



HAL
open science

AKA Serial Killer, ou l'impossible alias : la marge comme envers de la représentation

Hugo Paradis-Barrere

► **To cite this version:**

Hugo Paradis-Barrere. AKA Serial Killer, ou l'impossible alias : la marge comme envers de la représentation. Traits-d'Union, la revue des jeunes chercheurs de Paris 3, 2016. hal-01871815

HAL Id: hal-01871815

<https://hal.science/hal-01871815>

Submitted on 25 Sep 2018

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.

AKA Serial Killer, ou l'impossible alias : la marge comme envers de la représentation

Par Hugo Paradis-Barrère

Introduction

AKA Serial Killer est un film réalisé en 1969 par Masao Adachi, Sasaki Mamoru, Matsuda Masao, Yamazaki Yu, Nonomura Masayuki, Iwabuchi Susumu, principalement attribué au premier. Masao Adachi est un réalisateur et théoricien japonais tout particulièrement actif dans les années 1960. Militant d'extrême-gauche, il s'écarte du cinéma pour s'engager dans la lutte armée aux côtés du FPLP¹ dans les années 1970 ; représentation et action directe sont de fait étroitement liées, de même qu'image et politique, pour ce cinéaste qui fut un compagnon de route et proche collaborateur de Kôji Wakamatsu². *AKA Serial Killer* est un des films sur la base desquels il développera sa théorie du paysage, la *Fukeiron*, véritable courant de pensée autant que démarche esthétique.

Le film, basé sur des faits réels, raconte l'histoire de Norio Nagayama, jeune homme issu du milieu rural et s'étant rendu coupable du meurtre de quatre personnes. Ce fait divers survenu fin 1968 marque les esprits ; Nagayama est considéré comme un cas extrême et exemplaire à la fois, et les journaux, de tous bords s'emparent de l'affaire, s'empressant d'en souligner la dimension politique. On évoque sa pauvreté, l'échec de son intégration en ville après avoir quitté son village. L'affaire reste ancrée dans l'esprit des Japonais, Nagayama étant ensuite devenu une célébrité en tant qu'écrivain autodidacte depuis sa prison. Des militants, intellectuels et cinéastes se saisissent du sujet, et se réfèrent à lui ; ils le *racontent*, en font une *fiction*³. Lorsque Masao Adachi et ses camarades s'emparent du sujet avec *AKA Serial Killer*, il s'agit d'abord d'un geste de refus d'une telle représentation qui prétend se substituer à Nagayama, à son vécu intime et inaccessible.

Le film de Masao Adachi, qui prend la forme d'un documentaire, s'attache ainsi non pas à proposer une interprétation du crime, mais bien plus à retracer l'itinéraire du jeune homme. C'est aussi le moyen d'interroger son acte, tout en mettant au jour la violence dont il est le miroir, celle de l'État et de la société. Le choix du documentaire, chez un cinéaste dont la filmographie est dominée par la fiction n'est pas anodin, et s'explique par le contexte politique et médiatique du Japon des années 1960-1970.

Le rapport au cinéma d'actualités

À l'époque, les affrontements font rage entre la police et les étudiants d'extrême-gauche qui,

très politisés, s'engagent notamment contre la reconduction du Traité de coopération et de sécurité mutuelle avec les États-Unis, se répartissant en différentes factions – plus ou moins violentes – collaborant dans le cadre du Comité de lutte inter-campus de l'Université Nihon (le *Zenkyoto*). Les actualités filmées, qu'elles soient le fait des chaînes liées au gouvernement ou des étudiants à des fins de promotion de la lutte, sont principalement concentrées sur les manifestations spectaculaires du conflit : manifestations, barricades, barrages de police, jets de pierre, fumée...

Filmer des paysages vides comme le fait Adachi est alors le moyen de répondre au traitement médiatique prédominant, en déplaçant la lutte sur le terrain de la banalité du quotidien et du non-événement. « Ces paysages peuvent se lire comme un contre-point rhétorique au flux standardisé des images télévisuelles⁴ », pour reprendre l'analyse de Yuriko Furuhashi. L'après-guerre a de fait posé la question de la représentation du Japon à travers sa production cinématographique. De manière générale, on peut questionner le cinéma d'avant-garde comme alternative au système de représentation dominant, exporté en Occident et qui correspond à la volonté d'auto-représentation d'un Japon ouvert sur le libéralisme du siècle. Il existe ainsi une version officielle agréée par les autorités d'un cinéma que viendront contester les cinéastes d'avant-garde. Isolde Standish défend ce point de vue dans son ouvrage *Politics, Porn and Protest : Japanese Avant-Garde Cinema in the 1960s and 1970s* :

J'estime que l'avant-garde japonaise a constitué une réponse spécifique à une "crise de la vérité" ayant émergé au réveil de la Seconde Guerre mondiale, et, peut-être de manière plus significative, à la trahison subséquente des promesses de réformes "démocratiques" d'après les exigences de la politique étrangère américaine durant la Guerre froide⁵.

Cette question de représentation par l'image ou le texte est inséparable d'un phénomène d'appropriation, en tant que donner à voir une personne, la « dire », implique un jeu de connaissances directement lié à la maîtrise de l'objet. Comme l'a théorisé Foucault dans son ouvrage *Surveiller et punir*⁶, le pouvoir ne fonctionne pas seulement par la domination mais également par l'appropriation :

Notre société n'est pas celle du spectacle, mais de la surveillance ; sous la surface des images, on investit les corps en profondeur ; derrière la grande abstraction de l'échange, se poursuit le dressage minutieux et concret des forces utiles ; les circuits de la communication sont les supports d'un cumul et d'une centralisation du savoir ; le jeu des signes définit les ancrages du pouvoir⁷.

C'est ce phénomène que questionne la théorie du paysage, par un procédé inverse. Au lieu de montrer en quoi des enjeux économiques et politiques président à l'aménagement de la surface

du monde, Masao Adachi et les tenants de cette théorie s'en prennent directement à l'image formée de la société pour en souligner le négatif : ce qui se trouve à la marge, rejeté hors champ, n'a pas droit de parole ni même d'existence dans l'ordre réglé des choses.

Fukeiron

Parce que le pouvoir étatique, dont la conception d'Adachi est proche de celle de Foucault⁸, s'incarne dans les lieux anodins du quotidien (une gare, des rues, des panneaux), là est peut-être le moyen de contrer la représentation étatique, en attaquant les images qui la fondent dans leur simplicité quotidienne. C'est aussi, en s'attachant aux paysages les plus banals, ceux qui sont éloignés des symboles et appareils explicites du pouvoir, interroger ces lieux censés abriter la totalité du monde social, quand en réalité certains se trouvent irrémédiablement relégués aux marges. C'est notamment le cas du « serial killer », dont la question est celle de savoir s'il a pu ou non habiter ce paysage ; et si cette impossibilité n'aurait pas conditionné son crime, ultime expression d'une intégration ratée.

La *Fukeiron* se base ainsi sur l'idée que tout paysage⁹ est une énonciation de rapports de force ; le paysage est une organisation, qui répond à des impératifs logistiques, économiques, politiques... C'est avant tout un ensemble régulé et façonné par des enjeux de société. Il traduit des rapports de classe, et personne n'y échappe (Masao Adachi se demande d'ailleurs, dans son livre *Le bus de la révolution passera bientôt près de chez toi*¹⁰ quel paysage ses camarades et lui-même peuvent bien représenter pour les paysans à qui ils montrent leurs films d'avant-garde, sans en être toujours compris). Selon Yuriko Furuhashi :

Dans le discours de la *Fukeiron*, le paysage entretient une relation antithétique avec les images dramatiques et spectaculaires de la violence et de la lutte des militants qui ont dominé les médias de masse ainsi que l'imagination politique des étudiants activistes. Le paysage devient un centre privilégié d'analyse et de critique des représentations médiatiques de la violence pour les critiques autant que pour les réalisateurs¹¹.

De ce point de vue, le paysage ne saurait intégrer l'image du crime, du relégué, de l'anti-social : le paysage, celui que filme Adachi et qui prédomine largement au Japon à l'époque, est celui d'un territoire réglé, régulé, rationalisé. Comment alors, y intégrer l'image du chaos, qui par essence se déploie contre les fondements de l'État, et même du pacte social ? Pensons au *Contrat social* de Rousseau : « Tout malfaiteur, attaquant le droit social, devient, par ses forfaits, rebelle et traître à la patrie [...] alors la conservation de l'État est incompatible avec la sienne¹² ». Ici le châtement (réclusion en prison avant l'exécution) relève d'abord directement de la représentation visuelle : on est soustrait au regard de la société,

derrière des murs hauts et épais en une zone reculée, puis exécuté. On ne reviendra pas hanter ces rues. Or, si le film s'appelle *AKA Serial Killer* (voir titre japonais¹³), c'est que c'est bien cette figure invisible, ce tueur désincarné par son geste, dont il s'agit de ressusciter l'image. À cet effet, le film se fonde sur un dispositif narratif très particulier, que l'on retrouvera dans d'autres films emblématiques de la théorie de la *Fukeiron*. *Paysages de 17 ans*, de Koji Wakamatsu, met en scène l'errance à vélo d'un criminel, à la recherche de l'image du crime que le film suscite peu à peu à travers des paysages enneigés. *FPLP, déclaration de guerre mondiale*, réalisé par Koji Wakamatsu et Masao Adachi, confronte au discours marxiste révolutionnaire la simplicité de la vie quotidienne des guérilleros ainsi que les paysages désertiques dans lesquels s'inscrit leur lutte. *AKA Serial Killer* est également l'occasion de confronter textes et paroles aux images concrètes du monde.

Une double énonciation

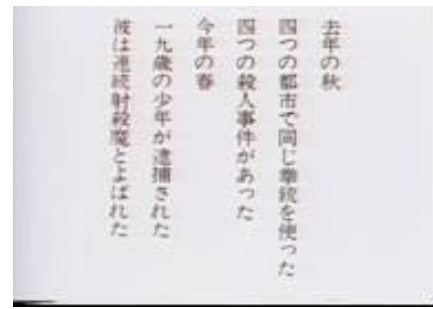
Le film distingue dès le début plusieurs régimes de narration. Le premier mode narratif, qui ouvre le film, est l'écriture, cartons d'introduction détaillant le fait divers sans dévoiler l'identité du jeune homme, en disant simplement de lui qu'il sera ensuite connu comme le « serial killer ». À ces cartons succèdent immédiatement des images, qui tranchent avec la nature informative du plan précédent : dans une rue défile une lente procession, il s'agit d'un festival quelconque, comme il y en a tant au Japon. Les hommes sont habillés en costumes traditionnels, ils portent des objets rituels, des bannières flottent au vent ; énonciation visuelle de la société traditionnelle, du rite qui assigne à chacun une place et à chaque chose un ordre. Puis nous voyons comme une maison de campagne aux airs de hangar abandonné, et la voix off du narrateur fait son apparition, énonçant les premiers détails de la vie du serial killer : une enfance à la campagne, un milieu difficile... Des trains passent à l'arrière-plan, dans les deux sens, derrière la maison ; la fumée d'une locomotive envahit le haut de l'image. La société organisée à l'extrême semble affirmer son omniprésence dans ces voies de communication (ici le chemin de fer), et tous ces flux qui, symboles d'une vie économique, politique et sociale, innervent un tissu urbain rationalisé. La voix off s'est arrêtée, elle nous laisse contempler cette maison en plans fixes successifs, tous pris dans le même axe et la même échelle de cadre ; la coupure permet simplement de faire passer les trains dans un sens puis dans l'autre, ce qui contribue à aplatir cette maison dont la trouée (un garage ouvert des deux côtés, qui fait voir le corps métallique des trains) semble dire l'impossibilité d'habiter le lieu.



Ce bâtiment, point de départ supposé de la vie du tueur, devrait constituer l'origine, sinon visuelle, du moins narrative de la vie du tueur : en quoi a-t-elle été le point de départ d'un itinéraire meurtrier ? Peut-on y trouver les signes d'une violence en germe, une causalité sociale, psychologique ? Pourtant, rien ne confirme ce que la voix off énonce, aucun intertitre ou texte en italique, comme c'est souvent le cas dans les documentaires, ne vient poser, comme une donnée scientifique, l'adéquation de l'image au sens qu'on lui subodore. Cette maison-hangar frappe d'abord par sa platitude et par son ouverture interne qui réduit la profondeur entre arrière-plan et premier plan, tandis que ces trains défilant derrière elle en font un îlot égaré sur la trame plus dense du réseau de communication. Jamais le nom du serial killer n'est prononcé, il n'est désigné que par des « il » (en japonais : « 彼 » (kare)).

La voix off reprend plus tard sur un paysage urbain, énonçant la composition de la famille, sans citer de nom encore : sœurs, père, mère... La caméra effectue un panoramique circulaire, comme une vue à 360° d'un carrefour du quartier. Rien ne nous dit qu'il s'agit spécifiquement d'une rue où le tueur passait souvent, le lieu n'est pas remarquable ; c'est un paysage anonyme, une potentialité ; il a pu prendre cette rue comme il en aurait pris d'autres dans sa route vers le crime qui a absorbé jusqu'à son nom, mais on ne le saura jamais. La voix off distille ainsi des informations purement factuelles, auxquelles succèdent de longs plans accompagnés d'instruments graves, détaillant un tissu urbain quelconque. Puis ce sont des docks, des charriots et leurs chevaux, puis des trains à nouveau. Fumée de locomotive, écume dans le sillage d'un navire... La caméra, panotant sur elle-même lorsqu'elle filme des décors immobiles, effectuant des travellings latéraux pour dérouler longuement un paysage, ou fixe sur un navire dont elle suit la trajectoire, dresse ainsi une cartographie dynamique des axes de communication, et c'est une certaine vitalité du Japon contemporain plus que la route d'un individu (que seule la voix off, de plus en plus rare - vingt secondes de voix off pour quatre minutes d'images -, vient rappeler à notre esprit) qui se fait jour.

Texte et images construits l'un contre l'autre



Le texte est ainsi dans un rapport antagoniste avec les images : le premier narre un fait précis, sur le fond opaque des intertitres, les images font elles voir une quintessence de l'ordre social, sans assigner de repères chronologiques ou spatiaux. Sur ces images, un accompagnement musical suit son propre rythme ; une manière de rabattre les images sur leur propre nature, en leur déniaient le droit de faire monde (le son tire le spectateur vers autre chose), et d'en faire des cartes postales également, comme représentations stéréotypées et figées du Japon que le pouvoir entend présenter (c'est l'époque où l'on promeut Ozu en festivals, et où l'on se scandalise de voir des cinéastes comme Wakamatsu accueillis à l'étranger). Le texte est présent dans ces images de fête également ; sur les bannières, sur les murs, mais filmé de trop près, il déborde du cadre. Le texte est passé du carton au réel de la rue, mais il s'y trouve débordé, impossible à appréhender comme un tout ; il ne vaut plus comme énoncé informatif mais comme touche symbolique, signe discret d'un pouvoir implicite et latent. De même pour la voix off : de quasiment fondamentale au début (elle introduit le contexte du film), elle se fait de plus en plus accessoire, anecdotique, pour finalement s'effacer au profit de plages de dix minutes sans voix.

Ainsi, ce que met en place la succession de paysages visuels, qui débordent largement les faits (itinéraire d'un invisible meurtrier), c'est d'abord une cartographie des flux et du pouvoir de régulation du territoire. Le film laisse de plus en plus la place aux lieux et agents du pouvoir au fur et à mesure de son déroulement. Le jeune homme est passé par les tribunaux, s'est approché de l'armée... Images de soldats, de bâtiments officiels, de cérémonies militaires... Soldats puis marins, écoliers enfin... S'opère ainsi une continuité par l'uniforme (au sens de la forme figée, institutionnalisée, que le tueur a échoué à intégrer). C'est une véritable cartographie des institutions - scolaire, militaire - qui fait écho à la cartographie géographique totalisante du Japon, rues étroites ou montagnes lointaines se profilant à l'horizon.

En même temps, le film cartographie les routes du devenir social. La voix nous parle de l'année où le jeune homme s'en est allé à la recherche d'emplois, travaillant chez un marchand de fruits avant de partir sur un bateau à Yokohama. À ce moment, la caméra filme un mur

rempli d'annonces, peut-être des offres d'emploi, qui sont comme des panneaux indiquant une direction. C'est dans le hall d'une gare que l'on raconte ses premiers délits. Un port plongé dans une brume matinale rosissante, des corps oisifs dans un parc, des pièces vides, comme inusitées, qui posent la question de leur être... Il y a surtout une cartographie de l'agencement des choses, et du rythme des corps dans le film, avec parfois, tangentiellement, l'indice d'une rupture qui n'advient finalement jamais. Rompre, ce serait peut-être déjà rentrer dans la narration médiatique du monde, celle qui domine dans les discours officiels et contre laquelle se bat le cinéaste.

En marge de l'image

Le film finit par un dernier carton explicatif, qui raccorde avec l'argument explicite du film, la vie du serial killer, mais nous n'aurons ni vu ni relié Nagayama aux images défilant devant nos yeux.

Comme si tout était dans l'image, des fleurs au soleil en passant par les humains qui les cultivent, et dans les textes qui du carton à l'inscription murale ou dans les journaux disent le monde vu et le monde écrit, mais toujours manque ce serial killer qui donne son titre au film et que la voix off convoque sans jamais donner à voir. Les plans se succèdent comme un ensemble de coordonnées géographiques et temporelles dont on voudrait voir se former l'être auquel elles renvoient ; mais celui-ci se situe à la marge de la morale et du dicible, c'est un pan inaccessible bien que coprésent à notre monde. Impossible de toucher à la réalité du crime autrement que par un passage à l'acte irréversible qui nous projette de l'autre côté de la représentation ; pensons au phénomène d'étrangéisation qui saisit généralement les proches d'un criminel, au moins dans le discours médiatique relatant leur témoignage. On saisit un joggeur en un long panoramique, sur fond d'un angoissant free jazz, qui nous laisse penser un court instant que va surgir l'image possible du meurtre, d'un jaillissement pulsionnel. Pourtant le joggeur ne dévie pas de sa route, il reste une silhouette docilement soumise aux trajectoires que dessine l'agencement urbain. L'image échappe à l'idée naissante du meurtre, ce qui un instant semblait survenir se trouve rabattu sur un état potentiel mais sans expression visible.

Les deux énonciations parallèles formant la trame audio-visuelle du film valent donc chacune par leur nature lacunaire, qui ne raccorde que partiellement et insuffisamment avec le sujet, insaisissable. Il s'agit d'un corps mouvant, évoluant que l'on décrit. Dans les panoramiques qui détaillent une rue, dans les plans qui fixent une procession folklorique, l'attente est là, portée par la voix off, qui creuse l'image en son centre et en ses bords, comme si l'on cherchait à

faire advenir l'image du jeune homme, dans le hors champ du cadre ou de l'image, un corps derrière d'autres corps. Il s'agit bien là d'un travail de matérialisation d'une absence. Les mots disent ce qu'on ne voit pas, ce qu'on voit n'est pas dit ; la contradiction appelle une autre forme, loin des uniformes qui défilent sous nos yeux, lors de la séquence des écoliers à vélo par exemple.



Un plan rapproché nous montre les genoux pédalant, se succédant à un même rythme, qui est aussi celui d'une organisation commune des choses. S'inscrivant contre cette organisation du visible, le hors champ semble le seul lieu susceptible d'accueillir la contradiction du film, entre deux énonciations qui échouent à se rejoindre. Accusé de meurtre, le jeune homme ne saurait intégrer l'image de cette société qui se déroule devant la caméra, d'un mouvement régulier comme celui qu'impriment les enfants à leur vélo. Il est celui qui a commis le meurtre, peut-être de la forme. Il est celui qui s'inscrit contre l'uniforme.

Bien qu'évoquant nombre de rencontres et de lieux de séjour du jeune homme, le film ne cherche jamais de témoin, de même qu'il n'a pas recours aux images d'archives (journaux, photos). Le présent seul est là, en réponse à la narration en off. Nous ne comprendrons pas le crime, ne voulons pas le comprendre, en fait. Nous ne faisons que reparcourir, revoir, ou voir après lui qui a vu. Ce n'est pas tant que nous pourrions tous nous tenir dans l'espace vide précédant le AKA, c'est que ce AKA n'évoque rien. Il se dissout dans la multitude des images, dans les lieux vécus par le corps.

Le troisième paysage

Impuissant à convoquer la marge où est reléguée l'image possible du jeune homme, le AKA ne fait que tirer cette dernière vers un déterminé : le tueur en série, socio-juridiquement marqué. Mais cette détermination se dilue un peu plus à chaque plan du film. Il ne reste vite plus rien de l'acte que les premiers plans, sous la forme de cartons, inscrivaient dans notre imaginaire. Le paysage du quotidien serait-il autre si venait s'y superposer l'image du jeune homme ? Cette question semble faussement hanter le film. Le jeune homme n'a plus sa place dans ces images, mais ce sont peut-être ces images mêmes qu'il a parcourues, avant le crime,

avant le passage, avant de devenir AKA. Nous parcourons de semblables images, anonymes et banales, sensibles à la non-présence de lui qui a été.

La carte ouvre vers un territoire de référence qui se présente devant les yeux du spectateur comme une totalité, comme une entité sui generis, alors que le même spectateur n'a accès par ailleurs, dans l'expérience perceptive, qu'à des parties ou des aspects fragmentaires de ce même territoire¹⁴.

On peut y lier la question du hors champ visuel, qui ici ne renvoie pas à un défaut de vision dû à la nature limitée de l'objectif de la caméra. Adachi travaille des cadres suffisamment dynamiques pour que tout semble communiquer, comme s'il avait pu capter la totalité de la surface visible du Japon. Les images ne sont pas étrangères les unes aux autres mais forment une même cartographie de flux humains, économiques et politiques (les uniformes et personnes liées à des institutions établies). Ici le paysage est plat et la caméra, qui filme en panoramique ou reste fixe, ne pénètre jamais plus avant dans la prise de vue, sauf rares exceptions où le caméraman fait sentir sa présence, son souffle et ses saccades perturbant le cadrage. Cette planéité fait écho aux souvenirs d'Adachi qui raconte avoir trouvé dans ces paysages une beauté de carte postale, et que ce lissé, magnifique et sans profondeur réelle, lui communiquait un sentiment d'étouffement. Nous pensons alors aux mots de Valéry, « ce qu'il y a de plus profond dans l'homme, c'est la peau¹⁵ », à la dimension terrible du paysage qui peut avoir absorbé à jamais l'image de la chair, de l'individu d'un temps donné, n'acceptant d'humains que ceux qui traversent fugitivement le cadre, plus comme une caution sociale (des figurants au sens premier, qui attestent plus d'une vie urbaine que de leur propre vie), mais interdisant l'arrêt, le questionnement sur ce corps déviant qui a perturbé ses lignes claires.

Il apparaît bien vite qu'il sera impossible de rendre à ce corps son image : nulle photographie, nulle image d'archive pour en reconstituer la matière. Bien au contraire, l'immensité du corps-présent, du corps-totalité : le Japon, urbain, maritime, son trafic incessant, ses rues paisibles et ordonnées. La caution géographique ou biographique ne tient pas non plus ; le spectateur se perd rapidement dans le dédale des plans anonymes enchaînant rues et quartiers, le fil est rapidement rompu avec la narration factuelle. Si paysage il y a, ce n'est déjà plus un paysage de l'image (ça ne l'a jamais été, car c'est bien l'absence de possibilité d'établir sa propre image en ce monde qui a conduit le jeune homme au meurtre), et ce que nous dit le film des actualités, c'est qu'elles ne captent jamais l'essence du monde, mais uniquement son débordement, l'écume visible à la surface des choses, car l'Histoire n'avance, pour les

individus, que dans le silence banal et quotidien d'une ruelle vide, image chaque jour recommencée. Quant à la narration factuelle du crime, qui égrène les étapes de la vie du tueur, elle relève également d'un traitement similaire à celui des actualités : il s'agit d'une énonciation de pouvoir, et c'est aussi ce que rejette le cinéaste (son travail, similaire, sur *FPLP – Déclaration de guerre mondiale* n'aura d'ailleurs pas toujours été compris des combattants pro-Palestine que filmait Adachi). C'est pourquoi nous devons parler de troisième paysage, celui qui relève avant tout de la quête d'un être non matérialisable, sinon en négatif : c'est la propre impossibilité du paysage audiovisuel qui convoque une vérité dont seule la marge serait détentrice, en tant qu'elle échappe à la nécessité de la représentation par l'image qui contraint et narre le corps, contre lui, toujours (ce que reprend ce questionnement vu plus haut d'Adachi sur sa propre image).

« Mais surtout, plus précisément, la carte est le lieu de la figuration du territoire comme monde de référence. La carte, comme modèle cognitif et espace de travail, devrait alors être envisagée moins comme un objet que comme un moment dans une dynamique de savoir, une dynamique de figurations et de refigurations du territoire¹⁶. »

Alors que le film cartographie un Japon de flux rationnels, les images de paysages d'Adachi qui en forment la trame ne servent qu'à prouver le caractère irrémédiable d'une disparition, et à questionner les marges du monde. Le premier paysage, visuel, est celui de l'urbain, des citoyens pris dans le rythme du quotidien. Le deuxième paysage est relégué au domaine de la parole, écrite et textuelle, des faits énumérés dans un ordre chronologique dépourvu d'images concrètes. Il constitue l'enjeu premier du film : il est un paysage mental sans image concrète, fonctionnant par évocations, indices qui tentent de contaminer le premier paysage par la négation, par la manière, systématique, de n'être pas là, de manquer. C'est une énumération factuelle, une cartographie d'événements reliés par la personne de Nagayama. Le troisième paysage, paysage idéal et idéal d'Adachi, qui révélerait le monde à nu dans toute sa violence derrière l'image ordonnée de la société, est un paysage de friction, d'intervalle dans les modes de représentation. Il s'agit d'une quête infinie, d'un désir d'émergence de l'invisible plus que d'une démonstration intellectuelle, et c'est là ce que tente de faire émerger la confrontation entre représentation verbale et images du monde.

Il nous faut ainsi distinguer hors champ et marge, dans le rapport très ténu entre cette narration de faits précis et ces images piochées dans l'océan urbain des possibles. Quelque chose de l'ordre de la tangente ; parce que la marge n'est pas liée au hors champ, pas directement. Le hors champ est une continuité du visible immédiat ; et la cartographie des

réseaux de flux constituée par le film sollicite constamment ce hors champ par le jeu des entrées et sorties (les trains décrits plus haut), le rendant palpable. Nous observons ainsi que ce hors champ ne recèle en rien le crime et l'image de celui qui l'a commis. La figure que l'on cherche, le serial killer, n'est pas dans le hors champ mais dans la marge des discours et des représentations possibles, il est dans la friction entre deux trajectoires tangentes, représentation orale et captation visuelle. C'est une image non visuelle que l'on tente de susciter par ce double travail de remémoration-narration.

Limites de l'image : la marge comme autre radical de la représentation

La marge est ainsi un lieu du possible à plusieurs titres. Son absence informe l'image, elle est une matrice potentielle de ce qui finit par s'étendre dans le cadre ; elle est aussi le lieu du non-dit, de ce qui n'advient pas ; elle est enfin ce qui est entré dans le domaine de l'indicible, que cet indicible le soit du point de vue moral ou social, dès lors il échappe à la possibilité de la représentation. Sur les images du présent, d'autres corps, d'autres personnes reproduisent les gestes possibles du jeune homme. La marche, la course, les gestes du travail... La fuite aussi, la caméra fonçant, tremblante et brinquebalante, sur un chemin de forêt. Comme pour dire, un instant la porosité entre celui qui filme et le monde filmé, indice de l'insuffisance des deux mondes.

Le corps marginal est en fuite, et c'est ce qui l'exclut de l'image (et donc de la société), peut-être avant même le crime. La caméra nous montre l'actuel de ces états possibles : vendeur, mécanicien, soldat des forces d'autodéfense, marin. De même que les annonces, plaques d'immatriculation ou noms divers qui parsèment les images, ce sont autant de chemins, d'états, de déterminations possibles qui sont les couches du social auquel échappe incessamment ce jeune homme, dont l'odyssée est de plus en plus insaisissable. Traversant les lieux du Japon, nombre de villes, passant par nombre d'états du travail, il semble un être en fuite de ce qui fait le social même, comme s'il relevait d'un informe incompatible avec les lignes rigides et bien déterminées de l'architecture urbaine. Le film, malgré lui, est devenu un panorama totalisant du Japon contemporain, et c'est alors irrémédiable que semble l'absence du jeune homme. Si troisième paysage il y a, aucun panoramique ne nous le dévoilera, aucun changement de plan ne nous y fera parvenir. Ce jeune homme absent, ce corps invisible, est comme un contrepoint idéal à cette société là, inscrite à l'image. Ce que la voix évoque, c'est toujours un *autre* de ce plan là, c'est toujours un refus, une fuite vers un ailleurs. Un ailleurs visuellement suggéré quand, à l'occasion d'un passage dans un temple, la caméra s'emballa soudain, répétant une dizaine de fois un violent zoom avant sur le sol, avant de s'arrêter

brusquement sur les aspérités rocheuses du sol, une seconde avant de changer de plan. Comme si la marge, avant même la friction entre son et images, questionnait le geste même de celui qui filme, la fine pellicule poreuse entre monde réel et monde filmé.

¹ Front populaire de libération de la Palestine.

² Kôji Wakamatsu (1936-2012) est un réalisateur japonais particulièrement actif dans les années soixante et soixante-dix, connu pour ses films érotiques (*pinku eiga*) fortement politiques. Il a consacré nombre de ses films à l'extrême gauche japonaise.

³ Citons par exemple le film *Live today, Die tomorrow !* de Kaneto Shindo, réalisé en 1970.

⁴ Traduction personnelle de la citation : « These landscapes can be read as forming a rhetorical counterpoint to the commodified flow of televisual images », Furuhata Yuriko, *Cinema of Actuality: Japanese Avant-Garde Filmmaking in the Season of Image Politics*, Dunham, Duke University Press Books, « Asia-Pacific : Culture, Politics, and Society », 2013, p. 170.

⁵ Traduction personnelle de la citation : « It is my contention that the Japanese avant-garde was a specific response to both a “crisis of truth” that emerged in the wake of World War II, and, perhaps more significantly, the subsequent betrayal of the promises of “democratic” reforms under the exigencies of American Cold War foreign policy. » Standish Isolde, *Politics, Porn and Protest: Japanese Avant-Garde Cinema in the 1960s and 1970s*, Londres, Bloomsbury Academic, 2011, p. 11.

⁶ Foucault Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 2004

⁷ *Ibid.*, p. 212.

⁸ Également du fait que le paysage reprend cette relation entre pouvoir et savoir, développée par Michel Foucault notamment dans *Naissance de la clinique* ainsi que dans *Surveiller et punir*.

⁹ Nous pourrions également solliciter la définition, ouverte, que propose Alain Corbin, selon laquelle « le paysage est une lecture », qui implique le même travail d'intellectualisation et de mise en signification d'un ensemble visuel. Cette lecture relève cependant d'une vision de spectateur passif, tandis que la théorie de la *Fukeiron* considère avant tout la dimension politique qui accompagne l'aménagement du paysage, pour mieux le déconstruire. Pour plus de détails concernant la définition d'Alain Corbin, se référer à son ouvrage, *L'Homme dans le paysage*, Paris, Éditions Textuel, 2001, p. 20.

¹⁰ Adachi Masao, *Le bus de la révolution passera bientôt près de chez toi*, Aix-en-, Provence, Rouge profond, « Raccords », 2012

¹¹ Traduction personnelle de la citation : « In the discourse of fukeiron, the landscape occupies an antithetical relation to the dramatic, spectacular images of violence and militant struggle that dominated mass media as well as the political imagination of student activists. The landscape becomes a privileged locus of analysis and critique of media representations of violence for critic as well as filmmakers ». Furuhata Yuriko, *op. cit.*, p. 117.

¹² Rousseau Jean-Jacques, *Du contrat social*, Paris, Flammarion, 2011.

¹³ Le titre japonais du film, « Ryakushô renzoku shasatsuma », (略称連続射殺魔), reprend la même idée mais le AKA y est remplacé par « abrégé en ». On peut littéralement traduire le titre japonais par « Abrégé en : tueur en série », ce qui indique la même opération d'écrasement de l'individu sous une figure criminelle générale.

¹⁴ Besse Jean-Marc, « Cartographie et pensée visuelle: réflexions sur la schématisation graphique », exposé présenté lors de la Journée d'étude « La carte, outil de l'expertise aux XVIII^e et XIX^e siècles », HAL Archives-ouvertes, [En ligne], [Page consultée le 15/01/2016]. HAL Archives-ouvertes, 2006. Disponibilité et accès <https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00256710/document>, p. 12.

¹⁵ Valéry Paul, *L'idée fixe*, Paris, Gallimard, « NRF », 1934, p. 63.

¹⁶ Besse Jean-Marc, *op. cit.*, p. 18.