

Kei Fujiwara
L'Homme de chair

Ariel Esteban Cayer

Numéro 179, octobre–novembre 2016

Le cinéma de genre au féminin

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/83643ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Cayer, A. E. (2016). Kei Fujiwara : l'Homme de chair. *24 images*, (179), 32–32.

KEI FUJIWARA

L'HOMME DE CHAIR

par Ariel Esteban Cayer

Comptant parmi les trop rares réalisatrices de cinéma de genre au Japon, Kei Fujiwara se fait d'abord connaître comme comédienne dans *Tetsuo: The Iron Man* (1989) de Shinya Tsukamoto. Elle y livre une performance complètement déjantée et énergique, à la fois victime, femme-bourreau et femme-machine, révélant alors sa forte présence à l'écran. Bien qu'elle disparaisse pendant près d'une décennie et que peu de rôles suivent, elle signe *Organ* en 1997, à titre de réalisatrice, scénariste, monteuse et directrice photo. Suivra *Id* en 2005, qui clôt un diptyque certes imparfait, mais inoubliable, où Fujiwara troque la ferraille du cinéma de Tsukamoto pour un rapport plus organique à la déchéance des corps. Elle y pousse également les codes du « *body horror* » à l'extrême, dévoilant par leur entremise une interrogation spirituelle sur l'aliénation urbaine et le potentiel humain à faire le Mal.

À l'image des multiples entrailles humaines éclaboussant le sol, il faut dire d'emblée qu'*Organ* est un sacré bordel. Exploitant le surréalisme qui naît souvent des imperfections du cinéma de genre, Fujiwara semble déterminée à épouser la logique interne des corps qu'elle met en scène : celle de la décomposition. Hanté par une enquête ayant mal tourné, le détective Numata tente d'élucider la disparition de son associé, tombé entre les mains d'un syndicat de trafic d'organes. Saeki, l'un des trafiquants, a été castré à la naissance par sa propre mère. Affligé depuis d'un mal qui pourrit sa chair de l'intérieur, il demeure convaincu que les entrailles de ses victimes recèlent le secret de sa guérison. Dans une scène des plus mémorables, il imagine une femme qui émerge d'un chrysanthème vaginal. Révélant à la fois le soi-disant mal qui l'afflige sous la ceinture et la possibilité que ce « manque » soit la porte vers une sublime réincarnation, la scène révèle également une intention purement esthétique de la part de Fujiwara : une poésie de l'abject, qui résume bien son cinéma.

De même, la cinéaste désagrège la réalité de son univers. Par le biais d'un montage parallèle frénétique, elle contamine peu à peu son intrigue par l'irréalité propre aux scènes *gore*. Finalement, les enjeux du polar disparaissent au profit d'un spectacle orgiaque de viscères et de liquides, où se retrouvent (et s'anéantissent) Numata, le policier disparu, Saeki et Yoko. Cette surenchère d'effets spéciaux permet alors à *Organ* de concrétiser une vision lugubre du Tokyo des années 1990 : celle d'une ville anxieuse et nauséabonde, recelant un Enfer sous sa surface, où se décomposent les âmes en perdition.



Organ (1997)

Id prolonge cette vision de l'Enfer en investissant une campagne qui devient l'équivalent d'un purgatoire sur Terre, d'un Nirvana corrompu par la bêtise de l'homme. Invoquant Amitābha comme narrateur (Buddha des buddhas régnant sur la Terre Pure hors du cycle de réincarnation), Fujiwara nous présente un vagabond qui s'avère être le Numata réincarné du film précédent. Cet homme sans nom erre hors de la métropole, hanté par le carnage de sa vie antérieure, pour finalement aboutir sur les terres d'une famille d'éleveurs porcins rappelant à la fois les dégénérés du cinéma de Tobe Hooper et les troupes de théâtre d'avant-garde de Shuji Terayama. Au centre de cette ferme se dresse un puits représentant l'inconscient d'où surgira le *ça* évoqué dans le titre : d'abord tel un livre saint puis, figurativement, sous la forme d'un geyser de sang qui engloutira toute raison.

Il va sans dire que Fujiwara ajoute avec *Id* une dimension spirituelle à son œuvre. Si *Organ* fonctionnait selon une logique de décomposition, il faut parler ici de transformation : d'un devenir-bête, du lien friable qui subsiste entre la créature élevée pour sa viande et celle dotée de parole, de conscience et, surtout, d'une capacité à heurter son prochain. Le cinéma de Fujiwara – cet amas de chair, de tendons et de viscères – trouve tout son sens dans le carnage et le *gore* devient ainsi moteur de cette transformation. Ici, pas d'ascension possible, pas de Terre Pure vers laquelle transmigrer : il n'y a que la prison de la chair, sur laquelle la violence est perpétuée *ad nauseam*. Si Fujiwara termine son film sur un paisible plan de nuages d'où surgit une prière (« *Lord Amida, Leadeth Me, Lord of Infinite Light and Life* »), il faut y voir une ironie : dès le plan suivant, un autre réincarné surgit des ruelles nauséabondes de Tokyo et avec lui, l'impossibilité d'être autre chose qu'un monstre. 24