

Université Paris I Panthéon Sorbonne,
UFR d'Arts plastiques et sciences de l'art

Julien Chantraine

Poésie du quotidien et utopie

Le cinéma de Shimizu Hiroshi face à la guerre (1936-1952)



Mémoire de Master 2 Cinéma – Parcours Cinéma, esthétique, création

Sous la direction de M. José Moure

Juin 2026

Remerciements

Je remercie tout particulièrement Monsieur José Moure, pour son encadrement et ses précieux conseils dans la rédaction de ce mémoire ; Monsieur Mathias Lavin pour son intérêt porté à mon sujet et son enseignement qui m'aura offert de nombreuses pistes de réflexion ; Monsieur Nicolas Mollard de l'Inalco, pour son temps et ses conseils à propos de la traduction de la nouvelle de Kawabata ; enfin, Iurii, dont j'ignore le nom de famille, rencontré par hasard et qui m'a mis sur la voie de ce sujet de recherche.

Note

Pour les noms japonais, nous avons fait le choix de conserver l'usage japonais, voulant que le nom de famille précède le prénom (ex : Kurosawa Akira). Les termes japonais sont retranscrits en alphabet latin selon le système Hepburn et aussi indiqués, lorsque nous l'avons jugé utile à la compréhension, en idéogrammes.

Pour les titres de films, d'ouvrages et d'articles japonais, nous avons cité en premier le titre français suivi, entre parenthèses, du titre original. Dans les cas où il n'existe pas encore de traduction française, nous avons cité en premier le titre original suivi, entre parenthèses et entre guillemets, de notre traduction personnelle.

SOMMAIRE

Introduction.....	p. 1
 I) Un cinéma de poésie en quête d'indépendance	
a) 1936 : <i>Monsieur Merci</i> , laboratoire d'une nouvelle poétique.....	p. 12
b) Le marginal comme incarnation de l'artiste.....	p. 25
c) La toile et le <i>shōji</i> : vers un nouveau traitement des espaces.....	p. 34
 II) Une poésie au rythme du quotidien	
a) La répétition et la juxtaposition contre l'événementialité.....	p. 53
b) La « mise en sourdine » du drame.....	p. 65
c) Des corps indomptables : spontanéité, oisiveté.....	p. 76
 III) De la marge à l'utopie	
a) Une résistance silencieuse : accommodements et subversion de la propagande.....	p. 86
b) Habiter le paysage : la fabrique de contre-sociétés harmonieuses.....	p. 96
c) La Trilogie de la ruche (1948-1952) : chant du cygne pour une utopie éphémère.....	p. 112
 Conclusion.....	 p. 123
 Filmographie.....	 p. 127
 Bibliographie.....	 p. 129
 Sitographie.....	 p. 133

Introduction

Perle éternelle (*Fue no shiratama*, 1928) est actuellement le plus ancien film de Shimizu Hiroshi conservé dans son intégralité. Mélodrame suivant les destins amoureux tragiques de Toshie et Reiko, deux sœurs que tout oppose, on y retrouve le topos — omniprésent dans le cinéma japonais de cette période — de la dichotomie entre une modernité basement matérialiste associée à l'occidentalisation des mœurs, et un conservatisme plus noble associé à la japonité “traditionnelle”¹. Mais aussi une forte sensibilité à la question de la conflictualité de classe², qui trouve à s'exprimer lors de la séquence où Toshie rencontre la famille de son patron. À ce stade du récit, Toshie, qui aime secrètement Shōzō, s'est enfin résignée après que celui-ci ait finalement décidé d'épouser Reiko, sa cadette, plus mondaine et superficielle. Toshie cède dès lors aux avances de son patron, un riche veuf, qui lui propose de rencontrer sa famille pour formaliser leur relation. Lorsqu'elle arrive à la maison de campagne du patron, Toshie se trouve accueillie par son jeune fils, dont le premier geste est aussitôt de la braquer insolemment avec sa carabine à plomb. Le garçon, qui la rencontre pour la première fois, la prend alors pour la nouvelle bonne. Plus tard, lorsque toute la famille est réunie dans le salon, les filles aînées du riche homme, apprenant que Toshie est une modeste dactylo, se moquent ouvertement d'elle, ergotant sur la prétendue légèreté de mœurs de toute dactylos. Le mépris de classe de la famille, véritablement filmé comme une agression par Shimizu (significativement, il place sa caméra du point de Toshie lorsque le garçon fait mine de lui tirer dessus avec sa carabine, plaçant le spectateur directement dans la position de la victime, *Figure 1*), est ici frontalement abordé par le film, qui en fait le moteur dramatique de cette séquence.

De manière générale, la mise en scène, par son découpage foisonnant (multipliant les axes, usant régulièrement du champ/contrechamp, de valeurs de plan rapprochées...) et sa « subordination à la causalité narrative »³ (centrement pictural des acteurs dans le cadre,), témoigne d'une grande maîtrise des codes du cinéma classique. Mais dans le même temps, elle témoigne déjà d'une volonté de dépasser ce classicisme en s'ouvrant à des influences formelles expressionnistes — courant alors en pleine éclosion dans le pays⁴ —, à travers le rapport du film au fantasme et à l'imagination : il s'ouvre ainsi sur une séquence de rêve, et multiplie les travellings et angles de

1 *Les Sœurs de Gion* (*Gion no shimai*, 1936) de Mizoguchi Kenji en est sans doute l'exemple le plus célèbre. Shimizu lui-même remobilisera ce topos dans *L'Éclipse* (*Kinkanshoku*, 1934) et *Jeunes filles japonaises au port* (*Minato no nihon musume*, 1933).

2 William Drew remarque la même influence thématique dans son film suivant, sorti en deux parties, *Les Septs Mers* (*Nanatsu no umi*, 1931). DREW William, « Hiroshi Shimizu - Silent Master of the Japanese Ethos », *Midnight Eye*, 2004. <<http://www.midnighteye.com/features/hiroshi-shimizu-silent-master-of-the-japanese-ethos/>> (consulté le 24/01/2026)

3 BORDWELL David, STEIGER Janet, THOMPSON Kristin, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, Londres, Routledge, 1985, p. 50.

4 Kinugasa Teinosuke sortait tout juste *Une Page folle* (*Kurutta Ichipeiji*, 1926) et *Carrefour* (*Jūjīro*, 1928).

prise de vue pour conférer à sa mise en scène une expressivité suggérant les tourments intérieurs de son personnage principal. À travers la fragmentation des corps, souvent cadrés en plan poitrine rapproché sur fond noir (Fig. 2), qui semblent ainsi flotter, le film construit des espaces abstraits, instables, tantôt réels ou mentaux. Shimizu n'hésite d'ailleurs pas à sauter d'un régime de réalité à l'autre, ce que signale la mobilisation répétée du fondu enchaîné qui vient comme dissoudre les images. Relevons aussi cet insert sur les mots « I love you » (Fig. 3), tracés dans de la poudre de maquillage, intervenant à deux reprises (une première fois, 08'15, comme image purement mentale, puisque ne s'inscrivant pas dans la continuité de la séquence ; une seconde fois, 71'50, cette fois-ci institué comme élément tangible de l'espace) et qui semble signaler l'attrait encore fort qu'exerçaient les États-Unis et une forme de romantisme hollywoodien sur le cinéaste à cette période. Cette influence états-unienne trouvera à nouveau à s'affirmer de manière plus marquée en 1933, dans *Jeunes filles japonaises au port* (*Minato no Nihon Musume*), film qui met en scène des acteurs métisses aux noms occidentaux et une fusillade rappelant des films de gangsters.



Figure 1



Figure 2

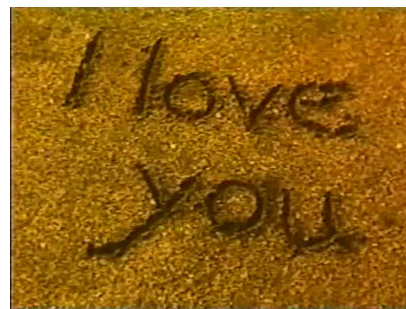


Figure 3

Par son rapprochement avec un mode de représentation hollywoodien, Shimizu Hiroshi se montrait parfaitement aligné sur la ligne de la Shōchiku, la société de production pour laquelle il officia presque exclusivement jusqu'à la fin de la guerre. Celle-ci, fondée en 1895, était en fait initialement spécialisée dans la production de spectacle de théâtre *kabuki*, mais put, grâce à un développement rapide, ouvrir en 1920 une succursale, la Shōchiku Kinema, dédiée à la production de films. La ligne directrice de l'entreprise est alors clairement de moderniser le cinéma japonais en s'inspirant des nouveautés américaines, comme les *Bluebird Photoplays* d'Universal Pictures, des longs-métrages d'une heure produits entre les années 1910 et 1920 et marqués par un nouveau style de découpage multipliant les angles de prises de vue⁵, ou le *Forfaiture* (*The Cheat*, 1915) de Cecil B. DeMille, qui fit forte impression sur les cinéastes japonais, et que Noël Burch tient pour le film actant le plus clairement la naissance du « Mode de Représentation Institutionnel »⁶.

5 RICHIE Donald, *Le cinéma japonais*, Monaco, Éditions du Rocher, 2005, p. 37.

6 BURCH Noël, *La lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique* (1991), Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 194-195.

Cette volonté de reprendre le modèle états-unien se matérialise très concrètement par la première mesure que prend la Shōchiku : elle envoie Taguchi Oson, un de ses futurs opérateurs, « acheter des équipements, étudier les méthodes de production et engager des techniciens » à Hollywood — parmi lesquels, l'opérateur Henri Kotani, engagé sur recommandation de Cecil B. De Mille⁷. Elle fonde également une école de formation d'acteurs, et place à sa tête Osanai Kaoru, un metteur en scène de *shingeki* 新劇 (littéralement : « nouveau théâtre »), un genre émergé à l'aube du vingtième siècle avec la volonté de moderniser le théâtre japonais par l'introduction de procédés plus réalistes : jeu d'acteur moins stylisé, recours à des actrices pour tenir les rôles féminins⁸, écriture plus psychologique et moins stéréotypée⁹...

De cette école émerge un groupe de travail, constitué, notamment, des futurs réalisateurs Shimazu Yasujirō et Itō Daisuke. Les premières œuvres qui en émergent, encore expérimentales, datent de 1920, et sont réalisées par Taguchi et Kotani. Ceux-ci, fraîchement revenus des États-Unis, appliquent une direction d'acteurs « hollywoodienne » : « c'est-à-dire plan par plan, sans leur expliquer la situation générale »¹⁰. Cette logique de mise en scène¹¹, reposant sur un découpage fragmenté, aura des implications profondes sur les œuvres de Shimazu lui-même, lorsqu'il passera à la réalisation l'année suivante, et plus tard sur celles de Shimizu Hiroshi, Ozu Yasujirō ou encore Gosho Heinosuke, qui furent tous trois ses assistants. En particulier, la conséquence majeure de cette méthode, c'est qu'elle détournera une partie des cinéastes de la Shōchiku des comédiens professionnels, auxquels ils privilégieront de plus en plus des acteurs sans expérience théâtrale ; tout au contraire des cinéastes de la rivale Nikkatsu, comme Mizoguchi Kenji, dont les mélodrames *shimpa* 新派 (« nouvelle école »), à la mise-en-scène reposant sur les prises longues, ne pouvaient faire l'économie de comédiens chevronnés¹².

Par ailleurs, l'arrivée, en 1924, de Kido Shirō à la tête des premiers studios de la Shōchiku (fondés à Kamata dans la banlieue sud de Tōkyō) constitue un point-pivot dans l'histoire de la société. Kido, marié en 1922 à la fille d'un des deux frères fondateurs de l'entreprise, survole pour ainsi dire les échelons jusqu'à atteindre, à seulement trente ans, ce poste de directeur des studios. Il est un profil tout-à-fait atypique dans l'écosystème du cinéma japonais d'alors, que Satō Tadao caractérise comme un repère où se côtoient jeunes sous-diplômés, « yakuzas », « fils de bourgeois

7 SATŌ Tadao, *Le cinéma Japonais*, tome 1, Paris, Centre Pompidou, 1997, p. 74.

8 Bien que le *kabuki* fut originellement la création d'une troupe d'artistes entièrement féminine de la fin du XVI^e siècle, le pouvoir politique d'Edo interdit bientôt aux femmes de se représenter sur scène. Les rôles féminins étaient dès lors toujours tenus par des hommes travestis, appelés *oyama* 女形. Il en est de même au cinéma jusque dans les années 1910. PIGEOT Jacqueline, *Femmes galantes, femmes artistes dans le Japon ancien*, Paris, Gallimard, 2003, pp. 148, 179-180 ; SATŌ Tadao, *Le cinéma japonais*, tome 1, op. cit., p. 25.

9 Ibidem.

10 Ibid., p. 78.

11 Donald Richie parle de « méthode Taguchi-Kotani ». RICHIE Donald, *Le cinéma japonais*, op. cit., p. 47.

12 Ibid., p. 65.

ayant échappé à la pression familiale », et à partir des années trente, « intellectuels de gauche qui ne trouvent pas de situation honorable parce qu'ils ont participé à des manifestations estudiantines »¹³. Kido, diplômé en droit à la très prestigieuse Université impériale de Tōkyō, et donc ressortissant de l'élite du pays, détonne dans cet univers bariolé. Il se démarque notamment par sa bonne maîtrise de l'anglais qui lui permet d'« apprendre les techniques cinématographiques à partir des documents américains. »¹⁴ Cette compétence lui permettra de mûrir une réflexion personnelle quant à l'élaboration d'un modèle cinématographique propre à ses studios. Alors que la majorité de la production *gendai-geki* 現代劇 (« films contemporains », par opposition aux « films d'époque », *jidai-geki* 時代劇) est marquée par l'influence du théâtre *shimpa* et *shingeki*, dont le registre dominant est le mélodrame, le jeune directeur promouvra au contraire une ligne éditoriale « optimiste » et « humaniste »¹⁵, plus proche des comédies libérales hollywoodiennes.

Précisons toutefois que ces films, bien que se distanciant du *shimpa* et du *shingeki* dans le ton, restent, comme eux, marqués par des questionnements sociaux : le *shingeki* est alors considéré « non pas comme une distraction mais comme une activité culturelle relevant du théâtre moderne à l'occidentale, avec, de 1910 à 1940, une connotation idéologique de gauche »¹⁶ ; et le *shimpa* naît dans le giron du *sōshi shibai* 壮士芝居, des représentations théâtrales en fait liées à une forme d'activisme politique¹⁷.

C'est que, comme le souligne Noël Burch, ces formes de théâtre, puisant dans le modèle bourgeois occidental, s'adressaient avant tout aux couches progressistes libérales de la société japonaise¹⁸, auxquelles on peut aisément rattacher les premiers membres de la Shōchiku Kinema. Ainsi, Itō Daisuke qui gagne alors sa vie comme ouvrier dessinateur mis à part, la plupart des membres du groupe de travail expérimental fondé à l'école de la Shōchiku sont tout-à-fait représentatifs de ces classes petites bourgeoises progressistes : Murata Minoru, fils d'un metteur en scène de *shingeki*, deviendra lui-même comédien de théâtre dans un premier temps ; Ushihara Kiyohiko était étudiant à la faculté des arts de la Nihon Daigaku à Tōkyō ; Shimazu Yasujirō, quant à lui, aidait son père, marchand de bois, à tenir son commerce tout en écrivant ses premiers scénarios. Donald Richie considère en particulier que les films de Shimazu furent les premiers dans lesquels « la question des classes sociales, si longtemps apparente dans la vie japonaise, devenait à présent perceptible aussi à l'écran »¹⁹, et initièrent le mouvement du *shōmin-geki* 小民劇 ; des films

13 SATŌ Tadao, *Le cinéma japonais*, tome 1, op. cit., p. 28.

14 *Ibid.*, p. 96.

15 RICHIE Donald, *Le cinéma japonais*, op. cit., pp. 57-58.

16 SATŌ Tadao, *Le cinéma japonais*, tome 1, op. cit., p. 25.

17 McDONALD Keiko, *From Book to Screen. Modern Japanese Literature in Film*, Armonk, M.E. Sharpe, 1999, p. 3.

18 BURCH Noël, *Pour un observateur lointain. Forme et signification dans le cinéma japonais*, Paris, Cahiers du Cinéma/Gallimard, 1982, p. 72.

19 RICHIE Donald, *Le cinéma japonais*, op. cit., pp. 59-60.

qui mettaient en scène de manière plus réaliste la vie des employés de bureau et autres citadins de la classe moyenne japonaise²⁰.

De fait, Shimizu Hiroshi lui-même correspond à ce profil. Né en 1903 au sein d'une famille de riches propriétaires forestiers de Shizuoka²¹, il est un temps élevé par son grand-père maternel dans une atmosphère de liberté. Mais dès l'école primaire, en raison de son mauvais comportement en classe²², le petit Hiroshi est renvoyé chez son père, un homme d'affaires ayant, semble-t-il, travaillé aux États-Unis²³. Après le lycée et un cursus universitaire inachevé au renommé Collège d'agriculture de Sapporo, à l'autre bout de l'archipel, il s'installe en 1921 à Tōkyō. Il y travaille un quelques mois comme projectionniste dans le quartier d'Asakusa, puis devient l'assistant d'Ikeda Yoshinobu, homme de théâtre tout récemment promu cinéaste chez la Shōchiku²⁴. Dès 1924 — soit l'année de la prise de poste de Kido aux studios de Kamata —, il est promu réalisateur et boucle ainsi son premier long-métrage à 21 ans seulement. La critique salue une première tentative d'une grande modernité où « d'une scène à l'autre tout peut changer et [qui] tiendra en haleine le public jusqu'à la fin »²⁵, annonçant les succès répétés qu'il connaîtra dans la décennie à venir.

Le jeune rejeton de la notabilité provinciale n'aura donc pas eu de mal à trouver sa place dans cette force émergente du cinéma japonais, ni à en incorporer les principes esthétiques dans ses propres œuvres. On peut en dire de même de son collègue et ami, Ozu Yasujirō, issu lui aussi de la petite bourgeoisie provinciale (une famille de commerçants du Kansai), et qui connaîtra un début de parcours à peu près identique au sien. Tous deux feront leur cette ligne progressiste visant à une modernisation du cinéma par l'adoption partielle des codes du classicisme hollywoodien, en train de s'imposer outre-Pacifique.

De la fin des années 20 jusqu'à la première moitié des années 1930²⁶, Shimizu s'illustrera donc à travers des mélodrames marquées par une forte sensibilité sociale et par l'influence formelle des œuvres américaines. On remarque toutefois un infléchissement dans son style déjà, avec la comédie *Un jeune héritier à l'université* (*Daigaku no wakadanna*, 1933), film sans doute partiellement autobiographique et qui, par sa légèreté de ton, traduit un rapprochement avec la ligne

20 RAUGER Clément, *1923-1939 : Parenthèse progressiste du cinéma japonais*, op. cit., p. 125.

21 *Kinema no seiki : Eiga no hyakunen, Shōchiku no hyakunen* (« Un siècle de cinéma : cent ans de films, cent ans de Shōchiku »), Tōkyō, Shōchiku Eizō Shōgaishitsu, 1995, p. 233.

22 « Shimizu Hiroshi to iu kantoku soshite “Arigatō-san” » (« Le réalisateur Shimizu Hiroshi et « Monsieur Merci », blog), *Yorimichi Kafe*. <<https://yorimichim.exblog.jp/9921661/>> (consulté le 17/02/2026)

23 DREW William, « Hiroshi Shimizu - Silent Master of the Japanese Ethos », op. cit.

24 RAUGER Clément, *1923-1939 : Parenthèse progressiste du cinéma japonais*, op. cit., p. 206.

25 Ibid., p. 208.

26 Nous passons volontairement sous silence, par souci de concision, toute la filmographie de Shimizu des années 1920. Tous ses travaux de cette période sont perdus (à l'exception de quelques fragments isolés), mais on sait notamment qu'il réalisa plusieurs *jidai-geki*. RAUGER Clément, *1923-1939 : Parenthèse progressiste du cinéma japonais*, op. cit., pp. 208-211.

“optimiste” de Kido, mais aussi, par sa fin d’une couleur émotionnelle très ambiguë²⁷, l’affirmation d’un ton doux-amer qui deviendra une caractéristique essentielle de son œuvre à partir de la fin des 30. Surtout, le film est un véritable carton commercial, qui propulse Shimizu au rang de « principale locomotive économique de la Shōchiku »²⁸.

Fort de ce succès, le cinéaste bénéficiera, dans les années suivantes, d’une plus grande latitude d’expérimentation dans ses œuvres — certes conditionnée à la rentabilité de ses projets, comme le prouveront les difficultés qu’il rencontre à monter un nouveau projet après l’échec de son *Journal d’une femme-médecin* (*Joi no kiroku*, 1941)²⁹ —, lui permettant de peu à peu se distancier de la ligne stylistique hégémonique de la Shōchiku dont il était pourtant, alors, l’un des plus éloquents représentants. Ses déclarations, dans les années qui suivent, confirment un désir d’indépendance de plus en plus marqué. Comme dans cet entretien de 1935 où il lâche : « L’année prochaine, je ferai seulement trois films voulus par le studio, et en échange, je peux en faire deux pour moi »³⁰, témoignant d’une volonté de proposer des œuvres personnelles et de “négocier” avec les studios les conditions d’une indépendance partielle dans la création. Volonté qui trouvera à se réaliser après-guerre, lorsqu’il montera une société de production indépendante, fait assez exceptionnel dans un pays où la production cinématographique fut pendant longtemps cadenassée par les majors³¹.

C’est qu’en effet, de manière peut-être paradoxale, Shimizu produira la plupart de ses œuvres majeures entre la deuxième moitié des années 1930 et le début des années 1950 ; de manière paradoxale, car c’est donc bel et bien au moment où la liberté de création dans l’industrie cinématographique est la plus contrainte, que se constituent les caractéristiques les plus singulières

27 Pour une analyse plus poussée de ce film, ainsi que des *Septs Mers* et *Jeunes filles japonaises au port*, voir DREW William, « Hiroshi Shimizu - Silent Master of the Japanese Ethos » op. cit.

28 RAUGER Clément, 1923-1939 : *Parenthèse progressiste du cinéma japonais*, op. cit., p. 221.

29 Ibid., pp. 234-235.

30 Entretien cité dans BORDWELL David, « Pierced by poetry », *David Bordwell’s website on cinema* (blog). <<https://www.davidbordwell.net/blog/category/directors-shimizu-hiroshi/>> (consulté le 14/01/2026)

31 S’il y a bien eu des précédents, comme la fondation par Kinugasa Teinosuke d’une société indépendante pour produire ses films expérimentaux dans les années 20, il n’existe pas de réseau de production et de distribution indépendant organisé au Japon avant la formation de l’Art Theater Guild en 1961. Burch évoque en ces termes la domination des cinq majors sur l’industrie cinématographique japonaise d’après-guerre :

« Afin de comprendre jusqu’à quel point l’industrie est dominée par ces entreprises, on doit savoir que non seulement elles contrôlent la distribution et l’exploitation, mais qu’en outre presque tous les techniciens, scénaristes et réalisateurs du cinéma japonais sont employés par elles sur une base de rémunération annuelle. Le plus dramatique pour les indépendants, c’est que le meilleur équipement professionnel — et, en fait, presque tout l’équipement, de quelque nature qu’il soit — est propriété de ces firmes, lesquelles n’ont pas coutume de les louer, à supposer même que les diverses productions en cours permettent d’en disposer, fût-ce pour un temps réduit. [...] Faire un film en dehors du système commercial en place, mais suivant les normes professionnelles, est plus difficile au Japon qu’en tout autre pays industriellement avancé. »

BURCH Noël, *Pour un observateur lointain*, op. cit., p. 347.

de son style. Pour emprunter les mots du critique Fujita Masao, « [p]aradoxalement, Shimizu Hiroshi a pu réaliser ses films à une époque favorable. Dans une période de contraintes et de restrictions, il a recherché la liberté, et du même coup, la liberté pour le cinéma »³².

Pour comprendre ce paradoxe, il nous faut conjuguer la position de Shimizu au sein de la société japonaise au climat politique et culturel du pays. Le Japon connaît durant la Première Guerre mondiale une période de prospérité économique fulgurante, qui s'accompagne d'avancées sociales (développement du mouvement syndical...) et de démocratisation (suffrage universel masculin en 1925...), que l'historiographie rassemble sous l'appellation de « Démocratie Taishō ». Toutefois, le début des années 30, marqué par les répercussions du krach de Wall Street, est au contraire le théâtre de la montée en puissance d'élites antilibérales, militaristes et anti-internationalistes, qui, loin de se cantonner aux discours, mènent des attentats et même une tentative de coup d'État fasciste en février 1936. Le Japon s'oriente rapidement vers une politique nationaliste et expansionniste³³. Il envahit en 1931 la Mandchourie et fonde un état-fantôme, le Mandchoukouo, que la SDN refuse de reconnaître. La rupture est actée : le Japon quitte la Société en 1933, et s'engouffre bientôt dans la guerre Asie-Pacifique, avec l'invasion de la Chine en juillet 1937.

Le milieu artistique évolue en écho avec ces événements : l'encadrement de la production culturelle se fera de plus en plus dur à partir de la fin des années 30. La Loi de préservation de la paix publique (*Chian iji hō*), promulguée en 1925 (soit la même année que le suffrage universel masculin) avait déjà limité l'expression publique en interdisant notamment de remettre en cause la figure de l'empereur, l'idéologie du *kokutai* 国体 (litt. « corps national ») ou la notion de propriété privée³⁴. Concernant le cinéma plus spécifiquement, des premières mesures restrictives liés à l'état de guerre avaient été mises en place par le ministère de l'Intérieur dès l'invasion de la Chine en 1937³⁵. Mais c'est surtout avec la « Loi sur le cinéma » (*Eiga-hō* 映画法) de 1939 qu'un seuil est franchi : proche de la « Loi sur le cinéma du Reich » (*Reichslichtspielgesetz*) nazie, elle resserre le contrôle de l'État sur l'industrie cinématographique en contraignant l'ensemble des sociétés de production à se rassembler derrière une poignée de majors (parmi lesquelles la Shōchiku), instaure

32 FUJITA Masao, « Shimizu Hiroshi ron » (« Essai sur Shimizu Hiroshi », article en ligne), *Kinema Jumpō*, 2008. <<https://www.asahi-net.or.jp/~hi2h-ikd/film/fujitashimizu.htm>> (consulté le 21/03/2026)

33 Si les centres urbains industriels se rétablissent relativement vite, les campagnes, elles, sont durablement touchées, donnant prise à des discours nationalistes opposant la ville, occidentalisée, à la campagne, terreau de la culture japonaise, discours relayés notamment dans les rangs de l'armée dont les membres sont pour beaucoup issus des campagnes. THOMANN Bernard, *La Naissance de l'État social japonais. Biopolitique, travail et citoyenneté dans le Japon impérial (1868-1945)*, Paris, Les Presses de Sciences Po, 2015, pp. 241-260, 279-312.

34 LUCKEN Michael, *L'art du Japon au vingtième siècle*, Paris., pp. 96-98. Cette loi était en fait surtout dirigée à l'encontre des courants communistes, qui se trouvèrent dès lors contraints à la clandestinité.

35 HIGH Peter B., *The Imperial Screen. Japanese Film Culture in the Fifteen Year's War, 1931-1945*, Madison, University of Wisconsin Press, 2003, pp. 292-293.

une censure en amont et en aval du tournage, et impose à tous les films de soutenir, d'une manière ou d'une autre, l'effort de guerre³⁶.

La Shōchiku fut loin d'opposer une quelconque résistance à ce mouvement de mise au pas du cinéma³⁷ ; de même que la plupart des acteurs du monde culturel, dont l'attitude générale fut celle d'un conformisme mou :

« La plupart des artistes et des intellectuels de cette époque manquaient de convictions idéologiques et étaient ainsi particulièrement sensibles à l'anxiété ambiante comme à la confusion morale. Finalement, le sens commun, pour ne rien dire des impératifs économiques, dicta aux écrivains de continuer à écrire (façonant leur travail de manière qu'il soit publié), aux cinéastes, de continuer à faire des films. »³⁸

Toutefois, il paraît évident que la ligne tenue par ses principaux cinéastes, expression d'un mode de pensée libéral progressiste et plutôt individualiste, ne put que difficilement s'accorder à la ligne esthétique de la propagande militariste. De fait, l'entreprise fut menacée de dissolution en 1941 en raison de l'implication jugée trop modérée de ses films dans le soutien moral à la guerre³⁹.

Pour les artistes réfractaires à l'adhésion au projet militariste, il fallut soit trouver de nouvelles manières de créer, soit se résigner au silence. Pierre Faure, en s'intéressant au cas de l'écrivain Nagai Kafū, explore le parcours de l'un de ces artistes. Nagai, né en 1879 à Tōkyō d'un père riche homme d'affaires et lettré, connaît dans sa jeunesse un fort intérêt pour la culture européenne et américaine, qui le conduira à séjourner cinq ans aux États-Unis et un peu moins d'un an en France dans les années 1900⁴⁰. Mais au cours des années 30, il délaisse son amour de jeunesse pour s'immerger plutôt dans la culture d'Edo et du monde de la galanterie japonaise, développant un discours proche des théories de « l'Art pour l'Art » de Théophile Gautier⁴¹. Le rôle d'artiste « divertisseur » et excentrique qu'il revendique alors apparaît, aux yeux de Faure, comme un refuge individualiste face à la montée en puissance du totalitarisme japonais⁴² :

36 CAPEL Mathieu, « De la pédagogie au spectacle : propagande militariste à travers les films de guerre japonais 1933-1945 », in BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre (dir.), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau monde, 2008, pp. 342 à 344 ; LUCKEN Michael, *Les Japonais et la guerre. 1937-1952*, Paris, Fayard, 2013, p. 42.

37 Kido Shirō fut même l'un des fervents soutiens à un prototype de loi sur le cinéma déposé en 1933, précurseur de celle de 1939, et fut condamné après-guerre comme criminel de guerre, signifiant sa destitution comme directeur de la Shōchiku. Condamnation cependant toute temporaire puisqu'il put, en fait, reprendre son poste dès 1950. CAPEL Mathieu, « De la pédagogie au spectacle... », op. cit., p. 342 ; SATŌ Tadao, *Le cinéma japonais*, tome 2, op. cit., p. 22.

38 Extrait de Peter B. High, traduit et repris dans CAPEL Mathieu, « De la pédagogie au spectacle... », op. cit., p. 341.

39 HIGH Peter B., *The Imperial Screen*, op. cit., p. 147.

40 Ces expériences déboucheront notamment sur la publication de deux œuvres : *Amerika monogatari* (« Récits des États-Unis ») et *Furansu monogatari* (« Récits de France »).

41 FAURE Pierre, « Nagai Kafū ou la difficulté d'écrire au Japon, de la fin de Meiji à la Seconde Guerre mondiale », in NAGAI Kafū, *Interminablement la pluie...* (1931), Paris, Piquier, 1998, pp. 74-135, 102.

42 Si l'expression de « totalitarisme » est parfois galvaudée, nous croyons justifié de l'employer dans le cas du Japon étant donné que, traduite dès les années 1920 en japonais (par le terme *zentaishugi* 全体主義), elle est alors activement mobilisée dans un sens positif par plusieurs idéologues du pouvoir. LUCKEN Michael, *L'art du Japon au vingtième siècle*, op. cit., p. 130 et *Les Japonais et la guerre. 1937-1952*, Paris, Fayard, 2013, p. 62.

« Plus qu'une tour d'ivoire, ce lieu de repli où il s'installe et où l'attachent avec sûreté à la fois ses goûts, ses rêves, ses passions, son égoïsme, son caractère rétif et ombrageux, apparaît comme une forteresse inaccessible de l'individu en face de l'État tout puissant. »⁴³

La mobilisation des doctrines de l'Art pour l'Art comme moyen de chercher un refuge créatif dans une période de forte contrainte nous intéresse au plus au point, puisqu'elle nous semble faire écho à la notion de « cinéma de poésie » qu'on retrouvera chez Shimizu. S'il ne la formule pas forcément en ces termes dès le départ, les entretiens qu'il donne à partir de 1935 témoignent d'une volonté de se forger une vision originale du médium cinématographique⁴⁴ et, à travers, des principes de mises en scène propres.

Il semble donc qu'à mesure que s'accroît la contrainte pesant sur l'industrie cinématographique, Shimizu, l'un des représentants les plus intéressants de cette sensibilité progressiste libérale et individualiste héritée de la Démocratie Taishō et progressivement marginalisée par l'évolution politique du Japon des années 1930 et 1940, fut poussé à faire évoluer son style. Sans prétendre établir une relation mécanique entre origine sociale et création artistique, c'est ce qui explique à notre avis la volonté d'indépendance très forte que l'on retrouve chez Nagai et Shimizu, tous deux élevés dans un contexte privilégié et en contact avec la culture états-unienne⁴⁵. D'autant plus que Shimizu est, parmi ses confrères, celui qui aura le mieux allié le geste à la parole : à la fois sur le plan de l'engagement humaniste, en fondant sur ses propres deniers, après la défaite, un orphelinat appelé la « Ruche », où il recueillit plusieurs enfants ; et sur le plan de la pratique artistique, en fondant une société de production indépendante grâce à laquelle il produisit en toute autonomie trois films, la Trilogie de la Ruche, avec les orphelins. C'est ici son bagage social et culturel qui donne ses assises à la fois intellectuelles (une conscience individualiste forte entra nécessairement en rupture avec la logique totalitaire et absorbante de la propagande) et matérielles (c'est grâce à sa fortune familiale, notamment au soutien financier de son frère⁴⁶, qu'il fonde son orphelinat et la société de production avec laquelle il tourne la Trilogie de Ruche) à sa volonté d'indépendance et à son style cinématographique. D'où aussi que son cinéma, par son anticonformisme, conservera jusqu'au cœur des années de guerre une fraîcheur singulière.

43 FAURE Pierre, « Nagai Kafū ou la difficulté d'écrire au Japon... », op. cit., p. 107.

44 Je ne suis malheureusement pas parvenu à dater l'entretien où il compare le cinéma à la poésie. Mais on trouve à partir de 1935 de nombreux entretiens où il cherche à dégager des traits spécifiques du médium cinématographique qui en ferait un art à part entière. Voir notamment RAUGER Clément, *1923-1939 : Parenthèse progressiste du cinéma japonais*, op. cit., pp. 240-241, 244-245.

45 Contrairement à Nagai, Shimizu ne s'est pas rendu aux États-Unis dans sa jeunesse ; mais William Drew souligne qu'il a sans doute été exposé à leur culture à travers son père qui, comme nous l'évoquions en ouverture de cette introduction, y a travaillé. Par ailleurs, il s'y est rendu dans un contexte professionnel en 1931. DREW William, op. cit. ; RAUGER Clément, *1923-1939 : Parenthèse progressiste du cinéma japonais*, op. cit., p. 217.

46 RAUGER Clément, *1923-1939 : Parenthèse progressiste du cinéma japonais*, op. cit., p. 206.

L'évolution incroyablement féconde de son style dès la deuxième moitié des années 30 s'élabore à mesure, donc, que se resserre le contrôle de l'État et des sociétés de production. Si nous avons pris la peine d'évoquer le précédent de *Perle éternelle*, c'est bien pour faire surgir, par contraste, cette évolution. Alors qu'aujourd'hui, le style qu'on lui connaît, apparemment d'une grande simplicité, lui vaut surtout d'être considéré comme un cinéaste désinvolte (« casual »⁴⁷), un réalisateur de films *feel good* légers « avec du charme »⁴⁸, il s'agit de souligner que ce style et sa systématisation ne sont pas le produit de l'inertie d'un simple faiseur engoncé des habitudes de travail, mais au contraire l'aboutissement d'une réflexion et de parti-pris conscients et parfois radicaux, encore réaffirmés par les propos tenus dans des entretiens très tardifs de sa carrière⁴⁹, et qui, si elle n'a pas son apparente austérité, rejoignent sur certains points et quant à la rigueur avec laquelle elle conditionne le processus de fabrication filmique, les conceptions d'un Robert Bresson (sur le rapport au théâtre et au jeu d'acteur en particulier). Pour le dire plus simplement : s'il existe bien une désinvolture avérée⁵⁰ de Shimizu dans sa manière de travailler, elle ne résulte pas d'une inconséquence, mais plutôt de l'assurance d'un cinéaste incroyablement expérimenté pour nos standards (rappelons que les réalisateurs japonais tournaient alors jusqu'à une dizaine de films par an, leur donnant l'occasion de véritablement « perfectionner leur savoir-faire »⁵¹) et confiant dans la cohérence d'un système maintes fois éprouvé.

Nous chercherons donc, à travers ce mémoire, à étudier les conditions de l'élaboration de ce système. Comment les contraintes croissantes qui pèsent sur la création cinématographique japonaise à partir du milieu des années 1930 ont contribué, paradoxalement, à favoriser chez Shimizu l'élaboration d'un système formel original ? Comment caractériser ce système ? Comment l'idée d'un cinéma de poésie a pu servir de base à un renouvellement de son style ?

Notre approche tentera, dans un premier temps, de cerner l'évolution de son style par le prisme de trois motifs : le tournage en extérieur, le rapport aux marginaux et la constitution d'une nouvelle spatialité filmique. Dans un second temps, nous chercherons à étudier l'une des caractéristiques fondamentales de son œuvre à partir de la fin des années 1930 : l'adoption d'un mode de récit anti-événementiel, ancré dans la quotidienneté et fondé sur la répétition et le mode

47 Keiko McDonald le caractérise ainsi dans le titre de son article MCDONALD Keiko, « Saving the Children: Films by the Most "Casual" of Directors, Shimizu Hiroshi », in CAVANAUGH Carole, WASHBURN Dennis (ed.), *Word and Image in Japanese Cinema*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

48 Alexander Jacoby remarque lui aussi ce regard habituellement porté sur le cinéaste et contre lequel il s'inscrit en faux. JACOBY Alexander, « Hiroshi Shimizu: A Hero of His Time », *Senses of Cinema*, 2004.
<https://www.sensesofcinema.com/2004/feature-articles/hiroshi_shimizu/> (consulté le 24/01/2026)

49 Comme cet entretien accordé à la revue *Yomiuri* en 1963, cité dans SATŌ Tadao, *Le cinéma japonais*, tome 1, op. cit., p. 179.

50 Par plusieurs anecdotes rapportées à propos de ses méthodes de tournage : MCDONALD Keiko, « Saving the Children... » op. cit., p. 189 ; SATŌ Tadao, *Le cinéma japonais*, tome 1, op. cit., p. 178.

51 BORDWELL David, « Pierced by poetry », op. cit.

itératif. Enfin, nous nous intéresserons à son rapport aux marginaux et aux contre-sociétés, qui traverse toute sa filmographie et culmine avec la Trilogie de la ruche, tentative ultime de faire advenir, par le cinéma, une société utopique.

I) Un cinéma de poésie en quête d'indépendance

a) 1936 : *Monsieur Merci*, laboratoire d'une nouvelle poétique

En 1935, Shimizu réalise *Un héros de Tōkyō* (*Tōkyō no eiyū*), un mélodrame d'une noirceur étonnante, dont Clément Rauger estime qu'il « reflétait le profond pessimisme de son époque »⁵². Ce film, par son caractère hyperbolique, semble révéler les limites du mode de représentation dans lequel s'était jusque-là inscrit le cinéaste. Face à la dureté des temps, la dénonciation cathartique du mélodrame ne suffisait plus : il lui fallait renouveler son regard, élaborer de nouvelles formes.

De fait, cette quête d'un ressourcement personnel n'est pas propre à Shimizu, et se retrouve chez de nombreux artistes du milieu des années 1930. Dans les beaux-arts, après une longue période d'intérêt pour les mouvements avant-gardistes occidentaux qui conduit à l'éclosion de diverses formations sur l'archipel dès le début du XXe siècle, on observe en effet, à cette période, la volonté chez de nombreux artistes, sous l'influence d'une pensée phénoménologique en plein essor, de développer un style plus personnel qui soit « fidèle à sa subjectivité ou, si l'on préfère, à sa nature »⁵³. Le parcours de Shimizu semble donc s'inscrire dans cette dynamique, de même que celui de son collègue Ozu, qui réalise lui aussi des œuvres très influencées par le cinéma américain au début des années 30, avant de peu à peu affirmer, autour des années 40, le style singulier qui le rendra internationalement célèbre.

La même année que sort *Un héros de Tōkyō*, Shimizu fit ainsi publiquement part de réflexions personnelles sur le médium cinématographique, et sur la possibilité pour le réalisateur d'y injecter sa subjectivité.

« À l'intérieur de nos films, il est impossible de rentrer au plus profond de notre subjectivité, pourtant nous y pensons depuis toujours. Je pense que cette subjectivité, en tant qu'objet, doit pouvoir faire une grande impression sur la propre subjectivité du spectateur. Le cinéma possède une expression et un vocabulaire bien différent de la littérature. Sans courir sur les traces de celle-ci, le cinéma a proposé ses propres sujets, son propre monde. »⁵⁴

C'est donc à cette période que semble s'amorcer les premières réflexions qui le conduiront à faire évoluer son style vers le cinéma de poésie qu'il évoquera plus tard. La comparaison entre cinéma et littérature à laquelle il se livre ici est particulièrement intéressante pour comprendre ce phénomène, car la deuxième moitié des années 30 correspond justement à une évolution majeure de l'industrie cinématographique dans son rapport à l'adaptation littéraire. Le cinéma japonais entretenait depuis longtemps déjà une relation féconde avec la littérature, dans laquelle il puisait allègrement de la matière pour ses scénarios. Toutefois, la tendance dominante était alors

52 RAUGER Clément, *1923-1939 : Parenthèse progressiste du cinéma japonais*, op. cit., pp. 144 et 224.

53 LUCKEN Michael, *L'art du Japon au vingtième siècle*, op. cit., pp. 103-104.

54 RAUGER Clément, *1923-1939 : Parenthèse progressiste du cinéma japonais*, op. cit., pp. 240-241.

l'adaptation d'œuvres issues du champ de la littérature populaire (*taishū-bungaku* 大衆文学), souvent entre-temps déjà adaptées au théâtre *shimpa* (selon, la formule : roman → *shimpa* → film)⁵⁵. C'est seulement à partir du milieu des années 30 qu'on observe un intérêt croissant du milieu cinématographique pour le mouvement de la « littérature pure » (*jun-bungaku* 純文学) ; c'est-à-dire, une littérature jugée plus exigeante et plus ambitieuse sur le plan stylistique, mais aussi moins stéréotypée et plus réaliste dans le traitement psychologique des personnages⁵⁶.

Shimizu lui-même participera à ce mouvement en réalisant l'année suivante *Monsieur Merci* (*Arigato-san*, 1936), adaptation littéraire de la nouvelle *Arigatō* (« Merci », 1921) de Kawabata Yasunari, futur prix Nobel de littérature. Ce film, comme nous nous efforcerons de le justifier, constitue indéniablement le point de départ du renouveau stylistique de Shimizu. De fait, il s'agit là d'un projet qu'il nourrit depuis plusieurs années (1930, année de sa découverte de la nouvelle originale⁵⁷), et il est seul crédité au travail d'adaptation, fait alors assez exceptionnel (il n'avait scénarisé lui-même aucun de ses films depuis 1932⁵⁸). Ça n'est pas le cas, par exemple, de son précédent film sonore, *Voici les femmes du printemps qui pleure* (*Nakinureta haru no onna yo*, 1933), lui aussi tiré d'une œuvre littéraire mais dont l'adaptation fut scénarisée par Suyama Mitsuru. Rappelons cet entretien de 1935 dans lequel Shimizu déclarait : « L'année prochaine, je ferai seulement trois films voulus par le studio, et en échange, je peux en faire deux pour moi »⁵⁹ ; c'est bien à la deuxième catégorie que semble appartenir *Monsieur Merci*.

Il convient ici de préciser que son implication dans ce projet semble découler, en premier lieu, d'un intérêt marqué pour le travail de Kawabata Yasunari. Shimizu aura en effet, entre la fin des années 20 et celle des années 30, à deux autres occasions cherché à adapter une de ses œuvres : en 1928, il avait lancé le chantier d'une adaptation de *La Danseuse d'Izu* (*Izu no odoriko*, 1926), mais le projet échoua finalement à son collègue de la Shōchiku, Gosho Heinosuke⁶⁰ en 1933 ; ultérieurement, en 1937, il cherchera à adapter *Pays de neige* (*Yukiguni*, 1937), mais cette fois-ci, le projet n'aboutira pas pour des questions d'acquisition des droits⁶¹).

Cet intérêt pour l'œuvre de Kawabata, au cœur d'une période charnière durant laquelle Shimizu élabore une esthétique propre, s'il convient de le relativiser⁶², nous semble en dernière

55 McDONALD Keiko, *From Book to Screen*, op. cit., p. 11.

56 Ibid., p. 17.

57 RAUGER Clément, *1923-1939 : Parenthèse progressiste du cinéma japonais*, op. cit., p. 216.

58 D'après la filmographie détaillée fournie dans RAUGER Clément, *1923-1939 : Parenthèse progressiste du cinéma japonais*, op. cit., pp. 279-283.

59 Cité dans BORDWELL David, « Pierced by poetry », op. cit.

60 RAUGER Clément, *1923-1939 : Parenthèse progressiste du cinéma japonais*, op. cit., p. 211.

61 Ibid., p. 229.

62 Le relativiser, car il est vrai que Shimizu a montré de l'intérêt pour d'autres auteurs. Citons en particulier les romans pour enfants de Tsubota Jōji, dont il adapta deux de ses films les plus célèbres : *Des Enfants dans le vent* (*Kaze no naka no kodomo*, 1937) et sa suite *Les Quatre Saisons de l'enfance* (*Kodomo no shiki*, 1941). S'il tira également quatre films de l'œuvre du romancier Kan Kikuchi, il semblerait que ceux-ci furent, pour certains au

instance signifiant. Il nous faut l'interpréter à l'aune du mouvement de fond plus général qui traverse le champ artistique et littéraire japonais de la fin des années 20, et que nous évoquions plus tôt. Dans le champ des arts, on assiste à un désintérêt progressif à l'égard des mouvements occidentaux de la part des artistes japonais, de plus en plus soucieux « de rendre en peinture le regard qu'ils portaient sur les choses ». C'est l'essor du réalisme (*genjitsu* 現実) ; un réalisme d'un genre particulier, ne visant pas à la restitution exacte du monde, mais plutôt à la transcription, sur la toile, de la perception singulière qu'en a l'artiste. L'expression *genjitsukan* 現実感 en résume bien l'idée : « le réalisme (*genjitsu*) est subordonné à un sentiment (*kan*) »⁶³.

« En clair, il n'importe pas d'être objectif, mais d'être fidèle à sa subjectivité ou, si l'on préfère, à sa *nature*, lentement façonnée par un sol, une culture, une histoire, une langue. On est dans le registre d'une phénoménologie qui connaissait alors au Japon, avec Nishida Kitarō et Kuki Shūzō notamment, de féconds développements. En conséquence, tout en partageant un intérêt fort pour le réel, les artistes se sont exprimés de manières très différentes, et même singulières, au sens propre. »⁶⁴

De manière frappante, des penseurs du cinéma formuleront quelques années plus tard des problématiques semblables. À la pointe de ce mouvement, le critique Matsuo Kishi développera dans un article de 1937 une réflexion autour de la notion d'« esprit documentaire » (*jishshatekiseishin* 実写の精神), qu'il opposera à celle d'« esprit descriptif » (*shaseitekiseishin* 写生の精神). À ses yeux, l'esprit documentaire consiste à un rejet de la dramaturgie classique, qui repose sur une logique d'exacerbation du « dramatique » (*gekiteki* 劇的) ». Mais pour autant, il n'est pas non plus simple captation. C'est en cela qu'il s'oppose à l'esprit descriptif : « il ne se contente pas de dépeindre le monde tel qu'il est ; il donne, à travers le mensonge, une force supérieure à la vérité »⁶⁵. On retrouve la même volonté de conjuguer la singularité d'un regard à la restitution honnête du monde tel qu'il se donne à voir (*genjitsukan*). Or, afin d'illustrer son principe, Matsuo choisira précisément *Monsieur Merci* comme œuvre filmique représentative porteuse d'un *esprit documentaire*.

Comme le rappelle Michael Lucken, ces réflexions traversant le champ des arts visuels connaissent leur pendant littéraire dans le mouvement avant-gardiste des « Sensations nouvelles » (*Shinkankaku-ha* 新感覚派)⁶⁶, dont Kawabata Yasunari est alors une figure de proue. Que Shimizu ait puisé, justement dans l'œuvre de cet auteur, les ressources pour injecter dans ses films sa *subjectivité*, nous paraît ainsi totalement cohérent. À travers l'œuvre de Kawabata, c'est un

moins, des commandes du studio. Ibid., p. 210, 214-215.

63 LUCKEN Michael, *L'art du Japon au vingtième siècle*, op. cit., pp. 103-104.

64 Ibid., p. 104.

65 DAI Hui, *Shimizu Hiroshi no eiga ni okeru tanin no eizō* (« L'image de l'Autre dans le cinéma de Shimizu Hiroshi », mémoire de master) Tōkyō, Nihon Daigaku, 2025, pp. 50-51.

66 Ibidem.

renouveau de sa propre mise en scène qu'il a cherché, et qui aboutira à la constitution d'un style qu'on pourrait en effet rapprocher d'une forme de réalisme poétique.

De fait, ainsi que nous le verrons, Shimizu ne se contente pas de chercher dans cette nouvelle un matériau narratif à adapter, et il y existe une véritable continuité entre les procédés formels employés par Kawabata sur le plan littéraire et ceux déployés par Shimizu dans son adaptation. Cette continuité sera d'autant plus flagrante que nous comparerons le film de Shimizu avec deux autres adaptations cinématographiques d'œuvres de Kawabata. L'une d'elle, c'est *La Danseuse d'Izu* (*Izu no odoriko*, 1933) de Gosho Heinosuke, né de l'impulsion même de Shimizu comme nous l'évoquions à l'instant. L'autre est *Trois sœurs au cœur pur* (*Otomegokoro san.nin shimai*, 1935) de Naruse Mikio, d'après le roman *Chronique d'Asakusa* (*Asakusa no shimai*, 1932). Si le film est produit par une autre société de production (P.C.L.), précisons que Naruse était lui-même issu des rangs de la Shōchiku, qu'il avait récemment quitté, contrarié dans la progression de sa carrière.

Le simple fait de porter son choix sur la nouvelle originale de Kawabata comme sujet d'adaptation pour un long-métrage constitue un geste d'une grande radicalité. Car *Arigatō* en fait, moins qu'une nouvelle, s'apparente plutôt à une anecdote de voyage transposée sous forme d'esquisse littéraire. La nouvelle, dans son intégralité, tient sur à peine quatre pages.

L'histoire est celle d'un jeune chauffeur de bus de campagne surnommé « Monsieur Merci » (« Arigatō-san ») en raison de son habitude de remercier chaque véhicule ou voyageur se rabattant sur la route pour laisser passer son bus. Un jour, une vieille femme, réduite à la misère, emprunte ses services pour accompagner sa jeune fille jusqu'à une grande ville voisine, où elle compte la vendre comme prostituée. Mais au cours du trajet, un attachement semble se nouer entre le conducteur et la fille, amenant la vieille femme à finalement repousser ses projets à plus tard.

L'un des aspects qui frappe le lecteur de la nouvelle, c'est son caractère elliptique. Kawabata condense à l'extrême son "récit" en multipliant les sauts temporels. Mais son usage de l'ellipse n'a rien de conventionnel : la plupart du temps, il agit selon une logique de *dénarrativisation* en enjambant volontairement les moments essentiels, dans un récit classique, de chaque séquence. Ainsi, à l'issue de la première journée de trajet, alors que la vieille femme tente de convaincre le conducteur de prendre sa fille sous son aile, la conversation est interrompue avant qu'une décision ait été prise. Charge au lecteur de reconstruire, après coup, l'issue de la conversation et les motivations des personnages, qui dès lors échappent à la causalité narrative classique. Cette causalité est également affaiblie par la forte répétitivité de la nouvelle qui, malgré sa brièveté, se permet de reprendre tel quel des passages, invitant dans la structure même du récit la monotonie du trajet. Ainsi des longs passages où le conducteur remercie un à un les véhicules croisés sur sa route.

Ou plus encore, de l'ouverture et la fermeture, construites selon une progression en parfait miroir l'une de l'autre : le narrateur commence ainsi la nouvelle en évoquant le paysage montagneux de la péninsule d'Izu (« Cette année, les kakis poussent en abondance, et l'automne, dans les montagnes, est sublime. »), puis semble se diriger vers « le port, à la pointe sud d'Izu », tandis que l'*excipit* effectue le chemin exactement inverse⁶⁷.

Or on constate que Shimizu conserve, dans une certaine mesure, les procédés *dénarrativisants* de Kawabata : le moment où la décision du conducteur de venir en aide à la jeune fille est élipisé, et le cinéaste intègre au film, par la structure narrative et ses procédés de mise en scène, le rythme itératif de la nouvelle originale, exemplairement dans les séquences où le conducteur remercie les passants. Voici comment ces épisodes sont narrés dans la nouvelle :

« Ils rattrapent un omnibus. Celui-ci se rabat sur le bas-côté.

“Merci !”

Le conducteur, d'une voix cristalline, signifie ainsi sa gratitude en secouant la tête comme un pic-vert.

Il croise ensuite une voiture à cheval. La voiture se rabat sur le bas-côté.

“Merci !”

Une charrue.

“Merci !”

Un pousse-pousse.

“Merci !”

Un cheval.

“Merci !”

Et bien qu'en dix minutes, il eût dépassé trente véhicules, pas une fois il ne manque des les remercier. »⁶⁸

Shimizu, mettant en scène cet épisode, utilise, pour raccorder les champs et contrechamps des dépassements successifs, le fondu enchaîné qui, tout en traduisant le passage du temps, les fait s'intégrer à un même plan continu. On retrouve ici la sensation de répétition et de monotonie du trajet, ainsi que le rapport elliptique et trouble à l'écoulement du temps présents dans la nouvelle originale (*Fig. 4*).

67 KAWABATA Yasunari, *Arigatō* (« Merci », 1925), in *Kawabata Yasunari Zenshū*, Vol. 1, Tōkyō, Shinchōsha, 1999, pp. 94, 97.

68 Ibid., p. 95.



Figure 4

De fait, il semble en fait que l'absence de qualité dramaturgique soit précisément l'un des aspects qui ait séduit Shimizu à la lecture de *Arigatō*. Sans doute faut-il voir là, l'influence majeure de son aîné, Shimazu Yasujirō, auprès duquel Shimizu a travaillé comme assistant à la Shōchiku avant d'être lui-même promu réalisateur.

Shimazu, très rapidement, s'était aménagé une place singulière dans l'industrie cinématographique des années 1920. Héritier de la « méthode Taguchi-Kotani »⁶⁹, il prit l'habitude de mêler, dans ses films, comédiens professionnels et inexpérimentés, desquels il parvint à tirer des performances naturelles en concentrant ses efforts sur l'aménagement d'une ambiance de tournage légère⁷⁰. Il semble en effet que la direction d'acteur ait été son souci majeur dans sa quête d'atteinte d'un style naturaliste. C'est également dans ce sens qu'il faut comprendre l'évidement progressif de ses scénarios de leur matière dramatique, qui culmina, en 1934, avec la sortie de *Ma Voisine Yae* (*Tonari no Yaechan*). Tirant pleinement avantage de la jeunesse de ses personnages, Shimazu y laissa à ses interprètes l'opportunité de se réappropriier leurs dialogues à travers un lexique « rajeuni »⁷¹ et donc plus spontané, en accord avec ses déclarations dans lesquelles il affirmait « privilégi[er] l'instinct à la raison »⁷², d'une grande audace pour l'époque. De fait, son projet avait déjà rencontré l'hostilité de Koda Noda, directeur du département scénario de la Shōchiku, qui l'aurait qualifié d'« épouvantable scénario dépourvu d'élément dramatique ». À sa sortie, les critiques, eux aussi, s'ils « admirèrent la légèreté et la touche “esquissée” [du film], dans le même temps, appelèrent de leurs vœux des enjeux dramatiques plus marqués »⁷³.

C'est donc dans la brèche ouverte par *Ma Voisine Yae* que Shimizu s'engouffre à son tour, lorsqu'il se propose d'adapter la nouvelle de Kawabata — qui eût paru pourtant particulièrement peu propice à l'adaptation en long-métrage de par son absence totale de dramaturgie. S'il ajoute effectivement toute une galerie de personnages secondaires absents de la nouvelle (dans celle-ci,

69 Supra, p. 3.

70 SATŌ Tadao, *Le cinéma japonais*, tome 1, op. cit., p. 176.

71 RAUGER Clément, *1923-1939 : Parenthèse progressiste du cinéma japonais*, op. cit., p. 135.

72 FUJITA Masao, « Shimizu Hiroshi ron », op. cit.

73 Ibidem.

seuls les personnages du conducteur, de la mère et de la fille existent en fait), les différents passagers qui se succèdent dans le bus ne participent pas vraiment d'une complexification scénaristique de la trame ; au contraire, ils semblent même servir le processus de *dénarrativisation* en participant à la mise en retrait du personnage principal :

« [...] dans le cinéma classique, le protagoniste est toujours actif et réagit aux bouleversements de son environnement pour faire progresser l'histoire. Celle de *Monsieur Merci* n'est pas dominée par un unique personnage ; elle dépeint les passagers, les chômeurs et les artistes ambulants rencontrés en chemin. Pendant que le récit se déroule de lui-même, le chauffeur, comme une caméra ou une divinité, se contente de "regarder", reste silencieux dans la plupart des situations, et n'exprime que rarement son opinion sur ce qui l'entoure. »⁷⁴

L'influence de Shimazu s'exerce aussi par le recours aux comédiens amateurs. Une voie que Shimizu avait arpenté dès 1928 — de manière peut-être significative, précisément l'année où il avait tenté d'adapter *La Danseuse d'Izu* —, lorsqu'il avait pour la première fois réalisé un film ne comprenant aucun comédien connu⁷⁵. *Monsieur Merci* est l'occasion pour lui de réitérer l'expérimentation : le personnage-titre y est interprété par Uehara Ken, acteur bientôt promis à une carrière flamboyante mais qui à ce stade est encore un débutant (il apparaît pour la première fois à l'écran l'année précédente dans *Lui, elle et les jeunes gens* [*Kare to kanojo to shōnentachi*, 1935], déjà réalisé par Shimizu⁷⁶), et il semble qu'il s'agisse là de l'unique film de Tsukiji Mayumi, qui interprète la jeune fille accompagnée de sa mère. On retrouve clairement ici dans ce rejet du dramatique les caractéristiques de l'*esprit documentaire* promu par Matsuo Kishi, qui, rappelons-le tenait justement *Monsieur Merci* comme film-étendard de ce principe.

Pour mieux faire émerger sa singularité, comparons à présent ce film-ci avec les deux autres adaptations de Kawabata produites dans la même décennie : *La Danseuse d'Izu* de Gosho et *Trois sœurs au cœur pur* de Naruse.

Avant même d'évoquer les partis-pris de mise en scène, une première observation pourrait porter sur le rapport entre volume de matériau adapté et volume filmique produit. D'une manière surprenante, on s'apercevra ainsi que c'est le film de Naruse qui s'avère le plus court (75 minutes), alors qu'il est adapté d'un roman (environ 130 pages pour l'édition française) d'une longueur infiniment plus importante que les quatre maigres pages sur lesquels prend appui le film de Shimizu, pourtant d'une durée sensiblement identique (76 minutes). Vient enfin le film de Gosho (92 minutes), d'après une nouvelle d'une trentaine de pages. On serait donc tenté de conclure, à première vue, que Naruse construit son récit selon une logique narrative d'efficacité, aboutissant à un film "compact" dans son traitement du récit, là où, au contraire, Gosho et Shimizu distendent

74 DAI Hui, *Shimizu Hiroshi no eiga ni okeru tanin no eizō*, op. cit., p. 55.

75 RAUGER Clément, 1923-1939 : *Parenthèse progressiste du cinéma japonais*, op. cit., p. 211.

76 Ibid., p. 224.

leur maigre matière narrative pour aboutir à un long-métrage — de fait, le film de Naruse, mélodrame à la dramaturgie très structurée (intrigue aux enjeux dramatiques définis, tournant autour d’une protagoniste identifiée, etc.), ne reprend que très librement l’œuvre originale, conçue comme une divagation narrativement éparpillée dans le quartier d’Asakusa. Mais il convient déjà de nuancer cette remarque en précisant que le scénariste de Gosho (Fushimi Akira), pour parvenir à cette durée, greffe à la trame pré-existante de la nouvelle⁷⁷ une sous-intrigue complexe, gravitant autour de nouveaux personnages et impliquant des malversations financières et escroqueries, enjeux dramatiques de haute intensité. Autrement dit, s’il atteint cette durée, c’est seulement au prix d’une altération profonde de la logique narrative de la nouvelle originale : une œuvre sur le mode mineur, dont les enjeux restent circonscrits au cadre sentimental (une amourette adolescente avortée).

La logique narrative classique qui conditionna l’écriture du scénario se répercute sur la mise en scène de Gosho, proche de celle du style classique hollywoodien tel que définit par David Bordwell, Janet Steiger et Kristin Thompson lorsqu’ils évoquent un « assujettissement de l’espace filmique à la causalité narrative »⁷⁸. Quelques-uns des principes essentiels que l’on retrouve ici sont : multiplication des angles de prises de vue pour créer une sensation de dynamisme, caractéristique de Gosho⁷⁹ ; cadrage centré sur les personnages, préférablement de trois-quart pour reproduire l’illusion de la profondeur ; utilisation quasi-systématique du champ/contrechamp pour les dialogues... La mise en scène se met au service d’une lisibilité maximale de l’intrigue, y compris dans ses tenants psychologiques. Cela implique, quant à la direction d’acteur, de privilégier un jeu expressif, qui atteint sa plus haute intensité dans l’épilogue du film, là aussi altéré par rapport à la nouvelle originale : les protagonistes (le lycéen et la danseuse), avant l’heure de la séparation, se voient offrir une séquence d’adieux déchirante au cours de laquelle ils s’avouent leurs sentiments. Il va sans dire que ce principe de mise en scène contredit un trait fondamental de la poétique de Kawabata : l’ambiguïté⁸⁰, au cœur de ce récit de voyage.

Naruse est, dans *Trois sœurs au cœur pur*, sur une ligne proche de celle de Gosho. Tout dans sa mise en scène semble au service du fluide déroulement de l’intrigue, ce qui implique, malgré la relative complexité de celle-ci (plusieurs personnages avec chacun leurs sous-intrigues, sombre

77 Comme *Arigatō*, cette courte nouvelle, basée sur un souvenir de jeunesse de Kawabata, tient en fait plutôt de l’évocation de voyage que de l’œuvre romanesque à proprement parler. Le narrateur, un lycéen en vacances d’été, explore la péninsule d’Izu, où il rencontre un groupe d’artistes itinérants avec lesquels il sympathise. Au fil des jours, il s’entiche d’une jeune danseuse du groupe, qui semble l’apprécier en retour, mais ils n’osent pas s’avouer leurs sentiments. Finalement, il repart sans avoir su lui ouvrir son cœur.

78 BORDWELL David, STEIGER Janet, THOMPSON Kristin, *The Classical Hollywood Cinema*, op. cit., p. 50.

79 RICHIE Donald, *Le cinéma japonais*, op. cit., p. 63.

80 On retrouve de manière nette la même tendance dans l’adaptation ultérieure d’une autre œuvre de Kawabata par Naruse : *Le Grondement de la montagne* (*Yama no oto*, 1954), d’après le roman du même nom. Là aussi, Naruse applique une logique de transparence psychologique qui prive l’œuvre d’une grande partie de sa richesse. Ce parti-pris est encore rendu le plus évident dans la conclusion du film, durant laquelle les personnages osent enfin se parler à cœur ouvert, aboutissant à une résolution narrative plus “classique” que celle, en suspens, du roman.

histoire d'extorsion impliquant des criminels, *flashbacks*...), d'aboutir à une œuvre relativement courte, comme nous l'avons déjà mentionné. Ici encore, l'expressivité du jeu d'acteur est à la hauteur de l'intensité des enjeux du récit (qui débouchent, suite à une séquence de confrontation avec des criminels, à la mort hautement tragique d'O-Some, la protagoniste, blessée par un coup de couteau), et trouve un soutien dans une réalisation multipliant les gros plans sur ses comédiens professionnels lors des climax émotionnels.

En somme, Gosho et Naruse, adoptant une mise en scène classique, sont mus par un même souci d'efficacité narrative, qui les conduit à une *logique de surenchère* : complexification des intrigues, intensification des enjeux dramaturgiques, expressivité du jeu d'acteur, dynamisation du récit par la multiplication des angles de prise de vue. Dans un cas comme dans l'autre, le matériau littéraire initiale est envisagé avant tout comme une matière première narrative ; non pas comme une source d'inspiration formelle.

Avec *Monsieur Merci*, Shimizu cherche au contraire, nous l'avons vu, à incorporer quelques-uns des axiomes stylistiques de la nouvelle originale à sa mise en scène, laquelle semble ici mue par une logique soustractive. Nous avons déjà évoqué sa volontaire pauvreté dramaturgique, par laquelle il s'inscrit dans le sillage de la littérature de Kawabata et du cinéma de Shimazu. Sa mise en scène s'en trouve impactée : là où Gosho et Naruse accordent leur régime de découpage et de montage à un fonctionnalisme dramaturgique en phase avec la ligne de la Shōchiku — qui, rappelons-le, a d'abord été conçue comme une entreprise de modernisation, par son "américanisation", du cinéma japonais —, Shimizu semble ici avoir cherché au contraire à s'en distancier.

Pour ce faire, c'est dans le motif du *voyage* que Shimizu trouve la source la plus féconde d'un renouvellement de son esthétique — sans doute l'aspect le plus radical de l'œuvre. Car si ce cadre de récit se retrouve aussi dans *La Danseuse d'Izu* (qu'il souhaitait lui-même adapter), c'est bien Shimizu qui en assume le plus totalement les conséquences : la dimension mouvante⁸¹ conditionne le film dans ses armatures mêmes, de la structure du scénario à la mise en scène.

Ici, le tournage est amorcé « plus avec un protocole qu'un scénario pré-écrit : les rencontres du protagoniste sur la route déterminaient l'évolution du récit »⁸². La faiblesse narrative du matériau de base offre au cinéaste et à ses comédiens une ample marge de manœuvre dans le traitement du récit, et leur permet de se nourrir des imprévus pour faire évoluer le film (il s'agit « d'écrire avec la pellicule » comme le revendiquait Shimazu⁸³). Lorsque le bus manque de se précipiter dans un

81 Qui lui fût peut-être inspirée par le visionnage, en 1934, du *New-York Miami* de Frank Capra, ainsi que le suggère Clément Rauger. RAUGER Clément, *1923-1939 : Parenthèse progressiste du cinéma japonais*, op. cit., p. 222.

82 Ibid., p. 226.

83 FUJITA Masao, « Shimizu Hiroshi ron », op. cit.

ravin, l'anecdote est filmée, et ajoutée au montage finale ; plus tard, lorsqu'il croise sur la route des travailleurs coréens, Shimizu a l'idée d'ajouter une séquence durant laquelle une travailleuse coréenne, forcée à quitter la région demande au conducteur de visiter la tombe de son père (55'50).

On voit, plus particulièrement avec ce dernier exemple, l'une des forces fondamentales du style de Shimizu en train de s'affirmer, et qui déjà marque, avant même la mise en place de la Loi sur le cinéma de 1939, une incompatibilité avec tout entreprise filmique trop ouvertement programmatique — *a fortiori*, propagandiste —, dans sa volonté d'aménager une place pour l'imprévu, le spontané, et ce faisant, pour une réalité sociale occultée. Car la minorité coréenne, qui représente pourtant une part importante de la population japonaise à cette époque, est absente de la représentation nationale. Il est peut-être significatif de noter à cet égard, que le cinéma en Corée, qui éclot sous contrôle de l'Empire du Japon — puisque celui-ci colonise la péninsule en 1910 —, reste presque exclusivement l'apanage de cinéastes coréens⁸⁴. Shimizu, lorsqu'il réalisera en 1940 coup sur coup les courts-métrages de fiction *Tomodachi* et documentaire *Keijō* en Corée, fait donc office d'exception. C'est aussi l'une des forces de l'adaptation littéraire, qui deviendra un des rares endroits où la contestation peut encore s'exprimer⁸⁵ : dans un contexte de resserrement de la censure, le fait d'adapter des œuvres déjà culturellement légitimées sera un stratagème employé par les cinéastes pour aborder sans en avoir l'air des problématiques sociales.

Le cas de *Monsieur Merci* en constitue un bon exemple. On savait l'œuvre de Shimizu déjà fortement marquée par les inégalités de classe et le sort des pauvres gens ; on retrouve ce même souci dans *Monsieur Merci*, le film dressant, à travers sa galerie de personnages et plus particulièrement ceux de la jeune fille et sa mère, un portrait social du Japon rural en cette période de crise.

L'autre conséquence de cette prise en charge radicale du motif du voyage touche à la mise en scène et à la méthode de fabrication du film même. Shimizu fait aménager l'intérieur d'un authentique bus de manière à pouvoir y installer la caméra, et l'acteur principal du film, Uehara Ken, reçoit des cours de conduite en amont du tournage⁸⁶. La caméra, embarquée dans le véhicule, épouse son mouvement et celui des personnages.

Comparativement, le voyage dans *La Danseuse d'Izu* de Gosho est essentiellement retranscrit par des prises de vue statiques, et les séquences de déambulation font en fait davantage office de scènes de transition, l'essentiel du film reposant sur des séquences de dialogues "à l'arrêt" dans des lieux de halte. Seul un bref passage, dans lequel trois travellings accompagnant le

84 MONVOISIN Frédéric, *Cinémas d'Asie, d'hier et d'aujourd'hui. Japon, Corée du Sud, Taïwan, Chine, Hongkong*, Paris, Armand Colin, 2015, pp. 42-43.

85 RICHIE Donald, *Le cinéma japonais*, op. cit., p. 116.

86 SATŌ Tadao, op. cit., p. 178.

déplacement de la troupe d'artistes-errants se succèdent, nous ferait démentir (14'20) ; mais, même là, le mouvement de la caméra et des personnages qu'elle accompagne est brusquement interrompu, quand le frère aîné de la jeune danseuse, en pleine conversation avec le lycéen, est soudain coupé par sa sœur alors qu'il s'apprêtait à évoquer un élément de récit important, signalé comme tel par cette interruption dramatique. Le voyage s'avère donc ici davantage un écrin au sein duquel se joue un mélodrame romantique, qu'un motif esthétique conditionnant profondément la facture du film.

De même, si l'idée de voyage est presque totalement absente de sa trame narrative, nous souhaiterions observer la manière dont Naruse filme une séquence à bord d'une barque dans *Trois sœurs au cœur pur*. Dans cette séquence de dialogue filmée en champs/contrechamps, durant laquelle se tiennent face à face les deux interlocuteurs, le cinéaste multiplie les axes, brisant même à l'occasion la règle des 180°. Or la caméra assume, dans la plupart de ces axes, une position en fait intenable dans la diégèse du film : elle cadre ses personnages légèrement de biais, flottant donc sur l'eau (Fig. 5). Fidèle à cette logique d'un mode de représentation hollywoodien dans lequel la caméra se doit d'être ubiquitaire, échappant aux contraintes matérielles de la diégèse (car cette ubiquité fonde « l'invulnérabilité/invisibilité du spectateur »⁸⁷, condition de l'immersion de ce dernier dans la diégèse filmique), Naruse peut même filmer depuis une position pourtant impossible.

Shimizu, au contraire, en aménageant spécialement l'intérieur de son moyen de locomotion, fait coïncider la position réelle de la caméra avec celle de ses personnages ; fait le choix, qui n'a pourtant rien d'évident, d'accompagner leur mouvement. Précisons par ailleurs que cette divergence de parti-pris ne saurait être simplement mise au compte de la difficulté technique propre au fait de cadrer depuis une barque, puisque Shimizu mettra lui-même en scène une séquence à bord d'une barque à peine quelques années plus tard dans les *Notes d'une chanteuse ambulante (Utajo oboegaki, 1941)*, le cinéaste prenant à nouveau le parti d'embarquer la caméra et accompagner le déplacement de son personnage (Fig. 6). Son choix est donc signifiant, de même que celui de Naruse qui privilégie le positionnement de la caméra à un emplacement virtuel pour préserver le mode de représentation classique qui est le sien, notamment au travers d'un champ/contrechamp filmé de trois-quart face et reproduisant l'illusion de profondeur. Shimizu, lui, assume la frontalité de son cadrage et souhaite accompagner sensiblement le mouvement de son personnage.

Que nous dit ce choix ? Il nous semble qu'il faut là encore les interpréter à l'aune du climat moral ambiant de la période de conception du film. Rappelons-le, Shimizu sortait l'année précédente l'une de ses œuvres les plus « pessimistes » avec *Un héros de Tōkyō* ; de même, les premiers signes de « l'évolution très pessimiste du regard de Shimazu sur la société japonaise » se

87 BURCH Noël, *La lucarne de l'infini*, op. cit. p. 235.

donneront à voir dans *Réunion de famille* (*Kazoku Kaigi*, 1936). Cette atmosphère anxieuse n'est sans doute pas sans lien avec la tournure politique que connaît alors le Japon. 1936 est, après tout, l'année de l'« Incident du 26 février » (*Ni Ni-roku Jiken*), au cours duquel une branche fasciste de l'armée tente de renverser le parlementarisme japonais).



Figure 5



Figure 6

À travers cette prise en charge par la caméra du déplacement, Shimizu cherche à retrouver, par ses propres moyens — ceux du cinéma —, une forme de liberté, un nouvel espace, hors de celui, étrié et artificiel, des studios. Comme le souligne Antoine Gaudin, phénoménologiquement, « ce qu'implique le mouvement de caméra s'apparente à une *consubstantialité supérieure de notre corps et du film*, mobilisée dans la constitution d'un espace habitable et parcourable »⁸⁸. Et, d'ajouter :

« On observe cependant que les effets d'habitabilité et de volume associés au travelling sont plus ou moins importants selon que ce dernier est plus ou moins assumable, virtuellement, par le corps humain ; selon, en fait, que l'on ressent plus au moins la "corporéité" virtuelle du point de vue mouvant. [...] [C]ertains mouvements d'appareil à la spectacularité "anti-humaniste" ouvrent une brèche dans notre rapport au film en retirant toute corporéité au point de vue et en dépossédant notre corps de spectateur de toute préhension sur l'espace représenté. »⁸⁹

Ainsi, alors que dans une période de « cadenassage en règle de leur expression », les artistes refusant de suivre la mise au pas forcée chercheront un temps un refuge dans « un cinéma du repli » (le « huis-clôt introspectif », telles les *Fleurs tombées* [*Hana chirinu*, 1938] d'Ishida Tamizō), Shimizu Hiroshi, seul, affirmera au contraire un mouvement de « déploiement dans l'espace »⁹⁰. Il revendiquera d'ailleurs explicitement la centralité du tournage en extérieur comme composante nécessaire à l'élaboration d'un cinéma de poésie :

88 GAUDIN Antoine, *L'espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, 2015, pp. 125-126.

89 Ibid., p. 127.

90 Ibid., pp. 251, 253.

« Ce qui distingue le cinéma et lui donne son identité inimitable par rapport à la littérature ou aux arts de la scène, c'est le tournage en extérieur. J'ai volontairement exclu les éléments du jeu théâtral de mes films, et une fois débarrassé de cela le cinéma peut alors se résumer à un poème. »⁹¹

Ainsi, la volonté, tout-à-fait novatrice pour l'époque, de proposer cette expérience de *road movie* radicale, en embarquant la caméra à bord du véhicule lui-même (*Fig. 7*) et, ce faisant, créant les conditions d'un mouvement à « l'anti-spectacularité humaniste » — pour paraphraser le raisonnement de Gaudin — entièrement « assumable » par le corps du spectateur, nous semble une manière pour Shimizu de répondre à la crise de son temps. Alors que son pays s'engage dans une surenchère autoritaire et militariste, et que la création cinématographique semble promise à un encadrement de plus en plus strict, soutenu par la direction des studios de cinéma elle-même, le tournage en plein air et plus particulièrement le motif du voyage — qui, de fait, sera omniprésent dans la suite de son œuvre, comme nous aurons l'occasion d'y revenir plus en détail — devient une façon de retrouver une forme de liberté : au niveau phénoménologique d'une part (la constitution d'un nouvel « espace habitable » pour le spectateur) ; au niveau créatif, d'autre part, car la substitution d'une structure narrative classique à celle, éclatée, d'un périple ordinaire lui est un moyen de se distancier des codes hégémoniques de l'industrie, qu'il n'avait jusque-là jamais si ouvertement remis en cause, et parce que l'éloignement topologique des studios lui offre une relative autonomie dans la direction du plateau.



Figure 7

91 RAUGER Clément, 1923-1939 : *Parenthèse progressiste du cinéma japonais*, op. cit., p. 244.

b) Le marginal comme incarnation de l'artiste

La quête d'indépendance dans le cinéma de Shimizu se vivra donc comme un mouvement ; elle prendra la forme du voyage. Il lui faudra des figures pour incarner cette quête. Ces figures, se seront celles des marginaux.

Comme nous l'avons vu, Shimizu a toujours fait montre d'une sensibilité sociale affirmée dans ses films, fidèlement à la ligne progressiste de la Shōchiku. Il s'imposera, dans les années 50 en habitué des *haha-mono* 母者, ces mélodrames mettant en scène une mère malheureuse et ses difficultés, souvent financières, à élever ses enfants ; mais dès la fin des années 20, son cinéma s'était tourné vers des figures de marginaux. Cette composante semble s'affirmer davantage encore à partir de la seconde moitié des années 30. Sa caméra s'attache à suivre les errances de femmes marginalisées, artistes ambulants, moines itinérants, masseurs aveugles, orphelins, minorités asiatiques (que l'on croitera d'ailleurs tous au cours de *Monsieur Merci*)... Dans le même temps que s'affirme son nouveau style, les exclus de la société trouvent plus que jamais droit de cité dans ses œuvres. Cette coïncidence n'a rien de fortuite : c'est que les marginaux sont précisément les plus à même d'endosser la quête d'indépendance de son cinéma. La marginalité revêt toujours une dimension spatiale ; tel est le cas au Japon où de véritables castes discriminées (les *heta* ou *burakumin*, dont le statut existait toujours jusqu'à au deuxième tiers du XVIII^e siècle) furent historiquement en partie fondées par des catégories spatiales, comme l'indique les noms historiques de ces populations : « gens des berges » (*kawara-mono*), « non humains qui habitent les pentes [menant aux sanctuaires à l'extérieur des villes] » (*saka-hinin*), « non humains qui vaguent » (*sanjo no hinin*)⁹²... Le marginal, c'est celui qui vit aux frontières de la société, celui qui ne se fixe pas. C'est ce mouvement que Shimizu lui-même incorpore à son mode de vie (en tournant sur la route ou en se rendant souvent à l'étranger à partir de la fin des années 1930, lui qui se considérait comme un « quasi-vagabond »⁹³) et surtout à son cinéma par la systématisation du tournage en extérieur, l'usage du travelling d'accompagnement et/ou embarqué ; aussi, donc, par l'attention portée aux exclus de la société, itinérants, discriminés.

Dès lors, on constate une évolution de la place qu'occupent ces figures discriminées dans son cinéma, qui en viennent peu à peu à incarner une révolte latente contre l'ordre établi. Nous illustrerons cette évolution à travers deux films, mettant tous deux en scène des femmes marginalisées : *Cœur enchaîné* (*Koi mo wasurete*, 1937) et *Notes d'une chanteuse ambulante* (*Utajo*

92 WAKITA Haruko, « La discrimination dans le Japon médiéval. Division du travail et statuts sociaux », *Cipango*, n° 6, 1997, p. 14.

93 RAUGER Clément, *1923-1939 : Parenthèse progressiste du cinéma japonais*, op. cit., p. 231.

oboegaki, 1941). Mais avant, il convient de contextualiser ces deux œuvres au sein de sa filmographie.

Après *Monsieur Merci*, les événements s'enchaînèrent. L'année 1937 en fut le catalyseur : l'entrée en guerre contre la Chine en 1937 eut pour conséquence, pour la production filmique, une augmentation du prix du négatif. Les studios se montraient de plus en plus frileux, les poussant à adopter une stratégie de tournage de « prise unique », qui ne fut pas sans poser des difficultés à Shimizu. Le cinéaste signait cette année-là son premier film avec une bande d'enfants comme personnages principaux : *Des Enfants dans le vent* (*Kaze no naka no kodomo*, 1937). Souhaitant capturer les performances spontanées de ses jeunes comédiens débutants, il avait besoin d'« une certaine souplesse quant à la durée des rushes »⁹⁴, et dut interrompre un temps le tournage.

Plus tôt la même année, il avait signé *Cœur enchaîné*, un mélodrame urbain dressant les portraits de Yuki, hôtesse dans un bar du port de Yokohama, et son jeune fils, qu'elle élève seule ; film à la conclusion d'une grande noirceur (le fils, suite à une bagarre avec d'autres enfants pour défendre l'honneur de sa mère, est blessé et meurt dans les jours qui suivent) et dont la réception aurait été accompagnée d'un certain esclandre morale⁹⁵.

Autre conséquence de l'entrée en guerre : les cinéastes Yamanaka Sadao et Ozu Yasujiro, dont Shimizu était proche, furent appelés à rejoindre le front⁹⁶. Yamanaka y mourra un an plus tard. Ozu, lui revient sain et sauf en 1939 mais, sans doute victime du succès d'*Il était un père* (*Chichi ariki*, 1942) qui se voit notamment remettre un prix par un organe du gouvernement chargé de la propagande (le « Bureau d'information du Cabinet », *Naikaku Jōhōkyoku*)⁹⁷, est à nouveau mobilisé par l'armée qui l'envoie réaliser un film de propagande en Birmanie, lequel ne verra jamais le jour.

En 1939, la Loi sur le cinéma est votée, provoquant la réorganisation de l'industrie et un resserrement de la censure. Shimizu parvient néanmoins, dans ce contexte, à enchaîner les projets. Ce qui nous mène aux *Notes d'une chanteuse ambulante* (*Utajo oboegaki*, 1941). Sans avoir de certitudes, il nous paraît probable que le film fût à l'origine une commande des studios. Notamment parce que son sujet (la vie d'une femme issue d'une troupe artistes-itinérants) le rapproche du genre du *geidō*, des films « consacrés au métier de comédien de théâtre traditionnel » qui connaissent dans ces années un essor car s'inscrivant « dans la logique de propagande qui domine alors un cinéma japonais ultranationaliste »⁹⁸, et dont les représentants les plus célèbres de l'époque seraient le

94 RAUGER Clément, op. cit. (2022), p. 228.

95 Ibid., p. 227.

96 Ibid., p. 228.

97 « There Was a Father (Chichi ariki) », *Harvard Film Archive*. <<https://harvardfilmarchive.org/calendar/there-was-a-father-2023-07>> (consulté le 20/04/2026)

98 DANIELLOU Simon, « Ce que le scope fait au *kabuki* : formats d'image et mise en cadre de l'horizontalité théâtrale au Japon », in Fiant Antony, Hamery Roxane, Massuet Jean-Baptiste (dir.), *Point de vue et point d'écoute au*

Conte des chrysanthèmes tardifs (*Zangiku monogatari*, 1939) de Mizoguchi ou encore *Acteurs ambulants* (*Tabi yakusha*, 1940) de Naruse. Par ailleurs, le film détonne sur plusieurs points des pratiques alors privilégiées par Shimizu. En particulier, des cinq longs métrages qu'il réalise cette même année, il est le seul à avoir été principalement tourné en studio ; ce qui s'explique sans doute en partie par le fait que le film se déroule, non pas dans le Japon des années 40, mais du début du XX^e siècle — un film historique donc, rarissime à ce stade de la carrière de Shimizu.

Mais c'est précisément pour sa singularité, au sein d'une période où l'œuvre du cinéaste se reconfigure selon un système d'une cohérence toujours plus accrue, que le film nous intéresse ici.

L'histoire est celle d'Uta, artiste errante au sein d'une troupe misérable, qui se voit, contre sa volonté, rachetée à sa troupe par Hiramatsu, un riche homme d'affaire à la tête d'une entreprise de thé. Celui-ci, impressionné par son talent, souhaite qu'elle enseigne la danse à sa fille. Uta, habituée à la vie itinérante, se trouve ainsi assignée à la demeure de son nouveau mécène, s'habituant difficilement au mode de vie sédentaire. Et ce d'autant plus que, si le vieil homme s'avère précautionneux et bienveillant à son égard, la cohabitation se passe mal avec le reste de la maisonnée : perçue comme une opportuniste aux crochets du vieux veuf, elle est notamment mise à l'écart par la fille et le plus jeune fils de Hiramatsu. Les choses allant de mal en pis, le patriarche décède brutalement, laissant Uta isolée dans cette maisonnée où on ne veut plus d'elle. Par ailleurs, le fils aîné, étudiant à la ville, ne peut reprendre l'affaire familiale, laissant craindre le déclin de leur fortune. Uta s'efforcera alors de conquérir le respect de la famille : prenant en charge l'entreprise familiale, elle parvient à s'assurer des commandes et à rétablir la stabilité financière de la famille ; traitant les plus jeunes enfants Hiramatsu comme les siens, elle gagne peu à peu leur affection ; bientôt, elle se trouve même fiancée à l'aîné, Shōtarō. Pourtant, son passé ressurgit quand un ancien membre de sa troupe — l'un de ceux-là mêmes qui l'avait vendue —, ayant eu écho de sa prospérité nouvelle, vient faire appel à sa générosité... Alors, contre toute attente, Uta, loin de se contenter de lui donner l'argent, lui demande de l'emmener avec elle. Comme si elle avait rachetée sa liberté, elle retourne à sa vie d'artiste itinérante, abandonnant la maisonnée Hiramatsu et son fiancé. Celui-ci, six mois plus tard, retrouve enfin sa trace. La confrontant, il exige qu'elle s'en revienne auprès de lui. Mais Uta, loin de céder, se lance alors dans un plaidoyer en faveur de son mode de vie itinérant, refusant de retourner à une existence de femme bourgeoise :

« Je détestais cette vie "respectable". Je devais me lever tôt le matin. Je ne pouvais même pas fumer. Tout était si formel. Je suis restée parce que je n'avais nulle part ailleurs où aller. J'en ai eu assez. Ici, je peux dormir autant que je le veux. Je peux fumer et boire. »

Pour toute réponse, Shōtarō la gifle, et affirme sa détermination à la ramener, en dépit des protestations d'Uta qui rappelle qu'elle n'est qu'une artiste vagabonde. Enfin de compte, leur conversation est interrompue par un confrère d'Uta qui annonce son moment de monter sur scène. Uta, troublée, remonte les escaliers vers les loges, où

s'affaire le reste de la troupe en vue de la représentation. Elle s'assied face à un miroir, s'attache les cheveux, et reprend sa préparation, balayant une larme coulant sur sa joue. Ainsi s'achève le film sur cette conclusion d'une grande ambiguïté... ou presque, puisque suite au fondu au noir qui le clôt, un panneau de texte, tranchant pour le spectateur, l'informe finalement qu'Uta a rejoint son foyer et vit avec bonheur auprès de son nouvel époux.

Ce *happy end* totalement incongru, apparaît plutôt comme une greffe grossière du studio — ou de Shimizu lui-même —, déjà inquiet des remous suscités quelques années plus tôt par *Cœur enchaîné*, lequel dépeignait déjà le portrait d'une femme marginalisée devant faire face à la morale publique et remettant en cause les bonnes mœurs de l'organisation familiale moderne japonaise. Ce faisant, ces deux films, et plus particulièrement les *Notes d'une chanteuse ambulante*, assument une dimension politique profondément sulfureuse. Car le principe du *kokutai* (« corps national ») — qui, rappelons-le, ne saurait être ouvertement remis en cause depuis la Loi de Préservation de la Paix de 1925 — alors érigé en idéologie officielle, reposait sur l'idée d'un « grand État-famille »⁹⁹ à la tête duquel siège l'empereur (*tennō*). Selon ce principe, toutes les structures de la société apparaissent comme une métaphore métonymique de cette relation paternaliste de souverain à sujet, chaque « patriarche » faisant office, à son échelon respectif, de représentant du *tennō* ; ce, jusqu'au sein de la cellule familiale (*ie* 家), entièrement définie, dans le droit de l'époque, sous la responsabilité et l'autorité d'un « chef de famille »¹⁰⁰. Autorité qu'Uta, par son rejet du rôle d'épouse-modèle, remet en cause en plein contexte de resserrement de la censure.

À ce titre, que le film se déroule à l'aube du XX^e siècle (1901, comme l'indique le panneau de texte ouvrant le film) nous paraît essentiel. C'est précisément durant l'ère Meiji (1868-1912) que s'institutionnalise la conception de la famille japonaise « traditionnelle » (ou définie comme telle, bien qu'elle émerge paradoxalement dans un contexte de modernisation du pays). Or, c'est cette vision de la famille que l'État militariste, animé par une nouvelle vision du rôle de l'État comme « porteur d'une vision totale de l'ordre sociale, rendue nécessaire par la situation exceptionnelle »¹⁰¹, tentera de raviver au cœur de la guerre, après la période de « dévoiement » que fut celle de la démocratie Taishō.

99 SOUYRI Pierre-François, *Moderne sans être occidental. Aux origines du Japon aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 2016, p. 335.

100 Depuis 1871, la famille (*ie* 家) était fondée sur le registre familial (sorte d'état-civil) dont le titulaire était le « chef de famille » (*ikka no shunjin* 一家の主人). Dans cette organisation, la femme était reconnue comme non-autonome et n'était pas l'égale de l'homme (par exemple, l'adultère était autorisé pour l'homme, délictueux pour la femme). Ibid., p. 381.

101 GONON Anne, « Idéal féminin et politique de la famille », in TSCHUDIN Jean-Jacques, HAMON Claude (dir.), *La société japonaise devant la montée du militarisme. Culture populaire et contrôle social dans les années 1930*, Paris, Piquier, 2007, p. 99.

La comparaison avec *Cœur enchaîné* nous paraît particulièrement intéressante pour les nombreuses similitudes narratives et thématiques que partagent les deux films. Mais aussi parce que leurs similitudes donnent lieu, *in fine*, à des organisations de l'espace tout-à-fait dissemblables chez l'un et l'autre, sur lesquelles nous reviendrons.

Concernant les similitudes, c'est la présence, dans les deux cas, d'une figure de femme marginalisée, qui nous semble ici déterminante : en l'occurrence, une hôtesse de bar (au cinéma, souvent un euphémisme pour parler en fait de prostitution¹⁰²) et une artiste itinérante. Notons que ces deux professions, tenues par des femmes précaires, avaient tendance à être amalgamées¹⁰³. L'artiste errante, en particulier, était souvent associée à des activités de prostitution ; de fait, dans le film, Uta fait immédiatement l'objet du soupçon des membres de la maisonnée bourgeoise quant à sa moralité... encore qu'il faille peut-être voir ici l'expression d'une discrimination plus spécifiquement dirigée contre ceux qu'on appelle les *burakumin*, une catégorie de la population japonaise stigmatisée pour son appartenance à certaines catégories socio-professionnelles dont font parties les artistes itinérants — problématique sociale d'ailleurs évoquée dans *La Danseuse d'Izu*.

Quoi qu'il en soit, notre intérêt porte ici sur l'imaginaire que charrient ces figures, déjà très présentes dans la littérature et le théâtre classique et de l'époque d'Edo, lorsque Shimizu s'en saisit. Dès la fin du XI^e siècle, les prostituées (ou courtisanes) se trouvèrent symboliquement associées à l'élément de l'eau. En poésie notamment, on trouve dans les vers qui leur sont consacrés pléthores de métaphores marines ou aquatiques, ce que Jacqueline Pigeot, spécialiste de la littérature classique japonais, explique par le fait que ces images reposent sur l'association de l'eau en mouvement à l'instabilité de l'existence : « la barque sur les eaux signifie métaphoriquement l'impossibilité de se poser, de trouver un “ancrage” »¹⁰⁴, incertitudes de la vie et des liaisons amoureuses... Dans le cadre d'une littérature fortement empreinte de bouddhisme, la courtisane devient alors non pas tant une figure méprisable et vile, mais au contraire « l'emblème de la condition de l'être humain, que le bouddhisme décrit comme livré aux remous des passions, abandonné aux fluctuations de la vie, et, après la mort, au courant sans fin des renaissances », et en cela digne de compassion¹⁰⁵. L'expression d'« *ukiyo* » 浮世, qu'on leur trouve fréquemment associée, résume parfaitement cette conception. Mot à mot, elle signifie le « monde flottant » :

102 Shimizu tenta de mettre en scène un personnage de prostituée aux côtés d'un enfant dans *Lui, elle et les jeunes* (*Kare to kanojo to shōnentachi*, 1935), mais le comité de censure, jugeant « inconvenant, selon la morale publique de l'époque, de voir une prostituée s'amuser avec un enfant », « obligea à modifier la profession de l'actrice : passant de prostituée à hôtesse, la maison close où elle travaillait devenait ainsi un bar ». RAUGER Clément, *op. cit.* (2022), p. 225.

103 Comme le révèle exemplairement la figure de la *geisha* 芸者, souvent rattachée dans la culture populaire à la prostitution, mais qui est, étymologiquement, la personne (*sha* 者) qui pratique les arts (*gei* 芸).

104 PIGEOT Jacqueline, *Femmes galantes, femmes artistes dans le Japon ancien*, *op. cit.*, p. 79.

105 Ibid., p. 100.

c'est-à-dire, notre monde, celui des passions, avec une connotation tragique puisque son succès poétique et littéraire tient en partie à l'homophonie entre *uki* 浮き (flotter, « être ballotté par les flots »¹⁰⁶), et *uki* 憂き (être triste, affligé).

Cet imaginaire, qui s'élabore donc à une période très ancienne, connut une prodigieuse prospérité, culminant entre la fin du XVII^e siècle et le début du XVIII^e avec l'essor d'une culture bourgeoise urbaine qui se réappropria cette expression pour désigner le monde de la prostitution et des quartiers dits "de plaisir" : c'est la naissance de l'*ukiyo zōshi* (« littérature du monde flottant ») porté par Saikaku Ihara, ou encore de l'*ukiyo-e* (« estampes du monde flottant ») d'Utamaro Utagawa... On retrouve ainsi, jusque dans les tragédies bourgeoises (*sewamono*) de Chikamatsu Monzaemon, au XVIII^e siècle¹⁰⁷, convoqué cet imaginaire de la femme prostituée, ballottée par les affres de la passion amoureuse, et le « code poétique de l'eau »¹⁰⁸ lui étant associé.

Le cinéma qui, dès ses origines, se trouve fortement marqué de l'influence du *kabuki* et plus généralement du théâtre d'Edo¹⁰⁹, intègre en partie cet imaginaire ; la littérature moderne, du reste, continue elle aussi d'y puiser, comme l'illustre bien l'œuvre de Nagai Kafū, que nous mentionnions en introduction. Dès lors, précisons d'emblée que Shimizu n'a sans doute pas consciemment mobilisé cet univers culturel pré-moderne ; son œuvre globale ne témoigne presque jamais d'un intérêt pour la culture classique japonaise. Mais nous jugeons plus que probable qu'il ait été familier de ses codes qui, comme nous venons de le dire, continuait d'imprégner l'imaginaire culturel japonais des années 20, 30 et 40. Du reste, le cinéaste ne semble pas avoir attendu 1937 et le tournage de *Cœur enchaîné* pour s'y référer : nous croyons trouver des résidus de ce code poétique de l'eau associés à la figure tragique de Sunako, protagoniste de *Jeunes filles japonaises au port* (*Minato no Nihon musume*, 1933). Il y a, évidemment, la référence à ce cadre spatial particulier, mentionné dès le titre, qu'est le port — et qu'on retrouvera par la suite systématiquement associé à des personnages de prostituées chez Shimizu : dans *Cœur enchaîné* bien sûr, mais aussi brièvement dans l'épilogue des *Enfants de la ruche* (*Hachi no su no kodomotachi*, 1948) —, lieu des déambulations de Sunako avec ses camarades, évocateur du voyage et d'une certaine instabilité, mais aussi haut-lieu de la prostitution. Il y a également cet usage très dramatique de la pluie : une première occurrence, lorsqu'une fois faite prostituée, Sunako est retrouvée par Henry, l'homme qu'elle aime (24'10) ; une seconde fois surtout, vers la fin du film, quand la pluie battante d'un orage semble s'ajouter à ses larmes (74'00). Toutefois, avec le personnage de Sunako, c'est à

106 Ibid., pp. 85-86.

107 Exemplairement dans les chants versifiés qui ouvrent les derniers actes d'*Une chanson de Satsuma* ou encore *Double livret pour un double suicide*. CHIKAMATSU Monzaemon, *Les Tragédies bourgeoises*, Vol. 1, Paris, Publications Orientalistes de France, 1991, pp. 139-143 et 186-189.

108 PIGEOT Jacqueline, *Femmes galantes, femmes artistes dans le Japon ancien*, op. cit., p. 79.

109 SATŌ Tadao, op. cit., pp. 20-21.

l'archétype classique de la prostituée « livré[e] aux remous des passions »¹¹⁰ que l'on se trouve confronté. Si la jeune Sunako devient prostituée, c'est précisément parce que, emportée par l'amour obsessif qu'elle vouait à Henry, elle a, dans un accès de jalousie irrationnel, tiré au pistolet sur une rivale, et par ce crime échouée dans le monde parallèle de la marginalité ; sa condition faisant ici office d'expression hyperbolique de la condition humaine, soumise aux tourments des sentiments.

Or les personnages de Yuki et d'Uta divergent fondamentalement de Sunako en ce que, précisément, la violence qu'elles subissent n'est pas de l'ordre d'une passion amoureuse intérieure. Il n'y a guère trace de romance dans aucun des deux films : tout juste peut-on discerner l'esquisse d'une relation sentimentale entre Yuki et le gangster chargé de la surveiller, mais qui n'éclosa point ; quant à Uta et ses fiançailles avec l'aîné Hiramatsu, on peut penser, à sa décision de reprendre sa vie itinérante, qu'elle n'avait rien de sentimental et était davantage motivée par des considérations de l'ordre de la consécration sociale (Shōtarō, admiratif et redevable de la prospérité qu'elle a su redonner à l'entreprise et à sa famille, lui « offre » un statut social légitime) ou par sentiment de dette à l'égard du père Hiramatsu.

On retrouve pourtant toujours cette iconographie de l'eau et de l'être humain ballotté par l'existence. Dans *Cœur enchaîné*, elle s'illustre à nouveau par la convocation du cadre spatial du port, le film s'ouvrant sur une succession de plans de bateaux à vapeurs traversant la baie de Yokohama où se trouve le bar de Yuki — ces plans n'ont d'ailleurs pas une simple valeur illustrative, car l'arrivée des bateaux de voyageurs constituent en effet un enjeu important pour les hôtes, qui dépendent de cet afflux de clients. Dans les *Notes d'une chanteuse ambulante*, on retrouve à nouveau l'élément pluie, convoqué dès l'ouverture ; et il n'est sans doute pas anodin que, par deux fois, pour signifier la mélancolie d'Uta, la mise en scène la suive marcher jusqu'à un étang, dont la surface lisse est soudain troublée par le lancer d'une pierre (26'00, 52'40). Surtout, on trouve dans chacun des deux films une barque, symbole poétique par excellence de l'*ukiyo*¹¹¹. Dans *Cœur enchaîné*, c'est dans une barque, abandonnée dans un dépotoir où il joue avec d'autres enfants, que le fils de Yuki trouve refuge (Fig. 8). Dans les *Notes d'une chanteuse ambulante*, c'est, de manière très significative, à bord d'une barque qu'Uta (Fig. 6), qui vient d'être vendue à Hiramatsu, rallie la maison censée devenir la sienne (dans une séquence filmée en caméra embarquée, comme nous l'évoquions plus tôt) : le mouvement de ballotement, épousé par la caméra installée à même l'embarcation, venant très littéralement signifier la perte de contrôle du personnage sur son propre destin.

110 PIGEOT Jacqueline, *Femmes galantes, femmes artistes dans le Japon ancien*, op. cit., p. 100.

111 Comme dans l'expression « *ukifune* » : « barque ballottée sur les eaux ». PIGEOT Jacqueline, *Michiyuki-bun. Poétique de l'itinéraire dans la littérature du Japon ancien*, Paris, Collège de France, 2009, p. 340.

On le discerne plus nettement à travers ce dernier exemple : ici, le remous existentiel de l'iconographie *ukiyo* n'est plus d'ordre sentimental mais social. C'est face à une violence double que ces personnages doivent faire face. D'une part, celle de la morale publique, qui s'incarne dans les deux cas par un groupe d'enfants moqueurs (celui du groupe d'amis du fils de Yuki dans l'un, du groupe d'amis du plus jeune fils de Hiramatsu dans l'autre). Les enfants viennent ici se faire les relais de la morale des adultes, qu'ils expriment simplement d'une manière plus frontale. À ce sujet, ouvrons ici une parenthèse pour souligner que, ce faisant, ils illustrent l'une des raisons pour lesquelles Shimizu a pu autant se tourner vers les films d'enfants, considérés comme sa marque de fabrique depuis le succès des *Enfants dans le vent* en 1937 et des *Quatre saisons de l'enfance* en 1939 : comme le souligne Keiko McDonald en particulier à propos de ce dernier film, « les relations des camarades de jeu rejouent une version enfantine de la lutte de pouvoir des adultes autour d'eux »¹¹². Dans un contexte où se restreignent toujours davantage les sujets dont il est autorisé de parler, le détour par ce miroir du monde des adultes qu'est celui des enfants est une des stratégies qui s'offre au cinéaste.

L'autre violence, c'est celle de l'autorité faisant obstacle à l'émancipation personnelle des protagonistes. Dans *Cœur enchaîné*, cette autorité est incarnée par la maquerelle du bar où travaille Yuki, sourde aux revendications des hôtes et n'hésitant pas à envoyer des voyous passer à tabac celle qui tentera de s'enfuir. La scène de confrontation durant laquelle les hôtes, galvanisées par Yuki, osent la confronter pour demander une augmentation, est d'ailleurs sans ambiguïté sur la conflictualité à l'œuvre : elle est filmée en un plan taille de profil dont la composition est parfaitement centré sur le comptoir du bar, celui-ci venant couper l'image en deux et signifier l'infranchissable barrière qui sépare les camps (Fig. 9). Dans les *Notes d'une chanteuse ambulante*, ce rôle est endossé par Shōtarō qui, bien qu'il nous soit présenté comme une figure plutôt sympathique et sensible dans la majorité du film, rendosse son rôle de patriarche coercitif lorsqu'Uta cherchera à s'émanciper.



Figure 8



Figure 9

112 MCDONALD Keiko, « Saving the Children... » op. cit., p. 183.

Cette évolution dans le rapport de Shimizu à ces figures de femmes marginalisées traduit une approche moins stéréotypée, et s'explique à notre avis par le fait que cette figure semble lui avoir servi, consciemment ou non, de vecteur d'expression de sa propre sensation d'oppression à cette période. Sans parler de la relative solitude artistique qu'il put éprouver au départ d'Ozu et Yamanaka en 1937 — car ce sont alors deux de ses amis et collaborateurs artistiques proches, avec lesquels il avait l'habitude d'organiser fréquemment des colloques, projections et rencontres¹¹³ dont il se sépare, pour l'un d'eux définitivement —, Shimizu devait sans doute encore davantage sentir une certaine mise sous tension du secteur cinématographique. Avec l'enlisement du conflit en Chine et les tensions montantes avec les États-Unis (ceux-ci infligeaient alors des sanctions économiques lourdes au Japon, privant notamment le pays d'un de ses principaux apports de carburant), l'État japonais multipliait les appels à la modération et la sobriété, ainsi que les restrictions pesant sur l'utilisation de pellicule, et donc sur le choix des films produits, tout en exigeant toujours plus fortement que le cinéma participât directement à l'effort moral de guerre. Shimizu, en tant que représentant majeur d'un certain courant de pensée libérale au sein duquel la vision de l'artiste primait, n'a pu qu'éprouver douloureusement cette atteinte à sa liberté de création, ce d'autant plus que son style semble atteindre, dans cette période, une forme de stabilité conceptuelle et pratique. Il a légitimement pu se sentir davantage fragilisé au sein de la Shōchiku, très tolérante avec ses expérimentations tant qu'elles restaient rentables ; mais en effet sa position s'avérera plus précaire qu'on n'aurait pu le croire lorsque, suite à l'échec commercial cuisant du *Journal d'une femme-médecin* (*Joi no jiroku*) fin 1941 et conjointement à un nouveau resserrement du débit de la production cinématographique en 1942, il sera mis à l'écart et officiera principalement comme superviseur sur les tournages d'autres réalisateurs¹¹⁴.

C'est donc dans ce sens que peut se comprendre le monologue final d'Uta : comme un plaidoyer désespéré en faveur de l'autonomie des artistes, des vagabonds¹¹⁵, déclamée par une de leurs représentantes face au représentant de l'autorité impériale (selon la logique métonymique de l'État-famille) qu'incarne Shōtarō dans cette séquence.

Ce qui nous permet, sans aller jusqu'à placer dans la bouche même de Shimizu cette lecture très radicale, de soutenir la validité d'une lecture contestatrice du film en dépit de son intertitre conclusif, c'est que la mise en scène se construit solidairement avec son personnage. Sous la caméra de Shimizu, la maison bourgeoise de Hiramatsu devient le lieu où se traduisent sensiblement les rapports de force entre ses occupants, et donc l'oppression subie par la chanteuse. C'est cette organisation de l'espace qu'il nous faut à présent étudier.

113 RAUGER Clément, *1923-1939 : Parenthèse progressiste du cinéma japonais*, op. cit., p. 228.

114 Ibid., p. 235.

115 Shimizu lui-même se décrivait au début des années 40 comme un « quasi-vagabond ». Ibid., p. 231

c) La toile et le *shōji* : vers un nouveau traitement des espaces

Cette considération sur l'expression des rapports de force au sein des *Notes d'une chanteuse ambulante*, nous conduit en effet à nous pencher sur l'organisation de l'espace dans la mise en scène de Shimizu. Toutefois, il nous faut d'emblée préciser que si celle-ci nous intéresse, ce n'est pas simplement pour ce qu'elle nous apprend de ce film-ci — encore qu'il se présente, pour les raisons évoquées précédemment et par sa place singulière dans la filmographie de Shimizu comme un objet particulièrement intéressant —, mais aussi et surtout parce qu'elle est symptomatique d'une dimension essentielle de son nouveau style, lequel s'affirme pleinement au tournant des années 40.

Les espaces, particulièrement intérieurs (nous aurons l'occasion de revenir sur le traitement singulier des espaces extérieurs, presque systématiquement synonymes chez lui de “naturels” ou évoquant à tout le monde un univers rural) font alors l'objet d'une prise en charge particulière dans son cinéma. Porté par sa volonté de trouver un style qui lui soit propre et de prendre ses distances avec une forme hégémonique — commerciale, puis propagandiste — de cinéma, Shimizu semble dans ces années abandonner le modèle d'organisation de l'espace cinématographique tel qu'il avait trouvé à s'exprimer depuis la révolution formelle du *Forfaiture* de Cecil B. DeMille, et dont tout le projet de la Shōchiku avait précisément consisté à en imposer les caractéristiques au cinéma japonais ; autrement dit, à l'organisation de l'espace tel qu'elle est envisagée dans le Mode de Représentation Institutionnel théorisé par Noël Burch. En effet,

« l'une des clés de l'extraordinaire impact de *Forfaiture* [...] tient dans les angles de prises de vues choisies par DeMille, *lesquels s'écartent systématiquement de la frontalité et de l'horizontalité*. [...] dans tous ses intérieurs, la caméra filme le décor sous un angle doublement oblique, par rapport au mur du fond et par rapport au plan du sol, sur lequel elle plonge toujours un peu. Le contraste est saisissant, non seulement avec le cinéma primitif, où la caméra est toujours réglée face au décor et strictement parallèle au sol, mais aussi avec les intérieurs – et beaucoup d'extérieurs – des Griffith de l'époque Biograph : dorénavant les planches, les dessus de table, etc. vont déployer leur surface en d'amples parallélogrammes, *multipliant à travers le champ les indices de la perspective linéaire* : une profusion de lignes convergentes se présenteront au regard pour nous affirmer qu'il s'agit bel et bien, devant nous, d'un espace habitable. »¹¹⁶

Au contraire, comme nous le détaillerons ici, *platitude, frontalité, horizontalité* semblent être quelques-uns des principes régissant la nouvelle conception de l'espace cinématographique de Shimizu.

À cet égard, la comparaison avec *Cœur enchaîné* nous semble encore fructueuse : en dépit des nombreuses similitudes (thématiques, narratives) que partagent ces deux films, ils donnent *in*

¹¹⁶ BURCH Noël, *La lucarne de l'infini*, op. cit., pp. 194-195. Nous soulignons.

fine lieu à des organisations spatiales bien différentes. Peut-être parce qu'il est un film historique et donc plus propice à l'exploitation d'une conception prémoderne de l'espace, ou parce que son cadre architectural (une maison rurale bâtie dans le style vernaculaire) s'y prête davantage, peut-être enfin parce qu'il est presque intégralement tourné en studio et se déroule majoritairement en intérieur, *Notes d'une chanteuse ambulante* nous semble en effet le plus représentatif de cette conception nouvelle de l'espace chez Shimizu.

Qui plus est, l'organisation de l'espace vient y exprimer l'indépendance de son auteur à deux niveaux. D'une part, par la transposition de l'oppression subie par Uta dans l'organisation de l'espace du film, il imprime sa solidarité avec la volonté d'indépendance du personnage (dont nous avons vu qu'elle nous semblait se faire le relais des propres aspirations de Shimizu en tant qu'artiste) dans la plastique même du film, désamorçant une potentielle manipulation *a posteriori* (l'intertitre final) des studio ou du comité de censure. D'autre part, étant organisée selon des principes directeurs fondamentaux du style de Shimizu, la construction de l'espace des *Notes d'une chanteuse ambulante* participe splendidement d'un geste par lequel le cinéaste affirme sa singularité au sein du champ cinématographique de l'époque.

En premier lieu, le traitement particulier de l'espace dans ce film consiste donc en une exploitation de l'aménagement intérieur de la maison faisant office de cadre principal au récit, afin de construire entre les personnages des « relations d'ordre architectural » (pour reprendre les mots employés par Éric Rohmer dans son étude consacrée à *L'Organisation de l'espace dans le « Faust » de Murnau*).

« Relations dont les deux plus importantes se nomment “intérieur et extérieur”, “haut et bas”. L'analyse ci-dessus a précisément mis en valeur d'une part la *frontière* qui est une muraille, une cloison virtuelle (fonction horizontale), d'autre part l'*estrade* (fonction verticale) et la *pente* (fonction oblique). Les personnages de *Faust* sont presque toujours occupés à passer des seuils réels ou figurés, naturels ou magiques et à contempler des spectacles qui se déroulent soit au-dessus d'eux, soit au-dessous d'eux. »¹¹⁷

Dans les *Notes d'une chanteuse ambulante*, c'est un couple du même ordre que nous retrouvons dans l'opposition avant/fond qui semble structurer les relations d'ordre architectural entre les personnages, et dans lesquelles la notion de *frontière* ou de *seuil* joue également un rôle fondamental. Toutefois, contrairement à *Faust*, dans lequel ces frontières se trouvent chargées d'une dimension « surnaturelle »¹¹⁸, dans les *Notes d'une chanteuse ambulante*, ces obstacles, qui revêtent le plus souvent la forme d'un élément architectural, viennent manifester une barrière sociale, et donc l'oppression subie par Uta dans cette demeure bourgeoise où elle n'est pas bienvenue.

117 ROHMER Éric, *L'organisation de l'espace dans le « Faust » de Murnau*, Paris, Cahiers du cinéma, 1977, p. 75.

118 Ibid., p. 70.

Cette organisation de l'espace selon le couple avant/fond ne se structure toutefois pas par l'expression d'une profondeur au niveau de l'espace filmique, car celui-ci repose au contraire sur l'élaboration d'une image plate, sans relief (nous développerons dans un instant la manière dont se construit cette "platitude", ainsi que ses implications plus profondes au sein du système de Shimizu). C'est donc plutôt aux niveaux pictural — par le jeu sur les contrastes lumineux, sur l'ombre et la lumière — et architectural¹¹⁹ que s'organisent cette relation.

Pour comprendre la manière dont cette relation d'avant/fond prend forme dans le film, précisons d'emblée qu'un couple oppositionnel proche occupe une place essentielle dans le modèle d'architecture japonaise telle qu'il s'est notamment consolidée lors de la période d'Edo : il s'agit du couple *omote* 表 / *ura* 裏, que l'on traduira par « avant/envers ». Au-delà de leur signification purement spatiale, ces termes possèdent des connotations de sens un peu plus larges, ainsi que l'évoque Augustin Berque : *ura* en particulier, bien que connoté négativement, peut aussi étymologiquement renvoyer à « la vérité des choses, inaccessibles au profane » et sur ce point « interfère avec *oku* »¹²⁰ (奥, le « fond »). Pour expliciter les significations sensibles que revêtent ces termes, Augustin Berque, dans sa réflexion, les recoupe encore avec le couple *hare* 晴れ (« originellement le beau temps, et de là ce qui se montre au grand jour, le manifeste, l'officiel, le public ») / *ke* 褻 (« le quotidien, l'usuel, l'informel, le privé, l'intime »)¹²¹.

Ce qu'il faut donc comprendre ici, c'est que la notion d'*oku* ne renvoie pas tant à une progression spatiale en *profondeur* (associée à un axe de fuite et à des coordonnées cartésiennes, dans laquelle Berque voit les caractéristiques d'une conception de l'espace moderne occidentale) qu'à l'idée d'une progression à travers une succession de seuils, de perspectives parallèles, mais aussi d'une progression vers une profondeur « qualitative » (ce qui est intime, privé, domestique) : « Pour résumé, disons qu'*oku* exprime la profondeur, effective ou imaginaire, en tant que celle-ci implique une translation perçue comme horizontale »¹²². En cela, cette conception du fond-*oku* aux niveaux pictural et architectural ne contredit pas la platitude phénoménologique de l'espace filmique.

Mais surtout, ce qui nous intéresse ici, c'est qu'elle permet de traduire spatialement l'exclusion dont fait l'objet Uta dans toute la première partie du film. Sur le plan architectural, on constate qu'elle se trouve régulièrement reléguée dans des espaces "intermédiaires", c'est-à-dire n'ayant pas pour vocation d'être habités mais de servir simplement de seuil entre deux pièces de vie : couloirs, escaliers, vestibules (*genkan*)... Ce phénomène est particulièrement flagrant, par

119 Nous reprenons ici les distinctions employées par Éric Rohmer en préambule de son étude. Ibid., pp. 11-12.

120 BERQUE Augustin, SAUZET Maurice, *Le sens de l'espace au Japon. Vivre, penser, bâtir*, Paris, Quæ, 2004, p. 93.

121 Ibid., p. 92.

122 Ibid., p. 94. Nous soulignons.

exemple dans une courte séquence située peu après son arrivée dans la demeure (25'15). Uta se trouve rejetée au seuil de la chambre de la fille de Hiramatsu, qui en referme devant elle le *shōji*, l'excluant très concrètement de l'espace commun d'habitation (Fig. 10).



Figure 10

C'est encore — et, peut-être, surtout — au niveau pictural que le couple *omote/oku*, en l'absence de profondeur sensible de l'image, vient se matérialiser, l'opposition lumière/ombre y faisant office de correspondant visuel à plusieurs moments-clés du film. Nous nous appuyerons particulièrement sur deux séquences, dans lesquelles cette dichotomie est la plus frappante, mettant toutes deux en scènes Uta et Shōtarō, le fils aîné de Hiramatsu.

La première séquence (38'20) intervient peu après la mort du patriarche Hiramatsu. Shōtarō, préoccupé par son avenir et celui de sa famille (le jeune homme se trouve face à un dilemme : abandonner ses études à Tōkyō pour reprendre en main la direction de l'entreprise et s'occuper de ses frère et sœur, ou poursuivre ses études en risquant la banqueroute de l'entreprise), est assis sur la plateforme surélevée du *genkan* au premier plan, pensif (Fig. 11a). Pendant ce temps, Uta, qui accompagne la sœur de Shōtarō jusqu'à l'entrée, passe dans l'arrière-plan du cadre.

(11b) Elle s'apprête à retourner dans le fond la maison (dont le seuil est comme visuellement symbolisé, sur cette composition parallèle au mur du fond et donc parfaitement « plate », par la poutre qui barre verticalement le cadre), quand, remarquant le trouble du jeune homme, elle ose faire demi-tour et lui adresser la parole. Uta qui se tenait jusque-là dans l'ombre (derrière la poutre, dans le *fond* de l'image) s'avance vers la lumière.

(11c) Interpellée en retour par Shōtarō, elle ose enfin s'asseoir à ses côtés sur la plateforme surélevée. Ce faisant, elle franchit la poutre centrale qui sert ici, architecturalement, de frontière symbolique entre *omote* et *oku*, et visuellement entre lumière et ombre. Uta conseille à Shōtarō de reprendre ses études, mais celui-ci ne peut se résoudre à abandonner ses frère et sœur.

(11d) Uta lui offre de s'occuper d'eux, s'estimant redevable de la gentillesse de leur père. Notons alors que Shimizu, au profit d'un bref champ-contrechamp, désaxe très légèrement sa caméra, abandonnant exceptionnellement le principe de frontalité qui semble pourtant directeur

dans le reste du film. Mais ce n'est pas tant, nous semble-t-il, pour exploiter la perspective créée par l'angle de la plateforme surélevée et créer un effet de profondeur, que pour décaler légèrement la position de la poutre-frontière et donc inclure Uta dans le même espace que Shōtarō, celui de l'*omote* et donc de la lumière.

Uta, devinant les possibles réticences que pourrait éprouver le jeune homme en raison de son statut d'artiste errante, affirme ses bonnes intentions. Mais en définitive, il ne s'y résout pas : il ne peut faire peser une telle responsabilité sur les épaules d'une « parfaite inconnue ».

(Ile) Rejetée par Shōtarō, Uta se lève, et quitte la pièce pour rejoindre la cuisine, à l'arrière de la maison. Ici, la composition est élargie, et encore légèrement désaxée pour laisser apparaître l'ouverture vers la pièce suivante, tout au fond.

La séquence se poursuit dans la cuisine. Shōtarō, touché par la proposition d'Uta, change d'avis et accepte finalement sa demande ; plus encore, il propose de l'épouser afin de "normaliser" leur situation. Mais c'est surtout ce premier passage dans l'entrée de la demeure qui nous intéresse ici. Quant au découpage, notons que c'est l'une des séquences les plus "chargées" du film : on compte une douzaine de coupes du moment où Shōtarō s'assied jusqu'à ce qu'il quitte la pièce — nous n'avons énuméré ici que les cinq plans d'ensemble principaux qui constituent l'essentiel de la scène, excluant les champ-contrechamps plus serrés qui la ponctuent et qui, étant donné leur brièveté, servent à notre avis avant tout de plans de transition entre ces différentes compositions.

On constate qu'au cours de cette séquence, toute la construction de l'espace vise à organiser une progression entre *omote* et *oku*, traduite, sur le plan architectural, par la division symbolique de l'espace qu'opère la poutre, et sur le plan pictural par les jeux opposant ombre et lumière. La stigmatisation d'Uta, dont la proposition se voit rejetée, se traduit par le franchissement de ce seuil vers l'*oku* qu'est la poutre, la renvoyant dans l'ombre. Ce faisant Shimizu illustre très littéralement, sur le mode critique, l'idée selon laquelle « la femme appartient "au dedans" ou se tient sur le seuil »¹²³.

123 « Bien souvent, la femme appartient "au dedans" ou se tient sur le seuil, son espace étant plus quadrillé que circularisé, plus fermé qu'ouvert, plus contrôlé que libre. » MAURY Corinne, *Marcher au cinéma, lignes d'existences*, Cherbourg-en-Cotentin, de l'incidence, 2024, p. 49.



Figure 11a



11b



11c



11d



11e



Symptomatiquement, la même logique se retrouve dans la seconde séquence que nous souhaiterions brièvement étudier (91'00) ; il s'agit en fait de la séquence finale du film, intervenant six mois après qu'Uta ait quitté la demeure Hiramatsu pour reprendre son mode de vie nomade. Shōtarō, ayant enfin retrouvé sa trace, fait demander Uta, assise dans les loges où autour d'elles s'affairent les artistes (*Fig. 12a*).

(12b) Uta se lève et quitte la pièce pour rejoindre l'entrée du théâtre. La caméra, qui reste dans la pièce, entame alors un ample travelling latéral accompagnant, à travers la cloison, le déplacement de la jeune femme.

(12c) Celle-ci, bouleversée de se trouver soudain face à Shōtarō, retourne immédiatement en loges, et cherche à se réfugier vers les coulisses de la scène, qu'elle rejoint en descendant des escaliers.

(12d) À nouveau, elle aperçoit au détour d'un couloir Shōtarō, qui la rejoint d'un pas résolu. La caméra entame alors un second travelling latéral nous entraînant vers le fond des coulisses, celui-ci plus curieux : car ce mouvement n'accompagne, à première vue, le déplacement d'aucun personnage. On comprend *a posteriori* qu'il épousait la vision subjective d'Uta, puisqu'on s'aperçoit sur le plan d'après (12e) que celle-ci s'est en effet déplacée vers le fond de la pièce. Mais ce faisant, il porte aussi une charge plus symbolique : le glissement nous mène à la vue du fond des coulisses, plongés dans l'obscurité, exprimant ainsi l'enfermement d'Uta à mesure que s'approche son fiancé, représentant du mode de vie qu'elle a fui. Uta s'avance justement vers l'obscurité, quand Shōtarō lui déclare sans ambages être venu la chercher.

(12f) Au détour d'un plan rapproché sur lequel on aperçoit le désarroi d'Uta, la caméra, reculant dans le même axe, élargit le cadre, envahi par les différents accessoires de scènes entreposés. Uta délivre sa tirade pour défendre son choix de vie, et se fait gifler par Shōtarō.

(12g) Toujours dans le même axe, la caméra resserre le cadre. Uta, alors qu'elle évoque sa condition d'artiste, fait face aux loges, vers la lumière, et tourne le dos à Shōtarō, debout dans l'obscurité des coulisses.

(12h) Finalement, Uta est appelée sur scène. Elle remonte jusqu'aux loges, laissant derrière elle Shōtarō (12i), et, s'asseyant face à un miroir (12j), prépare son passage.

Comme on le voit, la première partie de cette séquence est structurée, au niveau architectural, par une progression physique à travers le théâtre : la caméra se fait mobile, accompagnant les déplacements d'Uta qui, après avoir vu Shōtarō, fuit vers l'arrière-scène (*butaiura* 舞台裏). Mais de manière frappante, cette progression, fidèle au principe que nous évoquions plus tôt selon lequel l'*oku* renvoie à une profondeur vécue comme « translation



Figure 12a



12b



12c



12d



12e



12f



12g



12h



12i



12j

horizontale », est matérialisée par des travellings latéraux (*b* et *d*), qui permettent, tout en retranscrivant la progression physique du personnage, de préserver la cohérence spatiale du film, régie par l'horizontalité. Ces travellings restent néanmoins bien vécus comme une progression en profondeur par l'organisation picturale des plans : aux lumineuses loges filmées dans des cadres sans amorces succèdent des coulisses sombres, dont le caractère claustrophobique se trouve visuellement exprimé par l'encombrement visuel du cadre avec des amorces de lanternes et accessoires (*d*, *e*, *f* et *g*).

Sur le plan pictural justement, le contraste entre la clarté des loges et l'obscurité des coulisses structure toute la dynamique de la séquence. À travers elle, c'est l'opposition entre deux modes de vie — celui de l'épouse modèle, condamnée à la vie domestique, du fond de la maison¹²⁴, et celui de la femme artiste, performant sous la clarté de la scène — qui est figurée. Significativement, au début de la séquence, Uta, submergée par la honte, cherche refuge dans la pénombre. Mais quand, un instant plus tard, elle évoque les motivations de sa fuite, c'est face à la lueur des loges qu'elle se tient. Or on observe alors le renversement d'une dynamique à l'œuvre dans la séquence que nous évoquions juste au-dessus : dans celle-ci, c'était bien Shōtarō qui, assis sur la plateforme surélevée, se tenait à l'avant-*omote*, dans la lumière et ce faisant incarnait « ce qui se montre au grand jour » : une respectabilité à laquelle aspirait Uta. Mais dans cette séquence finale, ce sont les loges, refuge de l'artiste et donc d'un mode de vie indigne de cette respectabilité (comme le rappelle Uta elle-même dans sa tirade : « Je détestais cette vie “respectable” ») qui se trouvent surélevées, baignées dans la lumière ; et qui donc se trouvent signalées comme désirables, par opposition à l'obscurité des coulisses du fond-*oku* du théâtre où se tient Shōtarō.

On voit à nouveau ici comment Shimizu inscrit dans la matérialité architecturale et plastique du film sa solidarité avec le mode de vie d'Uta. Cette solidarité passe aussi par le parti-pris de faire épouser à la caméra les déplacements de son corps (*b*), voire sa subjectivité même (*d*). Ce faisant, c'est nous semble-t-il, avec l'anticonformisme fortement individualiste affirmé dans la tirade d'Uta qu'il exprime son soutien dans cette confrontation entre l'artiste et le patriarce ; et c'est bien lorsqu'elle remonte vers les loges qu'Uta accède à la lumière.

Ayant décrit la représentation des dynamiques de pouvoir à l'œuvre dans le film à travers le couple *omote/oku*, cherchons à présent à caractériser la construction de l'espace filmique qui s'impose dans le cinéma de Shimizu, toute en platitude et horizontalité. Pour mieux faire émerger sa spécificité, observons dans un premier temps le cas de *Cœur enchaîné*, film tourné en 1937, au cadre temporel contemporain et dont l'action se situe dans le centre urbain moderne du port de

¹²⁴ Il peut être intéressant de préciser ici qu'une des manières courantes de dire « épouse » en japonais est « *oku-san* » 奥さん : « la personne du fond ».

Yokohama. L'essentiel de ses péripéties se trouve réparti dans trois lieux : l'appartement de Yuki, le bar où elle travaille, la décharge qui sert de terrain de récréation à son fils. Également tourné en studio, Shimizu y déploie une logique spatiale au contraire marquée par la profondeur et la verticalité, inhabituelle chez lui.

C'est que le cadre s'y prête : Yuki et son fils habitent en haut d'un petit immeuble dans un centre urbain moderne (le centre portuaire de Yokohama), et c'est assez naturellement que le cinéaste choisit d'accompagner les déplacements de ses personnages, entrant ou quittant leur appartement, de mouvements de grue verticaux (qu'on ne retrouvera presque jamais chez lui par la suite). Ceux-ci viendront, dans le dernier plan du film, comme accabler Yuki, dont l'enfermement nous est rendu sensible par ce mouvement auquel nous nous trouvons à présent habitué, mais qui, après la mort du fils, ne suit plus personne. Il semble plutôt exprimer la perte du personnage, enfermée visuellement par l'absence de débouchées : la vue est obstruée par les bâtiments, déployés en hauteur.

L'exiguïté même de l'appartement où vit Yuki et son fils pousse Shimizu à saisir de biais la pièce unique le constituant (*Fig. 13*). Ce faisant, il déploie la surface des dessus de table en « d'amples parallélogrammes, multipliant à travers le champ les indices de la perspective linéaire »... Encore dans l'appartement, ou plus rarement dans le bar, il disperse des travellings avant ou arrière, lesquels apportent « la confirmation de l'effet de volume »¹²⁵ de ces différents espaces. Le bar où exerce Yuki, justement, et dans lequel dansent sur des chansons occidentales des hommes en costume trois-pièces et des femmes en robe, est moderne, construit en métal et en verre, matériaux privilégiés par l'architecture post-industrielle (*Fig. 14*) ; on l'imaginerait volontiers sorti d'une estampe de Yamamura Kōka (*Fig. 15*). Rien à voir avec la maison bourgeoise en bois des *Notes d'une chanteuse ambulante*, située au fin fond de la campagne japonaise, dans laquelle déambulent des membres de famille et serviteurs en kimonos, et où Uta donnera à la fille de Hiramatsu des cours de danse traditionnelle.

La dichotomie ne s'arrête pas là, car, plus profondément, la spatialité des *Notes d'une chanteuse ambulante* procède d'une logique opposée à celle de *Cœur enchaîné*¹²⁶. Avant tout, elle

125 BURCH Noël, *La lucarne de l'infini*, op. cit., pp. 194-195.

126 En vérité, nous forçons le trait de cette dichotomie, moins flagrante que notre description pourrait le laisser entendre. Le style de Shimizu tel qu'il tend à se cristalliser dans les années 40 était en effet déjà en voie de s'affirmer dès *Monsieur Merci*, ainsi que nous l'avons vu. De fait, *Cœur enchaîné* est, par bien des aspects de son organisation de l'espace, proche des *Notes d'une chanteuse ambulante* (par exemple, le « déploiement de la surface des dessus des tables » est en partie nié par le placement de la caméra, à une hauteur proche de celle de la table). Toutefois, l'usage, dans ce récit au cadre urbain et moderne, de procédés jouant sur la verticalité et la profondeur qui disparaîtront presque totalement de son cinéma dans la décennie suivante, nous semble signifiant et particulièrement utile pour faire émerger, par contraste, les caractéristiques des *Notes d'une chanteuse ambulante*, plus représentatif de son style.



Figure 13



Figure 14

semble, dans ses mouvements de caméra, organisée selon un principe d'horizontalité. Ainsi, de manière frappante, les travellings qui parsèment le film sont systématiquement latéraux, sauf qu'ils accompagnent le déplacement d'un personnage — auquel cas, la fixité dans le cadre du personnage, dont la position relative par rapport à la caméra ne varie pas, permet de ne pas trahir l'effet de surface. On trouvera certes deux exceptions à cette règle : une première fois, lorsque la caméra, face à Uta assise, recule pour révéler la tablée des membres du syndicats des marchands de thé à qui elle s'adresse (77'15) ; puis une seconde fois, lorsque, ayant pris la décision de reprendre sa vie d'artiste-errante (83'40), elle quitte la maison. La caméra entreprend un lent et assez ample travelling arrière, comme pour marquer le franchissement de cette frontière symbolique qu'est l'enceinte de la demeure.

Mais ces exceptions ne sont bien que cela, et par contraste elles nous permettent bien d'affirmer la prééminence du glissement horizontal comme motif de construction de l'espace filmique.

Ce principe d'horizontalité, associé à celui de frontalité qui semble en effet organiser la plupart des cadres du films, permet la négation de l'illusion de profondeur et *a contrario* la répartition des différents éléments constitutifs des intérieurs en un ensemble de surfaces



Figure 15 - Yamamura Kōka, *Odori Shanghai Nyū Caruton shoken* (« Danses au New Carlton Hotel à Shanghai »), 1924, Minami Alps City Museum of Art.

bidimensionnelles disparates. Pour conserver cette frontalité, s'il lui faut changer de plan, Shimizu s'en tient à des raccords à 90 ou 180° qui conservent la perpendicularité parfaite de la caméra avec les cloisons de la pièce : exemplairement, dans la séquence du cours de danse (18'), ou encore cette discussion entre le père Hiramatsu et son fils aîné (31'40), durant laquelle la caméra adopte trois emplacements distincts : d'un plan d'ensemble frontal au seuil de la pièce, elle passe, par un raccord à 90°, face au fils, qui se tenait alors légèrement de biais, puis, par un raccord à 180°, sur le contrechamp du père.

Exploitant les potentialités de l'architecture traditionnelle de la demeure, Shimizu multiplie les effets de surface, d'enchâssement ; jouant avec le placement des *shōji*, des poutres, voire des personnages, il ne cesse de construire des images imbriquées les unes dans les autres, des effets d'amorce. Plus spécifiquement, un type de plans ressurgit de manière récurrente dans le film, qui joue sur trois niveaux de profondeur superposés. Dans ces plans, on trouve ainsi, à l'avant plan, une amorce formée par les *shōji* de la pièce, ouverts sur la largeur d'un *tatami* ; au deuxième plan, les personnages ; au troisième plan, une ouverture sur l'extérieur de la maison ou sur une autre pièce (Fig. 16). Seulement, la frontalité du cadre niant ici l'effet de profondeur, c'est l'impression de se trouver face à une juxtaposition de surfaces planes qui domine ici. Comme le remarque Noël Burch à propos de certains films du cinéma primitif usant de toiles peintes à l'avant-plan et l'arrière-plan,

« le personnage en mouvement, donc doté apparemment d'épaisseur, semble comme pris entre deux surfaces [...] et ces deux plans semblent se rejoindre pour nier l'épaisseur du personnage. »¹²⁷



Figure 16

Ces échappées, que l'on aperçoit tout au long du film à l'arrière-plan, n'en sont donc en fait pas, puisque « les appels de profondeur » se trouvent « annulés par l'effet de surface »¹²⁸. Elles

¹²⁷ Ibid., p. 183.

¹²⁸ BURCH Noël, *Pour un observateur lointain*, op. cit., p. 209.

viennent « divis[er] l'espace pro-filmique entre une étroite aire de jeu au premier plan (qui "latéralise" les évolutions des jeux des acteurs) et une aire interdite aux personnages mais censée s'étendre derrière eux »¹²⁹, de manière cohérente avec le principe d'horizontalité précédemment décrit. Et ce d'une manière d'autant plus flagrante dans les *Notes d'une chanteuse ambulante* que, étant tourné en studio, les échappées ne laissent apercevoir que quelques éléments de branchage et ou des surfaces troubles, suggérant à peine un monde extérieur (nous verrons que l'effet produit par ces échappées pourra produire un effet différent dans ses films de plein air¹³⁰).

Ne renvoyant donc pas à un « ailleurs inatteignable », comme on pourrait l'attendre d'une « échappée », leur rôle, au sein de la *toile* du film, doit plutôt être compris en rapport avec celui joué par les nombreuses amorces précédemment décrites, avec lesquelles elles participent à la multiplication des effets d'enchâssement. Par-là, elles créent un foisonnement de butées visuelles ou « replis » (*hida*).

L'architecte Inoue Mitsuo associe l'usage de ces replis, « coudes et détours », à une caractéristique de l'architecture intérieure japonaise prémoderne, selon lui mue par un « souci d'ordre kinesthésique ». Contrairement à une architecture moderne occidentale valorisant « les perspectives générales, vues unitaires et statiques », cette architecture privilégierait plutôt « des vues successives et discontinues ». Pareille conception de la spatialité intérieure, Augustin Berque, qui s'appuie sur les travaux d'Inoue, la caractérise comme « cinétique » (*kōdōteki*), « par opposition aux principes géométriques dominant en Chine et en Occident »¹³¹. Cette logique, soutient-il, serait prévalente dans l'organisation spatiale de l'architecture japonaise prémoderne, et régit dès lors l'aménagement de la maison traditionnelle (comme celle de Hiramatsu). On la retrouve notamment dans le caractère frontal de l'architecture des façades extérieures, principe qui trouve ses origines dans la multiplication, à partir du XIII^e siècle, des petits faîtages perpendiculaires au faîtage principal dans l'architecture traditionnelle, et qui « concourent à souligner la frontalité de la façade et de l'entrée »¹³² ; l'affirmation de cette frontalité visant à marquer la « différenciation symbolique de l'espace domestique » vis-à-vis de l'extérieur. Toujours selon cette conception, l'intériorité se trouve associée au mouvement :

« Rien des coordonnées cartésiennes qui commandent le plan de Pékin, ni des coordonnées polaires qui commandent le plan de Karlsruhe : ici, les seuls repères sont ceux que crée le rapport topologique d'une pièce donnée avec la pièce immédiatement précédent et la pièce immédiatement subséquente. Le plan général indiffère, seul compte l'ordre de la progression – exactement comme, dans un plan de métro, seul compte l'enchaînement des stations, et non pas

129 Ibid., p. 181.

130 Infra, pp. 100-101.

131 BERQUE Augustin, SAUZET Maurice, *Le sens de l'espace au japon. Vivre, penser, bâtir*, Paris, Quæ, 2004, pp. 96, 102.

132 Ibid., p. 93.

leur position géodésique. Le principe de cet espace topologique, ce ne sont pas les perspectives (*mitōshi*, « faire passer la vue »), mais au contraire les butées visuelles (*mitōsenai* « arrêter la vue »), grâce auxquelles on ponctue la progression. [...] C'est une topogenèse interne qui se développe, selon sa propre logique irréductible. »¹³³

Si l'organisation de l'espace, telle que Shimizu la construit à travers ses cadres, s'apparente à cette spatialité « cinétique » décrite par Berque et Inoue, c'est en fait qu'elle est, plus fondamentalement, solidaire des principes déterminant sa nouvelle esthétique. Car cette spatialité est une spatialité organisée par la contingence.

Par là il faut entendre qu'elle s'oppose à « une logique des grands axes, ponctués de points forts et convergeant généralement vers un foyer » ; à une organisation de l'espace dirigée par des principes extrinsèques (orthogonalité, coordonnées cartésiennes...) ; à une logique *linéaire*. La spatialité japonaise prémoderne s'apparenterait plutôt à une logique *aréolaire* : niant la perspective, elle tend à « refuser les repères cardinaux, prédéterminés, les articulations linéaires et les perspectives d'ensemble » ; « à privilégier le champ, le contexte, la juxtaposition par rapport à l'articulation, à la séquence hiérarchisée »¹³⁴.

En somme, plus fondamentalement, cette logique spatiale construite selon un principe de contingence tend à offrir « au visiteur les irrégularités, les rugosités, les prises qui lui permettent d'être là, *de se situer dans le flux spatio-temporel en vivant chaque lieu à chaque instant* » ; donc, à nier l'ordre des « séquences temporelles linéaires et les déterminations causales »¹³⁵, directeur de la spatialité linéaire.

Comment comprendre cette nouvelle organisation de l'espace cinématographique comme surface ? Il semble que pour remettre en question le mode de représentation hégémonique qu'il avait auparavant fait sien, Shimizu ait cherché, consciemment ou non, dans des modes de représentation japonais prémodernes — sans doute aiguillonné en cela par le climat artistique ambiant, marqué, notamment dans le cadre du courant de peinture *nihonga*, par une résurgence de motifs empruntés à la tradition picturale *ante* Meiji, et notamment à une forme d'épure qui atteint aussi le cinéma¹³⁶ — des moyens de renouveler sa mise en scène par la constitution d'un espace filmique assumant la platitude la toile.

Ainsi, on le voit, appliquée au cinéma, cette logique vient à remettre en cause l'une des composantes essentielles du Mode de Représentation Institutionnel, la linéarité, pour privilégier une forme d'autarcie des séquences, en minimisant entre elles les articulations, cette « bi-concaténation

133 Ibid., p. 102.

134 Ibid., pp. 74-75, 81.

135 Ibid., p. 103. Nous soulignons.

136 LUCKEN Michael, *L'art du Japon au vingtième siècle*, op. cit., pp. 141-143.

univoque »¹³⁷ des plans, essentielle au cinéma narratif. Elle a par ailleurs des ramifications plus profondes, atteignant à d'autres aspects essentiels de ce mode de représentation. Burch affirme que celui-ci peut être défini selon trois axes : surface/profondeur, centrage/décentrage, continuité/discontinuité¹³⁸.

À la nécessaire illusion de profondeur, nous avons déjà démontré qu'il opposait une platitude assumée, construite par l'horizontalité et la frontalité du cadrage. Ajoutons que son style se caractérise aussi par un « refus systématique du gros plan »¹³⁹, auquel il privilégie plutôt des compositions larges, restituant dans leur entièreté le corps des acteurs. L'échelle de ces plans, associée à une grande profondeur de champ, participe là encore de la platitude, car en supprimant cet indice de profondeur qu'est le rapport flou-net, Shimizu conforte une lecture de l'image comme surface plane, télescopant les différents plans.

Par ailleurs, ce choix de composition s'accompagne d'un parti-pris de découpage assez radical, visant — dans le prolongement de la logique « soustractive » que nous considérons être au centre de son système — à une raréfaction des changements d'axe. Ainsi, les séquences comportent rarement plus de deux, trois plans par décor, quand elles ne sont pas capturées en une prise unique. Ce faisant, Shimizu limite à la fois le « centrement » du spectateur (le plan est majoritairement large et le découpage ne redirige que de manière minimale le regard) et la linéarité de la narration, car l'assemblage des séquences se présente comme une succession de tableaux, dont l'autonomie les uns vis-à-vis des autres se trouve renforcée par la faible importance, dans l'écriture narrative du film, du découpage (faisant donc écho, sur le plan narratif, à cette logique de *contingence* spatiale évoquée un instant plus tôt). Ainsi, appliquée au cinéma, cette logique en vient à remettre en cause l'une des composantes essentielles du Mode de Représentation Institutionnel : la linéarité, cette « bi-concaténation univoque »¹⁴⁰ des plans essentielle au cinéma narratif classique, pour privilégier une forme d'autarcie des séquences entre elles, une structure *cellulaire* du récit.

Pour soutenir cette idée, notons que le procédé de transition entre séquences qui s'impose dans cette période chez Shimizu est le fondu au noir. Une comparaison avec d'autres films tournés par ses collègues, à la même époque, rend cette particularité plus évidente : par exemple, on ne trouvera nulle trace de ce procédé dans le travail d'Ozu, qui privilégie systématiquement le raccord *cut* sur des inserts ou des *establishing shot* pour induire un saut temporel et/ou spatial (dans *Il était un père* [*Chichi ariki*, 1942], par exemple). Chez d'autres, il sera certes parfois encore utilisé, par exemple pour raccorder deux séquences séparées d'un intervalle de temps important (le soir/le

137 BURCH Noël, *La lucarne de l'infini*, op. cit., p. 156.

138 BURCH Noël, *Pour un observateur lointain*, op. cit., p. 107.

139 RAUGER Clément, *1923-1939 : Parenthèse progressiste du cinéma japonais*, op. cit., p. 243.

140 BURCH Noël, *La lucarne de l'infini*, op. cit., p. 156.

lendemain matin...). Mais la singularité de l'usage qu'en fait Shimizu tient à son caractère quasi-obsessif, dont les *Notes d'une chanteuse ambulante* constitue là encore une illustration. En dépit de toute logique grammaticale cinématographique orthodoxe, le fondu au noir peut tout aussi bien raccorder — ou plutôt, disjoindre — deux séquences distantes d'une journée (le soir, Hiramatsu annonce à Uta qu'il devient son patron / le lendemain matin, ils partent en barque, 13'45), de quelques heures (Uta et son futur fiancée discutent dans l'après-midi / le soir, toute la maisonnée se réunit, 33'20) voire de quelques minutes seulement (Uta demande à son compagnon artiste de l'attendre, le temps qu'elle aille récupérer quelques affaires / ils partent ensemble, 83'30). C'est donc à notre avis en tant qu'ils permettent d'imprimer, dans la structure même du film, une forme d'autonomisation des séquences, qu'il nous faut comprendre l'intérêt de Shimizu pour ces fondus. Le fondu au noir, bien qu'il induise, par la linéarisation implicite qu'entraîne l'enchaînement des séquences, une forme de continuité, souligne dans le même temps leur disjonction en aménageant un intervalle entre les articulations du film, renforçant l'indépendance des séquences entre elles et la contingence de leur association. Cette contingence se fait donc le pendant, sur le plan *temporel*, de la contingence *spatiale*.

Si nous insistons sur la manière dont cette nouvelle spatialité déployée par Shimizu s'inscrit dans un mouvement de rupture assez radicale d'avec le mode de représentation institutionnel, c'est que pareille rupture a des implications plus profondes dans le contexte du cinéma japonais en temps de guerre. Elle témoigne, en dernière instance, d'une prise de distance vis-à-vis des exigences de la propagande militariste instituée à partir de 1939. Ainsi, en 1943, les responsables artistiques de l'Armée de Terre émirent les directives suivantes aux artistes-peintres :

« Il y a plusieurs style chez les artistes, comme le surréalisme, le futurisme, la tendance dadaïste, qui sont très difficiles à comprendre par le grand public, même si cela ne remet pas en cause leur valeur. Les tableaux de guerre n'ont de sens que s'ils sont compris de tous. Un réalisme strict est donc impératif. Il n'en reste pas moins que les œuvres doivent être de la plus haute qualité artistique. »¹⁴¹

On le voit, il n'y a pas de rupture fondamentale, dans ce souci de toucher le grand public, entre les exigences de la propagande et, celles plus ordinaires, d'un système de production commercial, sur lequel elle s'appuya d'ailleurs (par la réunion de toutes les sociétés de production sous l'égide d'une poignée majors telle qu'imposée par la Loi sur le Cinéma de 1939) ; et ce « réalisme » pictural ici promu nous semble trouver son pendant cinématographique dans le mode de représentation institutionnel alors devenu hégémonique et le « réalisme spatial » autour duquel s'est construit l'« assujettissement » de l'espace filmique « à l'action, à la cause fictionnelle »¹⁴².

141 Citées dans LUCKEN Michael, *Grenades et amertume. Les peintres japonais à l'épreuve de la guerre 1935-1952*, Paris, Les Belles Lettres, 2005, p. 89.

142 GAUDIN Antoine, *L'espace cinématographique*, op. cit., p. 16.

Bien sûr, cette prise de distance reste relative. Comme le souligne Michael Lucken, l'une des particularités du "totalitarisme" japonais fut sa capacité à faire coexister des sensibilités différentes en son sein. Malgré la mise en place d'organes de censure et l'émission de lignes directrices telles que celle citée à l'instant, une véritable diversité de styles subsista dans la production artistique nationale jusqu'au cœur de la guerre¹⁴³ et l'idéologie impériale, aux contours idéologiques troubles (rien que sur la notion de *kokutai*, centrale mais pourtant difficile à définir¹⁴⁴), put s'en accommoder et se les réapproprier. Le fait que *Des enfants dans le vent* (*Kaze no naka no kodomo*, 1937) de Shimizu « fut l'un des seuls films japonais à avoir été présenté en France sous l'occupation avec *Les Volontaires de la mort* »¹⁴⁵ illustre parfaitement ce phénomène.

Cette nouvelle conception intervient toutefois indubitablement dans une période de crise de la production cinématographique, de plus en plus fortement soumise à la contrainte des organes de censure et de propagande. L'exploration des potentialités esthétiques propres au cinéma semblent alors avoir été, pour Shimizu, sa « forteresse inaccessible de l'individu »¹⁴⁶, le moyen de conserver une forme de contrôle sur la création, en remettant en cause le mode de représentation cinématographique dominant.

Ainsi, le nouveau « système » qu'il élabore dans ces années, s'il s'oppose au mode de représentation classique en puisant dans des motifs culturels prémodernes, en particulier quant au rapport l'espace filmique, n'est pas pour autant le fruit d'un mouvement de régression vers une forme primitive, mais bien celui, de la part d'un cinéaste à la pointe de la modernité de l'époque (le système hollywoodien classique), d'une mise en tension, d'une remise en cause des caractéristiques de ce style hégémonique, qui annonce une nouvelle modernité à venir (on ne s'étonne pas qu'il ait sur certains points anticipé des caractéristiques du néo-réalisme italien¹⁴⁷, par exemple). Il s'inscrit totalement dans la description du cinéma moderne par Serge Daney : « le cinéma qui "assuma" cette non profondeur de l'image, qui la revendiqua et qui pensa en faire — avec humour ou avec fureur — une machine de guerre contre l'illusionnisme du cinéma classique [...] »¹⁴⁸. Et en cela, l'évolution du style shimizuïen peut être rattaché au « hiatus important entre le concept de

143 LUCKEN Michael, *L'art du Japon au vingtième siècle*, op. cit., p. 137.

144 Comme le souligne Pierre-François Souyri, *Moderne sans être occidental*, op. cit., p. 285.

145 RAUGER Clément, *1923-1939 : Parenthèse progressiste du cinéma japonais*, op. cit., pp. 252-253. *Les Volontaires de la mort* (*Hawai - Maré oki kaisen*, 1942) est un film de guerre réalisé par Yamamoto Kajirō. Il met en scène une reconstitution spectaculaire de l'attaque de Pearl Harbor survenue l'année précédente. Ayant bénéficié d'importants moyens, ses effets spéciaux auraient été si convaincants que les forces d'occupation américaines auraient cru voir des images de la véritable opération.

146 FAURE Pierre, « Nagaï Kafū ou la difficulté d'écrire au Japon... », op. cit., p. 107.

147 Comme le soulignent à l'unisson Fujita Masao, Alexander Jacoby et Satō Tadao. FUJITA Masao, « Shimizu Hiroshi ron », op. cit. ; JACOBY Alexander, « Hiroshi Shimizu: A Hero of His Time » op. cit. ; SATŌ Tadao, *Le cinéma japonais*, tome 1, op. cit., p. 52.

148 DANEY Serge, *La rampe. Cahier critique 1970-1982*, Paris, Cahiers du Cinéma/Gallimard, 1983, p. 209.

modernisation et celui d'occidentalisation »¹⁴⁹ apparu au milieu de la décennie vingt, et qui a poussé les intellectuels et artistes du Japon à penser un renouvellement culturel à partir de formes « nationales ».

Par ailleurs, l'essentiel pour nous dans cet « aplatissement » de l'espace de ses films tient au fait qu'il s'inscrit dans un système plus global visant à la constitution d'un cinéma de poésie. Car si c'est sur la question de l'espace que nous nous sommes concentrés dans cette première partie de notre réflexion, nous avons déjà esquissé les implications que la logique de « contingence » spatiale et temporelle (mise en exergue des articulations entre séquence, simplification du découpage et autonomisation relative des « tableaux » que constituent les séquences...) pouvait avoir sur la narration. Car elle fait en effet écho à la logique narrative entrevue dans *Monsieur Merci*, qui déjà abandonnait le principe de linéarité pour privilégier le motif de la répétition, une logique cyclique. Or, c'est là l'une des clés essentielles du style en éclosion de Shimizu. Elle constitue l'un des rouages de ce que nous appellerons son *esthétique du quotidien* : car la logique spatiale de la contingence trouve son prolongement naturel dans une temporalité cyclique et itérative, que nous étudierons à présent.

149 RAUGER Clément, 1923-1939 : *Parenthèse progressiste du cinéma japonais*, op. cit., pp. 250-251.

II) Une poésie au rythme du quotidien

a) La répétition et la juxtaposition contre l'événementialité

L'affaiblissement de la logique narrative linéaire liant les séquences est au cœur du nouveau système qu'établit Shimizu à partir de *Monsieur Merci*, dont nous avons déjà mentionné qu'il avait été le terrain d'expérimentation d'une forme de construction du récit reposant sur la répétitivité.

La répétition elle-même s'appuie sur la construction « cellulaire » ou « contingente » de l'espace et de la narration que nous décrivions à l'instant. Puisque les séquences doivent davantage être appréhendées comme des blocs relativement autonomes les uns des autres (ce qui est souligné par l'usage immodéré du fondu au noir comme mode de transition principal), la narration shimizuienne délaisse les « articulations linéaires » du récit classique. Et au contraire, elle se caractérise par sa dimension « agglutinante », pour reprendre le mot de Burch :

« en dépit du facteur d'unité dû aux personnages centraux, [le récit] procède comme en désordre, sans aucun effet d'accumulation des épisodes, ce qui le rend complètement étranger à la notion de roman telle que depuis deux cents ans elle est communément comprise dans le monde occidental. »¹⁵⁰

Dès lors, la cellularisation des séquences valorisant leur autonomie propre et affaiblissant l'emprise des articulations linéaires, c'est à une logique cyclique que le cinéaste fait davantage droit dans ses films. Dans *Jeunes filles japonaises au port* (1933) déjà Donald Richie en décelait les prémisses. Il décrit ainsi le film comme « une série de scènes où la narration se fait par leur simple réciprocité commune »¹⁵¹, la première et dernière scène, par exemple, se répondant. Mais c'est après l'expérience charnière de *Monsieur Merci* que le cinéaste assume le plus totalement cette logique, à travers un film comme *L'Athlète vedette* (*Hanagata senshu*, 1937).

Le film, qui s'étend sur deux journées, met en scène un groupe de jeunes conscrits effectuant une grande marche à travers le pays (l'une des épreuves de la formation obligatoire alors en vigueur). Comme le souligne Clément Rauger, « le film [...] ne contient pas vraiment d'histoire si ce n'est la rivalité amicale entre le nonchalant Saki (S. Sano) et le rigoriste Tani (C. Ryu). »¹⁵² Il est construit, d'une manière semblable à *Monsieur Merci*, comme une errance sur la route, les corps plus ou moins vaillants des apprentis-soldats remplaçant le bus, le récit progressant au hasard de leurs rencontres...

Noël Burch s'attache bien, dans son étude du film, à mettre en exergue sa structure agglutinante. Il le divise en cinq épisodes, lesquels « sont essentiellement autonomes par la structure

150 BURCH Noël, *Pour un observateur lointain*, op. cit., p. 251.

151 RICHIE Donald, *Le cinéma japonais*, op. cit., p. 67.

152 RAUGER Clément, *1923-1939 : Parenthèse progressiste du cinéma japonais*, op. cit., p. 241.

du découpage et le mode du récit » et adoptent chacun des tonalités distinctes : « deux d'entre eux sont franchement burlesques, alors que les trois autres s'avèrent, de différentes façons, tout à fait sérieux par contraste »¹⁵³. Mais, ajoute-t-il, de l'agencement de ces épisodes se dégagent des « motifs cycliques ». Ainsi, le dernier segment du film, le plus « franchement burlesque », car reposant sur un malentendu comique (des clients malhonnêtes de l'auberge où ont séjourné les conscrits, les apercevant courir vers eux au loin, s'imaginent qu'ils sont à leur poursuite et s'enfuient alors en panique) répond en fait à une séquence précédente (« [l]a structure de ce gag fait écho au fragment d'une séquence antérieure où les filles, échelonnées le long de la route, se regroupent peu à peu à l'approche des étudiants »¹⁵⁴).

La construction cyclique devient une composante essentielle du cinéma de poésie que cherche alors à constituer le cinéaste. Celui-ci passe nécessairement, à ses yeux, par un rejet des « éléments du jeu théâtral » et donc d'une narration classique, ainsi qu'il l'explicitera lui-même dans des entretiens : rappelons ces propos déjà partiellement cités, où il en affirme les principes directeurs :

« Ce qui distingue le cinéma et lui donne son identité inimitable par rapport à la littérature ou aux arts de la scène, c'est le tournage en extérieur. J'ai volontairement exclu les éléments du jeu théâtral de mes films, et une fois débarrassé de cela le cinéma peut alors se résumer à un poème. Si on enlève les acteurs et l'œuvre originale, le cinéma n'est rien d'autre que de la poésie. »¹⁵⁵

Shimizu voulant faire de ses films des « poèmes », il doit en premier lieu se débarrasser des composantes d'une narration classique : car seule « [l]'image dénarrativisée contraint le spectateur à porter sur l'objet un regard esthétique et non plus narratif »¹⁵⁶. Et il nous semble en effet que c'est sous le prisme de sa volonté de tendre à la dénarrativisation ou, tout du moins, de s'écarter des canons de dramaturgie classique, que doit être interprété son nouveau style, comme nous le détaillerons dans un instant.

C'est en tous cas dans ce sens que nous comprenons son incorporation d'une construction cyclique : elle s'avère solidaire de l'élaguement des enjeux dramatiques qui constituaient le moteur d'une narration classique. Contrecarrant la logique linéaire de *build-up* de celle-ci, qui doit s'achever en un *climax*, la narration cyclique affirme au contraire la non-linéarité des événements, leur équivalence. Elle les dé-hiérarchise ; mais ce faisant, elle participe aussi, ainsi que nous allons le voir, à la mise en place d'une temporalité du quotidien. Car en effet, comme le suggère Dominique Chateau, « ce qui fait la différence entre le jour et le quotidien, c'est le rythme. Le

153 BURCH Noël, *Pour un observateur lointain*, op. cit., p. 253.

154 Ibid., p. 255.

155 RAUGER Clément, *1923-1939 : Parenthèse progressiste du cinéma japonais*, op. cit., p. 244.

156 RAUGER Clément, op. cit. (2022), pp. 227-228.

quotidien ajoute au temps du jour qui passe le rythme de la répétition »¹⁵⁷. C'est donc une mise en scène sur le « mode itératif » (« Le *mode itératif*, qui exprime la répétition, une sorte d'action à l'identique, et qui est à cet égard le mode privilégié du quotidien en littérature [...] »¹⁵⁸) qu'adopte ici Shimizu.

Exprimer le quotidien, c'est par définition se distancier d'un mode de représentation hégémonique visant à faire événement pour mieux épouser le rythme de la vie ordinaire. La difficulté d'une pareille entreprise, transposée au cinéma, tient à ce que

« le quotidien ne se laissera jamais saisir tel quel en lui-même par un geste de cadrage, par une opération figurative, qui consistent toujours à *mettre en exergue*. Dans le cadre cinématographique, en effet, les corps et les objets font événement, même sans être requis pour signifier quoi que ce soit sur le plan narratif, mais déjà plastiquement, parce qu'ils existent désormais dans leur rapport au cadre et aux autres éléments avec lesquels ils forment composition. »¹⁵⁹

Dès lors, la mise en scène du quotidien devient une stratégie du cinéma de Shimizu pour se détacher de cette logique de l'événementialité.

Voyons en premier lieu comment la répétition participe à la fondation d'un « style itératif ». Pour l'illustrer, nous prendrons appui sur la duologie formée par *Des enfants dans le vent* (*Kaze no naka no kodomo*, 1937) et sa suite, *Quatre saisons de l'enfance* (*Kodomo no shiki*, 1939), adaptés de romans de l'auteur Tsubota Jōji.

Les films suivent Sampei et son grand frère, Zenta, deux écoliers habitants la campagne de la péninsule d'Izu, et leurs frasques en compagnie des autres enfants du village. Le récit des *Enfants dans le vent*, entrecoupé de séquences de jeux, est quelque peu décousu, mais son cœur repose sur le chamboulement du quotidien de la famille par le licenciement et la détention du père, accusé d'escroquerie au sein de son entreprise. Les deux frères se trouvent alors mis à l'écart de leur groupe d'amis, et bientôt séparés quand leur mère décide de confier Sampei à la garde d'un oncle. Mais le garçon, qui supporte mal le déchirement familial, multiplie les bêtises : il grimpe à un arbre dans le dos de son oncle, se jette avec la baignoire au milieu d'une rivière agitée, fugue pour rejoindre une troupe de cirque... Finalement réuni avec son frère et sa mère, celle-ci retrouve alors par hasard dans le journal du père, une lettre l'innocentant formellement des accusations. La famille, réunie au complet, célèbre sa réunion quand la troupe de cirque itinérante passe par le village, suivie par tous les enfants du village.

Dans *Quatre saisons de l'enfance*, la famille a déménagé dans une ferme à l'écart du village qui servait de cadre au premier film, où ils coulent des jours paisibles, troublés

157 CHATEAU Dominique, « Le Rythme du quotidien. Sur l'absence de mode itératif au cinéma », in LEPERCHEY Sarah, MOURE José (dir.), *Filmer le quotidien*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2019, p. 73.

158 Ibid., pp. 74-75.

159 THOMAS Benjamin, « Du quotidien comme problème cinématographique : figures filmiques d'un devenir familial », in CHATEAU Dominique, MOURE José (dir.), *Le quotidien dans le cinéma japonais (et français)*, Paris, L'Harmattan, 2022, pp. 15-16.

par la maladie qui s'empare du père, puis le débarquement inattendu des grands-parents de la mère, qui avait coupé les ponts avec elle en raison de son mariage, qu'ils désapprouvaient. Le grand-père, propriétaire d'une usine de textile locale, laisse entendre que ses petits-fils, Sampei et Zenta, en hériteront... ce qui attise le ressentiment de Rokai, le beau-fils opportuniste qui espérait bien reprendre la direction à la mort du patriarche. Rokai monte alors de toute pièce une fausse dette, que les parents de Sampei et Zenta auraient contracté lors de leur mariage et dont les intérêts auraient depuis terriblement grimpés. Le père des garçons, gravement malade, finit par mourir. Le grand-père, décidé à protéger ses petits-enfants, les prend à charge, ainsi que la dette de la famille. En fin de compte, une lettre révèle au grand-père que Rokai a enfreint une règle de son entreprise en intégrant le conseil d'administration d'une société concurrente. Pris en flagrant délit, le beau-fils comploteur est contraint d'annuler la dette.

Si ces deux films nous semblent particulièrement intéressants pour comprendre l'évolution du style de Shimizu, c'est qu'ils en constituent des jalons essentiels. Le premier volet, en particulier, constitua une étape cruciale dans l'évolution future de son cinéma, puisqu'elle fit l'objet d'une préparation tout à fait exceptionnelle avec les enfants-interprètes, qu'il hébergea plusieurs mois en amont du tournage pour explorer avec eux de nouvelles méthodes de direction d'acteur¹⁶⁰ ; Peter B. High, à notre avis, voit juste lorsqu'il relie le tournage de ce film, qualifié de « semi-documentaire », à l'exploration par Shimizu d'une attitude de « *director-as-artist* »¹⁶¹.

Plus spécifiquement encore, les films sont représentatifs de la place importante que tient le motif de la répétition dans son cinéma, ainsi que de la nouvelle inflexion prise par le cinéaste, qui abandonne la rigidité et la tonalité tragique du mélodrame, genre narratif et psychologique par excellence, pour privilégier des comédies plus légères et narrativement décousues¹⁶². Justement, dans *Des enfants dans le vent* et *Quatre saisons de l'enfance*, c'est la redondance qui constitue le schéma-type de la plupart des gags¹⁶³. Citons pour illustrer ce principe une séquence des *Enfants dans le vent*, qui n'a pourtant a priori rien d'amusant (31'00) : celle durant laquelle le père est interpellé au domicile familial par deux policiers (Fig. 17a). Lorsqu'il quitte la maison, escorté par les policiers, Sampei et Zenta les suivent jusqu'à l'allée devant la maison, où se trouvent d'autres enfants, témoins de la scène (17b). Les deux frères, dans l'incompréhension de ce qui vient de se

160 RAUGER Clément, 1923-1939 : *Parenthèse progressiste du cinéma japonais*, op. cit., p. 227.

161 HIGH Peter B., *The Imperial Screen*, op. cit., p. 165.

162 Un autre aspect par lequel ces deux films illustrent bien une prise de distance avec une narration classique, c'est que dans chacun des cas, la résolution de l'histoire est le fait du hasard, plus que d'une décision particulière des personnages, qui se contentent ici de s'adapter aux événements. Ainsi, dans *Des Enfants dans le vent*, la lettre innocentant le père est retrouvée alors que Zenta fouillait tout-à-fait innocemment dans ses affaires ; dans *Quatre saisons de l'enfance*, le double-jeu de Rokai est dans un premier temps découvert grâce à une rumeur. On retrouve l'idée d'un protagoniste-spectateur déjà présente dans *Monsieur Merci*.

163 Le cinéaste Itami Mansaku, dans une analyse du *Jeune héritier à l'université* (1935), relevait déjà l'importance de la construction « symétrique » des plans et de la structure du récit pour générer du comique. DAI Hu, *Shimizu Hiroshi no eiga ni okeru taninzō*, op. cit., pp. 82-83.

passer, retournent aussitôt voir leur mère, assise face à la fenêtre, pour lui demander qui sont ces hommes qui emmènent leur père (17c). Mais, accablée par la tristesse, elle reste muette. Alors que les deux frères l'observent, en l'attente d'une réponse, le groupe d'enfants témoins de la scène débarquent devant le portail de la maison pour voir ce qui s'y trame. Sampei et Zenta se tournent vers eux et les enfants s'enfuient. Mais à peine les frères se détournent-ils, que les enfants paraissent à nouveau. Alors, Sampei courent vers eux et s'en va fermer le portail — ce passage fait alors écho à la séquence de licenciement du père, survenue un peu plus tôt dans le film, lors de laquelle Zenta est obligé de fermer les stores du bureau pour empêcher les enfants des autres employés de les regarder.



Figure 17a



17b



17c

Cette séquence permet d'illustrer la richesse émotionnelle du nouveau cinéma de Shimizu. Comme nous le mentionnions en introduction, la nouvelle tonalité comique de son cinéma explique sans doute en partie la pointe de mépris dont le cinéaste fait parfois l'objet, y compris par les commentateurs qui, tout en saluant son œuvre, n'y voit que de plaisants et inoffensifs films pour enfants, œuvre d'un cinéaste « *casual* », inconséquent. Mais comme le souligne Jacoby, cette légèreté nouvelle de son cinéma n'implique pas une dénégarion des violences de l'existence, au contraire. S'il s'intéresse aux enfants, ceux-ci ne sont ni « toujours charmants (*delightful*), ni toujours heureux » (ils peuvent être des orphelins de guerre, des délinquants, rejetés...) et, ajoute-t-il, « [ses films] sont, en fait, moins charmants qu'émouvants », comportant toujours une grande part de critique sociale¹⁶⁴. De fait, dans ce plan (17c) des *Enfants dans le vent* coexistent la déchirure du drame familial en train de se nouer, incarné par la mère à l'avant-plan, et la légèreté du comique de répétitions suscité par la curiosité des enfants du village, à l'arrière-plan ; et entre les deux, Sampei et Zenta, garçons insouciantes qui pour la première fois se heurtent aux chamboulements parfois dramatiques de la vie. Pour cette raison, cette séquence est comme programmatique de la nouvelle philosophie de Shimizu, qui abandonne l'uniformité tonale du mélodrame pour celle, plus ambiguë, de comédies sociales n'hésitant pas à aborder frontalement les douleurs de la vie tout en suscitant le rire, successivement ou, comme ici d'une manière plus radicale et subtile encore, simultanément.

On retrouve, partout dans le film, ce motif de la répétition, de la redondance, du double (jusqu'au duo dépareillé des deux protagonistes) pour susciter le rire. Autre exemple : les deux frères, en train de faire leurs devoirs, commencent subitement à se disputer quand Zenta affirme, s'appuyant sur l'avis de ses professeurs, que Robinson Crusoé vaut mieux que Tarzan. Sampei s'insurge et défend son héros (c'est bien son cri que lui et les autres enfants du village imite comme signal de ralliement, ainsi qu'il l'est dit, vers 34'35). Le ton monte et les deux garçons se lèvent d'un bond : « Tu veux te battre ? ». Mais leur mère aussitôt les gronde et ils se rassoient... pour répéter exactement la même action, dix secondes après. La caméra opère alors un raccord à 180°, comme souvent chez Shimizu, mais qui insiste ici sur le caractère symétrique de la séquence et accentuer le comique de répétition. Dernier exemple, celui-ci plutôt mélancolique. De fait, ce n'est pas tant la répétition que l'absence d'un double Shimizu mobilise ici. Après que les frères aient été séparés, Zenta, qui s'ennuie dans la maison familiale anormalement calme, en vient à jouer à cache-cache avec son écho (58'30) ; il fait mine de chercher son petit frère, que manifestement il ne trouvera pas. L'écho, ou plutôt la voix fantasmée du petit frère qui lui parvient comme depuis le lointain vient répondre à ses appels, et signifier l'absence du double habituel, la séparation de la fratrie.

164 JACOBY Alexander, « Hiroshi Shimizu: A Hero of His Time », op. cit.

Voilà pour l'usage de la répétition au sein-même d'une séquence. Mais plus encore, Shimizu use de la répétition à l'échelle macroscopique du film, dans le but, nous l'avons déjà mentionné, d'instituer dans le film un régime de narration itératif, épousant le rythme du quotidien.

On peut sans doute voir dans son intérêt pour le quotidien, pour une grande part, l'influence de Shimazu et plus généralement du genre du *shōmin-geki*, ces films attachés à une représentation plus réaliste des classes moyennes japonaises et qui, selon Noël Burch, se rapprochent, par leur manière de dépeindre « les vies quotidiennes du spectateur “moyen” », d'un courant de feuilletons télévisuels français des années 60 et 70 dont *La Maison des bois* (1971) de Maurice Pialat¹⁶⁵ serait un représentant. *Des enfants dans le vent* et *Quatre saisons de l'enfance* sont d'ailleurs tous deux adaptés d'ouvrages pour enfants publiés en feuilleton : peut-être le feuilleton, par son format épisodique (la narration shimizuienne se contente « d'accumuler un épisode après l'autre »¹⁶⁶), populaire, calé au rythme du quotidien, offre-t-il les fondations narratives idéales à l'édification d'un style itératif.

Noël Burch a d'ailleurs, nous semble-t-il, une intuition très juste lorsqu'il choisit comme illustration d'une tendance similaire au *shōmin-geki*, quant à son traitement de la quotidienneté, une œuvre de Maurice Pialat ; car la répétition joue chez ce dernier un rôle tout aussi centrale que chez Shimizu dans la mise en place du quotidien. Au-delà des ressemblances thématiques (*L'enfance nue* et *Des enfants dans le vent* : films sur des enfants « déplacés », se retrouvant plus ou moins orphelins), on constate des similarités constitutives de l'œuvre des deux cinéastes à ce niveau.

En vue du déploiement de la quotidienneté, la répétition permet tout d'abord de jouer sur deux temporalités distinctes. La première serait une temporalité quotidienne au sens premier du terme : d'un jour à l'autre. Commentant *L'Enfance nue* et *Passe ton bac d'abord* (1978), Fanny Cardin observe que « [c]e sont les activités quotidiennes répétées et le retour aux mêmes espaces familiers qui nous invitent à qualifier ces films de récits du quotidien d'un milieu modeste »¹⁶⁷. Ainsi, les nombreuses séquences dans les cafés où les lycéens de *Passe ton bac d'abord* se réunissent, bavardent, se draguent, par leur récurrence, ancrent le récit dans une temporalité anti-événementielle, au sein de laquelle les jours se ressemblent, et le « récit » avance non selon une logique de progression mais plutôt d'accumulation, de « juxtaposition de saynètes de la vie quotidienne »¹⁶⁸ : une logique *agglutinante*. Identiquement, dans sa duologie Tsubota, Shimizu multiplie les répétitions, les variations autour d'une même scène-type se faisant écho au sein du film.

165 BURCH Noël, *Pour un observateur lointain*, op. cit., p. 260.

166 McDONALD Keiko, « Saving the children... », op. cit., p. 188.

167 CARDIN Fanny, « Figurer la cruauté du quotidien. L'écriture du réel dans le cinéma de Maurice Pialat », in LEPERCHEY Sarah, MOURE José (dir.), *Filmer le quotidien*, op. cit., p. 159.

168 Ibid., p. 165.

Exemplairement : vers le début des *Enfants dans le vent*, Sampei, le plus jeunes des deux frères et le plus turbulent, est contraint par sa mère à rester à la maison pour faire ses devoirs, tandis que l'aîné, Zenta, est commissionné pour apporter son déjeuner à leur père, employé de bureau à l'usine de textile locale. Sampei rouspète ; assis face à son bureau, il récite à voix haute le contenu de son manuel, tout en lançant de petits regards derrière lui, s'assurant qu'on ne le surveille pas.

Alors, dans une ellipse suggérée par un fondu enchaîné, il disparaît du cadre. On entend, au loin, un cri retentir. *Cut* : la caméra, désormais en extérieur, au milieu de la route, retrouve Sampei, qui court en s'éloignant d'elle, et pousse un nouveau cri (une imitation de Tarzan) pour rameuter ses camarades de jeu. À chaque nouveau fondu enchaîné, un nouveau cri retentit. La caméra, toujours à un nouvel emplacement de la route, mais toujours à la même position relativement au personnage, filme l'essaim d'enfants chaque fois plus important se précipiter vers la rivière (*Fig. 18*).



Figure 18

Cette séquence est répétée, presque à l'identique, à peine une dizaine de minutes plus loin : Sampei fait ses devoirs, récitant le texte d'un carnet ; fondu enchaîné, il a disparu du cadre ; *cut*, le voici, debout au milieu d'un pont, parmi ses camarades, poussant son cri caractéristique pour faire venir les retardataires. La répétition permet ainsi d'instituer ces épisodes de rassemblement des enfants du village en « rituels sociaux récurrents »¹⁶⁹, au même titre que les scènes de café chez Pialat.

Mais comme le souligne encore Fanny Cardin, à une autre échelle, la répétition de scènes-types permet aussi de suggérer l'ancrage du récit dans une temporalité longue, tout en préservant le mode itératif : « [...] l'on identifie des scènes qui se répètent tout en évoluant, sur le mode de la variation musicale : un motif ou type de scène se répète, mais change dans sa forme ou sa structure. »¹⁷⁰ Cette construction permet d'inscrire les évolutions des personnages dans un régime quotidien vécu comme l'addition des jours. Sans en avoir l'air le temps s'écoule, et les personnages évoluent aussi, ce que la répétition permet de faire éprouver très concrètement au spectateur par la tonalité différente dont chacune des itérations de la même scène vient prendre.

¹⁶⁹ Ibid., p. 159.

¹⁷⁰ Ibid., p. 163.

La « structure en boucle » de *Passe ton bac d'abord* en est un bon exemple : « le film s'ouvre et se ferme approximativement sur la même scène, celle du discours de rentrée scolaire du professeur de philosophie, au lycée », mais avec des variations puisque le personnage d'Elizabeth redouble et est à présent enceinte, la « logique cyclique » venant donc souligner la reproduction sociale à l'œuvre¹⁷¹.

Semblablement, dans *Des enfants dans le vent*, des scènes-types se répétant à travers le film permettent d'exprimer, par la coloration distincte que prend chacune de leurs occurrences, l'évolution des personnages, tout en ancrant le récit dans la quotidienneté. La séquence de rassemblement des enfants, dont nous avons évoquées les deux premières occurrences à l'instant, en serait un exemple : elle survient une troisième fois vers la première demi-heure du film, et permet cette fois-ci d'illustrer la stigmatisation de la famille de Sampei et Zenta suite au licenciement de leur père, accusé d'escroquerie au sein de son entreprise, puisque c'est à présent Kintarō, un autre enfant du groupe, qui endosse le rôle de « crieur », jusque-là assumé par Sampei.

Un autre exemple, de scène-type : la grimpe à un arbre. On en trouve, à travers le film, trois occurrences : la première intervient immédiatement après la séquence de rassemblement dont sont cette fois exclus Sampei et Zenta, décrite à l'instant. Ceux-ci décident alors de se précipiter dans leur jardin pour grimper à un arbre, et voir ce que font, sans eux, leurs camarades de jeu. Zenta monte jusqu'en haut de la cime avec aisance, tandis que Sampei, qui peine à s'accrocher au tronc, est interrompu par sa mère avant d'avoir réussi.

Plus tard, la mère, pour qui il est de plus en plus compliqué de s'occuper seule des deux enfants, décide de confier Sampei à un oncle. Mais le garçon, qui vit mal la séparation avec son foyer, commet une première bêtise, et s'est apparemment hissé au sommet d'un arbre du jardin, lui qui précédemment peinait à en dépasser le tronc. La scène donne lieu à un gag, où l'oncle se hâte d'aller chercher une échelle pour déloger le garçon, qui est entre-temps déjà redescendu.

Enfin, lorsque suite à ses bêtises de plus en plus délirantes, Sampei est ramené chez sa mère, Zenta et lui fêtent les retrouvailles en se réfugiant sur la cime du même arbre depuis lequel ils avaient observé leurs camarades. On voit comment cette scène-type se trouve chaque fois colorée d'une nouvelle nuance : escalade hargneuse et pénible lorsqu'ils se trouvent exclus du groupe de jeu ; mélancolique et solitaire lorsque Sampei est séparé de Zenta chez son oncle ; légère et guillerette lorsque les deux garçons se trouvent finalement réunis...

Une autre scène-type semble encore plus signifiante, puisqu'elle intervient à deux moments-clés du film : une première fois peu avant l'arrestation du père, une seconde fois après sa libération. Encerclant le récit, elle vient comme affirmer sa clôture, tout en l'ancrant, par le cyclisme de la

171 Ibidem.

construction, dans une forme de quotidienneté. Il s'agit de la séquence de lutte entre le père et ses enfants. La première a lieu alors que le père vient d'être licencié (25'30). Pour rassurer la famille, il propose à ses fils de jouer, et se lance dans une lutte, seul contre les deux garçons. Le trio s'amuse, mais quand Sampei, tout souriant, relève la tête, il aperçoit un policier remontant l'allée devant leur maison. La séquence de jeu innocent se teinte alors d'une vague inquiétude, que l'insouciance forcée du père, du reste, masquait maladroitement.

La seconde occurrence intervient à la fin du film (il s'agit de l'avant-dernière séquence, 82'30). Pour célébrer son retour, le père propose aux enfants une revanche à leur précédent affrontement interrompu. Comme la première fois, les deux garçons se jettent sur lui, l'un de chaque côté. En même temps qu'ils le poussent, on se demande s'ils ne cherchent pas aussi à retenir ce père qu'ils craignent sans doute de reperdre, le mouvement de leur bras enserrant la taille du père pour mieux le pousser accusant une ressemblance nette avec celui d'un enlacement. Mais tout-à-coup, Sampei fond en larmes. Le père s'interrompt et l'examine rapidement, craignant l'avoir blessé ; mais il s'aperçoit que le garçon n'a rien. Ces larmes resteront mystérieuses : émotion de retrouver son père, souvenir soudain de la précédente lutte, qui s'est suivie de son arrestation... ? Shimizu ne tranchera pas ; et la lutte de reprendre, entre les larmes et l'insouciance, entre la brusquerie et la tendresse (*Fig. 19*).

Ayant caractérisé la manière dont la répétition s'inscrit dans le déploiement d'une mise en scène sur le mode itératif, il nous faut désormais rattacher cette volonté de dépeindre le quotidien à celle, plus profonde, de constituer une écriture cinématographique propre à Shimizu. Nous l'avons dit : dans sa quête d'un cinéma de poésie, Shimizu cherche à échapper à la « théâtralisation »



Figure 19

du cinéma, à la narration classique. C'est précisément dans ce projet que s'inscrit la mise en scène sur le mode itératif.

La répétition, nous l'avons vu, est profondément liée à la « cellularisation » des séquences opérée par Shimizu et à la logique agglutinante du récit qui en est le corollaire. « Par conséquent, c'est plus l'unité close des scènes, et une certaine logique de l'instant, qui semble primer sur l'ensemble. »¹⁷² Concrètement, ce que ça signifie, c'est qu'en l'absence d'une logique de progression linéaire, Shimizu peut faire se succéder de manière indiscriminée des séquences d'importance narrative majeure avec des séquences qui, dans une économie narrative classique, seraient superflues.

¹⁷² Ibid., pp. 165-166.

Ainsi de la séquence qui suit immédiatement celle de l'arrestation du père (qui, elle, constituait le climax du premier acte). Elle y est reliée par un fondu au noir. Il fait désormais nuit. Sampei et Zenta sont couchés, côte à côte, mais ne parviennent pas à dormir, tandis que la mère, assise derrière la moustiquaire, veille, visiblement perdue dans ses pensées. Les deux garçons se regardent. Alors, Sampei se lève, et semble scruter quelque chose au loin. Sa mère le remarque, interloquée. Il se dirige vers l'entrée, compte quelque chose (les paires de sandales ?), quand sa mère lui demande ce qu'il fait ; à quoi il répond qu'il va aux toilettes. « Mais tu vas dehors », lui fait-elle remarquer. Le garçon, sans rien ajouter, sort en effet. Zenta aussitôt se lève et crie « Moi aussi ! » et rejoint son frère dehors. Debout dans l'allée, les garçons admirent les étoiles, quand Sampei propose d'aller plus loin ; « On pourra peut-être croiser Papa » ajoute-t-il (5). Mais la mère les rappelle, et quand elle leur demande ce qu'ils fabriquent, Sampei rétorque : « On va attraper une étoile filante. » La mère leur demande d'aller se coucher. Après un temps de suspens, les garçons s'exécutent, et retournent dans la maison en trotinant.

Cette séquence est d'une inutilité totale à la dramaturgie du film. Elle ne permet pas l'évolution du récit, n'apporte aucune information contextuelle (d'exposition) ou quant à la psychologie des personnages — on peut certes interpréter sans peine l'insomnie des enfants comme une traduction de leur inquiétude suite à l'incarcération du père ; pour autant, le reste de leurs actions est d'une telle illisibilité pour le spectateur (comme la mère, nous ne comprenons pas ce que fait Sampei, moins encore pourquoi il le fait, et ses explications n'éclaircissent guère les choses), qu'on ne saurait les considérer comme autant d'éléments d'exposition psychologique (à cet effet, une brève séquence illustrant leur insomnie eût suffi). Elle est, en définitive, un battement aménagé au sein du récit ; un moment de flottement complètement gratuit.

Ce genre de séquence est également récurrent dans les *Quatre saisons de l'enfance*, ce de manière d'autant plus flagrante que ce dernier film comporte une intrigue plus dense (on peut penser aux séquences où Sampei, mélancolique, trouve refuge auprès de carpes dans un étang dans la forêt ; ou encore au moment où les deux frères, séchant les cours, retournent à la ferme, qu'ils ont quitté depuis le décès de leur père, pour revoir leurs amis et leur veau).

On voit ici comment un principe de juxtaposition indiscriminante, qui fait se succéder des moments dramaturgiquement chargés et des moments évidés de tout enjeu narratif, participe plus généralement d'une déhiérarchisation des événements filmés. Comme Fanny Cardin le dit à propos du cinéma de Pialat :

« les événements disruptifs succèdent de manière indifférenciée aux faits ordinaires, ce qui concourt à la dissolution de la hiérarchie traditionnelle entre l'événement et le non-événement, entre le singulier et l'itératif. C'est donc ce traitement particulier de l'événement qui restitue l'insubordination du quotidien à une quelconque structure ou organisation narrative cohérente, à

travers le double mouvement qui lui est propre : à la fois ce temps de la répétition du même, et cette ouverture aux possibles. »¹⁷³

La répétition et la juxtaposition indiscriminante s'inscrivent donc plus généralement dans la mise en place du système soustractif¹⁷⁴ de Shimizu, lequel vise à l'atteinte d'un cinéma de poésie par la dénarrativisation.

Concluons provisoirement ici : nous avons donc vu, à travers l'exemple des *Notes d'une chanteuse ambulante*, comment une nouvelle logique de l'espace s'instaurait chez Shimizu ; une logique tendant à nier la profondeur, et au contraire, par la frontalité du cadre, insister sur la bidimensionnalité de l'image. Échappant à la logique spatiale du mode de narration classique qui vise à reproduire l'effet de profondeur spatiale et l'articulation linéaire du récit, c'est au contraire selon une logique spatiale de la contingence, cellulaire, qui trouve son pendant narratif dans l'autonomisation des séquences, leur "cellularisation" (ce qui se traduit par l'usage privilégié des fondus enchaînés, qui disjoignent les séquences entre elles) que s'organise le nouveau style shimizuien.

Fidèlement à ce principe, le cinéaste vise dans le même temps à constituer dans ses films un mode de récit itératif, au rythme du quotidien, ce qui passe par l'usage de la répétition : répétition d'un motif au sein d'une séquence pour ainsi faire cohabiter le gag avec le drame ; mais encore répétition d'une même séquence-type à travers le film, qui permet d'inscrire le récit dans un cadre quotidien.

Enfin, puisqu'est valorisée l'autonomie de chaque séquence, la progression du récit n'est plus pensée selon la linéarité du *build up*, mais plutôt selon une logique cyclique (la répétition) et de juxtaposition. Cette juxtaposition est indiscriminante en ce que Shimizu fait se suivre des moments d'importance première comme des moments complètement « excédentaire » dans une économie narrative classique. Ayant observé comment s'instaure ce régime de récit particulier, dénarrativisé, à travers la répétition et la juxtaposition, nous verrons à présent comment s'instille, au sein même des cadres, ce régime itératif et le refus des enjeux dramaturgiques classiques.

¹⁷³ Ibid., pp. 164-165.

¹⁷⁴ À propos de Pialat, Fanny Cardin, s'inspirant de Roland Barthes, parle d'« écriture blanche » : « L'enchaînement de ces unités closes que forment les séquences, d'abord, semble pencher du côté d'une écriture filmique de la notation, qui juxtapose sans hiérarchisation ni dramatisation les instants de la vie quotidienne des personnages. Cette platitude de la temporalité fait écho à la monotonie de l'écriture qu'évoque Barthes, elle s'ajoute, ici, à la représentation de personnages désœuvrés et à un rejet du pathétique, illustré par le refus de Pialat de s'attarder sur les émotions. Enfin, la mise en scène de Pialat est caractéristique d'une esthétique de la réduction, d'une épure de la forme : les mouvements de caméra sont peu nombreux et simples ; le cinéaste privilégie les plans fixes, sauf lorsqu'il s'agit de suivre les personnages en mouvement ; le son est direct et peu léché et évite le superficiel – on note l'absence de musique, hormis lorsqu'elle est intradiégétique. » Ibid., pp. 168-169. On retrouve chez Shimizu un semblable refus de s'attarder sur les émotions, ainsi que nous le détaillerons plus loin, ainsi qu'une même « esthétique de la réduction » par le minimalisme du découpage.

b) La « mise en sourdine » du drame

Avant de regarder ce que Shimizu place dans son cadre, on serait tenté de chercher ce qui ne s'y trouve pas. À savoir : l'action. L'affirmation est un peu exagérée : il y a bien de l'« action » chez Shimizu, des péripéties. Mais on constate dans ses films un usage déconcertant de l'ellipse, qui enjambe souvent des moments-clés desdites péripéties : les prises de décision, les déclics psychologiques qui permettraient au spectateur de comprendre le geste d'un personnage, les ressorts d'une nouvelle situation dans laquelle il se trouve jeté de manière impromptue.

On retrouvait déjà ce principe dans *Monsieur Merci*, par l'absence du moment où le conducteur se décide à aider la jeune fille. Et nous avons déjà évoqué la décision déconcertante d'Uta dans les *Notes d'une chanteuse ambulante*, lorsque, sollicitée par un ancien membre de sa troupe, elle décide contre toute attente de partir avec lui et d'abandonner le foyer au sein duquel elle a passé la majeure partie du film pour être enfin acceptée et respectée. Dans ce cas-ci, ses raisons nous seront certes expliquées, même longuement, lors de sa tirade finale après que son fiancé l'ait retrouvée quelques mois plus tard... Mais précisément, cette explication arrive en retard, après coup.

Toutefois, Shimizu pousse au plus loin le principe dans ses films avec des enfants, au premier rang desquels cette duologie Tsubota. Dans *Des enfants dans le vent*, il multiplie ce type de séquence à la lisibilité narrative douteuse. On pense d'abord à cette scène répétée par deux fois dans laquelle Sampei, censé faire ses devoirs, décide de s'enfuir pour jouer avec ses amis dehors (*Fig. 18*). Là aussi, le moment de la décision, précisément, est enjambé par l'ellipse en fondu enchaîné, qui nous montre l'avant (il fait ses devoirs) et l'après (il est sorti), tout en omettant l'instant du passage à l'acte. Cette ellipse, par l'effet de surprise qu'elle génère, crée un gag, dont l'effet est accentué par sa répétition lorsqu'il est repris tel quel plus tard. Mais elle participe aussi d'un principe plus général de dénarrativisation des films, qui passe par une dé-psychologisation des actions des personnages.

Alors que dans une narration classique, pour assurer la fluidité et le bon déroulé du récit, chaque prise de décision doit sembler au spectateur justifiable, vraisemblable, chez Shimizu, la décision, le geste apparaissent souvent comme une surprise, un petit choc de par leur opacité ; et c'est seulement par une justification *a posteriori* — quand il y en a une — que sa vraisemblance psychologique peut être reconstituée par le spectateur. Or la vraisemblance, comme le souligne Jean-Louis Provoyeur dans son ouvrage consacré à Robert Bresson, est, dans une approche

narrative, « l'autre nom » de la prévisibilité¹⁷⁵, en ce qu'« est vraisemblable ce qui n'entre pas en contradiction avec le savoir ou l'expérience du spectateur »¹⁷⁶.

Précisément, il identifie chez Bresson une forme d'« effet de surprise » cultivé par un usage particulier de l'ellipse, qui nous évoque assez celui décrit à l'instant chez Shimizu en ce qu'il vise toujours à reléguer hors-champ l'événement, l'action. Exemplairement dans la séquence du vol de la montre de *Pickpocket* : comme l'explique Provoyeur, le spectateur comprend après coup, par l'insert sur la montre et par la voix *off*, ce qui s'est passé. Mais l'action en elle-même, le vol, pourtant prévue dans le scénario, n'est pas filmée¹⁷⁷. Une séquence du film *L'Argent* l'illustre, peut-être plus précisément encore. Le personnage principal du film, Yvon, en prison, recrache des pilules distribuées par l'infirmier pénitentiaire et va les ranger dans une cache sous son oreiller. L'insert qui suit nous montre un tas de pilules amassées, mais son sens reste opaque. Il n'est déchiffrable par le spectateur qu'après coup, lorsqu'on apprend qu'Yvon a tenté de se suicider avec ; mais la tentative en elle-même est contournée par l'ellipse. Cette séquence crée dès lors un effet de surprise reposant sur « l'incapacité d'anticiper le projet d'Yvon par identification au personnage »¹⁷⁸.

Comme le démontre Jean-Louis Provoyeur, cette volonté d'échapper à la vraisemblance s'inscrit dans un effort plus générale de *dénarrativisation* par Bresson. L'usage de l'ellipse, associé à la coupe net (le *cut*) construit un « montage-collision », qui vise à instaurer par l'effet de surprise une dimension tragique dans ses récits : « le retour *imprévu*, dans le présent, d'un passé oublié, incompris, d'une cause méconnue, inaperçue (la Faute) »¹⁷⁹.

Nous inspirant de ces réflexions, nous pourrions dire que Shimizu, lui, préfère à la brutalité du *cut* la “douceur” du fondu enchaîné. Plutôt que la *collision* des séquences, il organise leur *disjonction*. Et si effet de surprise il y a, il vise plutôt à la production d'un gag que du tragique. Chez les deux cinéastes, toutefois, on retrouve cette volonté d'échapper à la linéarité et la lisibilité de la narration classique en dé-psychologisant les décisions des personnages, puisque le moment de leur prise de décision, qu'il soit écrasé par le montage-collision ou enjambé par le montage-disjonction, est en tous cas absent.

Ainsi, dans *Des enfants dans le vent*, ce principe est répété chaque fois que Sampei commet une bêtise. Lorsqu'à peine arrivé chez son oncle, il se réfugie en haut d'un arbre, l'information nous est d'abord transmise par un personnage tiers (une cousine de Sampei qui vient prévenir l'oncle) et nous ne pouvons que partager la surprise de l'oncle (50'00) ; ce d'autant plus qu'à peine une

175 « Ce temps orienté, produit de la conscience, c'est le temps de la prévisibilité (qui, en régime narratif, est l'autre nom du *vraisemblable*). » PROVOYEUR Jean-Louis, *Le cinéma de Robert Bresson. De l'effet de réel à l'effet de sublime*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 29.

176 Ibid., p. 238.

177 Ibid., pp. 78-79.

178 Ibid., pp. 28-29.

179 Ibid., p. 42.

dizaine de minutes plus tôt, la première séquence de grimpe à un arbre avec Zenta avait ancré en nous l'idée que Sampei est un mauvais grimpeur. Le même dispositif est répété quand il se retrouve lancé dans une baignoire au milieu de la rivière (53'30) : ce sont des enfants du village qui viennent prévenir l'oncle (et le spectateur). À nouveau, c'est l'effet de surprise qui domine : surprise de l'intensité de la situation et de son invraisemblance (on imagine mal quelles circonstances ont pu mener à un pétrin pareil). Enfin, une troisième fois pour son ultime bêtise, quand le garçon fugue pour rejoindre une troupe de cirque : la cousine, encore elle, prévient ses parents que Sampei est parti voir les monstres du lac (61'40). Craignant qu'il ne lui arrive quelque chose, ils partent à sa recherche. S'ensuit une séquence où l'on voit plusieurs adultes parcourir la zone autour du lac à la recherche du garçon, qui ne s'y trouve plus. Nous voilà alors rendu au cirque, où Sampei pose à un enfant acrobate en costume des questions sur sa vie.

Si Shimizu applique systématiquement ce procédé aux bêtises de Sampei, c'est que pour lui la bêtise commise par un enfant est l'expression la plus pure de sa spontanéité. Comme la décision incompréhensible des deux garçons lorsqu'ils décident de sortir en pleine nuit pour attraper une étoile filante, les bêtises échappent à la logique inflexible du monde des adultes et de la narration classique qu'ils incarnent par leur souci d'ordre, aussi bienveillants soient-ils par ailleurs (la mère qui leur demande de retourner se coucher, l'oncle qui vient décrocher Sampei de son arbre).

Reprenons alors notre affirmation caricaturale selon laquelle il n'y aurait « pas d'action » chez Shimizu pour la préciser. Nous en tenant à ces définitions respectives de l'*action* comme « [f]ait ou faculté d'agir, de manifester sa volonté, en accomplissant quelque chose » et du *geste* comme « [m]ouvement du corps, principalement de la main, des bras, de la tête, *porteur ou non de signification* »¹⁸⁰, nous pourrions soutenir que, davantage que des *actions*, il y a chez Shimizu des *gestes*, purs « mouvements du corps » échappant à une logique psychologique narrative (une « signification », la « volonté d'accomplir quelque chose ») et se faisant pure expression de la spontanéité chaotique de ses acteurs-enfants (nous étudierons plus en détail le rapport aux acteurs de Shimizu par la suite).

Un autre rapprochement que l'on pourrait faire entre le cinéma de Bresson et celui de Shimizu, c'est leur recours commun au plan long, ou plutôt *trop* long, pour battre en brèche la logique narrative. Le cinéma de Shimizu, à partir du milieu des années 1930, se caractérise en effet par un abandon progressif du découpage classique auquel il pouvait encore recourir dans *Perle éternelle* : comme nous l'avons vu à propos des *Notes d'une chanteuse ambulante*, son découpage s'est progressivement simplifié, et dès lors la durée de ses plans a augmenté en proportion. Mais

180 Définitions tirées du Larousse (en ligne). <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/geste/36848>>
<<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/geste/36848>> (consulté le 13/05/2026) Nous soulignons.

plus encore, elle s'encombre d'un surplus, d'une durée excédentaire. De même qu'à l'échelle macroscopique le récit se trouve envahi par des séquences « gratuites », ces excroissances anti-narratives (la scène où ils vont « attraper une étoile filante »), de même, au sein-même des séquences, les plans se prolongent-ils parfois inutilement, « gratuitement » eût égard à la quantité d'informations qu'ils apportent au récit. Cet étirement de la durée est une autre facette de sa logique soustractive, et dont Jean-Louis Provoyeur perçoit un équivalent chez Bresson, cinéaste « minimaliste », « de la litote » :

« [...] [L]e récit en effet est [...] repoussé dans le hors-champ ou dans l'entre-deux des plans. Mais il faut ajouter que l'autre face de cette *opération de réduction* (par ellipse, fragmentation, métonymie) est *un étirement de la durée du plan*, une insistance de la présence de l'image vide et un allongement du temps qui outrepassa quasi systématiquement la durée de l'action : le temps devient *visible* [...]. »¹⁸¹

Chez Bresson, ces plans à la durée excessive sont des « plans vides » : « sans mouvement, sans personnage [...] sans utilité descriptive »¹⁸². Chez Shimizu, les plans sont certes rarement vides (tout au plus pourrait-on citer le plan où Sampei a disparu du cadre après un fondu enchaîné, dans la séquence où il fuit les devoirs, et un ou deux autres plans, négligeables sur l'ensemble du film). Mais nombreux sont en revanche ces plans qui restent trop longtemps, où l'*action* (le mouvement qui fait avancer le récit) est passée et qui s'attardent sur les *gestes* (le mouvement inutile eu égard au récit). Par exemple dans cette séquence déjà évoquée où Zenta joue seul à cache-cache, et dont le dernier plan nous montre le garçon, caché derrière le *yukata* suspendu de son père, en train de pleurer (*Fig. 20*). Le plan s'étire alors, bien plus longtemps que nécessaire, et ce faisant s'extrait d'une logique narrative classique pour ne conserver plus que l'émotion de Zenta, dans l'absence de sa représentation même (sur la cinquantaine de secondes que dure le plan au total, Zenta a le haut du corps dissimulé plus de la moitié du temps) : par litote pourrait-on dire. Ou encore : ce plan vers la fin du film (79'10), alors que la mère vient de trouver la lettre innocentant le père. L'heure est à la célébration. Sampei s'écrit : « Papa va rentrer. Super ! » Et les deux garçons de se lancer tout à coup dans une série de galipettes jusqu'à atteindre le bout de la pièce (*Fig. 21*). Le sens de ces galipettes est clair : il vient exprimer la joie des garçons, l'incarner et le plan pourrait donc s'arrêter là... mais Shimizu le prolonge encore pour les laisser refaire les mêmes gestes, dans l'autre sens à présent. Le plan dure désormais *trop* longtemps (trente secondes au total) : il n'a plus rien à nous apprendre sur le récit ou sur l'état mental des personnages, se fait simplement le témoin de leurs gestes enfantins et inutiles. Il est devenu une image « sans action », « une image déconnectée du récit : *dénarrativisée* »¹⁸³.

181 PROVOYEUR Jean-Louis, *Le cinéma de Robert Bresson*, op. cit., p. 116. Nous soulignons.

182 Ibid., p. 112.

183 Ibid., pp. 112-113.



Figure 20



Figure 21

Ainsi, ce principe d'étirement de la durée s'inscrit dans l'entreprise de dénarrativisation du cinéaste. Ce faisant, il recoupe aussi ce que nous appelons sa poétique du quotidien dont l'expression par l'adoption d'un mode *itératif* vise, nous l'avons déjà souligné dans notre sous-partie précédente, justement à échapper à un régime de narration classique. Or, chez Shimizu, la constitution du quotidien passe par l'opération même du cadrage.

Nous avons déjà cité cette réflexion de Benjamin Thomas à propos de la difficulté de faire émerger le quotidien au cinéma, du fait que toute opération de cadrage constitue déjà une mise en exergue dans laquelle « les corps et objets font événement »¹⁸⁴. Or dans le même article d'où est tiré cette phrase, Thomas se propose, pour contrevenir à cette difficulté primordiale, d'identifier « des stratégies esthétiques et narratives qui ne prennent pas tant le quotidien pour objet qu'elles ne visent à incorporer sa dynamique comme tonalité, comme style » ; c'est-à-dire, à saisir le quotidien « *comme processus, non comme état* ». Un objectif dont l'opération fondamentale consisterait en une « mise en sourdine » du dramatique¹⁸⁵. Mais la mise en sourdine du dramatique ne signifie pas nécessairement son évitement total, ainsi qu'il le démontre par la suite.

Pour explorer cette idée, il s'inspire de cette réflexion de Bruce Bégout, aux yeux de qui le quotidien procède d'une « stabilisation dynamique » : « *stabilisation*, parce que son rôle est d'engendrer une base solide en vue de sa conservation dans le temps ; *dynamique*, car elle doit toujours s'exposer à ce qui n'est pas elle, à l'adversité et la contingence »¹⁸⁶.

Une stratégie de saisie du quotidien pourra alors « consist[er] non [pas] à opérer un pas de côté, ou à privilégier l'évitement des événements chargés dramatiquement pour n'en accueillir que l'effet atténué dans un quotidien déjà institué », mais plutôt à « mettre en place des dispositifs

184 THOMAS Benjamin, « Du quotidien comme problème cinématographique... », op. cit., pp. 15-16.

185 Ibid., pp. 20-21.

186 Ibid., p. 26.

formels qui vont pouvoir accueillir, frontalement, l'*effraction* du drame, du tragique, du traumatique, pour mieux en désamorcer les puissances déstabilisatrices. »¹⁸⁷

Thomas trouve l'illustration de cette stratégie de stabilisation du dramatique dans un film franco-japonais, *Yuki et Nina* (Hippolyte Girardot, Suwa Nobuhiro, 2009). Lors d'une séquence-pivot du film, filmée en un long plan-séquence fixe, la jeune Yuki apprend par sa mère que ses parents vont divorcer. Or la fixité du plan permet, aux yeux de Benjamin, d'atténuer la violence de la révélation. Elle permettrait ainsi de stabiliser « l'effraction » du drame et de l'inclure dans un régime de narration itératif. Toutefois, précise Benjamin, ce n'est pas tant la fixité qui importe ici, que le *sentiment de stabilité* ou d'*ancrage stable dans le monde* qu'il produit :

« Il s'agit de préférer un plan unique, mais pour autant il n'est pas nécessairement question de refuser le montage ; on peut, pour les mêmes effets, privilégier un découpage économe [...]. La fixité n'est pas non plus impérative ; on peut s'autoriser le recours au mouvement, on l'a vu, à condition qu'il n'entame pas, voire qu'il accentue, par recadrage, *le sentiment de stabilité du cadre, que suscitait déjà sa durée*. Car voici l'enjeu, il s'agit de régler un plan ou une séquence de telle sorte que ses qualités formelles avivent *le sentiment d'un ancrage stable dans le monde et d'une coulée temporelle qui sont ceux du réel tel qu'il est vécu au filtre du quotidien*. Et pour que cette stabilité et cette fluidité soient garanties, redoublées, entérinées, il faut leur octroyer une durée sensiblement prolongée. Alors, le plan ou la séquence pourra accueillir une révélation déstabilisante, une petite tragédie intime [...] au cœur de situations qui auront été posées avant la survenue du désordre, qui se prolongeront au-delà, et refuseront ainsi au dérèglement d'être autre chose qu'un remous, une pointe intensive au sein d'un temps *persistant* qui la relativise. »¹⁸⁸

Ainsi, le minimalisme accru du découpage de Shimizu dans cette période, sa fixité et son "géométrisme", associés à cette durée excédentaire que nous décrivions à l'instant, toutes ces composantes participeraient-elles à neutraliser la survenue du dramatique. Nous serions tenté, pour l'illustrer, de revenir à ce plan qui vient clore la séquence d'arrestation du père (31'35), climax émotionnel et dramatique du premier arc. Au risque de nous répéter, il y a dans ce plan tout le style de Shimizu de cette période encapsulé : sa construction des espaces jouant sur des effets d'emboîtement, son usage de la répétition pour produire un gag, la cohabitation de l'humour et du tragique, et enfin, ce qui nous intéresse au premier chef ici, la fixité du cadre qui permet de « stabiliser » la brutalité de l'arrestation.

Cette volonté de stabilisation, de transmettre « le sentiment d'un ancrage stable dans le monde » des personnages est peut-être d'autant plus flagrante, paradoxalement, lorsque la caméra se met en mouvement. Le travelling vient ainsi presque systématiquement accompagner les personnages. Dans *Des enfants dans le vent*, sur la douzaine que comporte l'ensemble du film — ce qui est fort déjà peu — les deux tiers accompagnent le déplacement d'un personnage, souvent cadré

¹⁸⁷ Ibidem.

¹⁸⁸ Ibid., p. 27. Nous soulignons.

frontalement (travelling arrière) ou de dos (travelling avant), plus rarement de côté (travelling latéral pour passer de la fenêtre de la maison à son entrée), mais toujours à hauteur de personnage (seul un tiers endosse un rôle actif : pour faire découvrir au spectateur le cirque ; pour souligner l'importance de la révélation de la lettre à la fin du film). L'un des plus notables de ces travellings d'accompagnement intervient au déclenchement de l'« incident perturbateur » du film : le licenciement (17'00). Zenta, commissionné par sa mère pour apporter à leur père son repas, arrive à l'usine où il aperçoit un attroupement d'enfants à la fenêtre des bureaux. Il les rejoint et assiste alors à une scène curieuse : son père, le regard hagard, est face à cinq hommes en costumes, dont l'un d'eux déclare : « Il n'y a rien à ajouter. Si vous n'êtes pas content, veuillez regarder ici. » Il pousse devant lui ce qui semble être un livre de compte ou un règlement — fidèle au principe d'enjambement de l'action, on voit que Shimizu ne filme ici pas l'essentiel de la discussion, la caméra n'arrivant sur la scène qu'après coup : le licenciement est signifié comme par litote. Les hommes se lèvent et s'en vont, laissant le père seul, le regard toujours fixe, perdu dans le vide. Zenta, qui comprend qu'une confrontation vient d'avoir lieu, rejoint son père dans le bureau et lui demande « Papa, tu as gagné le combat ? », mais ne rencontre aucune réaction. Le cadre est de profil par rapport au bureau du père, frontal par rapport à Zenta (*Fig. 22*). Le moment entre père et fils est perturbé par le regard indiscret des enfants, agglutinés aux fenêtres du bureau, poussant Zenta à aller fermer les stores. La caméra a beau être forcée à des changements d'axe pour suivre ses déplacements, elle reviendra par trois fois dans la séquence à cette position initiale, perpendiculaire au bureau. Le retour insistant à ce cadre participe de l'ancrage stabilisateur des personnages en plein drame. Zenta, revenant auprès de son père, rapproche de lui le cendrier et donne un petit coup sur sa cigarette pour la cendrer, geste d'une tendresse infinie dont Shimizu (chez qui les enfants savent commettre les pires bêtises pour l'instant d'après faire preuve d'une maturité déconcertante) a le secret. L'arrivée d'une employée permet au père de se retrouver ses esprits, qui quitte alors avec Zenta le site de l'entreprise. Le trajet jusqu'à la maison entre père et fils (bientôt rejoints par le cadet Sampei qui, séchant à nouveau ses devoirs, jouaient avec d'autres enfants dans les parages) durant lequel l'inversion des rôles se maintient (c'est Zenta qui tente de rassurer son père démoralisé : « De toutes manières, ce n'était pas un bon travail... »), est alors filmé selon ce que David Bordwell considère être la technique « signature »¹⁸⁹ du cinéaste : un long travelling arrière le long d'une route, les personnages avançant vers la caméra (*Fig. 23*). Le mouvement, loin d'entamer le « sentiment de stabilité du cadre » permet de maintenir les personnages, au cœur de la tourmente, dans une forme d'ancrage dans le monde.

189 BORDWELL David, « Pierced by poetry », op. cit.



Figure 22



Figure 23

Il en va de même pour les panoramiques, très rares chez Shimizu (sur la quinzaine qu'en comporte ce film-ci, plus d'une dizaine sont utilisés lors de la séquence où Sampei dérive dans la rivière, dans laquelle leur usage s'imposait) et qui accompagnent toujours le mouvement d'un personnage, ne le devançant jamais (une exception notable nous vient certes en tête, qui apparaît dans le film *Nobuko* ; nous l'évoquerons dans notre dernière partie).

Le phénomène apparaît avec d'autant plus de clarté à la lumière d'une comparaison entre les films de cette période et ses œuvres plus tardives ; en particulier à partir du dernier volet de sa Trilogie de la ruche, *Le Grand Bouddha et les enfants* (*Daibutsu-sama to kodomo-tachi*, 1952), film dans lequel il a explicitement cherché à détacher sa caméra d'une vue au niveau humain :

Kishi Matsuo : « Vous aviez coutume de dire que la caméra devrait être fixée à hauteur de regard, voyant les choses comme quelqu'un se tenant là les verrait... »

Shimizu Hiroshi : « Oui — dans un film consacré à des humains. C'est différent pour un film dont les vedettes sont des icônes bouddhiques. Elles étaient originellement conçues comme des objets de culte : elles étaient faites pour être admirées (*looked up to*)... »¹⁹⁰

Détacher la caméra de la hauteur du regard humain, c'est aussi la désolidariser du corps. Désormais, la caméra de Shimizu se fera plus mobile, aérienne. L'usage du travelling s'intensifie pour permettre le déploiement de la spatialité des décors, le captage de leur atmosphère. Par exemple, son film de 1957 *La Danseuse* (*Odoriko*) s'ouvre par une succession de travelling latéraux et avants sur les rues animées de Tōkyō, mais n'accompagnant aucun personnage en particulier. Plutôt, leurs mouvements, dispersés dans plusieurs directions, viennent traduire l'effervescence du lieu. L'année précédente, dans *Le Chant de la brume* (*Kiri no oto*, 1956), les travellings introduisaient chaque fois un nouveau saut temporel et permettaient ainsi à la forme même du film d'épouser la structure du récit, conçu comme une errance dans la mémoire du protagoniste,

¹⁹⁰ Extrait d'un entretien avec le critique Kishi Matsuo, cité dans McDONALD Keiko, « Saving the children... », op. cit., p. 192.

Kazuhiko. Dans la séquence de réunion entre les deux amants-protagonistes, qui ne s'étaient plus vus depuis dix ans, la caméra entame un travelling latéral depuis l'extérieur de la pièce et passe derrière la vitre entrouverte, qui apparaît, par le trouble visuel que provoque les reflets à sa surface, comme une métaphore visuelle du saut dans le temps induit par les retrouvailles (Fig. 24). « [L]e lien (et l'écart) chronologique [étant] donné par un mouvement latéral », « les mouvements de mémoire se font comme à la surface des choses »¹⁹¹, affirmant l'indémêlable lien entre mobilités spatiale et temporelle.



Figure 24

Ce dernier film constitue une bonne illustration du fait que, de manière concomitante, le cinéaste reviendra durant cette période à une grammaire cinématographique plus classique. Ainsi dans *Le Chant de la brume*, le climax du premier acte a lieu lorsque la femme de Kazuhiko découvre sa liaison avec Tsuruko, son assistante (22'05). La séquence se conclue sur un cadre qui, à l'aide d'un travelling avant, passe d'un plan italien à un plan rapproché poitrine sur le visage bouleversé de Tsuruko. Le plan se fond alors en un insert d'une lettre rédigée par la jeune femme, dans laquelle elle annonce à Kazuhiko sa décision de partir. Cet insert disparaît à son tour, remplacé par un plan large sur la montagne au pied de laquelle est située l'auberge servant de cadre au récit (Fig. 25). Le raccord par fondu enchaîné et l'usage du travelling avant pour s'approcher du visage du personnage visent à situer l'enchaînement des plans sur le terrain du psychisme. L'ellipse temporelle induite par le raccord entre le premier et le deuxième plan (nous ne voyons pas Tsuruko écrire la lettre, ni Kazuhiko la trouver), associée à l'usage de la voix *off* (qui possède ici les qualités de la « voix-je » théorisée par Michel Chion : une voix « intérieure »¹⁹²) et à la valeur extrêmement rapprochée du plan (qui empêche de situer la lettre, ou de voir qui la lit) concordent à faire de cet insert une image purement mentale : la lettre vient matérialiser la prise de décision.

191 AMIEL Vincent, *Esthétique du montage* (2001), Paris, Klincksieck, 2022, p. 54. Vincent Amiel parle ici de *Citizen Kane* ; nous reprenons à notre compte ses remarques, qui semble parfaitement s'appliquer ici.

192 Chion propose deux critères pour définir la « voix-je » : proximité maximale du micro et critère de matité (absence de réverbération). La présence de ces deux qualités font que la voix-je « résonne en nous comme nôtre », et « [ne s'inscrit pas] dans un espace particulier et sensible ». CHION Michel, *La Voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1982, pp. 55-56.



Figure 25

C'est parce qu'elles suivent cette progression linéaire de rapprochement progressif vers le personnage et donc vers le visage de l'acteur en pleine performance (ce « jeu théâtral » que Shimizu affirmait pourtant vouloir éliminer en 1935) que nous parlons d'un retour à une dramaturgie plus classique, suivant la logique du *build up* émotionnel. Ce phénomène est encore plus flagrant dans *La Danseuse*, où le gros plan sur un actrice en larmes s'institue en point d'orgue de plusieurs séquences (56'35, 61'45, 91'10).

L'une des conséquences de ce mouvement de rapprochement, c'est, à notre sens, un appauvrissement sémantique de son cinéma. Retournant à une forme plus mélodramatique, l'émotion gagne en clarté mais voit le possible de ses significations réduit par la lisibilité psychologique totale de l'image. Si ses films conservent souvent la dualité comique/dramatique qui caractérise son style, la cohabitation des deux registres au sein du même plan n'est plus permise : ils sont désormais compartimentés. On ne retrouvera plus la simultanéité que nous décrivions à propos des *Enfants dans le vent*, dans les plans qui clôturent la séquence d'arrestation du père ou du jeu de lutte, et qui confère à ce film-ci une grande part de sa richesse. Car c'était exactement le mouvement inverse qui y agençait le découpage des séquences.

En effet, jusqu'au début des années 1950, le cinéma de Shimizu est comme marquée du sceau d'une « pudeur » qui le pousse à fréquemment congédier l'expression explicite de l'émotion. Une première manière dont il y procède consiste précisément à éloigner la caméra de l'acteur. Ainsi, dans *Des enfants dans le vent*, lorsque Sampei, à force de commettre bêtise sur bêtise, est réuni avec Zenta, les garçons proposent à leur mère de l'aider en s'occupant des tâches domestiques pour qu'elle puisse travailler à l'extérieur (68'00). Shimizu filme alors la réaction de la mère en plan poitrine : on voit nettement sur son visage se dessiner l'émotion face au dévouement de ses enfants.

Or au moment précisément où elle s'apprête à fondre en larmes, la caméra bondit en arrière et capture son affaissement en plan large, réduisant l'éclat d'émotion à sa dimension gestuelle (Fig. 26).



Figure 26

L'autre manière, nous l'avons déjà évoquée, c'est tout simplement d'occulter le visage de l'acteur : par un élément du décor (Zenta pleurant derrière le *yukata* de son père lors de sa partie de cache-cache solitaire, Fig. 20), du corps (Sampei tenant son bras devant ses yeux lorsqu'il pleure dans la scène du jeu de lutte, Fig. 19), voire, comme ailleurs, en excluant du cadre le visage : ainsi, au début du *Chœur de l'aube* (*Akatsuki no gasshō*, 1941)¹⁹³, le désarroi de la jeune Tomoko, marchant seule, est exprimé métonymiquement par un insert en travelling arrière sur ses pieds foulant le sol (05'05) ; ou dans *Demain, le soleil se lèvera sur le Japon* (*Asu ha nippon bare*, 1948), une femme qui éclate en sanglots s'abaisse brutalement (60'15), quittant ainsi le cadre...

Toutes ces méthodes rejoignent, en tous cas, nos précédentes observations. À travers cette mise à distance de l'émotion, Shimizu procède à une mise en sourdine du dramatique. Mais encore, en décorrélant mouvement du corps et visage exprimant l'émotion (par la mise à distance, l'occultation ou la fragmentation), il réaffirme la prévalence du *geste*, sa volonté de dépsychologiser les actions des personnages et donc ultimement l'entreprise de dénarrativisation des films. Cette entreprise comporte encore une dernière facette dans le rapport aux acteurs, dont nous avons déjà soulevé certains aspects, mais qu'il nous faut à présent explorer davantage.

¹⁹³ Si nous ne l'avons pas davantage évoqué par souci de garder un corpus relativement compact en nous focalisant sur *Des enfants dans le vent*, *Le Chœur de l'aube* constitue un autre des plus beaux exemples de la poétique du quotidien de Shimizu. En particulier, le film illustre parfaitement le principe de structure agglutinante, dans laquelle des épisodes indépendants, une juxtaposition de sous-intrigues plus ou moins connectées, se succèdent comme dans un feuilleton (l'épisode avec la mariée et le premier accident de bus ; la séquence d'accouchement ; la découverte de la fraude organisée par Kimie et Nakajima, etc.). Alors que le film suit majoritairement Tomoko, la caméra peut tout-à-coup s'attarder sur des personnages secondaires (par exemple sur Yoneko, la belle-sœur de Saburō, dont on comprend rapidement qu'elle éprouve des sentiments pour Ukita, le conducteur). De plus, au sein même de ces épisodes, Shimizu aménage des instants de flottement s'extrayant de toute logique narrative (lors de l'épisode de l'accouchement, le passage où Tomoko se rince le visage dans la rivière et y remarque des petits poisson (58'30) ; ce moment où Utaku vient se coucher sous un arbre et observe le ciel à 83'20). Enfin, le film explicite à plusieurs reprises son souci de conserver l'opacité psychologique des éclats soudains d'émotion : à propos de la mariée montée dans le bus, Tomoko se demande « Ce sont des larmes de joie ? » (46'35) ; plus tard, elle-même éclate en sanglots en pleine partie de bras de fer avec Yoneko (86'40) sans pouvoir se l'expliquer.

c) Des corps indomptables : spontanéité, oisiveté

Le rapport aux acteurs de Shimizu est l'un des aspects les plus singuliers de son cinéma, et aussi les plus cruciaux dans l'élaboration de sa nouvelle poétique. Dès 1935, dans des propos recueillis par le *Kinema Jumpō*, il affirmait sa volonté d'« éliminer autant que possible du cinéma ce qu'on appelle le jeu théâtral »¹⁹⁴. Plus tard, il érigea la quête d'une nouvelle conception du jeu d'acteur en condition nécessaire à l'élaboration d'un cinéma de poésie : « J'ai volontairement exclu les éléments du jeu théâtral de mes films, et une fois débarrassé de cela le cinéma peut alors se résumer à un poème. »¹⁹⁵ Et de manière plus provocatrice et radicale encore, il exprima dans ce même dernier entretien, un certain scepticisme quant à l'existence même de bons comédiens professionnels : « Les critiques disent d'un acteur habitué à être compétent qu'il est talentueux, mais s'il existe vraiment des acteurs talentueux, j'aimerais qu'on me les présente. »¹⁹⁶

De fait, difficile de ne pas penser à nouveau à Robert Bresson dans cette méfiance à l'égard du comédien professionnel, du « théâtre filmé ». Et chez ce dernier, de même que chez Shimizu mais de manière bien plus marquée encore, ce rejet de la théâtralité passe souvent par l'exclusion du visage du comédien hors du cadre :

« Un type d'image qui frappe tout spectateur qui voit pour la première fois un film de Bresson est l'abondance de personnages cadrés dans la partie inférieure du corps : le personnage se réduit à ses jambes. Il s'agit en fait d'exclure du champ le visage, la partie la plus individuelle et la plus expressive du corps, le support de toute individualisation et le vecteur, avec le dialogue, de tout récit cinématographique. »¹⁹⁷

L'intérêt de cette similitude réside non pas dans la coïncidence insolite de certaines caractéristiques chez ces deux cinéastes qui n'avait nullement connaissance du travail de l'un l'autre, mais surtout dans ce qu'encore une fois, elle s'inscrit dans leur entreprise commune d'échapper au mode de représentation hégémonique du cinéma, de « contrari[er] une vision digérée du monde par le mode narratif "normal" »¹⁹⁸. Refuser la représentation du visage d'une manière aussi radicale que Bresson, « [m]ontrer des jambes et non pas des visages, c'est faire du personnage un corps *démodalisé*, privé de ces modalités qui font de lui, précisément, un personnage. [...] Le décadre dénarrativise le corps. »¹⁹⁹ L'un comme l'autre cherche à faire émerger une réalité qui ne soit pas psychologique : métaphysique chez Bresson, corporelle chez Shimizu.

194 Rapporté dans FUJITA Masao, « Shimizu Hiroshi ron », op. cit.

195 Ibid. Je reprends la traduction du même passage par Clément Rauger dans *1923-1939 : Parenthèse progressiste du cinéma japonais...*, op. cit., cité pp. 244-245.

196 MASAO Fujita, « Shimizu Hiroshi ron », op. cit.

197 PROVOYEUR Jean-Louis, *Le cinéma de Robert Bresson*, op. cit., p. 116.

198 DROGUET Robert, « Robert Bresson », *Premier Plan*, n° 42, Paris, SERDOC, 1966, p. 25.

199 PROVOYEUR Jean-Louis, *Le cinéma de Robert Bresson*, op. cit., p. 117.

La neutralisation bressonnienne du psychologique, concernant la direction d'acteurs, passe par la répétition, *ad nauseam*, des mêmes gestes, jusqu'à ce que ses "modèles" les effectuent sans y penser ; des mêmes répliques, jusqu'à ce qu'ils atteignent l'atonalité et la matité recherchées. Shimizu, d'une certaine manière, adopte une approche inverse, mais produisant des effets semblables : il demande à ses comédiens de ne pas apprendre leurs répliques — Ryū Chishū évoque ainsi, dans son autobiographie, ses souvenirs de l'assistant réalisateur brandissant, en pleine prise, des pancartes sur lesquelles étaient écrites les répliques de la scène — et donne comme seule consigne de « ne ressentir aucune émotion »²⁰⁰. Peu à peu, ces principes de direction et sa logique soustractive le conduiront à privilégier un dépouillement absolu du jeu d'acteur ; une sorte de « jeu blanc » se rapprochant de celui des modèles bressonniens (monotonie de la voix, qui est post-synchronisée, absence d'expressivité faciale), particulièrement apparent dans sa Trilogie de la Ruche, les seuls de ses films qui furent autoproduits et sur lesquels il possédait la latitude complète d'expérimenter²⁰¹. Ses acteurs, principalement des enfants, à qui l'on refuse tous les outils psychologisant de l'expressivité, trouvent plutôt à s'exprimer par leurs *gestes* : dans *Les Enfants de la ruche*, ce passage où l'un des enfants, venant de se faire confronter par le soldat à propos d'un paquet de cigarettes retrouvé dans leurs affaires, s'avance droit vers la caméra jusqu'à ce que seule sa taille soit cadrée, et sort de sa poche des cigarettes (43'30) ; le recroquevillement de Kota lorsque sont évoqués les morts de la guerre, dont fait partie son père, dans *Le Grand Bouddha et les enfants* (39'20)²⁰²...

De fait, pour la première fois avec cette trilogie s'autorise-t-il un casting purement amateur²⁰³, là où auparavant sa méthode avait consisté en un casting « composite » : une troupe d'acteurs amateurs menée par une poignée de comédiens professionnels en tête d'affiche²⁰⁴. Là encore, ce recours à l'acteur amateur (ou débutant, comme avec Uehara Ken qui trouve ses premiers rôles dans *Lui, elle et les jeunes gens* puis *Monsieur Merci*), s'inscrit dans l'entreprise de

200 MASAO Fujita, « Shimizu Hiroshi ron », op. cit.

201 La séquence de *Ce que sont devenus les enfants de la ruche* (*Sono ato no hachi no su no kodomo-tachi*, 1951) où les enfants et le militaire discutent avec la journaliste (05'00) en serait peut-être le meilleur exemple. Dans cette séquence, très bavarde, les répliques s'enchaînent sur le même registre de voix monotone. La musique en fond, qui agit comme une nappe sonore, vient comme refluer sur les voix, post-synchronisées, et souligner leur disjonction avec les corps filmés.

202 On trouve de nombreux exemples de ce principe dans des films ultérieurs. Notamment dans *Des enfants dans le vent*, les galipettes répétées de Sampei et Zenta qui, davantage que la réplique très plate qui les précède, viennent véritablement matérialiser leur joie. Supra, p. 69.

203 SATŌ Tadao, *Le cinéma japonais*, tome 2, op. cit., p. 32.

204 En parallèle de sa trilogie autoproduite, le cinéaste continue de tourner des films pour les studios. Il réalise en 1949 *Monsieur Shōsuke Ōhara* (*Ōhara Shōsuke-san*) pour le compte de la Shin Tōhō, selon ce principe de casting composite : Ōkōchi Denjirō, grande star du *jidaigeki* (notamment célèbre pour sa participation aux *chambara* d'Itō Daisuke ou pour son interprétation comique du héros populaire de Tange Sazen chez Yamanaka Sadao) y campe son personnage de propriétaire terrien en déclin. Mais le reste des acteurs furent recrutés dans les villages voisins du lieu de tournage. SHIRAI Yoshio, *Kuro shiro eizō nihon eiga raisan* (« Éloge du cinéma japonais en noir et blanc »), Tōkyō, Bungeishunjū, 1996, pp. 66 à 72.

dénarrativisation. Puisque le corps du comédien professionnel est déjà marqué par ses expériences filmiques passées (« L'acteur existe double. C'est la présence alternative de lui et de l'*autre* qu'on a habitué le public à chérir. »²⁰⁵), le choix de l'acteur amateur témoigne d'« une volonté d'offrir au spectateur des visages vierges de toute fiction, des visages, des corps, des sujets, pourrions-nous dire, *a-narratifs* »²⁰⁶.

De fait, comme nous l'avons déjà, évoqué, le tournage des *Enfants dans le vent* fut une expérience décisive pour Shimizu quant à la direction d'acteur, expérience pour laquelle il a organisé une longue période de préparation en amont. Simon Daniellou, à propos du film, écrit :

« Les séquences se focalisant sur les jeunes enfants d'un quartier résident reposent avant tout sur des acteurs mineurs expérimentés comme Masao Hayakama et Jun Yokoyama, mais ceux-ci aimantent tout un groupe d'enfants qui apportent un réalisme certain par leur spontanéité corporelle, voire leur gaucherie, particulièrement lors des mouvements de groupe quelque peu irréfléchis. Bien que les deux garçons soient les personnages principaux du film, Shimizu ne recourt pas au gros plan et préfère rester attentif aux enfants dans leur ensemble, en les inscrivant dans leur environnement naturel fait de petites ruelles reliant quelques lotissements, grâce à l'exploitation judicieuse de la profondeur de champ de plans larges. Shimizu délègue en quelque sorte ses deux acteurs mineurs les plus professionnels dans le groupe pour faire "fonctionner" celui-ci de l'intérieur [...]. »²⁰⁷

Notons alors que la différence de méthodes entre Bresson et Shimizu peut se comprendre aussi par le fait que leurs modèles (au sens bressonnien) privilégiés respectifs ne sont pas les mêmes. Robert Droguet, évoquant la direction d'acteurs si particulière de Bresson, propose une très belle analogie pour rendre compte de l'effet qu'elle produit sur le spectateur :

« Il y a un instant panique au théâtre quand la pièce prévoit des rôles d'enfants et qu'ils entrent soudain avec leur marche compassée, naturelle que l'on a fléchié pour les faire arrêter là, au bout de tant de pas, et qu'ils se mettent à parler dans le silence devenu plus total, pour dire de leur voix maladroite et faibles les quelques paroles du rôle. Après leur départ, les comédiens reprennent leur diction et leur démarche, déambulation et gestes de projecteurs. Et l'on dirait que le cinéma de Bresson s'est emparé de ces enfants maladroits pour en faire la matière première, la manière première de considérer des hommes et des femmes dans un emploi d'interprète. C'est-à-dire qu'un mal nécessaire d'apparition aussi brève que possible pour ne pas "casser" la cadence et le "ton" théâtral est promu registre. L'exception est devenue la règle, la ville dont le Prince est cette parole de dérangement que les enfants apportent au théâtre parmi les comédiens, la "fausse" note (vraie). »²⁰⁸

Toute la méthode de direction de Bresson, qui filme principalement des jeunes adultes, donc des modèles dotés d'une certaine réflexivité (conscience de soi), vise précisément à déconstruire

205 BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe* (1975), Paris, Gallimard, 1988, p. 106.

206 PROVOYEUR Jean-Louis, *Le cinéma de Robert Bresson*, op. cit., p. 158.

207 DANIELLOU Simon, « Des enfants meurtris de Shimizu aux adolescents meurtriers de Wakamatsu : l'acteur amateur dans le cinéma de fiction japonais indépendant », *Atala. Cultures et sciences humaines*, Rennes, Lycée Chateaubriand, 2016, pp. 175-176.

208 DROGUET Robert, « Robert Bresson », op. cit., pp. 44-45.

cette réflexivité par la répétition et par la fragmentation du corps ; à faire de ces adultes des enfants tenant la « fausse note (vraie) ». Shimizu, lui, s'est tourné essentiellement vers des enfants, des modèles « innocents (*mushin*), qui ne jouaient pas (ne pouvaient pas jouer) de manière théâtrale »²⁰⁹ : son but n'est donc pas tant de déconstruire leur réflexivité que simplement aménager des espaces où laisser s'épanouir leur spontanéité. D'où, comme le souligne Simon Daniellou, sa prédilection pour le plan large avec une grande profondeur de champ, qui permet de capter « leur spontanéité corporelle, voire leur gaucherie ». Mais malgré la différence de méthodes, il s'agit bien dans les deux cas de faire émerger une vérité profonde du modèle : « Jeté dans l'action physique, sa voix, en partant de syllabes égales, prend *automatiquement* les inflexions et les modulations propres à sa vraie nature. » écrit Bresson²¹⁰ ; et Pierre Flossowski, qui tenait un rôle dans *Au hasard, Balthazar*, revient en ces termes sur son expérience du tournage :

« Il ne s'agissait pas de nous traiter en objets inconscients, déplacés arbitrairement, mais de retrouver le naturel de chacun de nous, en nous débarrassant des fausses intonations, des gestes déformés, de toutes nos scories accumulées par les habitudes, les conventions. »²¹¹

Nous souhaiterions toutefois insister sur cette disjonction majeure entre les deux cinéastes, qui intervient au niveau du type de cadres qu'ils utilisent chacun dans l'atteinte de ce but commun. Le plan large à la grande profondeur de champ est en effet caractéristique du cinéma de Shimizu à cette période, et a, nous semble-t-il, des implications plus profondes sur l'esthétique de son « système ». Comme nous l'avons déjà évoqué, là où Robert Bresson adopte un découpage jouant principalement sur la fragmentation, sur un « montage-collision » visant à instaurer un régime de narration tragique, Shimizu, lui, vise à la constitution d'un cinéma de poésie épousant le rythme du quotidien, et favorisant ainsi la disjonction, l'autonomie des séquences et le plan large. Mais ce faisant, son esthétique produit des effets secondaires qui, comme nous nous efforcerons de le démontrer, la rendent *de facto* en partie incompatible avec l'esthétique souhaitée par les organes de la propagande impériale, et, ce peut-être bien en partie indépendamment de la volonté de Shimizu. Cette incompatibilité se situe à deux niveaux : dans le caractère oisif des personnages shimizuiens, ainsi que dans l'équivocité de leurs états-d'âmes.

En premier lieu, on a pu constater qu'à mesure que Shimizu a progressivement abandonné un découpage narratif classique et recouru plutôt à un découpage minimaliste, géométrique, ses cadres se sont tendanciellement élargis et la durée de ses plans allongée. À l'encontre d'un mode de représentation institutionnel visant toujours au centrement, notamment par le resserrement du cadre

209 MASAO Fujita, « Shimizu Hiroshi ron », op. cit.

210 BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, op. cit., p. 42.

211 Dans un entretien accordé à la revue *Arts* le 8 juin 1966, reproduit dans DROGUET Robert, « Robert Bresson », op. cit., p. 30.

et la focalisation par la faible profondeur de champ, il cherche au contraire à éloigner sa caméra du sujet pour mieux l'inclure dans un espace qui, par la restitution de son étendue, est extrait de l'assujettissement à la causalité narrative. Au contraire, l'espace devient un lieu d'existence, un espace habitable ; ce qui rejoint le principe d'ancrage stable dans le monde proposé par Benjamin Thomas comme caractéristique d'un style itératif au cinéma.

Plus encore, cet élargissement du cadre (dans le champ de prise de vue et la durée) produit une dilatation temporelle. Comme le souligne Antoine Gaudin, « le plan [étant] à considérer avant tout comme une portion d'espace-temps, un *champ* à l'intérieur duquel circule de la matière en fonction de diverses forces », « [l]orsque le plan dure, ce n'est pas seulement son temps qui s'accroît ; c'est son *espace-temps* »²¹². Et d'ajouter, par ailleurs, que cette distension temporelle a pour autre effet de produire « une tension entre l'espace figuré à l'écran et l'espace hors-champ »²¹³.

Jacques Aumont faisait un constat semblable en 1995 : « Si le champ est la dimension et la mesure spatiales du cadrage, le hors-champ est *sa mesure temporelle*, et pas seulement de façon figurée : c'est dans le temps que se déploient les effets du hors-champ. »²¹⁴ Or, alors que le cinéma classique (hollywoodien) s'est efforcé d'établir un « clivage radical » entre « d'une part, ce qui relève de la fiction et de l'imaginaire (le champ, le hors-champ, leur interaction, le jeu narratif et fantasmatique, les effets de terreur et de suspense), et d'autre part, ce qui ressortit à l'énonciation, au discours (le cadre, le hors-cadre plutôt, comme lieu jamais récupérable imaginativement, lieu éminemment symbolique où se machine la fiction mais où elle ne pénètre pas) »²¹⁵, il n'en a pas toujours été ainsi. Aumont souligne ainsi comment dans les vues des frères Lumière, à l'opposé des vues spectaculaires (au sens littéral de spectacle représenté sur scène) d'Edison, « champ, hors-champ, "avant-champ" restent infiniment plus perméables ; les frontières sont souples, ou mieux, poreuses ». Ce, « [p]récisément à cause de la faible charge fictionnelle de ces films »²¹⁶. L'élargissement du cadre chez Shimizu, adossé au déchargement narratif de ses films, correspond à une semblable expansion du hors-champ. Lorsque Peter B. High parle du tournage *Enfants dans le vent* comme de celui d'un « semi-documentaire »²¹⁷, il n'a donc pas tort, si l'on s'en tient à ce slogan de la Nouvelle Vague voulant que « tout grand film est un film documentaire » ; tous ses efforts pour constituer une poétique du quotidien visant en effet à laisser jaillir la spontanéité des comédiens amateurs, et donc à saisir leurs gestes de toute fonctionnalisation narrative. On voit ici, dans l'entreprise de dénarrativisation de Shimizu, les prémisses d'une forme semi-documentariste

212 GAUDIN Antoine, *L'espace cinématographique*, op. cit., pp. 143-144.

213 Ibid., p. 142.

214 AUMONT Jacques, *L'œil interminable*, Paris, Nouvelles Éditions Séguier, 1995, p. 30.

215 Ibid., pp. 30-31.

216 Ibid., p. 31.

217 HIGH Peter B., *The Imperial Screen*, op. cit., p. 165.

où les frontières entre fiction et réel, entre champ et hors-champ perdent de leur « étanchéité » ; principe qu'il poussera au plus loin dans sa Trilogie de la ruche ainsi que nous le verrons plus loin.

Pour l'heure, ce qui nous préoccupe avant tout avec cet élargissement du plan, envisagé comme « portion d'espace-temps » et la dilatation temporelle qu'il entraîne, c'est qu'il accompagne (fonde, encourage ?) l'oisiveté des protagonistes dépeints à l'écran. On est en effet frappé de la réticence des personnages shimizuiens à se soumettre aux tâches qu'on leur impose, à renoncer au jeu pour le travail. On pense évidemment, dans les *Enfants dans le vent*, au petit Sampei fuyant ses devoirs (et donc son devoir d'enfant de la nation) pour aller jouer dehors ; mais que dire aussi des soldats tire-au-flanc de *L'Athlète vedette*, qui, dans un climat de militarisation avancée du pays (le film est tourné vers septembre 1937, quelques mois à peine après le déclenchement de la seconde guerre sino-japonaise en juillet), préfèrent faire la sieste que la course, se comparent à des stars hollywoodiennes lorsqu'ils croisent des filles sur la route, s'empiffrent à en tomber malade... ?

Si nous insistons sur cette récurrence des personnages oisifs chez Shimizu c'est qu'à la période où sont tournés ces films, elle n'a rien de neutre. Elle participe évidemment, d'une part, à l'ancrage de ses films dans une temporalité quotidienne ; mais il nous faut aussi considérer le poétique à l'aune du politique. Dans le Japon des années 40, contexte de mobilisation intense du pays (en 1938 : vote de la Loi sur la Mobilisation Générale, la *Kokka Sōdōin Hō*...), l'oisiveté est pratiquement bannie des représentations artistiques. Jugée indécente, elle vaudra par exemple à Ozu le retoquage de son scénario du *Le Goût du riz au thé vert* (*Ochazuke no aji*), présenté en 1939 à l'organe de censure aux yeux duquel « le seul fait de décrire des femmes bourgeoises vivant dans l'oisiveté et passant leur temps à s'amuser grâce à leur argent — même si elles se remettent en cause à la fin du film — est impardonnable » (et ce, en dépit, comme le souligne Satō Tadao, de la complaisance d'Ozu avec les exigences de la propagande militariste)²¹⁸ ; puis, à Tanizaki d'interrompre en 1941 la publication de *Quatre sœurs* (*Sasame Yuki*), critiqué par la censure pour la lenteur de son récit²¹⁹. Les années de militarisation du pays correspondent en effet à l'essor d'un lexique autour du temps insistant sur le « sentiment d'urgence ». Michael Lucken, pour illustrer ce phénomène, part du journal d'information étatique mis en place à partir de juin 1940, *Les Nouvelles du Japon*, dont la première édition, qui documentait un déplacement de l'empereur, se trouvait entrecoupée d'image de coups de canon, du train impérial, de voitures... « Ce type d'images permettait non seulement d'exalter la nation et l'armée, mais rappelait de manière subliminale le temps qui régissait l'époque : un temps mécanique, rapide et positif. La guerre impliquait une rationalisation de l'emploi du temps sur le modèle du service militaire et de l'école. »²²⁰

218 SATŌ Tadao, *Le cinéma japonais*, tome 1, op. cit., p. 211.

219 LUCKEN Michael, *Les Japonais et la guerre*, op. cit., p. 48.

220 Ibidem.

C'est, nous semble-t-il, ce temps mécanique, industriel (celui des horloges comme l'appelle Walter Benjamin), matérialisé par l'immense horloge de la gare de Shimonoseki, que fuiront, après-guerre, les orphelins des *Enfants de la ruche* (*Hachi no su no kodomotachi*, 1948). Avant cela déjà, à la logique alarmiste de la période de guerre, qui prônait le sacrifice individuel et le dévouement total envers la nation, Shimizu opposait un autre tempo ; le portrait de jeunes gens jouant, bavardant, se prélassant, voire transgressant des interdits (Sampei fuyant les devoirs, Sayon nageant dans un lac sacré, dans *La Cloche de Sayon* [*Sayon no kane*, 1943]...). Ses soldats de *L'Athlète vedette* sont comme ceux des peintres hollandais XVII^e siècle, ces autres chantres du quotidien : « incarnation habituelle des vertus héroïques, [les soldats] sont représentés ici au repos, dans les salles de garde, où ils boivent, jouent aux cartes, courtisent les jeunes filles ou dorment ; on ne les voit jamais en train de se battre »²²¹ (Fig. 27), si ce n'est, chez Shimizu, lors d'exercices qui tournent au gag. Et comme Ter Broch, le cinéaste « pratique un refus ostentatoire de l'héroïsme, souligné au lieu d'être contredit par la présence des militaires ; il préfère la douceur, la discrétion, l'allusion, le sous-entendu »²²² (rappelons que l'épisode le plus important du film — par sa durée et son intensité dramatique — tourne autour des complications provoquées par le geste de compassion d'un des conscrits, ayant offert à une jeune mère qu'il a pris en pitié de quoi payer un docteur pour sa fille malade).



Figure 27



Jacob Duke, *Soldat endormi*, XVII^e siècle, Musée des Beaux-Arts de Dijon.

221 TODOROV Tzvetan, *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVII^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, pp. 20-21.

222 Ibid., p. 131.

L'une des rares et notables exceptions à ce principe serait à trouver dans *La Tour d'introspection* (*Mikaeri no tō*, 1941), film qui se déroule dans un camp de redressement pour jeunes délinquants au milieu de la campagne japonaise, et dont les encadrants se prévalent d'employer des méthodes avant-gardistes, basées sur la bienveillance. Pour la majeure part, il s'agit d'un pur produit shimizuïen, le cinéaste s'attachant davantage à suivre de manière décousue les divagations des enfants du camp que le processus de leur réhabilitation. Dans le dernier segment du film toutefois, la survenue d'un événement bouleverse leur quotidien : enfants et encadrants sont mobilisés pour creuser un canal reliant le camp à une rivière voisine. Le film s'accorde alors totalement au diapason de la ligne exigée par la propagande, à travers l'exaltation du travail physique des enfants. L'expérience de cet effort collectif bouleversera les jeunes délinquants qui, ayant appris la valeur du sacrifice de soi et du dévouement à une cause, renient un à un leurs agissements passés, dans une longue séquence finale d'« introspection » publique.

Le segment sur le forage du canal introduit une rupture narrative, mais aussi de ton et stylistique. La mise en scène fragmente les corps, multiplie les angles de prises de vue resserrés sur les visages couverts de sueur et de boue des enfants et encadrants, sur les pioches brandies en l'air, sur la terre frappées et retournées (*Fig. 28*). On retrouve dans l'effervescence du découpage et surtout dans l'espèce de rapport primordial à la terre et à la boue (la caméra se place, à certains moments presque au niveau du canal, au contact de la terre) qui s'y établit, quelque chose de l'atmosphère des tableaux de guerre de Fujita Tsuguharu à la même période : compositions *terreuses*, peintes lors sessions envisagées comme des performances physiques (quatorze heures par jour) afin de jouer, « [à] travers l'épuisement du moi », « la métaphore du soldat au front [...] »²²³. Dans ces segments, toutes les caractéristiques de mise en scène du style shimizuïen s'efface donc totalement pour laisser place à une esthétique propagandiste classique.



Figure 28

223 LUCKEN Michael, *L'art du Japon au vingtième siècle*, op. cit., p. 149.

Le même phénomène apparaît dans *La Cloche de Sayon*, réalisé deux ans plus tard. Tourné à Taïwan dans un contexte colonial, il s'agit aussi sans doute de son film le plus ouvertement en phase avec la propagande impériale, ce qu'illustre pleinement sa séquence d'ouverture. Celle-ci, narrativement déliée du reste du film, prend plutôt la forme d'un documentaire didactique, proche des *bunka-eiga* 文化映画 — des court-métrages éducatifs (propagandistes) conçus sur le modèle du *kulturfilm* allemand, et qui étaient diffusés avant chaque séance de cinéma. La séquence documente ainsi le travail sans relâche des Atayals²²⁴ colonisés. Une succession rapides de plans rapprochés et d'inserts sur divers travaux (labour de la terre, tissage de l'étoffe, découpe du bois...) accompagnés d'un commentaire textuel expliquant qu'ils sont accomplis « au nom de l'Empereur ».

Pourtant, passé cette ouverture, le style shimizuien se rétablit. La caméra, élargissant son cadre, suit les pérégrinations d'une adolescente dont l'essentiel des occupations consiste à discuter avec ses amies, jouer avec les enfants du village, se baigner avec son amoureux au lac... La jeune Sayon apparaît donc ici comme un personnage parfaitement shimizuien, défini, entre autres, par son oisiveté et son espièglerie ; de manière d'autant plus surprenante dans un film par ailleurs aussi conforme à la propagande. De même, Stephanie DeBoer relève l'implication des enfants dans son entreprise propagandiste :

« Les enfants sont donc instrumentalisés à travers le récit du film dans la tâche de soutenir à la fois la modernisation et les politiques d'assimilation et d'impérialisation. Dans un lieu tant inscrit dans le labeur et le progrès, il est naturel qu'eux aussi — une métaphore latente des enfants de l'empire — dussent travailler pour sa maintenance aussi. »²²⁵

Mais précisément, dans ce film, comme souvent chez Shimizu, les enfants ne travaillent jamais : ils courent dans les champs, jouent avec les animaux, bavardent avec Sayon... La séquence d'ouverture s'apparente ainsi à une *greffe* : une caution censée acheter la conformité du film à l'esprit d'urgence de l'époque par le tempo *allegro* de la succession des inserts qui viennent traduire l'effervescence du travail des Atayals, pour mieux, par la suite, offrir une marge de manœuvre au cinéaste qui rétablit son *agadio* (« à l'aise ») coutumier, calé sur le rythme du quotidien.

Que l'on compare ce film à un autre, également produit dans une visée coloniale assumée : *Le Chant de l'orchidée blanche* (*Byakuran no uta*, Watanabe Kunio, 1939), lui tourné en Mandchourie occupée, pour mieux s'en rendre compte. Dans celui-ci, l'on suit les pérégrinations d'un groupe de colons japonais dans leur entreprise d'occupation de la Mandchourie. L'un des membres du groupe (le jeune frère du héros), se trouve au centre d'une des sous-intrigues du film : de moins en moins impliqué dans l'exécution des travaux aux champs, le jeune homme préfère s'y

224 Un des peuples aborigènes de Taïwan.

225 DEBOER Stephanie, « *Sayon no Kane* », in BOWYER Justin (ed.), *The Cinema of Japan and Korea*, Londres, Wallflower Press, 2004, p. 29.

allonger, baignant sous le soleil mandchourien sous prétexte d'être tombé malade (51'50). Or comme le souligne Peter B. High, cette tendance à l'oisiveté est directement rattaché au dévoiement moral du personnage : « Il est atteint d' "hédonisme", une affection spirituelle l'empêchant d'accomplir sa véritable nature de Japonais. Il commence à voler son frère (Hasegawa Kazuo) pour s'adonner à la boisson dans un bordel local »²²⁶.

À l'inverse, si le comportement de Sayon lui vaut parfois la désapprobation des aînés du village (notamment lorsqu'elle transgresse l'inviolabilité du lac sacré), le film, pour sa part, ne semble jamais condamner son attitude ; bien au contraire, elle apparaît comme un modèle de bienveillance et générosité, n'hésitant pas à rendre service, et est appréciée des enfants comme des adultes du village, ce, jusque dans sa mort, provoquée par sa gentillesse (elle accompagnait son professeur japonais. M. Tanaka, jusqu'à la rivière).

Par contraste, ces contre-exemples permettent donc de mieux marquer l'attachement de Shimizu à cette oisiveté. C'est qu'elle participe de l'entreprise de dénarrativisation de ses films : le personnage oisif, *inactif*, c'est celui qui refuse de prendre part au récit, à l'*action*. Mais ce faisant elle introduit une friction essentielle entre son style et les exigences de la propagande, pour laquelle l'idée de mobilisation totale du pays était essentielle.

Ayant caractérisé la poésie du quotidien shimizuienne, il nous faut à présent la rapporter à son désir d'autonomie, qui semble en effet être le moteur de son cinéma à cette période. Contraint à composer avec le cahier des charges propagandiste, pourtant largement incompatible avec la poétique qu'il invente au même moment, il lui faudra trouver des outils pour y faire face ; des manières de résistance silencieuse (l'oisiveté en serait une, comme nous venons de le voir). Nous chercherons donc à voir comment se traduit cette tension au sein de ses films.

226 HIGH Peter B., *The Imperial Screen*, op. cit., p. 271.

III) De la marge à l'utopie

a) Une résistance silencieuse : accommodements et subversion de la propagande

Dans un contexte de mobilisation générale de la société, les organes de la propagande attendent évidemment des artistes un dévouement univoque à la cause nationale. Rappelons cette directive des responsables artistiques de l'Armée de Terre, laquelle affirmait en 1943 que « [l]es tableaux de guerre n'ont de sens que s'ils sont compris de tous »²²⁷ : *clarté* est le mot d'ordre de la création artistique des temps. Il en va de même au cinéma, où déjà en 1939 le réalisateur Kamei Fumio rencontre des problèmes pour avoir inclus, dans son documentaire *Les Soldats au combat* (*Tatakau heitai*) suivant la progression de l'armée japonaise en Chine, des inserts sur les visages de paysans chinois : « visages burinés par la fatigue et la pauvreté, dénués d'expressions et en ce sens dangereusement polysémiques, découvrant une individualité farouche, loin des visages sans nuances des *yokaren* [recrues pilotes de la Marine] »²²⁸. Deux ans plus tard, Kamei perdra sa licence de réalisateur et sera emprisonné en vertu de la Loi de Préservation de la Paix de 1925. En 1944, c'est *L'Armée* (*Rikugun*) pourtant réalisé de bonne foi par Kinoshita Keisuke, qui cause à son auteur des polémiques pour son final jugé trop anti-militariste, puisque Tanaka Kinuyo, qui y interprète une femme voyant son fils partir pour le front, n'y exprime pas *que* de la fierté, mais aussi la tristesse et l'inquiétude d'une mère. « Arraisonner la parole, éviter toute dialectique entre l'image et son commentaire trouvent dans le corps un nouvel obstacle »²²⁹. Ce corps, il s'agit de le « discipliner », de l'« escamoter » pour lui ôter toute ambiguïté : c'est ainsi que Mathieu Capel interprète la séquence de bombardement du *Raigekitai shutsudō* (« Le déploiement de l'escadron de bombardiers-torpilleurs », 1944) de Yamamoto Kajirō : le cinéaste adjoint aux images, trop « polysémiques », un fond sonore de musique *nō* et la diffusion d'un discours pour évoquer « la force », « la beauté », « et la grandeur de l'âme japonaise »²³⁰.

De fait, l'ambiguïté que cultive Shimizu Hiroshi à travers son cinéma de poésie apparaît comme l'un des points de friction essentiels d'avec les directives de la censure. On a déjà vu comment, par exemple, le gros plan final des *Notes d'une chanteuse ambulante* (Fig. 12j) était tout à fait ambiguë : il rappelle d'ailleurs, par son cadre, son sujet et le visage indéchiffrable de son modèle, certaines estampes modernes, comme *Mazuyumi* (« Le maquillage des sourcils ») d'Itō Shinsui, *Asanegami* (« Chevelure matinale ») de Torii Kotondo (Fig. 29)... Or ce type d'œuvres déjà avaient pu faire les frais de la censure : ainsi les planches d'*Asanegami* furent confisquées par

227 LUCKEN Michael, Grenades et amertume, op. cit., p. 89.

228 CAPEL Mathieu, « De la pédagogie au spectacle... », op. cit., p. 359.

229 Ibidem.

230 Ibidem.

les autorités du fait que « [l']indolence de ce modèle ne correspondait pas aux critères prônés en 1930 par le gouvernement qui voulait donner une image idéalisée de la femme, bonne mère, bonne épouse et active dans la société »²³¹. C'est précisément pour *clarifier* le sens de ce plan qu'intervient le panneau de texte conclusif du film expliquant finalement qu'Uta a décidé de se marier ; greffe tardive (en post-production), presque hétérogène au film.

Mais le caractère ambigu de son cinéma est, plus encore, profondément lié au déploiement de sa poésie du quotidien et aux procédés formels par lesquels elle se construit. Ainsi, si nous évoquions plutôt la peinture hollandaise du XVII^e siècle, ce n'est pas simplement pour la similarité incidente de certains portraits dressés par le cinéaste et les peintres (les soldats). Plus fondamentalement, une saisie du quotidien implique chez l'un et les autres une évolution formelle : chez les Hollandais, « à la manière caravagesque, qui souligne le geste dramatique, l'action théâtrale, le moment paroxystique, se substituera petit à petit un ton plus calme, une attention égale pour tous les éléments du tableau, une certaine sérénité »²³² ; de même que chez Shimizu le découpage minimaliste, la dénarrativisation viennent remplacer un style narratif plus classique et dirigiste. Mais encore, l'attention au quotidien entre en rupture avec toute logique edificatrice, selon laquelle la composition de l'œuvre vise à « faire passer un message ». Tzvetan Todorov, commentant les *Buveurs dans une cour intérieure* de Pieter de Hooch, établit une correspondance entre le flou de la frontière morale et celui de l'architecture des lieux dépeints (la frontière entre intérieur et extérieur)²³³. De même le cinéma shimizuien — dont avons déjà plusieurs fois souligné l'indécidabilité émotionnelle de nombreuses séquences — se trouve marqué par une ambiguïté fondamentale, tenant aux procédés formels qu'il emploie. On serait tenté de mobiliser la notion d'« ambiguïté » telle que l'entendait André Bazin, et dont les critères d'identification se retrouvent chez Shimizu : plan large, long, avec une grande profondeur de champ. C'est que, pour Bazin



Figure 29 - Torii Kotondo, *Asanegami*, 1930, Chiba City Museum of Art.

« lorsqu'elle est associée au plan-séquence, la profondeur de champ est un procédé intrinsèquement réaliste, pour deux raisons. Il y a d'abord une raison quantitative, qui est double : d'une part, l'unité de l'événement dans le temps et dans l'espace est respectée ; d'autre part, il y a "plus de réel" disponible pour la perception. [...]

231 KOYAMA-RICHARD Brigitte, *Shin Hanga. Les estampes japonaises du XX^e siècle*, Lyon, Nouvelles éditions Scala, 2021, p. 128.

232 TODOROV Tzvetan, *Éloge du quotidien*, op. cit., pp. 20-21.

233 Ibid., p. 88.

Il y a ensuite une raison qualitative [...] [Le plan-séquence en profondeur de champ] permet en effet de placer le spectateur dans un certain état sensible et réflexif vis-à-vis du monde filmé, largement similaire à celui dans lequel il se trouve dans le contexte de la perception naturelle, face à la réalité du monde extérieur. À partir de l'imposition initiale d'un emplacement précis pour la caméra, la netteté uniforme de l'image laisse au spectateur une plus grande liberté dans l'usage de son sens visuel. Elle le responsabilise vis-à-vis du monde filmé, en l'amenant à y trouver lui-même le chemin pour son regard. Le spectateur ne peut plus laisser couler son attention dans le découpage imposé par le metteur en scène, comme c'était le cas, selon Bazin, dans le monde de représentation antérieure. La profondeur de champ est ainsi plus réaliste, non parce que l'image qu'elle propose serait plus proche de la vision humaine naturelle (dans la réalité, nous ne voyons jamais nette la totalité d'un champ visuel), mais parce qu'elle permettrait de restaurer au cinéma une part importante de l'ambiguïté propre au réel : comme tout est net, nous sommes libres de regarder où nous voulons, et le sens de ce qui s'étend sous nos yeux ne se livre pas immédiatement. »²³⁴

Cette thèse, qui fut depuis sa formulation certes questionnée, nous intéresse ici tout de même pour cette idée que la poésie du quotidien shimizuienne est consubstantielle d'une certaine restitution de l'ambiguïté propre aux situations réelles, de leur équivocité, et qui se vérifie effectivement souvent chez Shimizu comme nous l'avons déjà montré à plusieurs reprises (opacité psychologique, coexistence de registres différents au sein du même film, atténuation de la linéarité causale dans la construction du récit...). Voilà un dernier aspect essentiel de ce corps shimizuien, spontané et oisif : il est également, en dernière instance souvent ambiguë, partiellement indéchiffrable. Le jeu blanc des comédiens amateurs de la Trilogie de la Ruche apparaît donc comme le point d'orgue de cette ambiguïté : les pensées des personnages, leurs émotions ne s'inscrivent plus même dans leur visage, illisible, dans leur voix, au phrasé nivelé. Restituer le quotidien, c'est aussi en restituer la complexité — « La quotidienneté est la modalité selon laquelle les humains traitent de façon simple des problématiques complexes », affirme Bruce Bégout²³⁵.

On retrouve ce principe encore, d'une autre manière, dans le documentaire *Keijō* (1941), pourtant fruit d'une commande de l'office des chemins de fer du gouvernement d'occupation de Corée (« Keijō » est le nom de la capitale de la péninsule, Séoul, sous l'occupation japonaise). Le but annoncé du projet est celui d'« un film culturel dépeignant le développement rapide de l'industrie coréenne » comme l'évoque un article de journal daté de début novembre 1939²³⁶. De fait, le film s'ouvre sur des images évoquant un film de propagande classique : tout d'abord, une série de vues de la ville, dont la première, significativement, est celle du sanctuaire Chōsen (un

234 GAUDIN Antoine, *L'espace cinématographique*, op. cit., p. 104.

235 Dans *La Découverte du quotidien*, 2018, phrase reprise dans BARROIS Quentin, « Ozu et le spectre de la guerre : une omniprésence invisible » (en ligne), *Archifictions*, Spectres n° 2, 2025.

<<https://www.culturesvisuelles.org/revue-archifictions/spectres/ozu-et-le-spectre-de-la-guerre-une-omnipresence-invisible>> (consulté le 08/04/2026)

236 Cité dans AKIZUKI Nozomi, « Shimizu Hiroshi no “Keijō” to “Tomodachi” » (« Keijō et Tomodachi de Shimizu Hiroshi », en ligne), *Ichimatsu shoin no burogu*, 21 octobre 2023.

<<https://ameblo.jp/onepine/entry-12824741576.html>> (consulté le 17/02/2026)

sanctuaire shintō édifié par l'occupant japonais en 1925), suivi, dans un plan en contre-jour aux accents baroques, de la cathédrale Myeongdong²³⁷. Puis, le cinéaste filme l'arrivée en gare de Séoul d'un train, lieu commun du cinéma colonial en ce que le chemin de fer constitue le symbole par excellence de la modernité industrielle et de la maîtrise du territoire²³⁸. Poursuivant son mouvement de représentation d'une colonie pacifiée et modernisée, la caméra montre la mise au pas des corps : ceux des jeunes filles qui, s'étant rendues à l'école, jouent à la balle, des jeunes hommes qui pratiquent un exercice de gymnastique routinier ; ceux enfin des soldats, défilant en rythme dans les rues de la ville. Le tout sur une bande-sonore constituée de chœurs exaltés sur fond d'orchestration épique, qui atteint alors son point d'orgue, au bout de cinq minutes de métrage. Une autre mélodie lui succède : plus calme, feutrée, portée par une flûte timide, elle vient soutenir des images plus ordinaires, prises depuis les tramways de la ville ; montrant les travailleurs coréens, des vendeurs de rue, des artisans coupant le bois, pétrissant la pâte enfarinée ; des femmes portant des charges sur leur tête ; des enfants jouant dans la rue ; des vues des bâtiments, ceux-là non plus monumentaux mais quotidiens. Et c'est à ce type de vues qu'est consacrée la vingtaine de minutes restantes de ce film de propagande. Comme le souligne Akizuki Nozomi, les Coréens dépeints dans le film « sont “à leur place”, et certainement pas des personnes ayant succombé à la domination japonaise ou profitant de la “modernisation” apportée par le Japon »²³⁹. Subvertissant la logique discursive pro-impériale annoncée en ouverture (on en montre les symboles consacrés), le film s'en éloigne peu à peu, et ne se résume bientôt plus qu'en une adjonction de scènes illustrant des instants de vie quotidienne, à la logique narrative de plus en plus insaisissable et donc s'éloignant de la production d'un discours coercitif.

Il nous semble toutefois que c'est dans *La Cloche de Sayon* que la tension entre la ligne propagandiste imposée et la poétique shimizuienne est la plus visible. Sans doute l'un de ses films les plus ouvertement propagandistes, et aujourd'hui largement critiqué, à raison, à ce titre, il s'avère dans le même temps, sur bien des aspects, d'une conformité frappante avec le style dans lequel s'inscrivent pourtant ses œuvres célébrées.

Pour mieux le comprendre, il nous faut d'abord contextualiser un peu la production du film : le tournage débute en février 1943. L'année précédente, le cinéaste avait été particulièrement inactif — entendons bien, par rapport à son rythme de travail habituel —, ne réalisant que deux longs-métrages. Cette inactivité n'avait cependant rien de volontaire : il avait été mis à l'écart suite à la gestation compliquée du *Journal d'une femme médecin (Joi ni jiroku)*, dernier film qu'il réalisa en

237 AKIZUKI Nozomi, « Shimizu Hiroshi “Keijō” no roke-chi meguri » (« Visite des lieux de tournage du *Keijō* de Shimizu Hiroshi », en ligne), *Ichimatsu shoin no burogu*, 27 octobre 2023.

<<https://ameblo.jp/onepine/entry-12823934307.html>> (consulté le 17/02/2026)

238 MONVOISIN Frédéric, *Cinéma d'Asie, d'hier et d'aujourd'hui*, op. cit., p. 46.

239 AKIZUKI Nozomi, « Shimizu Hiroshi no “Keijō” to “Tomodachi” », op. cit.

1941. Le scénario (qui avait été une première fois rejeté par la censure, avant d'être approuvé sous une nouvelle mouture), s'inscrivant dans le développement d'une politique hygiéniste nationale, décrivait les difficultés d'une troupe de femmes médecins formées à la ville qui, aidée un jeune maire enseignant, s'efforce de moderniser les mentalités des provinciaux et leur faire adopter de nouvelles normes d'hygiènes (bains réguliers, vaccination...). Mais par la manière dont il représentait les Japonais des campagnes comme superstitieux, le film contredît la vision d'un Japon moderne et civilisateur que s'efforçait d'imposer la propagande, et il fut en fin de compte interdit d'exportation vers la Chine²⁴⁰. Suite à ce revers, Shimizu, jusque-là petit protégé de Kido Shirō, avait perdu la confiance de son studio — ce, d'autant plus que la Shōchiku fut cette même année l'objet d'une menace de dissolution en raison du militantisme « insuffisant » des films qu'elle produisait²⁴¹. Son prochain projet fut annulé avant même l'achèvement du scénario, et avec la réduction du nombre de production en 1942, on préféra l'assigner à la supervision de tournages en Mandchourie occupée²⁴². Il rencontra alors, à l'occasion d'un voyage à Taïwan, Iwasaki Akira, directeur de l'Association cinématographique du Mandchoukouo, avec qui il élaborait le projet d'un film tourné sur place.

C'est donc dans un contexte où il doit à nouveau faire ses preuves que le cinéaste se lance dans l'écriture de *La Cloche de Sayon* ; ce qui explique sans doute, en plus de l'enfoncement dans la guerre et donc de la surveillance accrue dont était l'objet le milieu cinématographique, que le film soit aussi ouvertement aligné sur le discours officiel. Il s'inspire en effet d'un fait divers tragique local au cours duquel une adolescente atayale, Sayon, qui accompagnait un groupe d'hommes appelés aux armes jusqu'à la rivière bordant son village, y chuta et s'y noya. Sa mort fut récupérée par la propagande qui en fit un exemple de dévotion absolue à la cause impériale, et le gouvernement japonais envoya en 1941, pour commémorer sa mort, une cloche à son village natal²⁴³ ; c'est évidemment à celle-ci que renvoie le titre.

Conçu dans une optique coloniale assimilationniste, le film consiste en fait en une négation de la culture atayale, en dépit des déclarations du cinéaste qui a pu par ailleurs revendiquer son intérêt notamment pour les tunique austronésiennes²⁴⁴ : de manière frappante en particulier, les acteurs principaux du film sont tous Japonais — la présence, comme interprète principale, de Ri Kōran est à cet égard particulièrement significative²⁴⁵ —, et la seule langue parlée du film est le

240 RAUGER Clément, 1923-1939 : *Parenthèse progressiste du cinéma japonais*, op. cit., p. 234.

241 HIGH Peter B., *The Imperial Screen*, op. cit., p. 147.

242 Ibid., p. 235.

243 DEBOER Stephanie, « *Sayon no Kane* », op. cit., p. 24.

244 Ibid., p. 26.

245 Actrice japonaise maîtrisant parfaitement le chinois qui fut, sous un nom de scène sinisé, l'une des grandes stars du cinéma colonial de la période de guerre. Sur son parcours extraordinaire, nous renvoyons à l'article de Josiane KAWATAKE-PINON, « La perversion coloniale et le cinéma : le double jeu de Yamaguchi Yoshiko/Ri Kōran », in

japonais. La langue fait même l'objet d'une exaltation particulière à travers une séquence où la jeune Sayon fait réviser aux enfants du village le nom des jours de la semaine (13'45) ; surtout à travers de nombreuses séquences chantées (15'35, 21'00, 51'50, 55'30, 59'10), dont les paroles sont porteuses d'un exotisme stéréotypé (« Je suis une jeune fille aborigène/Avec une couronne de fleurs/Je danserai ») ou encourage le sacrifice au nom de la cause impériale (« Si je vais à la mer/Mon corps en eau se changera/Si je vais à la montagne/Sur mon corps poussera l'herbe/Si pour l'Empereur, je meurs/Je n'aurai point de regret »). On connaît l'importance qui fut celle de la chanson dans le relais de la propagande impériale, et en particulier du chant choral, dont « le caractère cérémoniel et idéologique » permet de « représenter, susciter et promouvoir *l'harmonie* d'une nation »²⁴⁶ ; c'est d'autant plus vrai dans le cas de ce film que le fait divers dont il s'inspire avait auparavant inspiré une chanson éponyme officiellement approuvée par les forces d'occupation de Taïwan²⁴⁷ et reprise telle quelle dans le film²⁴⁸ (59'10).

Mais tout en étant donc marquée par un fort conformisme propagandiste, l'œuvre reste par ailleurs fidèle sur bien des aspects à la poétique shimiuzienne (en particulier quant à l'oisiveté, sur laquelle nous ne revenons pas). L'un de ces aspects, c'est la survivance d'une dimension profondément ambiguë, y compris autour de l'événement pourtant au cœur du discours du film : la mort de Sayon. L'incident tragique est précédé par une séquence de danse et chant collectifs (une célébration répétée à plusieurs reprises dans le film, chaque fois que la mobilisation de nouveaux conscrits est annoncée). Mais cette fois-ci, la célébration est interrompue par une pluie soudaine. Shimizu consacre alors deux longs plans — l'un en valeur taille, l'autre en gros plan —, reliés par un raccord dans l'axe, sur le visage inquiet de Sayon (66'24) ; les deux plans durent respectivement dix et trente-deux secondes (*Fig. 30*).



Figure 30

HAMON Claude, TSCHUDIN Jean-Jacques, *La société japonaise face à la montée du militarisme*, op. cit., pp. 188-197.

246 CAPEL Mathieu, « De la pédagogie au spectacle... », op. cit., p. 357.

247 MORIHITA Kobuto, « “Sayon no kane” ni yosete – “Sayon no kane” shiryo ichi madara » (« Au sujet de “La Cloche de Sayon” – Sélection de documents relatifs à “La Cloche de Sayon” »), en ligne, site de l'Université de Fukushima, 26 juillet 2022. <<https://home.hiroshima-u.ac.jp/tatyoshi/sayunbunken.pdf>> (consulté le 28/03/2026)

248 Cette pratique était alors courante : « Les films de guerre sont très souvent portés par une chanson éponyme [...] qui, en plus d'en fournir l'illustration musicale (générique notamment), fait la plupart du temps l'objet d'une séquence entière. » CAPEL Mathieu, « De la pédagogie au spectacle... », op. cit., p. 357.

Comme souvent, les pensées du personnage sont à cet instant difficiles à interpréter : la jeune fille semble pleurer, mais la pluie masque ses larmes ; par ailleurs, on ne comprend pas à quoi est dû son désarroi, elle qui jusque-là s'était toujours réjouie à l'annonce d'une nouvelle mobilisation — y compris lorsque son amoureux s'était trouvé appelé. Surtout, la durée excessive des deux plans (qui, bien que d'échelles différentes, peuvent être perçus comme la continuité l'un de l'autre du fait qu'ils sont pris dans le même axe) leur insufflent une étrangeté latente, comme si quelque chose d'autre que ce qu'on y voit s'y jouait.

Hong Ya-wen, dans un article consacré au film, interprète cette séquence de fête comme une tentative de transfigurer la mort accidentelle de Sayon en un acte volontaire de loyauté envers l'Empereur. Chant et danse, s'inscrivant ici en « célébration de la mort », viseraient à induire une sorte de transe permettant à l'expression de stupeur de Sayon, alors qu'elle est sur le point d'être emportée par les flots de la rivière déchaînée, de se changer en une « extase religieuse »²⁴⁹. Or, pour valide que soit cette lecture, il nous semble qu'elle n'est pas pour autant évidente (Sayon semble bel et bien prise de panique lorsqu'elle s'aperçoit que la berge derrière elle s'est écroulée). Commentant la séquence de l'incident, Peter B. High note pour sa part :

« Dans le film, il n'est pas clair si sa mort était intentionnelle ou non, mais dans la description du récit du “plan de production” soumis par l'équipe du film au Bureau de l'Information avant d'entamer la production, le sens de l'incident est clarifié : “Le film est basé sur l'authentique, exemplaire incident au cours duquel une jeune native s'est jetée dans une rivière alors qu'elle faisait ses adieux à son bien-aimé. Le film soulignera la pureté d'esprit et la profondeur de la loyauté du peuple natif Takasago envers sa Majesté l'Empereur.” »²⁵⁰

Bien qu'il n'insiste guère dessus, High relève comme en passant l'ambiguïté de la séquence, et a besoin de recourir aux documents de préparation du film pour en figer le sens. Bien que constituant indubitablement une œuvre de propagande (la négation de la langue vernaculaire, l'exaltation de l'enrôlement militaire, l'invisibilisation des atayals : tout cela participe pleinement de l'idéologique colonialiste), on voit que le style de Shimizu laisse affleurer des éléments venant troubler la limpidité du discours officiel le film ; d'instiller, quant la signification de son événement le plus décisif (qui suscita l'impulsion même du projet) un vague trouble, un voile d'équivocité. Ce qui ne doit sans doute pas tant s'interpréter comme un geste de rébellion assumé du cinéaste, que comme la conséquence de quelques percées de son style au sein du cahier des charges propagandistes : cette attention poussée au quotidien qui le pousse à toujours dépsychologiser le *climax* émotionnel, à en dégader la lisibilité et reproduire cette ambiguïté propre au réel.

249 HONG Ya-wen, « Senjika no Taiwan eiga to “Sayon no kane” » (« Le cinéma taïwanais durant la guerre et *La Cloche de Sayon* »), in IWAMOTO Kenji (dir.), *Eiga to « Daitō-a Kyōeiken »* (« Le cinéma et la “Sphère de coprosperité de la Grande Asie Orientale” »), Tōkyō, Shinwasha, 2004, p. 200.

250 HIGH Peter B., *The Imperial Screen*, op. cit., p. 284.

DeBoer, dans son article sur le film, relève qu'il s'ouvre sur un mouvement : celui de la caméra qui remonte le long d'une route, « pénétrant plus profondément dans les montagnes et s'éloignant apparemment toujours plus des auspices civilisateurs de l'empire japonais »²⁵¹, et qu'elle interprète comme l'expression d'un regard « exotisant » porté sur le paysage. Mais dans le même temps, elle relève, s'appuyant notamment sur les écrits de Mitsuyo Wada-Marciano, que cette vision d'une campagne aux caractéristiques rurales et pittoresques exacerbées, était déjà à l'œuvre dans les films "métropolitains" de Shimizu²⁵².

Ainsi, l'idée que le film serait porteur d'une vision coloniale de la modernité japonaise métropolitaine, peut selon nous être nuancée en le replaçant dans la filmographie de Shimizu — et, j'ajoute par le visionnage de *Keijō*, dont nous avons déjà vu qu'il parvenait à s'émanciper d'une banale vision coloniale pour renouer avec une représentation faisant droit à la vie quotidienne des populations colonisées. En fait, le rapport critique à la modernité, dans ses formes urbaines et industrielles, est une composante essentielle du style de Shimizu tel qu'il se systématisait à cette période. Ainsi, le mouvement, au sens littéral, de fuite de la modernité urbaine décrite par DeBoer n'est pas présent que dans *La Cloche de Sayon* dans une optique coloniale : c'est un motif omniprésent chez le cinéaste à cette période, qui peut s'interpréter comme la cristallisation des tensions entre le discours propagandiste et le sien.

Comme autre illustration de cette tension : le caractère superstitieux des villageois atayals (apprenant que Sayon s'est baigné dans le lac sacré, les aînés lui imposent une retraite forcée sur un îlot) pourrait n'être que le reflet d'une vision coloniale, mais on retrouve en fait le même trait appliqué aux paysans japonais dans le *Journal d'une femme-médecin*, son précédent film (c'est précisément la raison pour laquelle le film fut interdit d'exportation en Chine). Dans ce dernier, le discours hygiéniste et coercitif des femmes médecins, s'il est présenté positivement, reflète d'une certaine manière le brusque surgissement de cette modernité au sein des campagnes japonaises. Bouleversant le quotidien rural, il peut se montrer par moment oppressant : comme lorsque la médecin-chef interdit formellement aux enfants de se baigner dans la rivière. Prise isolément, cette interdiction peut sembler relativement insignifiante ; mais lorsque l'on a en tête que la scène de bain collectif des enfants — moment d'expression par excellence de l'insouciance enfantine, qu'on retrouve d'ailleurs chez les peintres de l'âge d'or hollandais (*La Baignade* de Nicolas Maes) — est un *leitmotiv* shimizuïen (*Des Enfants dans le vent*, *Quatre saisons de l'enfance*, *La Tour d'introspection*, *Les Enfants de la ruche...*), c'est bien le sentiment d'une contrainte (en ce qu'on se

251 DEBOER Stephanie, « *Sayon no Kane* », op. cit., p. 27.

252 Ibid., p. 26.

trouve privé d'un moment attendu, instauré comme quotidien et régulier au sein même de son œuvre, au niveau métafilmique) qui s'impose.

Revenons plus précisément à ce mouvement de fuite ouvrant *La Cloche de Sayon*, littéralement signifié par le travelling de la caméra. L'intérêt de Shimizu pour le milieu rural est remarqué par tous ses commentateurs ; mais plus encore, il semble s'accompagner d'une connotation morale. Alors que jusqu'en 1935, Shimizu était avant tout un faiseur de mélodrames modernes, prenant place dans des cadres urbains et cosmopolites, un tournant s'amorce avec *Monsieur Merci* en 1936. Désormais, ses personnages, libérés de l'enceinte étriquée de la ville moderne, peuvent s'épanouir librement ; et ainsi ses films, sans pour autant se détourner de problématiques sociales (pauvreté, orphelinisme, handicap...), prennent un accent moins fataliste, et lorgnent du côté de la comédie²⁵³. Comme nous l'avons déjà exprimé au début de ce mémoire, le mouvement de fuite de la ville (du tournage en studio) vers la campagne (le tournage en extérieur) correspond donc à un mouvement libérateur ; ce « déploiement de l'espace » en pleine période de cadencement de l'expression est même, selon Rauger, la singularité de Shimizu parmi les cinéastes ayant cherché à conserver leur intégrité artistique²⁵⁴.

La quête des personnages shimizuiens fuyant la modernité devient donc la métaphore de celle de Shimizu qui, à travers un ensemble de nouvelles pratiques cinématographiques (le « cinéma de poésie »), dont le tournage en extérieur, cherche à conserver voire reconquérir une forme de liberté dans la création. C'est ainsi que peuvent s'interpréter ses intentions lorsqu'il entame, en 1948, la réalisation de la Trilogie de la Ruche. *Les Enfants de la ruche* débute dans la gare de Shimonoseki, ville située à l'extrême ouest de l'île principale de l'archipel, Honshū. C'est ici que les orphelins dorment et mendient. Mais loin de constituer un refuge, le contexte urbain y est oppressant. La caméra est statique ; les cadres sont encombrés par le surcadre de cylindres en béton, et leur ligne d'horizon bouchée par les immeubles, le passage d'un train au loin... (Fig. 31) Ils sont comme ces peintures de l'immédiat après-guerre, dans lesquelles « l'œil n'est jamais attiré vers des espaces lointains brillants », « [i]l n'y a pas d'horizon » ; comme ces *Mains lourdes* (*Omoi Te*, 1949) de Tsuruoka Masao, dont les « motifs géométriques, qui évoquent à la fois l'architecture en béton et les formes de l'abstraction d'avant-guerre, cloisonnent l'espace et donnent un sentiment dramatique. Le regard est en prison. »²⁵⁵ D'où la nécessité de fuir, d'arpenter la campagne jusqu'à trouver un lieu où s'établir. Les films de Shimizu de cette période sont plus que des films

253 Nous caricaturons : il tournait certes déjà des comédies urbaines (la série des *Un jeune héritier à l'université* ; encore que le premier volet, déjà, présentât une conclusion à la noirceur inattendue, cf. DREW William, « Hiroshi Shimizu - Silent Master of the Japanese Ethos », op. cit.), et continuera de tourner des mélodrames urbains après 1935 (*Cœur enchaîné* en 1937). Mais une tendance se dessine néanmoins de manière indéniable.

254 RAUGER Clément, 1923-1939 : *Parenthèse progressiste du cinéma japonais*, op. cit., p. 253.

255 LUCKEN Michael, *L'art du Japon au vingtième siècle*, op. cit., p. 177.

d'évasion ; ils sont des films sur le besoin de s'évader, pour reprendre la formule d'Alexander Jacoby²⁵⁶.



Figure 31



Tsuruoka Masao, *Omoi Te* 1949, Tōkyō Museum of Contemporary Art.

Ce principe, loin d'être abstrait, se matérialise dans les films très concrètement par la récurrence d'une même ouverture : un travelling d'accompagnement, suivant l'arrivée d'un personnage dans un nouveau lieu (et plus ponctuellement, par le mouvement inverse, le départ, en fermeture), construisant ainsi, de film en film, un itinéraire, l'exploration d'un nouvel espace où poser sa caméra²⁵⁷. On ne s'étonne pas que ses films se structurent alors autour de l'itinérance, de par leur cadre narratif — ils suivent des conducteurs de bus (*Monsieur Merci*, *Le Chœur de l'aube*, *Demain, le Soleil se lèvera sur le Japon...*), des soldats, artistes ou travailleurs itinérants (*L'Athlète vedette*, *Une femme et ses masseurs*, *Notes d'une chanteuse ambulante*, *Journal d'une femme médecin...*) — ou topologique — le port (*Jeunes filles japonaises au port*, *Cœur enchaîné...*), la station thermale (*Une femme et ses masseurs*, *Pour une épingle à cheveux...*). Ce dernier point a particulièrement d'importance : puisque Shimizu tourne systématiquement en extérieur, le choix d'ancrer ses scénarios dans un espace particulier aura un impact sur le processus de fabrication des films même. Là encore, rien de surprenant, étant donné le contexte de l'époque, que la péninsule montagneuse d'Izu²⁵⁸ ou les *onsen* reculés deviennent son terrain de prédilection : espaces limites, ils deviennent autant de refuges où s'isoler pour créer, loin du contrôle des studios, et où y fonder de micro-sociétés autonomes.

256 JACOBY Alexander, « Country Retreat: Shimizu Hiroshi's *Ornamental Hairpin* (1941) », in PHILIPPS Alastair, STRINGER Julian (ed.), *Japanese Cinema: Texts and contexts*, Oxford, Routledge, 2007, p. 69.

257 Comme nous le remarquons déjà en étudiant *Monsieur Merci*, qui semble initier ce mouvement.

258 C'est là qu'il tourne, entre autres, *Monsieur Merci*, la duologie Tsubota, *Chœur de l'aube* ; et, surtout, qu'il fondera un orphelinat après-guerre.

b) Habiter le paysage : la fabrique de contre-sociétés harmonieuses

Pour une épingle à cheveux (Kanzashi), adaptation assez fidèle d'un roman d'Ibuse Masuji publié en feuilleton en 1938, est filmé durant l'été 1941 dans une station thermale du département de Tochigi, au nord de Tōkyō²⁵⁹. Illustrant parfaitement le mouvement de fuite de la modernité qui traverse les œuvres de Shimizu à cette période, le film s'ouvre sur une succession de travellings arrière pris depuis une route de montagne, suivant une troupe de pèlerines de la secte bouddhiste Nichiren en pleine marche.

Le groupe de pèlerines fait brièvement halte dans une station thermale, où il semble troubler le calme des occupants déjà présents : un couple de jeunes mariés, un vieil homme et ses deux petits enfants, un lettré grincheux, et Nanmura, un soldat en convalescence après avoir été blessé au pied en Chine. Après que les pèlerines aient repris la route, Nanmura se blesse à nouveau dans un bain chaud en marchant sur une épingle à cheveux. La propriétaire de l'épingle, Emi, revient alors pour s'excuser, et décide de rester pour aider le jeune soldat à se rétablir ; mais aussi, on le comprend peu à peu, parce qu'elle redoute de rentrer à Tōkyō, où l'attend quelqu'un (un homme sans doute) qu'elle ne souhaite pas retrouver. Peu à peu, elle se lie avec les autres membres de ce groupe bigarré, notamment les deux enfants, et des sentiments semblent se développer entre Nanmura et elle. Finalement remis, Nanmura quitte l'auberge, bientôt suivi des autres clients. Seule Emi s'y éternise encore, incertaine quant à si elle regagnera la ville.

Le personnage d'Emi, incarnée par Tanaka Kinuyo, semble ici se faire le double de Shimizu lui-même dans le film. En refusant de statuer clairement sur la raison qui la fait toujours repousser son retour à Tōkyō, le film permet à ce motif de garder une part abstraite, indécise, et donc de laisser au spectateur la possibilité de combler cette absence par ses intuitions. L'appréhension du personnage semble contaminer les séquences, en dépit, parfois, de la légèreté apparente des images (comme dans cette séquence où Nanmura, toujours en convalescence, parvient à accomplir son ultime exercice de rééducation, actant son rétablissement : la célébration est en demi-teinte, puisque pour Emi, la perspective de son départ prochain est une déchirure).

Cette appréhension diffuse peut dès lors devenir, plus que celle d'une femme ne souhaitant pas retourner à une relation malheureuse (la cause narrative sous-entendue par le film), l'angoisse des temps ; ou, plus particulièrement, celle du cinéaste, réfractaire à l'idée de renoncer au refuge de fortune qu'il a trouvé dans cette station perdue dans les montagnes du Kantō. Échapper topologiquement à l'emprise de la ville, c'est aussi l'opportunité de s'émanciper des rapports

²⁵⁹ D'après « Shimizu Hiroshi "Kanzashi" (1941 nen) no nurui shikuuensu (katto) to hizuke ni tsuite » (« À propos des séquences (*cut*) tièdes et de la datation dans *Pour une épingle à cheveux* (1941) de Shimizu Hiroshi », en ligne), *Hatena Blog*, 18 janvier 2018. <<https://sandleter.hatenablog.com/entry/2016/01/18/220000>> (consulté le 29/05/2026)

sociaux figés, oppressifs du monde moderne ; et pour le cinéaste, de réinventer des façons de filmer, de transgresser les règles du jeu cinématographique.

Ainsi, de même que ses récits sont toujours justifiés par une mise en mouvement et rythmés par les rencontres de la route, les relations liant les personnages de *Pour une épingle à cheveux* sont définies par leur mobilité. Dans un court mais très dense article sur le film, Alexander Jacoby souligne ainsi que, en premier lieu, les formes de socialité mises en exergue par le film échappent toutes au modèle familial promu par la propagande (l'*ie*), voire le subvertissent : le seul couple marié du film n'a pas d'enfant, et renverse l'autorité conventionnelle du mari sur la femme à travers un *running gag* (le mari commence toujours ses phrases par « Ma femme pense que... », ce qui lui vaut les remontrances du lettré grincheux). Qui plus est, nulle figure d'autorité ne s'impose véritablement au sein du groupe — le lettré aurait fait un bon candidat, lui qui n'hésite pas à prodiguer ses conseils, mais ceux-ci ne sont reçus qu'avec légèreté par les autres clients, et il est même tourné en dérision par les deux garçons qui se lancent, pour l'imiter, dans un concours de ronflement —, et au contraire les conflits peuvent même se résoudre par le débat (démocratique, oserait-on presque écrire)²⁶⁰.

D'autre part, cette socialité est *fluide* : les liens se recomposent, les affinités se tissent, et à la mesure de ces changements, les personnages réorganisent les couchages. Ainsi, alors qu'au début du film, seuls les personnages unis par des liens conventionnels partagent leur chambre (le grand-père avec ses petits-enfants/le couple marié ensemble), l'arrivée d'un nouvel occupant (Emi, puis son amie venue la rejoindre) entraînera de nouvelles cohabitations (le lettré rejoindra le grand-père et ses enfants, etc.) ; plus tard, quand Emi se rapproche des deux garçons, devenant ainsi comme une mère ou une grande sœur de substitution, elle les invite à dormir dans sa chambre... La mobilité de l'architecture de l'auberge permet alors de signifier, dans la construction de l'espace même, la fluidité relationnelle : ainsi, quand le lettré se propose de dormir avec le grand-père et les enfants, le cadrage — caractéristiquement shimizuien : frontal et jouant sur l'empilement des amorces et emboîtement permis par les *shōji* — encapsule à l'arrière-plan la chambre du lettré, de laquelle sont démenagées ses affaires (*Fig. 32a*). Réorganisant les frontières de l'espace, le lettré ferme le *shōji* (*32b*). Plus tard, celui-ci sera rouvert quand l'organisation des chambres changera à nouveau pour que les garçons aillent dormir avec Emi (*32c*).

« Les frontières des espaces intérieurs ne sont ainsi pas fixes mais fluides ; dans *Pour une épingle à cheveux*, Shimizu utilise cette qualité pour renforcer l'esprit de communauté : personne n'a son propre espace exclusif, et chaque espace est potentiellement commun. »²⁶¹

260 JACOBY Alexander, « Country Retreat... », op. cit., pp. 69-70.

261 Ibid., p. 69.



Figure 32a



32b



32c

De ce point de vue, *Pour une épingle à cheveux* peut être lu en miroir des *Notes d'une chanteuse ambulante*, sorti un peu plus tôt la même année : alors que dans le second, tourné en studio, Uta est un personnage itinérant s'efforçant d'intégrer une structure familiale orthodoxe — sédentaire, et donc figée —, les personnages du premier sont des citadins tentant de créer une nouvelle manière de vivre collectivement, mobile et temporaire. Et dans l'un comme dans l'autre, le cinéaste exploite les possibilités permises par l'architecture pour exprimer les dynamiques relationnelles en marche.

En cela, *Pour une épingle à cheveux* illustre au mieux une dimension essentielle du cinéma de Shimizu : il est un cinéma du collectif, du groupe, dimension qui s'inscrit à toutes les échelles de la fabrication du film. Sur le plan narratif, si nous ne l'avons que peu souligné jusque-là, un aspect par lequel les récits du cinéaste se démarquent d'un mode de narration classique est la mise en retrait du protagoniste²⁶². Alors que la dramaturgie cinématographique classique est toute entière « fondé[e] sur les nécessités narratives liées à la catégorie de personnage »²⁶³, les films de Shimizu, sans renoncer à un protagoniste la plupart du temps, tendent à diluer la centralité de celui-ci par l'éparpillement du récit, qui adopte une structure « multifocale » (*tashōtenteki* 多焦点的)²⁶⁴. Dans *Pour une épingle à cheveux*, Emi peut être considérée comme le personnage principal du film (notamment du fait qu'elle soit présente dans les première et dernière scènes) ; dans le même temps pourtant, elle est absente de tout un segment du film (quinze minutes, soit un cinquième de sa durée totale²⁶⁵), et même après son retour dans l'auberge, continue d'être en retrait de plusieurs séquences (absente ou reléguée au second plan). Bref, elle est ici considérée avant tout en tant que « membre d'une communauté »²⁶⁶. Ce processus trouvera son parachèvement, là encore, avec la Trilogie de la

262 Les exemples sont nombreux : on peut reconvoquer celui de *Monsieur Merci* et son personnage-titre « spectateur » (supra, p. 18) ; celui de *Chœur de l'aube*, dont le récit se détourne régulièrement de sa protagoniste (supra, p. 75, note de bas de page n° 195) ; la troupe d'apprentis-soldats de *L'Athlète vedette* ; les encadrants et délinquants du camp de *La Tour d'introspection* ; les passagers du bus dans *Demain, le soleil se lèvera sur le Japon*, etc.

263 AUMONT Jacques, *L'œil interminable*, op. cit., p. 123. Jacques Aumont reprend ici la thèse de David Bordwell à propos de l'espace filmique dans le style classique.

264 DAI Hui, *Shimizu Hiroshi no eiga ni okeru tanin no eizō*, op. cit., p. 74.

265 JACOBY Alexander, « Country Retreat... », op. cit., p. 67.

266 Ibidem.

Ruche, dans laquelle la notion de protagoniste s'efface véritablement devant la primauté du groupe (c'est surtout le cas pour ses deux premiers volets ; dans *Le Grand Bouddha et les enfants*, Kota, faisant office de meneur du groupe, occupe une place assez centrale, même si on retrouve une structure multifocale du récit).

Non seulement scénaristique, cette dissolution du protagoniste est aussi formelle. David Bordwell, caractérisant la construction de l'espace dans le style classique hollywoodien, met en évidence que la composition des plans s'y inspire souvent de la peinture de l'après-Renaissance : dans celle-ci, « le corps humain dressé fournit une norme majeure du cadrage, le visage occupant habituellement la portion supérieure ». Cette norme se retrouve, au cinéma, dans un principe de cadrage en « T » : « le tiers supérieur et le tiers central vertical de l'écran constituent le "centre" du plan ». Corrélativement, la pratique du bord-cadre y est « taboue »²⁶⁷. À une narration toute entière centrée sur un personnage principal moteur du récit, correspond donc une construction de l'espace elle-même centrée sur ce personnage. Or les principes de découpage et cadrage de Shimizu ici maintes fois évoqués sont contraire à cette logique. Largeur d'échelle, profondeur de champ, statisme : tout concourt ici à composer un cadre ne *découpant* pas l'action mais *l'accueillant*. Nous revenons à des considérations liées à son rapport aux acteurs.

C'est dans ce sens que peut par exemple être interprété le recours à des amateurs. L'acteur professionnel, reconnaissable, induit inconsciemment une hiérarchisation des corps à l'écran : identifiant celui de la vedette, le spectateur sait d'avance que ce corps-ci est plus digne d'attention que les autres, qu'il incarnera le protagoniste du récit (c'est aussi en vertu de ce principe qu'on peut identifier Emi, interprétée par Tanaka Kinuyo, comme protagoniste de *Pour une épingle à cheveux*). En ne faisant plus appel qu'à des acteurs amateurs dans sa Trilogie de la Ruche, Shimizu brouillera cette hiérarchisation : aucun corps n'étant reconnaissable, ils seront tous autant dignes d'attention et susceptibles de gagner en importance dans le film. Avant même qu'il aille jusqu'à cette forme radicale du casting amateur pur, Simon Daniellou insistait, dans un article précédemment cité²⁶⁸, sur l'importance des dynamiques de groupe dans la direction des acteurs enfants shimizuienne et sur son recours au plan large lequel, contrairement à une logique mettant en exergue le personnage principal (le champ/contre-champ rapproché, individualisant et construit dans une logique d'opposition des corps, est plus rare chez lui), cadrerait toujours les enfants « dans leur ensemble, en les inscrivant dans leur environnement naturel »²⁶⁹ ; le plan large étant aussi le dispositif privilégié de Shimizu, seul capable de recueillir la « spontanéité corporelle » de ses modèles. Dès lors, la

267 BORDWELL David, STAIGER Janet, THOMPSON Kristin, *The Classical Hollywood Cinema*, op. cit., pp. 50-51.

268 Supra, p. 78.

269 DANIELLOU Simon, « Des enfants meurtris de Shimizu aux adolescents meurtriers de Wakamatsu », op. cit., pp. 175-176.

modalité d'apparition principale du corps à l'écran est en tant partie d'un groupe, lui-même ancré dans un espace tangible. D'où l'importance de chercher ces lieux de refuge, ces espaces où puissent se constituer librement le collectif.

La constitution filmique de ces refuges est un enjeu crucial du système shimizuïen. La construction par enchâssements des cadres y est une contribution essentielle : nous avons vu comment, dans les *Notes d'une chanteuse ambulante*, film tourné en studio et aux décors *de facto* factices, les échappées participaient à l'édification une spatialité plate, bidimensionnelle, mais guère plus (Fig. 16). Au contraire, dans des films comme *Des Enfants dans le vent*, *Quatre saisons de l'enfance*, ou *Pour une épingle à cheveux*, tous tournés dans la campagne japonaise, elles débouchent sur d'authentiques extérieurs et s'enrichissent de connotations nouvelles (nous ne renions toutefois pas leur inscription dans la « platitude » spatiale shimizuïenne, dont persistent les autres composantes : la frontalité des cadres, le géométrisme du découpage, le jeu sur les amorces...).

Nous inspirant des réflexions de Vincent Amiel sur la peinture hollandaise du XVII^e siècle (toujours elle), nous serions tentés de les rattacher à la volonté de constituer par le cinéma de nouveaux espaces-refuges : « [les échappées] rendent compte d'une liberté de déplacement, d'une confiance dans le voisinage, d'une tranquillité citoyenne qui correspondent, elles, à l'esprit du temps et du lieu . [...] La société hollandaise du XVII^e siècle, marchande, bourgeoise, protestante, est liée au monde extérieur par des rapports de force (le commerce, la guerre), mais présente en son sein au contraire des relations tolérantes et pacifiées »²⁷⁰. Pareillement, les micro-sociétés que met en scène Shimizu, qu'elle soient villageoises, familiales ou, par exemple, fondées sur la cohabitation dans une auberge, cherchent de nouvelles formes d'harmonie, à côté des hiérarchies sociales institutionnalisées. En rattachant visuellement les espaces domestiques, personnels, aux extérieurs communs, les échappées créent une sorte d'interdépendance, de coexistence entre l'individu et le collectif. Mais plus encore, elles permettent d'instaurer une continuité perpétuelle entre intérieur et extérieur ; en fait, d'en abolir les limites. Le refuge idéal chez Shimizu est une habitation *ouverte* : lieu dont les frontières, par le placement des *shōji* et surtout par la mobilité des corps qui la traversent, tendent à la porosité, non pas à la fixité. Comme ces peintres romantiques du XVIII^e siècle qui cherchaient à réinventer un rapport harmonieux au paysage, « [il] récus[e] la *convenance* et la *propriété* des bâtiments et des ornements au nom de la "connexion" du tout »²⁷¹ ; connexion exprimée filmiquement par la bidimensionnalité spatiale qui compresse les distances

270 AMIEL Vincent, *Naissances d'images. L'image dans l'image, des enluminures à la société des écrans*, Paris, Klincksieck, 2018, p. 61.

271 RANCIÈRE Jacques, *Le temps du paysage. Aux origines de la révolution esthétique*, Paris, la fabrique, 2020, p. 59.

entre les deux mondes — celui du domestique, celui de la nature —, et par la mobilité des corps qui les occupent.

La mobilité des corps est, précisément, au cœur du style de Shimizu : on a déjà vu que David Bordwell considérait comme sa « technique signature »²⁷² le travelling arrière d'accompagnement sur une route ; et nous avons déjà cité les réflexions d'Antoine Gaudin sur la capacité à porter « avec lui la prise du personnage sur l'espace, sa traversée de l'air » à « engag[er] notre propre corps de spectateur dans cette structure d'existence »²⁷³ du travelling d'accompagnement. La persistance avec laquelle revient le motif de la marche, ce « geste banal dont[, dans le style classique,] il faut limiter l'amplitude temporelle, au prétexte de son indigence narrative »²⁷⁴, semble là encore rattaché à cette volonté de constituer un espace filmique habitable (pour le personnage et donc un peu pour le spectateur). La marche est souvent chez Shimizu liée au voyage mais, ou bien que le but même du voyage soit l'atteinte d'un refuge (le périple des *Enfants de la ruche*), ou bien que le film prenne la forme d'une halte dans un abri temporaire (*Pour une épingle à cheveux*), dans un cas comme dans l'autre, on voit que la quête de l'habitabilité de l'espace y est centrale. À ce titre, l'insistance de la marche est un autre élément participant à constituer l'espace filmique comme habitable : filmée en travelling, elle permet, on l'a déjà dit, l'« ancrage stable dans le monde » des personnages et l'inscription du film dans un mode de récit itératif. Mais plus encore, devenue marches quotidiennes, elles contribuent à la réappropriation de l'espace : par leur fréquence, les indices de durée et distance qu'elles fournissent, leur absence de but précis souvent (les enfants qui se regroupent en courant...). Marches quotidiennes, elles fondent en partie la possibilité d'une habitation de l'espace, ici envisagée « comme une relation d'extension et non d'enracinement, le dedans ne s'oppos[ant] plus nécessairement au dehors. Le mouvement pédestre participe d'une *mise en ancrage* au sein des sphères d'habitation qui font plus liaison que séparation. »²⁷⁵ Ainsi, chez Shimizu, l'élaboration de refuges passe-t-il toujours par un arpentage de l'espace.

D'où, également, que l'enfant soit son modèle favori : corps indomptable, inassignable à un emplacement défini, il passe avec agilité d'un type d'espace à l'autre, peut tout aussi bien se réfugier sous la couette de son lit que sur la cime d'un arbre. Mais plus encore, l'enfant pratique une socialité alternative. Parfois simple reflet de la doxa adulte (dans *Des enfants dans le vent*, les enfants du village reproduisent le jugement de la société sur la famille de Sampei et Zenta ; de même dans *Cœur enchaîné*, où ils discriminent Yuki en raison de sa condition d'hôtesse de bar, dans

272 BORDWELL David, « Pierced by poetry », op. cit.

273 GAUDIN Antoine, *L'espace cinématographique*, op. cit., p. 133.

274 MAURY Corinne, *Marcher au cinéma, lignes d'existences*, op. cit., p. 10.

275 Ibid., pp. 148-149.

les *Notes d'une chanteuse ambulante...*), il peut aussi être l'occasion d'en offrir un contre-modèle. Détachés des intrigues mesquines du monde de l'entreprise, dans *Quatre saisons de l'enfance*, ce sont les enfants qui parviendront, par le jeu et la camaraderie, à la réconciliation. Les actions de Rokai qui, guidé par l'arrivisme, cherche par tous les moyens à mettre à l'écart la famille de Sampei et Zenta, auront un impact sur les dynamiques du groupe enfantin : Kintarō (le fils de Rokai) convaincra ses camarades de jeu de laisser les deux frères à l'écart. Mais quand, suite au décès de leur père, ceux-ci emménagent dans la vaste demeure de leur grand-père, tous les enfants souhaitent utiliser leur balançoire, et ils se réinsèrent peu à peu dans le groupe. Pourtant, plutôt que d'en profiter pour prendre leur revanche et à leur tour faire exclure Kintarō, ils continueront de jouer avec lui, et lorsque celui-ci se cassera la jambe, Sampei portera le garçon estropié de l'école jusqu'à chez lui, s'attachant l'estime de la mère de Kintarō qui désormais refusera de cautionner les actions de Rokai. La générosité des garçons, offrant ici un « contraste évident avec la malice étalée par leurs aînés »²⁷⁶, fonde la possibilité de nouveaux rapports sociaux basé sur l'entraide et le jeu. Mais plus encore, l'enfant est l'acteur privilégié d'une relation harmonieuse avec la nature (pour les raisons déjà évoqués : leur spontanéité, leur capacité à passer indistinctement d'un espace domestique et à un espace extérieur pour en abolir les frontières, à s'organiser sur les bases d'une socialité vertueuse).

On peut considérer qu'à partir de 1937, avec *Des enfants dans le vent*, la quête d'une harmonie avec la nature devient centrale dans le cinéma de Shimizu. C'est un élément en apparence anodin de ce film-ci qui peut nous fournir une clé d'interprétation allant dans ce sens. Au tout début du film, une dispute éclate entre les deux frères (03'20) : Zenta, l'aîné, parle de *Robinson Crusoé*, qu'il étudie en cours. Ce à quoi Sanpei, le petit frère turbulent, lui répond de manière provocatrice que Tarzan est bien meilleur.

Tarzan est en effet un des héros des enfants du film : c'est en imitant son cri que les enfants s'interpellent dans la rue lors de la séquence-type du rassemblement, répétée à travers le film. Dans celle-ci, la plupart du temps, alors que l'on voit les enfants courir, de plus en plus nombreux à mesure que d'autres se joignent au groupe, seule la voix de Sampei, qui lance son appel, est sonorisée, et envahit l'espace par son écho. Que cet investissement de l'espace par la voix passe par l'imitation du cri de Tarzan n'est pas anodin. La figure de Robinson Crusoé, produit de la pensée libérale bourgeoise du XVIII^e siècle²⁷⁷, est, par excellence, la figure de l'homme maître de son environnement, capable, par son ingéniosité, de l'exploiter, et d'un terrain naturel, « sauvage »,

276 McDONALD Keiko, « Saving the children... », op. cit., p. 183.

277 Marx fustige ainsi les « robinsonnades » de Smith et Ricardo dans le Livre I du *Capital*. Cf. MONFERRAND Frédéric, « La figure de Robinson dans *Le Capital* et la critique du fétichisme », in CHAPPÉ Raphaël, CRÉTOIS Pierre (dir.), *L'homme présumé*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2020, pp. 149-170.

faire un îlot de civilisation. Tarzan en est l'opposé : c'est l'homme qui accepte sa part sauvage, qui, loin d'exploiter la nature, vit *avec* et *en* elle. C'est bien ce rapport là, pré-moderne, que Shimizu cherche à établir lorsqu'il quitte les studios pour tourner dans la campagne japonaise. Et d'ailleurs, lorsque Sanpei se trouvera contre son gré hébergé chez son oncle, son premier réflexe sera, comme Tarzan, de grimper à un arbre pour y trouver refuge. Dans *Quatre saisons de l'enfance*, lorsqu'il se trouve exclu du groupe d'enfants, le garçon s'enfonce dans la forêt et se lie d'amitié avec un groupe de carpes auxquels il offre ses miettes, et auquel il rendra plusieurs fois visite (77'00, 81'00) ; et quand, plus tard, il revient à l'ancienne ferme familiale et y voit un homme frapper un veau, il n'hésite pas à le frapper en retour.

Toutefois, c'est dans un film qui fut, paradoxalement, principalement tourné en studio, que trouve à s'exprimer l'expression paroxystique d'une harmonie possible avec la nature dans la cinéma de Shimizu. *Nobuko* (1940) s'ouvre sur l'arrivée du personnage-titre, une jeune enseignante de province, débarquant à la ville pour enseigner dans un pensionnat de jeunes filles.

L'intrigue du film repose essentiellement sur sa confrontation avec Eiko, une jeune fautrice de trouble qui remettra sans cesse en cause son autorité, se moquant de son accent provincial ou lui jouant des mauvais tour en pleine nuit pour l'effrayer, par pur divertissement. Fille d'un riche mécène de l'établissement, elle avait toujours échappé aux réprimandes des enseignantes de par son statut ; mais l'idéaliste Nobuko décide de la traiter comme n'importe quelle élève et n'hésite pas à la punir. Peu à peu toutefois, l'enseignante parviendra à discerner, derrière l'attitude cynique d'Eiko, le mal-être d'une fille délaissée par son père. Ce mal-être culminera lorsque, rejetée par toutes ses camarades exaspérées par son comportement, Eiko tentera de mettre fin à ses jours. Nobuko, endossant la responsabilité des événements, est licenciée. L'intervention *in extremis* du père d'Eiko, aux yeux de qui l'enseignante avait raison de traiter sa fille comme une étudiante normale, permettra de la réintégrer à l'établissement. Ainsi Nobuko, prônant une ligne éducative basée sur l'affection et la compréhension, est réunie avec ses élèves, y compris Eiko, pour le plus grand bonheur de chacune.

Le film s'inscrit dans la lignée d'autres œuvres « autoritaires » du cinéaste tournées à la même période. Il paraît, en particulier, annoncer *La Tour d'introspection*, tourné l'année suivante : dans l'un et l'autre on retrouve le compromis établi entre les valeurs humanistes de Shimizu et la ligne coercitive imposée par la propagande, à travers ces figures d'éducateurs qui, tout en assurant leur rôle de reproducteur de l'ordre social, revendique une approche avant-gardiste basée sur la bienveillance et l'épanouissement des enfants. Tourné en studio, *Nobuko* ne bénéficie toutefois pas de la fraîcheur des séquences de plein air de *La Tour d'introspection* ; la construction des cadres rappelle plutôt le contexte oppressant des *Notes d'une chanteuse ambulante*. C'est particulièrement vrai des séquences durant lesquelles Nobuko est convoquée dans le bureau de la proviseure du

pensionnat : une première paire de portes entrouvertes (celles du bureau de la proviseure) est redoublée par une seconde au fond (celles de la salles des enseignantes), celles-ci fermées, comme pour sursignifier l'absence de débouché visuel (*Fig. 33*). Ou encore, dans ces plans jouant sur les amorces de barreaux pour créer un effet de cloisonnement de l'espace (*Figure 34*), soit excluant (lorsque la jeune Chako, une apprentie *geisha* qui rêverait d'aller à l'école, se rend au pensionnat pour y voir Nobuko, 17'00), soit enfermant (la tirade finale d'Eiko, cadrée depuis derrière les barreaux de son lit d'infirmerie, 76'10).



Figure 33



Figure 34a

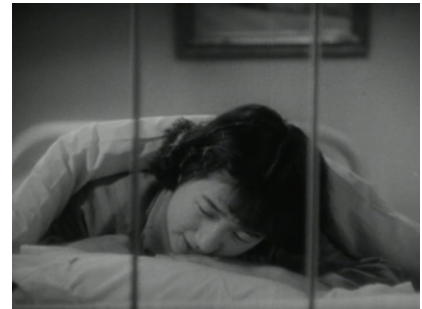


Figure 34b

Une unique séquence du film se démarque toutefois de ce climat général de clausturation. Alors qu'Eiko se montre plus turbulente que jamais et que, quelques nuits plus tôt, la paix du pensionnat a été perturbée par l'intrusion en pleine nuit d'un voleur, Nobuko organise une excursion dans les montagnes voisines dans l'espoir de changer les idées de ses élèves et renforcer la cohésion de la classe (52'10). Mais Eiko, refusant comme à son habitude de se prêter au jeu et lasse de marcher, profitera du passage d'un bus pour monter dedans et prendre de l'avance sur le groupe. Alors qu'elles font une halte au bord d'une rivière pour se désaltérer, Nobuko et les élèves réalisent sa disparition et reviennent sur leur pas pour la chercher.

Ce segment s'ouvre sur un plan d'ensemble sur la rivière, cadré depuis le flanc de la montagne, en contrehaut (*Fig. 35a*). Une succession de plans plus serrés, allant du plan taille au plan rapproché poitrine, montrent alors les élèves buvant à même la rivière (*35b, 35c*). Ayant réalisée la disparition d'Eiko, le groupe se réunit et se met en marche. La caméra de Shimizu, alors à hauteur des personnages, les suit dans un travelling d'accompagnement arrière le long de la route (*35d*). Puis elle revient à sa position surplombante (*35e*), embrassant du même regard les jeunes filles et la rivière le long de laquelle elle remonte, dont le rugissement couvre presque leurs appels répétés. Le long travelling latéral suit encore, pense-t-on au premier abord, les filles. Mais quelques plans plus tard, on s'aperçoit que c'est sur le rythme de la rivière elle-même, s'écoulant dans la même direction, que le mouvement de la caméra se cale désormais : dans un lent panoramique (*35f*) duquel les personnages sont à présent totalement absents, et seules résonnent leurs voix.

S'ensuivent une série d'autres panoramiques horizontaux sur les arbres alentours entrecoupés de plans rapprochés sur les élèves, et bientôt, un panoramique vertical remontant caméra le long de leur cime (35g, 35h, 35i). En fond sonore, le cri des filles, enveloppé d'une réverbération, est toujours présent.

Ces mouvements de caméra, qui semblent prendre leur élan dans le courant de la rivière autant qu'accompagner le déplacement des jeunes filles, créent de fait une symbiose entre celles-ci et leur environnement ; symbiose accentuée par l'apposition, les unes sur les autres, des images de la rivière et des voix des filles. Construite comme une brèche, un moment de respiration au sein de cet austère récit à portée edificatrice, la séquence se vit comme une épiphanie quasi-mystique dans laquelle les corps contraints des jeunes élèves peuvent, exceptionnellement, éprouver une forme d'harmonie avec l'environnement naturel. La constitution d'un « milieu », défini comme l'« entr'appartenance » des corps et de l'espace dans lequel il est contenu²⁷⁸ : cela pourrait être une autre manière d'envisager cette quête d'« harmonie » entre l'homme et son environnement naturel. Benjamin Thomas, s'inspirant des travaux mésographiques d'Augustin Berque, a dégagé les traits de ce que pourrait être un milieu cinématographique. Ici, la conjonction entre le mouvement des corps et celui de la rivière par l'intermédiaire de l'agent caméra témoigne de la volonté de signifier une semblable entr'appartenance :

« Une attention portée au travail mésographique du film implique donc de prendre en considérations les comportements des corps représentés, mais aussi les caractéristiques et éléments non anthropomorphes de l'espace figuratif, ainsi que le travail du film sur les divers paramètres de l'image en mouvement, en ce qu'ils peuvent s'employer à traduire ne les déplaçant des affects de corps et des affects de lieu, jouant ainsi un rôle crucial dans la pleine existence sensible du *milieu* ouvert par un plan. »²⁷⁹

De fait, si la forme que prend cette harmonie est particulièrement spectaculaire ici (en particulier par contraste avec le reste du film), elle se joue de manière latente dans tout le cinéma de Shimizu à cette période. On a parlé de l'inclusivité de sa caméra ; de la façon dont, décentrant cadre et narration, il affaiblissait la hiérarchisation traditionnelle des personnages pour mieux les saisir comme membres d'une communauté. Mais plus encore, le décentrement concerne souvent la catégorie humain elle-même, appréhendée à égalité avec les éléments non anthropomorphes. Une séquence, en apparence anodine, d'un film qu'il réalise pour le compte de la Shin Tōhō en 1949 (entre les deux premiers opus de la Trilogie de la Ruche), *Ohara Shōsuke-san*, laisse entrevoir les prémisses d'un principe de décentrement narratif de l'humain au profit de l'animal, eût-il été poussé plus loin (ce qui, pour l'époque, était peut-être inenvisageable). Dans la campagne japonaise,

278 THOMAS Benjamin, *Faire corps avec le monde. De l'espace cinématographique comme milieu*, Strasbourg, Circé, 2019, p. 93.

279 Ibid., p. 109.



Figure 35a



35b



35c



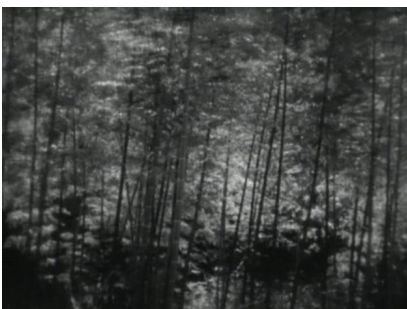
35d



35e



35f



35g



35h



35i

Sugimoto Saheita, notable bon-vivant du village, rejoint à dos d'âne son ami bonze, en train d'épousseter une statue à un croisement de chemins (62'15). Mais alors qu'ils s'apprêtaient à rentrer chez Sugimoto partager un verre, un usurier auquel celui-ci, endetté, a plusieurs fois eu affaire, approche en vélo, au loin. L'apercevant, les deux amis prennent la fuite vers les champs attenants. Pour éviter d'être rattrapés et brouiller les pistes, ils font partir seul l'âne droit vers la demeure de Sugimoto, tandis qu'eux empruntent un détour. Shimizu filme leur échange dans un plan cadré à hauteur de taille et dirigé vers les pieds — un cadre très bressonien. Or d'une manière surprenante, ce n'est pas le trajet de retour des deux fuyards humains que le cinéaste prend le parti de suivre, mais celui de l'âne (*Fig. 36*). La bascule de point de vue est signifiée très simplement au sein du même plan : par un léger panoramique qui redresse la caméra pour saisir l'âne s'éloignant au loin, tandis que Sugimoto et le bonze, toujours cadré en-dessous de la taille, sortent par la gauche. Ainsi l'âne a-t-il droit à une micro-séquence en toute autonomie, moment de flottement durant lequel la caméra se détache complètement de l'intrigue humaine ; insinuant, sous des airs anodins, qu'au fond l'animal est ici tout aussi digne de l'attention du cadre que l'humain.



Figure 36

Dès lors, si l'exaltation de la nature est un motif récurrent du discours nationaliste japonais, elle revêt chez Shimizu une forme diamétralement opposée. L'émergence d'un discours « national-puriste » semble remonter à l'ère Meiji, avec la parution en 1894 d'un essai : *Des paysages nippons* (*Nippon Fūkei*) de Shiga Shigetaka. L'auteur y théorise une identité entre nature et nation japonaises. Augustin Berque, caractérisant la vision de la nature défendue par l'auteur, la qualifie de « viriliste », notamment du fait qu'elle « surestime les effets du volcanisme »²⁸⁰. Cet ouvrage, qui fut à sa sortie un *best-seller*, connaîtra une deuxième vie dans la seconde moitié des années 30 suite à sa réédition dans un contexte de montée du nationalisme. Difficile dès lors, de ne pas établir de lien entre la popularité de l'ouvrage et celle, en 1937, de *La Fille du samouraï* (en version originale : *Atarashiki Tsuchi*, soit « Nouvelle terre »), co-production et co-réalisation nippon-allemande exaltant les paysages du Japon et prônant la nécessité de la colonisation de la Mandchourie.

280 BERQUE Augustin, *Le sauvage et l'artifice. Les Japonais devant la nature*, Paris, Gallimard, 1986, pp. 216-219.

Yamamoto Naoki estime que la sortie de ce film eut un effet semblable, dans le medium cinématographique, à la réédition du livre de Shiga et participa d'une « redécouverte » (*saihakken* 再発見) pour les Japonais de leur identité nationale par le prisme du paysage²⁸¹. De fait, la version allemande du film²⁸², qui rencontra un grand succès au Japon, s'inscrit parfaitement dans la continuité de la vision viriliste de Shiga. Réalisé par un cinéaste nazi, ancien géologue s'étant rendu célèbre pour ses films d'aventure dans les montagnes avec Leni Riefenstahl (*L'Enfer blanc du Piz Palü*, *La Montagne sacrée...*), elle s'ouvre sur des prises de vue zénithales d'une miniature du Japon en relief. Tout de suite, c'est le caractère volcanique de l'archipel qui est valorisée : une épaisse fumée s'échappe de ses cratères, et les plans sur la maquette sont suivis par des prises de vue réelles sur des volcans (*Fig. 37*).

Tout le *climax* du film surjoue de même ce caractère volcanique, amalgamé à l'intériorité japonaise : le protagoniste du film, Teruo, doit au plus vite rattraper Mitsuko, sa fiancée, qui compte se suicider en se jetant dans un volcan. Dans la longue séquence d'ascension (81'00), Teruo, mains et pieds nus, semble incarner la volonté brute de l'homme face aux forces telluriques et volcaniques déchaînées. Après qu'il ait rattrapé à temps Mitsuko, une micro-séquence (97'40) montrant de nouveaux inserts sur la montagne est raccordée par un fondu enchaîné sur un gros plan de son visage alors qu'il est assoupi chez lui, comme pour souligner le caractère intérieur, mental de la lutte qui vient de se dérouler (*Fig. 38*). La toute dernière séquence du film met en scène Teruo et Mitsuko quelques temps plus tard : fraîchement mariés, ils ont émigré en Mandchourie, attelés au défrichement de cette « nouvelle terre » où pourra s'épanouir le peuple japonais. On retrouve la rhétorique du *Chant de l'orchidée blanche* : les plaines sauvages de la Mandchourie doivent être conquises, labourées, défrichées (le personnage qui préférera s'y prélasser, on l'a vu, est un déviant) ; voire, dans ce film-ci, peuvent littéralement devenir espace de lutte armée quand les militaires les investissent pour attaquer les « rebelles » chinois (96'00). La nature est avant tout envisagée comme force élémentaire à l'aune de laquelle se mesure la volonté humaine, espace à dominer.

Quand ce n'est pas son caractère volcanique, *La Fille du samouraï* mettra en avant des vues « cartes-postales » du Japon : plans contemplatifs (desquels est généralement exclu l'humain, cadrés

281 YAMAMOTO Naoki, « Fūkei no (sai)hakken » (« La (re)découverte du paysage »), in IWAMOTO Kenji (dir.), *Eiga to nashonalizumu. 1931-1945* (« Cinéma et nationalisme. 1931-1945 »), Tōkyō, Shinwasha, 2004, pp. 87-88.

282 Le processus de conception du film a été marqué par d'assez grandes difficultés, notamment dues à l'incompatibilité de visions entre ses deux réalisateurs : Arnold Fanck, nazi convaincu et spécialiste des films catastrophes aux accents dantesques, et Itami Mansaku, cinéaste habitué des drames psychologiques. Un compromis fut trouvé : Fanck tournait de jour sa version du film, tandis qu'Itami tournait la sienne de nuit. Mais Itami, insatisfait, chercha à se distancier de plus en plus du projet. Sa version, sortie au Japon un peu avant celle de Fanck, fut un échec commercial et critique. HIGH Peter B., *The Imperial Screen*, op. cit., pp. 159-163.

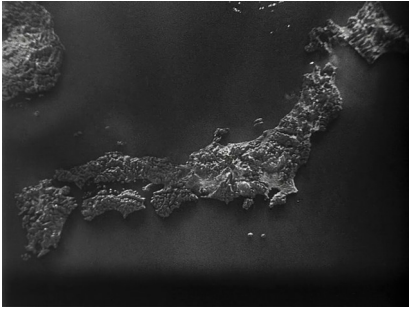


Figure 37



Figure 38



Figure 39



Figure 40

en longue focale et donc fragmentant le territoire), mettant en valeur des clichés paysagiers : les cerisiers en fleur, les temples d'architecture traditionnelle, les biches du sanctuaire de Miyajima (13'20, 14'20, 39'40...), etc. (Fig. 39) Une rhétorique semblable se retrouve dans les films coloniaux de la même époque, mais à une fin autre, puisqu'il ne s'agit plus pour le spectateur de se réapproprier ses propres paysages nationaux, mais de s'approprier ceux du colonisé ; comme dans *Nuits de Chine* (*Shina no yoru*, Fushimizu Osamu, 1940, Fig. 40) :

« les spectateurs médusés devaient, une fois sortis de la salle de cinéma, désirer la Chine elle-même, cette Chine si photogénique, si fabuleuse à travers la grandeur de ses monuments, la beauté et l'immensité de ses paysages. [...] ces films promènent tour à tour le spectateur japonais en terrain "nouvellement" conquis. Véritablement promenades touristiques sur le front qui vont jusqu'à prendre l'allure d'un voyage de noces en gondole comme dans *Nuits de Chine* ! Aussi stupides ou caricaturaux que peuvent paraître dans le contexte de la guerre coloniale ces films d'aventures mélodramatiques, ils n'en furent pas moins redoutables dans leurs effets d'adhésion du public japonais, puisqu'ils venaient construire, à travers toutes ces représentations, un véritable imaginaire colonial, dans un processus d'appropriation mentale du territoire chinois. »²⁸³

Ce cinéma contemplatif, qui cherche par le regard et le plan en longue focale à donner « la vue d'une partie de la terre à dominer »²⁸⁴ s'oppose ici totalement au rapport à la nature de Shimizu. Si son cinéma est passionné par elle et peut se prévaloir d'une certaine lenteur, il n'est pas *contemplatif* : la nature ne s'y donne jamais comme un territoire réifié sur lequel s'impose le regard de l'homme, mais comme un cadre au sein duquel peuvent s'épanouir l'homme et l'animal. Son style concourt ainsi, au contraire, à abolir la hiérarchie entre la nature et l'homme, et envisage leur relation selon des rapports vertueux. Parmi les cadres — toujours saisis en courte focale —, on est surpris de souvent trouver des plans d'ensemble dont le *centre* n'est plus la figure humaine, mais l'environnement alentour. Par là, Shimizu « prend le parti d'un cadrage sans hiérarchie qui offre une place égale à la terre et au ciel, au végétal et au corps humain qu'il soit en mouvement ou au repos »²⁸⁵. Les compositions s'ajustent à la hauteur des montagnes de la péninsule d'Izu, tandis que l'humain n'y occupe plus qu'une place contingente, co-peuplant le paysage avec les animaux (Fig. 41). C'est aussi à quoi concourt plus généralement le tournage en extérieur : alors qu'en studio, la nature artificiellement reproduite n'est plus signifiée qu'à l'état de « vestiges » isolés, que le réalisateur peut faire manipuler et disposer selon son désir, le tournage en extérieur permet de « dissoudre la relation de domination entre l'homme et la nature qui existe en ville ou en studio »²⁸⁶ en ramenant l'élément humain à une portion minoritaire et forçant le cinéaste à s'adapter à l'environnement. Le « désanthropo-centrement » du cadre est donc l'aboutissement du processus de

283 KAWATAKE-PINON Josiane, « La perversion coloniale et le cinéma... », op. cit., p. 194.

284 D'après le mot de Pierre Francastel, cité dans BURCH Noël, *La lucarne de l'infini*, op. cit., p. 15.

285 MAURY Corinne, *Marcher au cinéma, lignes d'existences*, op. cit., p. 154.

286 DAI Hui, *Shimizu Hiroshi no eiga ni okeru tanin no eizō*, op. cit., p. 127.

décentrement plus général, omniprésent dans le cinéma de Shimizu, et la condition d'une harmonie retrouvée avec la nature, refuge par excellence des micro-sociétés que le cinéaste cherche à faire émerger.

Cette quête d'un espace où se réfugier, Shimizu ne la réserve pas à ses personnages : elle est aussi la sienne. À travers ses choix esthétiques et ses parti-pris méthodologiques de fabrication du film — tournage en extérieur, travelling d'accompagnement, plan large —, il s'est efforcé de constituer des espaces où il puisse créer librement, et où puissent se réfugier les personnages et les spectateurs.



Figure 41

c) La Trilogie de la ruche (1948-1952) : chant du cygne pour une utopie éphémère

La quête des personnages shimizuiens cherchant à fuir un monde urbain dévoyé pour tenter de retrouver une relation harmonieuse aux hommes et au monde, se trouve donc prise en charge par la mise en scène : celle-ci s'efforce d'établir l'habitabilité de l'espace filmique, de constituer des refuges. De fait, s'il dédie une telle partie de ces œuvres à cette entreprise, c'est qu'elle fut la sienne même, ce que confirme, *a posteriori*, l'aventure de la production indépendante dans laquelle il se lance après-guerre. C'est l'un des aspects qui rendent son cas si singulier : la volonté profonde de faire coïncider les modalités esthétiques de son œuvre et son engagement personnel. Porteur d'un humanisme libéral et progressiste, il l'incarnera sincèrement en fondant après-guerre la « Ruche », son orphelinat ; de même qu'il continuera de l'élaborer symboliquement dans sa poétique. D'où aussi, l'importance des marginaux dans son cinéma : ceux-ci, nous l'avons vu, y sont omniprésents à cette période. Les plus à mêmes d'incarner le mouvement de fuite lancé par *Monsieur Merci*, ils en viennent aussi à incarner la révolte de l'artiste contraint et la défense de modes de vie alternatifs.

De fait, la mise en scène shimizuienne crée une disponibilité au monde : la largeur du cadre et sa durée aménage un espace où les événements peuvent advenir, où peuvent circuler les corps spontanés des enfants ou ceux, imprévus, des invisibilisés (rappelons que l'épisode avec la travailleuse coréenne dans *Monsieur Merci* n'était pas prévu dans le scénario). Là encore, notons l'adéquation entre son logiciel de pensée et les moyens formels qu'il met en œuvre : à l'universalisme libéral qui postule l'égalité des hommes, répondent le *décentrement* de ses cadres et la structure *multifocale* de ses récits, qui induisent une déhiérarchisation des individus. La présence dans son cinéma, hors même du cadre du cinéma colonialiste (*Keijō*, *La Cloche de Sayon...*), de minorités asiatiques (les travailleurs coréens de *Monsieur Merci* ; les enfants chinois de *Cœur enchaîné*) tient pratiquement de l'exceptionnel pour l'époque²⁸⁷, et témoigne du caractère inclusif de sa caméra.

Ouvrons ici une parenthèse pour ajouter qu'il s'agit sans doute aussi d'une des limites, sur le plan politique, de son cinéma : puisque sa critique sociale s'arrête au seuil d'un humanisme quelque peu abstrait, elle s'en tient généralement à des considérations générales, ne menant pas à une remise en cause profonde du *statu quo* (critique, par le prisme du sentimentalisme, de ceux qui cèdent à la cupidité, appel à ce que « le commerce soit tempéré par la compassion »²⁸⁸...), et symptomatiquement l'on n'y retrouvera rarement une remise en cause des figures d'autorité,

287 En dehors des films ouvertement colonialistes réalisés surtout entre 1937 et 1945, les minorités asiatiques resteront presque absentes dans le cinéma japonais jusqu'à la fin des années 80. Cf. notamment SATŌ Tadao, *Le cinéma japonais*, tome 2, op. cit., pp. 235-236.

288 JACOBY Alexander, « Hiroshi Shimizu: A Hero of His Time », op. cit.

souvent dépeintes chez lui sous un jour favorable ; comme dans *Quatre saisons de l'enfance* où l'arriviste Rokai, incarnation d'un capitalisme prédateur et cupide, est opposé à la figure du grand-père, industriel honnête et intègre, explicitement rattaché à un modèle guerrier : descendant d'une lignée aristocratique, il est souvent filmé devant l'armure de sa famille, exposée dans la maisonnée, et est même montré maniant l'arc (93'20 ; il convient toutefois de garder en tête que le film est tourné en 1941, et donc dans un contexte où l'exaltation de ces symboles guerriers a pu être imposé au cinéaste). Ces représentants de l'ordre bienveillants parsèment en effet sa filmographie : les officiers coloniaux paternalistes de *La Cloche de Sayon*, les surveillants progressistes de *La Tour d'introspection* ou encore le commissaire du *Profil de la ville*, qui écoute avec bienveillance la plaidoirie d'une jeune mère, désespérée par la pauvreté, s'étant abaissée à voler une paire de chaussures pour sa fille. La conclusion de ce film-ci illustre bien les limites d'un pareil engagement : *in fine*, la mère est relâchée, mais aucun des problèmes structurels dont elle a parlé avec tant de fougue face au commissaire ne trouve de résolution. Le film ne peut que se conclure sur ce *happy end* tiède (la mère retrouve sa fille qui avait été prise en charge par un homme-sandwich et une cireuse de chaussure), laissant le spectateur s'interroger légitimement sur l'avenir des personnages, sans que le film lui fournissent quelques prises pour donner un sens politique à ce drame. De cette relative mollesse de l'engagement, sur le plan narratif, et en dépit de nombreuses incompatibilités que nous avons relevés, vient sans doute le relatif accommodement avec les exigences de la propagande auquel est parvenu Shimizu, contrairement à un cinéaste plus radical comme Kamei, qui se rapprochera après-guerre des courants marxistes²⁸⁹.

Ces limites apparaissent révélatrices d'une dimension contradictoire de Shimizu, qui, tout en aspirant à des sociétés harmonieuses, ne sera jamais parvenu à élaborer une critique systématique des forces contrevenant à leur élaboration. Son engagement, en fait, se fera total, mais seulement sur le terrain du cinéma. De ce point de vue-là, ses œuvres sont l'expression la plus pure de ses aspirations personnelles. Malgré ses accommodements avec l'autorité, malgré l'humanisme parfois abstrait qui le conduit à ne pas remettre en cause les structures, son cinéma travaille obstinément à la constitution de micro-sociétés — ouvertes, inclusives, provisoires.

Ce projet trouve son expression la plus aboutie dans la *Trilogie de la ruche*. Son œuvre la plus personnelle, tant du point de vue biographique que stylistique (tourné dans l'orphelinat qu'il a fondé/où il y pousse au plus haut degré plusieurs des composantes de son style : le jeu blanc, la dissolution du protagoniste, la dénarrativisation...) est aussi celle où la conjonction de son engagement humaniste et de son style est la plus totale ; celle où la volonté de confondre les conditions matérielles de production du film et le film lui-même est la plus franchement assumée ;

289 RICHIE Donald, *Le cinéma japonais*, op. cit., pp. 128-129.

et d'une certaine manière, l'aboutissement de « l'esprit documentaire » ayant participé à initier son nouveau style.

Les Enfants de la ruche commence dans une Shimonoseki en pleine reconstruction. Les orphelins, qui mendient dans la gare, font la connaissance Natsuki, ayant perdu sa famille dans la guerre, et de Shimamura, un soldat fraîchement démobilisé. Celui-ci, lui-même orphelin, s'aperçoit alors que le groupe d'enfants est sous la coupe d'un estropié louche, à qui ils reversent le fruit de leur mendicité. Le soldat, sans nulle part autre où se rendre, propose alors aux orphelins de l'accompagner jusqu'à la Tour d'introspection, camp où il a lui-même grandi. Au même moment, une descente de police force les enfants à prendre la fuite, mais le groupe parvient à se rassembler sur les routes de campagnes et, guidé par Shimamura, entame son périple vers Izu, à l'est du pays. Enchaînant les petits boulots sur la route, un temps dans une scierie, puis dans des marais salants, leur périple est ponctué de nombreuses haltes et petites frasques (les enfants sont surpris par Shimamura avec des cigarettes ; recroisent à plusieurs reprises Natsuki, avec qui ils visitent notamment les ruines de Hiroshima...), jusqu'à ce qu'un jour, Yoshibo, l'un d'entre eux, tombe gravement malade et meurt. Après l'avoir dignement enterré et lui avoir rendu hommage, le groupe reprend son périple et, passant dans une grande ville portuaire, retrouve Natsuki, réduite par désespoir en prostitution, et l'estropié, qui n'est autre que son proxénète. Les enfants et les soldats la convainquent alors de les accompagner dans leur périple, et tous pardonnent finalement à l'estropié qui les rejoint à son tour. Enfin, le groupe aperçoit sur la route la Tour d'introspection, et est accueilli par une foule d'enfants dans leur nouveau refuge.

Ce que sont devenus les enfants de la ruche s'ouvre sur l'arrivée d'une journaliste à la « Ruche », le nouveau camp mis en place par Shimamura et les orphelins. La journaliste, qui a vu *Les Enfants de la ruche*, souhaite publier un article sur la nouvelle vie des vrais protagonistes du film. Les orphelins et Shimamura lui expliquent alors le fonctionnement de leur camp et se remémorent les anecdotes de tournage du film (notamment Yoshibo, dont le personnage était décédé dans *Les Enfants de la ruche*, mais qui est ici bien en vie). La publication de l'article chamboule toutefois leur quotidien paisible en attirant au compte-goutte des curieux : deux jeunes femmes souhaitant les aider, un homme souhaitant leur confier une enfant, deux orphelins souhaitant intégrer la Ruche... Ceux-ci finiront par leur voler des affaires et s'enfuir avec. Les orphelins et Shimamura partiront à la ville les retrouver, et les ayant convaincus de s'excuser et de ne plus recommencer, les ramènent à la Ruche, où la joyeuse troupe semble promise à couler encore des jours heureux.

Dans *Le Grand Bouddha et les enfants*, la troupe s'est largement amenuisée. Désormais, les orphelins vivent dans le temple du Tōdai-ji, à Nara, où ils gagnent leur vie comme guide touristique. Leur quotidien est ainsi rythmé par leur rencontre avec les touristes, leurs amitiés entretenues avec Shimamura, qui s'est fait conducteur de la navette amenant les visiteurs au temple, avec une contrôleuse de bus qu'ils surnomment « Grande sœur », avec une Japonaise ayant vécu aux États-Unis, ou encore avec Ryōhei,

un sculpteur excentrique, passionné de statuaire bouddhique, s'étant pris d'affection pour eux... Deux jeunes orphelins demandent à rejoindre le groupe : Kota, le meneur, prend en charge de les former en leur transmettant les rudiments du métier de guide. Mais rapidement, les deux nouveaux s'enfuirent après être parvenu à dérober le contenu du sac à main d'une visiteuse. Kota parviendra à retrouver leur trace et les forcera à rendre l'argent, ramenant le *statu quo* au sein de la bande. Peu à peu toutefois, les orphelins sont un à un adoptés, et bientôt Kota craint de se retrouver seul. Son désespoir s'accroît quand il apprend que le sculpteur, à son tour, va devoir quitter Nara pour regagner la capitale. Mais celui-ci lui propose alors de l'adopter. Avant de partir définitivement, Kota rejoint son ami Ichiun, apprenti bonze, pour accomplir un de ses rêves : dormir dans la paume du Grand Bouddha du temple.

La mention explicite dès son premier opus d'un précédent film de Shimizu : *La Tour d'introspection*, réalisé pendant la guerre, place le reste de la trilogie sous le prisme d'une réflexivité visant à questionner l'héritage de la guerre (la troupe se rendra dans les ruines de Hiroshima) mais aussi la filmographie de Shimizu. De fait, on observe qu'à chaque nouveau film, des références explicites au volet précédent participe à construire une structure réflexive emboîtée. Dans *Ce que sont devenus les enfants de la ruche*, les enfants ayant atteint le camp l'investissent et y fondent la « Ruche », leur société utopique. Mais c'est un camp totalement transfiguré depuis *La Tour d'introspection* qui est ici mis en scène. Aux symboles de la modernité industrielle brandis par ce dernier (Fig. 42), se substituent ici tous les signes d'une organisation harmonieuse avec la nature (Fig. 43) : l'immense tour bétonnée est remplacée par les habitations collectives en bois et *tatami* des enfants ; les grilles métalliques ceinturées par les chemins de fer font place à l'enceinte sauvage de la forêt, au sein de laquelle pâturent des brebis, flânent des canards ; plutôt qu'au son mécanique et autoritaire de la cloche (sonnée par personne), c'est au tambourinement joyeux d'un *taiko* frappé par l'un d'entre eux que se réunissent les enfants...

Surtout, le film renchérit sur le caractère *méta* du précédent opus en s'y référant, en tant que film, dans sa diégèse même. La séquence de l'entretien avec la journaliste sert de prétexte pour expliquer au spectateur le fonctionnement du camp, et Shimamura, se faisant en fait ici le relais de Shimizu, explique les conséquences de la diffusion du précédent film sur la vie des enfants (certains proches purent les recontacter, etc.). Plus encore, Yoshibo, dont le personnage mourrait à la fin du précédent film, est ici « ressuscité » et raconte comment l'équipe du film lui avait demandé de jouer sa mort (« Ils m'ont dit de fermer les yeux et de rester immobile »). Le « *climax* » du film — les deux orphelins récemment accueillis s'enfuient en volant des affaires aux autres enfants — joue lui-même sur la porosité entre réel et fiction, puisqu'étant inspiré d'un incident réellement survenu dans



Figure 42

Figure 43

l'orphelinat de Shimizu²⁹⁰ ; et cet épisode sera quasiment rejoué tel quel dans *Le Grand Bouddha et les enfants* (quand les deux nouveaux volent le sac à main d'une visiteuse), comme pour affirmer un dialogue entretenu par chacun des films.

Cette dimension *méta* n'est pas que narrative, mais aussi formelle. Dans *Ce que sont devenus les enfants de la ruche*, le cinéaste joue sur différents régimes d'images, à travers l'insertion (et non pas *insert*, car les images n'ont, dans ces cas, aucune existence tangible dans la diégèse et sont un pur effet de montage) d'éléments iconographiques ou textuels hétérogènes : une carte de la Ruche nous en montrant la disposition (04'45), l'article de presse relatant l'entretien avec la journaliste (09'30) voire même d'une séquence intégrale en dessins animés (53'20) servant d'illustration à un cours de sciences naturelles dispensé par un professeur aux orphelins (*Fig. 44*)...

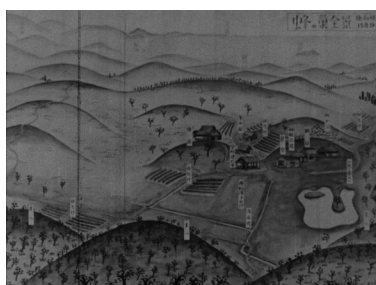


Figure 44

290 Ainsi que le relate un article du *Yomiuri shinbun*, « Nigeta "Hachi no su no kodomo" Shimizu Hiroshi kantoku no taikin motte » (« "L'enfant de la ruche" qui s'est enfui a emporté la fortune du réalisateur Shimizu »), 28 novembre 1949.

Ce dont témoigne ce caractère *méta* — d’une grande modernité pour l’époque et utilisé assez radicalement par le film —, c’est de la volonté de faire coïncider l’organisation politique de la contre-société et la pratique artistique du cinéma indépendant. Il y a ici la tentative la plus totale, par Shimizu, de faire exister cette utopie en jouant sur la porosité avec le réel. Jacques Aumont, développant quelques réflexions sur la notion d’ambiguïté bazinienne (certes pour la critiquer), note que « [l]a fascination du plan long a toujours plus ou moins reposé sur l’espoir que, dans cette coïncidence prolongée du temps du film avec le temps réel (et le temps du spectateur), quelque chose d’un contact avec le réel finisse par advenir. »²⁹¹ C’est un pareil espoir qui nourrit les efforts de Shimizu. D’où son besoin d’ancrer ses films dans des lieux réels, de retirer au cinéma ses fioritures narratives pour mieux faire émerger la spontanéité de ses modèles, dans le but que jaillisse sur la toile quelque chose de la réalité enregistrée. La dénarrativisation travaille elle aussi à la superposition de la réalité du tournage et de la diégèse fictive : là où dans le cinéma hollywoodien, « un clivage radical sera établi entre, d’une part, ce qui relève de la fiction et de l’imaginaire (le champ, le hors-champ, leur interaction, le jeu narratif et fantasmatique, les effets de terreur et de suspense), et d’autre part, ce qui ressortit à l’énonciation, au discours (le cadre, le hors-cadre plutôt, comme lieu jamais récupérable imaginativement, lieu éminemment symbolique où se machine la fiction mais où elle ne pénètre pas) », dans un cinéma à « faible charge fictionnelle », « champ, hors-champ, “avant-champ” restent infiniment plus perméables ; les frontières sont souples, ou mieux, poreuses. »²⁹² Ce mouvement se poursuivra d’ailleurs avec *Le Grand Bouddha et les enfants*, film dans lequel l’usage radical du plan large et la dénarrativisation conduisent à ce qu’« [à] certains moments, la dimension fictive de la diégèse semble se dissiper entièrement en faveur d’une “exploration documentaire” [des] lieux »²⁹³.

La « résurrection » du personnage de Yoshibo dans *Ce que sont devenus les enfants de la ruche* témoigne d’une croyance, peut-être un peu naïve, dans le pouvoir du cinéma de changer la réalité ; de cet espoir que, par l’adéquation totale entre la démarche du film et ses conditions de fabrication mêmes, le cinéma puisse toucher au réel ; et que dans une société « cadencée », la mise en scène de micro-sociétés puisse, par des pratiques de cinéma alternatives, effectivement les faire advenir. Mais dans le même temps, cette résurrection souligne paradoxalement ce que cette croyance comporte d’artificiel, en rappelant que tout ce qui est filmé n’est que mise en scène et trucage (« Ils m’ont de fermer les yeux et de rester immobile »...). Comme nous l’avons vu, la vision du monde progressiste libérale dont Shimizu est le porteur comporte des limites politiques, et le collectif qu’il a fondé à travers sa Ruche est de l’ordre d’une initiative individuelle privée n’ayant

291 AUMONT Jacques, *L’œil interminable*, op. cit., p. 59.

292 Ibid., pp. 30-31.

293 BURCH Noël, *Pour un observateur lointain*, op. cit., p. 257.

pas les bases (ni, vraisemblablement, la volonté) de se pérenniser. Surtout, l'époque où il se lance dans l'aventure de la production indépendante n'est absolument pas propice à la survie, dans la durée, de pareilles expériences : nous avons déjà évoqué, en introduction, l'hégémonie absolue des *majors* sur l'industrie japonaise. De fait, si l'après-guerre et en plus particulier la décennie 50 voit se multiplier les tentatives d'indépendance par de nombreux cinéastes (Ōshima Nagisa, Shindō Kaneto, Imai Tadashi, etc.), aucune — à ma connaissance — ne parviendra à s'établir durablement ; ce n'est qu'avec la fondation de l'ATG (*Nippon Art Theater Guild*) en 1961, qu'un réseau durable de production et distribution²⁹⁴.

De fait, dans ses films, la quête de refuge de ses personnages trouve rarement à se résoudre durablement. Un temps, ce fut en traversant la mer que les personnages de Shimizuiens trouvaient une échappatoire : comme les couples de *Perle éternelle* ou des *Jeunes filles japonaises au port* qui embarquent, à la fin de leurs films respectifs, pour les États-Unis ; ou une hôtesse de *Cœur enchaîné*, stoppée par des voyous alors qu'elle tentait de fuir en Chine occupée. L'entrée en guerre et le renferment progressif du Japon sur lui-même bouchèrent peu à peu les horizons ; c'est donc à l'intérieur même du pays, vers les territoires encore partiellement préservés de la société capitaliste moderne que Shimizu tourne désormais sa caméra. Mais l'absence d'échappatoire durable se ressent : le voyage ne marque plus le dénouement du film, il en est le postulat (le film s'ouvre sur l'arrivée dans un nouveau lieu). Plus encore, l'abri n'y est que temporaire : une auberge dans laquelle se reposer le temps d'une convalescence, un bus où discuter le temps d'un périple...

Dès lors, dans le cinéma shimizuien, la micro-société prend toujours une dimension utopique, aux sens d'*idéal* aussi bien que de *chimérique*. Définie par sa mobilité, elle l'est aussi par son caractère éphémère. Si les deux premiers opus comportaient une forme d'optimisme et d'insouciance par la relative inconséquence de la succession des événements (on retrouve le principe de « juxtaposition indiscriminée » propre au style itératif), *Le Grand Bouddha et les enfants* semble porteur d'une mélancolie latente liée à la conscience que la fin de cette aventure est proche. Doté d'une liberté de création plus grande que jamais (assouplissement de la censure, qui passe sous contrôle américain, et indépendance vis-à-vis des majors), il est dans le même temps impuissant à pérenniser les aspirations d'organisations alternatives (son orphelinat et sa société de production) dont il ne cesse de rejouer, à travers ses films, la constitution. C'est donc au dernier opus de cette trilogie, chant du cygne d'une certaine période de son cinéma, qu'il incombera d'exprimer la conscience tragique de l'impossibilité à établir sa société utopique.

294 SATŌ Tadao, *Le cinéma japonais*, tome 2, op. cit., pp. 45-55, 165.

Comme souvent chez Shimizu, c'est dans l'anodin que se cache le plus signifiant. Ainsi, une dimension essentielle du film se révèle-t-elle au détour d'une conversation entre les enfants et Ryōhei, le sculpteur, au cours d'un dîner chez celui-ci (80'00).

Il convient, pour mieux saisir les enjeux de cette séquence, de comprendre la place du sculpteur dans ce film. Keiko McDonald, à propos des *Enfants de la ruche*, relève que la mise en scène semble souvent épouser le point de vue de Shimamura²⁹⁵. Il nous semble y voir le signe que, dans une volonté de donner un caractère documentaire à son film, Shimizu ait eu besoin d'un personnage-médiateur pour se faire le relais de son propre regard porté sur les enfants — à ce titre, qu'il ait choisi pour l'incarner un personnage de soldat rapatrié est sans doute signifiant : mobilisé pendant la guerre (au même titre que les cinéastes avec la Loi de 1939), il cherche à présent à reconstruire sur les ruines une nouvelle micro-société indépendante. L'incorporation d'une figure de médiateur servant de double au cinéaste se perpétuera dans les trois films : dans le deuxième opus, il s'agira à nouveau, bien que légèrement en retrait, de Shimamura qui cohabite avec les enfants dans la Ruche. Dans le troisième opus toutefois, le personnage est tant absent du récit qu'on peut difficilement lui attribuer ce même rôle ; il nous semble plutôt qu'il échoie ici à Ryōhei. De fait, difficile de ne pas voir dans ce personnage d'artiste excentrique, bien en chair et proche des enfants, une projection de Shimizu lui-même dans le film.

Dans la séquence du dîner, les enfants, consultant un carnet d'esquisses, se reconnaissent dans certains des dessins, surpris de voir que Ryōhei, pourtant toujours désœuvré, soit parvenu à les croquer sans qu'ils s'en aperçoivent (encore un point commun avec Shimizu, ce « génie » capable de faire des films sans effort, selon la formule apocryphe attribuée à Mizoguchi²⁹⁶...).

Les enfants s'attablent et mangent. Au cours de leurs discussions, Ichiun, l'apprenti bonze, évoque une remarque d'un des moines du temple, désespéré de constater qu'aujourd'hui, la plupart des visiteurs viennent admirer les sculptures en tant qu'œuvres d'art et non par dévotion religieuse. Sur quoi Kota renchérit, s'agaçant que certains visiteurs ne prennent plus la peine de se découvrir la tête face aux statues, ou leur pointent une lumière dessus pour mieux les examiner. Le sculpteur, avec un petit sourire amusé, avoue alors qu'il lui arrive lui-même d'éclairer les statues. Il s'agit en fait de Shimizu lui-même qui s'exprime ici à travers Ryōhei. Le cinéaste, rendu à Kyōto dans le cadre d'un déplacement en 1943, eut l'occasion d'en visiter temple, et fera part de cette semblable posture d'admiration laïque vis-à-vis de la statuaire bouddhique.

295 MCDONALD Keiko, « Saving the Children... », op. cit., p. 185.

296 « Ozu et moi sommes des travailleurs appliqués et laborieux. Shimizu, lui, a du génie. » Citée notamment dans DEBARLE Nicolas, « Shimizu Hiroshi : Le réalisme et son double » (en ligne), *East Asia*, 30 juillet 2016.
<<https://eastasia.fr/2016/07/30/shimizu-hiroshi-le-realisme-et-son-double-dossier/>> (consulté le 05/05/2026)

« De la route Yamage jusqu'à Kishu, je me suis promené, regardant le célèbre temple, ici le temple Kashiko-ji, et principalement des statues bouddhistes, avec mes jambes et mon esprit. Je les observe scrupuleusement, cela ne veut pas dire que j'écoute leurs sermons. J'aime l'atmosphère environnante et la manière dont ils sont disposés. Et ne suivant que mon cœur, je leur fais face. Ce plaisir est le mien et de nul autre que moi-même. »²⁹⁷

La perte de spiritualité déplorée par les enfants, au profit d'une montée d'une vision esthétisante de l'art religieux, ici incarnée par le sculpteur-avatar de Shimizu, apparaît comme une remise en cause des doctrines modernistes esthétisantes. Elle témoigne ainsi, d'une conscience des limites d'un investissement total dans l'art comme échappatoire au cadencement de la société : la posture adoptée par Nagai Kafū qu'il adhère éperdument à une posture de « l'Art pour l'Art » — dont était l'équivalent, dans une certaine mesure, le « cinéma de poésie » shimizuien. Mais on retrouve chez l'écrivain, de même que dans cette séquence où le sculpteur exprime en souriant la posture contradictoire du cinéaste, la conscience des limites d'un pareil refuge et de la liberté qu'il offre, « fausse liberté » lui permettant surtout « de survivre en tant qu' "individu" »²⁹⁸. Nagai tenta d'endosser cette contradiction à travers l'attitude de l'artiste divertisseur : le *gesakusha* 戯作者, personnage excentrique et en marge de la société, qui rappelle l'attitude de Ryōhei lui-même dans le film. Le but de Nagai lorsqu'il endosse cette attitude, estime Pierre Faure, était de se doter « à défaut de rigueur intellectuelle, [d']une solidité existentielle inébranlable. Plus qu'une tour d'ivoire, ce lieu de repli où il s'installe et où l'attachent avec sûreté à la fois ses goûts, ses rêves, ses passions, son égoïsme, son caractère rétif et ombrageux, apparaît comme une forteresse inaccessible de l'individu en face de l'État tout puissant. »²⁹⁹

Le fatalisme qui imprègne les expériences de micro-sociétés shimizuiennes, presque toutes condamnées d'avance à la disparition, peut ainsi se comprendre comme l'expression des contradictions internes d'un cinéaste qui, porteur de valeurs révolutionnaires, était d'une certaine manière trop *inséré* pour les incarner pleinement : socialement, par son appartenance à la bourgeoisie provinciale ; artistiquement, au sein du système des studios, duquel, du reste il n'était pas envisageable de s'extraire durablement à l'époque. À travers la confrontation des deux points de vue (les « conservateurs » orphelins qui déplorent la perte de spiritualité face au sculpteur, représentant d'une doctrine de « l'art pour l'art ») le cinéaste cherche à mettre en scène un questionnement intérieur, irrésolu et peut-être irrésoluble — le fait que la conversation passe vite à autre chose, révélateur de cette irrésolution —, sur la direction à donner à son cinéma. Le caractère introspectif de cette réflexion semble encore affirmé par le fait que l'échange soit immédiatement suivi d'une séquence quasi-entièrement muette (82'30 ; la séquence dure un peu plus de six

297 Cité et traduit dans RAUGER Clément, *1923-1939 : Parenthèse progressiste du cinéma japonais*, op. cit., p. 222.

298 Faure Pierre, « Nagai Kafū ou la difficulté d'écrire au Japon... », op. cit., pp. 100, 103.

299 Ibid., pp. 107-108.

minutes) durant laquelle Kota visite le Kaidan-dō, une salle d'ordination du temple dans laquelle sont notamment exposées de célèbres statues des quatre Dieux-Rois, protecteurs des points cardinaux dans la croyance bouddhique. Pour le coup purement contemplative, cette séquence donne à examiner en détail les statues, par de nombreux plans d'ensemble, inserts, travellings avants : comme si Kota (et la caméra), scrutant de toutes parts les statues, cherchaient désespérément à en déchiffrer le sens ou au contraire en affirmant l'insignifiance (entendue ici, bien sûr, comme « absence de sens »).

Juste avant qu'il rentre dans le Kaidan-dō, Kota semble comme « happé » par la caméra. Alors que précédemment chez Shimizu, le travelling était toujours harnaché aux corps de ses personnages, ici les longs travellings latéraux et avants qui révèlent le lieu précédent toujours Kota ; ce principe, loin d'être restreint à cette séquence, se retrouve dans tout le film. C'est la grande rupture formelle qu'opère stylistiquement *Le Grand Bouddha et les enfants*, et par quoi il annonce une nouvelle ère de son cinéma : nous l'avons déjà mentionné, la caméra en mouvement est désormais désolidarisée des corps³⁰⁰, dotant son cinéma d'une dimension atmosphérique voire, en l'occurrence, spirituelle.

C'est en effet dans ce sens que peut s'interpréter cette rupture formelle : influencé par la conscience tragique de son incapacité à faire advenir son modèle de société, Shimizu semble peu à peu abandonner la doctrine d'un « cinéma de poésie » pour chercher dans une dimension métaphysique et spirituelle les ressources d'un renouvellement de son style. En l'absence de débouchés politiques, il déporte la dimension humaniste de son logiciel de pensée libéral vers une pensée religieuse. De même que le cadre du tournage change — passant de la Ruche, institution caritative, dans *Ce que sont devenus les enfants de la ruche*, au Tōdai-ji, institution religieuse, dans ce film-ci —, de même Shimizu cherche-t-il à opérer un transfert de ses valeurs humanistes du terrain de la pensée progressiste vers celui du bouddhisme :

« Du fait que le Bouddhisme voit le but de l'existence comme un processus de compassion travaillant à l'atteinte du Salut, Shimizu est en mesure d'utiliser ces images saintes comme de véritables agents dans les vies de ces enfants »³⁰¹.

Ainsi, Genji, l'un des orphelins du groupe, retrouve une statue de la déesse de compassion, qu'il souhaitait acquérir depuis longtemps, chez une veuve ayant perdu son propre fils durant la guerre, et qui décide finalement de l'adopter ; Ryōhei, sculpteur d'icônes bouddhiques, adopte finalement

300 Supra, pp. 72-73. Certes, on a aussi vu avec la séquence d'excursion de *Nobuko* (supra, pp. 104-106) que la caméra pouvait assumer un mouvement autonome. Mais à ce stade, il s'agissait d'un emploi exceptionnel, visant à exprimer l'harmonie (ou l'« entr'appartenance ») entre les corps et la nature (et donc, dans une certaine mesure, le mouvement de la caméra prenait encore son élan dans celui du corps). À partir du *Grand Bouddha et les enfants*, l'usage « atmosphérique » du travelling se systématise.

301 McDONALD Keiko, « Saving the Children... », op. cit., p. 193.

Kota... Et formellement, son cinéma endosse à présent une dimension métaphysique nouvelle par la qualité « aérienne » des travellings.

Pour toutes ces raisons, *Le Grand Bouddha et les enfants* clôt bien une période de la filmographie de Shimizu. Le cinéaste, ayant expérimenté à l'intensité la plus haute possible des formes de contre-sociétés et poussé à bout les procédés formelles caractérisant son style dans *Ce que sont devenus les enfants de la ruche*, livre là une œuvre témoignant de la fragilité de ces refuges. Fondées par les exclus de la société, ces micro-sociétés ne peuvent se vivre que comme des expériences éphémères ; c'est cette conscience qui nourrit la mélancolie latente du film. Dans sa dernière séquence, Kota, qui partira bientôt à Tōkyō avec son nouveau père d'adoption, rejoint Ichiun pour lui accomplir avec lui son rêve : dormir dans la paume du Grand Bouddha du temple (*Fig. 45*). Le dernier plan du film nous montre les enfants assoupis dans la paume : tout ceci n'aura, au fond, peut-être été qu'un songe.



Figure 45

Conclusion

En moins d'une décennie, Shimizu Hiroshi a su réinventer complètement son cinéma. Porteur d'une vision du monde progressiste, humaniste et libérale, et animé par un fort désir d'indépendance, la mise au pas forcée du cinéma, à mesure que le Japon s'enfonçait dans la guerre, le poussa dans ses retranchements. Paradoxalement, comme l'énonça Fujita Masao, « [d]ans une période de contraintes et de restrictions, il a recherché la liberté, et du même coup, la liberté pour le cinéma »³⁰².

La nouvelle poétique qu'il élabore passe par l'élaboration d'un nouveau style : dans ses entretiens, Shimizu commence à délimiter les contours d'un cinéma de poésie. Celui-ci se définira ainsi par un rejet des éléments du style classique.

« Ce qui distingue le cinéma et lui donne son identité inimitable par rapport à la littérature ou aux arts de la scène, c'est le tournage en extérieur. J'ai volontairement exclu les éléments du jeu théâtral de mes films, et une fois débarrassé de cela le cinéma peut alors se résumer à un poème. Si l'on enlève les acteurs et l'œuvre originale, le cinéma n'est rien d'autre que de la poésie. »³⁰³

Abandonnant soudainement les mélodrames urbains qui avaient faits sa réputation, il se lance sur la route en 1936 avec *Monsieur Merci*, film dans lequel il investit de nouveaux espaces et procède à une première déconstruction radicale du style classique, trouvant dans l'adaptation littéraire et le travail précurseur de son mentor, Shimazu Yasujirō, des sources d'inspiration. Il fera alors des marginaux et exclus de la société autant d'incarnation de sa quête d'indépendance.

Son rejet du style classique atteint la spatialité filmique même de ses films, qui, désormais, affichent une certaine platitude, la bidimensionnalité de la toile ; assument et revendiquent cette « cette non profondeur de l'image » pour en faire « une machine de guerre contre l'illusionnisme du cinéma classique »³⁰⁴. Puisant dans des principes architecturaux japonais pré-modernes, le cinéma construit sa propre modernité filmique. Il affaiblit la causalité narrative classique et organise ses récits selon une structure cellulaire ; « agglutinante ».

Par l'affaiblissement de la linéarité, le déploiement de la logique cyclique, de la répétition, le cinéaste cherche à construire une poétique calée sur le rythme du quotidien. C'est sans doute là le cœur de son projet : puisqu'il veut non plus élaborer des récits (*monogatari* 物語) mais des poèmes (*shi* 詩), le cinéaste trouve dans l'adoption d'un mode de récit itératif les ressources d'une dénarrativisation. Par la disponibilité de ses cadres, son attention soutenue portée au monde, son rejet du drame et de la théâtralité, le cinéaste cherche à capter la spontanéité de ses interprètes, qui

302 FUJITA Masao, « Shimizu Hiroshi ron », op. cit.

303 RAUGER Clément, *1923-1939 : Parenthèse progressiste du cinéma japonais*, op. cit., pp. 244-245.

304 DANEY Serge, *La rampe. Cahier critique 1970-1982*, Paris, Cahiers du Cinéma/Gallimard, 1983, p. 209.

seront désormais amateurs, autant que faire se peut. Puisqu'il s'est emparé des « enfants maladroits », la cassure de « la cadence et [du] “ton” théâtral est promu[e] registre » : la “fausse” note (vraie). »³⁰⁵

Son style ne *découpe* plus tant qu'il *accueille*. Ce faisant, Shimizu infuse régulièrement une ambiguïté dans son cinéma, qui lui confère aussi sa richesse émotionnelle. Le récit n'est chez lui jamais totalement assujéti à une entreprise discursive, jamais totalement limpide. Mais par ce rejet de la lisibilité, il vint en partie s'opposer à une logique propagandiste exigeant la clarté la plus univoque qui soit. Participant à l'effort de guerre à travers ses films, il dut ainsi trouver un moyen de conserver son intégrité artistique face à un cahier des charges pourtant peu en phase avec la nouvelle poétique qu'il venait de construire. Le rejet des exigences de la censure prit la forme d'une fuite, initiée par *Monsieur Merci*. Trouvant dans les paysages escarpés de la péninsule d'Izu ou dans des *onsen* reclus dans les montagnes un *refuge*, il joua, de film en film, des expériences de fabrication de micro-sociétés alternatives, fondées sur l'harmonie des hommes entre eux, à travers l'invention de nouvelles formes de socialité, et de l'homme avec son environnement. Ce que traduisent la construction désanthropocentrée de ses cadres et la structure multifocale de ses récits, qui participent à la construction d'un cinéma du collectif.

L'expression de « refuge » n'est pas ici qu'une métaphore, puisqu'il fondera après-guerre, dans un double-mouvement significatif, un orphelinat et une société de production indépendante. La volonté de faire coïncider son engagement humaniste et sa pratique artistique atteint alors son plus haut degré. De fait, dans la « Trilogie de la Ruche », seule œuvre autoproduite de sa filmographie et pour laquelle il bénéficia d'une liberté de création inédite, Shimizu poussa au plus loin les caractéristiques de son cinéma. La Trilogie témoigne par ailleurs d'une certaine réflexivité, cherchant à interroger les possibilités émancipatrice du cinéma et l'héritage de la guerre. Le troisième opus, *Le Grand Bouddha et les enfants*, témoignent en particulier d'une certaine conscience tragique de l'impossibilité, pour le cinéaste, de faire advenir durablement le projet de société auquel il aspire. Il marquera aussi la fin d'une période de son œuvre : le cinéaste, n'ayant pas pu faire advenir sa société utopique, revient à un cadre urbain et est contraint d'abdiquer face au système des studios, ce qui se traduit stylistiquement par le retour à une grammaire cinématographique plus conventionnelle.

De fait, l'humanisme libéral de Shimizu n'aura pas débouché sur une critique politique radicale ; ses accommodements avec la propagande (*La Cloche de Sayon*, *La Tour d'introspection*) sont révélateurs des contradictions de sa position d'artiste inséré dans le système des studios. On peut supposer qu'en d'autres circonstances, il aurait cherché à s'extraire durablement de ce système

305 DROGUET Robert, « Robert Bresson », op. cit., pp. 44-45.

pour conserver son autonomie, comme parviendront à le faire d'autres cinéastes dans les décennies suivantes, à une période où l'arrivée de la télévision affaiblira progressivement l'hégémonie des majors. Mais il est certain qu'il ne put jamais donner une dimension politique assumée à son engagement ; contrairement par exemple à Gosho Heinosuke, l'un de ses collègues de la Shōchiku, pourtant bien plus conformiste quant à la forme de ses films, qui, lui, prit part à des luttes politiques collectives lors des grèves massives qui touchèrent la Tōhō dans l'après-guerre. Pendant ce temps, Shimizu, lui, entre deux épisodes de la Trilogie de la Ruche, tournait un film pour le compte de Shin Tōhō, société de production née de la scission entre les syndiqués communistes et une branche libérale et anti-communiste, qui se désolidarisa du mouvement pour fonder cette nouvelle branche³⁰⁶.

Mais pour tout ce qu'il put avoir de contradictoire, Shimizu, à travers son œuvre et son engagement personnel, témoigne néanmoins d'une indubitable sincérité qui confère à ses films encore une part de leur beauté. Comme l'écrit Tzvetan Todorov à propos des peintres de l'âge d'or hollandais : « Ils nous apprennent à mieux voir le monde, non à nous bercer de douces illusions ; ils n'inventent pas la beauté, ils la découvrent – et nous permettent de la découvrir à notre tour ». À une époque où les Japonais furent « [m]enacés [...] par de nouvelles formes de dégradation de la vie quotidienne » (l'état d'urgence instauré par le temps de guerre), son cinéma chercha au contraire à « retrouver le sens et la beauté de nos gestes les plus élémentaires. »³⁰⁷

« On peut surprendre chez un enfant de bonne humeur des moments de jubilation que rien pourtant ne motive : c'est la joie à l'état pur, la plénitude vécue dans un regard, dans un geste anodin. L'adulte ne s'en sent pas capable, sauf dans des moments exceptionnels dont il garde longtemps après la nostalgie : moments bénis, moments de grâce où il habitait tout entier sa propre présence. La peinture hollandaise, qui n'a rien d'enfantin ni d'idyllique, nous est peut-être précieuse pour cette raison exacte : elle nous rassure sur l'existence de ces moments, elle nous indique un sentier que, même sortis des limbes de l'enfance, nous pourrions suivre. »³⁰⁸

De fait, malgré l'écart qui nous sépare de son œuvre — il a réalisé son film il y a plus d'un siècle —, le cinéma de Shimizu a, par son attention soutenue portée à la spontanéité et à la nature profonde de ses modèles, à la beauté du quotidien, aux *gestes* et non plus aux *actions*, conservé sa prime fraîcheur. Son entreprise esthétique de remise en cause du cinéma classique annonça la modernité de l'après-guerre, et sa quête d'indépendance, précurseuse, ouvrit la voie à de nombreux cinéastes. On serait tenté de voir par exemple dans l'œuvre de Hani Susumu une héritière spirituelle de la sienne. La filmographie de Hani, qui réalise en 1961 *Furyō shōnen*, son premier long-métrage (deux ans après *L'Image d'une mère* [*Haha no omokage*, 1959], le dernier film de Shimizu), sera

306 SATŌ Tadao, *Le cinéma japonais*, tome 2, op. cit., pp. 23-32.

307 TODOROV Tzvetan, *Éloge du quotidien*, op. cit., p. 145.

308 Ibid. pp. 146-147.

elle aussi marquée par une forte volonté d'indépendance et un tempérament iconoclaste. Remarquée grâce à ses documentaires délicats sur le monde des enfants, il expérimentera dans son premier film un dispositif novateur, hésitant entre la fiction et le documentaire, tourné avec des adolescents délinquants ; film dans lequel, comme Shimizu avait cherché à le faire avec l'élaboration d'un cinéma de poésie, Hani chercha à « partager la subjectivité » de ses modèles³⁰⁹. Produisant une partie de ses œuvres en toute indépendance, lui aussi cherchera des refuges en tournant sa caméra vers de nouveaux espaces : en Afrique (*Buwana Toshi no Uta*, 1965), dans les Andes (*La Fiancée des Andes* [*Andesu no hanayome*], 1966) ; et lui aussi cherchera finalement à restaurer une forme d'harmonie perdue avec la nature à travers les documentaires paysagiers dont il fit sa spécialité à partir des années 70.

Un temps « reconnu comme l'un des trois maîtres du cinéma japonais », au même titre que son ami Ozu et son confrère Mizoguchi³¹⁰, l'œuvre de Shimizu a depuis été largement oubliée. Mais le regain d'intérêt qu'elle semble de nouveau susciter depuis quelques années (une rétrospective en France à la Cinémathèque lors de l'été 2021, une autre au Portugal en 2024...) semble témoigner de sa vivacité et de sa contemporanéité. Tant que le besoin d'indépendance artistique et la nécessité de réinventer des nouvelles formes de socialité, collectives, émancipatrices ; de porter la voix des oubliés, des exclus de nos sociétés ; de nous réapprendre à porter une attention soutenue à des gestes quotidiens que les formes culturelles hégémoniques nient ; de renouer avec un environnement que la modernité post-industrielle a maltraité ; que ces nécessités-là se feront sentir, son œuvre conservera toute sa vigueur et continuera de vivre.

309 DANIELLOU Simon, « Des enfants meurtris de Shimizu aux adolescents meurtriers de Wakamatsu », op. cit., p. 180.

310 KOGA Futoshi, « Tensai kantoku Shimizu Hiroshi wo shitte imasu ka ? » (« Connaissez-vous le réalisateur génial Shimizu Hiroshi ? », en ligne), Ronza, *Asahi Shimbun*, 30 juillet 2013.

<<https://webronza.asahi.com/culture/articles/2013072400007.html>> (consulté le 05/03/2026)

Filmographie

SHIMIZU HIROSHI

- *Perle éternelle* (*Fue no Shiratama*), 1929.
- *Un jeune héritier à l'université* (*Daigaku no wakadanna*), 1933.
- *Jeunes filles japonaises au port* (*Minato no nihon musume*), 1933.
- *Un héros de Tōkyō* (*Tōkyō no eiyū*), 1935.
- *Monsieur Merci* (*Arigatō-san*), 1936.
- *Des enfants dans le vent* (*Kaze no naka no kodomo*), 1937.
- *L'Athlète vedette* (*Hanagata senshu*), 1937.
- *Cœur enchaîné* (*Koi mo wasurete*), 1937.
- *Une femme et ses masseurs* (*Anma to Onna*), 1938.
- *Les Quatre Saisons des enfants* (*Kodomo no shiki*), 1939.
- *Nobuko*, 1940.
- *Keijō*, 1940.
- *Chœur de l'aube* (*Akatsuki no gasshō*), 1941.
- *Pour une épingle à cheveux* (*Kanzashi*), 1941.
- *La Tour d'introspection* (*Mikaheri no tō*), 1941.
- *Notes d'une chanteuse ambulante* (*Utajo oboegaki*), 1941.
- *Journal d'une femme médecin* (*Joi no jiroku*), 1941.
- *La Cloche de Sayon* (*Sayon no kane*), 1943.
- *Demain il fera beau temps* (*Asu wa Nippon bare*), 1948.
- *Les enfants de la ruche* (*Hachi no su no kodomotachi*), 1948.
- *Ce que sont devenus les enfants de la ruche* (*Sono ato no hachi no su no kodomotachi*), 1951.
- *Les enfants du Grand Bouddha* (*Daibutsu sama to kodomotachi*), 1952.
- *Le Profil de la ville* (*Tokai no yokogao*), 1953.
- *Le Chant de la brume* (*Kiri no oto*), 1956.
- *La Danseuse* (*Odoriko*), 1957.

AUTRES RÉALISATEURS

- FANCK Arnold, MANSAKU Itami, *La Fille du samourai* (*Atarashiki Tsuchi*), 1937.
- FUSHIMIZU Osamu, *Nuits de Chine* (*Shina no yoru*), 1940.

- GOSHO Heinosuke, *La Danseuse d'Izu (Izu no odoriko)*, 1933.
- KAMEI Fumio, *Les Soldats au combat (Tatakau heitai)*, 1937.
- KINOSHITA Keisuke, *L'Armée (Rikugun)*, 1944.
- NARUSE Mikio, *Trois sœurs au cœur pur (Otomegokoro san.nin shimai)*, 1935.
- OZU Yasujirō, *Il était un père (Chichi ariki)*, 1942.
- SHIMAZU Yasujirō, *Ma voisine Yae (Tonari no Yaechan)*, 1934.
- WATANABE Kunio, *Le Chant de l'orchidée blanche (Byakuran no uta)*, 1939.

Bibliographie

- AMIEL Vincent, *Naissances d'images. L'image dans l'image, des enluminures à la société des écrans*, Paris, Klincksieck, 2018.
- AMIEL Vincent, *Esthétique du montage* (2001), Paris, Klincksieck, 2022.
- AUMONT Jacques, *L'œil interminable*, Paris, Nouvelles Éditions Séguier, 1995.
- BERQUE Augustin, *Le sauvage et l'artifice. Les Japonais devant la nature*, Paris, Gallimard, 1986.
- BERQUE Augustin, SAUZET Maurice, *Le sens de l'espace au japon. Vivre, penser, bâtir*, Paris, Quæ, 2004.
- BORDWELL David, STAIGER Janet, THOMPSON Kristin, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, Londres, Routledge, 1985.
- BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe* (1975), Paris, Gallimard, 1988.
- BURCH Noël, *Pour un observateur lointain. Forme et signification dans le cinéma japonais*, Paris, Cahiers du Cinéma/Gallimard, 1982.
- BURCH Noël, *La lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique* (1991), Paris, L'Harmattan, 2007.
- CAPEL Mathieu, « De la pédagogie au spectacle : propagande militariste à travers les films de guerre japonais 1933-1945 », in BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre (dir.), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau monde éditions, 2008, pp. 339-362.
- CHIKAMATSU Monzaemon, *Les Tragédies bourgeoises*, Vol. 1, Paris, Publications Orientalistes de France, 1991.
- CHION Michel, *La Voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1982.
- DAI Hui, *Shimizu Hiroshi no eiga ni okeru tanin no eizō* (« L'image de l'Autre dans le cinéma de Shimizu Hiroshi », mémoire de master) Tōkyō, Nihon Daigaku, 2025.
- DANÉY Serge, *La rampe. Cahier critique 1970-1982*, Paris, Cahiers du Cinéma/Gallimard, 1983.
- DANIELLOU Simon, « Des enfants meurtris de Shimizu aux adolescents meurtriers de Wakamatsu : l'acteur amateur dans le cinéma de fiction japonais indépendant », *Atala. Cultures et sciences humaines*, Rennes, Lycée Chateaubriand, 2016.
- DANIELLOU Simon, « Ce que le scope fait au kabuki : formats d'image et mise en cadre de l'horizontalité théâtrale au Japon », in Fiant Antony, HAMERY Roxane, MASSUET Jean-Baptiste (dir.), *Point de vue et point d'écoute au cinéma. Approches techniques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017, pp. 115-132.

- DEBOER Stephanie, « *Sayon no Kane* », in BOWYER Justin (ed.), *The Cinema of Japan and Korea*, Londres, Wallflower Press, 2004, pp. 23-30.
- DROGUET Robert, « Robert Bresson », *Premier Plan*, n° 42, Paris, SERDOC, 1966.
- FAURE Pierre, « Nagai Kafū ou la difficulté d'écrire au Japon, de la fin de Meiji à la Seconde Guerre mondiale », in NAGAI Kafū, *Interminablement la pluie...*, Paris, Piquier, 1998, pp. 74-135.
- GAUDIN Antoine, *L'espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, 2015.
- HIGH Peter B., *Imperial Screen. Japanese Film Culture in the Fifteen Year's War, 1931-1945*, Madison, University of Wisconsin Press, 2003.
- HONG Ya-wen, « Senjika no Taiwan eiga to "Sayon no kane" » (« Le cinéma taïwanais durant la guerre et *La Cloche de Sayon* »), in IWAMOTO Kenji (dir.), *Eiga to « Daitō-a Kyōeiken »* (« Le cinéma et la "Sphère de coprosperité de la Grande Asie Orientale" »), Tōkyō, Shinwasha, 2004, pp. 181-205.
- JACOBY Alexander, « Country Retreat: Shimizu Hiroshi's *Ornamental Hairpin* (1941) », in PHILIPPS Alastair, STRINGER Julian (ed.), *Japanese Cinema: Texts and contexts*, Oxford, Routledge, 2007, pp. 63-77.
- KAWABATA Yasunari, *La Danseuse d'Izu (Izu no odoriko, 1926)*, in *Romans et nouvelles*, Paris, Le Livre de Poche, 2002, pp. 55-86.
- KAWABATA Yasunari, *Chronique d'Asakusa (Asakusa no shimai, 1932)*, in *Romans et nouvelles*, Paris, Le Livre de Poche, 2002, pp. 201-337.
- KAWABATA Yasunari, *Arigatō* (« Merci », 1925), in *Kawabata Yasunari Zenshū*, Vol. 1, Tōkyō, Shinchōsha, 1999, pp. 94-97.
- *Kinema no seiki : Eiga no hyakunen, Shōchiku no hyakunen* (« Un siècle de cinéma : cent ans de films, cent ans de Shōchiku »), Tōkyō, Shōchiku Eizō Shōgaishitsu, 1995.
- KOYAMA-RICHARD Brigitte, *Kodomo-e : L'estampe japonaise et l'univers des enfants*, Paris, Hermann, 2004.
- KOYAMA-RICHARD Brigitte, *Shin Hanga. Les estampes japonaises du XX^e siècle*, Lyon, Nouvelles éditions Scala, 2021.
- LEPERCHEY Sarah, MOURE José (dir.), *Filmer le quotidien*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2019.
- LUCKEN Michael, *L'art du Japon au vingtième siècle*, Paris, Hermann, 2001.
- LUCKEN Michael, *Grenades et amertume. Les peintres japonais à l'épreuve de la guerre 1935-1952*, Paris, Les Belles Lettres, 2005.

- LUCKEN Michael, *Les Japonais et la guerre. 1937-1952*, Paris, Fayard, 2013.
- MAURY Corinne, *Marcher au cinéma, lignes d'existences*, Cherbourg-en-Cotentin, de l'incidence, 2024.
- McDONALD Keiko, *From book to screen. Modern Japanese Literature in film*, Armonk, M.E. Sharpe, 1999.
- McDONALD Keiko, « Saving the Children: Films by the Most “Casual” of Directors, Shimizu Hiroshi », in CAVANAUGH Carole, WASHBURN Dennis (ed.), *Word and Image in Japanese Cinema*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 174-201.
- MONFERRAND Frédéric, « La figure de Robinson dans *Le Capital* et la critique du fétichisme », in CHAPPÉ Raphaël, CRÉTOIS Pierre (dir.), *L'homme présumé*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2020, pp. 149-170.
- MONVOISIN Frédéric, *Cinéma d'Asie, d'hier et d'aujourd'hui. Japon, Corée du Sud, Taïwan, Chine, Hongkong*, Paris, Armand Colin, 2015.
- PIGEOT Jacqueline, *Femmes galantes, femmes artistes dans le Japon ancien*, Paris, Gallimard, 2003.
- PIGEOT Jacqueline, *Michiyuki-bun. Poétique de l'itinéraire dans la littérature du Japon ancien*, Paris, Collège de France, 2009.
- PROVOYEUR Jean-Louis, *Le cinéma de Robert Bresson. De l'effet de réel à l'effet de sublime*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- RAUGER Clément, « Shimizu Hiroshi », in VINCENT Pascal-Alex (dir.), *Dictionnaire du cinéma japonais en 101 cinéastes. L'âge d'or 1935-1975*, Paris, Carlotta, 2018, pp. 171-173.
- RAUGER Clément, *1923-1939 : Parenthèse progressiste du cinéma japonais. De la personnalisation des techniques de mise en scène à une modernisation* (thèse de doctorat), Paris, Université Sorbonne Nouvelle, 2022.
- RANCIÈRE Jacques, *Le temps du paysage. Aux origines de la révolution esthétique*, Paris, La fabrique éditions, 2020.
- RICHIE Donald, *Le cinéma japonais*, Monaco, Éditions du Rocher, 2005.
- ROHMER Éric, *L'organisation de l'espace dans le « Faust » de Murnau*, Paris, Cahiers du cinéma, 1977.
- SATŌ Tadao, *Le cinéma japonais*, tomes 1 et 2, Paris, Centre Pompidou, 1997.
- SHIRAI Yoshio, *Kuro shiro eizō nihon eiga raisan* (« Éloge du cinéma japonais en noir et blanc »), Tōkyō, Bungeishunjū, 1996.
- SOUYRI Pierre-François, *Nouvelle Histoire du Japon*, Paris, Perrin, 2010.

- SOUYRI Pierre-François, *Moderne sans être occidental. Aux origines du Japon aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 2016.
- TANSMAN Alan (ed.), *The Culture of Japanese Fascism*, Durham, Duke University Press, 2009.
- THOMANN Bernard, *La Naissance de l'État social japonais. Biopolitique, travail et citoyenneté dans le Japon impérial (1868-1945)*, Paris, Les Presses de Sciences Po, 2015.
- THOMAS Benjamin, *Faire corps avec le monde. De l'espace cinématographique comme milieu*, Strasbourg, Circé, 2019.
- THOMAS Benjamin, « Du quotidien comme problème cinématographique : figures filmiques d'un devenir familier », in CHATEAU Dominique, Moure José (dir.), *Le quotidien dans le cinéma japonais (et français)*, Paris, L'Harmattan, 2022, pp. 15-32.
- TODOROV Tzvetan, *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVII^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.
- TSCHUDIN Jean-Jacques, HAMON Claude (dir.), *La société japonaise devant la montée du militarisme. Culture populaire et contrôle social dans les années 1930*, Paris, Piquier, 2007.
- WAKITA Haruko, « La discrimination dans le Japon médiéval. Division du travail et statuts sociaux », *Cipango*, n° 6, 1997, pp. 9-40.
- YAMAMOTO Naoki, « Fūkei no (sai)hakken » (« La (re)découverte du paysage »), in IWAMOTO Kenji (dir.), *Eiga to nashonalizumu. 1931-1945* (« Cinéma et nationalisme. 1931-1945 »), Tōkyō, Shinwasha, 2004, pp. 63-96.

Sitographie

- AKIZUKI Nozomi, « Shimizu Hiroshi no “Keijō” to “Tomodachi” » (« *Keijō* et *Tomodachi* de Shimizu Hiroshi », en ligne), *Ichimatsu shoin no burogu*, 21 octobre 2023. <<https://ameblo.jp/onepine/entry-12824741576.html>> (consulté le 17/02/2026)
- AKIZUKI Nozomi, « Shimizu Hiroshi “Keijō” no roke-chi meguri » (« Visite des lieux de tournage du *Keijō* de Shimizu Hiroshi », en ligne), *Ichimatsu shoin no burogu*, 27 octobre 2023. <<https://ameblo.jp/onepine/entry-12823934307.html>> (consulté le 17/02/2026)
- BARROIS Quentin, « Ozu et le spectre de la guerre : une omniprésence invisible » (en ligne), *Archifictions*, Spectres n° 2, 2025. <<https://www.culturesvisuelles.org/revue-archifictions/spectres/ozu-et-le-spectre-de-la-guerre-une-omnipresence-invisible>> (consulté le 08/04/2026)
- BORDWELL David, « Pierced by poetry », *David Bordwell's website on cinema* (blog). <<https://www.davidbordwell.net/blog/category/directors-shimizu-hiroshi/>> (consulté le 14/01/2026)
- DEBARLE Nicolas, « Shimizu Hiroshi : Le réalisme et son double » (en ligne), *East Asia*, 30 juillet 2016. <<https://eastasia.fr/2016/07/30/shimizu-hiroshi-le-realisme-et-son-double-dossier/>> (consulté le 05/05/2026)
- DREW William, « Hiroshi Shimizu - Silent Master of the Japanese Ethos », *Midnight Eye*, 2004. <<http://www.midnighteye.com/features/hiroshi-shimizu-silent-master-of-the-japanese-ethos/>> (consulté le 24/01/2026)
- « Finding Avant-gardness in Shimpa Dramas » (catalogue d'exposition en ligne), *enpaku*, 2021. <<https://enpaku.w.waseda.jp/online-shimpa-etop/>> (consulté le 18/03/2026)
- FUJITA Masao, « Shimizu Hiroshi ron » (« Essai sur Shimizu Hiroshi », article en ligne), *Kinema Jumpō*, 2008. <<https://www.asahi-net.or.jp/~hi2h-ikd/film/fujitashimizu.htm>> (consulté le 21/03/2026)
- JACOBY Alexander, « Hiroshi Shimizu: A Hero of His Time », *Senses of Cinema*, 2004. <https://www.sensesofcinema.com/2004/feature-articles/hiroshi_shimizu/> (consulté le 24/01/2026)
- KOGA Futoshi, « Tensai kantoku Shimizu Hiroshi wo shitte imasu ka ? » (« Connaissez-vous le réalisateur génial Shimizu Hiroshi? », en ligne), Ronza, *Asahi Shimbun*, 30 juillet 2013. <<https://webbronza.asahi.com/culture/articles/2013072400007.html>> (consulté le 05/03/2026)
- MORIHITA Kobuto, « “Sayon no kane” ni yosete – “Sayon no kane” shiryo ichi madara » (« Au sujet de “La Cloche de Sayon” – Sélection de documents relatifs à “La Cloche de Sayon” », en ligne), site de l'Université de Fukushima, 26 juillet 2022. <<https://home.hiroshima-u.ac.jp/tatyoshi/sayunbunken.pdf>> (consulté le 28/03/2026)

- « Shimizu Hiroshi “Kanzashi” (1941 nen) no nurui shīkuensu (katto) to hizuke ni tsuite » (« À propos des séquences (*cut*) tièdes et de la datation dans *Pour une épingle à cheveux* (1941) de Shimizu Hiroshi », *Hatena Blog*, 18 janvier 2018.
<<https://sandletter.hatenablog.com/entry/2016/01/18/220000>> (consulté le 29/05/2026)
- « Shimizu Hiroshi to iu kantoku soshite “Arigatō-san” » (« Le réalisateur Shimizu Hiroshi et « Monsieur Merci », blog), *Yorimichi Kafe*. <<https://yorimichim.exblog.jp/9921661/>> (consulté le 17/02/2026)
- « There Was a Father (Chichi ariki) », *Harvard Film Archive*.
<<https://harvardfilmarchive.org/calendar/there-was-a-father-2023-07>> (consulté le 20/04/2026)