



Accompagner l'expression de l'intime : figuration et dramaturgie de la parole dans quatre films de Ryūsuke Hamaguchi (Passion [2008], Intimacies [2012], Happy Hour [2015] et Asako I & II [2018])

Joseph Cousin

► To cite this version:

Joseph Cousin. Accompagner l'expression de l'intime : figuration et dramaturgie de la parole dans quatre films de Ryūsuke Hamaguchi (Passion [2008], Intimacies [2012], Happy Hour [2015] et Asako I & II [2018]). Art et histoire de l'art. 2022. dumas-03722095

HAL Id: dumas-03722095

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03722095>

Submitted on 13 Jul 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Université Rennes 2 – Haute Bretagne
UFR Arts, Lettres, Communication
Département Arts du spectacle

Master Cinéma et audiovisuel
Parcours Histoire et esthétique du cinéma

Accompagner l'expression de l'intime : figuration et dramaturgie de la parole dans quatre films de Ryūsuke Hamaguchi (*Passion* [2008], *Intimacies* [2012], *Happy Hour* [2015] et *Asako I & II* [2018])



Joseph Cousin

Sous la direction de M. Simon Daniellou

Année universitaire 2021 – 2022

Illustration de couverture : Photogramme issu de *Passion*, Paris, Arte Éditions, 2019.

Accompagner l'expression de l'intime : figuration et dramaturgie de la parole dans
quatre films de Ryūsuke Hamaguchi (*Passion* [2008], *Intimacies* [2012],
Happy Hour [2015] et *Asako I & II* [2018])

Joseph Cousin

Sous la direction de M. Simon Daniellou

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, je tiens à remercier chaleureusement Simon Daniellou, mon directeur de mémoire, pour sa bienveillance, son accompagnement et la grande attention qu'il a portée à mon travail durant ces deux ans de recherches. Je souhaitais également lui exprimer ma gratitude pour son enseignement grâce auquel, il y a quelques années, j'ai découvert la richesse du cinéma japonais qui me mènerait à envisager cette étude.

Je remercie plus largement tous les enseignants-chercheurs en études cinématographiques de l'Université Rennes 2, et notamment Antony Fiant, Éric Thouvenel, Roxane Hamery et Gilles Mouëllic qui ont tenu les séminaires de formation à la recherche en Master 1 et 2.

Mes remerciements se dirigent également vers Rémi Pierre, Pierre-Louis Néron, Arthur Rousseau-Azara et Roxane Argouin pour leur soutien indéfectible et les discussions enrichissantes qui ont nourri ce travail. À ce titre, mais également pour son aide précieuse durant la fin de ma rédaction, je tiens également à témoigner ma reconnaissance à Johann Feillais.

Enfin, je remercie tout particulièrement ma sœur, Marie Cousin, pour sa présence, ses remarques et ses relectures éclairées, mais plus largement parce que je lui dois la découverte du champ des études cinématographiques.

NOTES AU LECTEUR

Pour faciliter la lecture de ce mémoire, nous écrirons les noms japonais en suivant l'usage occidental où le prénom précède le patronyme (Ryūsuke Hamaguchi), contrairement à l'usage japonais qui veut que le patronyme précède le prénom (Hamaguchi Ryūsuke).

Par ailleurs, les mots et les noms japonais seront écrits suivant la méthode de romanisation basée sur une transcription phonétique (méthode Hepburn ou *rōmaji*). Entre autres, cette écriture entend que, précédant une voyelle, le *h* soit aspiré (et non muet). Nous avons souhaité le souligner en choisissant d'écrire « un film de Hamaguchi » et non un « film d'Hamaguchi » par exemple.

Lors de son exploitation française, *Happy Hour* a été renommé *Senses*, partitionné en cinq films distincts et présenté absurdement comme « la première série au cinéma¹ ». Afin de respecter l'œuvre originale, pensée comme un long-métrage de 317 minutes, nous avons fait le choix, pour ce mémoire, d'employer la traduction littérale anglaise. Malgré tout, le support DVD à partir duquel nous avons extrait nos photogrammes édite le film sous la forme épisodique de *Senses*. Sous chaque photogramme, la légende sera donc présentée ainsi :

Senses [n° de l'épisode annoncé sur le support DVD] ou *Happy Hour*, 2015 (timecode)

Les transcriptions des dialogues sont tirées des sous-titres français des films, à l'exception d'*Intimacies*, qui est étudié dans ce mémoire à partir d'une version sous-titrée en langue anglaise. C'est également le cas de *Contes du hasard et autres fantaisies*, sorti en salles récemment, et dont nous n'avons pas encore pu noter les sous-titres français. Les transcriptions des dialogues de ces deux films sont ainsi des traductions personnelles des sous-titres anglais.

1 MACHERET Mathieu, « “Senses” : un quatuor de femmes aux vies désaccordées », *Le Monde*, mis en ligne le 2 mai 2018, [https://www.lemonde.fr/cinema/article/2018/05/02/senses-un-quatuor-de-femmes-aux-vies-desaccordees_5293198_3476.html], consulté le 5 juin 2022.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction.....	6
<u>Première partie : Puissances de la parole contenue.....</u>	<u>19</u>
<i>Chapitre 1 : L'emploi du non-dit.....</i>	<i>20</i>
1. 1. Le non-dit partagé avec le spectateur	22
1. 2. Le non-dit caché au spectateur	24
<i>Chapitre 2 : Figuration de la position d'écoute.....</i>	<i>31</i>
2. 1. Un découpage attentif à la position d'écoute.....	31
2. 2. Fonction dramatique de l'écoute.....	33
<i>Chapitre 3 : De la pensée à l'expression gestuelle</i>	<i>42</i>
3. 1. Montrer le corps pensant.....	42
3. 2. Puissance expressive du silence	49
<u>Deuxième partie : Un développement de la parole tributaire de l'espace filmique.....</u>	<u>57</u>
<i>Chapitre 4 : Contraintes des espaces collectifs.....</i>	<i>58</i>
4. 1. Un univers urbain.....	58
4. 2. Les restaurants.....	66
4. 3. Les lieux de représentation	73
4. 4. L'espace institutionnel : le cas du tribunal dans <i>Happy Hour</i>	78
<i>Chapitre 5 : Fragilité des espaces intimes.....</i>	<i>82</i>
5. 1. La recherche d'espaces intimes.....	82
5. 2. Des espaces éphémères.....	88
<u>Troisième partie : Relâchement de la parole intime.....</u>	<u>94</u>
<i>Chapitre 6 : Des mises en situations favorables au relâchement de la parole.....</i>	<i>95</i>
6. 1. S'exprimer par le jeu	95
6. 2. L'heure dorée : moment privilégié de l'aveu	105
<i>Chapitre 7 : Les situations de crise comme débordements violents de la parole.....</i>	<i>115</i>
7.1. Une didactique de la violence : le cas de <i>Passion</i>	115
7.2. Une parole transgressive.....	120
7.3. Épuiser les corps et les mots.....	135
Conclusion.....	146
Filmographie.....	152
Bibliographie.....	157

INTRODUCTION

En 2008, Ryūsuke Hamaguchi réalise *Passion*, son film de fin d'études à l'Université des Arts de Tokyo. Le cinéaste n'en est alors pas à son coup d'essai, ayant déjà dirigé par le passé plusieurs courts-métrages et deux longs-métrages : *Like Nothing Happened* (2003) et *Solaris* (2007). À défaut d'être une « première fois », *Passion* est pourtant un point de bascule dans la filmographie de Hamaguchi, qui clôt sa période amateur en même temps qu'il amorce sa professionnalisation et annonce plus précisément ses singularités en tant qu'auteur. Les films qui suivront, du plus amateur au plus financé, semblent en effet empreints d'une constance remarquable « avec des motifs ou des scènes qui se répondent d'un film à l'autre² » comme le précise le critique de cinéma Marcos Uzal lors d'un entretien réalisé avec le cinéaste, durant lequel ce dernier explique :

« Il se trouve que mes films ne répondent jamais totalement à mon désir premier, il y a toujours des choses que j'estime ne pas avoir bien réussies, et d'un film à l'autre j'essaie de rectifier le tir. La cohérence dont vous parlez vient donc du fait que chacun de mes films est nourri de ce que j'ai réalisé auparavant³. »

À travers cette réponse maligne, Hamaguchi explicite davantage sa méthode de travail plutôt que ce qui, plus concrètement, fait la constance de son cinéma. En ce sens, le réalisateur prolifique nous rappelle que son œuvre apparaît également plurielle. Du court au très long métrage, du documentaire à la fiction, du film amateur au film commercial, Hamaguchi a exploré nombre de formes et de formats sur près d'une vingtaine d'années. Des passerelles apparaissent pourtant, sûrement du fait de cette capacité à se « nourrir » des films précédemment réalisés. Par exemple, Hamaguchi ne cache pas l'influence de son expérience documentaire sur son travail fictionnel⁴. Il y a comme un long fil rouge, et peut-être davantage une toile, qui semble ainsi orchestrer la filmographie de Hamaguchi, abattant les frontières poreuses que l'on érige souvent entre les formes. Si cette toile n'est pas réductible à une obsession, il y a bien quelque chose qui frappe et dont la critique francophone s'est notamment fait l'instigatrice : l'attention accrue que le cinéaste porte à la

2 UZAL Marcos (propos recueillis par), « Précision du hasard, entretien avec Ryūsuke Hamaguchi », *Cahiers du cinéma*, n° 786, avril 2022, p. 15.

3 *Ibid.*, p. 15.

4 HAMAGUCHI Ryūsuke, « Que faire voir ? », *Esprit*, mis en ligne en avril 2019, [<https://esprit.presse.fr/article/ryusuke-hamaguchi/que-faire-voir-42037>], consulté le 5 juin 2022.

parole. Ses « personnages bavards⁵ » sont ainsi parfois rapprochés du cinéma d'Éric Rohmer, cinéaste dont Hamaguchi ne cache d'ailleurs pas s'être inspiré pour la réalisation de son film *Contes du hasard et autres fantaisies* (2021)⁶. Hamaguchi est en effet ce qu'on pourrait appeler un cinéaste cinéophile, au sens où il affirme concrètement « s'inspirer » de ceux qu'il « considère comme des maîtres⁷ », citant comme exemple John Cassavetes, Robert Bresson ou encore Pedro Costa. Ces trois cinéastes, très dissemblables en apparence, sont salués par Hamaguchi comme étant « des gens qui ont réussi à construire une façon propre de faire du cinéma⁸ », mais est-ce là l'unique raison de les citer de concert ? Tout s'éclaircit quand, à mesure des nombreux entretiens que Hamaguchi a livrés ces dernières années, nous découvrons le véritable attachement que celui-ci porte au jeu des acteurs. Or, si Cassavetes est passé maître dans l'art d'improviser autour de ces derniers, Bresson s'illustre comme le défenseur de l'acteur non professionnel (le « modèle »), tandis que, des derniers films de Pedro Costa, nous nous souvenons indéniablement de l'attention portée aux corps et aux voix de Vanda, Ventura ou encore Vitalina. Sans allouer une grande place à l'improvisation ni convoquer exclusivement des acteurs non professionnels, Hamaguchi accorde lui aussi une grande attention aux individus qu'il met en scène et notamment, comme nous allons le voir, à leur parole.

Lorsqu'en 2011 un tsunami frappe le Japon et entraîne le désastre de Fukushima, Hamaguchi et le cinéaste Kō Sakai, agissant presque par urgence, tournent sur deux ans ce qu'ils nomment « la trilogie du Tohoku⁹ ». Ces films documentaires, comme l'explique Élise Domenach, maître de conférence en études cinématographiques à l'ENS de Lyon, naissent en même temps d'un « refus de céder » à une « fascination pour les paysages

5 UZAL Marcos (propos recueillis par), *op. cit.*, p. 15.

6 L'idée de construire un long-métrage composé d'une juxtaposition de courts métrages lui serait en effet venue directement d'une discussion avec Mary Stephen, monteuse d'Éric Rohmer : « En février 2019, j'ai eu l'occasion d'échanger avec Mary Stephen, qui était la monteuse d'Éric Rohmer. C'est elle qui m'a suggéré l'idée de rassembler plusieurs films courts pour en faire un programme long, une sorte de recueil, permettant une sortie dans des conditions normales. », dans MACHERET Mathieu (propos recueillis par), « Ryusuke Hamaguchi : “La sexualité est un des moyens d'atteindre le bonheur” », *Le Monde*, mis en ligne le 10 avril 2022, [https://www.lemonde.fr/culture/article/2022/04/10/ryusuke-hamaguchi-la-sexualite-est-un-des-moyens-d-atteindre-le-bonheur_6121460_3246.html], consulté le 5 juin 2022.

7 BLOTTIÈRE Mathilde (propos recueillis par), « Ryūsuke Hamaguchi, réalisateur d'“Asako” : “Peu de films osent affronter la réalité du Japon” », *Télérama*, mis en ligne le 5 janvier 2019, [<https://www.telerama.fr/cinema/ryusuke-hamaguchi,-realisateur-dasako-peu-de-films-osent-affronter-la-realite-du-japon,n6036871.php>], consulté le 5 juin 2022.

8 *Ibid.*

9 Trilogie comprenant *The Sound of Waves* (2011), *Voices from the Waves : Kesennuma/Voices from the Waves : Shinchimachi* (2013) et *Storytellers* (2013).

dévastés, et le refus parallèle de scruter la douleur des populations sinistrées¹⁰ ». Pour éviter cet écueil, les deux cinéastes inventent alors un dispositif : les témoignages de survivants seront mis en scène sous la forme d'entretiens ritualisés entre deux personnes. Hamaguchi et Sakai se tiennent ainsi à l'écart, laissant simplement jaillir la parole des habitants concernés au sein d'un dispositif dont l'artificialité est par ailleurs assumée. Élise Domenach précise ainsi que la mise en scène de ces entretiens a été « répétée à l'identique » durant leur voyage sur la côte sinistrée du Sanriku, « filmant trois, parfois quatre heures d'entretien pour en retenir entre quinze et trente minutes ». Ce temps long que Hamaguchi accorde à la parole, couplé à la confiance qu'il alloue aux individus qu'il filme, constitue en partie ce fameux fil rouge qui, comme nous l'avons précisé plus tôt, fait continuité dans son travail par-delà les frontières entre documentaire et fiction.

En effet, si le dispositif choisi pour ces documentaires est principalement pensé comme étant au service de la parole, c'est pareillement par les dialogues que Hamaguchi commence l'écriture des scénarii de ses œuvres fictionnelles, expliquant ainsi : « Je ne construis jamais le film à partir d'images ou de plans, c'est toujours par la parole que ça commence¹¹. » Cette parole, qui intervient de façon aussi cruciale dès l'écriture, façonne ainsi ses personnages tout autant qu'elle dessine les relations qu'ils entretiennent entre eux. Dès lors, elle apparaît comme le principal moteur narratif et explique en partie cette « scène-type hamaguchienne » mise en évidence par le critique de cinéma Mathieu Macheret :

« La scène-type hamaguchienne est donc celle, en tête-à-tête ou à plusieurs, de la causerie qui s'étire, parce qu'elle fonctionne comme approfondissement : mieux comprendre ce qui lie les uns aux autres, dépasser les apparences, expurger les non-dits, ou tout simplement se confier, se livrer à sa propre introspection. Atteindre en tout cas par l'aveu, parfois brutal, ou par le moment d'égarement, une vérité nue, quand bien même celle-ci n'est pas agréable à entendre¹². »

S'il semble évident que le critique fait principalement référence aux fictions de Hamaguchi, nous ne pouvons éviter de tisser un lien entre cette scène-type et le travail

10 DOMENACH Élise, « Sakai-Hamaguchi, "la trilogie du Tohoku" », dans *Ryūsuke Hamaguchi. Enregistrer l'intime*, Paris, Maison de la culture du Japon à Paris, 2019, p. 26-27.

11 UZAL Marcos (propos recueillis par), *op. cit.*, p. 15.

12 MACHERET Mathieu, « Sur et sous la communication », *Cahiers du cinéma*, n° 786, avril 2022, p. 21.

documentaire précédemment évoqué. En ce sens, Hamaguchi ne laisse jamais affluer anarchiquement la parole, il lui a découvert un rôle : faire affleurer cette « vérité nue » chez les gens, et c'est essentiellement par sa capacité à lier et à confronter des individus entre eux (par le dialogue) que la parole semble atteindre ce but. Ainsi, quand Hamaguchi annonce ne pas choisir « d'emblée un acteur pour sa voix », il ajoute pour autant : « Dans un casting c'est moins la tessiture de la voix qui m'intéresse que son authenticité. Il y a les acteurs qui parlent en fonction de ce que l'on attend d'eux et ceux qui parlent de leur vraie voix, une voix qui vient de ce qu'ils sont, plus que du désir d'être choisis¹³. » Ce procédé, d'inspiration sans conteste bressonienne¹⁴, guide Hamaguchi vers des acteurs dont ce n'est pas le métier, plus à même selon lui de faire surgir quelque chose d'eux-mêmes, et il est intéressant d'apprendre que c'est précisément par la voix que Hamaguchi les repère. Pour réaliser *Happy Hour* (2015), il ira jusqu'à « décentraliser » son cinéma, jugeant qu'à Tokyo il est trop difficile de trouver des acteurs qui n'aspirent pas à faire une carrière. C'est donc à Kobe, tout en travaillant sur un scénario autour d'ateliers de théâtre qui dureront six mois, que Hamaguchi ira trouver des actrices non professionnelles, composant notamment ses personnages au contact de ces dernières. Cependant comme nous l'avons précédemment évoqué, le choix d'acteurs non professionnels n'est pas une règle que Hamaguchi s'impose, et le cinéaste n'exclut pas d'avoir recours à des acteurs déjà formés dans ses films, notamment dans ceux à la production plus « commerciale » comme *Asako I & II* et *Drive My Car*.

Cette recherche d'authenticité chez l'acteur ne répond en effet pas à un désir de réalisme. Lorsque Dimitri Ianni affirme lors d'un entretien avec le cinéaste que *Happy Hour* parvient à une forme de portrait réaliste de la société nipponne, Hamaguchi lui répond en qualifiant ses films d'anti-naturalistes, recherchant par-dessus tout à y éprouver « la force de la dimension dramatique¹⁵ ». Peu importe le degré de professionnalisation de ses acteurs, Hamaguchi a ainsi pour habitude de travailler la diction, « le rythme » et la « musicalité » des dialogues autour de « lectures de scénarios¹⁶ » avec ces derniers. Si le

13 UZAL Marcos (propos recueillis par), *op. cit.*, p. 15.

14 Nous nous autorisons ici à tisser un lien avec cette note de Robert Bresson : « Intonations justes quand ton modèle n'exerce sur elles aucun contrôle », dans BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013 [1975], p. 83 [Souligné par l'auteur].

15 IANNI Dimitri (propos recueillis par), « Entretien avec Ryūsuke Hamaguchi », *Senses, Asako I & II, Passion, 3 films de Ryūsuke Hamaguchi*, livret du coffret DVD, Arte Éditions, 2019, p. 25.

16 UZAL Marcos (propos recueillis par), *op. cit.*, p. 15.

cinéaste peut parfois les laisser improviser au moment du tournage (depuis *Intimacies* en 2012), il semble tout de même être attaché à un travail préparatoire autour du texte avant de leur offrir de la liberté dans le jeu. C'est précisément dans le rapport du texte à l'acteur (texte devenant parole dès lors qu'il est incarné) que jaillirait cette « vérité de la fiction » si chère au cinéaste :

« Ce qui m'intéresse, c'est la vérité de la fiction, la force de sa dimension dramatique. J'essaie donc de mettre en scène pour que l'émotion des acteurs permette cette dimension dramatique. Mon travail consiste à accompagner les sentiments des acteurs pour qu'ils parviennent à dégager des émotions extrêmes, qui les débordent¹⁷. »

En s'exprimant ainsi, Hamaguchi annonce travailler autour de la frontière poreuse qui distingue l'acteur du personnage. Ces « émotions extrêmes », qu'il cherche à faire surgir chez ses acteurs en les « accompagnant », devant indéniablement être en cohérence avec les personnages qu'il invente et le déroulement des récits. Or, comme nous l'avons évoqué, c'est par les dialogues que le cinéaste écrit ses histoires, appuyant l'idée, empruntée à Mathieu Macheret, d'une parole qui brille chez Hamaguchi par sa capacité à faire affleurer une « vérité nue¹⁸ » chez les individus, acteurs comme personnages.

À l'instar du dispositif qu'il a mis en place pour son travail documentaire, Hamaguchi emploie de manière récurrente un cadre fictionnel propice au développement de la parole. Nous le voyons, de film en film depuis *Passion*, dans les thèmes de ses récits, dans les personnages et les lieux qu'il met en scène, Hamaguchi innove à mesure qu'il réemploie. Si les histoires divergent dans leurs formes, nous retrouvons régulièrement ces jeunes acteurs (et bien souvent actrices), vivant dans d'importantes métropoles japonaises comme Tokyo, Kobe ou encore Osaka, et s'usant au rythme des relations amoureuses ou amicales qu'ils entretiennent. Hamaguchi construit des histoires où les relations interpersonnelles sont centrales, et où toute péripétie est en réalité tributaire de « faits quotidiens¹⁹ » ancrés dans le Japon contemporain. Pour autant, intéressé d'abord par la puissance de la fiction, Hamaguchi écrit des récits complexes évoluant au rythme des

17 IANNI Dimitri (propos recueillis par), *op. cit.*, p. 25.

18 UZAL Marcos (propos recueillis par), *op. cit.*, p. 15.

19 IANNI Dimitri (propos recueillis par), *op. cit.*, p. 25.

dialogues et des relations que nouent les personnages. Dans *Passion* (2008) par exemple, Hamaguchi met en scène les mésaventures d'un groupe d'amis, faisant suite à l'annonce d'un mariage qui provoque le vacillement des amitiés et des couples qui le compose. Dans *Intimacies* (2012), le récit s'articule autour d'une troupe de théâtre au sein de laquelle se dessine le délitement d'une histoire d'amour et les tensions naissantes entre différents protagonistes. Plus tard, avec *Happy Hour* (2015), Hamaguchi met en scène l'évolution de quatre amies par le biais des relations qu'elles entretiennent aussi bien entre elles qu'avec leurs conjoints. Enfin, adaptant un roman de Tomoka Shibasaki pour son film *Asako I & II* (2018), Hamaguchi met en image l'histoire d'une jeune femme par le prisme des deux premières relations amoureuses de sa vie. Si nous avons évoqué ces quatre films, c'est que nous jugeons ainsi qu'ils témoignent de nombreuses similitudes dans leurs constructions fictionnelles. Notre premier constat, c'est qu'ils sont chacun ancrés dans les métropoles japonaises que nous avons précédemment évoquées, et que les intrigues se nouent autour de « faits quotidiens²⁰ ». Deuxièmement, les relations qui se trouvent au cœur des récits sont tout aussi récurrentes et caractéristiques : ce sont essentiellement des histoires de couple et d'amitiés nouées entre de jeunes citoyens²¹. On y repère en effet l'existence prépondérante d'un cercle amical et amoureux tandis que les relations familiales se font rares et sont limitées à des apparitions ponctuelles. Dans *Passion* ou *Happy Hour*, nous retrouvons ainsi des récits qui naissent concrètement au sein de cercles d'amis (dans lesquels se dessinent également des couples), tandis que dans *Intimacies* et dans *Asako I & II* nous retrouvons des couples (autour desquels gravitent à l'inverse des cercles d'amis). Si le postulat de ses films est toujours assez simple, l'écriture dramatique de Hamaguchi repose essentiellement sur les mutations constantes des relations, qui s'articulent tout autant par des rapprochements que par des ruptures entre les personnages. En ce sens, Ryūsuke Hamaguchi explique à propos de *Happy Hour* : « Le film évolue au rythme des dialogues. Une question en entraîne une autre et ainsi de suite. À mesure qu'évoluent les dialogues, la profondeur du récit augmente²². » Si la « profondeur du récit augmente », c'est que la parole joue pleinement son rôle d'« approfondissement²³ » entre

20 *The Depths* (2010) nous semble en cela bien différent, traitant plus précisément d'un milieu professionnel (la photographie) dont le récit s'extrait rarement.

21 En ce sens, Hamaguchi semble se démarquer d'autres réalisateurs japonais contemporains comme Hirokazu Kore-eda ou Kōji Fukada, qui travaillent à l'inverse davantage les relations interpersonnelles au sein de récits familiaux.

22 IANNI Dimitri (propos recueillis par), *op. cit.*, p. 15.

23 UZAL Marcos (propos recueillis par), *op. cit.*, p. 15.

les personnages. Dans chaque film, Hamaguchi joue ainsi sur ce frottement entre ce que les personnages gardent pour eux et la puissance d'expression de la parole. Or, c'est parfois non sans violence que celle-ci vient révéler les non-dits. Cela nous amène à notre troisième constat : si la parole agit comme moteur narratif, elle semble bien souvent mener les personnages à des situations de crises relationnelles – peut-être justement ces moments précisément recherchés par le cinéaste, où les émotions extrêmes « débordent²⁴ » des acteurs. Hamaguchi ne cherche en effet pas simplement à donner à voir et à entendre la parole, même lorsqu'elle abonde. Pour le cinéaste, la parole a une fonction : elle raconte, porte la dimension dramaturgique de ses films, et le cadre fictionnel semble tenir pour rôle de forcer des mises en situation et des dialogues menant les personnages à des situations de débordements.

Le sujet de notre étude est donc de partir de la mise en scène de la parole de Ryūsuke Hamaguchi, pour en questionner la fonction dramaturgique²⁵ au sein des quatre œuvres fictionnelles précédemment citées. Nous souhaitons ainsi mettre en évidence la production d'enjeux dramatiques concrets par la parole, que ce soit à l'échelle du récit tout autant qu'à l'échelle d'une séquence ou même d'un plan. Nous nous interrogerons notamment sur l'intérêt de ce frottement entre ce que les personnages gardent intimement et la puissance libératrice de la parole qui transparaît dans les films. En parallèle, nous tenterons d'éclaircir le rôle de la parole dans l'émergence de ces situations de tensions relationnelles et de crises qui font souvent office de nœud dramatique dans ces films. Si cela peut paraître étrange, notre étude ne se situe pour autant pas exclusivement sur le plan de la narratologie. Nous partirons bien souvent de considérations esthétiques, notre hypothèse étant que c'est notamment par sa figuration que la parole se révèle être motrice de la fiction chez Hamaguchi : par sa mise en scène, et peut-être même plus précisément sa « mise en image et en son ». C'est pourquoi nous fonctionnerons principalement par des analyses esthétiques de séquences, que nous pourrons également mettre en relation entre elles au vu des nombreuses similitudes que présentent les films de notre corpus. Durant la

24 IANNI Dimitri (propos recueillis par), *op. cit.*, p. 25.

25 Nous considérons la dramaturgie comme l'art de composer un récit construit, tout en ayant conscience qu'elle est souvent définie comme se rapportant exclusivement au théâtre. Le CNRTL la définit ainsi comme l'« Art de composer les pièces de théâtre », dans « Dramaturgie », *CNRTL*, en ligne, [<https://www.cnrtl.fr/definition/dramaturgie>], consulté le 5 juin 2022. Comme nous le détaillons par la suite, le récit cinématographique étant filmique, c'est inévitablement en prenant en compte la mise en image (l'action de figurer) du cinéaste que nous pourrons questionner l'intérêt dramaturgique de la parole.

rédaction de ce mémoire, deux nouveaux longs-métrages de fiction ont été réalisés par le cinéaste : *Drive My Car* (2021) et *Contes du hasard et autres fantaisies* (2022). Si, sur bien des points, nous relevons une certaine continuité avec le corpus que nous venons d'établir, ces deux œuvres opèrent également des ruptures. Dans *Drive My Car*, nous quittons l'environnement urbain, mais également ces jeunes personnages du « quotidien » au profit d'un metteur en scène émérite. *Contes du hasard et autres fantaisies* se démarque également par son format unique dans la filmographie de Hamaguchi, puisqu'il s'agit en réalité d'une juxtaposition de films courts. Nous avons donc favorisé leur présence au sein d'un corpus secondaire. De cette manière, nous nous autorisons à les convoquer ponctuellement sans pour autant briser la cohérence des quatre films que nous avons choisis. Constatant l'absence de travaux universitaires francophones consacrés à Ryūsuke Hamaguchi, nous nous appuyons particulièrement sur des entretiens conduits avec celui-ci et sur l'apport conséquent de textes critiques pour étayer nos propos.

Avant de poursuivre et d'annoncer précisément notre plan, il nous paraît essentiel de définir ce que nous entendons par « parole ». En effet, n'étant ni familier avec la langue japonaise ni japonologue, choisir d'aborder l'œuvre de Hamaguchi par une étude sur la parole peut à première vue poser question. Tout d'abord, actons notre positionnement d'« observateur lointain²⁶ », acceptant ainsi de ne pas pouvoir tout saisir du contexte japonais contemporain et donc des subtilités des relations interpersonnelles qui se jouent dans les films de Hamaguchi. Comme le dit Benjamin Thomas, professeur en études cinématographiques à l'université de Strasbourg, dans son texte « Des manières de penser avec le cinéma japonais », ce positionnement implique de s'intéresser tout d'abord à des « faits de figurabilité²⁷ » afin d'éviter tout écueil. Ce texte, destiné précisément à ceux qui souhaitent « se situer dans le champ des études cinématographiques » nous invite à comprendre que nous analysons ainsi une représentation du monde, dans un double sens du terme : le cinéma permettant, techniquement, de donner à voir le monde, mais également d'affirmer un point de vue personnel sur le monde, d'exprimer une représentation (mentale) de celui-ci en le reconfigurant inévitablement.

26 BURCH Noël, *Pour un observateur lointain. Forme et signification dans le cinéma japonais*, Paris, Éditions de l'Étoile/Gallimard, 1982.

27 THOMAS Benjamin, « Des manières de penser avec le cinéma japonais », dans BITTINGER Nathalie (dir.), *Les cinémas d'Asie. Nouveaux regards*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2016, p. 65-77.

En ce sens, si envisager une étude sur la parole à partir de films dont nous ne partageons pas la langue originale peut paraître compromis, c'est en nous intéressant à des questions de figuration que nous avons choisi de l'aborder. Cette considération nécessite par conséquent une manière singulière d'envisager la parole au cinéma. Or, comme le précise Mathias Lavin, chercheur en études cinématographiques : « Si la parole est massivement présente dans les films, et cela dès la fin du XIX^e siècle », celle-ci est régulièrement « reléguée à un rôle subsidiaire dans les travaux consacrés au cinéma²⁸ ». D'autre part, Mathias Lavin constate que la parole a souvent été traitée au sein de la matière sonore, notamment aux côtés des bruitages ou de la musique : « C'est un fait en tout cas, que dans les études cinématographiques, la parole ne fait que rarement l'objet d'une attention distincte de l'ensemble du domaine sonore²⁹. » Or, dans le cadre de cette étude, nous souhaitons également analyser sa dimension visuelle, sa « puissance de figuration³⁰ » pour reprendre les termes de Marie Marquet, doctorante en études cinématographiques. Afin de justifier cette idée de figurabilité de la parole, et plus largement éclaircir notre emploi du terme « parole » (que nous étayerons ensuite au fil du mémoire), nous souhaitons revenir dès maintenant sur deux principaux constats.

Il convient en premier lieu de préciser que la « parole doit être différenciée du langage³¹ » comme l'écrit Marie Marquet. Dans l'idée de porter notre étude sur la parole, nous ferons donc le choix de ne pas nous attarder sur des questions de formulation, évidemment galvaudée par la traduction. Nos analyses s'emploieront tout de même à saisir l'idée globale de ce qui est dit (et ce qui n'est pas dit), mais sans juger des constructions et des subtilités linguistiques, et nous y serons particulièrement attentifs lorsque nous citerons certaines tirades. Comme l'écrit Michel Chion, cité par Mathias Lavin dans son Habilitation à Diriger des Recherches intitulée *Puissances de la parole* :

« Si nous reconnaissons une source vocale humaine, et que cette source vocale

28 LAVIN Mathias, *Puissances de la parole*, Habilitation à Diriger des Recherches, Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis, soutenue publiquement le 29 novembre 2018, manuscrit inédit, p. 4.

29 *Ibid.*, p. 10.

30 MARQUET Marie, *Figuration et parole dans quatre films de Pedro Costa : une expression politique de la mémoire. Dans La Chambre de Vanda (2000), En avant jeunesse (2006), Cavalo Dinheiro (2014), Vitalina Varela (2019)*, Mémoire de master en études cinématographiques sous la direction d'Antony Fiant, Université Rennes 2, soutenu le 26 juin 2020, p. 12.

31 *Ibid.*, p. 10.

humaine produise [*sic*] des sons articulés, nous en déduisons qu'il s'agit de paroles, même si ces paroles sont énoncées dans une langue inconnue ou imaginaire³². »

En effet, la parole est, avant tout autre chose, une action, qui s'enregistre autant qu'elle se montre et se devine. En ce sens, la voix humaine ou l'image d'un individu qui parle porte intrinsèquement une dimension universelle. D'ailleurs, en nous référant à la seconde définition du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), la parole est simplement l'« action, [le] fait de parler³³ ». La parole peut ainsi être définie par la simple action de prononcer des mots, ce qui nous invite à dépasser certaines considérations propres au langage pour inclure à nos analyses sa dimension orale et gestuelle. Ainsi, comme nous l'avons précisé, nous ne nous essaierons pas à analyser la construction grammaticale ou syntaxique d'une langue que nous ignorons. Nous nous contenterons de saisir les idées et pensées évoquées par la traduction, car, comme le précise la première définition du CNRTL, la parole demeure également la « faculté d'exprimer et de communiquer la pensée au moyen du système des sons du langage articulé émis par les organes phonateurs³⁴ ». Dans le cadre d'une étude cinématographique, ces deux définitions permettent deux grands axes d'analyse. Le premier, constituant à envisager la parole comme la simple « action de parler », soulève davantage des questions de figuration et de mise en scène, puisque l'action est première par rapport au sens, et que l'objet du cinématographe enregistre par définition l'action qui s'inscrit dans une durée – du grec ancien *kinēma* : « mouvement ». Or, comme l'écrit Mathias Lavin à propos de la figurabilité de la parole :

« On peut dire que cette figurabilité se présente selon une double modalité : à la fois dynamique et formatrice. “Dynamique”, car en tant que matériau labile et se déployant dans la durée, la parole participe pleinement à la temporalité même de la figuration filmique et à sa perpétuelle transformation, autant qu'à la diversité de ses formes. “Formatrice” puisque la parole sert, bien souvent, de garant à la synchronisation entre image et son (par le biais de celle entre corps et voix). “Formatrice” aussi dans la mesure où, étant porteuse de sens, elle constitue un

32 CHION Michel, *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 2003, p. 183.

33 « Parole », CNRTL, en ligne, [<https://cnrtl.fr/definition/parole>], consulté le 5 juin 2022.

34 *Ibid.*

principe essentiel de cohérence et même d'existence de la représentation filmique³⁵. »

Le second axe, envisageant la parole comme une faculté de communication soulève, dans notre cas, également des notions de dramaturgie (au sens où nous interrogerons dans ce cas la construction narrative plus « textuelle » inhérente au contenu des dialogues et leur rôle dans l'évolution des relations interpersonnelles fictives et, par conséquent, des récits).

Un autre point sur lequel nous souhaitons insister conteste l'idée généralement admise que la parole serait par essence un acte exclusivement phonatoire. En opérant la distinction entre parole et langage, nous avons pu dégager l'idée selon laquelle la parole est également à envisager en tant qu'action visible. En ce sens, comme l'explique Marie Marquelet :

« Il suffit de revenir aux premiers temps du cinéma pour constater que la parole ne nécessite pas d'être portée par une voix pouvant se faire entendre par le spectateur pour exister. Le cinéma muet n'était pas dénué de paroles, seulement celles-ci ne pouvaient être entendues que par les personnages des films. La vocalisation n'est donc pas l'apanage de la parole, et une visibilité de la parole est à prendre en compte³⁶. »

Mathias Lavin évoque quant à lui l'existence d'une « parole gestuelle³⁷ » tout en prenant pour exemple concret l'usage de la langue des signes par des individus sourds ou muets. Nous voyons, à travers ces exemples très précis, que la parole peut être montrée, et même « pratiquée », sans pour autant qu'un individu émette une matière sonore perceptible. Par ailleurs, nous pouvons considérer plus largement que, même entre individus dialoguant verbalement, la parole est également constituée de leurs « mouvements bucco-labiaux, [...] expressions du visage, [...] gestes et attitudes corporelles³⁸ ». La parole n'est ainsi pas qu'une affaire sonore, elle implique réciproquement le corps qui l'accompagne et qui, parfois même, se substitue à elle. D'autre part, nous remarquons dans les longs-métrages

35 LAVIN Mathias, *Puissances de la parole*, op. cit., p. 8.

36 MARQUELET Marie, *Figuration et parole dans quatre films de Pedro Costa : une expression politique de la mémoire*, op. cit., p. 11.

37 LAVIN Mathias, *Puissances de la parole*, op. cit., p. 51.

38 *Ibid.*, p. 7.

de fiction de Ryūsuke Hamaguchi, une cohabitation soutenue entre une parole « contenue » et une parole « relâchée », dont l'importance se révèle autant sur le plan dramaturgique qu'esthétique. Nous entendons par parole « contenue » la capacité pour un personnage d'intérioriser un discours lorsqu'il dissimule quelque chose à un autre personnage (comme c'est le cas d'Asako qui préserve un secret dans *Asako I & II*). À l'inverse, la parole « relâchée » serait ce moment où les personnages, souvent avec invective et cruauté, font preuve d'une grande franchise et extériorisent des discours souvent longtemps contenus. Cette seconde modalité de prise de parole provoquant parfois des ruptures relationnelles, des « crises » qui viennent à leur tour bouleverser le cours des films.

Pour cerner tous les enjeux soulevés par la figurabilité de la parole dans les œuvres fictionnelles de Hamaguchi, nous avons construit ce mémoire autour de trois grandes parties à partir desquelles nous souhaitons faire apparaître une évolution qui se rapprocherait, dans la mesure du possible, de l'évolution dramaturgique des films que nous étudions. Pour ce faire, nous nous sommes en partie inspirés de cette phrase de Jean Cocteau, qui écrit dans *Le Foyer des Artistes* : « Notre travail de dramaturge consiste à nouer une crise et à la dénouer³⁹. » De cette manière, ce mémoire tente de dessiner un parcours qui suivrait la construction progressive des tensions et donc du nœud narratif d'un film de Hamaguchi, en commençant par l'analyse de la « parole contenue » pour aboutir à l'étude des séquences où elle se délivre. Dans une première partie, nous reviendrons donc précisément sur ce que nous venons de nommer « parole contenue ». De cette manière, nous interrogerons la fonction dramatique de ce qui a trait à l'idée d'une parole non vocalisée, autant sur le plan du récit que plus précisément celui de la séquence. Cette partie portera principalement sur la figuration des corps et des expressions gestuelles des acteurs. À travers notre deuxième partie, nous détaillerons le rapport ténu qu'entretiennent parole et espaces dans les films de Hamaguchi. Nous développerons l'idée que les inscriptions spatiales des séquences répondent à des récurrences de film en film et influent notablement sur la nature et le rôle dramaturgique de la parole qui se déploie en leur sein (notamment à partir des conditions plurielles de cohabitation de la parole contenue et de la parole vocalisée qu'ils impliquent). Enfin, dans une troisième et ultime partie, nous nous intéresserons plus précisément aux séquences donnant à voir le relâchement de la parole,

39 COCTEAU Jean, *Le Foyer des Artistes*, Paris, Plon, 1947, p. 158.

souvent présentes vers la fin des films, « renversant » en quelque sorte ce que nous aurons établi dans notre première partie. Nous nous attellerons en effet à interroger la puissance dramatique d'une parole qui se libère, parfois avec violence au moment des crises, confrontant et épuisant tout autant les corps que les mots.

PREMIÈRE PARTIE :
PUISSANCES DE LA PAROLE CONTENUE

« 地下の暗闇を走る言葉もあります »

« *Des mots courent aussi dans l'obscurité souterraine.* »

Reiko Sawamura dans *Intimacies* (2012)

Dans cette première partie, nous interrogerons précisément ce que nous nommons « parole contenue » dans les films de Ryūsuke Hamaguchi. Par ces termes, nous entendons mettre en évidence la puissance dramatique et figurative d'une parole non vocalisée au sein des œuvres que nous étudions. En effet, nous considérons que Ryūsuke Hamaguchi figure cette parole intériorisée par les personnages, notamment dans l'objectif de produire une certaine tension dramatique au sein d'un plan, d'une séquence et par extension d'un film. Dans un premier chapitre, nous reviendrons sur l'importance du non-dit dans la construction narrative des films que nous étudions. Puis, dans un second chapitre, nous questionnerons la mise en scène de la position d'écoute, attitude corporelle intrinsèquement liée à la parole. Enfin, dans un troisième chapitre, nous interrogerons plus précisément les procédés cinématographiques mis en œuvre par Hamaguchi pour souligner, notamment à partir du corps de ses acteurs, l'expression d'une parole silencieuse.

Chapitre 1 : L'emploi du non-dit

Au vu de notre approche des films de Ryūsuke Hamaguchi, il pourrait paraître incongru de se questionner à propos du non-dit, que l'on peut comprendre littéralement comme l'absence de parole. Pourtant comme nous allons le voir plus tard à travers cette partie, outre le fait qu'il soit employé de façon récurrente comme un outil scénaristique, le non-dit peut également être mis en image dans des séquences parlantes ou non, devenant alors parfois une modalité d'expression alternative pour les personnages.

Avant d'employer le terme « non-dit », il convient de le définir. Or, il semble que ce substantif soit tributaire d'une définition imprécise. Ainsi, si le Robert caractérise le non-dit comme étant, littéralement, « Ce qui n'est pas dit, ce qui est caché dans le discours de quelqu'un⁴⁰ », le CNRTL préfère « Ce qui, dans un échange de propos ou un énoncé, reste implicite, informulé⁴¹ », tandis que le Larousse précise « Ce qui, bien que chargé de sens, n'est pas formulé explicitement dans un énoncé⁴² ». Dans le cadre de notre étude cinématographique, les formulations du CNRTL et du Larousse nous posent davantage de questions que celle du Robert. Si l'on comprend que le non-dit est d'abord l'informulé, ou plus simplement ce qui n'est pas dit, le fait qu'il soit « chargé de sens » et qu'il « reste implicite » ne le rend pas invisible ou inaudible pour autant. Le non-dit n'est, en ce sens, pas réductible à l'informulé d'un propos, mais peut également être perçu comme un potentiel second plan d'expression implicite. Par exemple, dans une conversation polie, mais où les interlocuteurs se méprennent, les non-dits peuvent transparaître dans leurs attitudes, leurs gestes ou leurs intonations. Pour autant, la définition du Robert précise quelque chose que les deux autres semblent évincer : le non-dit existe avant tout parce que quelque chose est « caché » par un locuteur. En effet, le non-dit est d'abord camouflé, contenu sciemment tant bien que mal par un individu pour des raisons morales ou éthiques par exemple. À ce sujet, Hamaguchi déclarera justement lors d'un entretien, qu'« au Japon, les relations interpersonnelles [...] obéissent aux concepts de *honne* (vrai son) et *tatemae*

40 « Non-dit », *Le Robert*, en ligne, [<https://dictionnaire.lerobert.com/definition/non-dit>], consulté le 5 juin 2022.

41 « Non-dit », *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, en ligne, [<https://www.cnrtl.fr/definition/academie9/non-dit>], consulté le 5 juin 2022.

42 « Non-dit », *Larousse*, en ligne, [<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/non-dit/54882>], consulté le 5 juin 2022.

(façade), ce qui fait que les gens ont tendance à converser entre eux de manière polie, avec un discours de façade, sans jamais livrer leurs sentiments profonds⁴³. » Bien que le cinéaste assure ne pas chercher à représenter le Japon contemporain, nous verrons que cette idée que des personnages contiennent leurs « sentiments profonds » traverse chaque film et transparait notamment dans l'attention portée aux expressions gestuelles des acteurs. Dans cette idée, le cinéaste précise également dans des propos recueillis par Élise Domenach pour la revue *Esprit* :

« La mise en scène n'est pas autre chose que la recherche et la tentative de faire voir ce que nous voulons. Je dirais "réalisation" plutôt que "mise en scène". Mais le mot japonais *Enshutsu* signifie littéralement "faire sortir le jeu (des acteurs)", ou faire apparaître à la surface ce que les gens cachent en eux-mêmes⁴⁴. »

Par ailleurs, il semble que dès le processus d'écriture et lorsqu'il construit ses personnages, Hamaguchi se soucie autant de ce que ces derniers pourraient dire que de ce qu'ils ne peuvent pas dire, déclarant à l'occasion de la sélection de *Contes du hasard et autres fantaisies* à la cinquante-neuvième édition du New York Film Festival :

« La manière dont j'écris est de faire parler les personnages entre eux et c'est comme cela que j'apprends ce qu'ils pensent et les choses qu'ils désirent. Et quand je fais cela, j'apprends ce qu'ils désirent, mais également ce qu'ils ne peuvent pas dire à propos de leurs désirs⁴⁵. »

Il est intéressant de relever que le point de départ de l'écriture de Hamaguchi est précisément de confronter des personnages par la parole. Comme l'affirme le cinéaste, cela lui permet de construire des personnages qui se définissent également par ce qu'ils pensent et ce qu'ils ne peuvent pas dire aux autres, ce qui *a priori* ressort de l'invisible et de l'inaudible au cinéma. Par ailleurs, à travers cette manière de travailler ces personnages

43 IANNI Dimitri (propos recueillis par), *op. cit.*, p. 20.

44 HAMAGUCHI Ryūsuke, « Que faire voir ? », *op. cit.*

45 « *The way that I write is to make the characters talk to each other and that's how I learn what they are thinking and the things they are desiring. And when I'm doing that I also learn about their desires, but also what they can't say about their desires.* » [Traduction personnelle des propos de la traductrice en langue anglaise], dans HAMAGUCHI Ryūsuke, « Ryūsuke Hamaguchi on *Wheel of Fortune and Fantasy* | NYFF59 », *YouTube*, chaîne « Film at Lincoln Center », mis en ligne le 6 octobre 2021, [<https://www.youtube.com/watch?v=Qa5TMxjmyGk>], consulté le 5 juin 2022.

naissants, nous comprenons que les non-dits se jouent véritablement dans les interactions vis-à-vis d'autrui.

Au-delà de l'intérêt pour l'écriture, faire comprendre au spectateur l'existence du non-dit dans un film de fiction pose de véritables questions de figuration, puisqu'il est, par essence, non verbalisé. Afin d'éclaircir la suite de notre propos, nous proposons d'établir deux propriétés, non exhaustives, du non-dit : son action (cacher quelque chose lors d'un propos ou d'un énoncé par exemple) et sa nature (ce qui est caché de cette manière). Dans les films de notre corpus, le non-dit est régulièrement employé comme un élément clef, propice au développement du récit fictionnel. Nous pouvons distinguer deux principales manières de l'employer narrativement, impliquant par la même occasion des différences dans sa représentation à l'image.

1. 1. Le non-dit partagé avec le spectateur

Tout d'abord, le non-dit peut-être entièrement connu du spectateur, le récit se déroulant alors sous une forme de « focalisation interne⁴⁶ », pour reprendre le vocabulaire de Gérard Genette, c'est-à-dire que le narrateur a tout dévoilé : le spectateur reconnaît l'action du non-dit (un personnage cache quelque chose qu'il devrait exprimer), tout en en connaissant également la nature (il sait ce qui est camouflé par ce personnage). Dans les films de Hamaguchi, ce type de non-dit nécessite généralement une séquence préalable qui met en image la nature de ce qui sera plus tard caché par un personnage. La première partie du film *Drive My Car* (nous entendons par cela les quarante minutes précédant le générique) illustre de façon particulièrement magistrale cette manière d'employer le non-dit. Tout commence lorsque Yūsuke Kafuku découvre, après avoir raté un avion pour l'étranger, sa femme (Oto) en train de commettre un adultère dans leur appartement. Dans cette séquence, nous observons, à l'instar du personnage, l'acte sexuel qui se joue à travers le reflet d'un miroir. Yūsuke n'interviendra pas, et, sans signaler sa présence, quittera l'appartement. Dans la soirée, il entretiendra une visioconférence avec Oto, depuis une chambre d'hôtel, durant laquelle il affirme avoir pris son vol et être bien arrivé à destination. C'est alors que le spectateur assiste à « l'action » du non-dit : Yūsuke ne disant

46 GENETTE Gérard, *Figure III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 206.

mot de ce qu'il a observé plus tôt dans la journée. D'autre part le spectateur connaît la « nature » du non-dit, puisqu'une séquence préalable lui permet de savoir que Yūsuke a vu quelque chose, nouant ainsi une certaine tension narrative. Ainsi, dans *Drive My Car*, il est essentiel que le spectateur ait vu ce que Yūsuke ne dit pas. En effet, le développement narratif de ce « film de deuil⁴⁷ » débute véritablement avec la mort foudroyante d'Oto à la fin du préambule, sans que le personnage de Yūsuke ait eu le temps (ou la force) d'estomper ce non-dit avec elle. Partageant ce secret, le spectateur reconnaît la souffrance de cet aveu manqué, mais trouve également un sens à la retenue émotive, à cette « sobriété⁴⁸ » qui anime Yūsuke durant une grande partie du film. L'enjeu de l'œuvre, du point de vue de ce personnage, devenant tout autant d'opérer une résilience vis-à-vis du deuil qu'une quête intime pour retrouver les mots, tandis qu'il met en scène une version plurilingue de l'*Oncle Vania* d'Anton Tchekhov.

Employer le non-dit comme un élément déclencheur du récit tel que le démontre le préambule de *Drive My Car* n'est pas un dispositif isolé dans les films de Hamaguchi. Dans *Asako I & II* par exemple, un non-dit précis cristallise déjà la trame narrative. C'est en effet parce que le personnage d'Asako cache, tout au long du film, le fait que son compagnon Ryōhei est le sosie parfait de son amour de jeunesse qui s'est enfui de façon impromptue (Baku, joué par le même acteur) que la tension narrative se développe. Bien que le titre japonais (*Netemo sametemo*, littéralement « Même si je dors, même si je suis éveillée⁴⁹ ») ne fasse pas mention de deux parties (à l'inverse du titre français *Asako I & II*), nous pouvons effectivement comprendre le film en deux chapitres distingués par une ellipse temporelle et caractérisés par deux relations amoureuses. Le premier débutant par la rencontre avec Baku et se poursuivant durant 18 minutes environ, et le second s'ouvrant avec la rencontre avec Ryōhei pour une durée approximative de 94 minutes. Or, c'est précisément ce qu'a vécu Asako durant ce premier chapitre (forme de préambule encore une fois) qui est la nature du non-dit entretenu avec Ryōhei durant le second. Cependant, contrairement à *Drive My Car* où Yūsuke emploie le mensonge pour dissimuler ce qu'il a vu, Asako se contente, vis-à-vis de Ryōhei, de contenir sa parole en

47 BÉGAUDEAU François, « *Drive My Car* », *La gêne occasionnée*, épisode n° 28, podcast disponible sur [https://soundcloud.com/la-gene-occasionnee], consulté le 5 juin 2022.

48 *Ibid.*

49 IANNI Dimitri (propos recueillis par), *op. cit.*, p. 50.

taisant son passé. Dans les deux cas toutefois, le non-dit prend racine dans ce que nous pourrions nommer un « mensonge par omission », où le personnage « évite de dire quelque chose qui pourrait ennuyer, blesser, procurer du désagrément à soi ou aux autres⁵⁰ ». En effet, le mensonge n'est pas sciemment nuisible à autrui, et du moins, telle n'est pas la volonté de Yūsuke ou Asako à l'instant où ils mentent. Tout l'intérêt dramatique du mensonge ne réside donc pas dans le tort immédiat qu'il pourrait porter à autrui, mais davantage dans la naissance du non-dit inhérent à l'omission d'un fait. Cela permet ainsi d'introduire une seconde strate au sein du récit, « sous » la parole vocalisée, qui se révèle inévitablement dans les dialogues impliquant les personnages concernés dès lors que le spectateur a été mis dans la confidence. En effet, le spectateur est ici, en quelque sorte, complice du non-dit latent dont il connaît la nature puisque, dans *Asako I & II* comme dans *Drive My Car*, le spectateur reconnaît l'« action » du non-dit lorsqu'il se manifeste, tout en connaissant la « nature » qui a précédemment été mise en image. L'intérêt narratif de cette façon d'employer le non-dit étant de rendre perceptible une parole contenue, annonçant en quelque sorte un relâchement des mots que les personnages ne sauraient éviter.

1. 2. Le non-dit caché au spectateur

Pour autant, dans les films de Hamaguchi, le non-dit peut-être également partiellement, voire complètement caché au spectateur. Pour emprunter de nouveau les mots de Gérard Genette, nous pouvons alors parler de « focalisation externe⁵¹ ». C'est-à-dire que le non-dit existe au sein du récit, mais que sa nature (et parfois son action) n'est pas explicitement figurée, racontée au spectateur. Dans *Passion* par exemple, l'annonce du mariage de deux personnages lors d'un dîner entre amis provoque l'éclatement, au fur et à mesure des séquences qui composent le film, de nombreux non-dits qui préexistaient au sein du groupe. On découvre, petit à petit, les attirances cachées que les uns éprouvaient pour les autres et qu'ils ne s'étaient jamais avouées auparavant. Dès l'annonce publique du futur mariage au début du film, de gros plans sur des visages, juxtaposés par le montage,

50 BRÉCARD François, « Mentir c'est pas beau et pourtant !!! », *Actualités en analyse transactionnelle*, n° 137, janvier 2011, p. 83-84.

51 GENETTE Gérard, *Figures III*, *op. cit.*, p. 206.

témoignent de jeux de regards « chargés de sens⁵² » sans que Hamaguchi n'ait choisi préalablement d'annoncer au spectateur la raison profonde de ceux-ci. La « nature » des non-dits se dévoile donc dans ce film progressivement au spectateur, implicitement par des gestes et plus précisément grâce aux mots, permettant au récit de s'étoffer et de rebondir.

Nous pensons en effet que les non-dits sont étroitement liés à la « tension narrative » qui se joue dans les films de Hamaguchi. Le narratologue Raphaël Baroni définit la tension narrative comme

« une notion théorique qui vise à redéfinir le fonctionnement de l'intrigue sur un plan dynamique. [...] Ces modalités de la tension narrative renvoient en elles-mêmes à la manière dont une intrigue se noue ou se dénoue, formant ainsi des séquences qui rythment la représentation narrative. L'intrigue, lorsqu'on la considère non comme une configuration statique, mais plutôt comme une forme en mouvement, comme une *transformation* dont la nature fondamentale est d'introduire et, éventuellement, de résoudre une tension, ressemble davantage à un labyrinthe qu'à une belle architecture classique, symétrique et bien ordonnée.

L'intrigue ménage des *surprises* lorsqu'elle s'écarte du chemin attendu.

Elle induit du *suspense* lorsqu'elle raconte des événements importants et dont le développement reste en partie indéterminé.

Elle suscite de la *curiosité* lorsque ces événements deviennent difficiles à interpréter, lorsqu'ils sont présentés de manière incomplète ou mystérieuse⁵³. »

Bien qu'il s'agisse d'une notion déployée, par Raphaël Baroni, dans le champ des études littéraires, nous jugeons pouvoir réemployer cette définition de la tension narrative pour déterminer l'intérêt fictionnel du non-dit dans les films de Hamaguchi. Comme nous l'avons précisé en ouverture de ce chapitre, le non-dit étant non verbalisé, il peut se manifester, au cinéma, davantage à l'image, et ce, même lorsque sa nature demeure cachée. Or, en nous inscrivant dans le champ des études cinématographiques, il paraît nécessaire d'inclure à notre étude le récit délivré par l'image (contrairement à la littérature, où le récit

52 « Non-dit », *Larousse*, *op. cit.*

53 BARONI Raphaël, « Didactiser la tension narrative : apprendre à lire ou apprendre comment le récit nous fait lire ? », *Recherches et travaux*, n° 83, décembre 2013, p. 12-13 [Souligné par l'auteur].

est écrit). Dans la séquence de l'annonce du mariage de *Passion*, les jeux de regards figurés par Hamaguchi permettent ainsi d'initier le « suspense » et d'attiser la « curiosité » du spectateur, puisque la raison de ceux-ci est alors véritablement « indéterminé[e] », « incomplète » et « mystérieuse ». D'autre part, l'intrigue du film se dénoue à mesure que les non-dits apparaissent concrètement au spectateur, et que les personnages délivrent leurs sentiments profonds. Il semble ainsi que les tensions narratives trouvent leurs origines dans le rapport entre le sous-texte, préalablement écrit par Hamaguchi, et ce qu'il choisit de montrer à l'image. Plus précisément encore, il semble que cela soit dans le rapport entre ce que pensent et savent réellement les personnages et ce que Hamaguchi choisit de figurer de leur parole.

Dans *Happy Hour*, l'œuvre la plus longue de notre corpus, il paraît ambitieux de caractériser précisément la nature des non-dits. La multiplicité des personnages au sein du récit d'environ cinq heures permet de tisser de nombreuses relations et, par conséquent, de non-dits entretenus que nous ne pourrions analyser avec pertinence tout en étant exhaustif. Pour autant, nous remarquons qu'au sein d'une séquence, l'éclatement d'un non-dit peut être un événement décisif, illustrant une nouvelle fois leur caractère fondamental dans la trame narrative des films de Hamaguchi. Pour prendre un exemple, lors d'une séquence dans un restaurant, l'une des quatre amies, Jun, avoue publiquement être engagée dans un procès pour adultère avec son mari, s'attirant à cette occasion la déception d'Akari, une de ses amies proches à qui elle n'en avait dit mot. De nouveau, le non-dit est momentanément suggéré par les expressions gestuelles des personnages auxquelles Hamaguchi prête attention, et ce, malgré qu'ils soient en apparence extérieurs à la discussion en cours. En effet, tandis qu'un personnage secondaire (Kazama) raconte la difficile procédure de divorce qu'il a menée avec sa femme par le passé, Hamaguchi fait le choix de figurer par un plan plusieurs échanges de regards. D'abord celui de Jun avec une autre amie assise à côté d'elle, Sakukaro, mais aussi, de façon plus marquée, avec un autre homme assis en face d'elle. Tandis qu'avec Sakukaro l'échange de regard se fait au sein du même plan, celui avec l'homme est figuré par un bref champ-contrechamp opposant les deux personnages filmés en plan frontal [Fig. 1]. Ces quelques échanges gestuels semblent inviter Jun à faire son annonce, non sans une certaine tension palpable par la figuration des corps dialoguant.



[Fig. 1] *Senses 1 & 2* ou *Happy Hour*, 2015 (de 01:00:07 à 01:00:17) – de gauche à droite puis de bas en haut (Jun a les cheveux attachés et Sakukaro les cheveux détachés).

Puis, c'est en prenant la parole et en avouant être en procédure de divorce suite à un adultère que Jun annonce aux autres personnages, tout autant qu'au spectateur, ce qui demeurerait jusqu'alors caché. Nous comprenons le sens des jeux de regards qui précédait. Jun et Sakukaro se regardaient puisque cette dernière était déjà dans la confidence. L'éclatement du non-dit produit alors, par un effet de « surprise⁵⁴ », un bouleversement dans le récit. Premièrement, il annonce en quelque sorte la poursuite de l'intrigue, qui est désormais liée au futur procès de Jun. Deuxièmement, il instaure une tension entre Jun et Akari, puisque cette dernière était, à l'instar du spectateur, dans la méconnaissance de ce fait. Amie intime de Jun, elle est en effet naturellement déçue lorsqu'elle apprend que ses autres amies étaient toutes déjà au courant.

De la même manière que dans *Passion*, la nature du non-dit est ici d'abord cachée au spectateur, et ne s'affirme véritablement qu'en même temps que le non-dit disparaît : en étant verbalisé. Le récit de *Happy Hour* semble ainsi précisément reposer sur le dévoilement progressif des désirs et des sentiments profonds des quatre amies en proie à une difficulté à s'exprimer. Dans *Intimacies*, nous retrouvons de la même manière, dans une première partie du film, un dramaturge perfectionniste qui, sans cesse, hésite entre

⁵⁴ *Ibid.*, p. 13.

contenir ses mots et les asséner à autrui, parfois avec violence. Collaborant avec sa petite amie, metteuse en scène, et plusieurs acteurs, de multiples non-dits traversent les séquences dialoguées et rythment la préparation de la pièce qui occupe les deux premières heures du film. Les non-dits semblent ainsi tout aussi essentiels que la parole verbalisée dans leur propension à conduire les récits : ils introduisent tout autant une dynamique narrative, en articulant ce que se cachent et ce que s'avouent les personnages, qu'ils constituent une forme d'interaction avec le spectateur (qu'il soit dans la confiance ou dans l'ignorance de leurs natures). Or, comme le précise Raphaël Baroni :

« l'intrigue présuppose un narrateur intrigant qui s'adresse à un narrataire intrigué. En d'autres termes, la tension qui noue l'intrigue doit se penser dans le cadre d'une interaction, et elle est d'abord un désordre provisoire dans la transmission d'un message⁵⁵. »

Ce « désordre provisoire » dans les récits de Hamaguchi, c'est d'abord l'inaccessibilité, pour le spectateur (et pour les protagonistes entre eux), à l'information de certains faits et aux désirs profonds qui animent les protagonistes. Le cinéaste a ainsi pour habitude d'écrire préalablement un sous-texte, en plus du scénario, où il détaille la personnalité et les sentiments de ses personnages, et précise ainsi, à propos de *Happy Hour* notamment, « qu'il existe toujours une autre couche en arrière-plan des dialogues principaux. Une forme de suspense s'installe⁵⁶. »

Comme c'est le cas de l'annonce du procès de Jun dans *Happy Hour*, la révélation surprenante d'un non-dit préalablement caché au spectateur est particulièrement remarquable dans la première histoire de *Contes du hasard et autres fantaisies*. Comme nous allons le voir, ce premier conte présente de manière très claire la manière avec laquelle le non-dit dynamise le récit tout autant qu'il permet l'évolution des tensions narratives par l'interaction qu'il articule entre le spectateur et l'intrigue.

La première longue séquence de dialogue du conte se fait entre deux amies à l'arrière d'un taxi. L'une d'elles (Tsugumi) détaille à l'autre (Meiko) sa dernière rencontre

⁵⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁶ IANNI Dimitri (propos recueillis par), *op. cit.*, p. 29.

romantique avec un homme. Tsugumi explique notamment que l'homme en question lui a parlé de son ex-petite amie qui l'avait trompé. Meiko approfondit la discussion en posant des questions, jusqu'à ce que Tsugumi descende du taxi. Meiko demande au chauffeur de faire demi-tour, pour se rendre sur le lieu de travail de son propre ex-petit ami.

C'est à travers ce second dialogue, entre Meiko et son ex-petit ami, que le spectateur observe qu'il s'agit du même homme dont Tsugumi avait précédemment parlé à Meiko. Par ailleurs, le spectateur apprend dès lors que Meiko avait déjà compris, lors du dialogue noué avec son amie dans le taxi, que cette dernière lui parlait en réalité de lui. Le spectateur est désormais mis dans la confidence, et la tension narrative est induite par le suspense, du fait que l'intrigue « raconte des événements importants [...] dont le développement reste en partie indéterminé⁵⁷. » En effet, l'amie de Meiko, Tsugumi, qui semble s'être déjà attachée à l'homme, est toujours dans l'ignorance.

La troisième séquence de dialogue confronte finalement les trois personnages. Tandis que Meiko et Tsugumi discutent dans un café, l'homme apparaît par hasard, derrière la vitre qui cloisonne le lieu. Tsugumi l'invite à les rejoindre, ravie de pouvoir « présenter » son nouveau compagnon à Meiko. Ce dernier rentre dans le café et rejoint leur table. Assez rapidement, Meiko demande à l'homme de faire un choix entre les deux femmes, avouant par conséquent, à Tsugumi, qu'elle est en réalité l'ex-petite amie de l'homme et qu'elle est toujours attachée à lui. Tsugumi quitte alors soudainement le lieu, suivie peu après par l'homme. Le spectateur, qui était dans la confidence, assiste ainsi simplement au relâchement des secrets et au dénouement d'une certaine tension narrative.

C'est alors que Hamaguchi effectue un zoom (d'un plan de demi-ensemble à un plan rapproché épaule) sur Meiko qui, esseulée, se rentre le visage dans les mains. Le plan s'attarde légèrement sur elle, puis Hamaguchi dé-zoom pour revenir au plan précédent, dévoilant que Tsugumi et l'homme sont réapparus aux côtés de Meiko dans le café. Comme si le dialogue précédent n'avait pas eu lieu, Tsugumi s'attelle joyeusement à présenter son nouveau compagnon à son amie. L'aveu de Meiko qui a précédé se révèle

57 BARONI Raphaël, « Didactiser la tension narrative : apprendre à lire ou apprendre comment le récit nous fait lire ? », *op. cit.*, p. 13.

ainsi n'avoir été qu'une projection imaginaire de celle-ci⁵⁸. Le spectateur, qui se pensait dans la confiance, et qui croyait Tsugumi la seule ignorante, est alors immédiatement surpris. Ici, comme l'écrit Raphaël Buroni : « L'intrigue ménage des surprises » parce qu'elle « s'écarte du chemin attendu⁵⁹. » Cette fois-ci, Meiko décidera de se taire et de laisser son amie dans l'ignorance, exprimant ces derniers mots tandis qu'elle quitte le café : « Beau couple⁶⁰ ! »

Dans les films de Hamaguchi, nous repérons ainsi deux principales manières d'employer le non-dit au cœur de la trame narrative. Dans un premier cas, la « nature » du non-dit a été figurée au spectateur, qui assiste ainsi frontalement à la volonté d'un personnage de dissimuler quelque chose. La tension narrative naît de la complicité avec le personnage autour de ce non-dit qui demeure dans l'attente d'une potentielle libération de la parole. Dans *Asako I & II* comme dans *Drive My Car*, Hamaguchi met en scène des récits individuels, peut-être davantage propices à employer ce procédé. À l'inverse, dans *Passion*, *Intimacies* et *Happy Hour*, des récits comportant de multiples personnages principaux, la nature des non-dits est, au départ, camouflée au spectateur. Ce n'est que par la trahison des affects *a priori* invisibles, puis davantage par un relâchement de la parole que nous arrivons ensuite à tisser des liens. L'existence du non-dit au sein du récit, bien qu'intangible, permet néanmoins et au même titre que la parole verbalisée de développer le récit fictionnel. C'est en partie pourquoi la figuration des corps, bien que mutiques, est aussi indissociable de la parole prononcée dans les films de Hamaguchi.

58 À l'instar du film *Le Hasard* de Krzysztof Kieślowski (1987), Hamaguchi met ainsi également en scène deux poursuites possibles du récit.

59 BARONI Raphaël, « Didactiser la tension narrative : apprendre à lire ou apprendre comment le récit nous fait lire ? », *op. cit.*, p. 13.

60 Traduction personnelle des sous-titres anglais.

Chapitre 2 : Figuration de la position d'écoute

2. 1. Un découpage attentif à la position d'écoute

Dans *Puissances de la parole*, Mathias Lavin explique que « La parole au cinéma est [...] envisagée comme un acte impliquant un dispositif d'écoute, parler et écouter restant indissociable, de manière structurelle⁶¹ », tandis que dans le troisième livre de ses *Essais*, Michel de Montaigne précise : « La parole est moitié à celui qui parle, moitié à celui qui l'écoute⁶². » La frontière entre « parole » et « écoute » est ainsi magnifiquement abolie. La parole englobe selon ces définitions, d'une manière indissociable et à importance égale, le locuteur (qui oralise les mots) et l'interlocuteur (en position d'écoute). C'est pourquoi, face aux films de Hamaguchi, nous préférons parler non pas de l'écoute, mais de position d'écoute. À travers ces termes nous souhaitons entendre que l'écoute n'est pas une action isolée, mais une position adoptée au sein d'une action partagée : la parole. D'autre part, parler de « position » plutôt que de « dispositif⁶³ » (à l'instar de Mathias Lavin) nous semble plus approprié pour interroger la figuration et l'attitude adoptée par des personnages à l'écoute, souvent présents à l'image chez Hamaguchi. En effet, en plaçant au cœur de sa mise en scène des relations interpersonnelles, Hamaguchi accorde une importance tout aussi grande aux personnages qui parlent qu'à la représentation de ceux qui écoutent. Durant une leçon de cinéma donnée à l'École Normale Supérieure de Lyon en 2018, il déclarera notamment que c'est de son expérience avec le documentaire qu'il a justement appris « la force de l'écoute⁶⁴ ». Cette force, Hamaguchi la transmet par l'image et nous analyserons donc trois séquences pour étayer notre propos à travers ce chapitre.

Tout d'abord, Hamaguchi figure régulièrement la position d'écoute par le découpage des dialogues, insistant sur la présence et la puissance active de l'écoute, comme nous le remarquons lors d'une séquence de répétition pour une pièce de théâtre dans *Intimacies*. Cette séquence s'ouvre par un carton annonçant une date tandis que nous

61 LAVIN Mathias, *Puissances de la parole*, op. cit., p. 5.

62 DE MONTAIGNE Michel, *Essais III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2019 [1595], p. 438.

63 LAVIN Mathias, *Puissances de la parole*, op. cit., p. 5.

64 HAMAGUCHI Ryūsuke, « Que faire voir ? », op. cit.

entendons deux voix d'hommes entamer un dialogue. Apparaît alors premièrement à l'image un personnage en position d'écoute : la metteuse en scène, filmée en gros plan, les yeux baissés. En jetant un bref coup d'œil vers le hors-champ, celle-ci amorce le découpage filmique, puisque le plan qui suit figure l'objet de son regard : un acteur effectuant sa tirade. Un montage en champ-contrechamp oppose alors deux hommes, sans pour autant que les coupes ne correspondent aux débuts et aux fins de leurs tirades, chacun étant ainsi représentés à la fois parlant et écoutant. Pendant l'échange, Hamaguchi brise momentanément le champ-contrechamp en intégrant de nouveau au découpage le gros plan sur le visage de la metteuse en scène [Fig. 2]. Déjà avec le plan d'ouverture, la metteuse en scène introduisait le personnage parlant par son regard, sa position étant rendue cruciale pour la suite de l'échange. Par la suite, en incorporant un second plan sur elle dans le montage, Hamaguchi confirme sa participation, même silencieuse, au dialogue. Par ailleurs, son expression gestuelle n'est pas anodine : les yeux baissés, elle affirme l'attention qu'elle porte à l'écoute du dialogue et à l'oralité des mots. La puissance de sa position, d'abord muette, est ensuite pleinement restituée dans le second temps de la séquence.



[Fig. 2] *Intimacies*, 2012 (de 00:02:20 à 00:02:46) – de gauche à droite puis de haut en bas.

La metteuse en scène prend alors la parole : « OK. Peux-tu entendre comment tu lis tes tirades ?⁶⁵ » Inversant de cette façon les rôles, elle restitue son impression à l'acteur, qui

⁶⁵ Traduction personnelle des sous-titres anglais pour ces propos et les suivants dans cette scène

glisse à son tour vers une position d'écoute. D'autre part, la question posée est rhétorique. Sans réellement attendre une réponse (un bref plan sur le visage muet de l'acteur le confirme), la metteuse en scène affirme surtout l'importance de sa précédente position, tandis qu'elle procède, avec le dramaturge, à l'analyse de la performance vocale à laquelle elle vient d'assister. Une nouvelle fois, Hamaguchi met à l'image la réaction de l'acteur face aux remarques qu'il reçoit, mais incorpore également au montage plusieurs gros plans sur différents autres personnages à l'écoute, accentuant la dureté des critiques qui deviennent, de cette manière, publiques.

Si nous avons choisi cette séquence comme premier exemple, c'est qu'elle illustre plusieurs choses. Premièrement, chez Hamaguchi, l'écoute est pleinement une action, qui peut nécessiter une mise en image à elle seule, ne pouvant être réduite à une présence secondaire ou en hors champ. Deuxièmement, être en position d'écoute n'exclut pas de participer au dialogue : la figuration de l'écoute permet parfois, au sein d'un même espace, d'impliquer tous les personnages (même secondaires) au sein d'une action partagée. L'un des conseils donnés par la metteuse en scène à l'acteur illustrant magnifiquement l'importance proactive de l'écoute : « Entraîne-toi à écouter, pas à parler. » Troisièmement, la mise en image de la position d'écoute peut transformer la nature et la réception de la parole. Dans cette séquence, la présence à l'image de personnages tiers extérieurs (en apparence) à la répétition en cours, change la perception des critiques qui sont prononcées. Nous quittons en effet un cadre relativement intime, où les remarques sont adressées seulement à un personnage, pour rejoindre un cadre relativement public, où la parole, même violente, est partagée avec tous. Légèrement plus tard, Hamaguchi confirme d'ailleurs par un plan d'ensemble la présence de multiples personnages participant par leur position d'écoute à une répétition en réalité collective.

2. 2. Fonction dramatique de l'écoute

Si la position d'écoute est liée structurellement à une position parlante, Hamaguchi lui accorde également une importance singulière, comme nous allons le voir dans une séquence de *Happy Hour* où elle apparaît comme une action autonome et privilégiée pour

d'*Intimacies*.

effleurer l'intimité de l'autre. En effet, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, là où les personnages de Hamaguchi sont souvent en proie à une difficulté à exprimer ce qu'ils ressentent profondément, le simple fait d'écouter autrui (ou d'être écouté) peut apparaître comme libérateur. En ce sens, il est intéressant de revenir sur les propos du philosophe Jacques Ricot qui qualifie justement « le creux de l'oreille » comme une « zone intime⁶⁶ », c'est-à-dire comme une zone qui fait transition entre le soi intérieur et le monde extérieur⁶⁷. De cette manière, si l'oreille peut être comprise comme un simple réceptacle pour percevoir le son environnant (renvoi au verbe « entendre »), elle peut également être mise à l'œuvre par un sujet, s'accomplissant ainsi pleinement comme transition entre le monde extérieur et son intimité (renvoi au verbe « écouter »). Or, c'est précisément cette « mise à l'œuvre » de l'oreille, cette pleine conscience de l'écoute qui se joue dans la séquence de *Happy Hour* que nous allons présenter.

S'étant données rendez-vous à un *workshop* axé sur la communication corporelle, les quatre amies dont nous suivons les péripéties sont ici réunies dans un même lieu : une salle divisée au départ entre les participants assis sur des chaises placées face à l'artiste qui guide l'activité. La séquence s'ouvre au moment où ce dernier débute la présentation de ce qui sera l'objet du *workshop*. L'artiste occupe alors tout l'espace sonore, tandis qu'il est filmé à contre-jour, dos aux fenêtres qui cloisonnent la salle. Sa voix, surplombant le découpage filmique, n'empêche pas Hamaguchi de porter à l'image les personnages en position d'écoute. En effet, la voix de l'artiste, permettant l'impression de continuité, permet à Hamaguchi de faire se succéder les visages des participants attentifs⁶⁸. Il est d'ailleurs intéressant de relever que, si le locuteur est filmé à contre-jour, les personnages à l'écoute prennent, à l'inverse, frontalement la lumière [Fig. 3 et Fig. 4].

66 RICOT Jacques, « Intime, Intimité : Quelles frontières ?, Jacques RICOT », *YouTube*, chaîne « Editions M-Editor », mis en ligne le 14 avril 2016, [<https://www.youtube.com/watch?v=UKizlai2DrI>], consulté le 5 juin 2022.

67 À l'instar du sexe qui est de façon plus conventionnelle considéré comme une zone intime du corps humain.

68 Non seulement les visages des quatre amies (qui sont les personnages principaux du film), mais également des figurants et personnages secondaires qui sont présents.



[Fig.3] *Senses 1 & 2* ou *Happy Hour*, 2015
(00:25:56).



[Fig. 4] *Senses 1 & 2* ou *Happy Hour*, 2015
(00:26:02).

Ce contraste appuie la forme d'expression qu'adopte chacun. Si c'est la voix de l'artiste que nous devons écouter en tant que spectateur, ce sont bien les visages à l'écoute que nous regardons : la voix et l'écoute devenant tout autant complémentaires que l'image et le son. Par la suite, s'approchant d'un tableau blanc, l'artiste annonce verbalement le thème à l'ordre du jour : « Écoutez votre centre », précisant également « Je veux explorer des moyens non conventionnels de communiquer ». L'objet du *workshop* s'annonce ainsi frontalement comme étant l'expérimentation de l'écoute en tant que moyen alternatif de communication⁶⁹. La voix faisant toujours office de continuité pour la séquence, une ellipse temporelle fait soudainement disparaître les chaises de l'espace (chaque participant étant cette fois-ci debout) tandis que l'artiste poursuit ses consignes. Demandant à chacun de trouver son *tanden* (centre énergétique) situé anatomiquement au niveau du nombril, l'artiste engage par la parole les actions des différents participants dans une certaine logique performative. En effet, par une succession de plans rapprochés, Hamaguchi figure tout autant l'exemple donné par ce dernier (apposant sa main sur son ventre) que les réactions immédiates des participants qui l'imitent. Après avoir appelé l'un des personnages présents (Kawano) à le rejoindre, l'artiste effectue alors le geste qui cristallise le véritable enjeu de cette séquence. Dans un plan rapproché réunissant les deux personnages, l'artiste demande à Kawano où se situe son *tanden*, ce dernier pointant son nombril par-dessus sa veste blanche tout en précisant « Mon nombril est là ». Par un panoramique tremblotant, Hamaguchi accompagne alors le mouvement de l'artiste qui, s'agenouillant devant Kawano, appose son oreille sur le nombril de celui-ci tout en

⁶⁹ Cette séquence de *workshop* fait notamment écho au travail préparatoire du film. Les acteurs et actrices avaient en effet exploré les possibilités de la communication non verbale lors d'un atelier précédent le tournage avec le danseur et chorégraphe Jareo Osamu. Dans « Beyond *Happy Hour* », supplément de l'édition en DVD de *Senses 1 & 2*, Arte Éditions, 2019.

délivrant sa consigne « Posez l'oreille sur ce point⁷⁰ ». Immédiatement, Hamaguchi figure la réaction de deux des quatre amies (Akari et Jun) réunies au sein du même plan : ces dernières, les mains toujours apposées sur leur *tanden*, laissent échapper un sourire face à l'action qui se joue. Ces sourires, honorés par l'image, semblent traduire plusieurs choses. Si nous devinons aisément l'amusement des personnages face à cette expérimentation peu banale (qui touche évidemment à une forme de spiritualité), nous pouvons également concevoir cela comme l'expression d'une gêne. En effet, Akari comme Jun apprennent à cet instant précis le geste qu'elles devront effectuer par la suite, geste qui apparaît déjà comme celui du partage de leurs intimités respectives (du fait d'écouter l'intérieur du corps de l'autre). Cette gêne se fait de nouveau ressentir à l'image par une succession de plans alors que chacune doit trouver un ou une partenaire pour effectuer l'action proposée. De nouveau réunies au sein de la même image, Akari et Jun semblent hésitantes. Jun effectue quelques mouvements de balancement de ses bras comme pour se préparer physiquement, détournant la tête tandis qu'Akari lui demande « On se met ensemble ? » La réponse de Jun est à nouveau timide « Essayons ça ». C'est au rythme de quelques gloussements que les deux amies finissent cependant par effectuer le geste. Un plan sur Sakukaro, une autre femme du quatuor, répond alors à l'action entreprise. L'épaule d'Akari est présente en amorce, tandis que nous devinons que Jun, hors champ, écoute son ventre. Sakukaro, sans avoir trouvé de partenaire, sourit légèrement, les bras croisés dans le dos, tout en balançant son regard successivement vers Akari, Jun et plus lointainement vers sa droite. Nous précisons que cette gêne apparente ne semble pas provenir fondamentalement d'une pudeur vis-à-vis du rapprochement tactile des corps, mais bien de ce que le film transmet par son récit : la difficile expression des sentiments intimes des quatre amies. Il s'agirait ainsi davantage de la peur d'être observée, écoutée, que d'une crainte d'être confrontée à

70 Dans le chapitre IV (intitulé « Le lien vocal ») de son ouvrage *La Voix au cinéma*, Michel Chion développe l'idée, en s'appuyant sur l'essai de Denis Vasse *L'Ombilic et la Voix*, d'un lien originel existant entre le nombril et la voix. En sortant du ventre de la mère, la coupure du lien ombilical (qui laisse place à la zone cicatrisée du nombril), accompagne en effet le premier cri, tout autant qu'elle opère la « rupture définitive avec un autre corps », opération plus précisément qualifiée de « clôture » par Denis Vasse. Si la voix devient, selon ce dernier, une « subversion de la clôture », nous pouvons également comprendre le nombril comme une zone anatomique intime par excellence. En effet, l'ombilic cristallise en quelque sorte cette idée de l'intime cadencé : originellement synonyme du détachement à la mère et donc du premier passage à l'indépendance physique et à l'idée d'imperméabilité. Écouter le nombril d'autrui traduirait ainsi l'idée de se rapprocher au plus près de ce qu'il garde en lui, de ce qui constitue son intégrité et son intimité. Nous avons favorisé la présence de cette brève analyse en bas de page étant donné son orientation indéniablement culturelle. Nous souhaitons veiller à ne pas galvauder le premier sens donné à l'ombilic dans cette séquence, annoncé comme la zone anatomique du *tanden* (centre énergétique).

autrui par le corps. Comme le précise le philosophe Jacques Ricot, le creux de l'oreille demeure en effet le « lieu du secret chuchoté » et par extension celui de « la confiance partagée⁷¹ ». Or, chez Hamaguchi, l'écoute est justement synonyme d'apaisement lorsqu'elle s'offre et se partage en confiance, et non lorsqu'on l'impose à un autre. La tirade qu'exprimera Akari à la fin du *workshop* confirme d'ailleurs cette crainte qu'éprouve le personnage vis-à-vis d'une écoute trop intrusive : « Je suis infirmière de métier, alors je touche des patients tout le temps. Bien sûr, je fais attention. Mais je n'avais jamais envisagé les choses de leur point de vue. Il ne m'était jamais venu à l'idée que les patients puissent sentir à quoi je pense ce jour-là. Et ça me fait peur ». Pour autant, nous ne pouvons pas réduire cette séquence à cette première impression. En effet, si par la figuration du jeu non verbal des actrices, Hamaguchi nous fait effleurer un sentiment de gêne, il traduit également, voire davantage, ce qui semble être pour lui l'une des forces positives de l'écoute.

La seconde étape du *workshop* exclut l'organe *a priori* lié à l'écoute (l'oreille), pour mettre à l'œuvre une seconde partie du corps : le front. Ce deuxième exercice débute par une invitation de l'artiste à Akari, afin qu'elle le rejoigne pour montrer l'exemple : « Ton front. Contre le mien ». Une nouvelle fois, ce n'est pas tant l'action qui se joue qui intéresse premièrement Hamaguchi, mais davantage les réactions mutiques et attentives des participants, laissant ainsi sa caméra effleurer successivement les visages, tandis que la voix de l'artiste fait une nouvelle fois office de liant entre les plans. De la même manière, lorsque l'artiste invite Akari à poser son front contre le sien (tous deux filmés en gros plan), la mise au point de sa caméra est en réalité portée sur le visage plus lointain de Jun à l'écoute. Par la suite, Hamaguchi opère un plan rapproché, frontal et recentrant l'action. Filmé à contre-jour, l'artiste guide Akari dans ses gestes tout en expliquant le concept de l'exercice : chaque tandem sera constitué d'un individu émetteur (qui pensera à un mot), et d'un individu receveur (qui tentera de comprendre le mot et de le restituer verbalement). Les consignes établies, l'artiste et Akari démarrent l'exercice. Hamaguchi choisit alors de faire véritablement durer le plan fixe (près de 35 secondes) [Fig. 5].

71 RICOT Jacques, « Intime, Intimité : Quelles frontières ?, Jacques RICOT », *op. cit.*



[Fig. 5] *Senses 1 & 2* ou *Happy Hour*, 2015 (00:31:16).

Dans le mutisme propre à la position d'écoute, deux silhouettes s'imposent alors devant les fenêtres. Les corps ainsi mis en contact illustrent la grâce et l'apaisement propres à la communication non verbale. D'autre part, nous devinons la puissance mise à l'œuvre dans l'esprit de chacun pour tenter de communiquer et d'écouter l'autre, débordant au sein de l'environnement silencieux. De cette manière, si le caractère spirituel de l'exercice est évidemment palpable (l'artiste qualifiant d'ailleurs la position à adopter comme étant celle d'une « prière »), la figuration d'une expérimentation nouvelle de l'écoute semble tout aussi évidente. Hamaguchi illustre par ce plan que l'écoute est tout autant une position à adopter vis-à-vis de la parole que vis-à-vis du corps d'autrui – car, si le corps « parle » également, il nécessite lui aussi une écoute. Brisant le contact afin de mettre fin à l'exercice, l'artiste exprime alors ce qu'il semble avoir « entendu » : « C'est un chat ? » Akari répondra « Non ! », augurant un fou rire partagé par tous les participants hors champ. S'étant trompé, l'artiste répond pourtant légèrement plus tard à Akari : « Je ne vous demande pas d'avoir un pouvoir surnaturel ici, alors peu importe si ce n'est pas exact. Mais en faisant cela, je suis sûr que tu as senti une connexion ». Ce qui intéresse l'artiste (tout autant que Hamaguchi semble-t-il) est ainsi de faire voir que la force de l'écoute réside avant tout dans la connexion qu'elle permet avec un autrui, dans la disposition à entendre et à recevoir ce qu'il garde de plus profond en lui. Lors de l'application collective de l'exercice, Hamaguchi figure successivement ces contacts, ces tentatives (en apparence fortuites) d'écouter l'autre dans son silence. Si les résultats de l'expérience sont en apparence souvent des échecs, c'est que la simple action d'écouter est ici valorisée, aussi bien par l'artiste qui guide l'atelier fictif au sein du film que par Hamaguchi qui enregistre sa représentation. Sakukaro exprime d'ailleurs ainsi son ressenti à la fin de la séquence :

« J’essayais d’écouter les autres et les autres m’écoutaient. C’était une sensation agréable. C’est rare que les autres soient disposés à vous écouter dans la vie. C’était agréable de voir que les autres se souciaient de moi ». Durant cette tirade, Hamaguchi incorpore au montage le visage de Jun à l’écoute, amie proche de Sakukaro, ce qui semble ironiquement exprimer le manque de communication habituel entre les deux amies, auquel ce *workshop* tente peut-être d’apporter une réponse. En effet, si l’écoute semble prendre une place si importante dans les films de Hamaguchi, cela peut être tout autant son absence qui participe à la création de tensions entre les personnages et devient l’une des causes qui augurent les crises relationnelles. À travers cette séquence, nous avons vu comment avec un déroulement plutôt didactique (de la présentation de l’exercice à la restitution face caméra des impressions personnelles), Hamaguchi rend autonome la position d’écoute afin d’en faire apparaître toute la force.

Parfois la position d’écoute se fait cependant plus discrète ou plus lointaine. Si dans les deux séquences présentées précédemment, la position d’écoute est pleinement resituée à travers des images qui la mettent en valeur, Hamaguchi choisit également de la figurer au sein même du plan où se joue la parole vocalisée (cette dernière devenant alors naturellement le centre de notre attention). Nous retrouvons par exemple ce dispositif dans une autre séquence de *Happy Hour* se déroulant au sein de la salle à manger de Sakukaro, où son fils, un adolescent, est sur le point de se faire réprimander par son père pour avoir eu une relation sexuelle avec une jeune fille qui est tombée enceinte. La séquence s’ouvre sur les visages de Sakukaro et du père, tous deux assis avec la grand-mère de l’adolescent autour d’une table à manger. Le père rejoint ensuite son fils qui, assis sur un sofa un peu plus loin, pianote sur son téléphone portable. Sakukaro et la grand-mère sont alors toutes deux désormais séparées de l’action qui va se jouer. Suite à l’arrivée du père à ses côtés, le fils pose son téléphone et, jetant brièvement un regard à ce dernier, affirme sa disposition à écouter. De cette manière, Hamaguchi distingue spatialement les deux couples de personnages. Tandis que le père entame un dialogue avec son fils, Sakukaro et la grand-mère sont assignées à une position d’écoute clairement distancée [Fig. 6].



[Fig. 6] *Senses 3 & 4* ou *Happy Hour*, 2015 (00:20:52).

Sans être exclues du plan, surplombant même les deux interlocuteurs à l'image, les deux femmes participent indirectement à l'échange. D'autre part, leur présence affirmée au sein du plan participe à la consolidation de la tension qui traverse la séquence, puisque le flou, mesuré, ne camoufle en rien leurs expressions gestuelles. De cette manière, Sakukaro ayant d'abord les yeux baissés, nous voyons qu'elle les relève vers son mari alors qu'il interroge le fils non sans violence « Tu es pire qu'un idiot », les baisse de nouveau lorsqu'il dira « Tu couches pour le plaisir », puis les relève à nouveau lorsque son fils prend à son tour la parole. La grand-mère quant à elle baisse les épaules lorsque le père poursuit : « Et quand elle est enceinte, tu nous demandes de l'argent. » Ainsi, par leur présence au sein du plan, les deux personnages en position d'écoute accompagnent la gravité de l'événement et la violence des mots prononcés. D'autre part, la spatialisation distincte entre l'espace où l'on parle, ici au premier plan, et l'espace où l'on écoute, en arrière plan, permet à Hamaguchi de faire durer ce plan tout en figurant les réactions des personnages en apparence exclus du dialogue. Or, lorsque la tension, palpable, explose et que le père saisit violemment la chevelure de son fils, Hamaguchi fait muter le dispositif. En passant à un plan rapproché sur le fils aux cheveux étreints par son père, il rompt avec la durée du plan [Fig. 7]. Nous distinguons alors la main de Sakukaro venant s'interposer pour que le père lâche prise, tout en lui demandant d'arrêter. Le père relâche son fils et nous revenons une nouvelle fois au plan précédent, mais cette fois-ci, Sakukaro a rejoint l'espace où l'on parle, tandis que la grand-mère, toujours à l'arrière-plan, s'est retournée pour regarder l'action [Fig. 8].



[Fig. 7] *Senses 3 & 4* ou *Happy Hour*, 2015
(00:21:55).



[Fig. 8] *Senses 3 & 4* ou *Happy Hour*, 2015
(00:22:14).

Grâce au découpage, Hamaguchi fait ainsi évoluer ses personnages dans l'espace, passant de la position d'écoute à une position parlante, démontrant également que l'écoute et la parole sont toutes deux des positions actives au sein du dialogue. Légèrement plus tard, il n'y a pas de coupe lorsque c'est au tour de la grand-mère de se lever pour rejoindre le premier plan : en effet, celle-ci se lève en réalité pour asséner un coup de poing sur la tête du père. Sans coupe, le geste violent de la grand-mère prend d'autant plus d'ampleur qu'elle brise la séparation des espaces introduite jusqu'alors. L'expression silencieuse de sa colère n'est pourtant pas dépourvue de sens ni d'une « parole » en apparence absente. Par ce geste, elle concrétise en effet ce qu'elle a contenu jusqu'alors, du fait de sa position d'écoute spatialement distincte, mais témoigne également *a posteriori* de sa participation active à la discussion. Ce glissement d'une position d'écoute (en apparence passive) à une expression corporelle sensible répond directement à la pensée qui semblait traverser le personnage précédemment.

Chapitre 3 : De la pensée à l'expression gestuelle

3. 1. Montrer le corps pensant

Chez Hamaguchi, figurer le mutisme ou l'écoute équivaut également à figurer la pensée des personnages. Cette idée nous vient d'une remarque qu'Isabelle Huppert a exprimée à l'occasion d'une discussion avec le cinéaste :

« Souvent au cinéma il y a de l'action, il y a de l'expression, il y a souvent de l'agitation, mais je trouve que ce qu'il y a de plus difficile c'est de restituer la pensée qui traverse un acteur. Et dans vos films, je trouve que la pensée est incarnée à chaque moment. [...] Le premier qui m'a parlée de cette idée c'était Godard qui disait [...] de moi [...] "On voit qu'elle pense", et [...] ce n'était pas tellement qu'on voyait que je pense, c'était que lui montrait que je pense. Il ne suffit pas de penser [...] il faut que le metteur en scène montre la pensée⁷². »

Nous pouvons considérer la pensée comme une forme de parole d'ordre extrêmement intime puisque, directement adressée à soi, elle se déploie au sein d'un espace insondable. Filmer la pensée d'un personnage ou restituer celle d'un acteur pourrait ainsi apparaître comme une impossibilité cinématographique. Il est pourtant aisé aujourd'hui de constater le contraire. Bien des procédés permettent de contourner cette fausse impossibilité du cinéma, et notamment sur le plan sonore, comme l'emploi de la voix *off* en est souvent l'exemple. Nous nous écartons cependant, dans un certain sens, de ce qu'Isabelle Huppert semble avoir voulu exprimer ici, puisque ce n'est pas tant la nature de la pensée de ses personnages que Hamaguchi met en image « à chaque moment », mais parfois même la simple action de penser, l'expression du corps pensant. Or, comme le souligne en partie Isabelle Huppert, s'il est naturel pour tout être humain de penser, il revient, au cinéma, à l'acteur de l'incarner et surtout au cinéaste de réussir à le mettre en image. Il s'agit donc de repérer comment Hamaguchi parvient à figurer ce qui semble, selon nous, ressortir *a priori* de l'invisible et de l'inaudible, sans jamais avoir recours à la voix *off* ni à un quelconque procédé cinématographique appuyant frontalement

72 HUPPERT Isabelle, HAMAGUCHI Ryūsuke, « Asia Lounge : Isabelle Huppert and Hamaguchi Ryūsuke », *YouTube*, chaîne « Tokyo International Film Festival », mis en ligne le 20 janvier 2022, [<https://www.youtube.com/watch?v=y0rxNOQrP-o>], consulté le 5 juin 2022.

l'introspection. En effet c'est, à l'instar des non-dits, simplement par l'attention portée à l'expression corporelle que la pensée semble retranscrite à l'image dans les films que nous étudions. En nous référant à Gilles Deleuze, il semble qu'ici ce soit « par le corps (et non plus par l'intermédiaire du corps) que le cinéma noue ses nœuds avec l'esprit, avec la pensée⁷³ ». Abolissant un certain dualisme entre le soi intérieur et le monde extérieur, qui ferait du corps un simple intermédiaire, Deleuze propose ainsi d'appréhender la pensée à même le corps représenté. Hamaguchi répondant d'ailleurs en ce sens à la remarque d'Isabelle Huppert :

« Je crois que le corps humain dit plus qu'on ne le pense. [...] Je pense que l'important est de croire qu'il y a quelque chose d'intéressant à capturer dans le corps⁷⁴. »

Cette « capture », Hamaguchi l'opère en effet en plaçant sans cesse le corps de ses acteurs au cœur de l'image. Dans chaque film de notre corpus, les visages sont notamment mis à l'honneur. C'est d'ailleurs à travers l'exemple d'un regard qu'Isabelle Huppert illustre son propos sur « une pensée constamment au travail » en évoquant l'une des actrices qui, dans *Happy Hour*, a « pendant pratiquement tout le film [...] les yeux baissés⁷⁵ ». Or, chez Hamaguchi, c'est en effet l'attention portée aux regards qui traduit le plus souvent la pensée. Nous l'avons déjà remarqué à travers la séquence qui a clos la sous-partie précédente, en insistant sur les coups d'œil que Sakukaro et la grand-mère lancent vers la discussion qui anime le père et le fils au premier plan.

Dans *Asako I & II*, Asako observe beaucoup ce qui se trame autour d'elle. Régulièrement sur la réserve lors de séquences de dialogue (notamment pour souligner les non-dits qui la travaillent intérieurement), Hamaguchi choisit souvent de porter à l'image les expressions de son visage. Or, une séquence du film illustre particulièrement comment, grâce aux regards, le réalisateur tend à révéler l'insondable. Cette séquence se situe lors de la seconde rencontre entre Asako et Ryōhei (le sosie de Baku, son amour de jeunesse).

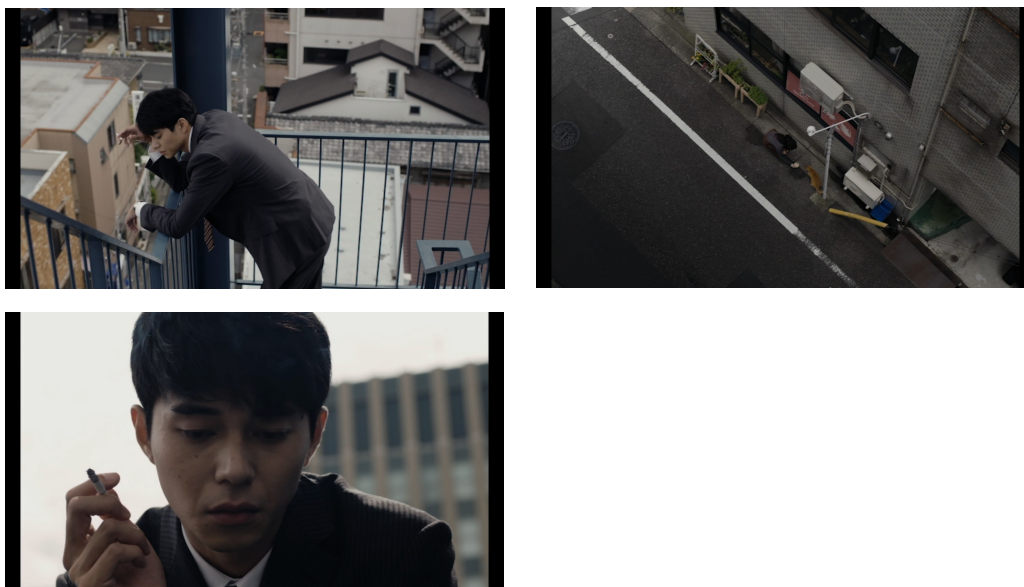
73 DELEUZE Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1985, p. 246.

74 « *I believe the human body says more than we think it does. [...] I think the important thing is to trust that there is something worthwhile to capture in the body.* » [Traduction personnelle], dans HUPPERT Isabelle, HAMAGUCHI Ryūsuke, « Asia Lounge : Isabelle Huppert and Hamaguchi Ryūsuke », *op. cit.*

75 *Ibid.*

D'abord présent dans une galerie exposant des photographies, le couple, accompagné d'une amie d'Asako (Maya), décide ensuite de poursuivre la soirée dans un café. Nous analyserons ainsi successivement et chronologiquement ces deux parties distinguées spatialement.

En nous appuyant sur la définition de la « séquence » proposée par Francis Vanoye (« un ensemble de scènes unies, connectées par une idée, un motif, une situation, une action⁷⁶ ») nous pouvons tout de même définir l'ouverture de la séquence légèrement plus tôt, tandis que Ryōhei est filmé en légère plongée, fumant une cigarette, accoudé à un escalier extérieur et regardant la rue. Une plongée sur Asako, en train de donner une gamelle de lait à un chat sur le trottoir, nous dévoile l'objet de son regard, rendu d'ores et déjà crucial dans la liaison qu'il va tisser entre les deux personnages et les pensées qui les traversent. Succédant à ce raccord, Hamaguchi revient en effet sur le visage de Ryōhei, filmé en gros plan, toujours en train d'observer la jeune femme hors champ. C'est principalement ce retour sur Ryōhei qui fait résonner le raccord-regard précédent : nous ne voyons plus un simple jeune homme fumant une cigarette, nous l'avons vu observer et nous le voyons désormais penser. Si le langage cinématographique de Hamaguchi ne nous livre pas clairement la nature de sa pensée, il nous permet néanmoins de l'observer et, peut-être même davantage de l'effleurer [Fig. 9].



[Fig. 9] *Asako I & II*, 2018 (de 00:23:07 à 00:23:18) – de gauche à droite puis de haut en bas.

76 VANOYE Francis, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, Nathan, coll. « Université », 1991, p. 104.

Ce sentiment d'une pensée « au travail » se poursuit à travers les plans suivants où, alors que la nuit est tombée, nous suivons Ryōhei marchant dans la rue. D'abord par un plan d'ensemble introduisant le nouvel espace et l'ellipse temporelle, puis par un travelling arrière, reculant à mesure que Ryōhei avance. Tandis qu'il s'arrête, un raccord-regard établit de nouveau le plan qui suit : Asako se tenant devant la vitrine éclairée d'une galerie d'art [Fig. 10]. Légèrement plus tard, c'est par un plan rapproché sur le dos d'Asako (tandis que l'on perçoit le reflet de son visage dans la vitre) que Hamaguchi fait se rejoindre les personnages, alors que Ryōhei apparaît à son tour dans le reflet de la vitre. Cette conjonction des regards, désormais possible, semble alors concrétiser le cheminement pensif de Ryōhei introduit plus tôt et résonnant jusqu'alors.



[Fig. 10] *Asako I & II*, 2018 (00:23:22 à 00:23:47) – de gauche à droite puis de haut en bas.

En rejoignant Asako, même par le fruit d'un heureux hasard, Ryōhei semble en effet avoir glissé de la pensée à l'acte. C'est d'ailleurs lui qui brise le silence en engageant la discussion avec Asako, tandis que cette dernière vient de se retourner subitement : « N'exagère pas quand même. Ne me dis pas que je te fais peur ». D'abord les yeux baissés, Asako caressera en réponse le visage de celui qui ressemble à s'y méprendre à son amour de jeunesse. À la fois par ce geste impromptu et par l'accomplissement de ce qui semblait travailler intérieurement Ryōhei, Hamaguchi amorce en quelque sorte un changement de point de vue. C'est désormais la pensée d'Asako que nous effleurons davantage, tandis qu'elle ne dira mot durant la quasi-entièreté de la séquence. Maya (l'amie d'Asako), venant de faire irruption devant la galerie, Ryōhei choisit de partir.

Cependant, face à la difficulté des deux amies à pénétrer dans le lieu (l'heure de tirer rideau étant arrivée pour la galerie) ce dernier décide de faire demi-tour afin d'aider Maya dans sa supplication. Alors que Ryōhei tente par tous les moyens de persuader la gérante de pouvoir rentrer, ce sont pourtant davantage les regards d'Asako qui semblent emplir l'image de Hamaguchi. En effet, bien que muette alors que Ryōhei plaide la cause de ses amies, un plan la met particulièrement à l'honneur tandis que l'action entreprise par ce dernier est reléguée en amorce [Fig. 11].



[Fig. 11] *Asako I & II*, 2018 (00:23:47).

Au sein de la galerie, lieu où l'on reste habituellement discret, les regards guident une nouvelle fois la mise en scène, induisant le déploiement d'un second plan de dialogue implicite qui repose essentiellement sur la suggestion de la pensée qui traverse les personnages. Asako est d'abord filmée de face, sans doute admirant une œuvre, la caméra se substituant à la place de la photographie. Ryōhei arrivant dans son dos, Asako lui jette brièvement un regard avant de se déplacer quelques mètres plus loin, amorçant par son mouvement le changement de plan. Ryōhei, Maya et Asako sont alors tous trois inclus dans un plan de demi-ensemble, chacun admirant une œuvre différente. Le point, à l'origine sur Ryōhei, se fait alors sur Maya tandis que celui-ci se dirige ailleurs. Au même moment, Maya tourne la tête vers Asako, augurant la liaison entre cette dernière et Ryōhei : son regard se pose ensuite sur celui-ci puis de nouveau sur Asako. Pour conclure la scène, le point se fait sur Asako au premier plan. Par ces jeux de regards au sein de l'espace empli de silence, Hamaguchi fait émerger un dialogue non verbal, reposant exclusivement sur l'expression des acteurs. Soigneusement accompagné par l'évolution de la mise au point, Hamaguchi guide notre regard et donne à chacun l'occasion de s'exprimer, nous permettant de cette manière d'effleurer leurs pensées. En effet, sans avoir recours à la

parole, Hamaguchi suggère ce que pourraient se dire et se répondre les personnages. Ici, comme l'écrit Antony Fiant dans *L'Attrait du silence*, « le silence est langage⁷⁷. » Nous percevons le souhait de Ryōhei de se rapprocher d'Asako, la gêne de cette dernière lorsqu'elle se déplace un peu plus loin, tout autant que l'interrogation de Maya sur la relation étrange qui semble lier les deux autres. Hamaguchi ayant déjà exprimé l'influence de Robert Bresson sur son cinéma⁷⁸, nous nous autorisons à tisser un lien avec cet extrait des *Notes sur le cinématographe* :

« Ta caméra traverse les visages pour peu qu'une mimique (voulue ou non voulue) ne s'interpose. Films de cinématographe faits de mouvements internes qui se voient⁷⁹. »

Ces « mouvements internes » définissent également joliment le caractère mouvant et éphémère de la pensée. À l'instar de la parole, la pensée circule, s'articule, virevolte. En faisant circuler sa mise au point entre les corps, comme lorsqu'il incorpore au découpage filmique les visages des personnages à l'écoute, Hamaguchi nous montre sans cesse qu'il se trame des choses dans les corps. Au sein du café dans lequel les trois personnages prolongent la soirée, c'est de nouveau par l'articulation d'un regard que se dessine à l'image la pensée d'Asako. Assise entre Ryōhei et Maya qui discutent, Asako reste muette, jetant quelques regards fugaces envers les deux autres, notamment figurés par des gros plans. Sa présence à l'image, marquée par sa position spatiale étrange (au milieu du dialogue, sans dire mot) accompagne notamment le sentiment que sa pensée est davantage importante ici que la parole prononcée. En effet, en portant à l'image l'expression gestuelle, Hamaguchi permet souvent le déploiement d'un second plan d'expression qui cohabite avec la parole. Or, ici, c'est bien le corps pensant d'Asako qui semble au centre de l'attention, car si celle-ci se tient en apparence en position d'écoute, elle est en réalité en train d'articuler ce qui s'apparente à un monologue silencieux. Exclue du dialogue verbal, c'est par l'image et le montage que Hamaguchi l'inclue dans l'action partagée de la parole. Cette articulation se traduit une fois encore en liant le regard et le découpage, tandis qu'un plan nous dévoile la vision d'Asako qui regardait face à elle. Dans le reflet de la vitre, nous

77 FIANT Antony, *L'Attrait du silence*, Crisnée, Yellow Now, coll. « Côté cinéma/Motifs », 2021, p. 19.

78 BLOTTIÈRE Mathilde (propos recueillis par), « Ryūsuke Hamaguchi, réalisateur d'"Asako" : "Peu de films osent affronter la réalité du Japon" », *op. cit.*

79 BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, *op. cit.*, p. 83 [Souligné par l'auteur].

apercevons Ryōhei, toujours en train de discuter avec Maya. Nous pouvons tisser un parallèle avec le plan qui ouvre cette séquence, lorsque Ryōhei regardait Asako sans être vu. D’ailleurs, employant le même procédé, Hamaguchi fait résonner le raccord-regard en revenant par un gros plan sur le visage attentif d’Asako [Fig. 12].



[Fig. 12] *Asako I & II*, 2018 (de 00:26:50 à 00:27:05) – de gauche à droite puis de haut en bas.

Après que Ryōhei a tenté d’inclure Asako dans la discussion en lui demandant son avis sur l’exposition, celle-ci se contente de le remercier brièvement avant de quitter le lieu. Hamaguchi filme alors par un relativement long travelling latéral la course d’Asako dans les rues tokyoïtes. D’une manière identique à celle avec laquelle il avait mis en scène le corps pensant de Ryōhei marchant dans la rue précédemment, Hamaguchi fait ainsi résonner la pensée qui semble traverser Asako en enregistrant un passage à l’acte. Si, par les regards et les attentions portés aux expressions gestuelles des acteurs, Hamaguchi permet l’articulation d’un plan de dialogue non verbal, c’est également par l’ampleur donnée à un geste qu’il cristallise la puissance figurative de la pensée. En effet, en faisant le rapprochement entre la figuration du corps pensant et certains gestes, nous souhaitons faire apparaître ces derniers comme des débordements émotifs qui lui sont liés. D’autre part, le geste peut être perçu comme une forme sensible et figurée de la pensée, qui s’affirmerait ainsi davantage à l’image. Nous avons déjà vu opérer ce glissement dans la séquence de *Happy Hour* où la grand-mère assène un coup de poing sur la tête du mari de

Sakukaro après avoir écouté attentivement les remontrances que ce dernier a assénées à son petit-fils. Dans la séquence d'*Asako I & II* ici présentée, nous avons vu le cheminement de Ryōhei jusqu'à Asako, confirmant son souhait de la découvrir plus profondément ainsi que la fuite d'Asako, concrétisant la gêne engendrée par la fascination pour un homme qui ressemble à s'y méprendre à son amour de jeunesse.

3. 2. Puissance expressive du silence

Comme nous l'avons présenté, la pensée des personnages peut s'articuler à l'image au sein de dialogues où la parole oralisée prédomine. Pourtant, c'est également souvent grâce au silence que Hamaguchi suggère et amplifie la puissance du corps pensant à l'écran. Par silence, nous n'entendons pas ici la disparition complète du son, mais plutôt l'absence de parole vocalisée. Dans la séquence que nous venons de présenter, l'errance de Ryōhei, le moment de la galerie, tout autant que la fuite d'Asako dans les rues tokyoïtes, peuvent ainsi être considérés comme des moments silencieux. En effet, lorsque Hamaguchi choisit de faire émerger durablement le silence, nous remarquons que le corps est presque toujours à l'image. De cette manière, nous verrons comment l'emploi du silence permet de mettre en évidence le corps pensant, nourrissant aussi bien le récit qu'il accompagne le geste et l'émotion incarnée par les acteurs. Ces moments de silence apparaissent en effet régulièrement suite à des séquences chargées de sens pour le récit. Pour autant, ils ne constituent pas réellement de rupture dans les films. Au contraire, comme nous avons commencé à le détailler, le silence permet plutôt de faire résonner les affects introduits précédemment. Ce sont alors en quelque sorte les corps qui font continuité, liaison entre les séquences, lorsque le silence apparaît.

Dans *Passion*, un moment de silence naît alors qu'un jeune homme (Kenichiro) vient d'être invité à quitter l'appartement d'une de ses amies (Takako). Étant venu lui rendre visite, il a en effet constaté la présence d'un autre homme (Tomoya, le futur mari de Kaho, une autre protagoniste dont Kenichiro est en réalité amoureux). Attristé et en colère de voir Tomoya semblant tromper Kaho, Kenichiro quitte l'appartement après avoir exprimé sa désapprobation, non sans violence. Le silence émerge alors que la porte d'entrée de l'appartement se referme. Nous retrouvons immédiatement Kenichiro avançant

sur un petit pont bleu, filmé par un plan d'ensemble fixe. Kenichiro marche vers la caméra d'un pas vif, le mouvement à l'image étant exclusivement véhiculé par son corps. La caméra opère ensuite un panoramique droite-gauche afin d'accompagner le virage du personnage. Succédant à une joute verbale haute en tension, la valorisation du corps au sein de l'image (initiant le mouvement de caméra et enveloppé de silence) produit ce que nous pouvons percevoir comme la résonance des affects et une traduction de sa pensée. Le pas vif de Kenichiro appuie notamment la colère qu'il contient, et qui, dans l'espace silencieux, irradie l'image. Kenichiro croise alors un autre corps marchant en sens inverse. Légèrement plus tard, il marque un arrêt et se retourne. Un plan nous dévoile alors l'objet de son regard où, malgré l'obscurité, nous devinons la silhouette (s'arrêtant et se retournant) d'un de ses amis, se rendant lui aussi à l'appartement de Takako. En champ-contrechamp, les deux personnages s'observent d'abord en silence, jusqu'à ce que Kenichiro laisse éclater un rire et que tous deux ne poursuivent leurs marches. Dans la même logique présentée dans *Asako I & II* précédemment, Hamaguchi opère ici l'aller-retour entre le regard, l'objet du regard et enfin l'expression du personnage après le regard. Par ce dialogue silencieux, nous effleurons ainsi la pensée de Kenichiro qui, après avoir vu son ami faire comme lui, semble ironiquement imaginer ce qui l'attend. Le silence confère ici une certaine puissance et une visibilité aux affects et à la pensée du personnage. Comme l'écrit Antony Fiant, des moments de silence comme celui-ci « restituent [...] sa puissance au visible, et surtout responsabilisent le spectateur amené à déduire plutôt qu'à constater les effets de ce qui lui est donné à observer⁸⁰ ». De cette manière, en laissant résonner la séquence violente qui a précédé par le choix du silence et l'attention portée aux corps, Hamaguchi annonce déjà les conséquences sur le récit des tensions naissantes entre les personnages. Le moment de silence se clôt ensuite sur la porte d'entrée de l'appartement, où l'ami de Kenichiro vient sûrement de frapper. Cette rencontre impromptue et silencieuse a ainsi eu pour rôle d'articuler le récit : à la fois par ce qu'elle raconte de façon autonome et par son rôle de transition.

Nous avons remarqué ce que permet le silence comme capacité à faire résonner les affects et la pensée des personnages. Si la pensée d'un acteur est impossible à saisir

80 FIANT Antony, *L'Attrait du silence*, op. cit., p. 19.

pleinement, c'est en offrant la possibilité au spectateur de la « déduire⁸¹ » (ou de l'effleurer comme précisé jusqu'alors) que Hamaguchi met en scène le corps de ses acteurs. Par ailleurs, le silence semble permettre autre chose. En enveloppant les corps de sa matière, il permet, selon nous, de faire déborder la pensée sur l'environnement, l'image synthétisant en quelque sorte la pensée des corps. En empruntant à la notion d'« image-parole » développée par Francis Ramirez, nous souhaitons entendre ici que :

« la parole cesse en droit d'être le fait humain par excellence ; où si l'on veut bien considérer qu'elle le demeure, il faut, tout en conservant le mot de parole, consentir à le dévocaliser. Outre la parole phonatoire, il y aurait ainsi une parole du geste, une parole de l'outil, enfin une parole – c'est-à-dire une pensée incarnée et jaillissante – de l'image⁸². »

Si le corps enveloppé de silence accentue la visibilité d'une parole humaine gestuelle et dévocalisée, nous pouvons aller plus loin en restituant à l'image elle-même la capacité d'incarner cette pensée. Il ne s'agit pas d'envisager l'image dans son homogénéité pour autant, mais de comprendre comment du corps pensant, il rayonne quelque chose qui le dépasse jusqu'à ce que l'image tout entière incarne elle-même sa pensée.

Dans *Happy Hour*, une séquence silencieuse est particulièrement remarquable en ce sens, tandis que l'une des quatre amies dont nous suivons les péripéties (Jun) quitte la ville de Kobe par la mer. Comme le souligne la critique de cinéma Marie Anne Guerin, en quittant la ville et disparaissant à jamais du récit, Jun fuit également « son divorce, son amant, ses amies⁸³ », un divorce que son mari lui refusait abruptement lors d'une séquence précédente. Le silence accompagne ainsi ce départ qui fait suite à un trop-plein de tensions et de non-dits, résonnant comme une impossibilité pour Jun de continuer à vivre dans le même environnement. Accompagnés d'abord d'une musique jouée au piano, quelques plans se succèdent sur Jun faisant gestuellement ses adieux au fils de Sakukaro à quai, rencontré de façon impromptue plus tôt. Puis, tout en traînant sa valise à roulettes, Jun se rapproche du bastingage cloisonnant le pont du bateau. La musique s'estompe alors

81 *Ibid.*, p. 19.

82 RAMIREZ Francis, « L'image parole », dans AUMONT Jacques (dir.), *L'Image et la parole*, Paris, Cinémathèque Française, 1999, p. 161.

83 GUERIN Marie Anne, « Ryūsuke Hamaguchi, le va-et-vient des récits », dans *Ryūsuke Hamaguchi. Enregistrer l'intime*, Paris, Maison de la culture du Japon à Paris, 2019, p. 20.

brutalement et laisse place au silence, où seul le bruit sourd du gigantesque bateau se fait entendre. Jun est debout, accoudée au garde-corps, elle regarde face à elle, filmée par un plan tremblant sous les secousses. Derrière elle se joue l'échappée du décor, la mer glissant dans le sens inverse de son regard tandis que le vent balaie ses cheveux. De son corps, mis à l'honneur par l'émergence du silence, semble ainsi émaner les dernières secousses qui rythmait sa vie à Kobe. Le recul de l'eau et des vagues, qui se jettent et se poursuivent hors champ, accompagne son regard porté vers l'horizon. Un plan la figure ensuite de dos tandis que le bateau glisse sous le pont Akashi, dernier symbole de Kobe et, peut-être, de la liaison avec sa ville, son mari et ses amies. Elle l'observe attentivement, puis regarde de nouveau au loin [Fig. 13].



[Fig. 13] *Senses 3 & 4* ou *Happy Hour*, 2015 (de 00:40:58 à 00:41:45) – de gauche à droite puis de haut en bas.

Par ce que nous raconte l'environnement, la pensée de Jun transparaît au-delà de son expression gestuelle, car si tout part du corps, l'image cristallise dans son ensemble

aussi bien les douloureux moments qu'elle a vécus que son souhait d'un ailleurs. Dans le plan suivant, Jun est absente : nous voyons Kobe s'éloigner petit à petit, la caméra étant placée à l'arrière du bateau. Mais, dans la continuité du silence, c'est Jun qui emplît toujours l'image. Sa pensée n'a pas seulement rayonné dans l'environnement, elle déborde ici par le montage. Peut-être même qu'alors, la symbiose entre la pensée du personnage et l'image atteint son paroxysme. Dans ces immeubles lointains de Kobe, parmi les remous de l'hélice, se redessine le conflit avec le mari, le procès pour adultère et les sentiments de Jun que nous avons effleurés, mais jamais pleinement saisis.

Comme habituellement, Hamaguchi ne conclut par sur le regard, sur l'objet de la pensée, mais revient une ultime fois sur le personnage. Cependant, cette fois-ci, l'expression de l'actrice est hors d'atteinte. Son corps est pleinement confondu dans l'environnement par le choix du plan d'ensemble incluant le bateau enveloppé par la mer et l'horizon qui fuit. Si nous ne revoyons plus Jun durant le reste du film, ce qu'ont incarné ces images (le départ de Jun) continuera de résonner et d'influer le récit, et ce dès le plan suivant nous dévoilant sa meilleure amie assoupie, tandis que le moteur du bateau vrombit toujours [Fig. 13].

La figuration de ces corps mutiques, emplissant les images et résonnant par le silence, est ainsi propice à l'affleurement des pensées les traversant. De façon similaire à la séquence *d'Happy Hour* que nous venons de présenter, une séquence silencieuse d'*Asako I & II* figure un effet remémoratif du personnage sur son passé tout autant qu'elle influe sur la suite du récit. Vers la fin du film, Asako s'enfuit loin de son compagnon Ryōhei en choisissant de suivre Baku, son amour de jeunesse. Après un long trajet en voiture escamoté par une ellipse temporelle, les deux personnages arrivent sur une côte austère du côté de Sendai, où une digue brise-lame camoufle la mer. Le vent souffle fort, et l'on « n'entend même pas les vagues » comme le précise Baku. Tandis que ce dernier entame l'escalade de la digue, cherchant à observer la mer, Asako l'en empêche : « Baku. Je ne peux pas t'accompagner plus loin. Je dois rentrer », lui précisant légèrement plus tard « Tu n'es pas Ryōhei, je n'avais pas bien compris ça ». Baku lui propose alors de la raccompagner chez elle, ou de lui prêter sa voiture, mais elle refuse « Ici ça ira ». Baku reprend alors le volant et s'en va. « Ici ça ira » dit-elle et, après le départ de Baku, Asako

escalade ainsi seule la digue en silence. Nous percevons, à mesure qu'elle se rapproche de la mer, le bruit des vagues mêlé au souffle du vent. Debout, en haut de la digue, enveloppé du ciel gris tandis que le jour ne s'est pas pleinement levé, Asako regarde la mer. Puis, un gros plan nous dévoile frontalement son visage. C'est alors que la pensée travaille le corps dans sa fixité, dans l'absence de mots, dans son regard que l'on devine porté à l'horizon. L'image incarne tout ce qui a précédé, de l'amour adolescent noué avec Baku jusqu'à ce qu'Asako a construit avec Ryōhei qu'elle vient de trahir. Le bruit des vagues fait notamment écho à ce moment de joie partagé avec ce dernier dans un village de pêcheur plus tôt dans le film. D'abord, elle pense, filmée par un plan nous la montrant de dos et laissant pour la première fois apparaître la mer face à elle, puis elle agit, en longeant la digue dans le sens inverse à celui du chemin emprunté par Baku. Premièrement accompagnée par un travelling latéral, Asako sort finalement du cadre, laissant alors pleinement la mer envahir l'image. Les vagues de l'océan, contrairement à la séquence de *Happy Hour*, se rabattent vers elle et ne glissent pas hors champ : Asako ne fuit plus, elle revient, même si elle sait que, suite à sa trahison, le retour vers Ryōhei s'annonce tout aussi mouvementé.

Si ces deux séquences marquent des tournants pour les récits, cette mise en valeur des corps au sein d'images portant une pensée « incarnée et jaillissante⁸⁴ » est parfois plus discrète dans les films. Leur importance n'en est pourtant pas moindre. Au contraire, ces courts moments de silence trouvent également leur puissance par leur durée modeste. Ainsi, dans *Intimacies*, nous pouvons penser par exemple à ces courtes scènes, parfois accompagnées de musique, sur le dramaturge esseulé dans le métro de Tokyo. Le geste est quotidien et laisse résonner les répétitions parfois chaotiques de sa pièce de théâtre. Les plans agissent comme des respirations entre les séquences de travail où la parole (vocale ou écrite) est omniprésente. Le silence appuie la difficile mise en œuvre de sa pièce et les critiques qui lui sont parfois personnellement adressées. Le corps ressasse, pense, modèle peut-être intérieurement des mots dans l'espace habituellement silencieux du métro, où les corps juxtaposés ne dialoguent souvent qu'avec eux-mêmes. Ici, l'évocation du corps pensant ne repose pas sur la sublimation d'un geste, mais irradie l'image, abolissant par ailleurs l'idée d'une possible « inexpressivité » du corps. En effet, si l'acteur demeure

84 RAMIREZ Francis, « L'image parole », *op. cit.*, p. 161.

impassible et silencieux, c'est bien le lieu et le récit qui l'entoure qui confèrent à l'image la puissance évocatrice d'une pensée qui travaille le corps [Fig. 14]. Pour autant, encore une fois, nous ne faisons qu'effleurer l'intériorité de l'acteur. En considération de ce que nous avons développé précédemment, nous pouvons tisser un lien avec ce qu'écrivait Sylvie Pierre à propos de *Faces* (Cassavetes, 1968) : « La beauté du film de Cassavetes à nos yeux, c'est de faire ressentir ce mal du cinéma – l'impuissance de droit à *expliquer l'intériorité*, puisqu'il ne saisit littéralement que des signes extérieurs – comme non exempt de parenté avec les maux qui s'ourdissent en elle. Comme si le *silence* même où l'a reléguée tout cinéma honnête, était le milieu propice d'où émanent quelques cris, silencieux, par l'écho de son propre vide⁸⁵. »



[Fig. 14] *Intimacies*, 2012 (01:10:53).

À travers ces différentes séquences, nous avons détaillé comment Hamaguchi construit des films où la parole contenue tient une place tout aussi importante que la parole verbalisée dans ce qu'elle traduit et permet comme expression et communication entre les personnages. Ce qu'Isabelle Huppert choisit de nommer la « pensée qui traverse un acteur⁸⁶ » est mis en image par l'attention portée aux expressions corporelles et souvent articulées par le montage ou occasionnellement, par l'évolution de la mise au point. Enfin, si certains gestes cristallisent à l'image les débordements des sentiments profonds qui animent les personnages, le silence tient lui aussi une part importante dans sa capacité à

85 PIERRE Sylvie, COMOLLI Jean-Louis, « Deux visages de *Faces* », *Cahiers du cinéma*, n° 205, octobre 1968, p. 37-38, [Nous soulignons].

86 HUPPERT Isabelle, HAMAGUCHI Ryūsuke, « Asia Lounge : Isabelle Huppert and Hamaguchi Ryūsuke », *op. cit.*

faire résonner la pensée des personnages à l'image. Pour autant, comme nous l'avons esquissé sans y porter véritablement attention, les modalités d'expression du corps et de la voix sont intrinsèquement liées aux situations et aux lieux dans lesquels les personnages s'inscrivent. Nous comprenons aisément qu'une répétition de théâtre dans *Intimacies* ou une fugue solitaire sur un ferry dans *Happy Hour* n'accordent pas la même puissance de figuration ni la même fonction, allouée à la parole contenue et à la parole verbalisée. Or, chez Hamaguchi, nombre d'espaces et de lieux sont récurrents de film en film, et nous émettons l'hypothèse qu'ils jouent un rôle majeur dans les possibilités de déploiement de la parole et, par conséquent, dans la montée en puissance des tensions narratives.

DEUXIÈME PARTIE :
UN DÉVELOPPEMENT DE LA PAROLE TRIBUTAIRE
DE L'ESPACE FILMIQUE

Au cours de cette deuxième partie, nous mettrons en évidence l'influence des mondes filmiques construits par Ryūsuke Hamaguchi sur la nature de la parole. À travers une analyse de celle-ci à l'aune des espaces et lieux dans lesquels elle se déploie, nous verrons comment ces derniers instituent certains types de paroles. Pour autant, nous verrons que la parole peut tout autant s'autodéterminer en guidant elle-même le choix des espaces. C'est notamment de l'analyse du rapport entre espace et parole que nous tenterons de dégager les fonctions dramatiques des lieux récurrents dans les films de notre corpus. Le quatrième chapitre sera consacré aux espaces collectifs, où la parole est partagée publiquement, tandis que le cinquième chapitre mettra en évidence l'existence fragile d'espaces plus intimes, où la parole se délivre en tête-à-tête. Nous tenterons de dégager les fonctions narratives singulières de ces deux types d'espaces distincts tout autant que l'intérêt de leur cohabitation au sein des œuvres fictionnelles de Hamaguchi.

Chapitre 4 : Contraintes des espaces collectifs

4. 1. Un univers urbain

Nous préférons dès maintenant avertir le lecteur que si nous nous écartons *a priori* de la notion de « parole » dans les lignes qui suivent, il s'agit en réalité d'éclaircir l'environnement dont elle émerge. C'est pourquoi il nous semble essentiel de remonter à l'« écoumène⁸⁷ » mis en image par Hamaguchi. L'écoumène, qui signifie étymologiquement « terre habitée⁸⁸ », est également pour le géographe Augustin Berque une manière de définir la relation entre l'être humain et le milieu dans lequel il évolue. Le philosophe japonais Testurō Watsuji⁸⁹ a quant à lui développé le concept de *Fūdo*, afin, selon Clélia Zernik, professeure de philosophie de l'art aux Beaux-Arts de Paris :

« de faire la critique de l'individualisme, l'humain et son milieu se déterminant réciproquement lors d'échanges mutuels. Il s'agit de rompre avec le dualisme occidental, tel qu'il a trouvé sa formulation la plus radicale avec Descartes, qui placerait en vis-à-vis l'espace objectif d'un côté et le sujet de l'autre, la géographie d'un côté, l'ontologie de l'autre. Une pensée de la médianité dissout la distinction du sujet et de l'objet, du "nous" et d'un "air froid" pour reprendre les mots de Watsuji⁹⁰. »

Le concept de *Fūdo*, qui a participé à l'ouverture du champ de la mésologie⁹¹, nous invite ainsi à considérer le milieu dans lequel les êtres humains évoluent, non comme une entité objective, mais comme une relation, qui lie les individus et leurs environnements. Clélia Zernik, s'appuyant sur l'ouvrage de Testurō Watsuji *Fūdo : le milieu humain*, émet ainsi l'hypothèse que le cinéma japonais trouve des formes esthétiques qui semblent « avoir reçu l'influence de la mésologie⁹² » et notamment dans l'idée que « le cinéaste japonais [...], lierait intrinsèquement toujours » l'acteur « à son environnement, à son tissu relationnel, à

87 BERQUE Augustin, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, coll. « Alpha », 2000.

88 « Oekoumène », *CNRTL*, en ligne, [<https://www.cnrtl.fr/definition/oekoumène>], consulté le 5 juin 2022.

89 Dont l'ouvrage *Fūdo : le milieu humain* a par ailleurs été traduit et commenté par Berque.

90 ZERNIK Clélia, « Mésologie du cinéma : la perspective japonaise », *Cités*, n° 77, janvier 2019, p. 61.

91 « Science ayant pour objet l'étude des réactions réciproques de l'organisme et du milieu », dans *Larousse*, en ligne, [<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/mésologie/50732>], consulté le 5 juin 2022.

92 ZERNIK Clélia, « Mésologie du cinéma : la perspective japonaise », *op. cit.*, p. 61.

sa place dans le milieu humain⁹³. » La parole des personnages que nous étudions serait, en suivant cette hypothèse, à penser en considérant le monde filmique dans lequel Hamaguchi ancre ses récits⁹⁴. Nous envisageons donc d'éclaircir le milieu duquel émerge la parole que nous étudions, sans le considérer « à part », mais en prêtant attention à la relation intrinsèque nouée avec les personnages du cinéaste. Or, si les personnages principaux des films de Hamaguchi sont presque exclusivement des citadins, c'est que les quatre films constituant notre corpus se déroulent essentiellement au sein d'importantes villes japonaises clairement identifiables : Tokyo dans *Passion* et *Intimacies*, Kobe dans *Happy Hour* et de nouveau Tokyo, mais également Osaka dans *Asako I & II*. Ainsi, ce n'est qu'en de rares occasions (comme un voyage entre amies dans *Happy Hour* ou une fugue d'Asako dans *Asako I & II*) que les personnages renouent avec un paysage plus rural. Dans notre étude, la parole est ainsi à concevoir, généralement, comme inscrite dans la ville, un espace morcelé, artificiel et occupé collectivement.

Hamaguchi souligne fréquemment l'inscription urbaine de ses récits, notamment à travers l'usage de plans d'expositions sur la ville, tranchant avec la narration, qui viennent introduire le film ou s'insérer entre deux séquences principales. Nous pouvons effectuer un rapprochement esthétique avec les *pillow-shots* de Yasujirō Ozu, dans la mesure où ceux-ci sont le plus souvent fixes, dénués de parole, s'enchaînent parfois en plusieurs plans et précèdent ou se juxtaposent généralement entre des séquences plus conséquentes [Fig. 15 & Fig. 16]. En les utilisant comme des transitions entre deux lieux définis, le réalisateur nous rappelle régulièrement que la pluralité des espaces dans lesquels ses personnages évoluent ne correspond qu'aux morcellements d'un vaste ensemble urbain. Le séquençage de Hamaguchi est en effet toujours très lisible : un lieu appelle généralement la mise en scène d'une situation, d'un dialogue ou d'une attention portée aux personnages. À l'inverse, les plans sur la ville signent des moments où l'on quitte en apparence le récit, les personnages et leur parole. Nous pouvons penser qu'ils portent ainsi principalement trois rôles : *contextualiser*, en soulignant l'inscription urbaine du récit, et parfois même l'inscription dans une ville précise comme dans *Asako I & II* où l'on reconnaît sur un des plans la tour Tsūtenkaku, l'un des symboles d'Osaka [Fig. 16] ; *narrer*, en marquant une

⁹³ *Ibid.*, p. 63.

⁹⁴ Nous souhaitons toutefois nuancer l'idée que ce serait une particularité exclusivement japonaise (et préciser que le démontrer n'est pas la visée des analyses qui suivent).

transition comme une ellipse par exemple ; et *rythmer*, en opérant une pause dans l'enchaînement des séquences très souvent dialoguées.



[Fig. 15] *Bonjour*, Yasujiro Ozu, 1959 (de 00:01:45 à 00:01:52) – plans accompagnés d'un thème musical.



[Fig. 16] *Asako I & II*, 2018 (de 00:00:36 à 00:00:39) – plans accompagnés d'un thème musical.

Dans *Passion*, à la suite d'une séquence d'ouverture silencieuse, Hamaguchi fait ainsi se succéder plans fixes et panoramiques balayant la ville de Tokyo [Fig. 17]. À cet instant, la narration n'a pas réellement débuté, et ces différents plans semblent, à première vue, ne tenir pour rôle que d'inscrire spatialement le récit qui va suivre. Nous pouvons cependant y remarquer une triple évolution. Premièrement, par la mutation des échelles de plans, Hamaguchi produit un effet de recul d'un premier espace suivi du rapprochement d'un second. Cette évolution nous permet de saisir le caractère transitoire de ces types de plans. Naturellement, la ville est aussi, de par son architecture, un lieu de circulation entre les espaces. Deuxièmement, nous remarquons, accompagnant l'évolution de l'échelle de plan, une évolution de l'échelle architecturale. D'immeubles à échelles humaines, Hamaguchi porte sa caméra jusqu'au-dessus des grands buildings tokyoïtes, avant de la faire replonger au sein de la circulation automobile. Par ces plans figurant les routes qui se superposent et s'entremêlent, Tokyo nous apparaît alors véritablement comme la ville « des tissus et des connexions⁹⁵ » pour reprendre les mots de Clélia Zernik.

95 ZERNIK Clélia, « Mésologie du cinéma : la perspective japonaise », *op. cit.*, p. 64.



[Fig. 17] *Passion*, 2008 (de 00:01:23 à 00:01:53) – de gauche à droite puis de haut en bas.

Le dernier plan de cette succession de paysages urbains est ensuite filmé au sein même d'une voiture et est accompagné d'un geste : une main en gros plan qui vient se poser sur la vitre. C'est à cet instant que le titre vient s'inscrire sur l'image, annonçant que l'intrigue va réellement débuter, alors que l'échelle humaine a enfin été atteinte et que l'empreinte d'un individu est apposée sur la ville. Pour finir, nous remarquons, d'un plan à l'autre, l'arrivée brutale de la nuit. Ainsi, au-delà de leur emploi comme transitions spatiales, Hamaguchi utilise le paysage urbain pour inscrire temporellement ses séquences ou pour

figurer des ellipses comme le passage jour/nuit parfois impossible à saisir, pour le spectateur, dans un espace restreint et confiné.

Bien que ces précisions puissent paraître anecdotiques à la vue de notre sujet, l'inscription des récits dans des espaces urbains impose en réalité une division précise des espaces publics et intimes qui modifient radicalement les manifestations de la parole. La distinction entre ces deux types d'espaces et leurs influences sur les rapports sociaux a par ailleurs été mise en évidence par le philosophe orientaliste et géographe Augustin Berque dans *Vivre l'espace au Japon*. S'appuyant sur les travaux de Chie Nakane, Berque distingue, au Japon, deux types d'espaces intrinsèquement reliés aux rapports sociaux : *uchi* et *soto*, auxquels on pourrait faire correspondre, en français, les termes *dedans* et *dehors*. Ainsi, selon Berque, « *uchi* désigne à l'origine l'espace dont on est le centre et qu'on s'approprie ; [...] il s'oppose à *to (soto)*⁹⁶ ». Présentant les différentes définitions du terme *uchi*, Berque précise qu'« *uchi* désigne aussi les gens qui sont du côté dont on dépend soi-même, qui font partie du même groupe que le sujet, dans diverses acceptions dont la plus notable est : la maisonnée⁹⁷ ». Ainsi, *uchi* peut tout autant désigner l'espace intime (comme par exemple le foyer) que le groupe social « intime » (comme la famille proche du personnage). Une liaison directe est ainsi tissée, sémantiquement, entre l'espace et les rapports sociaux inhérents à ce dernier. Cette distinction entre intérieur (intime) et extérieur (public) implique évidemment des comportements particuliers et donc des manifestations plurielles de la parole. Berque poursuit ainsi : « Au plan des comportements, *uchi* est le lieu de l'informel. On y est entre soi. Les rapports entre individus s'y établissent sur un mode immédiat, sans les tampons que nécessitent les rapports avec les gens du dehors⁹⁸ ». Nous imaginons aisément, par distinction, que les rapports entre individus dans *soto*, au Japon, implique au contraire davantage de formalité et de réserve. Cette précision sur la distinction entre *uchi* et *soto* nous permet de concevoir la ville comme étant, au Japon, un espace qui implique une diversité des rapports sociaux et, par conséquent, une pluralité de l'usage de la parole. Pour autant, dans le cadre de notre étude cinématographique, nous n'emploierons pas directement ces termes pour distinguer ce que nous percevons comme espace intime ou espace public. En effet, nous partons du

96 BERQUE Augustin, *Vivre l'espace au Japon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982, p. 150.

97 *Ibid.*, p. 150.

98 *Ibid.*, p. 152.

postulat que les lieux et leurs fonctions ne sont pas forcément, dans les films de Hamaguchi, représentatifs d'une réalité sociologique japonaise, mais peuvent au contraire y être détournés. Ainsi, dans l'idée de ne pas galvauder les notions d'*uchi* et *soto*, nous préférons déterminer par nos analyses filmiques ce qui ressort de l'intime ou du public.

Dans les films de Hamaguchi, la ville est constituée de multiples lieux aux caractères éminemment sociaux comme les restaurants ou les différents espaces dédiés aux activités culturelles (théâtres, galeries d'art, etc.). Par ailleurs, nous pouvons remarquer que les personnages de Hamaguchi ne sont pas à l'écart des animations de la ville, mais sont généralement des individus actifs et inscrits dans ces dynamiques culturelles. Dans *Intimacies* par exemple, les personnages principaux évoluent dans le milieu du théâtre, que nous retrouvons dans *Asako I & II*. Dans *Happy Hour*, les personnages participent à un *workshop* et assistent à une récitation littéraire. Ainsi, au-delà de simplement évoluer dans des milieux urbains, les personnages de Hamaguchi semblent complètement investir la ville et ses multiples espaces sociaux. Si le cercle professionnel n'est pas souvent développé par les intrigues, l'évocation des métiers ou activités des personnages souligne également l'intégration des personnages à l'univers dans lequel ils évoluent. Nous pouvons penser à Takako, doctorante à l'université dans *Passion*, Yokishiko, *salaryman*⁹⁹, et au mari de Fumi, éditeur dans *Happy Hour*, ou encore à Ryōhei dans *Asako I & II*, employé de bureau pour une entreprise de Saké. Le paroxysme de cette intégration au milieu est par ailleurs figuré dans une séquence d'*Asako I & II* où Baku, devenu mannequin professionnel, s'inscrit littéralement dans l'espace urbain en investissant une affiche publicitaire placée sur un building [Fig. 18].



[Fig. 18] *Asako I & II*, 2018 (01:06:15).

99 Néologisme issu de la langue japonaise désignant cadres et employés (non-dirigeants) d'entreprises.

Que cela leur soit bénéfique ou non, les personnages de Hamaguchi ne sont ainsi jamais véritablement isolés ou égarés. Le cinéaste met en scène de jeunes actifs, en phase avec l'espace dans lequel ils évoluent. Dans les films de Hamaguchi, les transitions entre les différentes séquences, quand bien même les espaces mutent, se font ainsi très naturellement pour les individus. Il suffit par exemple d'une proposition de rendez-vous pour que, dans la séquence suivante, ces derniers soient instantanément en place sans que Hamaguchi ne mette systématiquement en scène leurs déplacements supposés. Cette esthétique très mécanique de l'évolution des espaces, évidemment au service de la fluidité de la narration et de la puissance fictionnelle, prend tout son sens lorsque nous saisissons le caractère symbiotique que les personnages nouent avec l'univers urbain.

Par ailleurs, nous pouvons supposer que cette symbiose trouve une place singulière dans le cinéma japonais contemporain. Ainsi, un autre réalisateur comme Kiyoshi Kurosawa, ancien professeur de Hamaguchi à l'université des arts de Tokyo, travaille à l'inverse régulièrement l'isolement et l'égarement spatial de ses personnages. Nous pouvons notamment penser à *Kairo* (2001), où le Japon se dépeuple petit à petit jusqu'à nous offrir une représentation de Tokyo vidée de ses habitants, ou aux films de Naomi Kawase, qui met principalement en scène des individus renouant avec la tradition et la ruralité, bien loin de l'environnement urbain (dans *La Forêt de Mogari* en 2007, *Still the Water* en 2014 ou encore *Voyage à Yoshino* en 2018). En parfait contre-exemple aux films de Hamaguchi, nous pouvons également évoquer *Au bout du monde* (2019), un film contemporain de notre corpus dans lequel Kiyoshi Kurosawa choisit d'introduire une journaliste en complet décalage avec la ville dans laquelle elle évolue. Lors d'un tournage en Ouzbékistan, Yoko, reporter japonaise, entame ainsi une déambulation solitaire dans une ville qu'elle ne connaît pas et entourée d'individus dont elle ne partage pas la langue. Ce décalage entre Yoko et l'environnement dans lequel elle évolue se traduit par de longs plans séquences où elle demeure silencieuse, angoissée, tâtonnante.

Si l'on choisit désormais de s'extirper momentanément de l'analyse du monde fictionnel, nous remarquons également que le choix des villes qu'opère Hamaguchi semble lié à des recherches préparatoires motivées par l'esthétique de la parole. En effet, lors d'un entretien, il déclare en ce sens : « Nous avons tourné des séquences d'*Asako I & II* à Osaka,

où se parle un dialecte élané, très porté sur l'énonciation des sentiments. Tandis qu'à Tokyo la langue est plus académique, plus anguleuse. Moi, j'ai un parler typique de Tokyo¹⁰⁰. » Comme le précise le journaliste Quentin Grosset qui relaye ses propos, ces nuances peuvent demeurer « imperceptibles¹⁰¹ » pour nous Occidentaux, et nous souhaitons ici surtout souligner la démarche entreprise par le cinéaste. Pour Hamaguchi, si la ville est un décor, elle semble ainsi également servir de dispositif pour enregistrer des « dialectes pluriels » au service de ses fictions. *Asako I & II* est en effet un film dont l'intrigue se noue autour de relations amoureuses, qui justifie le choix de Hamaguchi d'aller tourner à Osaka, où l'on parle un dialecte « très porté sur l'énonciation des sentiments ». Comme nous l'avions énoncé en introduction, cela se joint à cette recherche d'« authenticité¹⁰² » dans la voix qui pousse Hamaguchi à faire jouer des acteurs non professionnels qui vivent parfois réellement dans les villes dans lesquels les récits se déroulent (comme c'est le cas des actrices de *Happy Hour*).

Ainsi, Hamaguchi donne à voir le « grand espace » dans lequel évoluent les personnages des films de notre corpus : les métropoles japonaises. Nous avons également remarqué qu'ils entretiennent, par les récits un rapport ténu avec celles-ci. C'est pourquoi nous ne pouvions poursuivre ce chapitre sans considérer la ville dans son ensemble bien qu'elle soit, en quelque sorte, un espace qui puisse paraître abstrait dans le cas de notre étude. Évidemment, nous allons, par la suite, nous intéresser davantage à ces lieux bien plus restreints où la parole se fait entendre. En analysant les morcellements de l'espace urbain mis en séquence par Hamaguchi, nous allons chercher à démontrer comment ces derniers influencent en partie l'oralité et la nature de la parole. Dans son ouvrage *La Parole et le lieu. Le cinéma selon Manoel De Oliveria*, Mathias Lavin nous propose ainsi une différenciation sémantique entre l'espace et le lieu, en s'appuyant sur le travail de l'historien Pierre Francastel. Ce dernier distingue ainsi les deux notions :

« Lorsqu'on s'efforce d'étudier la représentation de l'espace, on souhaite dégager quelques principes de relation entre l'homme et son entourage. Lorsqu'on s'efforce de définir, pour une époque donnée, la notion de lieu, on tente de

100GROSSET Quentin (propos relayés par), « Tendre l'oreille », *Trois couleurs*, mis en ligne le 18 décembre 2018, [<https://www.troiscouleurs.fr/article/ryusuke-hamaguchi-tendre-loreille>], consulté le 5 juin 2022.

101 *Ibid.*, p. 31.

102 UZAL Marcos (propos recueillis par), *op. cit.*, p. 15.

déterminer la règle conventionnelle suivant laquelle une certaine appréhension de l'espace s'incarne dans un système de pensée et de représentation¹⁰³. »

En nous intéressant à un auteur, à l'instar de Mathias Lavin, « il ne s'agit pas de formuler la "règle conventionnelle" d'une époque¹⁰⁴ » dans nos analyses, mais plutôt de saisir ce qui fait de l'espace un lieu chez Ryūsuke Hamaguchi. Cela nous mènera notamment à questionner les fonctions dramaturgiques des différents espaces que nous allons aborder et de saisir les manifestations singulières de la parole qu'ils induisent.

4. 2. Les restaurants

Les espaces de restauration sont fréquemment employés par Hamaguchi pour figurer des retrouvailles amicales ou comme des espaces privilégiés pour annoncer quelque chose resté jusqu'alors intime (un futur mariage ou un futur emménagement par exemple). À la différence des cafés, employés comme des espaces davantage propices à l'intimité et à l'aveu, les restaurants sont caractérisés par la présence d'un assez grand nombre de personnages dialoguant, chaque prise de parole étant ainsi exposée à de multiples interlocuteurs en position d'écoute. Malgré une apparente intimité (une assise au sein d'un cercle amical), la parole est ainsi à concevoir, dans ces espaces, comme une parole qui s'expose publiquement (expliquant l'usage de cet espace comme un lieu privilégié de l'annonce). Dans les films de notre corpus, les séquences de dîners aux restaurants présentent un certain nombre de similitudes, participant ainsi à la « construction d'un univers familier, où personnages et situations se font échos¹⁰⁵ » dans l'œuvre de Hamaguchi.

Tout d'abord, le restaurant est un lieu qui, chez Hamaguchi, semble exclusivement dédié à la parole, et il est rare que nous assistions réellement à un repas. Pour détourner la fonction première du lieu (s'alimenter) et le réduire, dans ses récits filmiques, à sa fonction sociale, Hamaguchi sélectionne premièrement les instants qu'il choisit de représenter. Dans

103 FRANCASTEL Pierre, *La Figure et le lieu*, Paris, Gallimard, 1967, p. 145. Cité dans LAVIN Mathias, *La Parole et le lieu. Le cinéma selon Manoel De Oliveira*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 172.

104 LAVIN Mathias, *La parole et le lieu*, op. cit., p. 172.

105 VALLOIS Thomas, « Passion », *Débordements*, mis en ligne le 3 juin 2019, [<https://www.debordements.fr/Passion-Ryusuke-Hamaguchi>], consulté le 5 juin 2022.

Passion, nous n'assistons, de cette manière, qu'à l'arrivée de chaque convive pour ensuite passer directement à la fin du repas. L'ellipse temporelle permet ainsi de camoufler ce moment où les personnages ont supposément partagé un repas pour privilégier la représentation des moments véritablement dédiés à la discussion. Dans les autres films de notre corpus, comme *Happy Hour* ou *Asako I & II*, nous retrouvons le même choix de représenter les séquences au restaurant soit au début du repas, soit à la fin. C'est pourquoi ce lieu, dans les films de Hamaguchi, est avant tout un lieu de la parole, permettant au réalisateur de réunir ses personnages dans un espace confiné et de les confronter à l'interaction sociale.

En effet, si dans leurs vies respectives, les personnages de Hamaguchi peuvent se retrouver seuls ou en intimité, les réunions dans les restaurants les placent, sans équivoque, au centre d'un espace occupé collectivement. Dans *Passion*, l'arrivée décalée, couple après couple, des personnages au restaurant (due à leurs retards respectifs causés par la densité du trafic automobile) traduit cette construction progressive d'un espace de parole collectif. La transition de l'intimité vers le collectif est d'ailleurs figurée par l'évolution de l'espace dans lequel est placée la caméra. Dans *Passion*, nous quittons ainsi, à l'instar des personnages, l'intérieur d'un taxi pour rejoindre le restaurant : d'un espace étroit composé de quelques sièges, nous rejoignons une grande table prête à accueillir une multiplicité de personnages. Dans un cheminement inverse, Asako, dans *Asako I & II*, quitte soudainement le restaurant pour rejoindre l'intérieur d'une voiture, excluant les personnages avec lesquels elle partageait le précédent espace. Depuis l'intérieur de la voiture, nous apercevons ainsi Ryōhei tentant de la rattraper en vain, allant jusqu'à frapper à la vitre de la voiture qui lui échappe en démarrant. En quittant le lieu du restaurant pour rejoindre l'intérieur d'une voiture, Asako a quitté l'espace collectif pour regagner son intimité. De la même manière, dans *Passion*, deux personnages mal à l'aise avec le caractère collectif du restaurant annoncent leur intention de changer d'espace (par l'excuse « Je vais aux toilettes »). Ainsi, chez Hamaguchi, le restaurant est le lieu contraignant d'une parole exposée au collectif, comme le choix d'introduire des plans de demi-ensemble sur la table nous le laisse constater [Fig. 19 & Fig. 20]. Le seul moyen pour retrouver une parole intime étant de quitter, immanquablement, le lieu.

De cette manière, en associant le restaurant à des situations de réunions de groupe, Hamaguchi construit un lieu propre à cristalliser un certain nombre d'enjeux et de tensions dramatiques, comme le remarque Thomas Vallois : « Dans *Passion*, comme dans *Asako I & II*, une scène de repas – ici un dîner pour fêter les 29 ans de Kaho, qui en profite pour annoncer ses fiançailles avec Tomoya – laisse affleurer une tension conduisant à une réflexion intérieure¹⁰⁶. »



[Fig. 19] *Passion*, 2008 (00:03:58).



[Fig. 20] *Senses I & 2* ou *Happy Hour*, 2015
(00:49:16).

En effet, la construction des tensions dramatiques au restaurant nous semble induite par le caractère collectif du lieu, chaque prise de parole y étant, fatalement, adressée publiquement. Dans ce lieu, le caractère précieux de la parole contenue, au sens où elle est gardée intimement par les personnages, risque à chaque instant d'être mise en péril par les questions insistantes et successives des multiples interlocuteurs. Dans *Passion*, l'émergence de l'enjeu dramatique principal du film se situe précisément dans une séquence de restaurant, alors que l'annonce d'un futur mariage va lever le voile sur plusieurs triangles amoureux. Pour autant, cette annonce n'était pas forcément souhaitée par le personnage locuteur, comme le soulignent les conditions de son émergence. En effet, c'est suite à la question intrusive « Et vous deux ? » posée à son couple que Kaho, l'un des personnages principaux, répond, après un bref instant de silence et non sans hésitation, « On va se marier », déclenchant les réactions diverses et singulières de chaque interlocuteur filmé par de gros plans sur leurs visages et bouleversant les récits individuels et collectifs.

Dans *Happy Hour*, la première séquence dans un restaurant est aussi un moment important de relâchement des secrets. Nous l'avons déjà évoqué dans le premier chapitre,

106 *Ibid.*

c'est alors qu'Akari, l'un des personnages principaux du film, apprend pour la première fois que l'une de ses amies proches, Jun, est en procédure de divorce pour avoir commis un adultère. Jun s'adresse d'abord à Kazama, un homme qui vient d'annoncer lui aussi avoir été trompé par son ex-femme, mais, à côté de lui, et réuni au sein du même plan, se trouve Akari, qui ignore la situation conjugale actuelle de Jun. Lors de cette annonce, Hamaguchi privilégie la réaction d'Akari et Kazama en reléguant Jun, la locutrice, en amorce d'un plan rapproché réunissant les deux premiers personnages [Fig. 21].



[Fig. 21] *Senses 1 & 2* ou *Happy Hour*, 2015 (01:00:43) – de gauche à droite : Akari, Kazama et Jun.

Le sentiment de déception d'Akari, vis-à-vis du comportement de son amie, est d'autant plus marqué que Jun s'adresse à un personnage assis juste à côté d'elle, et dont la promiscuité est accentuée par le choix de cadrage de Hamaguchi. La parole ici est adressée à la fois personnellement (mais, semble-t-il, au mauvais personnage) et publiquement, car tous les autres individus présents, dont Akari, sont à l'écoute. Une bipolarité des rapports sociaux, engendrée par l'espace du restaurant, est alors particulièrement remarquable. En effet, si la parole est à la fois donnée à un et à tous, l'écoute est, elle aussi, tout autant singulière que multiple. Akari est autant exclue de l'allocution (qui ne lui est pas adressée personnellement) qu'elle est incluse par l'espace, le son, et même par le cadre, car sa réaction physique est filmée dans le même plan que celle de Kazama, à qui la parole est premièrement adressée. Deux plans se succèdent ensuite en champ-contrechamp. Le premier sur Jun qui s'adresse encore plus directement à Kazama : « Ta femme a eu de la

chance que tu laisses tomber. Moi ça ne se passe pas comme ça », puis sur Kazama qui lui réponds « C'est vrai ? », avant qu'Akari prenne soudainement la parole : « C'est la première fois que j'entends parler de ça », récupérant par la même occasion la place de l'interlocutrice privilégiée. En effet, à l'instant où elle se prononce, Hamaguchi opère un vif panoramique droite/gauche, délaissant Kazama pour replacer Akari au centre du cadre. Jun répondra simplement « Je ne te l'ai pas dit » avant qu'Akari ne saisisse qu'elle est sûrement la seule des quatre amies (et donc des personnages principaux du film) qui ignorait la situation de Jun.

Un peu plus tard dans la discussion, Akari demande « Pourquoi tu annonces une chose aussi importante ici ? », faisant référence au caractère inapproprié du lieu pour ce genre d'annonce qui ressort du privé. À cet instant, Hamaguchi souligne la dimension publique de la parole prononcée en effectuant un gros plan sur un personnage secondaire présent à la table [Fig. 22]. En effet, au-delà du simple éclatement des non-dits (qui bouleversent régulièrement les personnages de Hamaguchi) c'est avant tout l'espace dans lequel l'annonce est faite qui produit une blessure et le sentiment de trahison d'Akari (qui aurait sans doute préféré l'apprendre plus tôt et dans un cadre intime). Le lieu du restaurant, induisant une parole exposée publiquement que Hamaguchi souligne par ce plan, porte ainsi régulièrement atteinte à l'intimité des personnages, participant à la création de tensions dramatiques profondes. Dans *Happy Hour*, c'est l'amitié entre les deux femmes qui semble être remise en jeu. Akari quittera d'ailleurs l'espace du restaurant sur ces mots : « J'ai trop parlé », qui soulignent l'épuisement induit par un lieu où la parole est au centre de toute attention.



[Fig. 22] *Senses 1 & 2* ou *Happy Hour*, 2015 (01:01:26).

Nous avons désormais mis en évidence deux grandes fonctions attribuées à l'espace du restaurant. Premièrement, Hamaguchi choisit d'employer le restaurant comme un lieu avant tout destiné à l'émergence de la parole, et précisément d'une parole exposée publiquement, bien qu'inscrite dans un cercle amical. Pour ce faire, il exclut de sa représentation la linéarité des repas pour ne représenter que les moments exclusivement dédiés à la discussion. Deuxièmement, le restaurant est un lieu de mise en péril de l'intimité, de par la multiplicité des interlocuteurs présents et le caractère public de la parole prononcée. Ainsi, le restaurant est un lieu de relâchement de la parole, et précisément d'annonces qui viennent bouleverser durablement le récit filmique. C'est pourquoi les séquences ancrées dans des restaurants surviennent régulièrement à des moments décisifs pour les récits. Dans *Passion*, le restaurant est le lieu où se joue le point de départ de l'enjeu dramatique (l'annonce d'un futur mariage). Dans *Happy Hour*, la dernière séquence dans un restaurant précède les décisions radicales des différentes protagonistes vis-à-vis de leurs conjoints, et il en est de même dans *Asako I & II*. Ayant saisi les fonctions principales du lieu sur le plan dramaturgique, nous pouvons désormais nous demander dans quelle mesure la mise en scène de l'espace et sa relation aux personnages font écho à cette idée d'un lieu créateur de tension dramatique.

Chez Hamaguchi, le restaurant est un espace réduit, concentré autour de la table. Parfois, nous apercevons une devanture, resituant le restaurant dans l'univers urbain présenté précédemment. Cependant, une fois la caméra placée à l'intérieur, l'échelle de plan n'est jamais plus large que le demi-ensemble, focalisé sur la table et les personnages qui l'entourent [Fig. 19 et Fig. 20, p. 68]. De cette manière les restaurateurs et autres clients sont régulièrement relégués hors champ. Ce choix de cadrage concentre toute l'attention sur la discussion qui, comme nous l'avons indiqué, est l'action propre à ce lieu dans les films de notre corpus. Les acteurs deviennent ainsi les éléments centraux de la mise en scène, occupant un espace très réduit étant donné qu'ils se déplacent peu dans l'espace (si nous excluons leurs arrivées et leurs départs).

Cette manière de traiter l'espace davantage comme un objet situationnel que comme un élément avec lequel on interagit rappelle les simulacres du théâtre et, ainsi, la représentation de la pièce dans *Intimacies*. En effet, l'espace du restaurant devient

davantage un prétexte pour orienter la parole et construire le récit qu'un environnement réellement vécu par les individus. D'ailleurs, la nourriture se confond presque avec la fixité du décor étant donné que l'on y touche rarement. Dans *Intimacies*, la quasi-absence de décor et d'objets lève ainsi toute ambiguïté : l'espace devient littéralement une situation avant d'être un environnement avec lequel on interagit. La mise en scène accompagne ainsi la parole, prononcée ou « gestuelle¹⁰⁷ », bien plus que toute autre action. En effet, une fois assis à table, les personnages deviennent en quelque sorte prisonniers de la situation, forcés de s'impliquer dans les discussions par l'élocution ou par l'écoute, toujours extrêmement limités pour tout autre type de mouvement.

De cette manière, bien que le restaurant soit d'abord un espace dédié au plaisir, c'est aussi un lieu que l'on peut redouter. Dans *Passion*, lorsque Kaho arrive au restaurant et qu'elle est invitée à s'asseoir à la place de l'invité d'honneur, elle exprime d'ailleurs sa réticence à devenir le centre de l'attention (« Ça me gêne ») tandis que la caméra de Hamaguchi l'a déjà incluse en l'accompagnant par un panoramique gauche/droite.

Par ailleurs, l'usage des gros plans et des plans rapprochés sur les multiples visages des personnages participe à cette impression d'espace confiné, resserré autour de la table. Le découpage parfois rapide qui fait se succéder les visages insiste aussi sur la dimension collective de la parole prononcée. En effet, la parole est sans cesse livrée publiquement dans cet espace restreint par la mise en scène. Chevauchant le découpage filmique même lorsqu'il s'accélère, la parole, en tant qu'entité sonore, englobe ainsi tout l'espace et devient un flux continu, presque omniscient, auquel aucun personnage ne peut échapper (excepté en quittant le lieu). C'est pourquoi, dans le restaurant, une discussion implique toujours tous les personnages et que deux discussions ne cohabitent jamais verbalement. Les tensions naissantes, relatives aux relâchements de la parole, bouleversent ainsi l'ensemble des personnages présents.

Suite au déliement des mots, c'est par les gestes et par les corps que nous comprenons qu'il s'y joue la création de tensions dramatiques : un personnage se lève et quitte le lieu comme dans *Passion*, *Asako I & II* ou *Happy Hour*, ou fond en larmes comme

107 LAVIN Mathias, *Puissances de la parole*, op. cit., p. 51.

dans la première séquence au restaurant de *Passion* par exemple. L'expression du corps, davantage que de la voix, pour répondre aux contraintes d'un espace où la parole est exposée publiquement semble par ailleurs, comme nous allons le voir, récurrente dans les films de notre corpus.

4. 3. Les lieux de représentation

Comme nous l'avons évoqué en première partie de ce chapitre, les personnages de Hamaguchi sont régulièrement inscrits dans les dynamiques culturelles de la ville. Or, les lieux de représentation culturelle sont, à l'instar des restaurants, des espaces où la parole est exposée publiquement. Avant de poursuivre, il convient de mieux définir ce que nous entendons par « lieux de représentation ». Nous concevons ces lieux à partir des définitions de la « représentation » proposée par le CNRTL, à savoir un espace qui induit l'« action, [le] fait de représenter ; [et/ou] le résultat de cette action », et l'« action de rendre quelque chose présent à quelqu'un en montrant, en faisant savoir¹⁰⁸. » Ces définitions introduisent deux possibilités d'analyse dans le cas d'une étude cinématographique : l'analyse du « fait de représenter » et l'analyse de la réception de cette action. Par ailleurs, nous allons aussi bien traiter de représentations théâtrales que d'une récitation littéraire. Si nous les regroupons ainsi, c'est qu'elles rejoignent notre idée d'espace où la parole s'expose publiquement. Pour autant, elles vont être analysées successivement afin de saisir leurs particularités propres.

L'espace du théâtre occupe une place particulière dans les films de Hamaguchi. En effet, bien que nous ne le rencontrions qu'à deux reprises dans notre corpus, dans *Intimacies* et *Asako I & II* (et plus récemment avec *Drive My Car*) il demeure la transcription d'un intérêt marqué que le cinéaste porte au sixième art, notamment dans son travail préparatoire. Ainsi, afin de « former » et de sélectionner ses acteurs pour *Intimacies* et *Happy Hour*, le cinéaste a notamment choisi de travailler avec eux en amont autour d'ateliers de théâtre comme nous l'avons précisé en introduction.

108 « Représentation », *CNRTL*, en ligne, [<https://cnrtl.fr/definition/representation>], consulté le 5 juin 2022.

Drive My Car et *Intimacies*, par delà leurs récits fictionnels, pourraient alors être perçu à travers un prisme quasi documentaire, puisque les personnages y travaillent notamment la prononciation de leur texte, avec scénaristes et/ou metteurs en scène, en vue de jouer dans une pièce finale¹⁰⁹. Dans la deuxième partie de *Intimacies*, la représentation de la pièce, dans l'espace scénique d'un théâtre, occupe un temps considérable (environ deux heures de film). En effet, c'est au milieu de ce très long métrage que le cinéaste choisit de rompre avec la fiction pour mettre en scène la représentation d'une pièce à partir de laquelle il semble opérer ce qui s'apparente davantage à une captation. Cette pièce présente un récit particulièrement similaire à ceux des autres films de notre corpus (nous y retrouvons les mêmes types de personnages et d'enjeux scénaristiques). Cependant, Ryūsuke Hamaguchi choisit ici de ne rien camoufler : nous apercevons par exemple les caméras, les techniciens, les acteurs qui attendent d'entrer en scène. Dans cette quasi-absence de décors et d'objets, la priorité est alors donnée aux acteurs et à la parole, qui deviennent l'unique moteur de la narration et occupent soudain tout l'aspect attractionnel de l'œuvre [Fig. 23]. Cette pièce témoignerait ainsi, plus globalement, de cette capacité de Hamaguchi à utiliser la parole comme unique moteur narratif et à placer le jeu d'acteur au centre de toute attention. Pour autant, il insère aussi, à plusieurs reprises, des plans incluant le public qui assiste à la représentation [Fig. 24].



[Fig. 23] *Intimacies*, 2012 (02:16:55).



[Fig. 24] *Intimacies*, 2012 (02:25:18).

Le lieu du théâtre est ainsi subdivisé en deux espaces. Le premier est la scène où évoluent les acteurs, tandis que le second est la salle où est installé le public, ce qui induit

¹⁰⁹ Les séquences de lectures des répliques dans *Drive My Car* font en effet écho au réel travail préparatoire que Hamaguchi effectue avec ses acteurs. L'actrice Hazuki Kikuchi (qui joue Sakukaro dans *Happy Hour*) explique ainsi : « On a lu le script comme on l'aurait fait avec un annuaire, sans aucune émotion. On l'a fait des dizaines de fois jusqu'à ce qu'on mémorise nos répliques. », dans « Beyond *Happy Hour* », *op. cit.*

une division claire entre la parole prononcée et la position d'écoute. Contrairement au lieu du restaurant, l'espace du théâtre détermine clairement les fonctions de chacun, et chaque personnage sait respecter la place qui lui est attribuée. Une tension dramatique ne saurait ainsi naître entre les personnages dialoguant et les personnages à l'écoute (en excluant les interactions fictionnelles entre les personnages de fiction joués par les acteurs). La lumière éclairant l'espace scénique et plongeant le reste de la salle dans l'obscurité participe à cette distinction radicale.

Dans *Asako I & II*, l'espace du théâtre est ainsi un lieu convoité par Ryōhei, qui y voit une possibilité de renouer avec Asako. Malheureusement, avant même que la pièce ne démarre, le personnage apprend qu'Asako n'est pas au rendez-vous. Puis, c'est un tremblement de terre qui va provoquer l'annulation de la représentation avant même que celle-ci ne débute. Les cris effrayés du public mêlés à la scène vide et au décor brisé [Fig. 25] inversent ainsi la fonction saine du lieu figurée dans *Intimacies*. Dans *Asako I & II*, c'est le public qui s'exprime et la scène qui écoute en silence.



[Fig. 25] *Asako I & II*, 2018 (00:46:57) – plan sur la scène après le tremblement de terre.

À travers l'exemple de ce lieu, présenté sous deux formes dans les films de notre corpus, nous remarquons que l'exposition publique de la parole n'est pas synonyme de création de tensions dramatiques. Au contraire, la contrainte spatiale entre position parlante et position d'écoute en fait un lieu sain pour les relations interpersonnelles. Ainsi, dans *Asako I & II*, c'est seulement l'inversion des fonctions scène/salle provoquée par le tremblement de terre qui introduit l'impossibilité de l'apaisement entre deux personnages.

Pour autant, dans *Happy Hour*, une séquence s'inscrivant dans un espace similaire à celui du théâtre introduit quant à elle des tensions dramatiques insidieuses dans le récit, et ce, malgré la division claire entre l'espace de la parole prononcée et l'espace de la position d'écoute. Il s'agit d'une récitation littéraire, à laquelle les personnages principaux se sont engagés à assister. Le lieu est divisé de sorte qu'un unique personnage se prononce sur l'espace scénique, tandis que le public, placé dans la salle, est assigné à une position d'écoute.

La séquence s'ouvre sur une multiplicité de plans rapprochés sur les personnages présents dans la salle. La déambulation d'un personnage perturbateur, le mari de Jun, (qui a engagé un procès pour adultère contre cette dernière) y est par ailleurs remarquée par les personnages principaux (les amies de Jun), et la tension naissante est figurée par des jeux de regards pesants [Fig. 26]. À cet instant, la présentation de la récitation a déjà débuté, soulignée par la voix de Takuya, organisateur de la soirée, amplifiée par un micro en hors champ. La fonction du lieu, qui place les amies en position d'écoute, les oblige à demeurer silencieuses malgré cette présence dérangeante, et donc à intérioriser les tensions. La puissance de la parole prononcée, dans cet espace de représentation, et donc premièrement manifestée par le fait de bloquer la parole d'autrui.



[Fig. 26] *Senses 3 & 4* ou *Happy Hour*, 2015 (00:45:19) – tout à gauche Sakurako, tout à droite le mari de Jun.

Par la suite, c'est l'auteure qui entame la récitation littéraire de son œuvre, forçant alors davantage le silence de la salle : la parole étant devenue unique, surplombante. Le

flux continu de la voix est par ailleurs accompagné de plans longs sur le personnage qui s'exprime, tandis que de courts plans sur les personnages mutiques du public sont intégrés au découpage filmique [Fig. 27]. En effet, contrairement à la représentation de théâtre dans *Intimacies*, les personnages en position d'écoute ne sont pas plongés dans l'obscurité. Hamaguchi peut ainsi aisément procéder à un découpage qui intègre les visages mutiques des personnages de la salle, incluant tout autant le mari (l'élément perturbateur) que les amies de Jun. Leurs voix bloquées, c'est le corps qui s'exprime peu à peu. Fumi s'engage la première à sortir de la salle, tandis que son mari, organisateur de la récitation, est entièrement captivé par la voix de l'auteure. En quittant l'espace de la récitation, Fumi se libère du poids autoritaire de la voix, tout autant que de la présence pesante du mari de Jun et de la fascination apparente de son mari, Takuya, pour le personnage récitant. Par ailleurs, à travers quelques plans rapprochés sur les personnages assis dans la salle, Hamaguchi figure d'autres formes d'évasion corporelle du lieu : un personnage endormi ou un autre qui met un casque audio. Ainsi, ce n'est pas tant l'espace que les personnages cherchent à fuir, mais bien la fonction et l'usage qui est fait du lieu, en l'occurrence une récitation qui induit la présence d'une voix continue et, en quelque sorte, autoritaire.



[Fig. 27] *Senses 3 & 4* ou *Happy Hour*, 2015 (de 00:46:36 à 00:47:15).

Suite au désistement du personnage qui aurait dû animer une discussion succédant à la récitation, Takuya, le mari de Fumi, effectue alors un acte décisif dans la cristallisation des tensions. Ignorant des problématiques relationnelles entre les personnages principaux et le mari de leur amie Jun, il décide de demander à ce dernier de remplacer le personnage absent pour le débat. Suite à la récitation, cette voix surplombante qui emplissait la salle devient alors celle du personnage perturbateur, amplifié au micro, réunissant sur l'espace scénique les tensions insidieuses qui se sont construites précédemment. C'est lors d'une séquence au restaurant qui succédera à la récitation que le mari de Jun, les amies de cette

dernière, Takoya et l'auteure vont être réunis, relâchant par les mots toutes les tensions intériorisées. En effet, comme nous l'avons démontré précédemment, le restaurant est le lieu du relâchement des mots et du déplacement des sentiments intimes vers l'expression publique.

À travers cet exemple, nous avons pu saisir que la distinction entre deux espaces au sein du même lieu (l'un où la parole est prononcée et l'autre où les personnages sont prisonniers de leur position d'écoute) peut aussi être source de tensions dramatiques. En effet, introduisant des places déterminées entre les personnages qui ont le droit à la parole et ceux qui doivent se taire, le lieu contraint ces derniers à intérioriser leurs sentiments profonds. C'est donc par des plans sur leurs corps, intégrés au découpage, que Hamaguchi figure les tensions naissantes. À présent, nous allons voir comment, au sein d'un espace institutionnel comme le tribunal, la distribution autoritaire de la parole est poussée à son paroxysme.

4. 4. L'espace institutionnel : le cas du tribunal dans *Happy Hour*

La séquence au tribunal de *Happy Hour* est un exemple saisissant de l'influence du lieu sur la parole. Le caractère institutionnel du tribunal rend d'autant plus intransigente la distribution des places et des fonctions de chaque personnage. Contrairement à la plupart des lieux présentés précédemment, le tribunal est un espace représenté avec ampleur par Hamaguchi, où le décor occupe une place importante dans le cadre, venant ainsi surplomber les personnages [Fig. 28]. Cette manière d'intégrer les personnages dans un espace qui les dépassent participe à l'annonciation d'une séquence singulière pour le récit. En effet, les protagonistes, en perdant leur habituel ascendant sur le décor, semblent placés dans un espace qui les domine : la gravité du moment étant par ailleurs figurée par l'entrée dans le lieu d'Akari, l'un des quatre personnages principaux du film. Seule dans un couloir blanc, celle-ci marche lentement, silencieusement, accompagnée par un travelling qui souligne la marche progressive vers un lieu fermé, coupé du monde extérieur et de l'univers urbain.

Comme le souligne le choix par Hamaguchi de cadres fixes et frontaux,

l'organisation spatiale du tribunal enferme chaque personnage dans des places bien définies. Ainsi, Jun, accusée d'adultère, est littéralement inscrite dans un espace extrêmement restreint, enfermé de part en part par son pupitre en bois. Derrière elle, séparé par une barrière, se trouve ses trois amies, réduites au silence et, en quelque sorte, exclues spatialement de l'action. L'espace, découpé méthodiquement par Hamaguchi, nous laisse aussi percevoir les places des différentes parties, face à face, ainsi que le juge surplombant la salle.



[Fig. 28] *Senses 1 & 2* ou *Happy Hour* (01:24:13).

Dans ce lieu, l'autorité est incarnée par le juge, dont la parole fait office d'action. Nous pouvons ainsi qualifier sa parole de « performative¹¹⁰ », la parole de chacun étant rythmée par ses perlocutions (définies par John Austin comme les « actes que nous provoquons ou accomplissons *par* le fait de dire une chose¹¹¹ »). Ainsi, lorsque le juge déclare « Veuillez écouter l'enregistrement », nous pouvons considérer que, par le simple acte de dire, il engage une action sur le monde filmique (en l'occurrence la diffusion d'un enregistrement qui dévoile la voix de Jun avouant avoir commis l'adultère). Tandis que sa voix est diffusée et que tous les personnages présents dans le lieu sont à son écoute, Jun est forcée de se taire. Sa parole est ainsi dévoilée malgré elle, sans qu'elle ne prononce véritablement le moindre mot : Jun est ici tout autant un personnage qui prend la parole qu'un personnage en position d'écoute. Cette parole « volée » lui est alors imposée, sous l'égide de l'autorité judiciaire, tandis que Hamaguchi la montre, silencieuse, en plan

110 AUSTIN John, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Point/Essais », 1991 [1962].

111 *Ibid.*, p. 119 [Souligné par l'auteur].

frontal. De plus, contrairement aux espaces que nous avons cités précédemment comme les restaurants ou les lieux de représentations, ici, Jun ne peut pas quitter le lieu dont elle est véritablement prisonnière.

Tout en produisant une action sur le monde filmique, nous pouvons constater que la l'acte performatif du juge influence tout autant le découpage filmique. En déclarant « Veuillez écouter », il impose en effet l'écoute multiple de cette parole. Ainsi, bien que la séquence débute sur un champ-contrechamp entre le juge et Jun, Hamaguchi intègre ensuite au découpage des plans rapprochés sur les amies de Jun, son mari ou encore les avocats, soulignant la puissance du performatif prononcé. En intégrant tous les protagonistes présents, le découpage participe à la violation de l'intimité de Jun. Par ailleurs, ce n'est pas seulement l'interdiction de se prononcer qui provoquera la construction de tensions dramatiques et la blessure intime du personnage, mais également l'obligation de s'exprimer, comme à ce moment où le juge délègue la puissance de sa parole à l'avocat de son mari. Ce dernier lui pose alors des questions d'ordre extrêmement intime, portant par exemple sur la nature de ses rapports sexuels au sein du couple. Dans ce bref silence, qui se juxtapose entre la question et la réponse, Hamaguchi intègre de nouveau au montage quelques plans sur les visages de ses amies présentes dans la salle et qui, en tant que femme et amie, nous laissent ressentir par leur « parole gestuelle¹¹² », la blessure que peut entraîner l'obligation de répondre à ce type de question intrusive. L'intensité de cet instant de silence est produite par la résonance dans les corps de la cruauté de la question posée.

À travers cette séquence, nous percevons comment un lieu institutionnel comme le tribunal est extrêmement contraignant pour la parole. Premièrement, celui-ci induit une hiérarchie des locuteurs (avec le juge tout en haut de l'échelle), ce dernier a notamment un pouvoir de distribution (déterminant qui a le droit de s'exprimer et qui doit se taire), mais également la possibilité de produire, par les mots, une action puissance sur le monde filmique qui vient jusqu'à guider la mise en scène. Deuxièmement, ce lieu inscrit les personnages dans des positions spatiales déterminées et déterminantes, qui les obligent à adopter certaines fonctions. C'est pourquoi Jun est forcée de se taire tant qu'on ne l'a pas

112 LAVIN Mathias, *Puissances de la parole*, op. cit., p. 51.

invitée à parler, ou que ses amies présentes dans la salle sont quant à elles complètement privées de tout droit de parole. Par ailleurs, l'impossibilité de quitter le lieu pour échapper au mal-être qu'il induit, comme cela était encore possible dans les scènes de restaurant déjà abordées, est extrêmement déterminante dans la construction des tensions narratives : Jun devant subir jusqu'au terme du jugement la cruauté des accusations prononcées. Comme nous l'avons vu à travers ces précédents exemples, les espaces occupés collectivement imposent aux personnages de Hamaguchi certaines postures et fonctions déterminées qui pèsent sur leur parole. Dans ces lieux contraignants, par des choix de cadrage et de montage, Hamaguchi souligne fréquemment l'expression corporelle des personnages pour figurer leurs sentiments intériorisés. Par ailleurs, nous avons aussi remarqué que ces espaces semblent cruciaux dans la cristallisation des tensions narratives, notamment en privant des personnages de la parole où en déplaçant une parole privée vers un espace public entre autres. À l'inverse, les espaces intimes (réunissant deux personnages tout au plus) semblent davantage appropriés au relâchement de la parole et à l'expression de soi en toute confiance.

Chapitre 5 : Fragilité des espaces intimes

5. 1. La recherche d'espaces intimes

Tout d'abord, une précision semble s'imposer pour définir « l'intime ». En effet, bien que souvent relié aux concepts d'intériorité et d'introspection, l'intime n'est pourtant, selon Jacques Lacan : « pas l'image que l'on se fait de l'intérieur. Ce n'est pas ce qui se passe à l'intérieur, mais c'est exactement ce qui constitue le rapport à l'autre, dans le langage¹¹³. » L'intime ne semble donc pas le propre de l'individu, mais peut tout autant, voire davantage, caractériser une relation avec un tiers. De la même manière, retranscrivant la pensée du philosophe Michaël Fœssel, Nicolas Journet écrit pour la revue *Sciences humaines* :

« Pour autant, l'intimité ne se confond pas avec la sphère personnelle : elle se partage toujours avec un autrui, fût-il, comme pour Saint-Augustin, Dieu en personne. C'est un lien, certes privilégié, mais un lien quand même qui [...] est à la fois puissant et fragile, parce que sans cesse assiégé par le regard extérieur¹¹⁴. »

Ainsi, dans cette étude, nous considérerons avant tout l'intime comme une relation interpersonnelle singulière. Celle-ci lierait au maximum deux personnages : le sujet et « un autrui¹¹⁵ ». De cette manière, l'espace intime permettrait, par sa configuration et sa fonction, de faire émerger et vivre cette relation. Nous verrons, dans le cadre d'une analyse filmique, comment la mise en scène participe à la construction de celui-ci : l'intime semble nécessiter d'être « préservé des curiosités indiscretes¹¹⁶ », tandis qu'il est « sans cesse assiégé par le regard extérieur¹¹⁷. » Pour consolider notre définition, nous nous appuierons également sur la différenciation sémantique opérée par Jacques Ricot entre « l'intimité » et « l'intime ». Ce dernier distingue ainsi les deux notions :

113 LACAN Jacques, *L'Éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986, p. 168. Cité dans FÆSSEL Michaël, « Partager l'intime », *Sensibilités*, n° 6, janvier 2019, p. 13.

114 JOURNET Nicolas, « Les Paradoxes de l'intime », *Sciences humaines*, n° 322, février 2020, p. 69.

115 *Ibid.*

116 « Intimité », *CNRTL*, en ligne, [<https://cnrtl.fr/definition/intimité>], consulté le 5 juin 2022.

117 JOURNET Nicolas, « Les Paradoxes de l'intime », *op. cit.*, p. 13.

« À la différence de l'intimité que l'on peut définir comme ce qui est séparé d'un dehors, l'intime se tient en réalité entre deux mondes : l'intérieur et l'extérieur. Une zone intime comme le sexe ou le creux de l'oreille (auquel on songe moins) n'est ni extérieur [...] ni intérieur [...] elle fait transition. Elle révèle l'intérieur, elle capte l'extérieur. »

Nous entendons donc concevoir une différence entre « l'intimité » (notre « jardin secret », ce qui est exclusivement personnel) et « l'intime » (qui se constitue dans une relation au monde ou aux autres). À l'instar des zones intimes évoquées par Jacques Ricot, nous considérons que l'espace intime est, par son environnement, propice à opérer cette transition en toute confiance, ce glissement de la parole contenue et des sentiments profonds vers l'expression à autrui. Comme nous l'avons vu, dans les espaces collectifs Hamaguchi figure principalement les sentiments intimes des personnages à travers leurs gestes. Si les restaurants sont également employés pour mettre en scène un relâchement de la parole, celle-ci est rendue publique et donc livrée de manière ostentatoire, au risque de blesser ou brutaliser un interlocuteur. Au contraire, le lieu de l'intime serait recherché par les personnages puisqu'ils pourraient s'y confier, y nouer une relation privilégiée pour se livrer. Ces espaces, pourtant, demeurent par nature exclusifs, au sens où ils privent l'accès à certains personnages, et par conséquent ils sont intrinsèquement liés à la survivance des non-dits.

Nous l'avons déjà évoqué dans de précédentes analyses, les personnages de Hamaguchi semblent, à maintes reprises, fuir les espaces collectifs pour retrouver leur intimité. Premièrement, cette quête semble se manifester par des gestes : l'action de quitter le lieu du restaurant ou de s'endormir lors d'une récitation littéraire par exemple. Pour autant, il arrive que la recherche de l'espace intime puisse être déclenchée par une élocution. Cette idée d'une parole à la recherche du lieu de sa manifestation a notamment été mise en évidence par Mathias Lavin, précisant ainsi : « Si la parole est ce qui cherche son lieu, cette recherche peut prendre un tour paradoxal, par exemple celui d'une parole à la recherche du lieu de la parole¹¹⁸ ».

La fuite de l'espace collectif pour construire l'espace intime semble

118 LAVIN Mathias, *La Parole et le lieu*, op. cit., p. 172.

particulièrement mise en évidence dans une séquence de *Passion*. Lors d'une soirée entre amis, deux couples de personnages vont ainsi profiter du balcon d'un appartement pour quitter momentanément l'espace collectif du salon. Nous analyserons successivement ces deux moments, que nous nommerons *Scène 1* et *Scène 2*, en déterminant notamment le rôle de la parole dans la construction du lieu intime que devient alors le balcon.

Scène 1. Quatre amis, trois hommes et une femme (Takako), sont tout d'abord réunis dans le salon d'un appartement. L'un d'eux, demande « Je peux fumer », auquel Takako répond « Au balcon ». Le plan de demi-ensemble nous permet alors de bien saisir l'agencement de l'appartement, notamment l'emplacement de la table basse et celui du balcon. Deux couples de personnages se dessinent ensuite à l'image : deux hommes sortant fumer sur le balcon, tandis qu'un troisième reste avec Takako à l'intérieur. Au même moment sonne en effet le micro-ondes, qui interpelle cette dernière et la décide à aller chercher le plat de brochettes réchauffées. Choisisant de rester à ses côtés, l'un des hommes (Tomoya) l'accompagne alors en se levant et en déclarant précipitamment « Besoin d'aide ? ». En disant cela, nous pouvons comprendre que Tomoya affirme davantage son désir de rester avec Takako qu'il ne se soucie réellement de l'aider (d'autant plus au vu de la simplicité de la tâche : retirer un plat du micro-ondes). Bien qu'elle lui réponde « Non ça va », celui-ci poursuit son entreprise en sortant le plat d'une main tandis qu'il appose l'autre sur le dos de Takako en prévenant « Attention, c'est chaud ». Pour bien saisir l'enjeu dramatique de la séquence, il faut noter que Tomoya doit alors bientôt se marier avec une autre femme, Kaho, dont la solitude à ce moment a été précédemment mise en image par Hamaguchi. Après que Tomoya et Takako se soient tous deux assis sur le canapé face à la table basse, Hamaguchi choisit de les filmer en plaçant sa caméra au niveau du balcon. S'adressant aux deux amis sur le balcon hors champ, Tomoya demande alors « Tu peux fermer ? ». Par sa parole, celui-ci engage ainsi le cloisonnement des deux espaces. Un contrechamp nous figure en effet l'un des deux amis répondant à sa demande en fermant la porte-fenêtre. Si les vitres rendent le cloisonnement imparfait en laissant traverser les regards, la disparition instantanée d'un son perceptible de trafic automobile souligne alors la réussite de l'insonorisation. Hamaguchi laisse par la suite le plan durer quelques instants, insistant sur la nouvelle séparation des espaces : nous voyons, en amorce, Takako et Tomoya, tandis que dehors les deux autres amis allument leurs

cigarettes [Fig. 29]. Pour briser le léger flottement, Takako déclare alors « Félicitations » (en référence au futur mariage de Tomoya, mais également peut-être, afin de souligner qu'il est déjà en couple et éviter tout malentendu). Il ne faut pourtant que quelques secondes pour que celui-ci tente un rapprochement, déclarant « Montre-moi tes mains ». Bien que Takako lui réponde premièrement par la négative, Tomoya lui prend tout de même les mains dont il entame la lecture des lignes. À cet instant, alors que la relation intime se noue entre le duo, Hamaguchi opère une coupe afin de rejoindre les deux hommes (Takeshi et Kenichiro) sur le balcon. À l'instar de ce que Hamaguchi avait opéré depuis l'intérieur, nous voyons, par son choix de cadrage, l'autre duo (Takako et Tomoya) à travers les vitres, sans pour autant entendre ce qu'ils se disent [Fig. 30]. Sur le balcon, les deux hommes discutent de sujets liés à leurs relations amoureuses, tandis qu'un retour de la caméra à l'intérieur de l'appartement démontre qu'il s'agit également du sujet de conversation de Takako et Tomoya.



[Fig. 29] *Passion*, 2008 (00:19:32).



[Fig. 30] *Passion*, 2008 (00:20:01).

Scène 2. Plus tard dans la séquence, le balcon apparaît de nouveau comme un lieu permettant la création d'un espace privilégié pour s'isoler tandis qu'une autre femme (Hana) a rejoint la soirée. Takako, Kenichiro et Tomoya étant partis faire des courses, Hana demande à Takeshi : « Tu veux fumer ? » En posant cette question, le personnage invite également le second à la rejoindre dans un nouvel espace isolé. Dans une certaine logique performative, les mots produisent alors une action dans le monde filmique, à savoir la création d'un nouvel espace de dialogue, car c'est en effet la parole qui guide ici de nouveau l'évolution des espaces. Contrairement à un lieu qui, comme le tribunal, s'impose aux personnages, l'espace intime semble, quant à lui, pouvoir être construit par ces derniers. Alors que le duo se dirige vers le balcon, le rejet de tout autre interlocuteur (et potentiel perturbateur) est en effet mis en exergue, Takeshi déposant son téléphone portable à l'intérieur de l'appartement avant de rejoindre le balcon. Bien que cette présence du

téléphone d'abord rappelée par un élément sonore (la sonnerie d'un appel), Hamaguchi effectue un gros plan sur l'appareil pour insister sur la mise à l'écart de tout élément qui perturberait l'échange intime qui doit suivre [Fig. 31]. Ne décrochant pas, le personnage assume ainsi sa propension à pouvoir priver la parole d'autrui pour construire un nouvel espace protégé du monde extérieur. Cela traduirait l'idée que les espaces intimes, contrairement aux espaces publics ou institutionnels, sont bien des espaces bâtis et dominés par les protagonistes eux-mêmes. Alors que ces derniers ont finalement rejoint le balcon, la caméra de Hamaguchi demeure un instant à l'intérieur de l'appartement, laissant ainsi cohabiter les deux espaces de dialogue : l'espace dédié à la soirée et le lieu de l'intime. Une nouvelle fois, le cadre souligne ainsi la césure avec l'espace collectif (séparé par une baie vitrée faisant office de cloison entre intérieur/extérieur). Par la suite, la promiscuité entre les deux personnages sera accentuée par la présence d'une intempérie, les obligeant à partager un unique parapluie et soulignée par Hamaguchi, filmant la séquence par un long plan réunissant les deux protagonistes au centre du cadre [Fig. 32]. L'usage de ce type de plan dénote du découpage en champ-contrechamp que nous avons précédemment remarqué dans les séquences aux restaurants par exemple. Le choix d'un plan réunissant les deux personnages plutôt que celui de découper accompagne ainsi la fonction du lieu et la nature de la parole.



[Fig. 31] *Passion*, 2008 (00:25:58).



[Fig. 32] *Passion*, 2008 (00:29:27).

Dans une séquence d'*Asako I & II*, le passage d'un découpage en champ-contrechamp à un unique plan réunissant deux personnages accompagne d'ailleurs également la naissance d'une relation intime. Installés dans un café, Ryōhei, Asako et son amie Haruyo entament en effet tout d'abord une discussion filmée et composée, à l'instar d'une séquence au restaurant, par de multiples plans rapprochés sur chacun d'eux. Cependant, le départ soudain de Ryōhei provoque une mutation de la mise en scène en même temps que de la fonction allouée au lieu. Soulignant le départ du personnage,

Hamaguchi choisit en effet d'employer une échelle plus large, le demi-ensemble, qui réunit les protagonistes au sein du même plan et se prolonge tandis que les deux amies poursuivent seules leur discussion [Fig. 33]. L'absence soudaine de découpage produit alors un étirement progressif du temps, laissant ainsi résonner les derniers mots qu'a prononcés Ryōhei avant de quitter le café : « Asako, tu peux rentrer tard ». Désormais investi par les deux amies réunies au sein d'un même plan, le lieu est devenu propice au déploiement de la parole intime. D'autre part, le choix de focale semble exclure de la discussion les clients présents dans la profondeur de champ. Leur présence visible, bien que floue, souligne toutefois de nouveau la fragilité de l'espace intime qui s'est construit. Ce moment entre les deux amies sera ensuite propice à un doux relâchement des secrets entretenus par Asako, contrastant avec la tension inhérente aux aveux qui se délivrent dans des espaces collectifs comme les restaurants. Ainsi, contrairement à un lieu comme le tribunal où, rien dans les mots ne semblait pouvoir être dissimulé, la construction d'un espace intime, à l'écart du collectif, invite à un réel relâchement des gestes et des mots. La présence moins marquée du découpage, des gros plans et des plans rapprochés accompagne par ailleurs la moindre nécessité de faire apparaître la parole contenue (figurée par l'attention portée aux gestes) puisque la parole y est davantage relâchée.



[Fig. 33] *Asako I & II*, 2018 (01:26:01).

En recherchant des espaces propices aux relations intimes, à l'écart des agitations du monde, les personnages de Hamaguchi semblent se préserver des éventuelles tensions dramatiques naissantes. En effet, par la construction d'espaces « camouflés », à l'abri

d'interlocuteurs non désirés, les personnages limitent l'influence néfaste que pourrait revêtir leur parole sur autrui. Pour autant, les mots et les gestes échangés dans un contexte intime, dissimulant une réalité à d'autres personnages, introduisent fatalement la présence des non-dits dans les récits. Par ailleurs, comme nous allons nous atteler à le démontrer, les espaces intimes demeurent fragiles donc éphémères.

5. 2. Des espaces éphémères

En effet, si le lieu de l'intime peut être recherché par les personnages, il n'est bien souvent qu'un espace transitoire, de courte durée, car soumis aux temps qui passe, aux imprévus ou encore au risque de l'intrusion d'un regard étranger. Le philosophe Michaël Fœssel exprime ainsi la fragilité inhérente à l'intime dans un article paru dans la revue *Sensibilités* :

« L'intime est indissociable d'une *fragilité* qui le met en péril. [...] À première vue, la chose semble facile à expliquer : l'intime est fragile du seul fait qu'il réclame de demeurer caché. Sa simple monstration équivaldrait à sa négation puisqu'il est dans la nature de l'intime de se soustraire aux regards. Dans une telle perspective, l'intime ne pourrait être préservé qu'en demeurant voilé, tu, imperceptible¹¹⁹. »

S'il est « dans la nature de l'intime » de se dissimuler aux regards, ces derniers semblent bien souvent causer sa perte dans les films de Hamaguchi. Ainsi, dans la séquence d'*Asako I & II* précédemment évoquée, c'est l'affiche publicitaire où s'inscrit Baku [Fig. 18, p. 63] qui, surplombant le lieu et « observant » à travers la vitre, semble mettre fin à l'échange tissé entre Asako et Haruyo. Par un panoramique gauche/droite, reléguant Haruyo hors champ, Hamaguchi réunit alors Asako et l'affiche au sein du cadre. Par la suite, un retour des plans rapprochés signe définitivement la détérioration de la relation intime, causée par l'intrusion d'un « regard » extérieur. Dans la séquence de *Passion* que nous avons analysée dans la sous-partie précédente (Scène 2), deux plans successifs viennent de la même manière briser l'intimité. Le premier sur le téléphone portable qui sonne de nouveau, faisant office d'intrusion, le second sur le retour soudain des

119 FÆSSEL Michaël, « Partager l'intime », *op. cit.*, p. 12 [Souligné par l'auteur].

personnages (partis faire des courses) dans l'appartement. Bien que le regard ne soit pas directement mis en scène, le découpage de Hamaguchi souligne la disparition imminente de l'espace intime. Ce court moment filmé en plan long, comme suspendu, est en effet menacé par les sollicitations des personnages extérieurs. D'ailleurs, lorsque ces derniers arriveront sur le balcon, les protagonistes qui l'ont employé pour tisser leur relation seront déjà partis. Nous apprendrons par la suite qu'à l'apogée de leur rapprochement, les deux personnages se sont en réalité échangé un baiser interdit, à l'abri de tout regard, y compris celui de la caméra de Hamaguchi. De cette manière, si l'intime ne peut « être préservé qu'en demeurant voilé, tu, imperceptible », il semble nécessiter une absence totale de toute forme d'intrusion, même extérieure au récit : la simple captation, picturale ou sonore, d'un moment intime semble rendre ce dernier, fatalement, imparfait.

Par ailleurs, dans ces deux séquences, nous remarquons que la fragilité des espaces intimes est notamment soulignée par les vitres cloisonnant les espaces : dans *Passion*, elles permettent la première intrusion de la caméra sur le balcon, dans *Asako I & II*, c'est le regard perturbateur qui la traverse. De cette manière, ce voile défectueux indique, au spectateur comme aux personnages, le caractère fragile de la relation qui se noue à l'écran, risquant à chaque instant d'être menacée et rompue. Dans le deuxième conte de *Contes du hasard et autres fantaisies*, les personnages jouent à l'inverse de cette imperméabilité dans une séquence liant un duo de personnages, tandis qu'une femme lit le passage érotique d'un roman en présence de son auteur. Ce dernier est également professeur, et la séquence prend place dans son bureau. La nature de la parole, sulfureuse, semble d'abord obliger les personnages à bâtir un espace intime, et c'est naturellement que la femme fermera tout d'abord la porte du bureau. Le professeur, quant à lui, ira la rouvrir malgré le caractère cru et transgressif des mots prononcés. Au début de l'histoire, il avait lui-même choisi d'exposer à tous, en demandant à laisser la porte de son bureau ouverte, la supplication, à genoux, d'un de ses élèves. À deux reprises, celui-ci détermine ainsi la nature du lieu (intime ou public) en refusant le cloisonnement : si les actions qui ont lieu dans son bureau méritaient de rester privées, c'est simplement en ouvrant une porte qu'il fragilise l'espace et donne à voir et à entendre ce qui s'y trame.

Hamaguchi semble régulièrement rompre les discussions qui se déploient dans des

lieux intimes en y faisant intervenir de façon impromptue des personnages tiers. Dans la séquence de *Passion* que nous avons précédemment analysée (Scène 1), c'est par exemple l'entrée d'une amie dans l'appartement qui met fin à la lecture divinatoire des lignes de mains de Takako par Tomoya. Avant même qu'elle n'apparaisse à l'image, c'est en effet le son hors champ suggérant son arrivée qui met un terme immédiat à l'action qui liait les deux personnages entre eux. Nous retrouvons cette forme de rupture dans le premier et le troisième conte de *Contes du hasard et autres fantaisies*. Dans le premier, c'est une employée qui, venant chercher un objet qu'elle a oublié à son bureau, rompt la discussion qui animait un architecte et son ex-petite amie, jusqu'alors seuls dans le lieu. Dans la troisième histoire, c'est l'arrivée d'un adolescent dans le salon où sa mère et une femme apprenaient à mieux se connaître.

L'intrusion d'un regard ou d'un individu extérieur n'est pas le seul élément caractérisant la fragilité des espaces intimes dans les films de Hamaguchi, car le temps qui s'écoule participe également activement à l'évolution du récit et à l'articulation des différents lieux. Certains espaces, propices à l'émergence d'une relation intime comme les intérieurs de voitures, sont ainsi intrinsèquement liés à un déterminisme du temps. Un trajet en voiture induit en effet une destination et donc un futur arrêt. La relation intime qui s'y noue étant, par essence, éphémère, car soumise à une durée déterminée. Dans *Asako I & II*, une séquence en voiture succède ainsi à la fuite d'un restaurant par Asako. Nous retrouvons dans cette séquence le même rejet du téléphone portable, jeté par la fenêtre, caractérisant la rupture avec le collectif. C'est alors le moment pour Asako de relâcher de nouveau ses sentiments (« Baku, tu m'as manqué »). Les lumières qui défilent à travers les vitres et balaient les visages des acteurs rythment sans arrêt l'écoulement du temps, jusqu'à ce que Baku demande « Asako, endors-toi » produisant l'effet escompté : une ellipse qui nous mènera directement à la destination. Dans *Happy Hour*, une séquence dans une voiture rapprochant Jun et le mari de Sakurako marque aussi cet espace comme employé tel un lieu propice à l'émergence de discussion plus intime. Entamant le dialogue par la question « Es-tu heureux ? », Jun offre au mari l'occasion de se livrer, paisiblement, sur sa relation amoureuse, sa vie de famille et son travail. L'écoute de Jun, bienveillante, est transmise par son sourire et ses approbations. C'est aussi l'occasion pour les deux personnages de livrer leurs sentiments profonds, à l'abri des regards extérieurs : le mari

demande à Jun de ne plus inciter sa femme à sortir, tandis que Jun évoque son divorce. L'arrêt du véhicule provoquera ensuite le départ de Jun et la disparition de leur relation intime, figurés par un plan insistant sur le siège laissé vide tandis que le véhicule reprend sa route.

S'il peut être plus difficile d'envisager les transports en commun comme des lieux permettant la création d'espaces intimes, les trajets en métro sont pourtant, dans le cas d'*Intimacies*, employés comme des moments où les personnages se confient. Succédant aux séances de travail autour de la pièce où la parole est par nature jouée, il semble en effet que le métro soit le lieu, par substitution, où les personnages s'expriment vraiment¹²⁰. L'habitable du métro demeure en effet un lieu ambigu : naturellement occupé collectivement sans être dédié à l'interaction sociale. Il s'y joue ainsi tout autant une proximité qu'une mise à distance des individus entre eux. Au cinéma, ce trait est renforcé par la distinction induite entre acteurs et figurants. De cette manière, un dialogue entrepris entre les acteurs peut apparaître à l'image comme « à part », en dépit de l'occupation collective du lieu. Or, dans *Intimacies*, les passagers du métro sont généralement exclus du plan : chaque dialogue est en effet filmé en plans rapprochés sur les acteurs. Il y a ainsi une « création par le cinéma d'un espace intime¹²¹ » dans un lieu qui ne serait pourtant, à première vue, pas approprié pour cela [Fig. 34].



[Fig. 34] *Intimacies*, 2012 (00:44:38).

120 Nous pouvons tisser un lien avec le rôle des trajets en voiture dans *Drive My Car*, qui initie et ponctue également les répétitions théâtrales, et où se construit la relation entre Yūsuke et sa conductrice.

121 DOMENACH Élise, « Sakai-Hamaguchi, “la trilogie du Tohoku” », *op. cit.*, p. 34.

Dans *Intimacies*, le métro est ainsi également employé comme un lieu de parole, tout autant qu'il est éphémère, car intrinsèquement lié à sa fonction de transport en commun, effectuant des trajets en plus d'être marqué par des arrêts. Une des séquences prenant place dans le métro l'annonce d'ailleurs explicitement comme un lieu privilégié pour figurer des confidences. La metteuse en scène (Reiko) et le dramaturge (Ryōhei) rentrent alors ensemble d'une répétition assez particulière, puisque durant celle-ci Ryōhei s'est substitué à l'un des acteurs (Mikki) afin de lui montrer comment jouer son personnage. C'est Reiko qui entame le dialogue « Ce n'est pas bien ce que tu as fait. Mikki va perdre confiance¹²² ». Reiko délivre alors, en tête-à-tête, ce que nous avons compris qu'elle contenait durant la répétition (Hamaguchi ayant, dans la séquence précédente, incorporé au découpage les regards qu'elle portait à Ryōhei effectuant ses tirades). Ryōhei quant à lui, ne répond presque rien aux remarques de Reiko. Après un moment de silence, les deux échangent ainsi :

Ryōhei : « Et le travail ? »

Reiko : « On peut continuer de parler ? »

Ryōhei : « On peut, mais je ne sais pas à propos de quoi. »

Reiko : « Parfait, parlons. »

Une ellipse met alors un terme à l'échange et nous prive de ce qui le suit directement. Le plan suivant figure les deux personnages poursuivant leur trajet à pied, tandis que leur conversation est devenue houleuse. Nous distinguons ici le rôle alloué au métro dans *Intimacies*. Il permet aux couples (et plus globalement aux personnages) de se parler, de se dire ce qu'ils contiennent les uns et les autres durant les répétitions où leur parole revêt une fonction davantage « professionnelle » et s'inscrit dans un cadre collectif. Pour autant, ces discussions essentielles pour apaiser les non-dits sont soumises à ce moment éphémère du trajet, qui semble empêcher à la parole d'aller « au bout », et d'opérer son rôle salvateur.

Nous avons présenté, à travers ces différentes séquences, le caractère fragile des espaces intimes pourtant recherchés par les personnages puisqu'ils sont, par essence, des

122 Traduction personnelle des sous-titres anglais pour ces propos et les suivants dans cette scène d'*Intimacies*.

lieux propices à livrer des sentiments profonds à l'abri des regards extérieurs. Leur aspect éphémère, notamment traduit par l'écoulement du temps dans des espaces comme les voitures, pousse cependant les personnages à revenir dans un monde où leur parole et leur sentiment sont pleinement exposés. Ainsi, les espaces intimes sont tout autant caractérisés par l'espérance d'un possible apaisement que par la création de non-dits, produisant une parole exclusive et donc dissimulée à d'autres personnages.

TROISIÈME PARTIE :

RELÂCHEMENT DE LA PAROLE INTIME

Dans cette ultime partie, nous nous intéresserons aux séquences durant lesquelles la parole se libère avec franchise. Hamaguchi alloue en effet une puissance à la parole dans sa propension émancipatrice, l'employant comme un puissant vecteur d'expression de soi. Parfois non sans violence, la parole des personnages parvient toujours à l'honnêteté, à éteindre les non-dits, opérant ainsi son rôle salvateur et résolvant les tensions induites dans le récit. Par ailleurs, nous avons remarqué des similitudes entre les séquences des films de notre corpus où la parole revêt ce rôle de façon remarquable. Le sixième chapitre sera ainsi consacré à ces mises en situation fictionnelles récurrentes où les personnages semblent véritablement exprimer leurs sentiments profonds. Dans un septième chapitre, nous analyserons plus précisément ces séquences où la parole est relâchée violemment. Comme pour traduire certaines impossibilités de communication entre les personnages, la parole peut en effet également se manifester par « débordements », concrétisant les tensions narratives et induisant des situations de crises relationnelles.

Chapitre 6 : Des mises en situations favorables au relâchement de la parole

6. 1. S'exprimer par le jeu

Afin de figurer le relâchement de la parole, il arrive que Hamaguchi mette en scène des dialogues « ludiques ». Nous entendons par ce terme ces séquences où les personnages se prêtent à un jeu afin de plus librement s'exprimer. Premièrement, c'est par la forme (les règles) même du jeu que la parole est naturellement invitée à se libérer. Dans *Passion*, une séquence de jeu est directement issue du travail d'écriture préparatoire (hors scénario) de Hamaguchi. Celui-ci explique que, face à une impasse dans le déroulement du récit, il a imaginé des dialogues où ses personnages se questionnaient entre eux pour que lui-même parvienne à mieux connaître leurs sentiments profonds. Finalement, ce dialogue qui devait demeurer préparatoire a été mis en séquence sous la forme d'un jeu auquel se prêtent les personnages. Le cadre fictif du jeu permet notamment d'évincer tout didactisme d'un dialogue nécessaire pour le récit, puisqu'il mène au dénouement tandis que les personnages expriment leur parole longtemps contenue. Le cinéaste précise d'ailleurs à ce propos : « en utilisant le jeu, je pouvais les pousser à parler sincèrement¹²³. » Dans cette séquence, que Dimitri Ianni nomme « le jeu de la vérité¹²⁴ », trois personnages se retrouvent dans l'appartement de Takako : elle-même, Takeshi et Tomoya. Après que ce dernier a invité les deux autres à boire dans une même bouteille d'eau, il institue la règle du jeu :

Tomoya : « On va jouer à un jeu. On va se parler sincèrement pendant une heure. Au Mexique, il y a une fontaine baptisée l'*Hacienda dos Encantos*. On l'appelle la fontaine de vérité, car boire son eau empêche de mentir. »

Takeshi : « Ça ne marche pas. »

Tomoya : « Sauf que je viens de vous faire boire de l'eau de vérité. »

Debout, c'est par la parole que Tomoya délivre les règles qui régissent le dialogue qui va suivre, tandis que Takeshi et Takako sont assis sur le canapé. Hamaguchi figure la discussion qui éclaire les règles par des champs-contrechamps entre Tomoya et les deux

123 IANNI Dimitri (propos recueillis par), *op. cit.*, p. 20.

124 *Ibid.*, p. 20.

autres personnages. Tomoya s'assied ensuite tout en précisant : « D'abord quelqu'un dit une vérité. Ensuite il pose une question. Si la personne répond honnêtement, elle peut poser une question à son tour. » Les deux autres personnages sont premièrement réticents à se prêter au jeu. Takako déclare ainsi « Je m'en fous de vos vérités », tandis que Takeshi ajoute « Moi aussi ». Par leurs attitudes, les personnages écartent toute étrangeté à la situation. La contextualisation du jeu par des interrogations sur le comportement de Tomoya est sans doute un ajout de Hamaguchi pour transformer son dialogue préparatoire en séquence fictionnelle crédible. Son comportement s'apparente en effet à celui du cinéaste, qui instaure des règles aux dialogues afin d'approfondir les personnages, justifiant en ce sens l'incompréhension des deux autres. Takeshi déclare d'ailleurs : « Je ne comprends pas l'intérêt de ce jeu », non sans ironie lorsque l'on sait que Hamaguchi l'a imaginé lorsqu'il cherchait, en réalité, à résoudre l'impasse de son récit. Le dialogue qui suit est en effet ici complètement une « mise en situation » qui intervient de façon imprévue. C'est en l'imaginant sous forme d'un jeu qui surprend les personnages, que le cinéaste parvient à l'incorporer dans son film.

Malgré les réticences de Takako et Takeshi, Tomoya continue à défendre l'intérêt de son jeu : « Tu [Takeshi] es venu ici pour te connaître toi-même, non ? C'est pour ça qu'on joue. Ce jeu ne sert pas à connaître les autres, mais soi-même. Il s'agit d'être honnête avec soi-même. Je sais que c'est risqué, notre amitié pourrait en pâtir. », jusqu'au moment où Takeshi l'interrompt en acceptant finalement de se prêter au jeu : « Peu importe, pose ta question. » Tomoya profite de l'accord de Takeshi pour délivrer verbalement ce qui, depuis le début du film, est implicitement introduit dans le récit. Il détaille ainsi l'existence de plusieurs triangles amoureux au sein du groupe d'amis, démontrant également que le jeu n'était ainsi qu'un prétexte pour relâcher les non-dits, et notamment son propre amour secret pour Takako. Il parvient de cette manière à obtenir l'accord de celle-ci pour participer au jeu, à condition qu'il lui pose une question. Tomoya lui demande alors « Que ressens-tu pour Kenichiro ? » Pourtant, c'est Takeshi qui répond immédiatement hors champ : « Je ne l'aime pas. » De façon paradoxale, c'est en détournant les règles et en se les appropriant que la parole parvient à se libérer. Les règles du jeu apparaissent ainsi comme un prétexte pour provoquer une situation de dialogue sincère. Takako l'affirme d'ailleurs : « Les règles ne sont pas claires. » D'autre part, le découpage accompagne les

prises de parole des trois acteurs, distingués spatialement par des cadrages qui leur sont individuellement dédiés, ce qui renforce le caractère dynamique du dialogue. Cela permet une nouvelle fois de briser le didactisme certain (questions/réponses) que semblait revêtir le travail préparatoire de Hamaguchi. Petit à petit, le jeu qui était annoncé avec des règles plutôt précises se transforme en dialogue extrêmement franc, où chacun se pose des questions, n'hésite pas à digresser et exprimer ses ressentis sur les uns et les autres.

Dans *Passion*, nous remarquons ainsi que le jeu apparaît comme une solution pour expurger les non-dits. Cependant, en se prêtant à une forme de ludisme dans les discussions, les personnages de Hamaguchi parviennent également plus facilement à (re) nouer des liens entre eux. C'est le cas dans une séquence de *Happy Hour*, alors que les quatre personnages principaux effectuent un voyage entre amies dans la ville d'Arima où se trouvent des sources chaudes (également appelées *onsen*). La séquence s'ouvre sur un plan frontal sur Jun manipulant des tuiles de mah-jong¹²⁵, tandis que le chant des cigales nous laisse deviner qu'il fait nuit. Dans leur chambre d'hôtel, les quatre amies sont ainsi en train de disputer une partie de mah-jong autour d'une table basse, chacune assise sur le *tatami* et vêtues de *yukata* identiques (kimono léger, littéralement « vêtement de bain ») qui suggèrent qu'elles ont peut-être précédemment profité des bains. Le choix de découper le dialogue par une succession de plans fixes proches du sol, symétriques et frontaux rappelle évidemment Ozu [Fig. 35].



[Fig. 35] *Senses 1 & 2* ou *Happy Hour*, 2015 (de 01:57:16 à 1:57:44) – de gauche à droite.

Sans écarter l'influence de ce dernier sur la mise en scène de Hamaguchi¹²⁶, il semblerait

125 Jeu de société originaire de Chine, qui se joue à quatre ou à trois joueurs. Le mah-jong est généralement pratiqué comme un jeu d'argent à l'instar du poker.

126 Hamaguchi précise d'ailleurs que l'ouvrage *Yasujirō Ozu* de Shigehiko Hasumi a été une sorte de « bréviaire » pour lui, à l'instar des *Notes sur le cinématographe* de Robert Bresson et de *Cassavetes on Cassavetes* de Ray Carney. Dans HAMAGUCHI Ryūsuke, « Rencontre et ébranlement », *Ebisu*, n° 59,

que c'est en s'adaptant naturellement à l'espace que celui-ci a pu être amené à cadrer ainsi. Contrastant avec les espaces de Kobe, la chambre de l'hôtel repose en effet sur une configuration plus traditionnelle. L'assise des actrices sur le *tatami* force ainsi la caméra à être en position basse, tandis que la table où elles jouent au mah-jong, petite et carrée, invite à ce type de cadrage symétrique. Dans cette séquence transparaît toutefois un autre lien avec Ozu, et précisément avec une séquence de *Printemps tardif* (1949), lorsque le père et sa fille effectuent leur voyage d'adieu également dans une « ville d'eau¹²⁷. » Insidieusement déjà, même si le spectateur et ses amies l'ignorent, il s'agit également d'un voyage d'adieu, précédant le départ imminent de Jun en ferry¹²⁸. Mais ce qui nous intéresse davantage ici, c'est l'idée développée par l'écrivain Akira Mizubayashi à propos de la séquence de *Printemps tardif*, relevant que le « thème du bain [...] n'est pas explicitement présent », tout autant que ce « thème absent¹²⁹ » a une influence sur la nature de la relation qui se noue et la parole qui va être délivrée. Ainsi que le remarque Mizubayashi chez Ozu, ce sont les détails de la mise en scène (les *yukata*, la ville thermale) qui suggèrent le bain qui a précédé. Or, ce moment précédemment partagé, qui a échappé à l'image, amorce la disposition des personnages à se dévoiler et à lier un rapport intime. Un moment partagé, car, au Japon, les *onsen* sont en effet des lieux publics où l'on se baigne nu. Akira Mizubayashi exprime ainsi la résonance du bain absent chez Ozu : « Le port du *yukata* nous laisse penser qu'ils ont apprécié un long moment de détente et de décontraction dans les eaux chaudes et lénifiantes¹³⁰. » Cette décontraction fait notamment suite, dans le récit, au procès pour adultère qui a bouleversé les quatre femmes. L'échappée du voyage, et la présence invisible du bain, placent ainsi les personnages dans une situation où elles sont à même de renouer des liens entre elles et de parler en toute confiance.

2022, p. 262.

127 MIZUBAYASHI Akira, *Dans les eaux profondes. Le bain japonais*, Paris, Arléa, coll. « La Rencontre », 2018, p. 47.

128 L'annonce du départ de Jun se précise insidieusement durant cette séquence, mais également légèrement plus tôt. Avant qu'elles ne soient réunies dans la chambre d'hôtel, les quatre amies ont effectué une promenade aux abords d'une cascade. Pendant ce moment de joie, Hamaguchi a fait le choix d'effectuer un panoramique haut/bas sur l'écoulement de la cascade. Le même panoramique se répète successivement à deux reprises. Après un plan sur Fumi, observant la chute d'eau, Hamaguchi insère une troisième fois le panoramique (plus resserré sur l'eau cette fois-ci). Puis, Jun propose à Fumi de « prendre une photo » (un ultime souvenir ?). De ces étranges plans jusqu'au départ de Jun (par la mer), l'eau est visiblement ou insidieusement présente. Or, celle-ci est étroitement liée à l'idée d'écoulement (également au sens temporel) et d'impermanence, comme le précise Augustin Berque : « les motifs de l'eau, de l'écoulement et de l'impermanence empreignent en effet tout l'être au monde des Japonais », dans BERQUE Augustin, *Du geste à la cité : formes urbaines et lien social au Japon*, Paris, Gallimard, 1993, p. 16.

129 MIZUBAYASHI Akira, *Dans les eaux profondes. Le bain japonais*, op. cit., p. 49.

130 *Ibid.*, p. 48.

Par exemple, Sakukaro commence par annoncer qu'elle a jusqu'alors caché ses talents de joueuse de mah-jong à son mari. Rapidement, la discussion tourne à l'approfondissement de la relation amoureuse de Fumi, qui paraît « énervée » selon Akari. Cette dernière fait des remarques extrêmement franches, qualifiant la relation de Fumi avec Takuya (son mari) comme d'apparence « superficielle » tout en précisant sa volonté bienveillante : « On se fait du souci pour toi. » C'est ensuite avec le sourire que, ce qui pourrait s'apparenter à des mots violents ou reprochant, sont relâchés par la parole. En effet, la situation semblant propice à la mise à l'écart des non-dits et des tensions narratives, les quatre femmes vont, petit à petit, parler avec sincérité. À un moment, Sakukaro s'adresse plus précisément à Jun. Filmée en plan frontal, celle-ci déclare : « Je te connais depuis longtemps, mais c'est comme si je te voyais pour la première fois. » Le contrechamp figure Jun filmée également frontalement qui répond « Alors... enchantée. » C'est à ce moment que la séquence glisse vers le jeu puisque, par la parole, les deux amies viennent d'initier une règle : les quatre femmes vont nouer un dialogue comme si elle se rencontrait pour la première fois. Le jeu est l'occasion pour elles de se complimenter sur des petits détails inexprimés comme leurs prénoms. La succession de plans fixes et frontaux est initiée par Jun, qui joue le jeu de la rencontre en se présentant à ses trois autres amies, l'une après l'autre, jusqu'à un rapprochement tactile filmé en plan de demi-ensemble sur lequel Hamaguchi choisit de conclure.

Dans la troisième histoire de *Contes du hasard et autres fantaisies*, Hamaguchi réemploie et travaille davantage cette idée de jeu où les personnages simulent une rencontre. Dans une situation fictive, où les personnages n'ont plus accès à Internet, deux femmes se rencontrent au détour d'un escalator, persuadées de se retrouver tandis qu'elles s'étaient perdues de vue depuis longtemps. L'une invite l'autre à la rejoindre chez elle. Plus tard, dans le salon de cette dernière, les deux femmes se rendent finalement compte qu'il y a eu méprise : en réalité, elles ne s'étaient jamais rencontrées auparavant. Cette révélation est particulièrement dure pour l'une d'elles (Natsuko), qui pensait avoir retrouvé son amour de jeunesse. L'autre femme (Aya) lui propose alors de simuler tout de même la rencontre avec son âme sœur disparue, en incarnant le rôle de cette dernière. D'abord hésitante, Natsuko finit par se prêter au jeu tandis que Aya a commencé à entrer dans le rôle en lui posant des questions. Peu après, Hamaguchi fait alors le choix du plan long pour

filmer Natsuko délivrant à Aya tout ce qu'elle portait sur le cœur, jusqu'à lui déclarer : « Tu es mon seul et unique amour. Tu peux peut-être aimer quelqu'un d'autre, mais je ne peux aimer personne d'autre¹³¹. » [Fig. 36].



[Fig. 36] *Contes du hasard et autres fantaisies*, 2021 (01:46:26) – à gauche Natsuko, à droite Aya.

Si Natsuko n'était pas heureuse dans sa vie, c'est précisément parce qu'elle n'avait pu délivrer sa parole (et qu'elle contenait donc ses mots) à sa première petite amie de l'époque, déclarant « Je voulais juste te dire que je ne pouvais pas te dire ces mots. » Le jeu de rôle que les deux femmes instaurent apparaît alors salvateur pour Natsuko. Si la mise en situation est artificielle et fictive (au sein même du monde filmique), la parole revêt dans son relâchement l'expression d'une réelle sincérité pour le personnage. Au-delà du simple jeu, cet échange apparaît comme une « fabulation » des protagonistes : « une parole en acte, un acte de parole¹³² » de personnages qui se mettent eux-mêmes à « fictionner¹³³ » pour citer Deleuze. De son côté Aya devient, à l'image, l'amour de jeunesse disparue de Natsuko. Cette dernière délivre une parole sincère, non plus à Aya, mais bien à ce « corps absent¹³⁴ » (qu'elle a cherché jusqu'à se rendre à une réunion d'anciens élèves) et qui s'incarne sous ses yeux¹³⁵. Les deux femmes dépassent en effet le jeu, car l'une (Aya) est réellement devenue *autre*, et cela grâce à la puissance de la parole de la seconde (Natsuko) qui s'exprime véritablement à son amour de jeunesse. Comme le dit Deleuze, ici « le personnage devient lui-même un autre » puisqu'il « se met à fabuler

131 Traduction personnelle des sous-titres anglais pour ces propos et les suivants dans cette scène de *Contes du hasard et autres fantaisies*.

132 DELEUZE Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, *op. cit.*, p. 289.

133 *Ibid.*, p. 196.

134 MACHERET Mathieu, « Sur et sous la communication », *op.cit.*, p. 23.

135 Notons que ce n'est pas le seul « corps absent » de cette séquence situé au sein du foyer de Aya. Si cette dernière se permet de « fabuler », c'est peut-être également parce que son mari et son fils sont absents à ce moment, et n'existent que par les mots qui ont précédé ainsi que par un colis qui a été livré pour son fils, et sur lequel était inscrit le patronyme du mari.

sans jamais être fictif », notamment grâce au cinéaste accompagnant ces nouveaux personnages qui « remplacent [...] ses propres fictions par leurs propres fabulations¹³⁶ ». Cette véracité de la parole entre les deux femmes est en effet soulignée par Hamaguchi lorsqu'il brise le plan long en revenant à un plan frontal sur Natsuko (photogramme de gauche) et que nous découvrons son expression émue [Fig. 37].



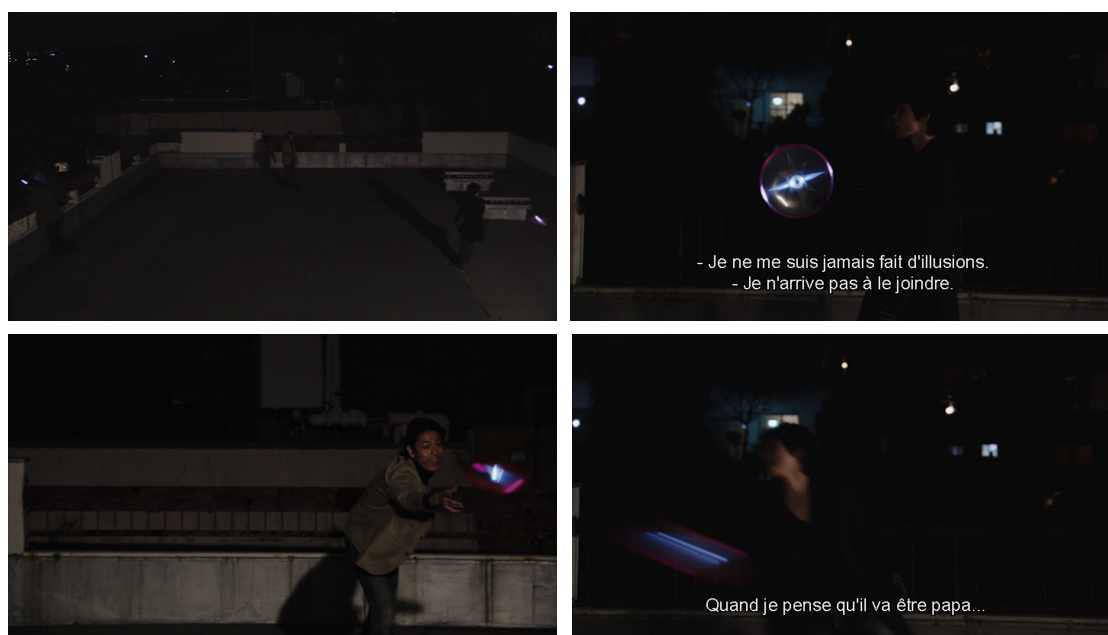
[Fig. 37] *Contes du hasard et autres fantaisies*, 2021 (de 01:48:32 à 01:48:36) – de gauche à droite.

Recueillant le relâchement de cette parole intime, Aya (photogramme de droite) semble elle-même oublier l'artificialité de l'instant qu'elle a pourtant initié. Le contrechamp nous dévoile son expression également émue, la main sur le cœur, et par un léger mouvement corporel elle semble même se rapprocher de Natsuko. À cet instant, le fils d'Aya fait son entrée dans la pièce, brisant brutalement le déliement de la parole et interrompant également la « fabulation » puisqu'il provoque le retour au « réel » : Aya redevient la mère qu'elle est et Natsuko une inconnue dans le foyer. Ce qui devenait de plus en plus « vrai », jusqu'à un rapprochement tactile qui devait advenir, ne sera ainsi resté qu'un jeu de parole, une « fabulation ». Et pourtant, de cette séquence a émergé un relâchement éminemment sincère, qui n'aurait pu se faire autrement.

À l'instar de la table où les personnages jouent au mah-jong dans *Happy Hour*, le jeu permet à Hamaguchi de mettre singulièrement en scène la parole dans une séquence de *Passion*, tandis que trois personnages (Kenichiro, Takako et Tomoya) jouent au *frisbee* (disque-volant) sur le toit plat d'un immeuble. La séquence s'ouvre par un plan de demi-ensemble, en plongée, où nous distinguons les trois personnages placés en triangle. Ces derniers sont également reliés par les non-dits au sein du récit : Tomoya est secrètement amoureux de Takako, Takako est secrètement amoureuse de Kenichiro, tandis que

¹³⁶ DELEUZE Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, op. cit., p. 196.

Kenichiro est secrètement amoureux de Kaho, la femme de Tomoya, qui est ici absente. Kenichiro, à gauche, est accoudé aux rebords du toit, tandis que Tomoya (au centre) lance le *frisbee* à Takako (à droite) [Fig. 38].



[Fig. 38] *Passion*, 2008 (de 00:33:37 à 00:33:55) – de gauche à droite puis de haut en bas.

Lorsque Takako lance en réponse le *frisbee* à son tour à Tomoya, celle-ci accompagne son geste d'une question. De la même manière, la réponse de Tomoya accompagne le lancer du *frisbee* à Takako. Hamaguchi figure alors les lancers et les réceptions du disque en découpant l'échange par des plans rapprochés sur les différents personnages en action. Les règles du jeu, tacites, prennent ainsi forme à l'image. Le *frisbee* devient en quelque sorte un « bâton de parole¹³⁷ », que l'on envoie à celui à qui l'on s'adresse dans l'attente d'une réponse. D'autre part, les personnages s'expriment également dans l'action de lancer l'objet. La parole et le geste sont ainsi synchronisés, dans l'idée que le mouvement vif du lancer de disque accompagne le relâchement de la parole. Le caractère dynamique du jeu influe ainsi nécessairement la forme du dialogue. Pour ne pas briser le rythme du jeu, chaque personnage ne peut en effet pas garder bien longtemps le disque entre ses mains. Dans *Puissances de la parole*, Mathias Lavin écrit :

« en situation de communication, toute parole suppose une réponse possible, fût-

137 Objet servant à réguler la parole dans une assemblée ou un groupe. Seul celui qui détient le « bâton de parole » a le droit de s'exprimer, tandis que les autres sont assignés à une position d'écoute.

elle silencieuse, et donc une écoute ; réciproquement, l'écoute présume une parole dite, ou bien à venir même si elle est longtemps différée¹³⁸. »

Or, il semble que ce soit ici le jeu qui dicte la rythmicité de la parole, de l'écoute et de la réponse, cette dernière qui ne peut *a priori* pas être, par conséquent, « longtemps différée », mais se situe presque sur le plan de l'immédiateté.

Après quelques questions/réponses entre Takako et Tomoya, Kenichiro (qui était, comme nous l'avons vu, précédemment accoudé aux rebords du toit), finit par rejoindre le jeu, en appelant notamment le *frisbee* d'un geste. Le jeune homme ignorant les règles tacites qui se sont instaurées entre Tomoya et Takako, un échange qui ne respecte plus véritablement la distribution de la parole s'ensuit. Un décalage se produit en effet entre les deux personnages et Kenichiro. Takako, qui a accepté (même inconsciemment) la règle, lance ainsi le disque à Kenichiro (dont elle est secrètement amoureuse) en posant une question « Tu aimes ce genre de fille ? » Kenichiro, qui ne fait « que » jouer au *frisbee*, ne dit rien et relance immédiatement le disque à Tomoya qui, lui, répond ensuite à la question avant de relancer le disque à Takako dont il est secrètement amoureux. Cette dernière pose alors une seconde question : « Tu aimes toutes les filles charmantes ? » S'il est évident que le dialogue se poursuit avec Tomoya, c'est pour autant à Kenichiro qu'elle envoie le disque. Une forme de disjonction apparaît alors à l'image entre la parole et le geste, détournant ainsi la règle du jeu tout en, paradoxalement, la faisant véritablement apparaître. Si la parole est délivrée en apparence à Tomoya, Takako, envoyant le disque à Kenichiro, attend insidieusement une réponse de celui-ci aux questions qu'elle pose. Le *frisbee* se matérialise comme une forme de dialogue implicite, qui relie Takako à Kenichiro, alors que sa parole, plus explicite, est exprimée à Tomoya. La mise à l'écart de Kenichiro, qui n'est pour Tomoya qu'un « relais », se concrétise pleinement lorsque ce dernier choisit de répondre à Takako alors même que le disque ne lui a pas été adressé.

Or, dans *Passion*, même si les non-dits perdurent, il semble que chacun des personnages connaît, ou a deviné de façon sous-jacente, les amours secrets des uns et des autres. Le jeu du *frisbee* est ainsi un moment pour eux de jouer de ce frottement avec les

138 LAVIN Mathias, *Puissances de la parole*, op. cit., p. 51.

non-dits sans véritablement les faire affleurer. Le prochain lancer de disque que Takako adresse à Kenichiro est d'ailleurs marqué par la question « Et Kaho ? », la femme de Tomoya dont Kenichiro est secrètement amoureux. Comme précédemment, c'est Tomoya qui répond lorsque Kenichiro reçoit le *frisbee* : « Bien sûr ! C'est la plus charmante. » Lorsque Kenichiro (en apparence exclu du jeu de parole) envoie le disque à Tomoya, ce dernier fait ensuite le choix de briser le triangle jusqu'alors institué tout autant qu'il force l'inclusion de Kenichiro dans le jeu. En effet, au lieu de renvoyer le disque à Takako, celui-ci le renvoie immédiatement à Kenichiro en demandant avec le sourire : « N'est-ce pas Kenichiro ? »

Le personnage annonce ainsi, comme nous venons de l'évoquer, qu'il sait que Kenichiro est secrètement amoureux de sa femme. Ce dernier répond brièvement « Ouais » et relance le *frisbee* à Takako comme pour éviter le dialogue avec Tomoya. Cependant, celle-ci fait le choix d'approfondir la discussion « Qu'est ce qu'elle a de si charmant ? Ça m'intéresse » en lançant le disque à Tomoya. S'en suit alors un échange de compliment sur Kaho, marqué par des allers-retours de *frisbee* entre Kenichiro et Tomoya, reléguant Takako à une position d'écoute. Comme évoqué précédemment, le rythme du jeu induit des réponses brèves et incessantes, qui font peu à peu glisser la liste de compliments vers un relâchement plus brutal de la parole. Kenichiro reproche ainsi à Tomoya de ne parler que du « physique » avant, légèrement plus tard, de conclure ainsi : « Elle sort avec une merde comme toi... Et elle l'épouse ! ». Conclure, car à ce moment précis, Kenichiro décide de lancer le disque au loin pour mettre un terme au dialogue. La mise en situation du jeu entre les personnages a ainsi influencé la nature et la rythmicité de la parole jusqu'à parvenir à un réel relâchement des mots, poussant Kenichiro à faire affleurer ouvertement ses sentiments profonds.

Comme nous venons de le voir à travers différentes séquences, Hamaguchi emploie le jeu comme une mise en situation favorable au relâchement de la parole. En conférant aux dialogues un caractère ludique, voire fabulatoire, il mène ses personnages à parler avec sincérité. Dans le cas du « jeu de la vérité » de *Passion*, la règle introduit explicitement l'émergence d'une parole franche. Dans le cas du jeu du *frisbee*, c'est de l'accointance entre la vivacité du geste et la règle tacite de la distribution de la parole qui mène le

personnage de Kenichiro au relâchement des mots. D'autre part, dans *Happy Hour* ou *Contes du hasard et autres fantaisies*, le jeu apparaît comme un moyen de travestir une relation (en simulant un rôle ou une première rencontre) afin de parvenir à parler avec sincérité.

6. 2. L'heure dorée : moment privilégié de l'aveu

Avec *Passion*, Hamaguchi fait le choix de réaliser un film presque exclusivement nocturne. Bien sûr, la figuration de la nuit a premièrement pour rôle d'articuler avec fluidité le déroulement des journées de ces longs-métrages. Pour autant, il semble que le cinéaste accorde également à la nuit une influence sur la nature de la parole. En ce sens, il précise à propos de *Passion* : « Durant la nuit, des personnages se mettent à parler de leurs sentiments qui étaient jusque-là intériorisés¹³⁹. » Or, il semble que nous pouvons repérer ce fonctionnement dans chacun des films de notre corpus. Les trajets en métro de *Intimacies*, où les personnages se parlent franchement de ce qu'ils intériorisent le jour par exemple, s'inscrivent quasiment exclusivement la nuit. De la même manière, les séquences aux restaurants, où la parole glisse régulièrement de la sphère intime vers une sphère publique, sont systématiquement nocturnes. Il semble en effet que Hamaguchi emploie la nuit comme un cadre fictionnel qui force les mises en situation où les personnages se retrouvent entre eux dans des espaces intérieurs restreints : appartements, restaurants, transports en commun, voitures, etc. D'autre part, la nuit exclut généralement la sphère professionnelle et familiale et apparaît comme le moment de l'informel, où l'on se retrouve principalement entre amis. Ainsi, nous pouvons penser que la nuit agit, pour les personnages de Hamaguchi, comme un vaste voile qui conférerait aux villes un caractère intime dont elles sont démunies le jour. Les rues baignées dans l'obscurité et les espaces confinés accordent en effet aux personnages un environnement où il paraît plus simple d'entretenir des secrets¹⁴⁰. Ce jeu avec la nuit est particulièrement mis en évidence dans *Passion*, où l'appartement de Takako devient, la nuit, un lieu de passage et d'échanges où se rendent seuls Takeshi (qui attend un enfant) et Tomoya (futur marié). Et pourtant, comme nous

139 IANNI Dimitri (propos recueillis par), *op. cit.*, p. 21.

140 Il pourrait également y avoir l'influence d'une « propension à rechercher le beau dans l'obscur » dans les arts japonais. Dans TANIZAKI Junichirō, *Éloge de l'ombre*, Aurillac, Publications Orientalistes de France, 1993 [1933], p. 78.

avons souhaité jusqu'à maintenant le faire apparaître, la nuit est rarement le moment de résolution des tensions narratives. Au contraire, le déliement de la parole qui s'y joue est souvent de nature exclusive ou inappropriée, ce qui entretient les tensions et produit les rebondissements narratifs.

Succédant à la nuit, surviennent inévitablement les premières lueurs du jour, d'abord l'aube puis l'aurore. Si les deux étapes se distinguent par leur ordre d'apparition successif, elles se définissent également par leurs teintes. Plutôt blanches et pâles pour l'aube, alors que le soleil annonce son ascension, puis une aurore aux nuances dorées et rosées, marquant les premières heures du jour. Dans chacun des films que nous étudions, Hamaguchi choisit de mettre en scène une séquence à ces moments précis. Lorsque Dimitri Ianni fait remarquer au cinéaste la récurrence de « l'heure dorée » dans ses films, celui-ci répond d'abord : « Avant tout, cela permet une belle lumière », mais approfondit ensuite « Je ne veux pas que les choses s'achèvent dans la nuit. Les personnages continuent à vivre avec leur ressenti, leurs émotions découvertes pendant la nuit¹⁴¹. » Figurer les premières lueurs du jour représente ainsi, pour Hamaguchi, l'occasion de conclure tout en évitant de véritablement achever. Si la nuit, les personnages libèrent leur parole et nouent les tensions narratives, le lever du jour porte forcément la dimension symbolique du renouveau. C'est un moment décisif pour les récits, puisqu'alors, contrairement à ce que dit Hamaguchi, ses personnages ne semblent pas seulement « continuer à vivre avec leur ressenti », mais résolvent véritablement toujours quelque chose. L'heure dorée est ainsi le moment où les personnages de Hamaguchi font des choix, avec une certaine « maturité » vis-à-vis des événements qui ont précédé. Ces choix se matérialisent par une parole franche, honnête, et bien souvent par des aveux. Dans les films du corpus, ces aveux situés à l'heure dorée prennent principalement deux formes. Tout d'abord, ils peuvent apparaître comme salvateurs, au sens où la parole expurge un non-dit, apaise les tensions narratives et, quand bien même certaines vérités éclatent, elles ne viennent pas faire du tort aux personnages. Au contraire, les aveux peuvent apparaître violents et transgressifs, amenant autrui à souffrir, et caractérisant en partie ces crises relationnelles que nous allons développer dans le chapitre à venir.

141 IANNI Dimitri (propos recueillis par), *op. cit.*, p. 21.

Dans *Passion*, deux plans longs, figurant les deux derniers passages dialogués du film, s'inscrivent dans ce moment qui fait suite à la nuit. Chaque plan est composé d'un unique dialogue entre Kaho et un personnage masculin. Le premier avec Kenichiro, secrètement amoureux d'elle, et le second avec Tomoya, son futur mari. Cette double confrontation l'amène inévitablement à faire un choix entre les deux hommes.

Le premier plan s'ouvre sur un paysage urbain, dans lequel s'imposent une usine et sa cheminée d'où s'échappe une épaisse fumée blanche. Nous devinons que le jour se lève, par les nuances colorées du ciel et la lumière douce et chaude qui s'appose sur les bâtiments. Parmi les premiers cris d'oiseaux surgit alors une voix humaine, celle de Kaho hors champ qui demande « Tu as déjà assisté à un miracle dans ta vie ? » Kaho et Kenichiro entament alors un dialogue tout en étant absents de l'image. Le plan, qui se prolonge dans la durée, n'enregistre alors que deux mouvements : à l'image, c'est le flux continu de la fumée qui jaillit d'une cheminée et, au son, c'est la parole qui se déploie¹⁴². Ces deux mouvements (fumée et parole), qui s'étirent par l'usage du plan long, portent en commun ici non seulement leur dimension palpable, mais traduisent également cette idée du conduit qui mène à une libération : conduit de la cheminée pour la fumée, « conduit » du récit pour la parole. Et pourtant, bien que nous atteignons bientôt le dénouement du film, le sujet de la discussion paraît extérieur aux tensions narratives irrésolues. Kaho raconte en effet le jour ubuesque où toute sa famille a cru son grand-père mort et que c'est l'odeur d'excréments émanant du cercueil qui leur a fait remarquer que ce dernier était finalement toujours en vie. La nature de la discussion, certes plutôt intime, s'extrait en effet ici de tout didactisme narratif et de toute gravité dramatique, nous faisant remarquer un certain effacement du récit. Les deux personnages, qui marchent vers la caméra, apparaissent alors progressivement en bas à droite de l'image. Hamaguchi, par un très léger mouvement de caméra, recadre progressivement les deux silhouettes, comme à la recherche de l'origine des corps qui s'expriment.

Les personnages interrompent leur marche peu de temps après, tandis que le cadre les coupe désormais au niveau des genoux, et que la présence de la cheminée est reléguée

142 Hamaguchi précise d'ailleurs : « Il s'agit d'une des rares séquences dont j'avais déterminé le cadre avant le tournage. Elle était même décrite dans le scénario. », dans IANNI Dimitri, *op. cit.*, p. 20.

hors champ. Kenichiro ne tarde alors pas à demander à Kaho « Ouvre les yeux », « Tomoya [son futur mari] ne t'aime pas et il continuera à te faire souffrir. » L'arrêt des deux personnages marque ainsi également le retour au récit. En laissant libre cours à la parole par l'usage du plan long, Hamaguchi la laisse d'elle-même glisser d'une discussion en apparence extérieure au récit à l'enjeu narratif principal empreint de gravité. Le premier dialogue, où Kaho raconte l'histoire de son grand-père, n'était ainsi extérieur qu'en apparence. En réalité, il a surtout créé les conditions d'émergence d'un relâchement, en toute confiance, des secrets bien gardés tout au long du film. Kenichiro précisant ensuite « Il est avec une autre femme » levant définitivement, par la parole, le voile qui recouvrait les agissements cachés de Tomoya la nuit. Accompagnant le déliement des mots, les corps se relâchent à leur tour. Le rapprochement tactile est initié par Kenichiro qui saisit Kaho de ses deux mains. C'est alors que la parole agit de nouveau comme puissant vecteur d'expression de soi, tandis qu'ils s'avouent tous deux l'affection qu'ils éprouvent l'un pour l'autre (non sans nuances) :

Kaho : « Je t'aime beaucoup. Tomoya aussi probablement. Alors, j'aimerais que tu sois content pour nous. »

Kenichiro : « Tu sais que je t'aime plus que lui. »

En partie insatisfait de la tournure du dialogue, et souhaitant approfondir ces premiers mots qui lui sont parvenus (« Je t'aime beaucoup »), Kenichiro saisit Kaho à l'épaule et force la reprise de la marche. Se mouvant de concert, corps et parole s'accompagnent et s'élancent mutuellement. Le mouvement qu'ils initient (marcher vers la caméra) traduirait l'approfondissement des sentiments profonds des deux personnages qui se noue à l'écran : plus ils se rapprochent de la caméra (et apparaissent distinctement à l'image), plus ils sont tactiles et plus la discussion se montre intime et cruciale pour le récit. De manière assez claire, nous percevons ici la qualité « dynamique¹⁴³ » de la parole énoncée par Mathias Lavin. Son déploiement dans la durée est en effet parfaitement remarquable par l'usage du plan long, tout autant que la manière dont elle rythme les interactions gestuelles et, par conséquent, l'évolution des mouvements de caméra qui s'attachent à garder les corps au sein du cadre.

143 LAVIN Mathias, *Puissances de la parole*, op. cit., p. 8.

Kaho et Kenichiro prolongent ainsi leur marche jusqu'à être cadrés en plan rapproché. Comme nous l'avons évoqué plus haut, Kenichiro va alors conférer à la discussion un aspect ludique pour faciliter l'approfondissement de la relation qu'il tente de nouer : « Donne-moi trois minutes pour te dire ce que j'aime chez toi. » Kenichiro commence alors à longuement complimenter l'anatomie de Kaho. Ses gestes accompagnent sa parole et, de cette manière, il lui écarte notamment les cheveux pour flatter son front, pose sa main sur son menton puis ses oreilles, lui prend la main en disant : « J'ai toujours adoré tes jolis doigts et tes ongles. » Corps et parole sont alors concrètement en train de jouer le même rôle à l'image : stimuler le rapprochement des deux individus tout autant que le relâchement des tensions narratives induites dans le récit : Kenichiro avoue par ce jeu tout l'amour qu'il porte à Kaho et qu'il avait contenu tout au long du film¹⁴⁴. Sans dire mot, celle-ci recueille en souriant les compliments qui lui sont adressés, posant à son tour ses mains sur les bras de Kenichiro qui l'enlace. Ce dernier lui dit alors « Tu sens bon », traduisant par la parole comme un aboutissement de la promiscuité qu'il a réussi à créer avec Kaho. Celle-ci s'écarte alors un peu, souriant et sanglotant légèrement, émue par les mots de Kenichiro qui continue de la complimenter. Les deux personnages s'échangent ensuite un premier baiser, concrétisant à l'image la relation intime qu'ils viennent de nouer.

Ils reprennent de conserve leur marche tandis que Kaho retrouve la parole : « On ne m'avait jamais dit que j'étais belle » et avant qu'ils ne s'échangent un second baiser. Soudainement, Kenichiro lui demande d'attendre et recule vers l'arrière-plan. La conversation a en effet abouti, tous les non-dits impliquant les deux personnages viennent d'être balayés par le relâchement des mots. C'est donc le moment pour Kenichiro de sauter de joie, d'effectuer des acrobaties, de hurler pour fêter ce nouveau jour marqué par une situation salvatrice : « C'est le matin ! Il faut se réveiller ! » Revenant vers Kaho en effectuant des pirouettes, il tente ensuite d'engager un troisième baiser, que cette fois-ci Kaho lui refuse en lui apposant sa main sur la bouche. De cette façon, elle l'empêche premièrement d'approcher ses lèvres, mais l'invite également à se taire. Puis, elle lui

144 Cette succession de compliments sur le physique de Kaho fait par ailleurs explicitement référence à la séquence du jeu du *frisbee* que nous avons évoqué plus tôt. Kenichiro, qui reprochait à Tomoya de ne parler que du physique de sa femme, réemploie ironiquement les mots de ce dernier pour gagner à son tour le cœur de Kaho.

annonce : « J'aurais aimé te choisir. J'ai essayé, mais je ne peux pas. » En même temps qu'elle prononce cette phrase, un poids lourd effectue un virage très serré qui envahit complètement l'arrière-plan, accentuant, par son bruit sourd et par son mouvement, la brutalité des mots et le revirement de Kaho¹⁴⁵. Dans le silence qui s'ensuit, Kaho fuit hors du cadre et délaisse Kenichiro désormais seul à l'image dans le silence.

Ce plan long, figurant l'heure dorée, illustre parfaitement comment cette inscription temporelle est employée par Hamaguchi. Par l'usage de ce type de plan, il permet aux discussions de s'étirer puis d'arriver à terme, et aux non-dits d'être expurgés. Pour autant, c'est également un moment crucial pour les personnages, qui prennent à cette occasion des décisions radicales. Ici, il semble que Kaho ait fait le choix de Tomoya plutôt que de Kenichiro, qu'elle rejoint d'ailleurs pour mener l'ultime dialogue du film.

Dans *Intimacies*, nous retrouvons un plan similaire venant caractériser l'apaisement des tensions narratives introduites entre le couple que forme Ryōhei et Reiko. Sans réussir véritablement à aller « au bout » de ce qu'ils gardaient sur le cœur dans le métro, c'est en marchant qu'ils développent l'ultime dialogue de la première partie du film, précédant la captation de leur réalisation théâtrale. Hamaguchi fait une nouvelle fois le choix d'un plan qui s'étire, ici sur une durée considérable (près de vingt minutes). Contrairement à *Passion*, où la caméra était sur pied, elle est ici portée et accompagne par un travelling la marche du tandem. Le plan s'ouvre dans l'obscurité de la nuit. Deux silhouettes filmées de dos avancent silencieusement côte à côte, le long d'une route où le trafic automobile commence à s'activer. Reiko entame alors le dialogue :

Reiko : « Combien de temps¹⁴⁶ ? »

Sans réponse de Ryōhei, celle-ci précise :

Reiko : « Combien de temps avant que tu ne parles ? »

145 L'arrivée du camion est un imprévu au moment du tournage : « Soudain, on a vu un véhicule démarrer. L'équipe n'a pas pu l'empêcher d'entrer dans le champ. » (Hamaguchi), dans IANNI Dimitri (propos recueillis par), *op. cit.*, p. 20-21.

146 Traduction personnelle des sous-titres anglais pour ces propos et les suivants dans cette scène d'*Intimacies*.

Ryōhei : « Qu'importe. »

Reiko : « Je peux te poser une question ? »

Ryōhei : « Tu es mauvaise avec les questions. »

Reiko : « Vraiment ? »

Ryōhei : « Demander de pouvoir poser des questions met les gens sur les nerfs. »

Reiko : « Vraiment ? Je veux soulager les tensions. »

Ryōhei : « Tu es mauvaise pour ça. »

Reiko, une nouvelle fois, tente d'atteindre une discussion intime avec Ryōhei. Si le dialogue paraît mal engagé, la voix portée par les acteurs est en revanche très calme et le reste durant toute la durée du plan. Les réponses, plutôt violentes, de Ryōhei ne sont en effet pas livrées sur un ton incisif. Au contraire, il exprime également pour la première fois, avec franchise, la manière dont il perçoit le comportement de Reiko. Celle-ci se décide d'ailleurs à tout de même lui poser sa question :

Reiko : « Toi et moi, pourquoi on est ensemble ? »

Ryōhei : « Je dois répondre à ça ? »

Reiko : « Pas si tu ne le veux pas. C'est parce que ça me blesserait ? Tu n'as pas à t'inquiéter de ça. »

Reiko et Ryōhei tentent ainsi, tous deux, de trouver le « chemin » de parole qui leur permettrait de mieux comprendre les raisons de leur manque de communication. Si Ryōhei annonce avec franchise ce qui le gêne chez sa petite amie (sa manière de poser des questions), celle-ci lui propose de passer outre sa peur de la blesser, quitte à répondre avec honnêteté. D'ailleurs, plus tard, Ryōhei lui confirme que c'est en effet une des raisons pour lesquelles il contenait sa parole : « Je ne dis rien parce que je ne veux pas te blesser. » Si le dialogue entre les deux ne libère pas réellement leurs sentiments profonds, ils détaillent ainsi, progressivement, les raisons des tensions qui sont nées au sein de leur couple. D'ailleurs, ce qui les relie est annoncé comme ineffable, lorsque Reiko déclare littéralement : « L'amour ne peut pas être expliqué. » C'est en revanche par le temps long et par la marche, contrastant avec le reste du film (qui alterne trajets en métro et répétitions pour la pièce de théâtre), que les personnages parviennent à ce moment où les reproches

sont adressés calmement. Ce plan qui s'étire, à mesure que les premières lueurs du soleil percent la nuit, est d'ailleurs le moment choisi par Reiko pour enfin lire dans l'entièreté un poème de Ryōhei, dont seuls des fragments nous étaient jusqu'alors parvenus durant le film¹⁴⁷. L'arrivée progressive de l'heure dorée est par ailleurs soulignée par le travelling, lorsque, d'abord filmée de dos, la caméra de Hamaguchi passe finalement devant les personnages, reculant à mesure qu'ils avancent. L'arrière-plan nous dévoile alors l'horizon duquel les lueurs du soleil commencent à émerger, tandis que le ciel se décompose en nuances de bleu et de rose. Les corps nous apparaissent plus visibles à mesure que la ville s'éclaircit, et nous distinguons alors que le couple se tient la main. Leur proximité physique concrétise l'impression que nous avons lorsque seule leur parole nous parvenait : si les mots échangés peuvent paraître violents, le moment est en réalité à l'apaisement. Reiko souligne d'ailleurs sa joie de partager le lever du jour avec Ryōhei :

Reiko : « J'aime l'aube. J'aime aussi la nuit. La nuit apporte l'aube. »

Ryōhei : « Je vois. »

Reiko : « Pour une raison quelconque, j'ai le sentiment que quelque chose d'important est délivré. »

Ryōhei : « Qu'est-ce que c'est ? »

Reiko : « Hum ? »

Ryōhei : « ... Ce qui est important ? »

Reiko : « Le temps. Le temps avec toi. Le temps sans toi. »

Si l'heure dorée est pour Reiko le symbole du temps qui passe, c'est également pour Hamaguchi celui du temps long partagé, où les discussions s'étirent et où les mots se partagent jusqu'à l'épuisement. Le caractère précieux et salvateur du moment est d'ailleurs relevé une nouvelle fois par Reiko, qui remarque que c'est la première fois que Ryōhei lui pose une question. Celui-ci acquiesce : « C'est vrai. » Ces quelques mots achèvent leur discussion, qui leur a finalement permis de renouer un lien relationnel, peut-être également symbolisé par le pont qu'ils viennent de traverser en marchant, qui s'étiolait. Le plan se

147 Nous avons préféré ne pas traduire le poème à partir des sous-titres anglais au risque de galvauder de manière trop importante son sens et sa formulation. Cependant, celui-ci porte précisément sur le rapport entre l'imagination et le parcours des mots, qui voyageraient métaphoriquement à travers le Japon dans des trains.

termine par un silence imparfait, alors que Ryōhei siffle une mélodie et que la caméra de Hamaguchi les laisse repasser devant elle, s'immobilise, puis les laisse poursuivre seuls vers la ville.

Nous avons plus tôt évoqué l'idée selon laquelle cette parole qui se relâche à l'aube du lever du soleil est empreinte d'une certaine « maturation » des événements fictifs qui ont précédé. Dans *Happy Hour*, c'est précisément cette réflexion précédant le relâchement qui est mis en image à travers le personnage de Fumi. Abandonnée la nuit par son amie Sakukaro qui a choisi de suivre un amant, Fumi rentre seule chez elle, à pied. Cette marche accompagnée d'un thème musical fait tout autant écho à l'idée d'un personnage qui « continue de vivre avec ses ressentis¹⁴⁸ », qu'elle introduit en réalité une réflexion menant à un choix décisif pour celui-ci. La séquence est d'abord introduite par plusieurs vues nocturnes avant que Hamaguchi choisisse de faire durer un plan, tandis que les premières teintes rosées du soleil percent l'obscurité. Si le plan n'est pas aussi long que lors des précédentes séquences évoquées, l'ellipse temporelle suggère la longue durée de la marche de Fumi, qui n'a pas fermé l'œil de la nuit. La filmant d'abord de dos, le travelling se prolonge et la devance jusqu'à se retourner en douceur pour nous dévoiler son visage. Nous en revenons à ce que nous avons établi dans notre première partie, lorsque nous présentions ces corps pensants enveloppés de silence. En effet, marchant seule dans la ville encore endormie, le moment marque intensément la réflexion du personnage, d'autant plus qu'il succède à un choix crucial de son amie Sakukaro (qui, devant elle, a suivi un amant alors qu'elle est mariée) et fait en parallèle esthétiquement écho au départ de Jun en ferry plus tôt dans le film. Nous pouvons aussi tisser un lien avec ce moment filmé également à l'aube d'*Asako I & II*, où Asako escalade une digue-brise-lame en silence avant de faire le choix de rompre définitivement avec Baku. De la même manière ici, tandis que le plan suivant figure la porte d'un appartement qui s'ouvre, Fumi vient de rejoindre son mari afin de lui avouer son désir de le quitter. Nous allons y revenir par la suite.

Ce sont par ces « mises en situation » (le jeu, la fabulation, ou une inscription temporelle chargée de sens comme l'heure dorée) que Hamaguchi peut donner particulièrement à voir l'affleurement de l'intime des personnages. Ces situations sont

148 IANNI Dimitri (propos recueillis par), *op. cit.*, p. 21.

régulièrement marquées d'un moment remémoratif pour eux, que cela soit sur ce qui a précédé (Reiko dans *Intimacies* qui récite le poème dont elle nous avait lu des fragments pendant le film) ou à propos de ce qui a échappé à l'image (Natsuko qui, dans *Contes du hasard et autres fantaisies*, fabule la rencontre avec un corps absent, que le temps lui a fait perdre de vue)¹⁴⁹. Les souvenirs affleurent par les mots, mais également par les corps, comme la figuration de la déambulation de Jun nous le donne à voir. Le temps long accordé au déliement de la parole favorise particulièrement cette « maturation » du récit par les personnages – il faudrait en effet du *temps* pour réfléchir, se souvenir, délivrer ses sentiments en toute confiance et apprendre à écouter l'autre. Au-delà de la mise en situation (fictionnelle), il semble donc nécessaire pour Hamaguchi de penser à un dispositif (de mise en scène) afin de lier cette expression sincère à un sentiment de véracité. Par le choix du plan long – figurant un dialogue en une seule prise pour *Passion* et *Intimacies* – Hamaguchi fait se confondre acteurs et personnages. En effet, le cinéaste déclare à propos de *Passion* : « Même si le cadre était défini, j'avais prévu de laisser les acteurs se déplacer librement dans le champ¹⁵⁰. » Le personnage naît du texte, mais les acteurs s'en emparent ainsi librement par leurs corps (faisant ainsi peut-être apparaître le « gestus », ce « développement des attitudes elles-mêmes » qui « se fait indépendamment de tout rôle¹⁵¹ » selon Deleuze). C'est cette complémentarité de l'imprévu et du prévu, mise en exergue par l'usage du plan long, qui donne à voir ces moments de sincérité et de véracité (nourris du réel, mais au service du *réel de la fiction*) remarquables. Pour autant, comme nous l'avons évoqué précédemment, ces choix décisifs formulés explicitement (Kaho qui délaisse Kenichiro dans *Passion*) ou implicitement (la marche solitaire de Jun dans *Happy Hour*) appellent les ultimes confrontations.

149 Ou bien encore Kaho, qui se souvient de la mort prétendue de son grand-père dans *Passion*.

150 IANNI Dimitri (propos recueillis par), *op. cit.*, p. 20.

151 DELEUZE Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, *op. cit.*, p. 250.

Chapitre 7 : Les situations de crise comme débordements violents de la parole

7.1. Une didactique de la violence : le cas de *Passion*

Lors d'un entretien, Dimitri Ianni fait remarquer à Hamaguchi qu'il semble être « conscient de la cruauté des mots¹⁵². » Le cinéaste explique ainsi que, depuis qu'il a commencé à travailler avec des acteurs professionnels, il a su qu'il pourrait écrire ces « dialogues chargés de violence, des mots qui pourraient exprimer la part cachée du personnage », précisant également : « Cette cruauté existe dans le réel et si l'on arrive à la représenter, le film n'en est que meilleur¹⁵³. » Ainsi, comme nous venons de le voir, si Hamaguchi favorise le relâchement de la parole en conférant aux dialogues une dimension ludique, où en favorisant l'étirement du temps au petit matin, la parole se libère parfois également avec violence. Chez Hamaguchi, la violence interpersonnelle trouve ainsi essentiellement son origine dans la parole. Premièrement, la parole peut elle-même être violence, par son propos cruel ou son intonation agressive. Deuxièmement, lorsque la violence devient physique (s'exprimant à travers les corps), c'est souvent également initié par la parole ou un dialogue qui a précédé.

Dans *Passion*, Hamaguchi choisit de mettre en scène une démonstration magistrale sur les causes et les répercussions de la violence. Cette séquence est justifiée narrativement par une mise en situation dans une salle de classe, où la didactique du propos est présentée par un dialogue entre une professeure et ses élèves. Suite au suicide d'un élève harcelé, la professeure (Kaho) va ainsi prendre le temps d'expliquer à sa classe la puissance destructrice de la violence. Ici, nous pouvons emmêler l'hypothèse que les propos de Kaho retranscrivent également la pensée du cinéaste qui, ainsi, livrerait également, par sa mise en scène, l'enseignement au spectateur. C'est notamment ce qui nous amène à qualifier cette séquence de « didactique ».

Le lieu institutionnel de l'école impose, à l'instar du tribunal, une distribution

152 IANNI Dimitri (propos recueillis par), *op. cit.*, p. 32.

153 *Ibid.*, p. 33.

intransigeante de la parole en fonction des rôles et des places de chacun. Ici, c'est la parole de la professeure qui s'impose aux élèves, en position d'écoute. La séquence s'ouvre sur la fin d'un examen, annoncé lorsque la professeure déclare « Bien, c'est fini ». Dans une logique performative, la classe, aux ordres, commence à poser les stylos et à s'agiter. Puis, lorsque la professeure demande aux élèves de faire passer les copies, ceux-ci s'exécutent également instantanément.

C'est alors que, de sa position privilégiée, la professeur engage le prolongement du moment tandis que l'examen est terminé : « Le cours est terminé. Je vous rendrai vos copies demain. Essayez de réviser pendant les vacances. Aujourd'hui j'aimerais prendre un peu de votre temps. » La durée de la séquence qui suit est de cette manière directement engagée par la parole de la professeure qui, de la même manière, guide ensuite le découpage de Hamaguchi. En effet, lorsque, évoquant l'élève qui s'est suicidé, la professeure remarque les fleurs qui ont été apposées sur sa place vide, le cinéaste accompagne ses propos par un plan montrant le vase. Puis, tandis qu'elle précise : « Je souhaite que nous discussions ensemble de la violence », Hamaguchi choisit de faire apparaître les visages à l'écoute des élèves. Ici, la puissance de la parole de la professeure, qui compte entamer une démonstration sur la notion de violence, est ainsi pleinement annoncée par le montage [Fig. 39].



[Fig. 39] *Passion*, 2008 (de 00:42:48 à 00:43:07) – de gauche à droite puis de haut en bas.

Pour étayer son propos, la professeure va ensuite prendre quelques élèves individuellement à parti en leur posant des questions. Par sa position hiérarchique, c'est elle qui délivre le droit de parole afin de guider le fil de la réflexion. Le premier champ-contrechamp entre elle et un élève est ainsi initié par une interpellation : « Tajima. As-tu déjà eu recours à la violence ? » Suite à ce premier échange, la professeur annonce l'existence de deux types de violence (« Il y a peut-être deux types de violence. »), puis prend à part une autre élève : « Qu'en penses-tu Yaguchi ? » Naturellement, l'élève répond : « La violence verbale et la violence physique ? » La professeure acquiesce, mais précise que ce n'était pas la réponse qu'elle attendait : « Oui. On fait souvent cette distinction. Mais au fond elles sont identiques. » En raison de l'importance qui a été précédemment allouée à la parole de la professeure (notamment par son aspect performatif qui influence jusqu'au montage), cette affirmation apparaît alors comme une vérité établie. Partagé aux élèves (par la professeure) comme au spectateur (par Hamaguchi), cet enseignement affirme que la violence verbale et la violence physique sont de même nature. Nous émettons donc l'hypothèse que, chez Hamaguchi, il n'y a ainsi pas réellement de distinction, du point de vue de la gravité, entre ces déploiements de la violence. Comme nous allons le voir dans la suite de ce chapitre, ces deux manifestations sont étroitement liées, s'entretiennent et se complètent, notamment au moment des crises.

Un autre élève répond quant à lui « La violence des garçons et celle des filles ? ». Bien que ce ne soit toujours pas la réponse attendue, la professeur affirme : « En effet, certaines violences sont plus souvent masculines. Mais les filles peuvent y avoir recours. » Puis, celle-ci décide de donner la bonne réponse face au mutisme de la classe : « Il y a la violence qu'on inflige et celle qu'on subit. » La professeur entame alors sa démonstration en interpellant deux élèves. À travers un premier dialogue, elle met en évidence l'individualité de chaque être humain : « On est deux êtres distincts. On ne peut pas lire en l'autre. » De cette manière, elle définit l'imperméabilité de la sphère personnelle de chacun, qui rend difficilement prévisibles les actions d'autrui. Avec un second élève, celle-ci met ensuite en application ses propos. Levant la main face à lui, elle lui demande : « Tu penses que je vais te frapper ? » Bien que l'élève réponde négativement, celle-ci entame vivement le geste comme pour lui asséner une claque. Le montage est alors de nouveau au service didactique du propos. Avant que l'on ne voie la main frapper l'élève,

Hamaguchi incorpore au montage les réactions surprises de deux élèves, en même temps qu'il fait le choix de faire émerger un silence total. Le spectateur est ainsi rendu lui aussi « élève », puisqu'il ne pouvait pas prévoir l'action de la professeur, et qu'il est à ce moment ignorant de la finalité de son action (en étant privé par l'image et par le son) [Fig. 40].



[Fig. 40] *Passion*, 2008 (de 00:45:46 à 00:45:54) – de gauche à droite puis de haut en bas.

Un plan nous dévoile ensuite que la main s'est en réalité arrêtée à quelques centimètres de la joue de l'élève. L'enseignante conclut alors : « Si je décidais de te frapper, tu ne pourrais pas m'arrêter. Pour toi c'est une violence qui vient de l'extérieur. Mais de mon point de vue elle vient de l'intérieur. Je pense que vous avez compris. » Se dirigeant vers le tableau, la professeure dessine alors un schéma explicitant sa vision de la violence. En tant que spectateurs, nous assistons, comme les élèves, à l'enseignement. De manière tout aussi structurelle que la parole inclut deux individus (celui qui parle et celui qui écoute), la violence est présentée au tableau comme impliquant celui qui l'émet (« moi ») et celui qui la reçoit (« l'autre »). Si l'on ne peut pas « stopper la violence de l'autre », notre rôle serait ainsi d'empêcher la nôtre d'émerger, en faisant en sorte, pour reprendre les mots de la professeur, de la « contenir ». Contredit par une élève qui évoque le principe de « légitime défense », l'enseignante explique alors le cercle vicieux que cela engendrerait, inscrivant au tableau : « violence = violence » et invitant ainsi à adopter une posture passive face à la violence, sans y répondre et en pardonnant l'agresseur.

Petit à petit, les failles de la démonstration apparaissent alors à l'image. Si, depuis le début, la discipline de la classe était respectée, c'est à partir du moment où la professeure tente de proposer des solutions que les élèves prennent subitement la parole sans être interrogés. Une élève demande alors s'il serait légitime de ne pas se défendre, même violemment, si l'on devait être tué, question à laquelle la professeur répond « Oui ». Puis, une autre élève s'étonne de l'existence des lois s'il en est ainsi. Tendant d'apporter une réponse à chacun, la professeure fait finalement face à une impasse lorsque l'un des élèves, responsable du harcèlement de celui qui s'est suicidé, déclare : « Que ceux qui ont fait du mal à Togawa se lèvent. Il nous pardonne. » Suivant la logique transmise par la professeure, qui invite au pardon de ceux subissant la violence, l'élève soulève ainsi les contradictions de la démonstration. L'un après l'autre, la totalité de la classe se lève alors. Face à la situation qui désormais la dépasse, l'enseignante choisit précipitamment de quitter le lieu.

Cette séquence, comme nous en émettons l'hypothèse, traduit à travers le personnage de Kaho (et davantage par ce que le récit filmique donne à voir), la vision de la violence qui transparaît dans les films de Hamaguchi. Nous émettons premièrement l'idée que le cinéaste n'opère pas de distinction entre la violence physique et verbale, mais les emploie de pair comme deux manifestations étroitement liées l'une à l'autre. Nous pensons également que la violence se joue toujours entre deux personnages, et fait souvent suite à ce que nous appelons des « débordements ». Par ce terme, nous entendons mettre en évidence l'émergence d'une parole ou d'un geste violent qui survient de façon impromptue, ou qui se délivre tandis qu'il était précédemment contenu. Enfin, comme l'articule la séquence que nous venons de présenter, il apparaît enfin que la solution proposée par la professeure n'est pas acceptée et entendue par les personnages. Chez Hamaguchi, la violence finit en effet régulièrement par apparaître à l'image, comme s'il était impossible pour les personnages de la « contenir », ce qui serait, selon Kaho, le seul moyen de l'endiguer.

7.2. Une parole transgressive

Chez Hamaguchi, la cruauté des mots semble souvent liée à leur caractère transgressif. Selon le CNRTL, « transgresser » comporte principalement deux définitions. Premièrement, transgresser signifie « ne pas respecter une obligation, une loi, un ordre, des règles¹⁵⁴ ». Deuxièmement, il peut également être employé pour qualifier le fait d'« aller au-delà d'une limite¹⁵⁵ », comme un synonyme de « franchir ». Ces définitions nous semblent toutes deux pertinentes pour aborder la violence de la parole chez Hamaguchi. Il semble en effet que la parole devienne cruelle dès lors qu'elle se déploie en contradiction avec des règles établies. Cet axe d'analyse pose toutefois question. Comme annoncé précédemment, nous avons fait le choix, dans le cas de notre étude, de nous intéresser davantage à des faits cinématographiques plutôt qu'au rapport entre ceux-ci et la société nipponne. Or, le caractère transgressif de la parole, chez Hamaguchi, serait, pour être exhaustif, nécessairement à mettre en relation avec des études anthropologiques ou sociologiques. De cette manière, nous pourrions établir si la parole apparaît, dans ses films, véritablement transgressive vis-à-vis des mœurs japonaises. Cependant, si la transgression apparaît comme l'irrévérence d'« une obligation, une loi, un ordre, des règles », elle ne s'effectue pas nécessairement vis-à-vis de conventions sociales ou morales d'une société. Par ses films, Hamaguchi instaure également insidieusement des règles qui ne sont, à l'instant où la parole se relâche de façon transgressive, plus respectées par les personnages. En employant des sources anthropologiques, nous veillerons ainsi à simplement justifier ce qui a été exprimé par le film ou par le cinéaste lui-même lors d'entretiens. Enfin, nous emploierons également la transgression définie par l'action d'« aller au-delà d'une limite », ce qui fait écho à notre idée selon laquelle cette parole surgit comme débordement des affects contenus par les personnages.

La parole qui se manifeste avec violence semble en effet corrélée à un relâchement honnête et franc des sentiments profonds des personnages. Ce sont des moments où ils choisissent de ne pas mentir ou d'euphémiser leur discours quitte à brusquer leurs interlocuteurs. Cette parole joue des concepts de *honne* (vrai son) et *tatemaie* (façade) qui

154 « Transgresser », *CNRTL*, en ligne, [<https://www.cnrtl.fr/definition/transgresser>], consulté le 5 juin 2022.

155 *Ibid.*

régissent les conversations au Japon et différencient le discours de politesse et les véritables sentiments qu'éprouvent les individus. Le sociologue Jean Lagane parle également du concept d'« empathie » dans les conversations au Japon, qui implique le fait de ne pas s'exprimer sincèrement trop brutalement :

« Une première catégorie d'empathie, qui recherche la maintenance du consensus entre les divers partenaires d'un échange, se manifeste verbalement à travers l'usage de précautions oratoires, voire une euphémisation du discours. Il s'agit d'une tendance à ne pas manifester d'opinions personnelles sans l'agrément de son interlocuteur. Le locuteur peut volontairement ne pas achever ses énoncés afin que l'interlocuteur puisse prendre la parole avant qu'il n'ait exprimé une opinion trop personnelle¹⁵⁶. »

Or, Hamaguchi annonce explicitement transgresser ces conventions dans ses films. Lors d'un entretien, il répondra d'ailleurs à la question « Vos films peuvent donc choquer le public japonais ? » ainsi : « Oui, on me dit que mes personnages expriment tout haut des choses qu'on ne dit pas d'habitude. On me dit que c'est la particularité de mon cinéma¹⁵⁷. » Ce que nous pourrions comprendre comme un acte sciemment transgressif reste toutefois à nuancer. Le cinéaste précise dans le même entretien : « Nous avons évolué depuis les années 1950 ou 1960. Les gens sont moins introvertis, montrer ses sentiments est aujourd'hui mieux accepté. Mais ce qu'on voit dans mes films est du domaine de la fiction. En réalité, la réserve, le contrôle des émotions, sont encore généralisés dans la société¹⁵⁸. » C'est ainsi en invoquant la mise en fiction, qui reconfigure inévitablement le monde tel qu'il est, que Hamaguchi justifie ce choix de figurer une parole extravertie. Ce qui apparaît transgressif pour le public japonais est ainsi avant tout le résultat d'une recherche de puissance fictionnelle. S'agirait-il tout de même pour le cinéaste d'employer la fiction comme un moyen de mettre en exergue ce « contrôle des émotions » généralisé et de délivrer un message politique ? Nous ne saurions l'affirmer et nous reconnaissons laisser cette question en suspens. Nous nous intéresserons, pour la suite, à l'intérêt, pour le récit,

156 LAGANE Jean, « Omoiyari, vers une compréhension du concept d'empathie au Japon », *Journal des anthropologues*, mis en ligne le 1er décembre 2009, [<http://journals.openedition.org/jda/320>], consulté le 5 juin 2022.

157 MARX René (propos recueillis par), « À propos de la sortie d'*Asako I & II*. Entretien avec Ryusuke Hamaguchi », *L'Avant-Scène cinéma*, n° 658, décembre 2018, p. 143.

158 *Ibid.*, p. 142-143.

de l'émergence de cette parole transgressive. Bien que cela revienne à une autre étude que la nôtre, actons cependant que, sciemment pensée ou non, la portée politique des films de Hamaguchi paraît, par ce que nous venons d'introduire, incontestable.

Dans *Asako I & II*, une dispute entre différents personnages naît précisément du relâchement d'une parole franche qui, de plus, est caractérisée par des reproches adressés personnellement. Cet échange a lieu lors d'une soirée entre amis dans l'appartement de Maya. Celle-ci a personnellement invité Asako et Ryōhei, mais a également demandé à ce dernier de venir accompagné d'un ami. Ryōhei, ne connaissant pas grand monde, car habitant récemment à Tokyo, a donc invité un de ses collègues : Kushihashi. À ce moment du film, les personnages apprennent tout juste à faire connaissance. C'est particulièrement le cas de Kushihashi, qui n'a alors jamais rencontré Maya et Asako.

La séquence s'ouvre par un gros plan sur un écran de télévision qui diffuse une pièce de théâtre dans laquelle joue Maya. L'écran s'éteint soudainement. Sur le plan suivant, nous découvrons les quatre personnages tenant des postures précises. Au premier plan, sur le canapé qui fait face à la télévision, est assis Kushihashi. Devant lui est agenouillé Ryōhei, penché vers l'écran, qui s'exclame « Pourquoi t'éteins Maya ? C'était bien ! » Debout, légèrement plus loin, Maya est debout, télécommande à la main. Enfin, Asako, chargée du repas, est positionnée à l'arrière-plan, derrière un comptoir. Le positionnement de chaque personnage suggère alors ce qui a précédé : Maya ayant montré aux deux garçons (sûrement suite à une demande de leur part) l'une de ses performances de comédienne.

Tandis que Kushihashi reste en retrait, Maya répond humblement aux compliments de Ryōhei par un sourire et déclare : « Non. Ça me gêne. Ça ne mérite pas votre attention. » Se dirigeant vers la table, Ryōhei continue de lui déclarer son admiration : « Tu es une vraie actrice ! On dirait une autre personne. » Toujours détachée, mais toutefois reconnaissante, Maya lui répond : « T'exagères. Mais merci. » Ryōhei interpelle alors Kushihashi, resté assis sur le canapé : « T'es pas d'accord Kushihashi ? Qu'est-ce que t'as ? » Tout en se levant, Kushihashi annonce qu'il est « désolé », mais qu'il doit partir, invoquant alors un « mal de ventre ». Un plan sur Maya accompagne alors la question

clairvoyante de celle-ci : « Quelque chose t’a dérangé ? » Kushihashi, par politesse, choisit de continuer à mentir et déclare « Non, pas vraiment. » Hamaguchi fait alors le choix, dans son découpage, de séparer Kushihashi du reste des amis [Fig. 41].



[Fig. 41] *Asako I & II*, 2018 (de 00:31:57 à 00:31:59).

Maya, tout en laissant apparaître une certaine tension par sa gestuelle (se frottant le corps, les bras croisés), insiste davantage : « Si tu as quelque chose à dire, vas-y. » Kushihashi avoue finalement : « C’était moyen. » La violence des mots est à ce moment soulignée par le choix de Hamaguchi de figurer la réaction des trois autres personnages. Si Kushihashi a attendu l’« agrément de son interlocuteur¹⁵⁹ » avant d’exprimer un point de vue blessant, la dimension brutale de la parole est ainsi soulignée par l’image, mais également par le récit qui l’entoure, puisqu’il s’agit alors du seul personnage qui n’a précédemment tissé de liens avec Maya. La parole se veut ensuite encore plus violente lorsque Kushihashi demande « Pourquoi tu fais tout ça ? », tandis que personne d’autre ne dit mot. En effet, Maya a comme ouvert une brèche en invitant Kushihashi à s’exprimer sur ce qu’il vient de voir. Celui-ci transgresse alors véritablement une limite en lui posant cette seconde question, puisqu’il remet directement en cause jusqu’aux motivations de l’actrice. La voix tremblotante et apparemment émue, Maya répond timidement : « Pour le public. » Kushihashi poursuit tout aussi violemment, déclarant ironiquement :

Kushihashi : « Le public. Il a aimé ? »

Maya : « Je pense. »

Kushihashi : « Qu’est-ce qui te fait dire ça ? Tes amis t’ont acheté un billet et ils t’ont dit “Bravo Maya, t’as été géniale” ? Ils t’ont offert des fleurs et t’ont dit “J’ai pleuré” ou “Jamais je pourrais faire ça” ? »

159 LAGANE Jean, « Omoiyari, vers une compréhension du concept d’empathie au Japon », *op. cit.*

Pendant que la parole de Kushihashi se relâche, Hamaguchi souligne la violence de ce qui est dit en incorporant au montage un plan sur Asako en position d'écoute. Ce plan fait écho à la nature des propos de Kushihashi (qui évoque la réaction supposée de ses amis) mais insiste également sur la dimension publique des critiques prononcées. Hamaguchi revient ensuite par un plan sur Maya, qui fait apparaître le caractère transgressif des déclarations de Kushihashi, puisqu'elle l'invite à revenir sur la pièce au lieu de s'écarter sur des suppositions blessantes : « C'est quoi ton problème ? Dis-moi clairement ce que t'as pas aimé. » Kushihashi entame alors la récitation des tirades prononcée par Maya sur la captation, comme pour lui donner l'exemple. Puis, celui-ci exprime plus précisément ce qui lui a déplu, avec franchise et sans euphémisme : « Quand tu joues du Tchekov, évite de surjouer. Ça fait super *cheap*. On est saoulés par ton narcissisme », puis dévie de nouveau : « Tu utilises le public pour te faire mousser. » Le ton monte alors entre Maya, blessée, qui défend l'idée que tout artiste cherche de la reconnaissance, et Kushihashi qui persiste dans ses critiques : « T'es à côté de la plaque. Ça n'émouvra jamais personne. »

Tandis qu'il se décide soudainement à partir pour mettre un terme à la dispute, Kushihashi est retenu par les deux personnages restés jusqu'alors en retrait. Asako l'arrête d'abord par la parole, en précisant que si, effectivement, elle a complimenté Maya lors de ses représentations, elle était alors éminemment sincère (« J'ai acheté des fleurs et j'ai pleuré. "Jamais je pourrais faire ça !" J'avoue, je l'ai dit. Mais ce n'était pas un mensonge. J'ai été émue par sa performance. ») tandis que, plus tard, c'est Ryōhei qui l'attrape physiquement et insiste pour qu'il reste. Kushihashi se décide alors à s'excuser en s'agenouillant devant Maya, avouant qu'il a sans doute franchi certaines limites : « Je suis désolé. Je n'aurais pas dû dire ça. » Il précise d'ailleurs légèrement plus tard les raisons de son débordement : « Je crois que j'étais jaloux. J'ai vu quelqu'un qui continuait ce que moi j'ai abandonné et qui rayonnait. C'est pour ça que j'ai dit ça. » Tout en l'excusant, Maya précise alors : « C'est toujours bien d'entendre des critiques. Mais la prochaine fois choisis un peu mieux tes mots. »

Comme le démontre cette séquence, l'émergence de la violence verbale chez Hamaguchi peut s'effectuer de façon soudaine, par les « débordements » de sentiments

contenus. Ici, c'est la jalousie de Kushihashi qui est à l'origine de sa parole transgressive et de la violence qu'elle a incarnée. Dans le cas de cette dispute, Maya lui pardonne, notamment car elle était finalement prête à recevoir des critiques prononcées avec les « bons mots ». Dans les séquences de crises relationnelles que met en scène Hamaguchi, la puissance des mots sur le monde sensible est toujours palpable. Ici, en effet, ceux-ci s'annoncent directement violents, puisqu'ils agissent avec immédiateté sur le personnage de Maya. En effet, nous percevons à l'image, en même temps que les critiques lui sont assénées, les réactions émues traduites par le jeu de l'actrice qui accompagne son timbre tremblotant. Ici, le débordement émerge premièrement par la parole de Kushihashi, et se répercute sur le corps de Maya.

Dans *Intimacies*, une séquence figure particulièrement cette même répercussion des mots de l'un vers le corps de l'autre. Cependant, la violence la plus visible ici semble paradoxalement émerger du côté de celui qui écoute. Il s'agit d'un moment où Reiko s'entretient individuellement avec différents membres de la troupe de théâtre qu'elle met en scène. La scène que nous allons présenter est précisément le dialogue mené dans ce cadre avec Ryōhei (le dramaturge et son petit ami).

Tandis que l'entretien précédent a été marqué par des rires partagés, celui avec Ryōhei s'annonce bien différent pour Reiko. Le plan qui l'introduit (un gros plan sur Ryōhei, mutique) le présage déjà, tandis que le contrechamp (un gros plan sur Reiko) le concrétise, demandant « Tu ne vas pas parler¹⁶⁰ ? » Ryōhei fuit du regard et se montre retissant à répondre aux questions de Reiko. Pour elle, l'entretien est important, car elle « ne sait rien de lui ». Comme nous le présente la professeure dans son enseignement sur la violence dans *Passion*, nous percevons ici que chaque individu est distinct et défend sa sphère personnelle. La violence se joue précisément sur ce frottement entre les deux personnages, tandis que l'un souhaite conserver son intimité et que l'autre est nécessairement à la recherche de réponse. La violence est ainsi insidieuse, puisque vécue intimement par Ryōhei, sans pour autant que Reiko ait une volonté sincère de nuire. Lorsque Ryōhei demande : « Pourquoi tu fais ça ? », Reiko répond : « Juste parce que. » Si

160 Traduction personnelle des sous-titres anglais pour ces propos et les suivants dans cette séquence d'*Intimacies*.

aucun reproche n'est alors adressé, la brutalité est pourtant incarnée par la réponse brève de Reiko, qui impose son dispositif à autrui sans explication. Les gros plans frontaux sur les visages des deux acteurs (montés en champ-contrechamp) accentuent la contrainte de l'échange par la figuration des expressions gestuelles : Reiko, droite, regarde régulièrement face à elle lorsqu'elle pose les questions, tandis que Ryōhei bouge la tête et regarde sans cesse vers le hors-champ.

Reiko entame alors le déroulement d'une liste de questions de manière plutôt rapide, auxquelles Ryōhei choisit tantôt de répondre brièvement, tantôt de ne rien rétorquer. Les questions sont souvent d'ordre intime et font écho à la situation, par exemple : « Pourquoi tu te protèges tout le temps ? » ou « Pourquoi tu es si effrayé ? » Finalement, celle-ci aboutit à une plus longue affirmation qui apparaît véritablement comme un reproche : « Tu dis aux gens de faire des choses, mais tu ne les fais pas toi-même. Tu disais que leur faiblesse était leur force. Donc, pourquoi cacher les tiennes ? Pourquoi les manipuler ? » Dans le même temps, Hamaguchi incorpore momentanément le contrechamp sur Ryōhei, mutique, mais qui regarde désormais Reiko. Par ailleurs, nous percevons le bruit de son corps qui bouge sur la chaise lorsque c'est le visage de Reiko que nous voyons. De cette manière, le montage et le son accompagnent la violence des mots dans la montée de la tension qui devient ainsi palpable. Soudainement, Ryōhei se lève tandis que Reiko s'arrête de parler. Un enchaînement de deux plans traduit alors le débordement violent du corps : le mouvement où il se lève, puis un son strident qui fait office de raccord, et enfin un plan d'ensemble où nous le voyons donner un coup de pied dans une chaise. Si le geste violent est exprimé par un débordement physique de Ryōhei, c'est une nouvelle fois la parole qui l'a initié. Il semble que les mots de Reiko aient en effet été transgressifs en deux points. Premièrement, elle n'a pas écouté ni respecté l'avis de son interlocuteur, en lui imposant un dispositif qui forçait l'affleurement de ses sentiments profonds. Deuxièmement, il semble bien qu'elle ait franchi une limite, par le flux incessant de question qui agissait comme un « approfondissement » vécu de plus en plus violemment par Ryōhei. En tentant de briser « le mur » qui l'empêchait d'accéder à ce qui constitue l'intimité de son interlocuteur, celle-ci a en réalité provoqué l'accès de violence.

Nous l'avons vu au fil de ce mémoire, les personnages de Hamaguchi ont tendance

à conserver nombre de non-dits et à contenir leurs sentiments profonds, sans qu'il soit possible de les garder pour eux indéfiniment. Si en recherchant la franchise chez autrui, la violence peut émerger, c'est également à l'inverse l'aveu qui peut apparaître brutal pour autrui. Nous l'avons déjà remarqué dans la séquence d'*Asako I & II*, où Kushihashi avoue avec véhémence ce qui lui déplait dans le jeu de Maya.

Chez Hamaguchi, il arrive ainsi que ce soit un aveu particulièrement transgressif qui conduise au dénouement. Nous le remarquons notamment dans différentes séquences où, au sein même du foyer, les couples se délient par le relâchement de la parole. Ces séquences font directement suite à ces moments situés à l'heure dorée que nous avons présentés dans notre sixième chapitre. Nous avons ainsi évoqué l'idée que les personnages formulent, à l'aune du lever du jour, des choix intimes décisifs pour les récits. Dans *Passion*, suite au long dialogue entre Kenichiro et Kaho, nous avons ainsi remarqué que cette dernière conclut en faisant le choix de son futur mari (Tomoya) plutôt que de celui qui est éperdument amoureux d'elle (Kenichiro). Suite à cela, Hamaguchi décide de mettre en séquence l'ultime dialogue entre Kaho et Tomoya.

Lorsqu'elle rentre dans leur appartement où l'attend Tomoya, le dialogue entre les deux est d'abord filmé en champ-contrechamp. Kaho est alors instantanément franche avec Tomoya, annonçant avoir vu Kenichiro précédemment et précisant : « Il a dit qu'il m'aimait. Mais je me suis enfuie. » Le déliement des mots, qui a eu lieu précédemment, se poursuit ainsi d'une séquence à l'autre. La réaction de Tomoya est pour autant surprenante, jugeant « cruel » ce que Kaho a fait à Kenichiro et lui disant : « J'ai des choses encore plus cruelles à te dire. J'aime quelqu'un d'autre. »

La parole, ainsi qualifiée explicitement de « cruelle », vient surprendre le personnage de Kaho, mais également le spectateur. La violence est d'autant plus puissante que Kaho, quant à elle, a fait le choix de la franchise et a préféré Tomoya à Kenichiro. D'autre part, le caractère transgressif de la parole apparaît en raison du lieu dans lequel elle se déploie. C'est en effet dans l'appartement même des futurs mariés que Tomoya avoue aimer une autre femme. Après que Kaho se soit assise à côté de Tomoya, Hamaguchi fait de nouveau le choix du plan long, dans un certain écho avec celui qui a figuré le dialogue

avec Kenichiro précédemment. Cependant, là où Kenichiro et Kaho marchaient de concert vers la caméra, ici le couple est assis et immobile. La décision de chacun semble en effet immuable. Malgré un dialogue empreint de romantisme et un rapprochement tactile, Tomoya admet en effet souhaiter quitter l'appartement pour rejoindre l'autre femme qu'il aime.

Après qu'il se soit levé et ait quitté le cadre, nous entendons hors champ le bruit de la porte qui claque tandis que Kaho s'effondre en larmes. Le plan long s'étire ainsi sur Kaho, désormais seule, et figure les répercussions violentes du dialogue qui a précédé. Le son suggère alors la surprise qui attend Kaho et le spectateur : une porte qui s'ouvre, des bruits de pas, puis Tomoya qui revient dans le cadre, s'agenouille devant Kaho, s'excuse et lui demande de lui laisser « encore une chance ». Les larmes et les sanglots de Kaho continuent toutefois de faire résonner la scène violente, purement verbale, qui a précédé, tandis que le couple, après s'être embrassé, quitte le cadre une ultime fois, cette fois-ci côte à côte.

Dans *Happy Hour*, c'est également au sein du foyer de deux femmes (Sakukaro et Fumi) que se déploient successivement ces aveux violents qui conduisent au dénouement. Après son errance nocturne, qui a notamment été mise en image par Hamaguchi lors du passage à l'heure dorée, Fumi rentre finalement dans son appartement où l'attend son mari, Takuya. C'est le moment pour elle de concrétiser le choix qu'elle a ainsi intimement formulé précédemment. De la même manière que dans la séquence de *Passion*, Takuya est d'abord assis sur un canapé tandis que Fumi est debout. Mais de manière inversée, c'est l'homme ici qui avoue avoir précédemment passé un moment avec une autre femme et qui précise : « Elle m'a dit qu'elle m'aimait. » C'est immédiatement que le ton monte du côté de Fumi qui lui répond : « Et "c'est rien ?" », « Toi aussi tu l'aimes non ? Je détestais ta voix quand tu parlais d'elle. » Puis, un peu plus tard, elle annonce définitivement son souhait de rompre : « Alors c'est fini. », précisant les réflexions qui l'ont accompagné durant sa déambulation nocturne :

Fumi : « J'ai pensé à la façon dont ça finirait entre nous. »

Takuya : « Dont ça finirait ? »

Fumi : « C'est un des scénarios que j'avais envisagés. »

Takuya : « Quoi d'autre ? »

Fumi : « Hum ? »

Takuya : « Il y en a un autre ? »

Fumi : « Tu aurais été là à mon retour. Et tu te serais excusé... De ne jamais t'être rendu compte à quel point tu m'avais fait souffrir. Et tu aurais juré de ne jamais plus me faire souffrir. Et je t'aurais répondu "C'est trop tard". »

Le choix de rompre avec Tomoya, réfléchi à l'heure dorée, apparaît de cette manière définitif et irrévocable pour Fumi. En même temps qu'elle s'exprime, la mise au point, d'abord faite sur son visage, bascule sur Tomoya afin de figurer les répercussions physiques des mots [Fig. 42]. Puis Fumi s'approche de lui, augurant un changement de plan, où elle déclare face à lui : « Je veux divorcer. Finissons-en maintenant ».



[Fig. 42] *Senses 5* ou *Happy Hour* (de 00:51:09 à 00:51:18) – de gauche à droite.

Après que Takuya a tenté de renouer avec elle, précisant qu'il accepterait de ne plus fréquenter la femme qu'il a vue la nuit, Fumi conclut en demandant à celui-ci, au sein même de l'appartement du couple : « Tu veux bien partir le temps que je fasse mes valises. Je regrette, mais je ne peux pas rester ici avec toi. » La dimension transgressive des mots apparaît dès lors, puisque Fumi demande à Takuya de quitter le lieu du foyer, par essence un lieu partagé. Ainsi, elle l'exclut de ce qui, de fait, lui appartenait tout autant qu'à elle. Takuya s'exécute en silence, quittant l'appartement. L'action est filmée de sorte que Fumi apparaisse dans le plan au moment où celui-ci claque la porte. De cette manière, nous voyons également se répercuter la violence des mots sur le corps de celle qui les a prononcés. Hamaguchi recentre d'ailleurs par un léger panoramique le cadre sur Fumi, inclinant la tête et apposant ses deux mains sur son cœur, avant d'appuyer sa réaction par un plan rapproché épaule qui lui est entièrement consacré [Fig. 43].



[Fig. 43] *Senses 5* ou *Happy Hour* (de 00:52:34 à 00:52:43) – de gauche à droite puis de bas en haut.

À l'instar de la séquence précédemment évoquée de *Passion*, l'ultime au revoir est caractérisé par un retour du personnage qui est parti. Après que Fumi lui a ouvert la porte, Takuya s'excuse de l'avoir fait souffrir. Ce dernier ne cherche pas tant à empêcher le divorce (commençant par « Je sais qu'on doit divorcer »), mais réalise ainsi le second scénario que Fumi avait imaginé de leur rupture (et qu'elle lui avait présenté ainsi : « Tu aurais été là à mon retour. Et tu te serais excusé... De ne jamais t'être rendu compte à quel point tu m'avais fait souffrir. »).

C'est également au sein de son foyer que Sakukaro délivrera l'ultime aveu du film à son mari. Celle-ci vient de passer la nuit avec un amant. C'est le matin, et elle est alors absente lors de l'ouverture de la séquence. Son mari, assis sur un canapé, se décide à se lever pour aller rentrer le linge étendu derrière une porte vitrée. Tandis que le mari s'arrête subitement, la voix de Sakukaro nous parvient hors champ : « Je suis rentrée ». Le plan suivant la figure avançant vers son mari, regardant le linge qu'il tient entre les mains, et demandant de manière anodine : « Il va pleuvoir aujourd'hui ? ». Le mari lui répond qu'il faisait « ça comme ça ». La banalité de la discussion se poursuit lorsqu'elle demande où est leur fils, « Sans doute à l'école », répond le mari. Puis, celui-ci marque un retour plus explicite au récit, demandant à Sakukaro « Où étais-tu ? Qu'est-ce que tu faisais ? ».

Sakukaro répond sincèrement :

Sakukaro : « J'étais avec un mec. »

Le mari : « Tu veux dire... »

Sakukaro : « J'ai couché avec lui. »

Le mari : « Tu l'aimes ? »

Sakukaro : « Ça n'a rien à voir. »

Le mari : « C'est encore pire. »

Sakukaro « Mais je lui suis reconnaissante. Vraiment. »

La parole surgit ici de manière brutale. Tout d'abord, l'aveu est par nature transgressif, puisque Sakukaro annonce au sein même du foyer, sans détour et sans euphémisme, avoir commis un adultère durant la nuit. Or, précédemment dans *Happy Hour*, celle-ci a précisément accompagné sa meilleure amie, Jun, jusqu'au tribunal pour avoir commis la même chose. D'autre part, cette sincérité survient de manière surprenante, alors même que Sakukaro entamait une discussion plutôt banale avec son mari. Elle apparaît ainsi extrêmement détachée de la violence de ses mots probablement ressentie par celui-ci. Après avoir dit cela, elle se dirige d'ailleurs, en apparence indifférente, vers le linge étendu derrière une porte vitrée pour le rentrer. Son mari l'arrête, en lui attrapant le bras hors champ. Son visage, mutique, nous apparaît distinctement à l'image tandis qu'il s'est retourné vers elle. À deux reprises, Sakukaro lui fait remarquer calmement « Ça fait mal » [Fig. 44].



[Fig. 44] *Senses 5* ou *Happy Hour*, 2015 (00:56:25).

Son mari la relâche et lui demande « Tu veux faire quoi ? », tandis que, rentrant le linge, celle-ci lui retourne la question, « Je dois faire quoi ? », puis précise « Je pars, si c'est ce que tu veux. Mais... Je ne m'excuserai pas ». À l'image, ces mots sont assénés tandis que le plan s'attarde sur le visage du mari, qui la regarde rentrer le linge. Alors que Sakukaro se dirige de nouveau vers l'extérieur (où est étendu le linge), le mari décide de fermer violemment la porte vitrée qui sépare les deux espaces. De cette manière, il interrompt la tâche ménagère, soulignant la gravité du moment et la nécessité de valoriser le dialogue. D'autre part apparaît alors tout un symbole, puisque la porte vitrée fait se refléter Sakukaro face à elle-même [Fig. 45].



[Fig. 45] *Senses 5* ou *Happy Hour*, 2015 (00:57:05).

Elle n'a désormais d'autre choix que de parler avec son mari de son acte transgressif. Le dialogue se précise et se poursuit alors que le mari l'observe, mais que celle-ci fait face à la baie vitrée, les yeux inclinés. Tandis que le mari lui explique qu'il ne sait pas s'il l'excusera de son acte, celle-ci lui rétorque qu'elle ne pourra de toute façon pas s'excuser. Elle se retourne alors vers lui, en silence, et ce dernier lui demande :

Le mari : « Ne me regarde pas comme ça. »

Sakukaro : « Comment ? »

Le mari : « Comme ça. »

Sakukaro : « Je regarde, c'est tout. »

Au moment précis où le mari déclare « Comme ça. », Hamaguchi fait le choix d'un plan rapproché épaulement frontal sur Sakukaro. Nous découvrons son expression émue, contrastant

avec le détachement précédent dont elle semblait faire preuve, et résultant de l'acte du mari qui a forcé l'instauration du dialogue [Fig. 46]. Tandis que le plan sur Sakukaro s'étire, le mari annonce « Je ne peux pas te mettre dehors. », puis « Parce que je tiens à toi ». L'aspect réconfortant de ces mots est ainsi pleinement délivré à Sakukaro, qui occupe toute l'attention visuelle et sonore. Le champ-contrechamp qui suit honore une nouvelle fois son émotion. Tandis qu'un plan frontal accompagne succinctement les mots du mari, incluant leur fils : « Je tiens à vous », Hamaguchi ne tarde pas à revenir sur le visage mutique de Sakukaro lorsqu'il déclare : « Je m'y suis peut-être mal pris. Mais c'est ma façon de faire. » Puis, nous revenons à un plan rapproché incluant les deux personnages, alors que Sakukaro déclare « Moi aussi ». Cette dernière ouvre ensuite la porte vitrée pour continuer d'étendre le linge, concluant ainsi momentanément l'échange intime qui vient de se nouer.



[Fig. 46] *Senses 5* ou *Happy Hour*, 2015 (de 00:57:56 à 00:58:55) – de gauche à droite puis de haut en bas.

Le mari observe son aller-retour entre l'extérieur et l'intérieur, comme en attente d'une poursuite du dialogue. En hors-champ, tandis que Hamaguchi filme le mari en position d'écoute, Sakukaro poursuit alors sa phrase : « C'est ma façon de faire, je ne partirai pas, mais je ne m'excuserai pas ». Le contrechamp la figure alors, regardant son mari, tandis que celui-ci est relégué en amorce : « Et je ne te demanderais pas de me pardonner. Tu es déçu ? »

Demeurant silencieux le mari enfle sa veste de costume puis déclare « Je dois y

aller ». Tandis que le plan accompagne Sakukaro qui reprend sa tâche consistant à étendre le linge, nous entendons alors hors champ le mari descendre les escaliers, puis un bruit de chute. Sakukaro vient alors à sa rencontre, et nous le découvrons, dans l'ombre, affalé sur les marches. Elle lui demande si tout va bien, l'aide à se relever puis lui souhaite « Bonne journée », tandis que celui-ci reste mutique et quitte le foyer en silence. C'est ainsi que Hamaguchi fait ici résonner la violence de l'aveu et la cruauté des mots de Sakukaro dans le corps d'autrui. Si, dans l'immédiateté du dialogue, le mari a tenté de sauver son couple (« Je ne peux pas te mettre dehors. », « Je tiens à toi »), c'est quelque moment plus tard que sa réponse, plus sincère, le rattrape. Nous avons déjà évoqué cette idée énoncée par Mathias Lavin, que nous proposons de lire de nouveau :

« en situation de communication, toute parole suppose une réponse possible, fût-elle silencieuse, et donc une écoute ; réciproquement, l'écoute présume une parole dite, ou bien à venir même si elle est longtemps différée¹⁶¹. »

Or, la réponse sincère apportée par le mari semble véritablement se situer ici, par la figuration de sa chute, même si elle n'est pas « parole dite » par lui-même, mais plutôt par l'image et les bruitages.

Par l'analyse de ces séquences où une parole violente et transgressive est délivrée par les personnages, nous avons ainsi souhaité faire apparaître la manière dont Hamaguchi la relie systématiquement aux corps. La figuration de l'expression gestuelle des acteurs fait ainsi apparaître les débordements émotifs provoqués par les mots assénés à ce moment. Premièrement, cela permet de renforcer le caractère dramatique de ces dialogues, qui conduisent parfois au dénouement. D'autre part, cela témoigne de la violence percussive de la parole qui, à partir d'une manière sonore (la voix), influe immédiatement et remarquablement sur la matière visible (le corps). Enfin, nous comprenons comment Hamaguchi emploie le corps comme une manière silencieuse, mais non moins susceptible d'apporter une réponse à la parole verbalisée. Nous allons justement désormais nous atteler à analyser plus précisément ces séquences où la violence des corps se substitue à celle des mots.

161 LAVIN Mathias, *Puissances de la parole*, op. cit., p. 51.

7.3. Épuiser les corps et les mots

Nous avons commencé à développer l'idée que lorsque la parole vient violenter un personnage, elle produit remarquablement un effet visible sur son corps. Parfois, si cette répercussion peut se produire avec immédiateté, elle peut également être différée, comme c'est le cas du mari de Sakukaro qui s'effondre dans les escaliers dans la dernière séquence que nous avons présentée. De cette manière, Hamaguchi valorise l'effet que produit la réception d'une violence verbale, tout en lui allouant une des caractéristiques de la brutalité physique. Les mots agissent ainsi corporellement, à l'instar d'un « coup de poing », puisqu'ils épuisent physiquement autrui. Par ailleurs, si, dans l'immédiateté, les personnages adoptent parfois un discours de façade, Hamaguchi leur accorde ainsi ensuite un moment d'expression sincère. Dans *Happy Hour*, après avoir chuté dans les escaliers, c'est seul, dans la rue, que le mari va véritablement visiblement souffrir de l'aveu d'adultère qui lui a été délivré. Un travelling gauche-droite l'accompagne latéralement tandis qu'il marche pour se rendre au travail. Nous apercevons d'autres employés avançant dans la même direction que lui, accentuant le caractère routinier et rituel du moment que nous devinons quotidiennement répété. Il s'arrête aux abords d'un passage piéton. Deux autres employés le devancent et s'arrêtent eux aussi. Soudain, le mari lâche sa sacoche et rabat son avant-bras devant ses yeux. Il résonne alors comme une impossibilité pour celui-ci de poursuivre sa routine en contenant ses sentiments profonds : s'arrêtant, laissant tomber au sol son outil de travail, et se « bandant » les yeux pour sans doute cacher son émotion. La réaction des autres *salarymen* accentue la gravité du moment. Tandis que l'un reste impassible, l'autre lui jette seulement brièvement un coup d'œil lorsqu'il vient à s'accroupir au sol, son corps, blessé et épuisé, ne tenant plus debout. Les deux autres traversent en effet le passage piéton, tandis que lui reste tétanisé, délaissé seul, à l'image. Un plan lui est alors entièrement dédié, caméra positionnée à hauteur du sol, tandis qu'il demeure en silence roulé en boule [Fig. 47].



[Fig. 47] *Senses 5* ou *Happy Hour*, 2015 (de 01:01:06 à 01:01:24) – de gauche à droite puis de haut en bas.

De la même manière, après que Fumi a annoncé son souhait de divorcer à son mari (Takuya), Hamaguchi figure les répercussions corporelles de l'annonce sur chacun d'eux. Tandis que Takuya a définitivement quitté le foyer du couple, Fumi effectue quelques pas dans l'appartement, accompagné par deux travellings, d'abord de face puis de dos, avant de s'effondrer soudainement. L'épuisement inhérent à la nuit blanche réflexive et au déliement des mots qui a précédé viennent ainsi l'atteindre corporellement. De la même manière que pour le mari de Sakukaro, un plan vient, à hauteur du sol, nous dévoiler son visage. Elle ne s'est pas endormie, ouvrant au contraire grand les yeux, évoquant un possible destin funeste. Hamaguchi joue sur cette idée tout en suggérant que son esprit ressasse, même si son corps n'est plus en capacité de tenir. Le bruit d'un moteur automobile vient alors briser le silence et permet la transition vers le plan suivant. Nous découvrons la scène d'un accident entre un camion poids lourd et une automobile. Au volant de la voiture sinistrée, bien que son visage soit avachi, nous devinons, par sa longue chevelure et par son alliance, qu'il s'agit de son mari Takuya. Qu'il se soit volontairement ou non empalé sur le camion, l'accident de Takuya traduit une nouvelle fois à l'image la violence du dialogue qui a précédé.

Comme nous le voyons à travers l'effondrement de Fumi, la violence de la parole ne se répercute pas seulement corporellement sur celui à qui elle est délivrée. Le

personnage qui violente est en effet également à même de s'épuiser et de se blesser, même de façon différée. Dans *Happy Hour*, cette idée est également mise en scène à travers le personnage d'Akari. Infirmière, celle-ci se montre en effet, durant une scène, particulièrement violente vis-à-vis de sa stagiaire (un personnage secondaire). Celle-ci a alors sciemment omis de préciser à Akari que cette dernière avait commis une erreur dans le dosage médicamenteux destiné à un patient. Isolées dans une cage d'escalier, les deux femmes entament alors un dialogue. Regrettant le manque de sincérité de sa stagiaire, Akari lui demande « C'est si dur d'être franche avec moi ? ». Ces mots font immédiatement écho au récit, puisqu'Akari était précisément la seule amie de Jun à qui elle n'avait pas annoncé son procès pour adultère. Le dialogue avec la stagiaire, *a priori* secondaire, vient ainsi tout de même révéler la tension narrative liée au personnage d'Akari. Cela explique notamment la poursuite véhémence de ses mots : « Idiote ! Qu'est-ce que t'as dans la tête ? », puis « Je te ne fais pas confiance. Tu n'as pas vérifié correctement. Si tu ne prends pas ça au sérieux, va ailleurs. Tu m'énerves. » Tandis qu'elle commence à descendre les escaliers, quittant le cadre, nous entendons hors champ le bruit de sa chute. Durant le reste du film, Akari aura le pied dans le plâtre, continuant à vivre avec cette blessure visible. Les émotions qui l'ont débordée, d'abord par la parole, ont ainsi résonné dans le corps qui en porte désormais la marque.

Si la violence verbale marque inévitablement les corps, même de manière différée comme nous venons de le voir, Hamaguchi figure également les débordements physiques immédiats au moment des situations de crises. L'implication physique des acteurs accompagne alors la violence des mots, jusqu'à parfois se substituer à elle. Dans *Passion*, suite à la mise en séquence du « jeu de la vérité » qui interdit aux personnages de mentir, le relâchement de la parole mène ainsi les personnages à en venir aux mains.

La tension dramatique née d'abord du rapprochement visible entre Takeshi et Takako, qui irrite Tomoya (secrètement amoureux de Takako). Hamaguchi figure ainsi l'apparence tendue de Tomoya par de courts plans sur ses réactions gestuelles : nous le voyons dénouer sa cravate, croiser les bras, crisper le visage, tandis que la discussion entre Takeshi et Takako les mène tous deux à partager un fou rire. Takako va par la suite poser une question extrêmement intime aux deux hommes, qui n'ont alors pas le droit de mentir :

« Qu'est-ce que vous n'aimez pas chez vos conjointes ? » La réponse de Tomoya le mène de fil en aiguille à avouer son attirance pour Takako : « Je suis juste attiré par toi. » Takako répond alors de manière extrêmement détachée : « Merci. Mais je ne t'en demandais pas tant. D'autres questions ? » L'aveu, demeurant sans véritable réponse, est mal vécu par Tomoya, dont le cinéaste met en image la réaction sidérée et déçue. Takeshi intervient alors également en déclarant à Takako : « Tu es carrément insensible. Ce type est une merde, mais il est sérieux. » Tomoya, écartant d'abord Takeshi (« C'est bon Takeshi. »), poursuit le dialogue avec Takako. Puis, Takeshi se lève soudainement et déclare « J'en ai ma claque », avant de justifier son départ en précisant à Tomoya :

Takeshi : « Tu vas pouvoir tirer ton coup. »

Tomoya : « C'est pas ce que je veux. »

Takeshi : « Si tu veux vraiment cette fille, commence par la regarder. Elle n'est pas celle que tu crois. Le plus simple pour l'avoir, ce serait que tu la frappes. »

Tomoya, interpellé par l'absurdité du conseil, refuse évidemment de frapper Takako. Takeshi se décide alors lui-même à approcher Takako pour lui asséner une claque. En réponse, celle-ci se lève du canapé pour lui répondre par le même geste. Cet échange de claques fait écho à la séquence où Kaho enseignait sa définition de la violence à sa classe. Celle-ci avait en effet choisi d'asséner une (fausse) claque pour démontrer qu'il est impossible de prévoir l'émergence ou les raisons de la violence chez autrui. Ici, la claque de Takeshi paraît en effet impromptue, car celui-ci est le seul du groupe d'ami qui n'entretient, en apparence, aucun lien secret avec Takako. En même temps, le geste ne surprend qu'à moitié, étant donné la tension dramatique qui montait entre les personnages précédemment, et qui les menait à des propos de plus en plus violents les uns envers les autres.

Takeshi s'élance ensuite vers Takako après qu'elle lui a à son tour asséné une claque. Le déliement de la parole qu'induisait le jeu fait alors place à un véritable déchaînement des corps, Tomoya se précipitant vers Takeshi pour l'interrompre et s'écriant « Arrête ». Massif, Takeshi n'a aucun mal à envoyer Tomoya violemment sur le canapé. Takeshi attrape alors Kaho et l'amène dans la douche, fermant la porte derrière lui. La

parole s'est subitement appauvrie. Suite aux longs aveux qui succédaient aux questions intimes, Hamaguchi fait le choix de mettre en scène une séquence où les corps occupent considérablement l'attention du spectateur. Nous parvenons essentiellement des cris : les « Takeshi ! » scandés par Tomoya qui frappe à la porte de la douche et les « Arrête » de Takako. Par un montage alterné, Hamaguchi figure tout autant Takeshi, qui a ouvert le pommeau de douche et asperge Takako en lui tenant la bouche et en rigolant, que Tomoya, qui s'active à chercher un objet contondant dans l'appartement pour intervenir. Rapidement, l'aspect grave de la scène est atténué. Du côté de Tomoya, l'aspect comique prend le pas lorsque nous le voyons prendre momentanément un couteau avant de préférer une pelle sur le balcon. Dans la douche, Takeshi et Takako commencent dans le même temps à s'embrasser mutuellement. La scène se conclut alors que, héroïquement, Tomoya se précipite vers la douche, pelle brandie, et déclarant « Arrête Takeshi ! », tandis qu'il découvre les silhouettes de Takako et Takeshi en train de s'embrasser derrière la vitre granuleuse de la douche.

À travers cette séquence de *Passion*, nous voyons comment le débordement physique de Takeshi apparaît comme réponse aux tensions dramatiques qui apparaissaient dans le dialogue qui a précédé. Cet accès de violence impromptue laisse ensuite place à un véritable déchaînement des corps qui se substitue presque entièrement à l'abondance de la parole qui précédait. De cette manière, cela rend le moment particulièrement remarquable et intense, tout en témoignant de l'importance dramatique que Hamaguchi accorde à la parole : de conversations, de mots et de dialogues, celui-ci justifie la naissance de ces moments essentiellement physiques entre les personnages. Dès lors, dans les films de Hamaguchi, chaque « contact physique devient un événement », un « moment si longtemps repoussé qu'il en devient dramatique¹⁶² » comme l'écrit le critique de cinéma Nicholas Elliott. Dans *Intimacies*, l'une des répétitions est également marquée par un accès de brutalité entre les membres de la troupe, contrastant avec l'usage habituel du lieu où ils effectuent habituellement leurs répétitions. C'est précisément suite à un travail d'échauffement physique que Mikki, intimement touché par les déclarations d'un autre acteur, se décide soudainement à en venir aux mains. La tension était précédemment

162 ELLIOTT Nicholas, « Senses de Ryūsuke Hamaguchi. La place des femmes », *Cahiers du cinéma*, n° 744, mai 2018, p. 55.

palpable puisque Hamaguchi figurait tout autant la parole de l'acteur en question que la réaction de Mikki, qui gardait la tête baissée. Après l'intervention de la troupe, qui s'est précipitée pour interrompre l'acte violent, c'est Ryōhei qui s'en prendra physiquement à Mikki. Petit à petit, si la parole provoque la confrontation physique, nous observons, à l'instar de *Passion*, un appauvrissement du dialogue et une mise en image des corps s'affrontant.

Dans *Asako I & II*, nous constatons un glissement similaire d'une parole abondante à son appauvrissement par l'épuisement du corps, bien qu'il ne s'agisse pas de « bagarre ». Ayant définitivement rompu avec son amour de jeunesse à l'occasion d'une fugue passagère, Asako se décide à revenir vers son compagnon Ryōhei. Leur première retrouvaille est marquée par l'amertume de ce dernier, qu'il lui fait savoir par les mots : « Va-t'en. », « Comment oses-tu venir ici ? », puis plus tard « T'es complètement tarée ». Face au rejet de celui-ci, Asako se décide à rendre visite à un de ses amis qu'elle n'a pas vu depuis plusieurs années (et qui n'est pas réapparu à l'image depuis le début du film). Elle découvre alors qu'il est atteint de sclérose latérale amyotrophique (communément appelé maladie de Charcot). Pour Hamaguchi, cette mise en situation était une manière de figurer « le temps qui s'écoule de manière définitive¹⁶³ ». Le corps malade de son ami, extrêmement atteint par la maladie, contraste en effet indubitablement avec le début du film, où nous avons découvert un personnage extrêmement bavard et expressif. Alité et ne pouvant prononcer un mot, l'ami d'Asako communique exclusivement par le regard et par l'interaction physique : sa mère énonçant des syllabes tandis qu'il cligne des yeux pour les valider. Puis, c'est un dialogue bien plus subtil qui s'instaure, tandis que la mère est sortie de la pièce pour aller faire du thé, et qu'Asako demeure un moment seule avec lui. Cette dernière entame alors un dialogue, tandis que son ami l'observe. Si en apparence ce dernier est en position d'écoute, c'est en réalité du à une fatalité. Du corps paralysé, nous devinons la douleur des mots qui ne parviennent pas à se relâcher, qui demeurent « parole muette » pour reprendre les mots du philosophe Jacques Rancière. En effet, nous décelons ici « l'éloquence de cela même qui est muet » et, à la fois par la figuration du corps atteint, mais plus précisément grâce à l'interaction nouée avec Asako, s'exhibent « les signes écrits sur un corps, les marques directement gravées par son histoire, plus véridiques que tout

163 IANNI Dimitri (propos recueillis par), *op. cit.*, p. 51.

discours proféré par des bouches¹⁶⁴ ». Asako ne pouvait en effet espérer meilleure réponse qu'une écoute attentive à ses tourments, et pourtant, c'est aussi le moment pour elle de comprendre, face au drame de la vie qui se manifeste à ses côtés, la petitesse de ses soucis, puisqu'elle peut encore se mouvoir, trouver la force de parler et de poursuivre le récit. Hamaguchi exprime ainsi son intérêt pour cette séquence : « Et puis, quand il tombe malade, Okazaki [l'ami malade d'Asako] est contraint de converser avec Asako sans prononcer un seul mot, j'y tenais pour la direction d'acteurs¹⁶⁵. » Ainsi « contraint de converser », l'ami d'Asako ne se terre pas dans un « mutisme obstiné¹⁶⁶ », mais participe à l'échange salvateur simplement par l'écoute et par le regard. Par sa particularité, cette séquence vaut pour elle-même tout autant qu'elle fait résonner l'écoulement temporel du film. Comme dans les autres œuvres du corpus, c'est sur le corps que s'inscrit la durée, les marques des mots et des dialogues qui ont fait fonctionner l'intrigue. Nous en concluons que c'est bien du corps de ses personnages, dont la parole est l'une des manifestations, que se noue et se dénoue visiblement le nœud dramatique de Hamaguchi. Nous pouvons parler de « cinéma des corps » comme l'écrit Deleuze qui, citant Cassavetes¹⁶⁷, écrit :

« Quand Cassavetes dit que les personnages ne doivent pas venir de l'histoire ou de l'intrigue, mais l'histoire être secrétée par les personnages, il résume l'exigence d'un cinéma des corps : le personnage est réduit à ses propres attitudes corporelles, et ce qui doit en sortir, c'est le gestus, c'est-à-dire un "spectacle" une théâtralisation ou une dramatisation qui vaut pour toute intrigue¹⁶⁸. »

Suite à cette séquence, c'est également la figuration d'un effort des corps qui conduit au dénouement du film. Pour retrouver un dialogue avec Ryōhei, qui fuit la réconciliation, Asako devra en effet courir après lui. L'épuisement des corps est particulièrement mis en évidence d'abord par un plan d'ensemble qui s'étire, où le seul mouvement à l'image est celui des deux silhouettes qui courent sur une route, puis par deux travellings latéraux sur les deux individus tandis que nous parvenons, sur le plan sonore, l'essoufflement de Ryōhei et les cris d'Asako : « Ryōhei ! » [Fig. 48].

164 RANCIÈRE Jacques, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 21.

165 IANNI Dimitri (propos recueillis par), *op. cit.*, p. 51.

166 RANCIÈRE Jacques, *Le Destin des images*, *op. cit.*, p. 21.

167 John Cassavetes est une des références importantes de Hamaguchi. Il lui a d'ailleurs consacré son mémoire de fin d'études.

168 DELEUZE Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, *op. cit.*, p. 250.



[Fig. 48] *Asako I & II*, 2018 (de 01:45:44 à 01:46:27) – de gauche à droite puis de haut en bas.

Il paraissait ainsi nécessaire que les corps qui se « déchargent » apparaissent à l'image pour que le couple se retrouve et conclue l'ultime dialogue du film, accoudés à un balcon. Bien que nous ayons fait le choix de les évoquer plus tôt dans ce mémoire, cet épuisement est également rendu visible par le choix des plans longs à l'aube dorée, où mots et corps s'expriment mutuellement jusqu'au silence dans *Passion* et *Intimacies*.

Les quatre films de notre corpus se concluent ainsi naturellement par l'absence de parole. Les personnages, qui n'ont cessé d'articuler le récit par les mots qu'ils contenaient puis qu'ils osaient relâcher, demeurent dans un apparent repos. Les crises relationnelles qui les ont malmenés ne font pas office d'achèvement. Elles laissent cependant les marques, visibles et invisibles, de l'approfondissement intime qu'ils ont mené, et qui résonne dans des plans silencieux accompagnés de musique. Lorsque Jean-Louis Comolli, cité par Deleuze, parle d'un « cinéma de *révélation*¹⁶⁹ », il le définit ainsi par l'intermédiaire des personnages de *Faces* (Cassavetes, 1968) qui :

« se constituent geste à geste et mots à mots, à mesure que le film avance, ils se fabriquent eux-mêmes, le tournage agissant sur eux comme un révélateur, chaque

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 250-251.

progrès du film leur permettant un nouveau développement de leur comportement, leur durée propre coïncidant très exactement avec celle du film¹⁷⁰. »

Chez Hamaguchi, les personnages se construisent également de cette manière au fur et à mesure du film, dévoilant leurs sentiments profonds essentiellement par leurs attitudes, leurs mots et leurs confrontations entre eux. L'inspiration de Cassavetes est d'ailleurs assumée par Hamaguchi, notamment pour la réalisation de *Passion*, même si celui-ci nuance le résultat à l'image :

« Le plus important dans le film était le mouvement des acteurs. Je leur ai donc donné une entière liberté, afin de capter l'émotion qui émerge de leurs gestes et de leurs actions. Le défi pour ma caméra était de les suivre en permanence, sans savoir ce qu'ils allaient faire. Je suis revenu à l'esprit de Cassavetes. Mais en voyant le résultat, je me dis que c'est assez différent, malgré mes nombreux emprunts. Cette différence provient surtout des dialogues. J'étais incapable d'écrire dans cet esprit, à l'époque. Mes dialogues étaient trop logiques dans leur construction. Ils étaient faciles à déchiffrer. C'est un peu pour cela que je ne suis pas parvenu à saisir le ton que Cassavetes trouvait à travers le mouvement de ses acteurs¹⁷¹. »

D'une certaine façon, Cassavetes anticipait dès 1968 la remarque de Hamaguchi lorsqu'il déclarait : « Deux films de deux individus différents ne se ressembleront jamais. L'esprit de chaque homme est original¹⁷². » C'est en effet sa manière d'écrire la parole qui distingue en partie le cinéaste japonais de John Cassavetes. Si Hamaguchi peut allouer une grande liberté corporelle à ses acteurs, le texte qui leur délivre peut parfois être empreint d'un certain didactisme. En effet, il s'agit pour le cinéaste du véritable moteur du récit et du socle duquel vont jaillir ensuite les débordements émotifs des acteurs. Il déclare notamment à propos de *Passion* : « les acteurs peuvent s'appuyer sur cette forme de construction logique pour comprendre les sentiments des personnages et mieux les investir. Au tournage je ne donnais aucune indication. Je ne dirige pas les acteurs. Je me contentais

170 PIERRE Sylvie, COMOLLI Jean-Louis, « Deux visages de *Faces* », *op. cit.*, p. 38.

171 IANNI Dimitri (propos recueillis par), *op. cit.*, p. 17-18.

172 LABARTHE André Sylvain (propos recueillis par), « Une manière de vivre. Entretien avec John Cassavetes », *Cahiers du cinéma*, n° 205, octobre 1968, p. 37.

de leur donner leur texte et leurs sentiments ont émergé naturellement¹⁷³. » L'un des acteurs de *Happy Hour* (Shuhei Shibata) évoque ainsi, en riant, quelques rares indications qui lui avaient été délivrées par Hamaguchi lors du tournage de la séquence du *workshop* : « Joue le bon gars et tout ira bien » ou encore « Tu es déjà un bon gars, il te suffit de rester toi-même¹⁷⁴. »

Ce sont également les surprises, chères au cinéaste, qui viennent parfois révéler soudainement un trait de la personnalité de ses personnages : le départ de Jun en Ferry dans *Happy Hour* ou la claque de Takeshi à Takako dans *Passion* par exemple. Ces « surprises », qui font office de rebondissements narratifs, avertissent également le spectateur qu'il ne pourrait pleinement saisir la complexité des personnages qui vivent véritablement à l'écran et par l'écran, « pris dans le film comme au piège même de leur existence, soumis à son rythme¹⁷⁵ ». La puissance fictionnelle des films de notre corpus repose ainsi sur cette dynamique constante induite par la parole qui, de son apparente absence à sa remarquable manifestation, façonne les directions possibles du récit. Nous pouvons tisser un lien entre ce cinéma de révélation, et la considération « dynamique » de l'intrigue qu'effectue Raphaël Baroni :

« Si l'on considère l'intrigue durant le temps de sa réalisation, le dénouement apparaît dès lors comme une fonction secondaire, comme l'un des avènements possibles de la narration, et non comme son fondement¹⁷⁶. »

La conclusion des films de Hamaguchi n'aurait ainsi pas de sens à être corrélée à une chute narrative ou un dénouement abrupt. En adéquation avec le développement du film, les personnages poursuivent une vie dont seul un fragment nous est parvenu. Un fragment toutefois important, puisque les mises en situation fictionnelles auront permis, petit à petit, au spectateur d'accéder à une certaine proximité intime avec les personnages. Les plans finaux de Hamaguchi sont ainsi caractérisés par un léger temps suspendu évoquant le retour à la vie. La parole, qui s'est épuisée pendant de longues heures, laisse désormais

173 IANNI Dimitri (propos recueillis par), *op. cit.*, p. 19.

174 « Beyond *Happy Hour* », supplément de l'édition en DVD de *Senses 1 & 2*, *op. cit.*

175 PIERRE Sylvie, COMOLLI Jean-Louis, « Deux visages de *Faces* », *op. cit.*, p. 38.

176 BARONI Raphaël, « Didactiser la tension narrative : apprendre à lire ou apprendre comment le récit nous fait lire ? », *op. cit.*, p. 13.

entièrement place à une figuration des corps. Dans *Passion*, Hamaguchi conclut sur le visage de Takako (et Kenichiro en arrière plan), qui s'assoupit dans un bus, puis sur un ultime plan sur la reprise matinale du trafic automobile. Dans *Intimacies*, c'est avec un dernier échange gestuel, à travers les vitres des deux trains différents qu'ils prennent, que Reiko et Ryōhei se disent au revoir (puis un dernier plan figure le départ des trains dans deux directions différentes). Dans *Happy Hour*, c'est un plan sur Akari de dos qui fume une cigarette, accoudée à un balcon, en regardant l'horizon. Enfin, dans *Asako I & II*, c'est un plan frontal et fixe, où Asako et Ryōhei, réunis côte à côte, regardent également au loin.

CONCLUSION

Dès le départ, nous avons pris la précaution de distinguer la parole du texte et du langage, l'entendre également comme une manifestation corporelle. Après avoir ouvert ce mémoire à la question du corps en proposant une analyse de la « parole contenue », nous y sommes finalement revenus en observant son épuisement à mesure que les mots se libéraient. Et pourtant, cette étude l'a abordé sans définitivement en faire son objet : le corps de l'acteur est au cœur de la mise en scène de Hamaguchi. Peut-être est-ce-là une résultante de notre regard lointain ? Nous pouvons penser qu'en tant que spectateur non nippophone, les yeux rivés sur les sous-titres de ces films très dialogués, nous sommes premièrement passés à côté de ce qui se jouait à l'image. Ou bien, à l'inverse, ce regard extérieur a littéralement aidé à révéler la puissance textuelle et l'intérêt dramaturgique que revêt la parole chez Hamaguchi. De la même manière, sa figurabilité a pu particulièrement nous apparaître, puisque par la force des choses, nous avons prêté particulièrement attention à l'image en nous écartant facilement du texte. Ces interrogations nous sont venues naturellement, au fur et à mesure que nous soulevions, sans nous en rendre compte, des pistes qui nous échappaient fatalement. Nous l'avons vu, au fil de ce mémoire, la parole chez Hamaguchi n'est jamais une matière isolée. Elle est intrinsèquement liée à qui l'incarne et ce qui l'entoure : de l'acteur au personnage jusqu'au monde qui la voit émerger et sur lequel elle influe. Abordant ce cinéma en tant qu'« observateurs lointains », nous avons choisi d'accepter que certaines subtilités dans ces relations entremêlées demeurent, pour le moment, les prérogatives des films et des regards plus aguerris.

Quelqu'un, dans l'ombre des films, n'a cependant cessé de nous rassurer : il s'agit du cinéaste lui-même. C'est par sa propre *parole*, retranscrite dans le grand nombre d'entretiens qu'il a menés ces dernières années, qu'il n'a cessé de nous accompagner. Or, nous remarquons que Hamaguchi a rarement renié les remarques qui lui sont faites concernant sa mise en scène de la parole. Nourris de l'influence de nombreuses figures du cinéma mondial, Howard Hawks, Abbas Kiarostami, Douglas Sirk, Claude Chabrol, Masahiro Makino¹⁷⁷, Pedro Costa ou John Cassavetes, entre autres, les films de Hamaguchi

¹⁷⁷ Hamaguchi note que Makino est un cinéaste « très apprécié des cinéphiles japonais » et que « certains le considèrent même comme supérieur à Ozu, Mizoguchi ou Naruse » même s'il est moins célèbre que ces derniers en Occident, dans HAMAGUCHI Ryūsuke, « 10 films ayant influencé ma mise en scène »,

portent indéniablement cette dimension universelle qui justifiait notre manière de l'aborder. Les quelques nuances qu'il apporte à ses interlocuteurs lors d'entretiens ont d'ailleurs conforté notre choix : s'il puise dans le réel pour construire ses récits, Hamaguchi ne s'envisage pas comme un « peintre » du Japon contemporain. Cela est naturellement compris par le public japonais, mais Hamaguchi précise qu'il « ignore si les spectateurs le captent bien, surtout à l'étranger¹⁷⁸. » Nous souhaitons, à travers le mémoire, le mettre en exergue. Comme nous l'avons déjà précisé, ce qui intéresse le cinéaste, c'est de raconter une histoire, de perfectionner ses fictions, de parvenir à nous faire croire à la véracité du récit, et c'est surtout pour cela qu'il affirme devoir en passer par une considération du réel. Si, à ses débuts, il arrivait à Hamaguchi de « constater que la réalité qui est enregistrée par la caméra ruine totalement la fiction », c'est en comprenant l'équilibre à trouver entre les deux facettes d'un plan¹⁷⁹, l'*enregistrement* et le *fragment* (du réel), qu'il annonce avoir déterminé sa « stratégie en tant que réalisateur¹⁸⁰ » :

« Ne jamais chercher à cacher la fausseté. Cependant (ou, du même coup) cela devra paraître réel. Mon film sera un documentaire et une fiction en même temps¹⁸¹. »

Cette réflexion, transmise lors d'une *masterclass*, que Hamaguchi a menée à l'ENS de Lyon, est illustrée par lui-même à travers un exemple sur le jeu des acteurs : « La caméra enregistre le corps d'un acteur en train de jouer, donc elle enregistre aussi tous les signes du jeu d'acteur¹⁸² ». C'est à partir de cette prise en considération – ne pas cacher la fausseté du jeu, équilibrer l'*enregistrement* et le *fragment* pour parvenir à faire apparaître la véracité du personnage – que Hamaguchi filme ses acteurs et figure leur parole.

Dans un premier temps, nous avons donc choisi de nous intéresser à cette parole en apparence absente, introduite dans chaque récit, qui apparaît à l'image par les corps et les visages des *acteurs*. L'affleurement subtil des sentiments profonds des *personnages* qu'ils

Répliques, n° 12, avril 2019, p. 113.

178 IANNI Dimitri (propos recueillis par) », *op. cit.*, p. 25.

179 Nous avons traduit par « plan » mais Hamaguchi parle de *shot*, dans HAMAGUCHI Ryūsuke, « Que faire voir ? », *op. cit.*

180 *Ibid.*

181 *Ibid.*

182 *Ibid.*

incarnent, mais également d'une part d'eux-mêmes en tant qu'acteurs, participe activement au développement de l'intrigue et au sentiment de véracité. Les personnages naissent ainsi à l'image d'abord couverts d'un voile, avant qu'ils ne nous apparaissent de plus en plus familiers, à mesure de leur parcours dans les métropoles, morcelées par le cinéma, de Tokyo, Kobe ou encore Osaka. C'est par un séquençage minutieux, figurant une suite d'expériences partagées et des dialogues où les protagonistes s'approfondissent à mesure qu'ils se confrontent, que Hamaguchi nous révèle par bribes leurs sentiments intimes. Leur corps et leur voix se présentent alors comme étroitement liés sous ce que nous avons nommé *parole* et qui, par la figuration filmique du cinéaste, donne à voir l'expression de leur intériorité. Dans un second temps, nous avons ainsi évoqué l'exploration de lieux par Hamaguchi pour développer ces pluralités de manifestations de la parole : parfois contenue de force, toquant à la porte des corps comme pour Jun lors de son procès pour adultère dans *Happy Hour*, mais également oralisée au sein de séquences de longs dialogues aux restaurants. Nous avons vu comment Hamaguchi reconfigure parfois la fonction réelle des lieux pour servir l'intrigue, pour en faire des *lieux de parole*, où se nouent et se dénouent les relations. Il est pourtant nécessaire, pour ces récits fonctionnant par *révélations*, que Hamaguchi figure également la « quête d'intimité¹⁸³ » de ses personnages, qui « s'incarne dans des scènes où les protagonistes se forgent à tâtons un espace intime¹⁸⁴ » pour se parler et s'écouter en toute confiance. Enfin, nous avons vu que, dans cette articulation entre les lieux collectifs et les espaces intimes, dans cet entremêlement des tensions narratives, Hamaguchi fait également le choix de mise en situation où les personnages parviennent remarquablement à se parler sincèrement : par la mise en scène du jeu, de la fabulation, mais également par la prise longue. À l'instar de Marceline dans *Chroniques d'un été* (Edgar Morin et Jean Rouch, 1961), c'est par le temps accordé à la marche que les protagonistes se remémorent les événements passés et que les sentiments profonds font surface dans *Intimacies* et *Passion*. C'est également, plus violemment, que les personnages parviennent à se libérer du poids de ce qu'ils contiennent : par des mots cruels, transgressifs, qui accompagnent des choix décisifs et qui surgissent par débordements. De la figuration de l'aveu, Hamaguchi revient aux répercussions sur les corps, puisqu'alors, sous l'épuisement et la colère de leurs personnages, les acteurs dégagent ces « émotions

183 DOMENACH Élise, « Sakai-Hamaguchi, "la trilogie du Tohoku" », *op. cit.*, p. 34.

184 *Ibid.*, p. 34.

extrêmes¹⁸⁵ » recherchées par le cinéaste. Puis, le silence revient inévitablement, laissant résonner une ultime fois par les corps le tumulte du récit qui a précédé. Par sa figuration, son lien ténu à la matière visible, des corps aux espaces, la parole articule et façonne ainsi le récit, et se révèle comme l'essence même de la dramaturgie du cinéaste.

Ce mémoire aurait pu être envisagé sous différents angles pour parvenir, par des croisements inévitables, à des analyses et des interrogations similaires. Nous avons fait le choix de déterminer notre point d'appui, la parole, mais nous aurions pu partir plus précisément du récit, du jeu des acteurs, de la mise en scène du corps ou des espaces, tant tout cela nous paraît étroitement emboîté. *Dé-l*ier le cinéma de Hamaguchi est ainsi, sans aucun doute, une tâche particulièrement ardue. Et pourtant, au fil de notre étude, nous avons dû détacher des séquences, faire des choix, dans l'idée de parvenir à être précis tout en faisant face à l'impossibilité d'être exhaustif – forcé de comprendre que le travail de Hamaguchi mérite ce travail fragmentaire, fonctionnant par succession d'interrogations qui sauront se faire écho tout en assumant leurs différences. Considérant cela, comprenons également que si notre étude avait pour point d'appui la parole, nous l'avons elle aussi *dé-*liée. Nous l'avons comprise comme matière fondatrice de la fiction hamaguchienne, du scénario au sous-texte jusqu'à sa mise en image. Nous avons déterminé sa puissance de figuration et comment elle agit, visiblement et invisiblement, comme moteur du récit. En ce sens, nous avons peu abordé sa dimension sonore et donc sa matière à proprement parler : la manière dont les acteurs l'articule, lui donne un timbre, une tonalité (et pareillement la manière dont ils affirment, par le son, leur position d'écoute). À l'inverse, nous nous sommes permis des écarts, la quittant momentanément pour analyser ses répercussions visibles sur les corps, pour comprendre là où elle menait le récit et ses personnages. En *dé-*liant la parole, nous l'avons ainsi nécessairement *re-*liée à d'autres enjeux cinématographiques. C'est à partir de l'analyse et de la mise en relation d'une multitude de fragments composites du cinéma, le jeu d'acteur, les espaces, le travail préparatoire du cinéaste jusqu'à ses choix de montage, que nous avons pu mener nos interrogations à bien. Il nous paraissait nécessaire de travailler par ces mises en relations pour parvenir à formuler et à résoudre nos hypothèses. Nous laissons donc une ultime question en suspend, celle de savoir si le point d'appui de notre étude était véritablement la

185 IANNI Dimitri (propos recueillis par), « Entretien avec Ryūsuke Hamaguchi », *op. cit.*, p. 25.

parole ou davantage ces relations multiples dont elle sait se faire le trait d'union et la manifestation visible.

Suite au succès critique et au rayonnement dans les festivals¹⁸⁶ de ses deux derniers films à la production entremêlée¹⁸⁷, Ryūsuke Hamaguchi s'est désormais révélé au monde comme une figure incontournable du cinéma contemporain. Il reste cependant fidèle aux principes de « simplicité et de naturel¹⁸⁸ » qu'il tient à préserver, et qu'il avait ainsi formulés lors de l'élaboration de son premier long-métrage *Like Nothing Happened* (2003) : « Je vais juste filmer les êtres et les objets de mon entourage qui me sont chers¹⁸⁹ ». Et en effet, même sous les plus prestigieux projecteurs, nous observons qu'il nous invite toujours à penser à ceux, restés au Japon, qui l'ont accompagné de près ou de loin dans la réalisation de ses « films de la chance¹⁹⁰ » nourris de rencontres et d'expériences partagées. Avec ses deux derniers films, Hamaguchi a une nouvelle fois démontré sa capacité à placer la parole au cœur de son dispositif dramaturgique – sur le temps long nécessaire pour figurer la résilience d'un deuil dans *Drive My Car*, mais également sur le temps court avec les trois segments de *Contes du hasard et autres fantaisies*. Depuis *Asako I & II*, il semble pour autant que le déploiement de cette parole a trouvé un nouveau point de départ récurrent : la rencontre. Tandis que dans *Passion*, *Intimacies* ou *Happy Hour*, Hamaguchi nous introduisait, en tant que spectateur, au sein d'un groupe d'amis bien établi, ses deux derniers films sont marqués par des rencontres d'inconnus, qui doivent, par la force des choses, apprendre à se connaître et à s'approfondir mutuellement. En cela, il semblerait que le cinéaste s'intéresse aujourd'hui moins à mettre en scène le déliement des relations que nous avons observé, mais « accompagnerait » dans un sens inverse l'expression de l'intime de personnages nouant un lien privilégié – non sans échos à son travail documentaire réalisé avec Kō Sakai. Nous concluons désormais cette étude en nous adressant aux films que nous avons évoqués, mais également à ceux que nous avons malheureusement dû laisser dans l'ombre par manque

186 *Drive My Car* a notamment remporté le prix du scénario au Festival de Cannes 2021 et le prix du meilleur film international aux Oscars 2022.

187 *Contes du hasard et autres fantaisies* a en effet été réalisé pendant l'interruption du tournage de *Drive My Car* inhérent à la pandémie de Covid-19.

188 HAMAGUCHI Ryūsuke, « Les films de la chance », dans *Ryūsuke Hamaguchi. Enregistrer l'intime*, Paris, Maison de la culture du Japon à Paris, juin 2019, p. 6.

189 *Ibid.*, p. 6.

190 *Ibid.*, p. 3.

d'espace et de temps, et nous leur souhaitons de concert avec leur auteur qu'ils poursuivent leur « chemin en “mouvement” afin de rencontrer encore et encore de nouveaux spectateurs...¹⁹¹ »

191 *Ibid.*, p. 7.

FILMOGRAPHIE

Corpus de films

Corpus principal

- *Passion*, Ryūsuke Hamaguchi, 2008 [DVD, Arte Éditions, 2019].
- *Intimacies*, Ryūsuke Hamaguchi, 2012.
- *Senses* ou *Happy Hour*, Ryūsuke Hamaguchi, 2015 [DVD, Arte Éditions, 2019].
- *Asako I & II*, Ryūsuke Hamaguchi, 2018 [DVD, Arte Éditions, 2019].

Corpus secondaire

- *Drive My Car*, Ryūsuke Hamaguchi, 2021.
- *Contes du hasard et autres fantaisies*, Ryūsuke Hamaguchi, 2021.

Fiches techniques

• *Passion*

Titre original : *Passion*

Format et durée : 1,77:1 – couleur – 115 minutes

Pays d'origine : Japon

Sortie au Japon : pas de sortie officielle

Sortie en France : 15 mai 2019

Scénario et réalisation : Ryūsuke Hamaguchi

Avec : Aoba Kawai (Kaho), Ryuta Okamoto (Tomoya), Nao Okabe (Kenichiro), Fusako Urabe (Takako), Kiyohiko Shibukawa (Takeshi)

Photographie : Yūichi Yuzawa

Montage : Ryōko Yamamoto

Production : Graduate School of Film and New Media, Tokyo University of the Arts

• *Intimacies*

Titre original : 親密さ (*Shinmitsusa*)

Format et durée : 1,77:1 – couleur – 255 minutes

Pays d'origine : Japon

Sortie au Japon : 28 juillet 2012

Sortie en France : pas de sortie officielle

Scénario et réalisation : Ryūsuke Hamaguchi

Avec : Rei Hirano (Reiko), Ryō Satō (Ryōhei)

Assistant réalisateur : Ryōsuke Sasaki

Photographie : Yoshio Kitagawa

Montage : Hiroshi Suzuki

Production : ENBU Seminar

- ***Senses ou Happy Hour***

Titre original : ハッピーアワ (*Happī Awā*)

Format et durée : 1,85:1 – couleur – 317 minutes

Pays d'origine : Japon

Sortie au Japon : 12 décembre 2015

Sortie en France : 2 mai 2018 (*Senses* parties 1 & 2), 9 mai 2018 (*Senses* parties 3 & 4), 16 mai 2018 (*Senses* partie 5)

Réalisation : Ryūsuke Hamaguchi

Scénario : Hatano Kobo (pseudonyme recouvrant Ryūsuke Hamaguchi, Tadashi Nohara et Tomoyuki Takahashi)

Avec : Sachie Tanaka (Akari), Hazuki Kikuchi (Sakukaro), Maiko Mihara (Fumi), Rira Kawamura (Jun)

Assistants réalisateurs : Hidekazu Touchi, Toru Takano

Photographie : Yoshio Kitagawa

Production : Kobe Workshop Cinema Project LLP

- ***Asako I & II***

Titre original : 寝ても覚めても (*Netemo sametemo*)

Format et durée : 1,66:1 – couleur – 119 minutes

Pays d'origine : Japon

Sortie au Japon : 1er septembre 2018

Sortie en France : 2 janvier 2019

Œuvre originale : Tomoka Shibasaki (roman : *Netemo sametemo*, 2010)

Réalisation : Ryūsuke Hamaguchi

Scénario : Ryūsuke Hamaguchi, Sachiko Tanaka

Avec : Erika Karata (Asako), Masahiro Higashide (Baku & Ryōhei), Kōji Seto (Kushihashi), Rio Yamashita (Maya), Sairi Itō (Haruyo)

Assistant réalisateur : Yu Koreyasu

Photographie : Yasuyuki Sasaki

Montage : Azusa Yamazaki

Production : Nagoya Broadcasting Network, Bitters end, Comme des cinémas

- ***Drive My Car***

Titre original : ドライブ・マイ・カー (*Doraibu mai kā*)

Format et durée : 1,85:1 – couleur – 179 minutes

Pays d'origine : Japon

Sortie au Japon : 20 août 2021

Sortie en France : 18 août 2021

Œuvre originale : Haruki Murakami (nouvelle du recueil *Des hommes sans femmes*, 2014)

Réalisation : Ryūsuke Hamaguchi

Scénario : Ryūsuke Hamaguchi, Takamasa Ōe

Avec : Hidetoshi Nishijima (Yūsuke Kafuku), Tōko Miura (Misaki), Masaki Okada (Kōji),

Reika Kirishima (Oto Kafuku), Yoon-su (Dae-yeon Jin)

Assistants réalisateurs : Hayato Kawai, Hiroki Kubota

Photographie : Hidetoshi Shinomiya

Montage : Azusa Yamazaki

Production : C&I Entertainment, Culture Entertainment Co., Bitters End

- ***Contes du hasard et autres fantaisies***

Titre original : 偶然と想像 (*Gūzen to sōzō*)

Format et durée : 1,85:1 – couleur – 121 minutes

Pays d'origine : Japon

Sortie au Japon : 17 décembre 2021

Sortie en France : 6 avril 2022

Scénario et réalisation : Ryūsuke Hamaguchi

Avec : Kotone Furukawa (Meiko), Hyunri (Tsugumi), Shōma Kai (Sasaki), Kiyohiko

Shibukawa (Segawa), Aoba Kawai (Aya), Fusako Urabe (Natsuko)

Assistants réalisateurs : Toru Takano, Takayuki Fukata

Photographie : Yukiko Iioka

Costumes : Fuminori Usui

Production : NEOPA Inc., Fictive LLC

Filmographie sélective de Ryūsuke Hamaguchi

2001	<i>Eiga o mi ni iku</i> [Court-métrage]
2003	<i>Like Nothing Happened (Nanikuwanukao)</i>
2004	<i>Gare</i> [Court-métrage]
2005	<i>Hajimari</i> [Court-métrage]
2005	<i>Friend of the Night</i> [Court-métrage]
2006	<i>Yūgeki</i> [Court-métrage]
2006	<i>Kioku no kaori</i> [Court-métrage]
2007	<i>Solaris</i>
2008	<i>Passion</i>
2009	<i>I Love Thee For Good (Eien ni kimi o aisu)</i> [Court-métrage]
2010	<i>The Depths</i>
2011	<i>The Sound of Waves (Nami no oto)*</i>
2012	<i>Tomorrow's kiss (Ashita no kisu)</i> [Court-métrage]
2012	<i>Intimacies</i>
2013	<i>Voices from Waves : Shinchimachi (Nami no koe : Shinchimachi)*</i>
2013	<i>Voices from Waves : Kesennuma (Nami no koe : Kesennuma)*</i>
2013	<i>Storytellers (Utauhito)*</i>
2013	<i>Touching the Skin of Eeriness</i> [Court-métrage]
2014	<i>Dance for Nothing</i> [Court-métrage]
2015	<i>Senses/Happy Hour (Happī Awā)</i>
2016	<i>Heaven Is Still Far Away (Tengoku wa mada tōi)</i> [Court-métrage]
2016	<i>Dance with OJ</i> [Court-métrage]
2018	<i>Asako I & II (Netemo sametemo)</i>
2021	<i>Drive My Car (Doraibu mai kā)</i>
2021	<i>Contes du hasard et autres fantaisies (Gūzen to sōzō)</i>

* co-réalisés avec Kō Sakai.

BIBLIOGRAPHIE

Pour la réalisation de cette bibliographie, nous avons souhaité respecter au maximum la typographie originale des titres des articles et des ouvrages. Nous nous sommes cependant permis certains écarts. Nous avons harmonisé la présence du macron aux prénoms japonais. Nous noterons par exemple Ryūsuke Hamaguchi, quand bien même il est parfois originellement orthographié Ryusuke Hamaguchi ou Ryûsuke Hamaguchi. D'autre part, nous avons fait le choix de retranscrire les titres des films en italique lorsqu'ils étaient originellement en romain. Nous les avons retranscrits en revanche tels quels lorsqu'ils étaient entre guillemets.

1. Ryūsuke Hamaguchi

1.1. Textes consacrés aux films du corpus principal

1.1.1. À propos de plusieurs films

- **GUERIN Marie Anne**, « Ryūsuke Hamaguchi, le va-et-vient des récits », dans *Ryūsuke Hamaguchi. Enregistrer l'intime*, Paris, Maison de la culture du Japon à Paris, 2019, p. 8-25.
- **GUERIN Marie Anne**, « Ryūsuke Hamaguchi, la prose des récits », *Trafic*, n° 114, 2020, p. 22-28.
- **GROSSET Quentin**, « Tendre l'oreille », *Trois couleurs*, mis en ligne le 18 décembre 2018, [<https://www.troiscouleurs.fr/article/ryusuke-hamaguchi-tendre-loreille>], consulté le 5 juin 2022.
- **RAUGER Clément**, « Parmi les vivants », dans *Ryūsuke Hamaguchi. Enregistrer l'intime*, Paris, Maison de la culture du Japon à Paris, 2019, p. 43-48.

1.1.2. À propos de *Passion*

- **GENEIX Nicolas**, « *Passion*, Ryūsuke Hamaguchi. Un petit chat est mort », *Positif*, n° 701-702, juillet et août 2019, p. 116.
- **MACHERET Mathieu**, « “Passion” : portrait de groupe tissé d'errances sentimentales », *Le Monde*, mis en ligne le 15 mai 2019, [https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/05/15/passion-portrait-de-groupe-tisse-d-errances-sentimentales_5462292_3246.html], consulté le 5 juin 2022.

- **MALAUSA Vincent**, « *Passion* de Ryūsuke Hamaguchi. Les gifles », *Cahiers du cinéma*, n° 755, mai 2019, p. 44.
- **VALLOIS Thomas**, « *Passion*, Ryūsuke Hamaguchi », *Débordements*, mis en ligne le 3 juin 2019, [<https://www.debordements.fr/Asako-I-et-II-Ryusuke-Hamaguchi>], consulté le 5 juin 2022.

1.1.3. À propos de *Senses/Happy Hour*

- **DOMENACH Élise**, « *Senses* de Ryūsuke Hamaguchi. (Dans) la peau des femmes », *Positif*, n° 687, mai 2018, p. 41.
- **ELLIOTT Nicholas**, « *Senses* de Ryūsuke Hamaguchi. La place des femmes », *Cahiers du cinéma*, n° 744, mai 2018, p. 54-55.
- **ELLIOTT Nicholas**, « Une histoire personnelle », dans *Ryūsuke Hamaguchi. Enregistrer l'intime*, Paris, Maison de la culture du Japon à Paris, 2019, p. 36-42
- **MACHERET Mathieu**, « “Senses” : un quatuor de femmes aux vies désaccordées », *Le Monde*, mis en ligne le 2 mai 2018, [https://www.lemonde.fr/cinema/article/2018/05/02/senses-un-quatuor-de-femmes-aux-vies-desaccordees_5293198_3476.html], consulté le 5 juin 2022.

1.1.4. À propos d'*Asako I & II*

- **DOMENACH Élise**, « *Asako I & II* de Ryūsuke Hamaguchi », *Positif*, n° 695, janvier 2019, p. 48.
- **ELLIOTT Nicholas**, « *Asako I & II* de Ryūsuke Hamaguchi. Tremblements de la terre », *Cahiers du cinéma*, n° 751, janvier 2019, p. 32-33.
- **MACHERET Mathieu**, « *Asako I & II*. Chronique de la réalité altérée », dans *Ryūsuke Hamaguchi. Enregistrer l'intime*, Paris, Maison de la culture du Japon à Paris, 2019, p. 49-55.
- **MANDELBAUM Jacques**, « “Asako I & II” : éternel recommencement amoureux », *Le Monde*, mis en ligne le 31 décembre 2018, [https://www.lemonde.fr/cinema/article/2018/12/31/eternel-recommencement-amoureux_5403795_3476.html], consulté le 5 juin 2022.
- **LÉVESQUE François**, « “Asako I & II” : celle qui voit », *Le Devoir*, mis en ligne le 18 mai 2019, [<https://www.ledevoir.com/culture/cinema/554554/asako-i-ii-celle-qui-voit>], consulté le 5 juin 2022.

1.2. Textes consacrés à ses autres films

1.2.1. À propos de *Drive My Car*

- **DUMAS Louise**, « Conduire ma voiture, faire mon film », *Positif*, n° 727, septembre 2021, p. 27-28.
- **MACHERET Mathieu**, « *Drive My Car* de Ryūsuke Hamaguchi. Babel sur le rivage », *Cahiers du cinéma*, n° 778, juillet et août 2021, p. 38-39.

1.2.2. À propos de *Contes du hasard et autres fantaisies*

- **EUGÈNE Pierre**, « Le fil », *Cahiers du cinéma*, n° 786, avril 2022, p. 10-12.
- **MACHERET Mathieu**, « Sur et sous la communication », *Cahiers du cinéma*, n° 786, avril 2022, p. 20-23.
- **NUTTENS Jean-Dominique**, « Leur grâce toute simple, naturelle et sans apprêt », *Positif*, n° 734, avril 2022, p. 17-18.

1.2.3. À propos de ses films documentaires

- **DOMENACH Élise**, « Sakai-Hamaguchi, “la trilogie du Tohoku” », dans *Ryūsuke Hamaguchi. Enregistrer l'intime*, Paris, Maison de la culture du Japon à Paris, 2019, p. 26-35.

1.3. Entretiens avec le cinéaste

1.3.1. Transcription écrite

- **BARDOT Nicolas** (propos recueillis par), « Entretien avec Ryūsuke Hamaguchi », *Le Polyester*, mis en ligne le 2 janvier 2019, [<https://www.lepolyester.com/entretien-avec-ryusuke-hamaguchi/>], consulté le 5 juin 2022.
- **BLOTTIÈRE Mathilde** (propos recueillis par), « Ryūsuke Hamaguchi, réalisateur d’“Asako” : “Peu de films osent affronter la réalité du Japon” », *Télérama*, mis en ligne le 5 janvier 2019, [<https://www.telerama.fr/cinema/ryusuke-hamaguchi,-realisateur-dasako-peu-de-films-osent-affronter-la-realite-du-japon,n6036871.php>], consulté le 5 juin 2022.
- **DOMENACH Élise, MERCIER Frédéric** (propos recueillis par), « “Il y a une nécessité à se raconter soi-même pour se remettre d’un drame”. Entretien avec Ryūsuke Hamaguchi », *Positif*, n° 727, septembre 2021, p. 29-34.

- **DOMENACH Élise, MERCIER Frédéric** (propos recueillis par), « “Le meilleur moyen d’entrer en connexion avec l’autre, c’est de lui parler”. Entretien avec Ryūsuke Hamaguchi », *Positif*, n° 734, avril 2022, p. 19-23.
- **FRANCK-DUMAS Élisabeth** (propos recueillis par), « Interview. “Un équilibre très étrange, qu’il suffirait de pousser un peu pour que tout se renverse” », *Libération*, mis en ligne le 16 mai 2018, [https://www.liberation.fr/cinema/2019/01/01/un-equilibre-tres-etrange-qu-il-suffirait-de-pousser-un-peu-pour-que-tout-se-renverse_1700587/], consulté le 5 juin 2022.
- **GESTER Julien** (propos recueillis par), « Interview. Ryūsuke Hamaguchi : “J’aime le fait que l’habitable clos permette de délier les langues” », *Libération*, mis en ligne le 18 août 2021, [https://www.liberation.fr/culture/cinema/ryusuke-hamaguchi-jaime-le-fait-que-lhabitable-clos-permette-de-delier-les-langues-20210818_M3ZQETO7EVGOJJXB5SZHF66WOE/], consulté le 5 juin 2022.
- **HAMAGUCHI Ryūsuke, HASUMI Shigehiko**, « Trois questions autour d’*Asako I & II*. Entretien entre Ryūsuke Hamaguchi et Shigehiko Hasumi », dans *Ryūsuke Hamaguchi. Enregistrer l’intime*, Paris, Maison de la culture du Japon à Paris, 2019, p. 56-92.
- **IANNI Dimitri** (propos recueillis par), « Ryūsuke Hamaguchi. Contacts », *Répliques*, n° 12, avril 2019, p. 88-117.
- **IANNI Dimitri** (propos recueillis par), « Entretien avec Ryūsuke Hamaguchi », *Senses, Asako I & II, Passion, 3 films de Ryūsuke Hamaguchi*, livret du coffret DVD, Arte Éditions, 2019, p. 8-53¹⁹².
- **MACHERET Mathieu** (propos recueillis par), « Ryūsuke Hamaguchi : “La sexualité est un des moyens d’atteindre le bonheur” », *Le Monde*, mis en ligne le 10 avril 2022, [https://www.lemonde.fr/culture/article/2022/04/10/ryusuke-hamaguchi-la-sexualite-est-un-des-moyens-d-atteindre-le-bonheur_6121460_3246.html], consulté le 5 juin 2022.
- **MARX René** (propos recueillis par), « À propos de la sortie d’*Asako I & II*. Entretien avec Ryūsuke Hamaguchi », *L’Avant-Scène cinéma*, n° 658, décembre 2018, p. 138-143
- **SOTINEL Thomas** (propos recueillis par), « Ryūsuke Hamaguchi, réalisateur de *Drive My Car* : “Le temps de venir par soi-même à la parole” », *Le Monde*, mis en ligne le 8 août 2021, [https://www.lemonde.fr/culture/article/2021/08/18/ryusuke-hamaguchi-realisateur-le-temps-de-venir-par-soi-meme-a-la-parole_6091715_3246.html], consulté le 5 juin 2022.

192 Il s’agit d’une version augmentée de l’entretien précédemment publié le n° 12 de *Répliques*.

- **UZAL Marcos** (propos recueillis par), « Précision du hasard, entretien avec Ryūsuke Hamaguchi », *Cahiers du cinéma*, n° 786, avril 2022, p. 15-18.
- **VELY Yannick** (propos recueillis par), « Ryūsuke Hamaguchi nous raconte “Asako I & II” », *Paris Match*, mis en ligne le 4 janvier 2019, [<https://www.parismatch.com/Culture/Cinema/Ryusuke-Hamaguchi-nous-raconte-Asako-I-II-1597605>], consulté le 5 juin 2022.

1.3.2. Captations vidéo

- **HAMAGUCHI Ryūsuke**, « Ryūsuke Hamaguchi, nouvelle vague du cinéma japonais ? », *YouTube*, chaîne « La Croix », mis en ligne le 19 décembre 2018, [<https://www.youtube.com/watch?v=142rr-CdwXM>], consulté le 5 juin 2022.
- **HAMAGUCHI Ryūsuke**, « Rencontre avec Ryūsuke Hamaguchi, grande figure du jeune cinéma japonais », *YouTube*, chaîne « GoodTime Webzine », mis en ligne le 2 janvier 2019, [<https://www.youtube.com/watch?v=0mHw5zogSkg>], consulté le 5 juin 2022.
- **HAMAGUCHI Ryūsuke**, « Ryūsuke Hamaguchi on *Wheel of Fortune and Fantasy* | NYFF59 », *YouTube*, chaîne « Film at Lincoln Center », mis en ligne le 6 octobre 2021, [<https://www.youtube.com/watch?v=Qa5TMxjmyGk>], consulté le 5 juin 2022.
- **HAMAGUCHI Ryūsuke, MIURA Toko, KIRISHIMA Reika, SADAI Yuji**, « *DRIVE MY CAR* – CONFÉRENCE DE PRESSE – CANNES 2021 – VF », *YouTube*, chaîne « Festival de Cannes (Officiel) », mis en ligne le 12 juillet 2021, [<https://www.youtube.com/watch?v=fkhiUcvJcUw&t>], consulté le 5 juin 2022.
- **HUPPERT Isabelle, HAMAGUCHI Ryūsuke**, « Asia Lounge : Isabelle Huppert and Hamaguchi Ryūsuke », *YouTube*, chaîne « Tokyo International Film Festival », mis en ligne le 20 janvier 2022, [<https://www.youtube.com/watch?v=y0rxNOQrP-o>], consulté le 5 juin 2022.
- **PÈRE Olivier** (propos recueillis par), « Entretien avec Ryūsuke Hamaguchi », supplément de l'édition en DVD d'*Asako I & II*, Paris, Arte Éditions, 2019.
- **PÈRE Olivier** (propos recueillis par), « Entretien avec Ryūsuke Hamaguchi », supplément de l'édition en DVD de *Passion*, Paris, Arte Éditions, 2019.

1.4. Entretiens à propos du cinéaste

- **BONELLI Damien** (propos recueillis par), « À propos de Ryūsuke Hamaguchi – par Patrick Wang », *Répliques*, n° 12, avril 2019, p. 116-117

- **RAUGER Clément** (propos recueillis par), « La conduite du texte. Entretien avec Hidetoshi Nishijima », *Cahiers du cinéma*, n° 778, juillet et août 2021, p. 38-39.
- **LEFEBVRE Romain, VALLOIS Thomas**, « *Asako I & II*, Ryūsuke Hamaguchi », *Débordements*, mis en ligne le 27 janvier 2019, [<https://www.debordements.fr/Asako-I-et-II-Ryusuke-Hamaguchi>], consulté le 5 juin 2022.

1.5. Textes du cinéaste

- **HAMAGUCHI Ryūsuke**, « Que faire voir ? », *Esprit*, mis en ligne en avril 2019, [<https://esprit.presse.fr/article/ryusuke-hamaguchi/que-faire-voir-42037>], consulté le 5 juin 2022.
- **HAMAGUCHI Ryūsuke**, « 10 films ayant influencé ma mise en scène », *Répliques*, n° 12, avril 2019, p. 111-113.
- **HAMAGUCHI Ryūsuke**, « Les films de la chance », dans *Ryūsuke Hamaguchi. Enregistrer l'intime*, Paris, Maison de la culture du Japon à Paris, juin 2019, p. 3-7.
- **HAMAGUCHI Ryūsuke**, « ANPAN ! Harugo Sugimura dans *Été précoce* », *Cahiers du cinéma*, n° 786, avril 2022, p. 24-28.
- **HAMAGUCHI Ryūsuke**, « Rencontre et ébranlement », *Ebisu*, n° 59, 2022, p. 257-271.

1.6. Podcast

- **BÉGAUDEAU François**, « Drive My Car », *La gêne occasionnée*, épisode n° 28, podcast disponible sur [<https://soundcloud.com/la-gene-occasionnee>], consulté le 5 juin 2022.

1.7. Making-of

- « Beyond *Happy Hour* », supplément de l'édition en DVD de *Senses I & 2*, Arte Éditions, 2019.
- Making-of d'*Asako I & II* », supplément de l'édition en DVD d'*Asako I & II*, Arte Éditions, 2019.

2. Cinéma

2.1. Esthétique et théorie

- **AMIEL Vincent**, *Esthétique du montage*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts Visuels », 3ème éditions, 2014.
- **AMIEL Vincent, MOUËLLIC Gilles, MOURE José**, *Le Découpage au cinéma*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2016.
- **BAZIN André**, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Septième Art », 1985.
- **BRESSON Robert**, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013 [1975].
- **DELEUZE Gilles**, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1985.
- **ESQUENAZI Jean-Pierre**, *L'analyse de film avec Deleuze*, Paris, CNRS Éditions, 2017.
- **GAUDREAULT André, JOST François**, *Le Récit cinématographique. Films et séries télévisées*, Paris, Armand Colin, 3ème édition, 2017.
- **SORLIN Pierre**, *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier-Montaigne, 1977.
- **VANOYE Francis**, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, Nathan, coll. « Université », 1991.

2.2. Paroles au cinéma

2.2.1. Ouvrages

- **AUMONT Jacques (dir.)**, *L'Image et la parole*, Paris, Cinémathèque française, 1999.
- **CAMPAN Véronique**, *L'Écoute filmique. Écho du son en images*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors cadre », 1999.
- **FIANT Antony**, *L'Attrait du silence*, Crisnée, Yellow Now, coll. « Côté cinéma/Motifs », 2021.
- **CHION Michel**, *La Voix au cinéma*, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1984.
- **CHION Michel**, *La Toile trouée*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1988.

- **CHION Michel**, *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 2003.
- **CHION Michel**, *L'Audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 5ème édition, 2021.
- **LAVIN Mathias**, *La Parole et le lieu. Le cinéma selon Manoel De Oliveira*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2008.

2.2.2. Habilitation à Diriger des Recherches, Mémoire

- **LAVIN Mathias**, *Puissances de la parole*, Habilitation à Diriger des Recherches, Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis, soutenue publiquement le 29 novembre 2018, manuscrit inédit¹⁹³.
- **MARQUELET Marie**, *Figuration et parole dans quatre films de Pedro Costa : une expression politique de la mémoire. Dans La Chambre de Vanda (2000), En avant jeunesse (2006), Cavalo Dinheiro (2014), Vitalina Varela (2019)*, Mémoire de master en études cinématographiques sous la direction d'Antony Fiant, Université Rennes 2, soutenu le 26 juin 2020.

2.3. Cinéma japonais

2.3.1. Ouvrages

- **BURCH Noël**, *Pour un observateur lointain. Forme et signification dans le cinéma japonais*, Paris, Éditions de l'Étoile/Gallimard, 1982.
- **TESSIER Max**, *Le Cinéma japonais*, Paris, Armand Colin, 3ème éditions, 2018.
- **THOMAS Benjamin**, *Le Cinéma japonais d'aujourd'hui. Cadres incertains*, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2009.

2.3.2. Texte

- **THOMAS Benjamin**, « Des manières de penser avec le cinéma japonais » dans BITTINGER Nathalie (dir.), *Les Cinémas d'Asie – Nouveaux regards*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, coll. « Formes cinématographiques », 2016.

193 L'HDR de Mathias Lavin est désormais éditée : LAVIN Mathias, *Puissances de la parole. À l'écoute des films*, Paris, Mimesis, coll. « Images Mediums », 2021.

2.3.3. Article

- **ZERNIK Clélia**, « Mésologie du cinéma : la perspective japonaise », *Cités*, n° 77, janvier 2019, p. 61-71.

2.3.4. Thèse

- **DANIELLOU Simon**, *La Place du spectateur : représentations théâtrales et théâtralité de la représentation dans le cinéma japonais*, thèse de doctorat en études cinématographiques sous la direction de Gilles Mouëllic, Université Rennes 2, soutenue le 27 novembre 2015.

2.4. À propos d'autres cinéastes

2.4.1. Ouvrages

- **HASUMI Shigehiko**, *Yasujirō Ozu*, Paris, Éditions de L'Étoile/Cahiers du cinéma, coll. « Auteurs », 1998.
- **DANIELLOU Simon**, **FIANT Antony** (dir.), *Les Variations Hong Sang-soo. Vol. 1*, Reville, De L'incidence Éditeur, 2018.

2.4.2. Article

- **PIERRE Sylvie**, **COMOLLI Jean-Louis**, « Deux visages de *Faces* », *Cahiers du cinéma*, n° 205, octobre 1968, p. 38.

2.4.3. Entretien

- **LABARTHE André Sylvain** (propos recueillis par), « Une manière de vivre. Entretien avec John Cassavetes », *Cahiers du cinéma*, n° 205, octobre 1968, p. 35-37.

3. Autres disciplines

3.1. Narratologie et littérature

3.1.1. Ouvrage

- **GENETTE Gérard**, *Figure III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

3.1.2. Article

- **BARONI Raphaël**, « Didactiser la tension narrative : apprendre à lire ou apprendre comment le récit nous fait lire ? », *Recherches et travaux*, n° 83, 31 décembre 2013, p. 11-24.

3.2. Philosophie

3.2.1. Ouvrages

- **AUSTIN John**, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Point/Essais », 1991 [1962].
- **WATSUJI Tetsurō**, *Fūdo : le milieu humain*, Paris, CNRS Éditions, 2011 [1935].
- **RANCIÈRE Jacques**, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003.

3.2.2. Articles

- **BRÉCARD François**, « Mentir c'est pas beau et pourtant !!! », *Actualités en analyse transactionnelle*, n° 137, 2011, p. 83-84.
- **FÆSSEL Michaël**, « Partager l'Intime », *Sensibilités*, n° 6, janvier 2019, p. 12-19.
- **JOURNET Nicolas**, « Les paradoxes de l'intime », *Sciences humaines*, n° 322, février 2020, p. 69.

3.2.3. Conférence

- **RICOT Jacques**, « Intime, Intimité : Quelles frontières ?, Jacques RICOT », *YouTube*, chaîne « Editions M-Éditer », mis en ligne le 14 avril 2016, [<https://www.youtube.com/watch?v=UKizlai2DrI>], consulté le 5 juin 2022.

3.3. Anthropologie

- **LAGANE Jean**, « Omoiyari, vers une compréhension du concept d'empathie au Japon », *Journal des anthropologues*, mis en ligne le 1er décembre 2009, [<http://journals.openedition.org/jda/320>], consulté le 5 juin 2022.

3.4. Histoire

- **FRANCASTEL Pierre**, *La Figure et le lieu*, Paris, Gallimard, 1967.

3.5. Géographie

- **BERQUE Augustin**, *Vivre l'espace au Japon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982.
- **BERQUE Augustin**, *Du geste à la cité : formes urbaines et lien social au Japon*, Paris, Gallimard, 1993.
- **BERQUE Augustin**, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, coll. « Alpha », 2000.

3.6. Psychologie

- **LACAN Jacques**, *L'Éthique de la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1986.
- **VASSE Denis**, *L'Ombilic et la voix. Deux enfants en analyse*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Le champ Freudien », 1974.

4. Autres écrits

4.1. Recueil d'articles

- **COCTEAU Jean**, *Le Foyer des Artistes*, Paris, Plon, 1947.

4.2. Essais

- **MIZUBAYASHI Akira**, *Dans les eaux profondes. Le bain japonais*, Paris, Arléa, coll. « La Rencontre », 2018.
- **TANIZAKI Junichirō**, *Éloge de l'ombre*, Aurillac, Publications Orientalistes de France, 1993 [1933].