

NAGISA OSHIMA

APPRENDRE À FAIRE SEMBLANT À PROPOS DE *FURYO* DE NAGISA OSHIMA

DICK TOMASOVIC

Séduction du simulacre

Il faut le voir pour ne pas y croire. Tel est peut-être l'un des préceptes qui gouvernent la mise en scène d'Oshima lorsqu'il peut enfin s'attaquer, en 1982, à l'adaptation d'une lecture qui le hante depuis quelques années, le roman de Sir Laurens van der Post intitulé *The Seed and the Sower* (paru en 1963), dans lequel l'écrivain sud-africain racontait son expérience de prisonnier des forces japonaises dans les camps de Java durant la Seconde Guerre mondiale. Le voir (ou le revoir) donc, pour ne pas (ou ne plus) y croire. Car ce « joyeux Noël sur champ de bataille », pour reprendre le titre original japonais, affiche d'emblée une théâtralité exacerbée sous les oripeaux, pourtant, du réalisme de la reconstitution historique. En effet, tout sonne un peu faux dans cette coproduction internationale, promise au succès

public, à commencer par la musique qui bénéficiera immédiatement d'une grande popularité (on y reviendra). Les violations à la logique narrative¹ sont nombreuses (on ne compte plus les coups de théâtre, dans tous les sens de l'expression), les décors donnent vite l'impression d'avoir été implantés², les dialogues des personnages sont volontiers littéraires, la direction photographique fait la part belle à l'onirisme (surtout dans les scènes nocturnes, incroyablement lunaires), l'action est aussi commentée que vécue (les multiples menaces d'exécution, souvent reportées), le réel est convoqué pour être mieux mis à distance (les scènes de passage à tabac et de châtiment corporel relèvent davantage de la convention que de la conviction). La caméra d'Oshima, ainsi que l'agencement des corps et décors dans le champ, participent pleinement à cette artificialisation du compte rendu historique, brisant immédiatement les codes et références du film de guerre épique. La question de l'affrontement du bien et du mal et, plus généralement, le débat moral inhérent à ce genre de film, sont d'ailleurs ici immédiatement liquidés au profit d'une ambiguïté identitaire et d'une ambivalence sexuelle³. Dans ce faux film de guerre, il est moins question d'opposition que de domination. Dès la première séquence, au dispositif manifestement sadien, le corps (son affranchissement, son oppression, sa possession) apparaît comme le seul vrai territoire de bataille. Et la sexualité, forcément réprimée dans ce camp de prisonniers

1. ??

2. Si l'histoire se déroule en Malaisie, le film a été tourné en Nouvelle-Zélande pour des raisons budgétaires. Tadao Sato, *Le Cinéma japonais*, tome II, Paris, Centre G. Pompidou, 1997, p. 216.

3. Max Tessier, *Le Cinéma japonais, une introduction*, Paris, Nathan Université, 1997, p. 85.

régi par la torture, constitue un inépuisable réservoir d'énergie⁴. Ainsi, le prisonnier de guerre et lieutenant-colonel John Lawrence est tiré de son sommeil pour venir assister de force à l'humiliation morbide de deux hommes, un prisonnier hollandais et un gardien coréen, accusés de s'être livrés à l'acte de sodomie (le premier étant violé par le second). Les coupables gisent à terre, recroquevillés sur eux-mêmes, au centre d'un cercle composé de soldats au garde à vous. Le sergent Hara ordonne au gardien coréen de reproduire sur le champ, de mimer aux yeux de tous et en plein jour, son infamant acte de pénétration avant de lui offrir la possibilité de se donner la mort par seppuku (forme rituelle de suicide par éviscération, mais qui ne sera pas ici menée à son terme). C'est bien au théâtre que le spectateur, suivant la position de Lawrence, est convié. Tout est désormais affaire de représentation. Et chaque personnage est appelé, à tour de rôle, soit à regarder, soit à simuler. La vraisemblance du film de guerre est abandonnée pour les jeux infinis du faux-semblant, le goût du simulacre et, en fin de compte, la seule vérité qui importe à Oshima, celle du désir. Si la critique a souvent voulu distinguer *Furyo* du reste de la filmographie du cinéaste, le film ne déroge pourtant pas aux habituelles dramaturgies du cinéaste, redéployant un théâtre des corps, un théâtre de la cruauté évidemment⁵, traversé de fulgurances poétiques confrontant l'inaliénable à l'irrépressible⁶.

4. Louis Danvers et Charles Tatum Jr, *Nagisa Oshima*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1986, p. 201.

5. À mille lieues cependant du théâtre artaudien.

6. Les tensions entre mœurs et sexualité sont une préoccupation récurrente du cinéaste. Lire Oshima, *Écrits (1956-1978) : Dissolution et jaillissement*, Paris, Cahiers du cinéma / Gallimard, 1980, pp. 279-289 (entre autres).

Ce principe guide, bien entendu, la distribution du film qui repose sur deux couples construits en miroirs inversés ou déformants. Il y a d'abord le colonel Lawrence et le sergent Hara. Le premier est incarné par Tom Conti, qui ne se départit jamais du charme élégant de l'acteur britannique flegmatique, prenant le temps de mettre parfaitement ses répliques en bouche comme dans un aparté théâtral, lui qui interprète le seul prisonnier du camp à parler japonais, assumant pleinement son rôle d'énonciateur soumis à la transcendance du verbal (« It was as if Celliers, by his death, sowed... a seed in Yonoi, that we might all share... » conclut-il à la fin de film). Présenté comme l'officier de liaison, il joue effectivement le rôle d'agent de liaison des différents éléments du film. Il est aidé en cette tâche par une sorte d'alter ego inversé, le sergent Hara, interprété par Takeshi Kitano⁷ d'abord tout en cri et violence (avant de se familiariser à la langue anglaise à la fin du film), qui incarne une énergie brute et spasmodique, mais aussi un grotesque populaire et sympathique (ivre, il s'amuse à jouer au Père Noël). Les deux hommes, présents dans le prologue et l'épilogue du film, sont en quelque sorte les bonimenteurs du récit qui se cristallise autour d'un tout autre couple, composé de deux figures issues non du théâtre ou de la télévision, mais de la pop music. David Bowie (le major Celliers) et Ryuichi Sakamoto (le capitaine Yonoi) existent dans le film parce qu'ils sont d'abord des icônes venues d'ailleurs et célébrées comme telle (leurs apparitions à l'un et à l'autre sont d'ailleurs traitées comme

7. Encore inconnu du public occidental, l'amuseur cathodique est repéré par Oshima pour son rôle de tueur psychotique dans une série télévisée intitulée *Les Crimes de Kiyoshi Okubo*. Donald Richie, *Le Cinéma japonais*, Monaco, Éditions du Rocher, 2005, p. 268.

des épiphanies). L'ange blond face à l'ange noir, l'Anglais face au Japonais, le rebelle face au samouraï, la sensualité du félin face à la rigueur du bushido. Tout les oppose, dans le film comme dans ses anecdotes de production (Bowie aurait refusé de composer la musique du film pour ne pas compromettre son jeu d'acteur, Sakamoto l'aurait accepté pour crédibiliser sa performance) pour, en définitive, mieux les confondre (deux stars non-acteurs au regard minéral et à la beauté androgyne). Les deux corps sont faits pour s'aimer, indépendamment de leur qualité de jeu (Oshima craignant même que la bonne qualité du jeu de Bowie ne vienne compromettre son dispositif de mise en scène⁸, qui se donne avant tout comme une installation de corps miroitants). Les deux hommes sont filmés comme des corps-attractions, et leur communication ne semble passer que par le jeu des raccords de regards ordonné par Oshima (leur scène de rencontre, dans le tribunal, est on ne peut plus explicite: Yonoi demande à Celliers de prouver ses dires de maltraitance, et ce dernier se dénuie non tant pour montrer ses blessures que pour troubler le regard du capitaine). Ne pouvant prétendre à la concrétisation de leur désir charnel, les deux hommes sont condamnés à surjouer leur parade de séduction au point de se perdre dans les vertiges du simulacre. Il faut faire semblant de commander et semblant de se révolter, semblant d'être dominant et semblant d'être dominé, semblant aussi de ressentir et semblant d'adhérer (les artificiels *backgrounds*

8. « Franchement, son domaine étant le chant, j'imaginais sans problème qu'il puisse ne pas bien jouer, et cela aurait été même mieux pour moi qu'il ne joue pas bien ». Voir « Le Regard clair d'Oshima », Entretien avec Louis Danvers, *Le Vif*, n°17, 16 juin 1983, p. 146.

culpabilisant les personnages). Les scènes de pure simulation et d'esquive du réel (ou d'attentats poétiques pour reprendre les termes de Malausa⁹) sont d'ailleurs nombreuses : la célèbre scène du mime du rasage par Bowie, la fausse crucifixion et fausse exécution de Celliers, la séquence de dévoration des fleurs, le vol fétichiste de la mèche de Celliers par Yonoi, le papillon blanc se posant sur le visage zombiesque de Celliers dont le corps est enterré debout jusqu'au cou, etc. De ce point de vue, la scène climax est bien sûr celle où Celliers, capable d'arrêter le temps, voire de le faire exploser (sa démarche en solitaire parmi les soldats pétrifiés suivi d'un singulier ralenti saccadé¹⁰), vient embrasser Yonoi. Le capitaine, bouleversé par l'accolade, hésite à réagir et finit par choisir de se pâmer, feignant l'évanouissement d'une jeune fille en fleur. Surdramatisé de bout en bout (les compositions très scénographiques du cadre d'Oshima ne sont pas innocentes), *Furyo* construit sa propre facticité à travers les réfléchissements des corps et les projections du désir pour ne pas se contenter d'interroger les forces qui soutiennent les conventions sociales et culturelles (Oshima n'est peut-être pas le cinéaste critique que l'on a parfois voulu dépeindre), mais bien tenter de saisir les pulsions individuelles qui poussent au choix du paraître plutôt que de l'être. « To be or not to be » demande comiquement Yonoi à Celliers dans le tribunal lors de leur première rencontre, dans une première tentative maladroite de séduction. C'est la drôle de leçon shakespearienne que

9. Vincent Malausa, *À propos de Furyo ou l'amour à mort*, dossier de presse de la version restaurée du film, Paris, BAC, 2015, p. 4.

10. Sur cet effet, voir l'interview d'Oshima par Jean Narboni et Charles Tesson dans *Les Cahiers du Cinéma*, n°348/349, juin-juillet 1983, p. 26.

le film retient: puisque le monde entier est un théâtre et que nous n'en sommes que les acteurs, il nous faut apprendre à faire semblant pour survivre et se survivre.

Mirage musical

Le moindre mérite du film n'est pas d'avoir réussi à transmuter cette préoccupation de la force attractionnelle du simulacre dans sa bande sonore. Souvent qualifiée de planante¹¹, la musique de Ryuchi Sakamoto, échappé du Yellow Magic Orchestra, ce trio de pionniers japonais de la musique électronique, à la fois pop et d'avant-garde, fortement influencé par Kraftwerk, a été composée en toute liberté, Oshima se contentant de pointer les séquences où il désirait un accompagnement musical. Vierge d'expérience dans ce type de composition (Sakamoto livrera par la suite de nombreuses musiques de films, notamment pour Bertolucci) et quelque peu démuni face à la tâche, le musicien veut prendre conseil auprès du cinéaste. Oshima lui suggère d'écrire la bande originale comme s'il était son personnage, le capitaine Yanoi¹². C'est, semble-t-il, une double libération pour Sakamoto, qui trouve d'une part une direction à son travail de compositeur et, d'autre part, une possibilité de soutenir son jeu d'acteur qu'il craint trop peu expressif, d'autant qu'il doit interpréter un personnage tout en retenue. La partition prolonge certaines des propositions du Yellow Magic Orchestra, en entremêlant aux sonorités électroniques des synthétiseurs des instrumentations japonaises classiques,

11. Vincent Malausa, *art. cit.*

12. Voir l'interview du producteur du film, Jeremy Thomas, par Thierry Carteret sur le site Cinechronicle.com.

voire traditionnelles, ou des captations de sons étrangers (bruits d'oiseaux, de rue, fragments de chant). D'une certaine manière, cette musique entreprend de raconter aussi une forme d'altercation culturelle entre Orient et Occident. Le succès de la bande sonore est aussi immédiat qu'impresionnant, porté par le tube *Forbidden Colours*, absent du film, mais qui reprend son thème instrumental principal avec le chant de David Sylvian (du groupe Japan), à bien des égards proche de David Bowie. En somme, une musique thématique, lyrique, empathique et subjective. Mais ici aussi, il s'agit d'un simulacre.

L'écoute attentive du film révèle le leurre, fondé sur l'utilisation, répétée et modulée à plusieurs endroits du film, du fameux thème *Merry Christmas, Mr. Lawrence* qui ouvre et referme l'œuvre, comme un rideau le fait d'une scène de théâtre. De manière irrésistible, avec une efficacité mélodique immédiate, Sakamoto utilise des carillons que l'on qualifiera de folkloriques pour structurer de façon lumineuse une série de nappes synthétiques taraudantes. Déconnectée du film, la musique semble signifiante. Au regard des images, elle ne narre pourtant rien et semble prendre son autonomie, exister comme pour elle-même, sans évoquer la diégèse du film (ce qui peut expliquer en partie son incroyable fortune au-delà des amateurs de musique de film). Autrement dit, son implication est toute simulée. Son mélange de sonorités orientales et occidentales est un artifice qui explose à la vision du film. Dans le reste de la bande sonore, Sakamoto fait d'ailleurs le choix de séparer ces petites percussions photogènes des sombres cordes synthétiques (*Batavia*, *Germination* ou le bourdonnant *Beyond Reason* par exemple). Les thèmes sont par ailleurs

répétitifs et, s'ils peuvent venir soutenir quelques tensions dramatiques (*The Fight* par exemple, aux basses électro-niques martiales et belliqueuses pour une scène de violence), ils le font avec une lourdeur dramatique et une sursignifiante qui avertit immédiatement le spectateur de l'enjeu émotionnel de la séquence, au point de l'en éloigner. Quant aux plages plus intimes et plus atmosphériques (*A Hearty Breakfast, Before the War, Last Regrets* ou *Sowing the Seed* par exemple), leurs organisations répétitives ne peuvent prendre en charge les émotions des personnages et se tiennent au seuil de l'expressivité.

En fait, la musique de Sakamoto n'est pas subjective au sens où elle s'exprime à la place de son personnage, le capitaine Yonoi, mais plutôt en existant à sa manière, en simulant, en paraissant, en en faisant ostensiblement soit trop, soit trop peu. En vérité, il y a peu de musique dans *Furyo*. Il s'agit avant tout de construire une tension entre l'explicite et l'implicite, le soutenu et l'évanescent, la surface et la profondeur et même la présence et l'absence, car le doute est parfois permis : est-ce le bruit du vent dans les feuillages que l'on entend ou les nappes sonores et diffuses des synthétiseurs ? La bande sonore hésite entre la manifestation de sa surprésence et sa propre spectralité. Son lyrisme théâtralisé ne cesse de se dérober aux oreilles du spectateur, désormais hanté par le désir mélodique du thème principal du film. De l'ostentation à l'affectation, le projet sonore s'inscrit dans le grand dessein de séduction par simulation qui sous-tend chaque séquence du film, recourant en permanence aux faux-semblants pour faire des spectateurs les seuls vrais captifs de ce camp de prisonniers. ■