

## Greffes et mutations Le corps transformé chez Shinya Tsukamoto

Alexandre Fontaine Rousseau

---

Number 171, March–April 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/73560ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Fontaine Rousseau, A. (2015). Greffes et mutations : le corps transformé chez Shinya Tsukamoto. *24 images*, (171), 22–24.

# Greffes et mutations

## LE CORPS TRANSFORMÉ CHEZ SHINYA TSUKAMOTO

par Alexandre Fontaine Rousseau



A SNAKE OF JUNE (2002) et TETSUO II: BODYHAMMER (1992)



Plus de 25 ans après sa sortie, *Tetsuo: The Iron Man* demeure une expérience cinématographique radicale. Sa mise en scène extrême retranscrit à l'écran le choc rythmique insistant de sa trame sonore industrielle. Authentique manifeste du courant cyberpunk japonais, le classique de Shinya Tsukamoto relève aujourd'hui encore de la pure transgression et fait l'effet d'un séisme, secouant le spectateur par l'intransigeance avec laquelle il illustre la formation spontanée des premiers corps à la frontière de la chair et de la machine. Puisant son inspiration tant du côté de David Cronenberg que du cinéma de Sogo Ishii, figure-culte de l'*underground* nippon, *Tetsuo* frappe surtout par la totale liberté qui s'en dégage.

Le *Tetsuo* de 1989 résume (en 67 minutes d'une remarquable densité) l'essence même d'une œuvre consacrée à l'émancipation absolue du corps qui, chez Tsukamoto, est déchiré en lambeaux, pulvérisé pour être recomposé ou exposé pour être redéfini. Toujours, c'est l'obsession d'un état « post-humain » qui guide la représentation du corps : les ravages de la guerre dans son plus récent film *Fires on the Plain* opèrent d'une manière similaire à la fusion de l'homme et de la machine dans son premier long métrage. Ces états relèvent de la mutation, de l'altération de ce corps auquel l'homme est limité. « Tu auras ce corps horrible pour le restant de tes jours » : voilà la menace proférée par l'un des protagonistes de *Tetsuo*. L'homme est enfermé dans cette prison de chair que le cinéma de Tsukamoto s'affaire à annihiler.

La transformation est ici embrassée dans tout ce qu'elle a de cauchemardesque et de sublime à fois. Le cinéma épouse la métamorphose des corps, sa forme évoluant pour représenter ce processus. En fait, Tsukamoto désire aller au-delà de la représentation : l'image relève du contact physique, le montage suit le développement exponentiel des sens. Dans *Tetsuo*, le corps, propulsé à toute allure à travers la ville, n'existe plus dans un espace fixe. Il est pur mouvement tout comme il est évolution inéluctable. Il faut retranscrire cette frénésie métabolique, l'inscrire dans l'articulation même des plans entre eux

afin que celle-ci ne soit plus que réaction en chaîne – explosion sur explosion, juxtaposition criarde d'éclats qui hurlent le contact de la peau et de l'acier.

Dès *Tetsuo*, Tsukamoto dynamite les conventions du langage cinématographique dans le but de restituer les sensations à l'écran, de faire du film une expérience charnelle dérangeante. Il bombarde le spectateur, invente des figures de style qui, par leur violence, provoquent un choc physique immédiat. Le « nouveau corps » mis en scène implique la création d'un « nouveau cinéma » fonctionnant à la manière d'un réseau de terminaisons nerveuses exposées. La caméra pénètre le corps, filme de l'intérieur la métamorphose en cours. Aucune stabilité n'est possible puisque l'agitation se situe à un niveau moléculaire. Tout est transitif, et ce bouleversement biologique provoque la désintégration totale des normes sociales, tout comme il dérange le fonctionnement normal du film.

De l'apparition sur le corps du protagoniste d'une première protubérance étrangère jusqu'au déplacement irrépissible de sa sexualité vers un fétichisme du métal – achevé de manière totalement grotesque par le jaillissement violent d'une immense perceuse phallique – *Tetsuo* entretient une intensité absolue. Son fonctionnement même repose sur cette impulsion, sur cet élan irrépissible auquel il s'abandonne entièrement, comme si le film était traversé par une intense décharge électrique. À la progression narrative se substitue l'entropie, selon un principe de contamination des cellules adjacentes. Les films de Tsukamoto procèdent pour la plupart selon une logique de prolifération. Ils dégénèrent à la manière de cancers particulièrement virulents.

*Tetsuo II: Body Hammer*, qui n'est pas tant une suite qu'une relecture à plus grand déploiement du premier *Tetsuo*, extrapole d'ailleurs à partir de ce principe de contamination. Le film met en scène un groupuscule nihiliste qui développe une injection transformant la volonté de tuer du sujet en altérations physiques : des canons de fusil percent la peau, qui se solidifie et se fige en une carapace de

fer difforme. L'objectif est désormais de créer une véritable armée de corps militarisés, une épidémie d'hommes-machines qui iront détruire le monde. Un pistolet permet d'inoculer le virus, et ainsi d'en assurer la prolifération. Le phénomène ne touche plus que le corps de l'individu, mais bien tout le corps social. Le cauchemar s'étend.

### LA GREFFE, CORPS ÉTRANGER

La mutation est généralement causée par une greffe, c'est-à-dire une extension artificielle qui permet de repousser les limites du corps. Motif récurrent de l'esthétique cyberpunk, la greffe relève de la fusion entre le corps et la machine. Dans *Bullet Ballet*, c'est le fusil qui réinvente le potentiel du corps auquel il s'intègre. Dans *A Snake of June*, le vibreur et le téléphone cellulaire s'attachent au corps de Rinko, lui permettant progressivement de reprendre le contrôle de sa sexualité. La greffe, comme une drogue, décuple la portée des sens, mais l'hôte, parfois, la rejette. Les films de Tsukamoto se nourrissent de cette tension, tout comme ils se nourrissent de la tension qui existe entre l'individu et son milieu.

Le paysage urbain exerce une pression sur le corps, en accélère la mutation. L'œuvre de Tsukamoto est traversée par le principe d'adaptation, de survie. Le protagoniste de *Bullet Ballet* réagit à la violence urbaine en se procurant une excroissance métallique, le fusil qui lui permet d'y répondre. Dans *Fires on the Plain*, le corps humain s'adapte à la guerre en l'imitant : les soldats désespérés pratiquent le cannibalisme parce que la guerre elle-même est un acte de cannibalisme. Ils évoluent (ou régressent) en s'appropriant les caractéristiques du milieu dans lequel ils se trouvent. C'est l'acclimatation qui fait d'eux des monstres : plongés dans un environnement, ils se transforment par mimétisme.

Le cinéma aussi s'adapte. Dans *Fires on the Plain*, Tsukamoto exploite habilement les propriétés esthétiques de l'image numérique, exacerbant sa précision clinique pour restituer l'horreur de la guerre. Le cinéaste ne cherche pas à créer de belles images, à reproduire le grain de la pellicule. Il embrasse au contraire la froideur intrinsèque du numérique, sa netteté trop crue. Les couleurs évoquent la putréfaction, la gangrène qui s'installe dans la chair. Dans de telles conditions, le corps ne peut faire autrement que de pourrir progressivement : la faim épuise la raison, corrode le conditionnement social. Les êtres, dévorés de l'intérieur, finissent par s'entredévorer. La guerre crée de nouveaux corps au potentiel redoutable : des corps capables de tout pour survivre, y compris d'ingérer leurs semblables.



TETSUO: THE IRON MAN (1989)

Quant au corps de Rinko, héroïne de *A Snake of June*, il se révolte contre la répression sexuelle dont il fait l'objet en produisant des excroissances technologiques qui lui permettent de se libérer. Tsukamoto filme les orgasmes de Rinko de manière à leur conférer une portée révolutionnaire, les opposant à un paysage de béton figé et déshumanisé. Le corps développe des armes pour lutter contre sa propre aliénation. La mutation, même lorsqu'elle est terrifiante, relève chez Tsukamoto de la catharsis : la fusion finale des deux monstres de métal dans *Tetsuo: The Iron Man* annonce l'avènement d'une nouvelle ère. Les corps transformés iront détruire l'ordre ancien pour créer un monde à leur image.

### ÉVOLUTION DU CORPS, CORPS RÉVOLUTIONNAIRE

Le corps s'impose comme lieu de résistance, et la mutation comme force de changement. Il est d'ailleurs impossible d'y échapper, d'autant plus qu'elle s'avère définitive, pour le meilleur et pour le pire. Le soldat de *Fires on the Plain* ayant survécu à la guerre est hanté par le goût de la chair humaine. Les plaies cicatrisent mais la marque demeure. La peau se referme autour des nouvelles extensions, confirmant leur assimilation. Les pervers de *A Snake of June* sont condamnés à porter une prothèse en forme d'entonnoir qui délimite la portée de leur regard. Leur champ de vision, ainsi réduit, relève par définition du voyeurisme. Les corps se spécialisent, ils deviennent des outils au service d'une fonction précise.

Ce culte du dépassement de soi, du sacrifice et de la souffrance, tout comme la fascination pour l'athlétisme et le perfectionnement physique, rappelle le fétichisme conservateur de Yukio Mishima, son totalitarisme intériorisé qui relevait de l'obsession de la discipline. Dans *Body Hammer*, *Tokyo Fist* et *Bullet Ballet*, Tsukamoto



BULLET BALLE (1998)



filme avec un mélange de fascination et de répulsion l'entraînement des boxeurs, la reconstruction du corps par la violence, la tentative de sculpter la chair pour la consacrer au combat. L'horreur, dans son cinéma, découle du fait que l'humain crée essentiellement des machines de guerre. Le désir de détruire lui inspire ses inventions, alimente sa volonté et nourrit ses fantasmes.

Ailleurs dans l'œuvre du cinéaste, la réflexion sur le corps prend d'autres formes. C'est encore autour de cette idée du corps transformé que gravite *Vital*, le film explorant la relation qui se développe entre un étudiant en médecine et le cadavre qu'il doit disséquer dans le cadre d'un cours d'anatomie. Sauf qu'ici, le délire apocalyptique cède le pas à une méditation plus posée sur la décomposition. Qu'advient-il de la chair une fois la frontière de la mort traversée? Qu'est-ce qui, en elle, survit à cette ultime transformation? Par le biais de cette



FIRES ON THE PLAIN (2014)

cohabitation intime avec le cadavre, le cinéaste cherche à répondre à cette question: qu'est-ce qu'un corps à partir du moment où la vie l'a quitté?

*Vital*, à cet égard, renvoie de manière plus sobre aux questionnements qui traversent l'ensemble de l'œuvre de Tsukamoto, peut-être parce qu'ici l'altération est plutôt observée que vécue. Mais, encore une fois, la transformation est inévitable. Le spectre de la dégénérescence plane sur la chair. Personne, en effet, n'échappe à la mort. Mais la destruction n'est pourtant pas toujours dépeinte de manière négative chez Tsukamoto. La conclusion de *Tetsuo II*, par exemple, nous montre la famille du protagoniste se tenant parmi les ruines d'une ville dévastée. La femme souligne le silence qui règne sur ce paysage. La mort, après tout, c'est aussi le calme éternel qui succède à l'agitation temporaire de la vie. ■



CINÉMA > 274, RUE MICHAUD RIMOUSKI (QC)

PARALOEIL.COM > LOCATION D'ÉQUIPEMENTS



Conseil des arts  
Canada Council  
for the Arts

