

HANA-BI

Un film de Takeshi Kitano

LYCÉENS AU CINÉMA 2000–2001

SOMMAIRE

- | | | | |
|------|--|--------|--|
| 3. | AVANT-PROPOS
Takeshi qui rit et Takeshi qui pleure | 10–11. | MISE EN SCÈNE
Le musical et le pictural |
| 4. | LE CINÉASTE
Docteur Kitano et Mister « Beat » Takeshi | 12–15. | CHEMINS DE TRAVERSE
Le générique de début :
tout un programme
Atelier montage |
| 5. | L'ÉQUIPE DU FILM
Le musicien et l'homme-orchestre | 16–17. | PISTES DE RÉFLEXION
Un film qui se voit en peintures |
| 6. | HISTOIRE DU FILM
De l'accident à la reconnaissance | 18. | AUTOUR DU FILM
Les femmes et les enfants d'abord |
| 7. | LES PERSONNAGES
Artistes et modèles | 19. | DOCUMENTS
L'éternité retrouvée
À lire – À voir – En ligne |
| 8–9. | ANALYSE DU RÉCIT
Un escalator narratif | | |

Les dossiers pédagogiques et les fiches-élèves de l'opération *Lycéens au cinéma* en Région Rhône-Alpes sont édités par l'AcrirA et l'Université Lumière-Lyon 2 avec le soutien de la Région Rhône-Alpes.

Avec le concours des Rectorats de Lyon et de Grenoble, de la DRAF Rhône-Alpes, de l'Institut Lumière, de Rhône-Alpes Cinéma et des salles de cinéma

Rédacteur en chef : Jacques Gerstenkorn, professeur à l'Université Lumière-Lyon 2

Dossier : *Hana-Bi* © AcrirA

Auteur : Jean-François Buiré

Jean-François Buiré, auteur de divers articles pour les revues de cinéma *Trafic* et *Génériques*, s'est occupé durant cinq ans d'une salle de cinéma de la périphérie lyonnaise et a écrit, produit et réalisé un court métrage intitulé *Le Cheminot et le Chemineau*. Début 2001, il publiera un livre sur *La Porte du paradis* de Michael Cimino.

Maquette : Terre de Sienna

Iconographie : Photogrammes réalisés par Jacques Petat, Films de l'Estran, avec l'aimable autorisation des Grands Films classiques

Fonds documentaires : Bibliothèque du Film, Institut Lumière, Cinéma Le France, de Saint-Étienne.

AcrirA

Association des cinémas de recherche indépendants de la région alpine

159, cours Berriat 38000 Grenoble

Tél. 04 72 61 17 65 - Télécopie : 04 76 21 06 54

Mél : lyceens.acrira@wanadoo.fr

Coordination des dossiers : Christine Desrumeaux-Thirion

Région Rhône-Alpes – Direction de la culture, du sport et de la santé, Direction de la communication

GÉNÉRIQUE

Titre original : *Hana-Bi*

Japon, 1997

Réalisateur : Takeshi Kitano

Scénario : Takeshi Kitano

Musique : Joe Hisaishi

Peintures et dessins : Takeshi Kitano

Directeur de la photo : Hideo Yamamoto

Lumière : Hitoshi Takaya

Directeur artistique : Norihiro Isoda

Montage : Takeshi Kitano, Yoshinori Ota

Son : Senji Horiuchi

Script : Hideko Nakata

Premier assistant du réalisateur : Hiroshi Shimizu

Effets spéciaux maquillage : Tomoo Haraguchi

Photographie numérique : Keiji Igarashi

Enregistrements numériques : Akira Rizawa

Ingénieur du son : Akira Nakano

Effets sonores : Yukio Hokari, Masahiko Okase

Graphiste : Youkouzou Akamatsu

Interprétation : Takeshi Kitano (Yoshikata Nishi), Kayoko Kishimoto (Miyuki Nishi), Ren Osugi (Horibe), Susumu Terajima (Nakamura), Tetsu Watanabe (Tesuka), Hakuryu (Yakusa), Yasuei Yakushiji (le criminel), Taro Itsumi (Kudo), Kenichi Yajima (le docteur), Makoto Ashikawa (Tanaka), Yuko Daike (la veuve de Tanaka)

Production : Masayuki Mori, Yasushi Tsuge, Takio Yoshida

Producteurs associés : Shigeru Watanabi, Kouichi Miyagawa, Hideto Osawa

Coproducteurs : Hiroshi Ishikawa, Kazuhiro Furukawa

Format : 1,85

Durée : 103 min

Distribution : Océans Films

SYNOPSIS

Lors d'une planque en compagnie de son vieil ami Horibe, l'inspecteur Nishi s'absente pour aller voir son épouse, leucémique incurable et hospitalisée à proximité. Horibe est blessé durant son absence. Devenu paraplégique, abandonné par sa famille, il confie à Nishi son projet de se mettre à peindre pour occuper ses journées.

Démissionnaire à la suite de l'arrestation sanglante de l'agresseur d'Horibe qui a coûté la vie d'un jeune policier, Nishi partage ses préoccupations entre la veuve de ce dernier, Horibe auquel il adresse un matériel complet de peinture, et sa propre épouse, traitant en revanche par la violence et le mépris les yakuzas qui lui réclament une somme qu'il leur a empruntée. Déguisé en policier, il braque une banque avec succès, et envoie de l'argent à la jeune veuve. Horibe se met à peindre avec assiduité des toiles mélancoliques, à tendance suicidaire.

Nishi et son épouse partent en voiture à travers le Japon. Il s'emploie à la faire rire. Un jeune policier rescapé de l'arrestation part à la recherche du couple, de même que les yakuzas qui, remboursés par Nishi, lui demandent les intérêts. Celui-ci les met définitivement hors d'état de nuire. Le jeune policier découvre leurs cadavres. En bord de mer, il retrouve son ancien supérieur, qui obtient de lui un moment de répit pour rejoindre son épouse sur la plage. Un dernier jeu, elle remercie Nishi pour tout, pose sa tête sur son épaule. Un coup de feu retentit, puis un second. Au loin s'en va la mer.

AVANT-PROPOS

Takeshi qui rit et Takeshi qui pleure

Une balle de base-ball roule jusqu'aux pieds de l'inspecteur Nishi. Un jeune joueur lui demande à distance de la lui renvoyer, Nishi lui fait signe de s'accroupir, effectue un geste de lancer impeccable... mais projette la balle sur sa droite. L'adolescent accroupi reste interdit, Nishi rigole puis redevient impassible. Nous sommes vers le début d'*Hana-Bi*. À la fin du film, la même expression d'incrédulité se retrouvera sur le visage d'un autre jeune personnage, la fille qui joue au cerf-volant sur la plage, lorsque Nishi y « suicide » son couple. Le raccord imaginaire entre le regard déconcerté du joueur et la mort finale fait sentir à quel point le jeu, vu par l'enfant que n'est plus Kitano, ne saurait être le lieu de l'innocence mais celui de l'absurde, du gag, de l'irrecevable, comme l'est cette balle lancée de côté. Entre le ludisme de l'enfance et le deuil de l'âge adulte se tient le lieu de la violence.

La violence dans *Hana-Bi* n'est pas seulement l'objet d'un constat fataliste. Quitte à en prendre acte, autant en tirer le meilleur parti en la faisant instrument de création. Ce n'est que lorsque Horibe a connu la violence dans sa chair qu'il se met à peindre ; c'est en « maltraitant » les jeux et en les exposant au spectre de la mort que Nishi invente un nouveau ludisme, déroutant mais cocasse ; c'est en adoptant cette philosophie du « faire avec le réel » (et sa violence) que Kitano assume son rôle de cinéaste, et évite le figement de la « belle image ». C'est enfin la prise en compte de cette violence qui permet qu'il y ait « du » jeu dans son cinéma, alors que son seul film entièrement axé sur « le » jeu et dénué de violence (*L'Été de Kikujiro*) s'avère le plus sage et le moins fondamentalement joueur — au contraire d'*Hana-Bi* qui compose au mieux avec les deux aspects du visage de Kitano que celui-ci y a révélés : le paralysé tragique et le mobile hilare.

Jean-François Buiré

LE CINÉASTE

Docteur Kitano et Mister « Beat » Takeshi

Je fais des films pour aller à la plage.

Mes films sont du pus sur le visage de la culture japonaise.

Avoir un point de vue enfantin, pour accomplir des choses, c'est essentiel.

Takeshi Kitano naît le 18 janvier 1947, cadet d'une famille vivant dans les bas-fonds de Tokyo. Son père Kikujiro, dont il donnera le prénom au malfrat puéril qu'il interprète dans son dernier film (sorti en 1999), est un yakusa de second ordre. Takeshi abandonne ses études scientifiques pour se consacrer au music-hall, créant avec Kiyoshi Kaneko un duo comique à succès intitulé « The Two Beats », dans la tradition du *man-zaï* où l'un des partenaires est agressif et l'autre pas. C'est le début d'une douce schizophrénie : au générique de ses futurs films, le réalisateur sera nommé Takeshi Kitano, et l'acteur « Beat » Takeshi. Kitano, qui entame une carrière télévisée très populaire au Japon, évolue vers un comique collectif plus agressif, celui des *owalai*, à base de satire sociale tous azimuts, de déguisements outranciers et de cruauté surréaliste à l'égard des participants. Outre la télévision, son activité frénétique touche à de multiples domaines : radio, journalisme, économie, politique, science, sociologie, littérature, poésie...

Sa première interprétation remarquée au cinéma a lieu en 1983 dans *Furyo*, de Nagisa Oshima. En 1989, il remplace au pied levé son réalisateur dans *Violent Cop*, dont il fait un thriller très sombre, où un burlesque incongru point au sein de la violence la plus échevelée. L'expérience lui plaît, il continue donc de mener de front ses emplois de star médiatique et de cinéaste confidentiel. Suivent *Jugatsu*, une matrice esthétique, *A Scene at the Sea*, premier de ses films qu'il n'interprète pas, *Sonatine*, qui commence à le faire connaître hors de ses frontières. 1994 n'est pas seulement l'année de l'échec public sans appel de *Getting Any?* — une comédie poussant à son point de non-retour le côté « Beat » de Kitano, féroce, bouffon et inconvenant —, mais aussi d'un grave accident de moto qui manque coûter la vie de celui qui avait déjà failli mourir à six ans d'une crise d'asthme, au lycée, dans un premier crash sur deux roues, et qui dit ne devoir son existence qu'au manque d'argent de ses parents pour payer son avortement. Le visage à moitié paralysé, il en réchappe une nouvelle fois et réalise trois autres « volumes » (désignation utilisée au début d'*Hana-Bi* pour situer celui-ci chronologiquement dans la filmographie de Kitano) : *Kids Return*, son premier succès cinématographique au Japon, *Hana-Bi* qui lui vaut la reconnaissance internationale et *L'Été de Kikujiro*. n

L'ÉQUIPE DU FILM

Le musicien et l'homme-orchestre

Outre son « staff » de producteurs — Masayuki Mori, Yasushi Tsuge, Takio Yoshida — réunis au sein de l'Office Kitano, société qui permet au cinéaste de ne plus dépendre outre mesure des grandes sociétés de production japonaises pour financer ses films (lesquelles ne le soutiendraient sans réserve que s'il se contentait de resservir au cinéma son personnage de comique télévisuel), *Hana-Bi* fait figurer deux types d'intervenants réguliers chez lui : son compositeur Joe Hisaishi et certains de ses acteurs. Une fois n'est pas coutume, le directeur de la photographie n'est pas Katsumi Tanagishima, lequel a travaillé sur tous les autres films de Kitano excepté son premier (*Violent Cop*), mais Hideo Yamamoto, ce qui n'empêche pas *Hana-Bi* d'être tout à fait représentatif du style visuel kitanesque : cadres relativement fixes et très composés, espace horizontalisé, souci de la respiration des plans, présence sensible de la lumière solaire et stylisation de la « palette » dans le sens de l'autonomisation de certaines couleurs, peut-être sous l'influence de l'estampe.

Au cinéma, Joe Hisaishi devient tout d'abord le compositeur attitré du grand réalisateur de films d'animation Hayao Miyazaki (*Mon voisin Totoro*, *Porco Rosso*, *Princesse Mononoké*). Quant à Kitano, ayant principalement utilisé pour *Violent Cop* une variation sur la *Gnossienne* n° 1 d'Erik Satie, et laissé son second film (*Jugatsu*) vierge de toute musique, c'est avec Hisaishi qu'il entame une véritable collaboration avec un compositeur de musique de film originale, et cela à partir de son troisième « volume », *A Scene at the Sea*. Entre Kitano, qui déclare n'envisager musique et dialogue que comme un complément aux images, et Hisaishi qui a une haute idée de la composition musicale et de son implication dans le film, cette collaboration est tout d'abord agitée, jusqu'à ce que le succès en Europe de la bande originale de *Sonatine* scelle leur travail en commun : depuis *Kids Return*, Hisaishi assiste aux tournages de Kitano et compose la musique non plus après coup, mais au fur et à mesure de leur déroulement (sauf pour *Getting Any ?* film exceptionnel à plus d'un titre dans la filmographie de Kitano, et sur lequel Hisaishi n'intervient pas) ; *Hana-Bi* a donc bénéficié de cette méthode qui, sans être inédite, n'est pas la plus pratiquée. Ce duo artistique constitue un nouvel exemple d'osmose entre un cinéaste et un compositeur après, toutes proportions gardées, les mariages Eisenstein-Prokofiev, Hitchcock-Herrmann, Fellini-Rota, Kurosawa-Sato, Truffaut-Delerue, Demy-Legrand, Chabrol-Jansen, Leone-Morricone, De Palma-Donaggio, Wenders-Knieper, Cronenberg-Shore et Lynch-Badalamenti. Les compositions d'Hisaishi, parfois envahissantes, apportent aux films de Kitano une note de lyrisme mélancolique dont celle d'*Hana-Bi* présente peut-être l'exemple le plus harmonieux, tout en faisant ressortir, par leur structure cyclique en nappes récurrentes, la part d'immuabilité et de simplicité enfantine de ces derniers (*L'Été de Kikujiro*, réalisé après *Hana-Bi*, fait espérer que ce « cyclisme » ne deviendra pas, pour le tandem Kitano-Hisaishi, pure promenade de routine...).

Enfin, n'oublions pas le principal collaborateur de Takeshi Kitano : lui-même, puisqu'il porte les multiples casquettes de scénariste, producteur, réalisateur, interprète, monteur et créateur de la matière même de certaines images : les toiles qui apparaissent dans *Hana-Bi* ont été peintes par lui, et préexistaient d'ailleurs au tournage, Kitano s'étant consacré assidûment à la peinture à la suite de son grave accident de moto en 1994 (ce qui rend évident le lien biographique avec le personnage d'Horibe).

HISTOIRE DU FILM

De l'accident à la reconnaissance

Hana-Bi est en effet marqué par l'accident de moto de Takeshi Kitano. Il en porte les stigmates à divers titres : plastiquement, par l'insertion dans le film des toiles qu'il s'est mis à peindre durant sa convalescence ; biographiquement, par la façon dont Horibe commence à peindre à la suite d'un traumatisme physique ; thématiquement, par l'importance du motif du suicide, Kitano ayant souvent décrit son accident comme un acte manqué suicidaire — lequel s'inscrirait lui-même dans le contexte d'une occurrence considérable de ce motif dans ses films précédents (mais celui-ci devient à ce point omniprésent dans *Hana-Bi* qu'il y figure sous la forme d'un idéogramme rouge sur une des toiles d'Horibe) ; corporellement, enfin, par les séquelles visibles sur le visage à moitié paralysé de Kitano, dont ce clignement de l'œil qu'il dissimule dans la vie en portant des lunettes noires. Lunettes que Nishi ne se met significativement à porter qu'après le traumatisme des deux explosions de violence inaugurales, et qui viennent redoubler l'aspect marmoréen de son visage, comme un masque plaqué sur un autre masque.

Le vrai film de convalescence pour Kitano n'est pas *Hana-Bi* mais *Kids Return*, le seul depuis *A Scene at the Sea* où il ne joue pas. N'ayant pas encore retrouvé la mobilité de son visage, il préfère en effet s'abstenir d'apparaître à l'écran. *Kids Return* est également le premier succès commercial japonais du cinéaste Kitano (habitué au succès à la télévision), lui qui s'étonnait jusque-là de n'être pas prophète en cinéma dans son propre pays. Vient alors le temps de l'épanouissement artistique. Comme l'indique le sous-titre français, *Hana-Bi* signifie « Feu d'artifice », mais allie les idéogrammes « Fleur » (*Hana*) et « Feu » (*Bi*), et l'on y assiste bien à une efflorescence (plus qu'à la pyrotechnie spectaculaire suggérée en français), à un accomplissement stylistique qui tend vers la soustraction formelle et dont on trouve un bon exemple dans le film à travers le devenir abstrait du feu d'artifice, justement : tout d'abord effectivement visualisé quand Nishi en tire afin de distraire sa femme, il est ensuite repris sous forme d'image fixe dans un des tableaux d'Horibe pour n'être plus finalement rappelé que par la détonation d'une balle jetée dans un feu de bois. L'efflorescence est plus littérale lors des mouvements d'expansion visuelle à partir des personnages à tête florale peints par Horibe. Tout le film tient dans ces mouvements alternés de concentration et d'expansion. Cet accomplissement esthétique portera ses fruits puisque, après la reconnaissance commerciale locale de *Kids Return*, *Hana-Bi* marque pour Kitano le temps de la reconnaissance artistique internationale avec l'attribution du Lion d'Or au Festival de Venise en 1997.

Retour en arrière. Lorsque, à la suite de *Kids Return*, on lui fait remarquer l'absence des femmes dans ses films, Kitano répond que le suivant en comportera de nombreuses. Ailleurs, il apporte un bémol : reconnaissant qu'il ne sait pas peindre les personnages féminins, il promet d'au moins mettre en scène un couple marié et heureux. Résultat, dans *Hana-Bi* figure effectivement un couple marié (un seul : ceux d'Horibe et Tanaka se délitent dès le début du film), mais « heureux » d'une manière peu orthodoxe, car plongé dans le mutisme, marqué par le souvenir d'une mort passée (la petite fille de Nishi) et par le spectre de celle à venir. Il semble qu'en cours de projet la conception qu'a Kitano du plaisir de vivre, inséparable de la conscience de la mort, ait repris le dessus. Peut-être cette évolution est-elle également due au fait que le cinéaste, durant le tournage, aurait pour une fois laissé ses acteurs exprimer leur avis sur le scénario original.

LES PERSONNAGES

Artistes et modèles

Même s'il est sans doute encore trop tôt pour parler de « troupe » repérable dans le cinéma de Takeshi Kitano, il est notable que *Hana-Bi*, film de synthèse dans sa carrière, met en scène la quasi-totalité des acteurs auxquels il a régulièrement recours, sans pour autant d'habitude les rassembler ainsi. Parmi ses huit longs métrages, Susumu Terajima (le jeune policier désabusé) joue dans six et Ren Osugi (Horibe) dans quatre, pour ne citer que ces deux acteurs.

Évoquer en premier lieu les acteurs à propos des personnages de *Hana-Bi*, c'est souligner à quel point ces derniers ne sont pas des créations fictionnellement fortes, précisément caractérisées sur le modèle du récit occidental classique ; pas plus, pour autant, des « véhicules » destinés à mettre en valeur la personnalité particulière d'un comédien, Kitano refusant les acteurs trop célèbres et spécialisés (de peur que leur image ou leurs tics de jeu nuisent au film) : excepté Kayoko Kishimoto, vedette de télévision très populaire au Japon et à laquelle il donne un de ces contre-emplois qu'il affectionne, celui de l'épouse aphasique de Nishi, aucun des interprètes n'est à proprement parler une vedette et, si l'on ne tient pas compte de sa notoriété, Kitano lui-même ne se signale que par sa présence singulière, faite de laconisme sec, de corporéité immédiate et de réactions non préparées. Le personnage kitanesque, souvent dénué de nom, n'est que très peu, existe à peine, n'évolue pratiquement pas, ne s'explique jamais (les dialogues sont réduits au minimum), pose des actes sans garantie de leur validité : de passage dans ce monde, il a rarement peur de la mort — cette peur est réservée à certains « seconds couteaux » — et s'avère à la fois présent et absent, d'où la légèreté ludique comme la gravité mélancolique, les jeux de plage comme la contemplation désenchantée de l'immensité marine.

Dans une histoire du personnage à l'écran, celui de Kitano serait à la croisée de la pure réactivité du héros burlesque, de la pétrification fonctionnelle du protagoniste de film de genre à son stade terminal (le Dirty Harry de Clint Eastwood, les personnages de Jean-Pierre Melville, voire ceux de Sergio Leone), de la sobriété habitée des « modèles » de Robert Bresson, enfin de l'humanité tragi-comique des icônes hitchcockiennes. Toutes choses allant dans le sens du refus, non de la psychologie, mais de la psychologisation, laquelle est court-circuitée par un aller et retour constant entre l'évidence offerte (des visages, des corps, des statuts sociaux) et l'opacité imprévisible (des expressions, des postures, des comportements). L'inspecteur Nishi cristallise l'ensemble des traits qui viennent d'être énoncés, et ses personnages-satellites tombent dans l'univocité schématique selon qu'ils se définissent de façon plus ou moins exclusive par rapport à l'un de ceux-ci : ainsi, le patron de la casse est un « réactif », le tueur des yakuzas un « pétrifié », le médecin un « modèle » et Horibe un « trop humain », dont le tragi-comique est sensible dans la scène de la marée montante.

À noter que Kitano, quant à lui, se défend de toute influence cinématographique directe (à l'exception, peut-être, de celle de Kurosawa), revendiquant seulement un lien avec la subtilité pointilliste du personnage masqué dans le théâtre Nô.

ANALYSE DU RÉCIT

Un escalator narratif

Générique

Violence et souvenirs I : l'agression d'Horibe

Ce fragment établit l'antériorité de plusieurs données : l'amitié de Nishi et d'Horibe qui remonte au lycée, la mort de la fille de Nishi, la leucémie incurable de sa femme, qu'il voit peu à cause de son travail et qui ne parle pratiquement plus. Dans le « présent » du fragment, le médecin de son épouse conseille à Nishi de la faire sortir de l'hôpital, et Horibe est blessé au ventre ; paraplégique, abandonné par sa femme et sa fille, il confie à Nishi son désir de se mettre à peindre, ce qui conclut le fragment.

Violence et souvenirs II : la mort de Tanaka

Ici, tout tourne autour du souvenir éclaté de l'arrestation de l'agresseur d'Horibe. La relation intégrale de cet événement vient marquer la fin du fragment, et élucide a posteriori certaines de ses données : pourquoi, outre celles d'Horibe et de son épouse (qu'il a ramenée à la maison), Nishi se préoccupe-t-il de la situation de la veuve du jeune policier Tanaka : celui-ci est mort dans l'arrestation ; pourquoi Nishi a-t-il démissionné de la police : il n'a pas réussi à appréhender le meurtrier, et a répondu par la violence à la violence de ce dernier, en le tuant puis vidant son chargeur sur son cadavre.

Solitude et « reconversion » d'Horibe

Ce fragment commence à peu près en même temps que le précédent avec la scène qui montre Horibe surpris par la marée montante, et suit le parcours artistique de l'ex-inspecteur handicapé, en parallèle avec celui de l'ex-inspecteur démissionnaire : de son suicide raté jusqu'au tableau qui évoque explicitement le suicide, en passant par l'élaboration de ses différentes œuvres et l'ouverture des colis de matériel de peinture envoyés par Nishi.

Violence III : les yakusas

Autre fragment parallèle, qui commence peu après le début de « Solitude... » (avec la scène au bar où des sbires viennent réclamer à Nishi l'argent qu'il a emprunté), se termine sensiblement en même temps que lui (lorsque Nishi décime les gangsters dans leur voiture), et constate avec ironie la victoire constante de Nishi sur les yakusas, qu'il gagne toujours de vitesse dans l'emploi de la violence.

Préparatifs du voyage

Encore un fragment parallèle, qui commence peu après le début de « Violence III », et dont le signal de départ est donné par le médecin de l'épouse de Nishi, quand il conseille à ce dernier de l'emmener en voyage. Après s'être vu refuser un nouveau prêt par les yakusas, Nishi se rend dans une casse, maquille un taxi volé en voiture de police et braque une banque avec succès, déguisé en policier.

Voyage en Japonie

Suite au fragment précédent, Nishi et son épouse partent en voyage en voiture à travers le Japon. Visites, jeux, rires, feux d'artifice, pique-nique.

À la recherche de Nishi

Ultime fragment parallèle, qui commence peu après le début de « Voyage... » avec le rapport qu'établit le jeune policier (rescapé du bain de sang qui avait coûté la vie à Tanaka) entre l'envoi de Nishi à la veuve de ce dernier et le braquage de la banque. On suit le parcours du policier et de son assistant sur les pas du couple, jusqu'à ce que, après avoir découvert les cadavres des yakusas, ils le retrouvent en bord de mer, l'ancien subordonné de Nishi lui concédant alors un dernier moment d'intimité avec sa femme.

La plage

Succède au fragment précédent mais pourrait s'intituler « Voyage en Japonie, suite et fin », car il continue et achève le fragment en question : observé à distance par les policiers, Nishi rejoint son épouse sur la plage. Il joue avec une adolescente et son cerf-volant, puis son épouse parle pour la première fois : elle le remercie, et pose sa tête sur son épaule. Deux détonations éclatent, l'adolescente reste interdite.

Générique

Si l'on établissait le diagramme narratif d'*Hana-Bi* avec les fragments relevés ci-contre, on obtiendrait visuellement une sorte d'escalier — ou plutôt, par la façon dont les différentes « marches » apparaîtraient

les unes après les autres tout en coexistant et en « glissant » les unes sous les autres : un escalator. Autant dire que, pour le spectateur habitué aux volées d'escalier narratives immuables, ce récit n'est pas des plus aisément praticables. Là où l'art de la fugue devient complexe, c'est moins dans l'entremêlement des différents fragments fugués d'*Hana-Bi* (jusqu'à quatre différents en « simultané » c'est-à-dire cinématographiquement non pas super mais juxtaposés) et leur retour irrégulier, que dans la difficulté qu'il y a par moments à différencier les harmoniques des fondamentales, le mineur du majeur, le secondaire de l'essentiel, à définir l'importance relative des divers éléments dramatiques (la « rythmique dramatique »), entre la solitude d'un ex-policier handicapé, la mort prochaine d'une épouse, les efforts de son mari pour la rendre heureuse, la menace qui pèse sur lui, les créations de l'apprenti-peintre, la traque policière...

À première vue, ce n'est pas l'ajout d'épisodes hétérogènes à la ligne du récit qui simplifie les choses. Ainsi de la relation conflictuelle que Nishi entretient avec les ouvriers qui ont eu le culot de déjeuner sur sa voiture, du rapport pour le moins difficile du ferrailleur avec un petit conducteur de camionnette, de la discussion houleuse qui oppose les yakusas à un débiteur rétif, de la mésaventure de l'automobiliste accidenté qui fait appel à Nishi tout en le traitant de « voleur d'impôts », etc. Autant d'intermèdes qui ne font pas progresser l'histoire, mais portent tous la même morale : inutile de vouloir paraître fort, c'est la marque du plus faible, lequel reste toujours sur le carreau. Dédaignant les démonstrations de force, seul Nishi peut vaincre les « durs » sur leur propre terrain. L'air de rien, cette morale minimaliste relativise tout ce qui a trait aux rapports de force (y compris Horibe qui, au début, fait preuve de dureté hâbleuse à l'égard de ses inférieurs hiérarchiques, avant d'être sévèrement diminué par le cours du récit), pour conférer plus d'importance à ce qui touche à l'artistique, au sentimental, à l'élégiaque et au bucolique. Sous les oripeaux du film policier, *Hana-Bi* se révèle un vrai mélodrame.

Autre source de complexité, de prime abord : la confusion chronologique. Le fait que dans « Violence et souvenirs I » plusieurs informations soient données par le dialogue comme antérieures au récit suggère que le fragment lui-même est au présent. Mais l'encadrement de celui-ci par l'aller et le retour de Nishi rendant visite à son ami handicapé, et l'insertion en son sein de quelques plans de Nishi « pensif » à l'extérieur de ce qui se présente après coup comme la maison d'Horibe, font que ce n'est qu'a posteriori que le spectateur attentif considère l'épisode de l'agression de ce dernier comme un flash-back affecté à la mémoire de Nishi. De même le fragment suivant travaille à la déstructuration du souvenir de l'arrestation de l'agresseur d'Horibe, et ne nous permet qu'à sa toute fin d'entrevoir que la violence exercée à son endroit avait été immédiatement suivie d'une violence plus grande encore, laquelle seule explique les bouleversements dans la vie de Nishi. Ce brouillage que l'on pourrait taxer de complication inutile n'a de prix qu'en contrastant avec le retour progressif au strict présent du récit, lorsque Nishi simplifie son existence pour ne plus la consacrer qu'au bonheur de son épouse, oubliant la confusion dans laquelle sa vie de policier l'avait plongé : à partir de « Voyage en Japonie », tout n'est (pratiquement plus) que linéarité, luxe, calme et douce hilarité.

MISE EN SCÈNE

Le musical et le pictural

La forme fuguée d'*Hana-Bi* et le titre d'un des films de Kitano (*Sonatine*) suggèrent la nature musicale de son cinéma. La composition « horizontale » du récit y est prépondérante : Kitano s'avère moins harmoniste que mélodiste et contrapuntiste, il joue moins de la combinaison d'éléments superposés que de la dissociation d'une ligne mélodique principale en lignes parallèles fuguées, d'où son rôle crucial de compositeur/chef d'orchestre/interprète, exécutant principal et garant de la mélodie de base de son film. Bien qu'affecté de brouillages chronologiques, *Hana-Bi* est mélodique en ce qu'il apparaît comme une succession linéaire tragique, et cela dans la mesure même où « l'après » du film vient à manquer, à cause de l'absence ou de la mort des enfants et du suicide final. Ce tempérament horizontal se retrouve dans le traitement de l'espace (Thierry Jousse parle à ce propos d'« un monde latéral, peuplé d'espaces quelconques et disjoints »), la musicalité en tant qu'expression sonore effective étant pour sa part laissée à la charge de Joe Hisaishi, dont la musique elle-même très linéaire semble parfois redondante par rapport à la musicalité implicite des films de Kitano, qui n'est pas sans évoquer une forme de cinéma muet. Kitano accorde de toute façon plus d'intérêt à l'image qu'au son (lequel est traité dans certains cas non comme l'émanation du monde réel mais comme un pur bruitage, ainsi de la sirène de police qui engendre chez Nishi le souvenir de l'arrestation) : durant le tournage de ses films, le travail pictural sur le cadre est prioritaire.

Au début était le cadre

Kitano aime à dire que sa priorité sur un tournage consiste à décider de l'emplacement de la caméra et de l'angle de prise de vues. Passés les cartons liminaires d'*Hana-Bi* dévolus aux instances de distribution et de coproduction, les plans suivants du générique donnent le ton : ce sont des tableaux, à l'image de ceux que l'on verra peints plus tard par Horibe. Or ce qui préexiste en peinture, c'est le cadre de la toile, le représenté ne venant qu'après s'y inscrire, alors qu'a priori c'est le réel à filmer qui prime au cinéma, et vient en investir le cadre. Mais, dans *Hana-Bi*, le cadrage (le rapport entre le cadre et ce qui est cadré) donne lui aussi l'impression d'une antériorité du cadre cinématographique par rapport au réel filmé, quand bien même, ce qui arrive souvent au cours du film, l'objet de l'intérêt du plan y est inscrit dès son début, de manière particulièrement frappante lorsque non seulement il est déjà là, mais qu'il est en plus immobile (effet comique de surprise visuelle garanti, comme dans les plans qui succèdent aux tableaux introductifs et montrent la confrontation entre les deux ouvriers et Nishi). Cette pré-inscription fréquente de l'objet du plan dans le cadre ne procure pas le sentiment d'un filmage sur le vif, où la caméra, en soumettant ses choix de cadrage à ceux-ci, saisirait à la volée des morceaux de réel qui existeraient en dehors d'elle ou seraient organisés pour créer cette impression ; loin de ce vérisme documentaire, elle est ressentie comme le résultat d'une ellipse inaugurale, court-circuitant de façon quasi systématique tout ce qui est de l'ordre de l'exposition et de la préparation. Kitano n'est pas non plus un cinéaste du suspense, il nous met devant le fait établi, voire accompli. Peut-être faut-il y voir l'influence de son activité télévisée, où il est interdit de perdre du temps en expositions « inutiles » ? Toujours est-il que, même dans ce cas, la détermination du cadre paraît antérieure au choix du découpage elliptique, ou plutôt semble l'annexer. Sa primauté est soulignée par son rapport harmonieux, un rien figé, à la composition visuelle du plan, ainsi que par sa relative fixité de principe, comme si le cadre kitanesque était empêché d'évoluer spatialement en fonction de ce qu'il enregistre. Si l'on devait décrire Kitano avec les mots du critique de cinéma André Bazin, on dirait qu'il n'est pas vraiment un cinéaste réaliste, au sens où il « cadre » le réel (c'est-à-dire le délimite strictement par les bords de son cadre, en l'organisant complètement à l'intérieur de ce dernier) plus qu'il ne le « cache » (qu'il n'en laisse deviner la continuité universelle au-delà de la frontière du cadre). Toutefois, son cadre n'est pas purement pictural mais fait aussi office de cache, non pas en montrant seulement une partie du grand tout, mais une chose à la place d'une autre, souvent par le jeu du plan en insert et de l'ellipse conjointe : la main de Nishi qu'on voit à peine sortir de sa poche face aux ouvriers, le plan du vase saisi par le tueur des yakusas afin de châtier l'insolence d'un des sbires, le point de vue de la caméra de surveillance qui couvre l'essentiel du braquage de la banque, le résultat du jeu d'adresse auquel s'adonne l'épouse de Nishi, la visualisation des toiles terminées d'Horibe remplacent efficacement un plus grand nombre de plans. Au choix, on dira que la rhétorique kitanesque relève de la synecdoque ou de la litote, elle tend en tout cas à prouver que « qui fait le moins peut le plus ».

La notion de « cadre » dans *Hana-Bi* dépasse en fait son statut de découpe purement visuelle. Son importance s'étend ici à celle de la découpe en général, qui s'effectue moins à l'intérieur « du » monde réel que de celui que Kitano institue dans l'espace de son film, et englobe à ce titre les ellipses, lesquelles n'affectent pas seulement la préparation de certains plans, événements et situations, mais sont omniprésentes, sous des formes diverses : dans la résolution occultée de certains de ces mêmes plans, événements et

situations, ou encore dans la rétention de certaines informations. Ainsi, il n'est pas dit explicitement que c'est Nishi qui envoie à Horibe les colis de matériel de peinture (sauf in extremis par Horibe lui-même, au moment où cela n'entraîne plus de bénéfice émotionnel) ; la nature exacte des envois de Nishi à la veuve de Tanaka n'est pas non plus précisée. Cette rétention est à prendre au sens de retenue, de pudeur, celle qui permet aussi, formellement, de cadrer la violence (émotionnelle ou physique) d'une manière qui ne soit pas obscène : les inserts cités ci-dessus remplacent en général des plans exhibant l'affectif ou l'action brutale. Toutefois, Kitano connaît le risque d'atrophie autistique engendrée par une trop grande retenue, à l'image de celle qui enferme l'épouse malade de Nishi dans une dignité muette et dépressive (c'est pourquoi son remerciement final revêt autant d'importance). Il sait qu'à partir du moment où il intègre la violence dans son film, son devoir de cinéaste sera aussi, parfois, de la montrer, et pas seulement sous la forme elliptique et fragmentée de gros plans évocateurs. Ainsi, au moment du souvenir de l'arrestation de l'agresseur d'Horibe où la violence culmine, il trouve le moyen de la présenter « grandeur nature » à l'intérieur du cadre, sans ellipse (au ralenti au contraire, ce qui confère au plan sa charge de stupeur), tout en la masquant. Il s'agit du plan en plongée où Tanaka et son collègue tombent sur le criminel, et où celui-ci, du dessous, tire sur leurs deux corps superposés : toute la rage meurtrière est ici concentrée, mais ne se saisit qu'à travers son effet sur des corps-écrans, et non dans l'étalement d'un conflit qui jouirait de son propre spectacle.

En revanche, au contraire de la violence, « la mort n'est pas chez Kitano un instant qu'on pourrait identifier, cerner, cadrer, et filmer en tant que tel — et plus particulièrement le suicide qui est toujours hors champ » (Thierry Jousse). L'avant-dernier plan de *Hana-Bi* donne donc lieu à l'un de ses très rares amples mouvements de caméra (en général, ce sont plutôt des mouvements assez peu visibles de recadrage ou d'accompagnement), qui se détourne du suicide pour cadrer l'immensité marine, seule susceptible de pondérer l'intensité de la mort. André Bazin aurait été heureux : fût-ce douloureusement, le monde est alors retrouvé.

CHEMINS DE TRAVERSE

Le générique de début : tout un programme

L'ouverture du générique de début met en place quelques ingrédients constitutifs d'*Hana-Bi*, de natures très différentes mais ayant globalement trait à l'artistique, au sentimental et au bucolique, tout en laissant percer certains aspects plus funestes :

- **le musical** : il précède le pictural, puisque la musique élégiaque d'Hisaishi commence avec les premiers cartons sur fond noir purement informatifs, qui indiquent les instances de distribution et de coproduction du film, avant l'apparition des premiers cartons peints. Parmi ces derniers, hommage est rendu au compositeur et à la suavité mélancolique de sa musique grâce à un plan qui lui est spécialement consacré : son nom est mentionné sur un tableau représentant des partitions en forme de volutes, sur fond floral ;
- **le pictural** : la transition entre les premiers cartons sur fond noir et les plans peints se fait par l'insertion d'un plan indiquant le « numéro de série » d'*Hana-Bi* au sein de la filmographie de Kitano. On y voit en effet ce qui ressemble à un exemplaire de scénario entrouvert, lequel porte sur sa couverture des idéogrammes (qui doivent correspondre à « Takeshi Kitano ») suivis, en caractères occidentaux, de l'indication « VOL. 7 ». Bien que lui-même peint, ce carton ne fait office que d'intermédiaire car, par sa fonctionnalité et son inscription virtuelle dans une série, il est a priori gratifié de moins de noblesse picturale que les plans qui lui succèdent. Ceux-ci, peints dans le style naïf et coloré qui sera celui d'Horibe, préfigurent bien sûr son activité artistique future. L'activité en question étant consécutive à la violence physique et associée à l'idée de suicide, la présence inaugurale de ces tableaux place d'emblée le film, fût-ce implicitement, sous le signe de la gravité et du fatalisme. Plus généralement, c'est l'importance du cadre qui est ici posée, ainsi que la recherche d'une simplicité formelle procédant par soustraction (mais ne tombant pas dans l'abstraction) et passant par l'absence de discours, la recherche d'une luminosité franche (celle, par excellence, de la plage finale), la raréfaction des motifs figurés ;
- **l'ange gardien** : le premier tableau donné comme tel représente un ange sur fond de voie lactée que l'on retrouve ensuite, par le jeu d'un fondu enchaîné, devant une cascade coulant au milieu d'un décor verdoyant, avec en parallèle l'inscription « Dans le rôle de Nishi : Beat Takeshi », et annonce le statut d'ange gardien du protagoniste principal à l'égard de son épouse, d'Horibe et de la veuve de Tanaka. La façon dont l'ange est montré dès le tout début du film, sans nécessité évidente, résonne avec le caractère quelque peu volontariste de l'aide que Nishi se sentira obligé d'apporter à ceux-ci. Dans le même temps, ce rapprochement a valeur ironique : prosaïque et peu amène, Nishi ne peut être identifié que métaphoriquement à cet ange venu du ciel. Au contraire, d'après sa démarche pesante et sa sobre efficacité, on ne saurait avoir davantage les pieds sur terre... Plusieurs moments du film se chargent toutefois de nous rappeler que l'habit ne fait pas le moine, le béret l'artiste, l'uniforme le véritable policier, le costume clinquant le vrai dur, donc que les ailes ne font pas l'ange. Seuls les actes comptent (jusque dans le domaine affectif), c'est pourquoi Nishi ne commente pas les siens, même quand il s'agit de « B.A. » : la morale de Kitano relève d'un béhaviorisme pragmatique. Avant le tout dernier carton du générique de fin, un ultime tableau montrera l'ange posé dans un pré fleuri, amputé d'une aile tombée par terre. Nishi est peut-être bien un ange, mais c'est un ange blessé, abîmé par le deuil, arrimé au sol par la violence du monde ;
- **la nature** : elle est présente à travers le second décor devant lequel l'ange volette. *Hana-Bi* tend vers cet horizon bucolique délimité par la mer, et sa seconde partie s'y déroule, loin du morne cadre urbain de la première moitié du film. Notons que ce décor peint fonctionne en tant qu'évocation générale de la nature et non comme annonce d'éléments précis du film (la cascade par exemple ne s'y retrouvera pas) ;
- **le jeu** : le tableau du feu d'artifice, que l'on reverra peint par Horibe au cours du film, installe le monde du jeu et conjointement celui de l'enfance et du bonheur familial. Les trois personnages hilares représentés en bas à gauche de la peinture — un homme en débardeur, une femme en robe et une fillette en jupe —, ce sont aussi bien Nishi qu'Horibe avec leur épouse et fille, avant que le malheur ne les sépare, figés dans l'expression naïve d'un état de grâce lié à la présence d'un enfant, laquelle manque cruellement dans le film. Naïve, comme l'est l'image de l'ange gardien par rapport à la réalité de Nishi, car si les deux hommes parviennent dans une certaine mesure à retrouver cet état de grâce, l'un par le jeu, l'autre par l'art, ce ne sera qu'en pratiquant chacun cette activité avec gravité, celle qui unit le ludisme de l'enfance et le travail de l'adulte quand il est fait avec conscience (autre aspect du pragmatisme de Takeshi Kitano, cette attention accordée au sérieux du travail, qui remet en perspective la bouffonnerie ravageuse du comique « Beat » Takeshi ; c'est d'ailleurs sur le plan du feu d'artifice qu'apparaît la mention « Scénario, mise en scène, montage : Kitano Takeshi »). Horibe se met à peindre parce qu'il n'a fait que travailler toute sa vie, et même s'il

cherche à dérider sa femme, Nishi ne se départ qu'in extremis de son masque imperturbable lorsqu'il met ses jeux en pratique. Le fait que ceux-ci en général ne marchent pas, ou imparfaitement, ou à contretemps (épisodes du retardateur, du « sauvetage » du cache de l'appareil-photo, du feu d'artifice, du cerf-volant), et tombent dans l'absurde, n'enlève rien au sérieux du travail sur le jeu, et ne le met que plus en rapport avec celui effectué sur le gag par les grands auteurs burlesques, qui souvent lui aussi reposait sur la faillite d'une action, et pourtant résultait d'un énorme labeur.

À la suite de ces plans-tableaux, les premières prises de vues « réelles » jusqu'à ce que le générique se termine (avec l'apparition retardée du titre) mettent en place quant à elles ce qui tient de l'urbain et de la violence, de l'envers négatif du film qui, au moins pendant toute sa première partie, sera en fait son endroit ;

- **obscurité des tenants et des aboutissants** : un « plan tampon » de nuages permet d'assurer la transition avec les plans peints précédents, par son vide figuratif et l'intensité picturale du bleu du ciel, lequel va migrer vers les bleus de travail des deux ouvriers que l'on découvre d'un coup dans le plan rapproché suivant, sans préparation. Nishi apparaît de la même manière immédiatement après, impénétrable derrière ses lunettes noires, et s'ensuit un conflit dont la cause est tellement ellipsée qu'on a du mal à la définir, sinon par son anecdotisme (d'après les restes qui le jonchent, les ouvriers se seraient permis de déjeuner sur le capot de sa voiture). La violence est obscure parce que, comme ces premiers personnages que l'on découvre abruptement, elle semble avoir toujours été là, sans origine ni résolution définitive ;

- **vitesse et imprévisibilité de l'action de Nishi** : n'ayant laissé échapper pour toute réprobation qu'un infime dodelinement de la tête à la vue de la nourriture sur le capot, Nishi est celui qui, comme durant tout le reste du film, va ouvrir les hostilités avant que la partie antagoniste ne le fasse, dépouillant la violence de ses poses préparatoires afin de gagner en efficacité. Sur ce point, son attitude est aux antipodes de celle du héros chez Sergio Leone : il n'est plus nécessaire de jauger l'adversaire, l'intimidation ne réside plus dans une attente soigneusement ménagée dont on pressent l'éclatement, mais dans le silence neutre de Nishi, aux retombées imprévisibles. Le plan d'ensemble suivant situe la scène sur un parking en terrasse et surtout produit un contraste brutal, par resserrement soudain, avec l'insert sur la poche de Nishi qui lui succède, d'autant que cette brutalité est accentuée par l'atteinte faite alors à la fameuse « loi des 180° » (qui veut que lorsqu'on filme deux personnages en champ-contrechamp, on ne franchisse pas la ligne imaginaire qui les réunit, sous peine d'une sensation de dérèglement spatial) puisque ce gros plan est cadré selon une orientation inverse de celle qui régissait jusqu'ici les positions respectives des personnages par rapport à la caméra. Ellipse de la fin du plan de la poche qui ne dure qu'une demi-seconde (que sort Nishi de celle-ci ?), retour très court sur les deux ouvriers dans l'attente, raccord soudain sur une surface obscure occupant presque toute l'image, qui se révèle être le chiffon qu'un des ouvriers utilise pour laver le pare-brise de la voiture de Nishi. Le bruit mat de son impact sur la vitre coupe sans préavis la musique d'Hisashi pour mieux nous laisser assister au résultat du rapport de force qui, en lui-même, a été occulté : la mise au pas des ouvriers, obligés de nettoyer le véhicule sous l'œil impitoyable de son propriétaire. Ce passage extrêmement concentré, qui dure une vingtaine de secondes, présente un double intérêt : suggérer la violence physique par une violence formelle, faite de ruptures, contrastes, ellipses et syncopes — ce en quoi la musicalité kitanesque peut flirter avec celle du jazz — et établir une fois pour toutes la supériorité rythmique de Nishi dans l'emploi de cette violence. Sa supériorité rythmique, c'est ici le montage qui l'impose, mais dans le reste du film elle s'accomplit parfois à l'intérieur du plan, sans coupe, que ce soit lors de la seconde rencontre de Nishi avec les ouvriers ou quand les yakusas viennent lui réclamer l'argent au bord du lac. De la sorte, elle s'avère d'autant plus imprévisible, le passage à l'action de Nishi s'inscrivant alors dans un continuum qui va de l'impassibilité apparente à la distribution des coups, qu'il accompagne d'un déplacement monocorde et ininterrompu, témoignant là encore d'un art de la progression mécanique que n'auraient pas renié les grands acteurs du burlesque américain ;

- **la ville** : survient ensuite l'un des deux seuls plans généraux de la ville visibles dans *Hana-Bi*, un panoramique le long d'un pont immense qui relie deux de ses berges, et sur lequel apparaît le titre du film. Celui-ci est ainsi associé à une présence de la ville tellement implacable qu'elle n'a pas besoin d'être plus amplement illustrée, le second plan général étant sensiblement similaire au premier, si ce n'est qu'il se déroule de nuit et que le panoramique s'y déploie en sens inverse. Le décor est planté, mais pour le reste Kitano se cantonne plutôt à des espaces urbains « quelconques », sans chercher à singulariser la ville (bien qu'il s'agisse très probablement de Tokyo) ni à lui conférer une grandeur architecturale ou spatiale. Peu après ce plan, on assiste d'ailleurs au départ de la ville de Nishi en voiture, le long de cette mer que l'on retrouvera, hors de tout contexte urbain, à la fin du film.

Enfin, après ce dernier plan du générique proprement dit, il en est encore un qui porte une mention écrite, mais cette fois directement enregistrée au tournage, et non plus rajoutée en surimpression : il s'agit de

l'idéogramme rouge tagué sur le sol du parking où les ouvriers et Nishi se sont affrontés, et que le sous-titre traduit par l'injonction « Crève ! ». Qu'importe son explication (on peut toujours penser que les ouvriers l'ont, par vengeance, tracé à l'endroit où stationnait la voiture de Nishi), cela donne lieu à un ultime plan avant-coureur qui préfigure pour sa part un autre idéogramme rouge, celui peint par Horibe sur la dernière toile qu'on verra de lui et signifiant « Suicide ». L'intensité de ces deux plans provient de ce qu'ils formulent littéralement à l'écran, l'un une volonté de donner la mort, l'autre un désir de la recevoir, un simple idéogramme étant en l'occurrence plus fort qu'une longue série d'images. Dans le même ordre d'idée, on peut jeter un autre pont entre le début et la fin d'*Hana-Bi*, là aussi entre une manifestation de violence inaugurale et une acceptation de mort finale : il relierait la coupure brusque de la première occurrence de la musique dans le film (lorsque l'ouvrier nettoie le pare-brise de Nishi) et celle de sa dernière occurrence avant le générique de fin, due aux coups de feu par lesquels Nishi entraîne son couple dans la mort.

Atelier montage

Le jeu dans *Hana-Bi* n'est pas l'apanage des protagonistes. Au moment du montage, étape de la « post-production » dont Kitano s'acquitte lui-même, il a ainsi joué à établir des rapports surprenants entre Nishi et d'autres éléments du film :

1 – à l'hôpital, Nishi allume une cigarette, mais à la flamme du briquet se substitue le canon de l'arme de l'agresseur d'Horibe, qui fait feu sur ce dernier ;

2 – le tueur des yakusas tire sur le débiteur rétif : plan du visage de celui-ci qui s'effondre, raccord sur Nishi lui-même en train de tirer des balles à blanc qu'il vient de préparer en vue du braquage ;

3 – Nishi est assis dans sa fausse voiture de police, sur le point de braquer la banque. Changement de plan, de l'autre côté de la rue se tient un jeune homme qui l'observe. Contrechamp sur Nishi qui baisse sa vitre, pointe son revolver sur lui. Frayeur du jeune homme, Nishi dit « Bang ! ». Retour au jeune homme : il joue le jeu, porte la main à son ventre avec un air de douleur, puis se redresse et rigole ;

4 – après avoir décimé les yakusas, Nishi tire sur leur dernier sbire en fuite. Coupe sur la percussion du chien, raccord avec le jet de peinture rouge sur la toile d'Horibe portant l'idéogramme « Suicide ».

Qu'il s'agisse de créer l'illusion d'une continuité signifiante entre deux événements en réalité séparés (1, 2 et 4), ou bien d'établir un simple champ-contrechamp (3), ces procédures de montage n'ont rien de compliqué. Elles sont complexes en revanche dans leurs implications d'ensemble, faisant de Nishi à la fois le responsable de la violence (1 : c'est en partie à cause de son absence qu'Horibe est grièvement blessé), son complice (2 : même à blanc, les balles de Nishi relèvent du champ de la violence), son satiriste (3 : la violence n'est plus qu'un jeu dérisoire) et sa victime (4 : s'ajoutant au bain de sang précédent, cette pression de trop sur la gâchette — dont il n'est même pas sûr qu'elle soit effectivement meurtrière, étant donné l'amorce du bruit de la percussion qui pourrait indiquer que le barillet est vide — semble signer le suicide prochain de Nishi, par l'entremise de la toile d'Horibe). Dans ces quatre exemples, le rapport de Nishi à la violence est d'autant plus équivoque qu'il y est déréalisé, et rendu indécidable par le jeu du montage. En 3, si la grossièreté délibérée du procédé nous amenant à nous identifier au jeune homme bon public (Nishi pointe son revolver dans l'axe de notre regard) rend encore plus ironiquement soulageante la révélation du « Ce n'était qu'un jeu », elle n'en jette pas moins un voile d'inquiétude sur la position de Nishi vis-à-vis de cette violence, et le faux statut de policier de cet ex-véritable inspecteur n'est pas fait pour atténuer l'ambiguïté de la scène. N'est-il vraiment que dans le simulacre ludique, celui qui fonde en partie le contrat entre le cinéma et son spectateur, et, en l'occurrence, où le jeu s'arrête-t-il ? Cette question n'est pas neuve au cinéma (qu'il suffise de citer un auteur tel que Fritz Lang, et l'ouverture fulgurante de son film *Chasse à l'homme*), mais Kitano la pose d'une façon très directe, littéralement frontale, à la fois moqueuse et grave.

Il faut citer pour finir le petit enchaînement de plans suivant : Nishi, ayant envoyé au tapis l'un des deux ouvriers qui l'attendait avec un couteau, lui laisse tomber la lame dessus ; plan de l'ouvrier qui intercepte celle-ci entre ses deux mains, en une attitude évoquant irrésistiblement la prière ; ellipse, plan des mains de Nishi dans sa voiture, abîmées par la bagarre. L'ouvrier « suppliant » aux pieds de Nishi, les « stigmates » de ce dernier au dos des mains, tout invite à voir alors en lui un Christ pour le moins atypique. L'ouverture du film l'avait déjà associé à un ange, autre figure religieuse occidentale, mais s'il est ange gardien pour certains, il est aussi pour d'autres ange exterminateur.

PISTES DE RÉFLEXION

Un film qui se voit en peintures

Après les tableaux avant-coureurs du générique de début (voir CHEMINS DE TRAVERSE), la peinture dans *Hana-Bi* est tout d'abord temporairement « remise ». De façon littérale, dans certains plans : quand Nishi monte l'escalier de l'hôpital pour aller voir sa femme, on aperçoit un tableau au fond du champ, dans un couloir. Lors de la première scène où il prend des nouvelles de la veuve de Tanaka, un autre est visible sur le mur derrière lui, en partie occulté. Et dans celle au bar où le jeune policier rescapé de l'arrestation de l'agresseur d'Horibe discute avec Nishi, une toile apparaît encore au fond des plans (grâce au reflet d'un miroir, dans l'un d'eux). Mais c'est au cours de cette scène que la place accordée à la peinture commence à évoluer. En effet, hors de tout point de vue assignable à un personnage, un plan vient s'y insérer qui montre exclusivement la toile en question. Le passage « en force » de ce plan de focalisation est souligné par son arbitraire narratif, son imprécision temporelle (il est l'occasion d'une ellipse dans la scène) et le sentiment qu'a le spectateur d'une opération spécifique nécessaire à son filmage (immédiatement après, on retrouve le tableau en arrière-plan derrière Nishi, filmé dans le *même* axe, comme si dans le précédent plan il avait fallu escamoter le personnage ou bien que la caméra s'intercale entre lui et le tableau).

À partir de là, l'idée (fixe) de peinture que le film a derrière la tête devient manifeste, quitte à passer parfois devant. Ainsi, le tableau aperçu à l'hôpital réapparaît lorsque le médecin de l'épouse de Nishi passe devant lui, et reste seul à l'écran après la sortie du champ de ce dernier, le temps de se rendre compte qu'il représente quatre anges qui filent la métaphore du générique. La première incursion dans l'antre des yakusas débute par la peinture d'un effrayant dragon plein écran, manière de planter immédiatement un décor voulu intimidant par les maîtres des lieux. En revanche, cette scène ne montre qu'en arrière-plan un tableau proposant une image peu valorisante de ces gangsters hâbleurs, mais que l'on découvrira plus tard de près, lorsque, malmenés par Nishi, ils auront commencé à perdre de leur superbe : dans un style naïf et enfantin qui caractérisait déjà l'image métaphorique de l'ange gardien (Kitano semble penser que, artistiquement, la vérité sort de la bouche des enfants), il s'agit d'une bande de yakusas alignés dans le plus simple appareil, le corps recouvert de tatouages comme il est de mise dans ce milieu, et le sexe en érection. Derrière le clinquant des costumes qu'ils arborent, il n'y aurait donc que de la convoitise, particulièrement obscène dans un film d'où l'appât (du gain, du sexe) est par ailleurs absent. D'ailleurs, le plan sur ce tableau inaugure une scène dans laquelle l'un des sbires raille le statut social respectable que cherche à se donner leur chef. La petite bande mafieuse se dévoile également à travers la parodie d'estampe ancienne (du plus mauvais goût) qui trône chez elle ; un personnage y tient entre ses mains son visage, peint de façon traditionnelle, et révèle à la place le vrai visage de ces faux amateurs d'art que sont les yakusas, une tête de mort horrible à voir. Évidemment, la peinture figure aussi dans *Hana-Bi* à titre d'activité, celle que pratique Horibe à la suite de l'agression qui le cloue dans un fauteuil roulant. Avant cette agression, la perception artistique n'a pas du tout l'air de faire partie de ses préoccupations, son autoritarisme l'empêchant alors de regarder autour de lui (lorsque sa fille lui dit au téléphone avoir fait un dessin à son intention dans son agenda, sa première réaction n'est nullement d'enthousiasme, alors qu'il n'aura de cesse de pratiquer plus tard, lorsque sa fille l'aura quitté, un dessin *d'enfant*, fût-ce par manque de technique). Un gros plan en apparence inutile, au cours de la scène du début où il vient relever ses subordonnés de leur surveillance, vient renforcer cette impression : c'est l'image furtive, là encore non assignable au regard d'un personnage, des fleurs roses d'un massif d'arbustes, sans doute des lauriers-roses, que l'on remarque à peine au fond des plans suivants, mais qui, au moment de la chute d'Horibe sous les balles, se retrouvent dans la partie gauche du cadre. Or par la suite nous verrons Horibe faire feu pictural de tout bois (après avoir observé les taches lumineuses à la surface de l'eau, il dessine d'erechef dans le style pointilliste) et plus particulièrement de toute fleur, jusqu'à se plaindre de manquer de sujets de peinture. Son état de « manque figuratif » ne sera que la punition de son incapacité première à observer autour de lui, celle dont Kitano cherche à se préserver en ouvrant ses films à tout ce qui se présente dans leur entourage, que ce soient les fleurs roses citées ou encore ces mulets sautant hors de l'eau dont le cinéaste a inséré l'image après la séquence du suicide raté de Nishi — deux plans filmés en longue focale, comme volés à la réalité.

Commençant à peindre, Horibe se rend chez le fleuriste afin de trouver de quoi alimenter ses tableaux. Les plans de fleurs auxquelles il prête désormais attention, tournés sur le modèle de celui des lauriers-roses, alternent avec la visualisation des toiles futures qui s'en inspireront, représentant des êtres hybrides, humains ou animaux à motifs floraux. Ces plans de toiles sont des projections mentales, ils précèdent narrativement leur réalisation, mais puisqu'en réalité les tableaux en question préexistaient au tournage d'*Hana-Bi*, on peut noter que des œuvres déjà peintes dans la réalité deviennent dans la fiction cinématographique de Kitano des œuvres *à peindre*, comme si, au sein de son film, une œuvre d'art en elle-même

achevée n'avait plus d'existence propre, devait être réinventée, reprojétée par le cinéma (c'est-à-dire retra-vaillée comme projet cinématographique) afin qu'il se l'approprie. Ainsi, le cadre cinématographique ne va pas coïncider avec celui de ces toiles projetées, elles seront recadrées par le jeu de mouvements de caméra et de prises de vues obliques. Et pour mieux se dessaisir de tableaux qu'il a lui-même peints, Kitano les attribue à un autre personnage que celui qu'il interprète, tandis qu'au sien il confie un ouvrage de peinture beaucoup plus prosaïque : la transformation d'un taxi en voiture de police, montrée en parallèle avec le travail pictural d'Horibe.

Un jeu subtil de parallélismes se met en place, dès lors qu'Horibe s'engage en peinture. Il détient le pouvoir de conserver la beauté, celle des fleurs ou du bonheur familial, alors que le bouquet cueilli par l'épouse de Nishi est condamné à se faner, comme le bonheur de son couple (d'où la cruauté de la scène dans laquelle un importun lui serine qu'il est inutile de donner de l'eau à des fleurs fanées). Cet embaumement de la beauté et du bonheur par l'art est traduit au mieux lors du fondu enchaîné passant du feu de Bengale allumé par Nishi, fatalement appelé à une extinction rapide, à la toile d'Horibe représentant un feu d'artifice (*Hana-Bi*, « Fleur-feu ») figé dans son instant de plus grande expansion. Mais à la vision de cette toile mettant en scène une famille heureuse succède celle d'Horibe seul à sa table de travail, l'air vide, cependant qu'il pleut au-dehors. L'art ne remplace pas la vie et les relations humaines, ne suffit pas à combler les vides de l'existence. « C'est dur tout ce temps libre », confie Horibe à son ancien subordonné, malgré son intense activité picturale. Toutefois, le choix de Nishi de se cantonner aux plaisirs fugaces, aux jeux, aux formes évanescences du bonheur, n'empêche pas non plus en fin de compte la courbe descendante de la vie d'avoir le dessus. Pour l'un comme pour l'autre, le suicide semble constituer la seule porte de sortie.

Avant même le dernier tableau où figure l'idéogramme « Suicide », celui-ci est évoqué dans une composition inspirée à Horibe par des arbres en pleine efflorescence. Le blanc des fleurs envahit sa toile montrant un homme accroupi, de dos, son sabre planté en terre à côté de lui, peut-être sur le point de se faire « *seppuku* ». Dans le bouddhisme, le blanc est associé à la mort et au deuil ; c'est l'une des deux principales religions pratiquées au Japon, où les morts sont traditionnellement enterrés en blanc. Ce blanc va migrer du tableau d'Horibe pour se retrouver sous forme de neige dans son œuvre « suicidaire », et contaminer l'avant-dernière partie du voyage de Nishi et de son épouse. Elle se déroule dans des paysages enneigés et correspond à l'accélération du sentiment de la fin prochaine du bonheur du couple, avec la mélancolie qui va de pair. Partie faire ses besoins dans la neige, la femme d'Horibe tombe à moitié dans une petite crevasse. Lorsqu'il la voit presque entièrement prise dans le blanc glacé, Nishi semble affolé pour la première fois et se met à courir vers elle. C'est aussi dans cette blancheur généralisée qu'a lieu l'exécution des yakusas par Nishi. Pour ne pas placer sa mort sur le même plan, Nishi mettra fin à la vie de sa femme sous le soleil, face au bleu de la mer.

Juste après l'épisode de la crevasse, l'épouse de Nishi se fait photographe au chalet où ils se sont arrêtés. La gaieté de la scène antérieure au cours de laquelle le couple se prenait en photo au retardateur a disparu. Nishi ne veut pas figurer sur ce nouveau cliché, et en laisse la responsabilité à l'hôtesse. Il attend dans son coin que cette ultime photo soit réalisée, afin qu'elle annule l'image de sa femme impuissante dans le grand blanc de la crevasse, presque déjà morte. Celle-ci se prête avec une gêne contenue à cet exercice d'adoucissement du deuil, voulu par son mari. Elle pose devant un tableau occupant une large portion du plan, composé d'arbres à l'instar de celui d'Horibe, mais qui regorge de couleurs, rose, jaune, bleu, orange, vert, atténuant l'omniprésence du blanc. À cette occasion, peinture et cinéma se rejoignent enfin sur le même plan, pour susciter ensemble un moment d'émotion.

AUTOUR DU FILM

Les femmes et les enfants d'abord

Les bases du cinéma japonais se sont effondrées [...]. C'est l'angoissante image qui vous vient à l'esprit au vu de ses films plats, faibles, quasi inexistantes de ses derniers mois.

(Propos du critique de cinéma japonais Sadao Yamané datant de 1989, rapportés par Yoichi Umémoto dans « Paysage du vide », *Cahiers du cinéma* n° 512, avril 1997.)

*Qu'à présent la maladie, inextricablement physique et mentale (car, dans ce cinéma, dès qu'on est malade on est aussi un peu fou), soit l'unique faiseuse de fiction, que la dissidence ne s'inscrive plus qu'en creux, en négatif, est preuve que le Japon va mal. Neuf personnages sur dix ont l'air de sortir de l'asile, et les enfants sont tous tarés : pas un qui ne soit symboliquement (réellement dans *Hana-Bi*) déjà mort.* (Emmanuel Burdeau, « La tache dans le tableau », *Cahiers du cinéma* n° 521.)

*À partir du moment où il n'y a plus de pères, de repères, s'ouvre un vide vertigineux. Le paysage de la plage dans les films de Takeshi Kitano nous interpelle alors. Dans *Boiling Point*, *A Scene at the Sea* et *Sonatine*, on retrouve ce paysage vide où rien n'accroche le regard. Ce paysage est à la fois celui du cinéma japonais et de la société japonaise actuelle. Voilà où nous en sommes et d'où nous pouvons repartir.* (Yoichi Umémoto, *ibid.*)

Trois des meilleurs films sortis au Japon en 1997 sont *L'Anguille* (*Unagi*) de Shohei Imamura, *Cure* (*Kyua*) de Kiyoshi Kurosawa et *Hana-Bi*, dont les auteurs sont issus de générations et de parcours différents. Au début de *L'Anguille*, le personnage principal tue son épouse qu'il a surprise en plein adultère, à la suite semble-t-il d'une lettre de dénonciation anonyme. Au seuil de sa réintégration à une communauté humaine, il en viendra à se persuader que la lettre en question n'avait été qu'une vue de son esprit, et qu'il était bien le seul responsable de la mort de sa femme. Dans *Cure*, un inspecteur traque un jeune hypnotiseur, qui incite ses victimes à se débarrasser des personnes de leur entourage constituant un poids, un handicap ou un objet de rancœur. Le policier finit par se laisser suggestionner et assassine sa propre femme, dont il devait se préoccuper quotidiennement car elle était atteinte de troubles mnésiques. À la fin de *Hana-Bi*, les deux détonations entendues hors champ ne peuvent valoir que pour Nishi et son épouse, elle dont la leucémie compte les jours, lui qui sinon aurait dû la laisser seule pour aller en prison.

Trois couples sans enfant, deux femmes malades, trois maris qui tuent leur femme. Trois films qui posent la question de la responsabilité de cette mort : le héros de *L'Anguille* arrive à l'assumer pleinement, ne la rejetant plus sur le corps social ; certes sous le coup de l'hypnose, celui de *Cure* abdique ses engagements moraux et affectifs, et se décharge du poids que représente son épouse, assumant quant à lui son amoralité nouvelle. Sous couvert d'un romantisme désespéré qui fait l'émotion de la fin d'*Hana-Bi*, Nishi est peut-être finalement le personnage qui prend le moins en charge ce qui reste pourtant un meurtre. En effet, même s'il refuse de s'en expliquer, tout porte à croire qu'il l'accomplit au nom de motifs altruistes et sentimentaux autant qu'en son nom propre. Comme dans le cas des autres personnages dont il s'improvise l'ange gardien, il force dans une certaine mesure la main de sa femme (dont on ne peut que supposer le consentement), pour le meilleur et pour le pire. Par ce caprice sentimental jusqu'au-boutiste (« Ni avec toi car tu vas mourir, ni sans toi car je ne veux pas te laisser seule »), Nishi, celui-là même qui peut être vu par ailleurs comme le mari et l'adulte idéaux, remplace l'enfant absent, et, en tant que tel, doit lui aussi mourir, à la fin de cette œuvre malade qu'est *Hana-Bi* — malade, comme nombre de films japonais contemporains, du modèle sociétal de la famille traditionnelle, avec les femmes et les enfants pour victimes expiatoires.

DOCUMENTS

L'éternité retrouvée

« La structure du gag [...] est dans le schéma du mouvement instantané et aussitôt replié. Le poing de Kitano s'abat sur la figure de ses adversaires et les anéantit à peu près dans le temps qu'il fallait à Charlot pour dérober, une à une, toutes les saucisses d'un marchand ambulant, en reprenant, dans chaque intervalle, la pose du spectateur distrait. L'action de Kitano exécutant de la loi — de la police ou des yakuzas — a la vitesse mécanique du gag, et elle ne traduit ni ne produit le moindre changement sur son visage. Mais cette mécanique impassible n'a rien à voir avec les parodies décontractées du genre qu'affectionnent les habiles. Kitano ne parodie pas les films de bagarre, il les évide de l'intérieur. Il les ramène à la situation nucléaire : un désordre imprévu, une intervention fulgurante et le calme revient. Mais ce n'est plus le simple retour burlesque de l'ordre. L'ancien policier n'a pas seulement pris le parti fictionnel de la transgression des lois. L'excès de vitesse du gag, en cassant le mécanisme du film d'action, en interdisant à la fois les facilités de sa parodie et les lourdeurs de sa psychologisation, a confisqué les pouvoirs de l'action. Il en a fait une pure puissance de contemplation. Et c'est celle-ci qui va s'émanciper. Elle deviendra alors l'attention éblouie d'un visage qui sait qu'il ne verra bientôt plus rien. Elle s'élargira aux dimensions mythiques de cette plage infinie que le recul de la caméra offre au regard des deux policiers en service obligé et dérobe en même temps à leur pouvoir d'action. Ils n'ont pas même besoin d'indulgence envers leur ancien chef, passé de l'autre côté de l'ordre. Celui-ci est désormais hors de leur portée. La puissance étirée du gag est devenue monde. Elle est le monde de celui qu'ils chercheraient vainement dès lors à appréhender. L'éternité rimbaldienne de la mer allée avec le soleil, celle que cherchait — trop abstraitement, trop ironiquement peut-être — le héros godardien d'antan, est retrouvée. La puissance d'immobilité intérieure au mouvement des images s'est autonomisée. Ce mouvement suspendu infinitisé pourrait être la tragédie cinématographique » (Jacques Rancière, « Le mouvement suspendu », *Cahiers du cinéma* n° 523, avril 1998, p. 36). n

À lire

On se reportera avec profit à l'ensemble paru en novembre 1997 dans le n° 518 des *Cahiers du cinéma* lors de la sortie de *Hana-Bi*, et au texte de Thierry Jousse « Kitano le maître fou » paru dans le n° 25 de la revue *Trafic* (printemps 1998), qui envisage l'œuvre kitanesque jusqu'à *Hana-Bi*, non sans témoigner d'une inquiétude bien tempérée : « Quant à cette sanctification de Kitano, auteur qui entre à partir de maintenant dans la catégorie recherchée et redoutable des signatures, [...] elle est peut-être déjà contenue dans *Hana-Bi*, où l'idée de sacrifice comme accès à la beauté et la vision de l'artiste comme saint laïque sont esquissées. En ce sens, *Hana-Bi* est aussi le premier film de Kitano où il semble entièrement conscient et maître de ses effets, et l'intensité du film vient précisément d'une tension entre cette pleine conscience du cinéma et la capacité de s'en dépendre. »

À voir

Exceptions faites du récent *Été de Kikujiro* et de ce film maudit qu'est *Getting Any ?* tous les longs métrages de Kitano ont été édités en VHS ou DVD. Outre *Hana-Bi*, recommandons particulièrement deux de leurs meilleurs représentants : un Kitano avec Kitano, *Jugatsu*, et un Kitano sans Kitano, *A Scene at the Sea*. Enfin, autre document vidéo précieux, le documentaire de Jean-Pierre Limosin pour la série *Cinéma de notre temps* (Arte) : *Takeshi Kitano l'Imprévisible*.

En ligne

Côté Internet, on peut aller surfer sur un site en français complet et passionné consacré à l'auteur de *A Scene at the Sea* :

<http://www.multimania.com/martinlang/>

