

# HIROSHI TESHIGAHARA

## MOTIFS DE L'OBSESSION

PAR DIANE ARNAUD

**L**es trois films de fiction réalisés par Hiroshi Teshigahara, de 1962 jusqu'en 1966, proposent une mise en œuvre originale à partir de traits communs remarquables : les intrigues entêtantes du romancier Kôbô Abe, les créations sonores alarmantes du non moins célèbre compositeur Tôru Takemitsu sans oublier les textures visuelles sidérantes du chef opérateur Hiroshi Segawa. De cette collaboration exemplaire est né un univers déchiré entre le noir et le blanc, le microdétail et le macroplan, la langueur de la valse et la percussion du tambour, les éclats du minéral et les suintements de l'homme. Pareils motifs obsessionnels expriment avec une grande acuité notre condition d'être écartelé entre la réalité et le désir, la peur et la volupté. Ils sont liés à plusieurs plans existentiels à même de confronter l'individu et la société mais aussi soi avec soi : l'exploitation du travail, la crise du couple, le harcèlement de l'imaginaire...

**L**e caractère envoûtant et néanmoins étranger des récits-collages de Teshigahara s'explique à la fois par la portée universelle de la cruauté humaine et par l'ancrage historique des figures d'enfermement et de disparition dans le Japon d'après-guerre. En voyant son œuvre, comment ne pas percevoir l'écho des souvenirs de l'explosion nucléaire, la référence au phénomène sociologique d'évaporations individuelles, l'évocation des difficultés de la Reconstruction ; mais comment en même temps ne pas avoir accès à ce qu'il y a de plus archaïque, en nous, et entre nous. Quand l'identité ne colle plus aux traits de l'individu et que seules des oscillations paradoxales entre des forces contraires dessinent les lignes de fuite de notre vie.

## ADAPTATIONS DU SUJET ET CRISES IDENTITAIRES

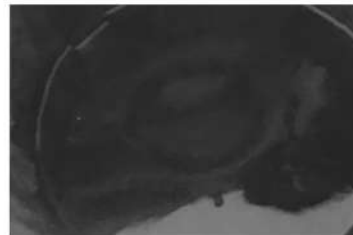
La (re)connaissance d'Hiroshi Teshigahara est intimement liée à l'univers littéraire de Kôbô Abe. Le romancier, un peu plus âgé que le cinéaste, a élaboré les scénarios des quatre « adaptations » à l'écran à partir de ses romans et nouvelles éponymes, écrits quelque temps auparavant. Leur premier travail en commun a été révélé en Occident par la sélection à la Semaine de la Critique à Cannes en 1963 du *Traquenard* (*Otoshiana*, 1962). D'après les formules de Max Tessier, suite à cette « *actualisation insolite des films de fantômes japonais* », « *la trilogie fantastique* <sup>1</sup> » de Teshigahara regroupe les trois adaptations des romans les plus connus d'Abe : *La Femme des sables* (*Suna no onna*, 1964, Prix Spécial du Jury au Festival de Cannes), *Le Visage d'un autre* (*Tanin no kao*, 1966), *Le Plan déchiqueté* (*Moetsukita chizu*, 1968). Ce rapprochement littéraire ne prend pas en compte l'usage du noir et blanc et du format 1.33 qui ne concerne justement que les trois premiers films ici édités en DVD. La dernière collaboration, soldée par un échec critique et public, se distingue par le passage à la couleur, l'élargissement du champ avec le format scope, le casting pour le rôle du héros policier par l'acteur de la saga *Zatoichi* – Shintarô Katsu –, et le remplacement du chef opérateur Segawa par Uehara. Teshigahara a souvent insisté sur l'importance des choix visuels : « *Au cinéma, l'image est plus importante que les dialogues. Ceux-ci se contentent d'expliquer le thème du film. Aussi dans l'avenir cesseront-ils d'avoir beaucoup d'importance* <sup>2</sup>. » Les thèmes privilégiés de Kôbô Abe sont traités par des correspondances rythmiques, visuelles et sonores pour exprimer la crise de l'identité individuelle dans la société contemporaine et la dimension absurde des rouages de l'existence.

おとし穴



Le Traquenard

À l'écrit et à l'image, les héros ne sont autres que le chef de syndicat Otsuka qui a un double assassiné et mort-vivant dans *Le Traquenard*, l'instituteur entomologiste Junpei Niki qui a été fait captif par une communauté villageoise dans *La Femme des sables* ; l'ingénieur chimiste Okuyama qui se fait greffer *Le Visage d'un autre* après son accident de travail. Les œuvres filmiques tissent peut-être encore davantage le lien entre la mise à mal de l'identité et le contexte social historiquement marqué. Le climat de tension dans le premier film provient de deux menaces extérieures : la traque des déserteurs pendant la guerre et le démantèlement des syndicats par l'industrie minière. Le hors-champ de l'histoire est lié aux supposés commanditaires de ce *Traquenard*, les employeurs du mystérieux homme en blanc (photographe et tueur à la fois, joué par l'immense Kikuo Kaneuchi) qui mentionne après n'avoir laissé que des fantômes de prolétaires derrière lui, devant le regard impressionné de l'enfant-témoin pupille de la nation, que « Tout s'est passé comme prévu ». La machination infernale fomentée par le Grand Capital renvoie aux formes multiples de l'oppression, la domination, l'occupation. Dans *La Femme des sables*, son film mythique, la séquestration du héros pourrait se comprendre comme explication au phénomène du *Johatsu*, la disparition par centaines d'individus apparemment à bout d'eux-mêmes face aux dispositifs de contrôle dans le Japon post-industrialisé. Le sujet sera traité sous forme d'enquête documentaire falsifiée par Imamura dans *L'Évaporation d'un homme* (1967). La fiction de Teshigahara, d'après Abe, remet en question la place de l'homme dans la société et dévoile les conditions d'un engagement collectif au-delà de toute morale, selon une éthique des gestes et des liens. L'instituteur en vient finalement à accepter de remplir des seaux de sable impropre, vendu illégalement pour la construction de logement instable, quitte à rester dans ce trou du monde auprès d'une femme faite sienne.



Il pense même à faire partager sa découverte de l'eau aux villageois qui l'ont dupé. Son identité nominative, révélée par le plan final de surimpression de la fiche de signalisation de sa disparition depuis sept ans, se fond avec l'étendue des dunes plein cadre. Mort pour la société japonaise, il est devenu l'homme des sables.

Quant à l'homme au visage détruit par une explosion chimique, sa volonté de se faire greffer un masque le pousse à commettre, dans la lignée de Mister Hyde, des crimes contre l'humanité. À l'ombre, dans des sombres ruelles. Le rattachement au contexte d'après-guerre provient surtout de l'irruption d'une autre histoire, celle d'une jolie jeune femme à moitié défigurée. Cette victime de la déflagration atomique est, selon les explications données à la fin du roman d'Abe, l'héroïne du film, *L'Amour d'un côté*, qu'a vu Okuyama avant de pouvoir arborer son nouveau visage. Dans l'adaptation de Teshigahara, le héros en parle directement à son épouse, enclenchant par la suite sans qu'elles soient annoncées, ou énoncées, d'autres plongées dans ce film en miroir. L'histoire, ainsi enclose dans la destinée de l'homme masqué, se clôt sur le suicide de la femme brûlée. Le frère, à la vue de sa sœur perdue dans les flots, est mort de douleur. La mise en forme (gel du plan, négatif photographique) nous remet en tête l'effet *pika*, l'éblouissement de la bombe nucléaire tel qu'il est qualifié par les survivants. Cette mise en perspective historique ne saurait éclipser les marques cinématographiques à même de changer aussi le cours du récit littéraire. D'ailleurs Abe lui-même n'avait-il pas mis dans la bouche de son héros brûlé à vif : « *Un cinéma est un endroit où on va pour échanger son visage, pour quelques instants, en payant* <sup>3</sup>. »



Le Visage d'un autre



## MONTAGES DE SOI ET FIGURES DÉDOUBLÉES

Échanger les rôles, les masques, les habitudes, quitte à faire éclater les carcans sociaux par les audaces et les trouvailles des compositions visuelles : voilà les enjeux du cinéma de Teshigahara. Clin d'œil. La reconnaissance des acteurs à travers les trois films du coffret tend à déplacer et amplifier les troubles de l'identité, propres à chaque adaptation, dans un univers infini de faux-semblants. Kyôko Kishida, l'héroïne de *La Femme des sables*, se retrouve ainsi avec les traits mutins et insolites de l'assistante infirmière du docteur ; le classiquement beau Eiji Okada, qui jouait son prisonnier finalement consentant, devient le patron de l'homme sans visage ; tandis que l'athlétique Hisashi Igawa, qui interprétait déjà un rôle dédoublé (mineur déserteur / syndicaliste dissident) dans *Le Traquenard*, prend les traits du quidam qui vend sa face, toujours dans *Le Visage d'un autre*. Pour chaque récit, effets de déformation figurative et de multiplication narrative sont à l'œuvre. Le double jeu des personnages principaux et la dissolution identitaire qui en découle s'emparent de l'écriture filmique. Les figures du dédoublement touchent aux différentes versions d'un même homme fictif – le sosie, le masque, le mort-vivant – avant de l'épingler définitivement dans une fixité mortifère ou de le libérer via une identité salvatrice.



*La Femme des Sables*



Dans *Le Traquenard*, les doubles du héros, qui finiront tous en spectres, se déclinent sur tous les plans : images photographiques, jeux de miroir, dangereux rapprochements en cadrage resserré, effets de surimpression. Quand le mineur regarde la photographie d'un possible lui-même au bureau d'embauche, plusieurs mouvements s'accordent à annoncer son destin funeste et flou : rapprochement vers l'avant, perte de netteté du visage, fondu au noir. Quand le syndicaliste apparaît pour la première fois, sous les yeux éberlués du mineur fantôme qui a laissé son cadavre derrière lui pour retrouver un sosie à chapeau, différents procédés (zoom avant, plan gelé, grain photographique d'antan) préfigurent sa mise à mort finale. Cette captation d'un double figé de soi évoque la toute fin de *The Shooting* (Monte Hellman, 1969) qui met face à face des arrêts sur image de deux personnages joués par le même acteur, Warren Oates. Vue de la mort d'un frère, aperçu de sa propre finitude. Dans le film de Teshigahara, la même ambiance étrange et pesante, à l'origine d'une menace existentielle à travers des déserts désolés chez Monte Hellman, envahit le village abandonné, bientôt repeuplé par des présences spectrales, des morts au présent. L'irruption d'une tache grise sur la rue vide, blanchie par la surimpression, fait apparaître comme par magie les habitants décédés de cette ville désormais fantôme. Le récit dès lors sera continuellement doublé par le point de vue et la prise de parole de ces défunts. Les différentes versions de l'intrigue confèrent à la réalité sociale un caractère effrayant, à même de tuer les chômeurs, de faire fuir les enfants et de faire gagner les hommes de mains du Grand Capital. L'entremêlement des voix, la co-présence de morts et de vivants soulignent le règne de l'absurde et la mise à mort sociale des *sans parts* de la société – ceux qui n'ont pas voix au partage selon le philosophe Jacques Rancière.





Cette même tendance parcourt *Le Visage d'un autre* dans le traitement de son « sujet », apparemment moins engagé politiquement. Ces modes de doublure et de déstabilisation renvoient au style d'Abe, entre abstraction et obsession, tout en faisant éclater les points de vue. Au lieu d'une narration à la première personne, les maux identitaires du héros s'expriment par les répétitions et les croisements dans le montage narratif. L'histoire secondaire, déjà signalée, de la victime de l'explosion nucléaire apparaît d'ailleurs comme une « image-tache » qui peu à peu va manger la représentation du récit principal jusqu'à un recouvrement plein cadre (en scope puis au format original quand les bandes noires disparaissent). Ces deux univers, pourtant séparés par un principe d'énonciation indirecte, deviennent inséparablement intriqués par des raccordements associatifs : échos de motifs, gestes similaires entre les héros, reprises d'angles de prise de vue ras le sol, nuances de gris, même chair calcinée. Cette perméabilité des images poreuses et des sons hallucinants évoque les basculements dans les différentes fictions possibles d'*Eraserhead* (David Lynch, 1977), une autre tête brûlée et effacée par les violences du monde. Chez Teshigahara, le montage dédoublé renvoie clairement aux deux faces du héros : face cachée par les bandages, écho à *L'Homme invisible* (James Whale, 1933) et aux *Passagers de la nuit* (Delmer Daves, 1947) ; face masquée par la greffe d'un autre visage artificiel, souvenir des *Yeux sans visage* (Georges Franju, 1960), pendant à *L'Opération diabolique* (John Frankenheimer, 1966), annonce d'une *Volte Face* (John Woo, 1997). L'ingénieur Okuyama ne cesse de doubler son existence, au risque de toucher les bas-fonds de lui-même. Avec son apparence effroyable de momie, il loue un appartement, lieu de refuge, dans un immeuble moins chic que sa résidence conjugale et bourgeoise.



Avec son nouveau masque aux traits affables, ceux de l'acteur félin Tatsuya Nakadai enfin visible, il reloue un autre appartement, lieu de risque, dans le même immeuble en prévision de coucher avec son épouse, jouée par la splendide Machiko Kyô. Mais alors qu'il croyait la confondre en la poussant à le tromper, elle ne faisait que prétendre ne pas le reconnaître pour lui être fidèle.

Les images de soi finalement démasquées sont mises en péril par ces jeux de faux-semblants. Ce principe de répétition du même – non plus pour les identités humaines, mais pour les lieux fictionnels et les situations narratives – a le même pouvoir dans la conduite du récit. La réitération des gestes quotidiens dans *La Femme des Sables*, imposée par la dramaturgie minimale de ce huis-clos ensablé, engendre une conversion du personnage. Cette métamorphose intérieure est œuvrée par le montage alterné et réitéré de plans vides des dunes – « *Ce sable-qui-s'écoule* » selon la formule d'Abe.



L'identité de chaque grain, vu en très gros plan lors du prologue, puis de plus en plus loin, se fond dans une surface en perpétuel mouvement. Effet d'agrandissement par le changement d'échelle. Le générique d'un *Visage d'un autre va*, sur un air de valse, d'un insert sur deux photographies d'identité, jusqu'au dévoilement d'un quadrillage infini de plusieurs centaines ne laissant plus rien percevoir que des cases en noir et blanc. Ce passage brutal, de l'un au multiple, de la preuve par l'image photographique à la mise au flou identitaire, donne lieu à un fondu enchaîné sur l'agitation anonyme des Tokyoïtes, de jour. De nuit, avant l'assassinat final du docteur, le héros en vient à croiser une foule d'hommes en costumes noirs portant des masques blancs. Cette marée humaine, recouverte des traits de la conformité, place les expérimentations formelles de Teshigahara sur plusieurs terrains : jeux de cache-cache du surréalisme (reprise des hommes à chapeau melon de Magritte) ; figurations populaires de la résistance (annonce des défilés masqués dans *V for Vendetta* des frères Wachowski (2005)).

### « TENDANCE SURRÉALISTE » ET FANTASMAGORIES DOCUMENTAIRES

**F**ortement marquée, voire désespérée, par les ravages de la guerre, sa quête artistique s'est détournée d'un point de vue rationnel et extérieur porté sur le monde. La puissance de ce cinéma réside dans l'éclatement de sa mise en forme qui se rattache à la modernité artistique et à la tradition japonaise en suivant une drôle de voie. Rappel des faits. Hiroshi, né à Tokyo en 1927, est le fils d'un des maîtres les plus reconnus de l'*ikebana* (l'arrangement floral), Sofu Teshigahara. Il a commencé sa formation en suivant l'enseignement de l'École des Beaux-Arts pour apprendre la peinture japonaise mais aussi internationale. Son intérêt pour ce qu'il dénomme « *la tendance surréaliste* », dans un sens large qui inclut Dalí, Picasso et Miró, s'explique par son désir de « *dépeindre la réalité japonaise par des moyens surréalistes* »<sup>4</sup>. C'est d'ailleurs ce penchant qui lui a permis de rencontrer Abe dans le groupe surréaliste *Seiki no kai*. Il importe surtout pour Teshigahara de révéler l'opposition entre les aspects intérieurs de l'homme et les structures complexes de la société en se départant d'une vision figée. Et c'est en se tournant vers le cinéma qu'il trouve le médium visuel privilégié « *pour atteindre cette sur-réalité* »<sup>5</sup>.

**C**ette surréalité explore les sables mouvants d'une réalité difficilement appréhensible si ce n'est en suivant le cheminement des hommes face aux formes multiples de l'adversité. Teshigahara se rattache au mouvement contestataire de la Nouvelle Vague japonaise (Oshima, Imamura, Yoshida entre autres) qui a introduit une indiscernabilité entre documentaire et fiction.

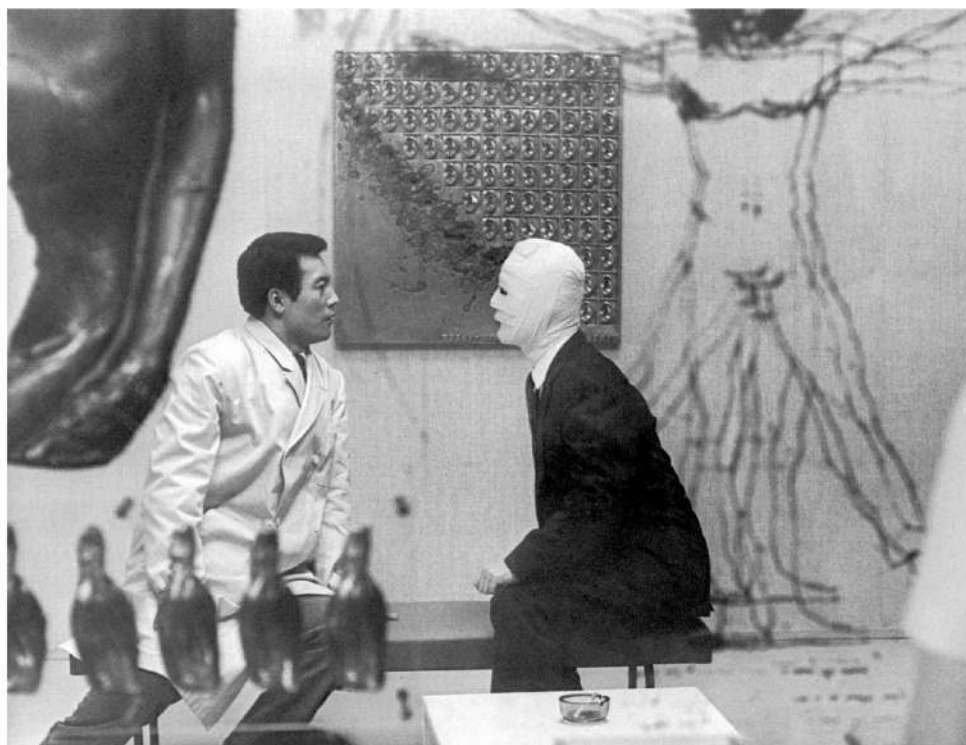


La tendance surréaliste de son cinéma passe par le réemploi poétique de documents audiovisuels. Le héros du *Traquenard*, allongé sur un lit de paille improvisé, se perd dans ses pensées. En accompagnement à sa voix intérieure sur les conditions infernales de son travail de mineur, un bruit de percussion vient frapper son visage en gros plan. La surimpression d'un paysage de mine en contre jour finit de le défaire. Puis, cette version cinématographique d'un monologue littéraire intègre un montage d'archives sur les accidents de la mine et les signes de la pauvreté alentour : corps de mineurs brûlés, ventre d'enfant ballonné. L'image mentale est ainsi associée à la preuve documentaire par le biais des traces laissées sur les corps et dans les esprits. Cette référence mentalisée au contexte social s'explique par ses premières armes au cinéma. Dix ans avant sa première fiction, Teshigahara conçoit en 1953 un documentaire sur Hokusai, ce maître de l'estampe japonaise, en animant les peintures selon des choix cinématographiques assez surprenants. Après avoir été l'assistant et l'opérateur du documentariste Kamei Fumio pendant trois ans, il réalise quatre courts-métrages d'avant-garde dont *Tokyo 1958*, et *José Torres* (1959) sur un boxeur portoricain tourné en quelques jours. Déjà, Tôru Takemitsu est de la partie. Ce compositeur signera sans relâche les ambiances musicales inquiétantes dans les fictions à venir, sons concrets et instrumentations sidérantes qui évoquent les effets de somatisation (souffle au cœur, « prise de tête », peur au ventre, coup de poing) face aux données extérieures ainsi souvenues ou cauchemardées.



*La Femme des Sables*

L'aspect fantasmagorique de ce cinéma propose des échos, des déplacements, des condensations de la réalité perçue. L'hypnotique *Femme des sables* renvoie directement à la poétique du rêve ou de la rêverie. Alors que le chercheur d'insectes, au tout début de son aventure intérieure, s'est assoupi dans un bateau échoué sur les dunes, des plans en surimpression associent les traits d'une femme inconnue aux rides du sable. C'est en fait son épouse dont il n'est pas fait mention dans le film mais qui de fait le hante par le biais de cette rêverie à échelles variables. La voix *off*, réminiscence littéraire du monologue intérieur, commente la recrudescence des preuves identitaires demandées par la société comme pour s'assurer d'une existence mise en péril par les troubles alentour. Déjà, la mise en scène de Teshigahara, avec ce montage onirique, abstrait le héros des règles du monde. Et, quand l'instituteur amoureux du microcosmos se retrouve bel et bien enfermé avec la vraie femme des sables, les angles de prise de vue sens dessus dessous, les déformations de texture, la salissure ambiante font de cet endroit une utopie, un non-lieu, une fiction allégorique. Mythe de Sisyphe. Éternel recommencement. Épuisement avant la sortie du trou. D'ailleurs, quand le prisonnier est sur le point de s'évanouir, les hallucinations d'eau et de blancheur dévoilent la dimension surréelle de ce cinéma qui propose des expériences-limites dans des laboratoires existentiels. Le décor théâtral du cabinet du docteur K. dans *Le Visage d'un autre*, avant de laisser place aux délires formels dignes des toiles de Dalí (oreille géante, tapis volant, cheveux à la fenêtre), joue aussi sur une vision à la fois intérieure et extérieure, mentale et documentaire. Les dessins anatomiques à la De Vinci, qui sont inscrits sur des cloisons transparentes, construisent autant des murs (projection) que des reflets (introjection) pour les regards spectateurs.



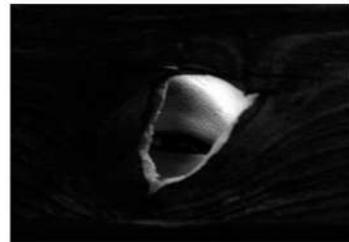
*Le Visage d'un autre*

他人の顔

L'approche artistique de Teshigahara a pour visée d'imposer sur les blessures de la chair le même point de vue et d'écoute que sur des objets et des paysages : « *Évoquer, créer une image cinématographique dans le processus de sublimation de la réalité humaine en objet, voilà le but de ma recherche* <sup>6</sup>. »

## OBJETS DE MENACE ET TENTATIONS VOYEURISTES

Ni objectif, ni subjectif, le cinéma de Teshigahara fait régner l'imprévisible. L'enchaînement d'un plan à un autre, à l'intérieur même d'un plan, est totalement improbable si ce n'est qu'on s'attend à passer d'un fragment à une étendue, de la fluidité au fracas, de la lumière ambiante au trou noir, d'un silence ouateux aux crissemments aigus de l'image. Dès les génériques, les jeux calligraphiques, les déchirures du fond blanc, les stridences de la musique annoncent la couleur. Une fois dans la fiction, la maltraitance des corps, ces éléments objectivement en danger, est frappante. Parmi les motifs récurrents : les très gros plans sur le regard des uns et des unes, les visages rapprochés en angle droit, les plongées sur les étreintes et les empoignades, les vues renversées sur les baisers, les figures emprisonnées dans des surcadrages grillagés. Si ces plans sautent aux yeux et restent en tête, c'est qu'ils surgissent de façon inattendue, sans frapper à la porte du raccord. « *C'est moins le gros plan lui-même que le rapport entre le plan général et le plan rapproché qui donne sa valeur à cette réalité* <sup>7</sup>. » L'obsession touche ainsi aux fantasmes de possession et d'emprise rattrapés par les faits et gestes de la réalité commune : rapports incessants de force, de lutte et de séduction sur lesquels le cinéma de Teshigahara s'épanche.



Les corps sont filmés comme des objets en captivité, des fourmis dans de l'eau stagnante, et les fragments de matière figurent des univers naissants. Les femmes, à l'origine du monde, sont les plus moites, les plus perméables à cette « matériologie cinématographique ». *La Femme des sables*, découverte nue de dos, explorée en gros plan, en est la figure emblématique. La sueur qui perle, le grain de peau ensablé qui devient un paysage, le savon qui mousse sont autant de *topoi* érotiques de ce cinéma qui découvrent par métonymie le champ infini du désir.

C'est dans la *Femme des sables* que la tension masculin-féminin prend le devant de la scène avec le plus d'éclat. Le corps à corps sexuel a lieu après une première lutte, quand l'homme décide de détruire la maison, et que la femme se jette sur lui. Dans le feu de l'action, elle se retrouve à terre ; lui au-dessus, il a sa main sur son sein. « *Puis, sans la moindre transition, tous deux s'immobilisèrent, figés : les personnages d'un film lorsque l'appareil de projection casse* ». Une tempête de sable ne tarde pas à les ébranler et à les disposer à la chose. Les rapports intimes sont proprement renversants (plans à l'envers) dans les trois films : entre la femme du magasin de confiseries et le policier visqueux, entre la femme et l'homme des sables, entre l'homme masqué et son épouse dénudée. Il y a une dimension d'agression dans la sexualité qui trouve son point culminant dans la séquence hallucinante du spectacle cochon réclamé par les villageois en transe. La femme refuse. L'homme insiste pour gagner le droit de prendre l'air. Ils se débattent à nouveau. Le troisième œil de la mise en scène s'incarne à travers les faciès grotesques des spectateurs. La composition musicale à renfort de percussions orchestre un théâtre primitif de la cruauté, réactualisé par des accessoires visuels modernes, notamment des drôles de lunettes.





La tension se voit renforcée par les angles de prise de vue qui creusent l'écart entre le trou de la scène et la ronde des regards épieurs. Comment oublier, dans le même ordre d'idée, l'image du *Traquenard* où l'œil enfantin est biseauté par une fente dans la paroi, un peu comme *Un chien Andalou* (Luis Buñuel, 1929). Ce n'est qu'après-coup que le raccord à retardement dévoile le contrechamp, une scène sexuelle, du regard de l'enfant, un orphelin tout droit sorti du monde merveilleusement féroce de *Los Olvidados* (1950).

**L**e climat de menace et d'oppression qui pèse aussi sur les films de Teshigahara s'actualise lors des séquences de fuite avortée et de mise à mort rallongée. Inutile de vouloir déjouer les limites du cadrage car finalement on ne peut s'échapper qu'en soi-même. Takemitsu compose une musique qui revêt une dimension à la fois émotionnelle, l'emballement d'un cœur poursuivi, mais aussi métafilmmique, la source même de la puissance créative, la matérialisation d'un concept vivant qui se déploie par à-coups surprenants et par retours obsédants.

Le montage hétérogène, à même de varier les échelles, fait d'ailleurs appel à plusieurs influences cinématographiques croisées : les inserts érotiques à la Buñuel, le montage du voyeurisme à la Bergman, les « *plans rouleaux* » et les plongées dignes de Mizoguchi. Les travellings latéraux lors des déplacements apeurés rendent le mouvement des personnages illusoire, comme gelé, avec la présence de barreaux à l'avant-plan. L'impitoyable de la mise en scène se place aussi dans des vues générales en plongée, notamment lors de l'arrestation d'un déserteur, lors du crime du mineur, ou de l'évasion ratée de l'instituteur. Le mouvement des hommes est mis dans des cages qui bougent. Le spectateur ne sait jamais si, à force de parcourir les films de Teshigahara dans tous les sens, jusqu'à l'épuisement, il peut lui-même en réchapper.

**T**eshigahara, après son film mal accueilli *Soldats d'été* (*Summer Soldiers*, 1972) sur des déserteurs américains de la guerre du Viêt-Nam, quitte quasi définitivement les plateaux de cinéma. À la mort de son père en 1979, il reprend le flambeau familial de l'art floral auquel il avait consacré un film documentaire *Ikebana* (1956), sorte d'explosion formaliste en couleurs, entre les souvenirs primitifs de l'humanité et les transes de la science-fiction. Son cinéma tisse des fils avec la création future. Dans *Le Traquenard*, le plan de l'enfant caché dans les roseaux semble être à l'origine de la pose de Kitano dans *Jugatsu* (1992), la vue du paysage sous un ciel nuageux sur un dialogue hors-champ annonce le statut de « l'imagenuage » chez Van Sant. Le souhait d'Artaud de toucher à la vie psychique du cinéma en allant aux confins de l'objectivité et du fantasmagorique, mais aussi de la cruauté et de l'abstraction, a été exaucé par l'incroyable univers de Teshigahara. Curieux mélange. Éc(r)oulement garanti. Grand Écart. Tourbillon au ralenti.

Diane Arnaud

## NOTES BIBLIOGRAPHIQUES :

<sup>1</sup> Max TESSIER, « Hiroshi Teshigahara : images d'une crise de l'identité » (pp. 117-124), in *Cinéma japonais au présent*, Paris, Lherminier, 1984, p. 119.

<sup>2</sup> Georges SADOUL, « Autour d'une indépendance. Conversations avec quatre jeunes cinéastes japonais. » (pp. 34-41), *Cahiers du cinéma*, n°166-167, mai 1965, p. 40.

<sup>3</sup> Kôbô ABE, *La Face d'un autre* [1964], traduit du japonais par Otani Tsunemaro avec la collaboration de Louis Frédéric, Paris, Stock, coll. « La Bibliothèque cosmopolite », 1969, p. 88. Le récit du film n'apparaît que dans le dernier chapitre « Écrit pour moi-même en marge du petit cahier gris dans l'ordre inverse en partant de la dernière page », pp. 221-226.

<sup>4</sup> Georges SADOUL, « Autour d'une indépendance. Conversations avec quatre jeunes cinéastes japonais. » (pp. 34-41), *op. cit.*, p. 36.

<sup>5</sup> Max TESSIER, « Hiroshi Teshigahara : images d'une crise de l'identité », *op. cit.*, p. 117.

<sup>6</sup> « Lettre de Tokyo : Teshigahara contre Zatoichi » (pp.7-8), *Cahiers du cinéma*, n°206, novembre 1968, p. 8.

<sup>7</sup> « Entretien avec Hiroshi Teshigahara par Max Tessier (janvier 1978) », in *Cinéma japonais au présent*, *op. cit.*, p. 120.

<sup>8</sup> Kôbô ABE, *La Femme des sables* [1964], traduit du japonais par Georges Bonneau, Paris, Stock, coll. « La Bibliothèque cosmopolite », 1979, p. 206.

