

L'ART DU PENCHANT

ÉROTISME DES ACTEURS ET ÉTHIQUE DU REGARD DANS LE CINÉMA TARDIF D'OSHIMA

PAR DIANE ARNAUD

Les mouvements de déviance dans les trois dernières fictions d'Oshima frappent d'abord le regard avant d'agiter les esprits. À l'image, certaines présences sont filmées de manière à pouvoir se libérer des décors de convention : la cour de justice dans *Furyo* (1983), le salon de réception des Jones dans *Max mon Amour* (1986), la salle d'entraînement des samourais dans *Tabou* (1999). C'est la perspective centrée, ce mode de représentation occidentale soi-disant humaniste, qui agence l'ordre des choses à chaque fois historiquement et sociologiquement établi : rapport de force ritualisé dans un camp japonais pour les prisonniers de guerre à Java en 1942, charme discret de la bourgeoisie britannique dans le Paris de 1985, code d'honneur dans la milice à Kyoto en 1865. Les lignes de fuite de l'architecture fixement cadrée s'abattent comme des tirs menaçants, des regards accusateurs et des sabres en puissance sur les corps résistants – il n'y a qu'à voir la scène de la fausse exécution dans *Furyo*, le dîner d'anniversaire dans *Max mon amour*, l'exercice de combats entre maîtres et élèves dans *Tabou*. Sans même faire référence à l'iconographie religieuse synchrétique propre au cinéma d'Oshima, qui va du *yurei*¹ au Christ, il est remarquable que l'opposition entre la géométrie autoritaire des lieux cérémoniels et la gestuelle transgressive des figures héroïques fasse naître les conditions formelles d'une érotique pure et dure.

Les corps désirés-désirants sont justement à même de faire vibrer l'image et de déplacer les lignes de force par de délicats panoramiques ou par de gros plans subits. Le jeu de ces acteurs, vecteurs du trouble interdit, se détachent alors d'une pure agitation vouée à sa perte – à l'image de Katsuo Nakamura, l'homme pressé par *Les Plaisirs de la chair* (1965) et malmené par des fantasmes féminins (flou, surimpression, décadence). Frustré de ne pouvoir posséder la jeune et jolie fille désirée, dont la face de lune aux lèvres empourprées hante son champ d'action,

¹ Le *yurei* est, selon les croyances et récits fantastiques japonais, le fantôme d'un mort qui revient sous forme humaine, souvent pour accomplir une vengeance. *L'Empire de la passion* (1978) d'Oshima compte parmi les *yurei eiga* les plus connus, faisant le lien entre les films de Kenji Mizoguchi, Nobuo Nakagawa et ceux plus récents de Kiyoshi Kurosawa et Hideo Nakata.

il sombre dans une consommation de femmes payées d'avance avec de l'argent détourné. Et il ne cesse dès lors de chuter, persécuté par l'affolement des formes alentour, jusqu'à son arrestation. Rien n'arrête en revanche David Bowie (le major Jack Celliers), Charlotte Rampling (Margaret Jones) et Ryuhei Matsuda (le samouraï Kano). Eux refusent d'être des martyrs de la composition. Ils ne subissent plus la scénographie du pouvoir comme limite et la pensée du désir comme manque. La mise en scène penche avec eux pour faire chanceler les corps-cible : Ryuichi Sakamoto (capitaine Yonoi), Anthony Higgins (l'attaché diplomatique Peter Jones), Tadanobu Asano (le samouraï Tashiro), pareillement corsetés par leur habit de fonction. Certes, cet art du penchant dans la direction d'acteurs fait écho aux attirances sexuelles des personnages, homosexualité refoulée, ou pas, zoophilie feinte, ou pas, qui viennent désorganiser les convenances claniques selon une perspective historiquement marquée. La cinématographie de l'attraction entre des ennemis de guerre, des compagnons de milice, des amants cachés, des époux lassés, consiste justement à les faire décoller du contexte, pour faire vaciller en retour la compréhension de l'Histoire sur un plan plus intime. Deux stratégies tendent à rapprocher les pôles de l'aimantation érotique : le montage tactile des gros plans de visages qui suggère des baisers censurés à l'image, la mise en scène des corps à corps qui biaise la logique de l'affrontement dans le champ.

Comment ne pas remarquer en premier lieu le montage en face à face, avec une attention particulière sur les traits magnétiques des visages félins et androgynes ? Les détails de la coiffure, des plus *signifiants*, intègrent des effets mode, dans l'air du temps : l'explosion de mèches rebelles et oxydées de David Bowie fait danser son chapeau de major dandy sur le côté, la coupe garçonne de Charlotte Rampling électrise son regard turquoise délavé dans lequel passent des rêves de singe, la frange enfantine rend encore plus poupin l'ovale du jeune Matsuda ouvert à toutes les caresses. Ces visages, en captant l'attention, transfigurent également leur vis-à-vis. L'esthétique du choc que procure la première vision de l'accusé David Bowie fait sortir du cadre juridique Ryuichi Sakamoto, dont le maquillage d'ombres folles évoque une version nipponne de *Ziggie Stardust*. Au-delà d'une simple logique de raccord regard, le champ de force des icônes du rock détache de l'écran de la représentation les visages de l'écran. Le plan rapproché sur la gueule de Bowie, magnifié sur fond neutre, et le mouvement avant vers Sakamoto, surpris en pâmoison, les arrachent au dispositif de contrôle militaire. Cette insoumission au montage spatial, qui permet un rapprochement hors la loi, se retrouve de façon plus retorse dans les séquences de face à face dans *Tabou*. Lors de la présentation des deux recrues au maître du clan, l'insistance figurative sur le plus efféminé des deux s'exprime par un recours aux très gros plans érotisés, notamment sur les lèvres aguicheuses et juvéniles de Matsuda. Plus tard, dans la fiction, la bouche plus granuleuse du supérieur est également vue de très près comme pour signifier secrètement, censure oblige, l'envie irrésistible d'un baiser interdit.

Quand un contact physique impensable se rend visible, il déchire l'écran tant sa force d'ébranlement charrie la violence du passage à l'acte dissimulé. Comment ne pas alors revoir défiler l'enchaînement irrésistible d'une des plus belles séquences érotiques chez Oshima ? Pour empêcher l'exécution d'un compatriote, le corps fluide et souple du britannique s'interpose. Repoussé par le geste heurté du capitaine, il revient de plus belle, emporté par la musique, composé hors-cadre par celui qui dans la fiction le repousse. À la faveur d'un ralenti, Bowie étreint alors le corps gracile et raide du japonais pour écraser ses lèvres sur les deux joues. Sakamoto est terrassé par la surprise et s'effondre en arrière sans pouvoir riposter par un coup de sabre. Le bas de son visage, arborant un poing serré à la place de la bouche, connaît, lors de son évanouissement, une sorte d'extase. La chorégraphie du corps à corps reprend le motif du vacillement de manière fatale dans *Tabou* avec le combat final entre Asano et Matsuda. Ils en viennent aux armes pour régler leur compte. Le retournement de situation remet en jeu l'art du penchant comme arme de mise à mort. En se courbant pour entendre la demande de pardon du corps désiré, Asano, beau comme une pierre, sera trahi par une relève inattendue de son amant présumé. À l'encontre des nombreuses parties de jambes en l'air renversantes dans les deux *Empires* de la fin des années 1970, les scènes sexuelles sont remplacées par des mouvements aberrants, telles les caresses de Max et de Charlotte enlacés. Les courbes des corps qui oscillent dans l'espace filmique ont le pouvoir de semer le trouble dans les esprits.

L'érotique n'a pas de morale chez Oshima, puisque les vecteurs du désir agissent, tour à tour, pour la bonne cause humanitaire ou pour la défense d'intérêt personnel. Comme dirait Deleuze, « *le désir ne manque de rien* ». D'ailleurs le spectateur est loin d'être frustré de ne pas voir les acteurs se dénuder et se pénétrer. Car le penchant voyeuriste est déplacé par un effet miroir *via* le visage-relais de Takeshi. Comme dirait Bowie, dans les magnifiques lueurs bleutées de la nuit, il a une drôle de bouille mais de beaux yeux. À la lumière crue du jour, les traits massifs, la plastique cabossée, le regard incisif, le sourire benêt composent, sans l'empêcher de créer un truculent sergent Hara et un plus inquiétant capitaine Hijikata, une interface songeuse. C'est à partir de ce physique réflexif que la fiction érotique se rend possible en faisant circuler les images : versions multiples fantasmées avant le dénouement de *Tabou*, souvenir de la tête fossilisée et inclinée de Bowie. Figurent aux côtés de Beat Takeshi des spectateurs-acteurs plus engagés dans leur posture éthique : souplesse disloquée, quasi « Dustin Hoffmaniennes », de Tom Conti (colonel John Lawrence), rigidité altière de Shinji Takeda (lieutenant samouraï Akita). Avant et après sa gloire d'auteur contemplatif et son aura d'acteur yakuza, Kitano, complice tardif d'Oshima, s'interroge sans s'épancher sur les exotismes érotiques en tous genres. Et nous, simples spectateurs de l'ombre, aussi.