

CinémAction

Fondateur : Guy Hennebelle

Et les jeunes...

Dirigé par Andrea Grunert

ÉDITIONS

Charles CORLET

s et la police. Malgré toutes ces deux séquences, le spectacle, il y apprend, comme les autres, que le monde est incomplet, ou mieux, que le monde est une histoire dont le film

et dans le temps – un temps qui se trouve ainsi mis en abyme par le regard sur les photos. Là-bas, qu'à Mexico DF, Rio de Janeiro et de tuer un instant en attendant, mais simplement d'être là, à attendre sa disparition. Autant dire, à attendre cette sourde déambulation

Joaquín MANZI

Enciclopedia crítica del cine
n° 11, 2000.

Le cinéma. Encyclopédie, Th. de la culture, 2005, p. 473-476.

El cine o un nuevo realismo
n° 11, ARCALT, Toulouse,

Le cinéma. Encyclopédie, Th. de la culture, 2005, p. 547-551.

Un monde sans pitié : *Nobody Knows* de Hirokazu Kore-Eda

par Frédéric Monvoisin

À travers l'exemple de *Nobody Knows*, réalisé par Hirokazu Kore-Eda en 2004, il s'agit de mettre en évidence le rôle des adolescents dans le cinéma japonais et par extension, mais avec prudence, dans une partie du cinéma asiatique où il semble que le modèle du teen movie soit peu présent, voire absent. Les films d'adolescents, parce qu'ils représentent le futur, s'engagent généralement dans un regard critique porté sur la société.

Au Japon, lorsque la jeunesse s'invite au cinéma pour occuper l'écran, elle est rarement engagée dans des récits légers en vue de divertir le spectateur. Cette jeunesse est souvent identifiée comme l'avenir du monde. C'est ainsi déjà qu'on peut remarquer, en suivant quelques propositions initiées par Hiroki Azuma¹, que si les héros des animés cinématographiques ou télévisuels sont avant tout des adolescents permettant à un jeune public de s'identifier, c'est aussi un moyen de parler du futur. Un futur en crise (*L'œuf de l'ange*, Mamoru Oshii, 1985 ; *Le tombeau des lucioles*, Isao Takahata, 1988), un futur pour lequel il faut se battre (*Saint Seiya*, Masayuki Akehi, 1986-1989), un futur qui se construit sur les ruines du présent ou même plus généralement du passé (*Akira*, Katsuhiro Otomo, 1988).²

Dans le cinéma *Live*, la jeunesse est souvent le médium par lequel passe une critique sociale. Le travail est facilité par cet entre-deux que représente l'adolescence, plus tout à fait enfant et pas encore adulte. On interroge ainsi un état d'être présent, parfois pour interroger le passé (*Tragédie du Japon*, Keisuke Kinoshita, 1953), parfois pour se projeter dans l'avenir (*Battle Royale*, Kinji Fukasaku, 2000), parfois simplement pour porter un regard critique. *Nobody Knows*, réalisé par Hirokazu Kore-Eda, en 2004, constitue un bon exemple de film proposant un regard immédiat sur la société.

1. Hiroki Azuma, *Génération Otaku, les enfants de la postmodernité*, Hachette, 2008.

2. La liste des animés touchant à ces problématiques semble presque infinie. Nous avons choisi ces trois exemples, non pas pour des questions de représentativité, mais parce qu'ils font partie des animés les plus célèbres et qu'ils sont tous visibles en Occident.

Nobody Knows

Adapté d'un fait divers réel survenu en 1988, *Nobody Knows* raconte l'histoire d'un jeune adolescent (Akira) et de sa fratrie : un frère (Shigeru) et deux sœurs (Kyoko et Yuki). Abandonnés par leur mère et devant survivre dans Tokyo,³ les enfants sont sans existence administrative et invisibles pour la société. L'aîné, Akira, du haut de ses 13 ans est la seule exception. Il est suivi de quelques années par Kyoko, puis Shigeru et enfin Yuki. L'âge des enfants n'est jamais vraiment précisé dans le film, mais la plus jeune possède un appareillage cognitif permettant de la situer autour des 5 ans.

Si dans un premier temps les enfants s'accommodent assez bien d'une vie sans autorité parentale, le manque d'argent et les difficultés du quotidien se font vite ressentir. Akira fait alors ce qu'il convient d'appeler « la tournée des pères potentiels »⁴, pour obtenir un peu d'argent, mais sans grand succès. La mère refait surface avant de disparaître définitivement. S'en suit une dérive durant laquelle les enfants épuisent leurs ressources. Privés des supports de la vie moderne (l'eau et l'électricité sont coupées pour cause de factures impayées), ils s'organisent pour survivre et reparamètrent leur quotidien : ils se lavent dans les parcs, mangent les aliments juste périmés que leur donne un vendeur de *konbini*⁵, etc. En chemin, ils font la connaissance de Saki, une adolescente de 15/16 ans en fugue. Yuki meurt accidentellement d'une chute. Saki rejoint le groupe et le groupe mené par Akira reprend ses déambulations quotidiennes. Le film se termine.

Présence médiatique

Lorsque *Nobody Knows* est distribué en France, la presse se fait le relais de l'origine funeste du récit et rapporte les éléments du fait divers. La mémoire de Kore-Eda est ainsi évoquée : « L'idée de porter l'histoire au grand écran a germé dès 1988. C'était la première fois qu'au Japon, les médias annonçaient une telle nouvelle. À l'époque, ça a fait beaucoup de bruit. Quatre enfants abandonnés chez eux pendant des mois, qui se débrouillent, s'organisent seuls et survivent sans aide extérieure, jusqu'au drame, une mère évaporée, des pères absents, cela faisait beaucoup. C'était une nouvelle à la fois rare et choquante. »⁶

3. Le nom des enfants est celui qui leur est donné dans la fiction. Nous les utiliserons pour évoquer les faits réels et ceux du film.

4. Si la mère a visiblement fréquenté plusieurs hommes, parfois en des temps rapprochés, la réalité des filiations patriarcales n'est pas abordée. Le film s'attache simplement à poser deux éléments : 1. La mère est une romantique un peu immature qui cherche le grand amour (aspect important, car il ne s'agit pas d'un portrait à charge qui ferait de la mère une sorte de catin), 2. L'argument des pères est un simple moyen de récupérer un peu d'argent lorsque les temps sont difficiles et personne ne prête guère attention à la réalité qui se trouve derrière.

5. Petite supérette japonaise, ouverte 24h/24. Il existe plusieurs enseignes de ce type de commerce extrêmement répandu au Japon.

6. http://next.liberation.fr/cinema/2004/11/10/un-fait-divers-qui-a-ebbranle-le-japon_498984 (janvier 2015).

Ce fait divers, bien que largement couvert par la presse locale et relayé ensuite par la presse internationale au moment de la sortie du film, reste mal connu. Selon les sources, et même selon la langue (français, anglais, japonais), l'histoire varie. Pour la presse française, le film rend compte avec précision des événements, à l'exception de leur dénouement : la mort accidentelle de la benjamine aurait fait éclater la situation au grand jour, amenant les services publics à intervenir, après six mois de solitude. À en croire la presse anglaise, la fratrie se composait de cinq enfants. Le « cinquième », se situant entre Kyoko et Shigeru, serait un enfant mort-né dont le corps aurait été conservé.⁷ Les enfants, abandonnés en automne 1987 auraient été trouvés par la police en avril 1988, sauf la benjamine qui n'aurait jamais été retrouvée. En recoupant les témoignages, la police serait arrivée à la conclusion que l'un des deux aînés l'aurait tuée avant de faire disparaître le corps. Enfin, selon la presse japonaise, la fratrie, composée de quatre enfants, aurait été abandonnée par la mère en octobre 1987. Celle-ci aurait fait quelques apparitions jusqu'en janvier 1988, avant de disparaître définitivement. Alertée par des voisins, la police aurait trouvé les enfants en juillet 1988. Yuki serait morte des suites d'une maladie. La mère aurait été arrêtée et condamnée à quatre ans de prison. Akira aurait été placé dans un centre de rééducation pour délinquants⁸ et les autres enfants confiés à un orphelinat.

Difficile de savoir quelle version est la plus juste, d'autant que le film propose également la sienne. La presse étrangère s'étant intéressée au fait divers dans la cadre de la sortie du film, elle s'est probablement plus faite le relais d'un sensationnel commercial que de l'information à proprement parler. Il ne serait pas surprenant qu'elle soit porteuse d'une exagération créant un contexte pathétique pour la distribution du film.

Dans cette multiplicité de points de vue, celui du film n'est pas anodin. Car, si toutes les versions journalistiques mettent finalement une responsabilité, voire une culpabilité sur le dos de la mère et de l'aîné, le film fait un autre choix par sa manière de déplier l'espace social.

Monde moderne et communauté primitive

Yasuko Miyazaki, chercheuse spécialisée en philosophie et anthropologie de l'éducation offre une étude très intéressante du film.⁹ Elle décrit avec soin le rôle de socialisation des parents et de l'institution scolaire pour accompagner les adolescents dans leur apprentissage et l'acquisition des compétences nécessaires à une vie autonome (savoir, savoir-être,

7. À part celle d'Akira, aucune naissance n'a été déclarée.

8. Rappelons que l'enfant, âgé de 16 ans dans la réalité, relève clairement de la délinquance et doit être assez éloigné du portrait romanesque qu'en fait Kore-Eda.

9. Yasuko Miyazaki, « Children's communication and Community : An analysis of the film *Nobody Knows* from G. Bataille's *Anthropology* », dans *The Korean Journal of Philosophy of Education*, 35 :3, 2013, p. 87-105.

savoir-faire)¹⁰. L'adolescence apparaît comme un palier, une période intermédiaire où l'enfant quitte un univers protégé pour s'initier à la vie d'adulte. Le recours au fait divers est ainsi pour elle un prétexte et *Nobody Knows* est, avant tout, la description d'un microcosme en rupture avec ce processus d'émancipation. Il en résulte des individus incapables de s'épanouir, en situation d'anomie sociale. La famille présentée dans le film devient un échantillon représentatif des dérives potentielles d'une société où les institutions n'assument plus leur rôle amenant à la désagrégation d'une communauté et à la constitution d'une nouvelle.¹¹

La première communauté, celle qui se désagrège avec le départ de la mère correspond à la cellule familiale. En situation monoparentale et dans les conditions extrêmes que propose le film, cette organisation reste dans le cadre de la famille moderne, c'est-à-dire une cellule familiale apte à vivre en accord avec les exigences de la société moderne qu'une ville comme Tokyo illustre parfaitement. La mère assume son rôle d'adulte moderne, c'est-à-dire dans un équilibre entre ses obligations (loger, nourrir, éduquer ses enfants) et sa liberté individuelle, dimension essentielle de la société japonaise.¹² La mère garantit une organisation pyramidale de la communauté en représentant l'autorité du groupe. Lorsqu'elle est absente, elle délègue cette autorité à son aîné, Akira, qui, par là même, fait l'apprentissage des responsabilités de la vie d'adulte. Le début du récit annonce ainsi un récit plutôt banal d'une cellule familiale en situation précaire, mais relativement présente au Japon. Ainsi, lorsque la mère ment au voisin sur sa situation familiale en expliquant qu'elle n'a qu'un fils et qu'on découvre peu de temps après l'existence de trois autres enfants dont la présence doit rester discrète, cela ne surprend guère. Pour un public japonais, ce mensonge initial (mis en scène avec humour) semble tout à fait acceptable, car sans lui, la famille n'aurait pas pu louer l'appartement : au Japon, il existe des restrictions portant sur la taille, le nombre de pièces et le nombre d'occupants. Dans le même temps, la mère n'a certainement pas les moyens de louer un appartement plus grand. Le premier choc apparaît par la suite, lorsqu'au cours du dîner la mère rappelle dans ses règles que nul enfant n'a le droit d'être vu et de sortir de l'appartement à l'exception d'Akira : les enfants, non déclarés à la naissance, n'ont pas d'existence sociale. Quoi qu'il en soit,

10. Voir la question de l'interculturalité développée dans la théorie de l'éducation depuis les années 70. (Olivier Meunier, *Approches interculturelles en éducation, étude comparative internationale*, Institut national de recherche pédagogique, Service de Veille scientifique et technologique, 2007.)

11. En un sens, ce film travaille la même question que le cinéma de Shinji Somai (*Typhoon Club*, 1985), Kinji Fukasaku (*Battle Royal*, 2000) ou Sono Sion (*Love Exposure*, 2009), soit un thème important au Japon depuis que la sociologie a annoncé la diminution de la population japonaise dans les années 70 avec l'effondrement du taux de natalité. Au cœur de ces récits des adolescents que la société n'accompagne plus convenablement de l'enfance vers l'âge adulte.

12. Si dans notre société occidentale la liberté peut s'identifier comme le fait de pouvoir empiéter sur la liberté des autres, elle répond à l'inverse dans la société japonaise au seuil absolu à partir duquel on ne peut importuner l'autre.

omme un palier, une période
 ers protégé pour s'initier à la
 ainsi pour elle un prétexte et
 tion d'un microcosme en rup-
 en résulte des individus inca-
 e sociale. La famille présentée
 entatif des dérives potentielles
 nt plus leur rôle amenant à la
 onstitution d'une nouvelle.¹¹
 désagrège avec le départ de la
 n situation monoparentale et
 e film, cette organisation reste
 -dire une cellule familiale apte
 société moderne qu'une ville
 ère assume son rôle d'adulte
 re ses obligations (loger, nour-
 iduelle, dimension essentielle
 une organisation pyramidale
 ité du groupe. Lorsqu'elle est
 iné, Akira, qui, par là même,
 e la vie d'adulte. Le début
 al d'une cellule familiale en
 nte au Japon. Ainsi, lorsque
 miliaire en expliquant qu'elle
 nps après l'existence de trois
 er discrète, cela ne surprend
 ge initial (mis en scène avec
 r sans lui, la famille n'aurait
 existe des restrictions portant
 e d'occupants. Dans le même
 ens de louer un appartement
 la suite, lorsqu'au cours du
 nul enfant n'a le droit d'être
 on d'Akira : les enfants, non
 e sociale. Quoi qu'il en soit,

ans la théorie de l'éducation depuis
 urelles en éducation, étude compa-
 dagogique, Service de Veille scien-
 e cinéma de Shinji Somai (*Typhoon*
 Sono Sion (*Love Exposure*, 2009),
 ologie a annoncé la diminution de
 ndrement du taux de natalité. Au
 ompagne plus convenablement de

dentifier comme le fait de pouvoir
 e dans la société japonaise au seuil

cette organisation fonctionne suivant une structure pyramidale allant de la mère au sommet de la hiérarchie vers les enfants et dont l'autorité se diffuse suivant une hiérarchie des âges et des sexes. En l'absence de l'adulte, l'aîné mâle est responsable de ses frères et sœurs.

Le départ définitif de la mère bouscule cette organisation en faisant disparaître l'autorité légitime. Yasuko Miyazaki relève ainsi que la disparition de la figure maternelle entraîne un abandon progressif des règles et porte les enfants dans une sorte d'euphorie alors qu'ils s'adonnent de plus en plus au jeu. En fait, pour les enfants, cela ne change pas grand-chose, mais pour l'adolescent, Akira, la disparition du modèle dont il fait l'apprentissage (la figure de l'adulte) entraîne une régression qui le ramène à sa condition d'enfant. L'une des bases de l'éducation étant l'absolu nécessité d'un cadre fixant clairement les limites pour permettre à un enfant de s'épanouir dans son devenir adolescent, puis adulte. Dans un premier temps, l'absence de la mère se veut provisoire, l'aîné assume alors son rôle de garant provisoire de l'ordre et fait respecter la loi matriarcale. Lorsqu'il prend conscience qu'elle ne reviendra plus, il tente dans un premier temps de cacher cette réalité à ses frères et sœurs et de préserver l'autorité avant d'abandonner progressivement la responsabilité qui lui a été confiée.¹³ La prise de conscience vient avec le passage du Nouvel An où il est d'usage pour les adultes d'offrir une enveloppe contenant 1.000 ou 5.000 ¥ à chaque enfant (le montant dépend de l'âge). Comme la mère n'envoie rien, Akira fait lui-même les enveloppes pour son frère et ses sœurs, se substituant ainsi littéralement à l'adulte par le biais de ses compétences (écriture). Mais la charge semble trop forte pour Akira, pas encore prêt pour « être » adulte, qui à partir de là va se réfugier dans l'enfance, dans ce qui apparaît comme un mode régressif. Porté par ses pulsions, son désir de jouer comme un enfant, il achète une console de jeux vidéo avec le peu d'argent restant et se lie d'amitié avec des garçons. Incapable de payer les factures, l'eau, l'électricité et le gaz sont coupés. Pour Yasuko Miyazaki, ce temps marque la dislocation du modèle familial moderne. Dès lors, c'est la construction d'une organisation primitive qui va se mettre en place.

En effet, le renoncement d'Akira à garantir l'ordre entraîne un renoncement de ses frères et sœurs à respecter cet ordre. Lorsqu'il tente de reprendre son rôle de guide, il est rattrapé par la place que lui accorde la société moderne : jeune adolescent, il est trop jeune pour travailler. C'est ainsi que se met en place une nouvelle communauté où le quotidien n'est plus assuré par une figure dominante garantissant une forme de sécurité, mais par une collaboration dont le fondement se manifeste au moment où Kyoko, renonçant à ses rêves d'enfant, donne ses économies à Akira. Le film décrit, alors, un groupe fonctionnant suivant un modèle tribal cherchant à survivre dans un monde moderne devenu un territoire étranger, comme une jungle urbaine.

13. Expression claire d'un renoncement.

Place de la société, place dans la société

Bien que l'analyse proposée par Yasuko Miyazaki soit très intéressante, nous souhaiterions apporter un autre regard. Là où Miyazaki voyait le clivage entre deux modes de vie, le film nous apparaît plutôt comme une forme fusionnelle où ce qui, dans un premier temps, semble être une anomalie de la société finit par apparaître comme l'une de ses productions quotidiennes et « invisibles ».

Avant tout, il faut souligner les éléments du film par lesquels Kore-Eda s'empare du récit pour l'extirper du fait divers et construire sa propre vision.

1. Il choisit de modifier l'échelle des âges faisant passer Akira de 16 ans (fait-divers) à 13 ans (film) et la petite Yuki d'à peine 2 ans à 4/5 ans. En réduisant les écarts d'âges, le film renforce la cohésion et la solidarité du groupe. Mais surtout, en rajeunissant Akira sans l'extirper du monde de l'adolescence, Kore-Eda éloigne le personnage de l'âge adulte et le rapproche de l'enfance. Il apparaît ainsi au début de son apprentissage de la vie adulte, ce qui modifie considérablement la perception que le spectateur peut en avoir : la manière dont il fait face à la situation semble d'autant plus admirable qu'il est « si jeune ». Dans le même temps, ses régressions infantiles semblent bien plus compréhensibles, bien que souvent en lien avec les éléments les plus tragiques du récit : le départ de la mère (elle disparaît du récit après une dispute avec Akira où celui-ci critique ouvertement le comportement de sa mère d'une manière propre à un enfant), la mort de Yuki (Akira joue au baseball).

2. Kore-Eda (ou le film) se heurte, comme la presse, à la question du décès de la benjamine. Dans *Nobody Knows*, Yuki meurt d'un accident : elle chute du balcon. Mais l'important est plutôt l'extrême visibilité de la mise en scène dans le traitement de cet événement. Tandis que le film se construit avec une dimension documentaire forte, flirtant faussement avec le cinéma-vérité (caméra mobile suivant les événements comme un témoin, prise de son direct), la mise en scène anticipe par le biais d'une construction extrêmement visible l'accident par l'accumulation tout au long du récit de chutes potentielles pour aboutir à une énonciation allégorique. La chute de Yuki est évincée du récit, remplacée par la chute d'un pot de fleurs qui se brise au sol, suivie d'un fondu au noir pour aboutir au gros plan de la main inerte de la benjamine. La mort de Yuki est dans son traitement un événement à part, qui n'est plus constaté par le film, mais produit par lui : se joue ici toute la différence du cinéma comme espace de représentation et comme représentation de l'espace.¹⁴

3. Enfin, la temporalité du film détruit dans son rapport aux saisons la chronologie des événements en s'écartant du rythme linéaire allant de l'automne à la fin du printemps pour introduire l'été, seule saison

14. Voir Frédéric Monvoisin, *Cinéma d'Asie, Analyse géopolitique*, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

absente des faits, comme un bégaiement régulier.¹⁵ Par ces indices apparemment anodins, Kore-Eda marque clairement la réappropriation, le détournement qu'il compte faire de l'événement.

« Personne ne sait » : en suivant les indices disséminés dans le film, « tout le monde sait » semble une formule plus adaptée : la caissière du *konbini* encourage Akira à contacter la police ou les services sociaux ; un vendeur offre de la nourriture aux enfants ; la voisine croise la fratrie à plusieurs reprises, les pères rechignent à aider financièrement les enfants ; la propriétaire de l'appartement vient réclamer les loyers impayés... Dans les faits, tout le monde sait et tout le monde feint l'indifférence. Les enfants réalisent progressivement qu'être vus n'entrave pas leur mode de vie. La rencontre avec la propriétaire est sans suite (pas d'intervention de la police ou des services sociaux). Dès lors, les enfants semblent se vivre comme une communauté légitime de la société, pouvant exister et agir au grand jour.

C'est dans ce contexte qu'ils font la connaissance de Saki, une jeune fille ayant fui la maison parentale. Le personnage de Saki déplace la situation initiale en étant non pas abandonnée par ses parents, mais en les ayant abandonnés. Elle élargit ainsi l'ensemble des possibles amenant des enfants à se retrouver sans encadrement à un phénomène non seulement plus probable, mais surtout plus répandu. Bien que ne suivant plus les rites dédiés à son âge par la société moderne et dont le principal est d'aller au lycée, elle porte quotidiennement son uniforme. L'habit, renvoyant à une activité sociale qu'elle n'a pas (ou plus), fait office de déguisement lui permettant de passer inaperçue dans la société.

Tandis que le film racontait l'histoire exceptionnelle d'Akira et de sa fratrie, Saki introduit l'idée d'une extension à un univers de possible qui dépasse le cadre d'une anomalie sociale pour identifier une catégorie participant de la société et produit de cette société. Lorsque Saki accompagne l'employé de bureau au karaoké moyennant une rémunération, elle emprunte le chemin d'une forme de délinquance répandue dans les grandes villes du Japon comme Tokyo ou Osaka et menant tout droit à la prostitution.¹⁶

Ainsi, après avoir déployé un espace social fermant les yeux sur la situation de la fratrie d'Akira jusqu'au constat d'une réalité quotidienne où un nombre important d'individus apparaît en rupture avec les mécanismes de socialisation, le propos du film dépasse la seule exception du fait divers. Le titre du film sonne, dès lors, comme un sarcasme désignant non pas une réalité effective (ne pas avoir conscience des faits), mais une hypocrisie sociale qui cautionne et produit ces situations. Le discours critique à l'encontre de la société apparaît d'autant plus fort qu'il repose sur un travestissement du fait divers, où la situation fut justement révélée au grand public par l'intervention des voisins et le signalement qu'ils

15. Les saisons japonaises sont très distinctes les unes des autres au Japon : l'été se reconnaît par sa chaleur humide et écrasante et le chant des cigales qui envahit l'espace sonore.

16. Répondant à une forte demande d'hommes fantasmant sur de jeunes lycéennes, l'uniforme devient un moyen facile de gagner de l'argent pour les jeunes filles.

avaient fait à la police. Le droit à la liberté se manifeste, entre autres, dans la société japonaise par un renfermement sur soi où les éléments du monde qui pourrait perturber « l'harmonie du quotidien » disparaissent.

Frédéric MONVOISIN

CinémAction

Fondateur : Guy Hennebelle

Cinémas d'Asie orientale

dirigé par Antoine Coppola

CORLET Publications
Presse - Edition - Diffusion

