

## Éloge d'un cinéma mercenaire : Seijun Suzuki (1923-2017)

Ariel Esteban Cayer

Numéro 182, mai-juillet 2017

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/85571ac>

[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. (2017). Éloge d'un cinéma mercenaire : Seijun Suzuki (1923-2017). *24 images*, (182), 38–40.

# Éloge d'un cinéma mercenaire: Seijun Suzuki (1923-2017)

par Ariel Esteban Cayer



Tokyo Drifter

Seijun Suzuki, né Seitaro Suzuki, demeure l'un des plus grands esthètes de la série B. S'il est passé à l'Histoire avec des œuvres telles que *Tokyo Drifter* (1967) et *Branded to Kill* (1968), qui ont amené la Nikkatsu à le congédier sous prétexte d'avoir réalisé des films incompréhensibles, il est aujourd'hui important d'aller au-delà de cette fameuse anecdote. Décédé le 13 février 2017 à l'âge fort vénérable de 93 ans, cet enfant terrible du cinéma japonais incarne le pur potentiel que recèle le cinéma de genre, lorsque ses codes sont adoptés avec abandon, puis déconstruits et éclatés. De fait, en plus de révéler la possibilité et l'importance d'une forte vision *auteuriste* au sein d'un système de production industriel, le cinéma de Suzuki ne cesse d'interroger la position de l'artiste dans celui-ci. D'où cette fascination nécessaire pour les tueurs à gage écartelés entre deux clans, les hors-la-loi, les prostitués, les chanteurs et chanteuses de cabaret – autant de corps à louer, de mercenaires et d'individus pris dans un engrenage mercantile.

Dans *Underworld Beauty* (1958), premier film signé sous le pseudonyme Seijun, on trouve déjà un sculpteur de mannequins, anticipant les personnages excentriques à venir. Ici, l'atelier de l'homme sert d'entrepôt de bras, de têtes et de corps, démontables et recomposables à volonté, tels les tropes narratifs d'un polar. Des corps morcelés, sans fonction particulière – autre qu'esthétique – permettant dès lors à Suzuki d'injecter dans son pastiche du film noir une touche de surréalisme qui lui est propre. Si une confrontation sur le toit d'un immeuble sert d'amorce à l'intrigue, elle fournit également une occasion à l'auteur en devenir de jouer, littéralement, avec la *figure* du gangster; de la poser en silhouette, visage masqué, fusil pointé, devant une ligne d'horizon qui rappelle davantage le western (et par conséquent, le *jidai-geki*) que le film de

gangster. Les diamants au cœur de l'intrigue se retrouveront également avalés par un truand, puis finalement dissimulés dans la poitrine d'un mannequin. On passe alors du corps à sa représentation symbolique: d'une représentation réaliste à une approche picturale qui deviendra rapidement la marque de commerce de Suzuki.

On associe souvent la naissance de l'auteur à *Youth of the Beast* (1963) avec son mariage symbiotique entre convention et invention formelle. On y sent bouillonner déjà tout le potentiel naissant de sa mise en scène, ainsi que les frustrations qui l'amèneront à faire éclater le genre du film d'*akushon* (du mot anglais « action »). Très vite, Suzuki parsème ses productions de resplendissants moments de révolte auteuriste, réduisant le corps de ses acteurs à de purs éléments sculpturaux, délaissant les enjeux psychologiques de ses récits au profit de leurs possibilités esthétiques et se rapprochant toujours plus de l'abstraction symbolique du *pop art*. Dans la scène finale de *Tattooed Life* (1965), par exemple, les murs d'une maison close changent de couleur d'un plan à l'autre. Théâtre d'un affrontement de sabres, un plancher se dérobe soudainement pour devenir du verre qui permet à la caméra de se glisser sous les acteurs, en contre-plongée. Cette séquence reprise intégralement par Quentin Tarantino dans *Kill Bill Vol. 1* vaudra à Suzuki un premier avertissement de la part de ses supérieurs à la Nikkatsu. Il récidive cependant avec *Carmen from Kawachi* (1965), un film où la symétrie et la plasticité de la mise en scène rejoignent celle de la publicité et permettent à l'actrice principale, Yumiko Nogawa, de flirter avec un bris du 4<sup>e</sup> mur. Ailleurs, ce sont des mouvements de grue à même un espace clos qui révèlent l'architecture des plateaux de tournage et dévoilent l'artifice, aux limites du raisonnable.

Bien sûr, c'est en 1966 et 1967 que la « méthode Suzuki » atteint son paroxysme. Suite aux réprimandes de la Nikkatsu, Suzuki voit son budget coupé de moitié pour *Tokyo Drifter*, ce qui le force à innover et provoquer davantage. Les pièces où se déroule l'action se déroulent à la réalité au même rythme qu'elles se démeublent. Ces espaces oniriques relèvent d'un pur spectacle de direction artistique : un éventail de couleurs vives parfaitement adaptées aux costumes des acteurs, des confrontations réduites à leurs plus simples éléments iconographiques et une surenchère de signifiants culturels (le saloon, le veston, le revolver) cherchant à pleinement intégrer et détourner l'influence de la culture américaine dans l'*akushon* japonais. L'intrigue glisse immédiatement au second plan, tandis que les plaisirs esthétiques se succèdent et la réalité du film s'effrite pour laisser place à un délire pop assumé, quelque part entre Warhol, Godard et William Klein : du pur Suzuki.

Dans *Branded to Kill*, les tueurs n'ont même plus de nom, mais plutôt une place assignée au sein d'une hiérarchie. Goro, aka No.3 (Jo Shishido) n'a d'autre ambition que de devenir No.1, et tout se résume par la suite à un film de tueur à gages reconfiguré en cauchemar surréaliste – une réduction « ad absurdum » (pour emprunter la formule à Tony Rayns) de toutes les conventions et images propres au genre – à commencer par la femme fatale jouée par l'énigmatique Annu Mari et l'iconique séquence d'assassinat (relevant ici, trois fois plutôt qu'une, du gag loufoque), reprise plus tard par Jim Jarmush dans *Ghost Dog: The Way of the Samurai* (1999). Où *Tokyo Drifter* était éclatant et ludique, *Branded to Kill* est sombre et nihiliste, mettant de l'avant la rage d'un auteur révolté.

Renvoyé suite à ces excès, Suzuki ne retourne derrière la caméra qu'en 1977, pour le compte de la Shochiku. Là où d'autres auraient vu là l'occasion de se refaire une réputation, ce n'est pas le cas du cinéaste. *A Tale of Sorrow and Sadness* (1977) se révèle plutôt être un drame psychologique moderne, qui glisse tranquillement vers un portrait cinglant de la modernité japonaise. Prenant pour cible l'industrie de la pub, et la société de consommation qui engloutit le corps des femmes,



Branded to Kill

Suzuki raconte ici l'absurde ascension (puis rapide descente aux enfers) de Reiko (Yoko Shiraki), un mannequin forcé de devenir golfeuse pour le compte de sa compagnie. Film subtilement enragé, doublé d'une critique détournée de l'industrie qui empêcha Suzuki de travailler pendant une décennie, *A Tale of Sorrow and Sadness* s'inscrit également dans la lignée directe de sa « Trilogie de la Chair » (*Gate of Flesh*, *Story of a Prostitute* et *Carmen from Kawachi*) et son lot de femmes résilientes, néanmoins prisonnières de sociétés patriarcales où les forces du marché priment, dans la rue comme dans l'intimité de relations humaines souvent abusives.



Underworld Beauty et Youth of the Beast



Ici, le tout culmine en un délire rappelant les éclats de violence et de couleurs des films précédents: si le vert d'un filtre est symbolique de la jalousie d'une femme envers une autre, le jaune connote l'innocence d'un enfant laissé-pour-compte, et ainsi de suite. Tel un Mondrian taché de sang, l'appartement épuré de Reiko devient une toile sur laquelle Suzuki fait déraiper l'ordre établi: d'abord par une invasion de femmes jalouses, *zombifiées* d'avarice et d'envie, puis finalement par un acte de vengeance insoupçonné qui réinstalle un chaos enfantin au cœur d'un film autrement raisonnable. Sans surprise, cet unique film que Suzuki réalisa dans les années 1970 fut un échec critique et financier.

Si la trilogie Taishō (*Zigeunerweisen*, suivi de *Kagero-za* et *Yumeji*) redonne finalement à l'auteur ses lettres de noblesse, c'est avec *Capone Cries a Lot* (1985) que l'auteur signe son chef-d'œuvre de fin de carrière. Dans cette comédie *screw-ball* satirique, Suzuki raconte les péripéties rocambolesques d'Umiemon (Kenichi Hagiwara), un chanteur de *naniwa-bushi* (chant traditionnel, aussi appelé *rōkyoku*) qui s'installe dans le San Francisco de la prohibition, persuadé qu'il deviendra riche de son art, déjà vieux jeu au tournant des années 1930. Tourné au Japon (dans un parc d'attractions désaffecté), le film est un renvoi d'ascenseur significatif concernant l'esthétique

américaine qui alimenta et transforma le cinéma japonais des années 1950, 60 et 70. À l'instar de Suzuki lui-même, le héros du film tente d'amalgamer l'influence des deux mondes en une expression authentique, à la différence près qu'ici, le cinéaste impose le Japon à l'Amérique et non l'inverse. *Capone* détourne l'hybridation esthétique qui en découle en un véritable carnaval jubilatoire et parodique du cinéma américain, comme de l'impérialisme culturel et politique qui laissa sa marque sur le Japon.

Umiemon est convaincu qu'Al Capone est président des États-Unis, et ce dernier pourrait bien l'être tant cette vision décalée s'avère juste: les spectacles de ménestrels et le Ku Klux Klan font partie intégrante du décor; les panneaux publicitaires sont criards et omniprésents; Charlie Chapin règne en roi, et le jazz et le blues demeurent la musique du peuple. Dans une des plus belles scènes de son parcours, Suzuki orchestre même un duo blues-*naniwabushi*, qui résonne tel un magnifique hommage au cœur même de la satire mordante. Bien plus qu'un constat sur la relation entre l'Est et Ouest, *Capone* va bien au-delà du dialogue d'influences: Suzuki y boucle la boucle d'un projet entamé vingt ans plus tôt et il nous est permis au passage d'entrevoir – de rêver – les visions que son cinéma aurait pu nous offrir au cours de la décennie perdue. 24



Haut: *Tattooed Life* et *Gate of Flesh*  
Bas: *A Tale of Sorrow and Sadness* et *Capone Cries a Lot*