



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Landscape theory: post-68 revolutionary cinema in Japan

Hirasawa, G.

Citation

Hirasawa, G. (2021, September 28). *Landscape theory: post-68 revolutionary cinema in Japan*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/3243318>

Version: Publisher's Version

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/3243318>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Résumé de la thèse : *La "théorie du paysage" : Cinéma révolutionnaire post-68 au Japon* de Go Hirasawa

Cette thèse a pour objectif d'examiner la "théorie du paysage" (Fuukei-ron) qui a suscité de nombreux débats. Celle-ci a été proposée, à la fin de l'année 1969, par le critique de cinéma anarchiste Masao Matsuda puis développée par le réalisateur Masao Adachi, le scénariste Mamoru Sasaki et le photographe Takuma Nakahira, entre autres. C'est au cours du processus de modernisation de la Restauration de Meiji, à la fin du XIX^e siècle, que le terme et le concept du "paysage" (fuukei) ont été introduits au Japon pour traduire en japonais le mot occidental de "landscape". Auparavant, étaient utilisés les mots "scène", "vue", etc., mais avec l'arrivée du concept occidental du paysage, les discussions sur le "paysage" et sur la "théorie du paysage" se sont multipliées dans tous les domaines d'emploi du terme.

Parmi les différentes théories sur le paysage, cette thèse se concentre sur celle dont le film *A.K.A. Serial Killer* (1969), co-réalisé par Matsuda, Adachi et Sasaki entre autres, est considéré comme le catalyseur. Cette œuvre est un documentaire sur Norio Nagayama, un jeune homme de dix-neuf ans qui n'apparaît jamais dans le film bien qu'il soit l'auteur d'une série de fusillades à l'aveugle dans les villes de Tokyo, Kyoto, Hakodate et Nagoya entre octobre 1968 et avril 1969. Ce documentaire est entièrement composé de tous les paysages que Norio Nagayama aurait vus au cours de ses errances depuis sa naissance jusqu'à son arrestation. Ces meurtres avaient fait sensation dans le Japon d'après-guerre car Nagayama, l'auteur des crimes, était un jeune ouvrier venu de la campagne pour travailler dans les grandes villes. De fait, cette main d'œuvre, appelée "œuf d'or", était très appréciée dans le Japon de cette époque en plein miracle économique. Matsuda et ses amis, en retraçant eux-mêmes le chemin parcouru par Nagayama à travers ses paysages, ont révélé de ceux-ci une nouvelle interprétation. Le tournage a commencé en juillet 1969, juste après l'arrestation du jeune homme, et le film a été achevé à la fin de la même année.

Au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale, un nouveau régime a été instauré au Japon, alors sous occupation américaine, sans que soit remise en question la responsabilité du pays dans sa guerre d'invasion, d'où la lutte contre le traité de sécurité nippo-américain en 1960 qui a fait naître le mouvement de la nouvelle gauche. Cette tendance est allée encore plus loin puisque le mouvement Zenkyoto qui s'est développé dans les années 1968 - 1969, dirigé principalement par les étudiants, a été sur le point de démanteler le système de l'État-Capitalisme existant. Ainsi les années 60 ont-elles marqué un tournant majeur dans cette période de l'après-guerre. Mais vers le début des années 1970, ce mouvement ayant été réprimé par des forces policière et militaire écrasantes, une société de grande consommation s'est imposée. C'est dans ce contexte, au milieu de tous ces changements, qu'a été créée la "théorie du paysage", inspirée par celles du cinéma et de la photographie, dans le but de

proposer une nouvelle philosophie à l'ère post-1968, au lieu de s'inscrire dans la simple succession des théories existantes de l'art et de la révolution. Cette "théorie du paysage" ne se réduit pas à un espace politique symbolique, mais elle est la révélation de l'État-Pouvoir dans les paysages du quotidien. C'est une interprétation plus large et plus profonde que celle des théories antérieures qui s'appuyaient sur les paysages visibles car elle considère comme faisant partie du paysage non seulement les structures visibles mais aussi les structures invisibles.

Cependant, dans les années 1970, la "théorie du paysage" a dû subir des changements théoriques importants alors qu'elle disposait d'un énorme potentiel en tant que nouvelle théorie sur l'État-Pouvoir et la révolution. Dans cette thèse, nous examinons le contexte du retour de la "théorie du paysage" dans l'Histoire collective. Celui-ci a été déclenché par les nombreuses controverses des critiques partisans, que ce soit au cinéma, dans la photographie ou la politique, ainsi que par la vogue de la "théorie du paysage" elle-même. Pour ce faire, nous retraçons l'histoire d'Adachi qui a quitté le Japon en 1974 pour rejoindre l'Armée rouge japonaise engagée dans la révolution palestinienne, celle de Matsuda qui est parti en Europe la même année mais qui a finalement été extradé, et celle de Nakahira qui a perdu la mémoire et la parole. En réétudiant tous ces événements, nous tentons de clarifier la position historique et théorique de la nouvelle "théorie du paysage" née au Japon et de réexaminer sa potentialité actuelle.

L'introduction aborde la réévaluation d'Adachi tant au Japon qu'à l'étranger, laquelle a commencé au moment de son extradition du Liban vers le Japon en 2000, ainsi que la réévaluation de la "théorie du paysage" à notre époque.

Dans le 1er chapitre, intitulé « Le paysage et la "théorie du paysage" », nous retraçons la manière dont le concept du paysage a pris racine au Japon au cours de sa modernisation et examinons comment celui-ci a été discuté par la suite. De nombreux ouvrages y sont présentés : *Des paysages japonais (Nihon fukei-ron)* du géographe Shigetaka Shiga publié en 1894, *La terre et l'homme (Chijin-ron)* du géographe Kanzo Uchimura, une série de carnets de voyage du folkloriste Kunio Yanagida, *Fudo, le milieu humain (Fudo)* du philosophe Tetsuro Watsuji, *Musashino* de l'écrivain Doppo Kunikida..., pour ne citer que quelques-uns parmi d'autres. S'ajoutent à cela, les visions sur les paysages proposées par des réalisateurs tels que Fumio Kamei et Kenji Mizoguchi, par des écrivains tels que Osamu Dazai et Ango Sakaguchi, et par des critiques tels que Yojuro Yasuda et Kiyoteru Hanada, qui n'ont pas souvent été pris en compte dans le cadre des études sur les paysages. C'est ainsi que nous analysons l'évolution historique et théorique du paysage et de la "théorie du paysage" du Japon à partir de différents points de vue et disciplines, qu'il s'agisse de la géographie, de la philosophie, du folklore, de la sociologie, de la photographie, de la théorie du cinéma, de la littérature, de la pensée sur la nation, et de la culture... La comparaison entre ces différentes conceptions révèle l'originalité et l'innovation de la "théorie du paysage" telle qu'elle a été élaborée par Matsuda et ses amis.

Dans le 2e chapitre, intitulé « Masao Matsuda : la "théorie du paysage" », nous étudions le texte même de Matsuda, qui était le principal idéologue de la "théorie du paysage". Nous appuyant sur ses premières théories exposées dans : "Le sexe comme paysage" et "La ville comme paysage", nous analysons le développement de la "théorie du paysage" à partir des débats qui abordent aussi bien la théorie du cinéma, notamment avec l'exemple de *The Man Who Left His Will on Film* (1970) de Nagisa Oshima, que la théorie culturelle et politique. Nous mettons en évidence les possibilités de ces théories appliquées à l'État-Pouvoir, au sous-prolétariat, à la commune, à la guérilla et à la révolution, à la lumière de plusieurs concepts clés : la déchéance de l'opposition bipolaire entre Tokyo et les provinces ou entre le centre et la périphérie, l'uniformisation de tout l'archipel japonais en tant que mégapole, l'homogénéisation du paysage et la relation entre celui qui voit et celui qui est vu, etc. Dans ce chapitre, nous retraçons le processus du développement puis du déclin du débat sur le paysage et la "théorie du paysage", en abordant les réponses théoriques données par Nakahira, Adachi et Sasaki à la "théorie du paysage" de Matsuda, ainsi que les critiques émises par le cinéaste Masato Hara et le critique Takashi Tsumura. Nous y évoquons également les débats sur la "théorie du paysage" proposée par des contemporains tels que l'écrivain Takeo Okuno, les architectes Ko Miyauchi et Hiroshi Hara, ainsi que sur celle, plus récente, proposée par Kojin Karatani. Nous abordons ensuite la théorie de la presse et des médias, qui est considérée comme successeur théorique de la "théorie du paysage", pour finir sur la théorie du mouvement cinématographique, qui a été développée en parallèle à la première.

Dans le 3e chapitre, intitulé « À propos de Masao Adachi », nous étudions principalement le film *A.K.A. Serial Killer*, qui a donné naissance à la "théorie du paysage", et le film d'actualité *Red Army/PFLP: Declaration of World War* (1971), produit par Wakamatsu Production et co-monté par la Faction armée rouge et par le Front populaire de libération de la Palestine. *Armée Rouge*, réalisé, filmé et monté par Adachi, dépeint la lutte de libération des Palestiniens et la lutte révolutionnaire japonaise comme le ferait un manifeste proclamant la révolution mondiale. Avant d'analyser le film *A.K.A. Serial Killer*, nous abordons le contexte culturel et historique du mouvement cinématographique japonais de la Nouvelle Vague (de la fin des années 1950 au début des années 1960) qui a donné naissance à Adachi. Notre analyse vise à prouver que la méthode qui consiste à utiliser uniquement les images des paysages plutôt qu'à raconter une narration ou des événements, instaure une nouvelle définition esthétique et politique du cinéma. Tous les propos d'Adachi sur la "théorie du paysage" - que ce soient des textes écrits, des interviews, des débats et des tables rondes - permettent de préciser sa "théorie du paysage" qui a généré celle de la presse et des médias, suite à son film *Armée rouge*. Nous étudions également la relation entre la théorie du cinéma et la forme des projections du point de vue organisationnel, à travers l'évocation du rôle joué par l'équipe du film qui en a coordonné la diffusion sous forme de mouvement concret.

Dans le 4^e chapitre, intitulé « Koji Wakamatsu, Nagisa Oshima, Jean-Luc Godard et le Groupe Dziga Vertov », nous étudions les œuvres de Koji Wakamatsu, qui a collaboré avec Adachi et Matsuda, et celles de Nagisa Oshima, dont les visions sont étroitement liées à la "théorie du paysage". *Va, va, vierge pour la deuxième fois* (1969), *Running in Madness*, *Dying in Love* (1969) et *Sex Jack* (1970) de Wakamatsu, *Le petit garçon* (1969) et *The Man Who Left His Will on Film* d'Oshima sont au centre de ce chapitre qui analyse non seulement les œuvres elles-mêmes mais aussi les propos tenus par les deux réalisateurs sur le paysage. Nous comparons leurs œuvres avec celles de Jean-Luc Godard et avec celles du Groupe Dziga Vertov, auquel participent Godard et Jean-Pierre Gorin, notamment *Vent d'est* (1969), *Luttes en Italie* (1969), et *Ici et ailleurs* (1975), qui ont pour sujet le paysage et la politique. Ces comparaisons nous permettent de spécifier, sur le plan du paysage, les approches cinématographiques et politiques des cinéastes internationaux radicaux de la même époque.

Dans la conclusion, au regard de ce qui a été proposé dans les chapitres précédents, nous évoquons les objectifs pour une nouvelle théorisation susceptible de s'opposer à la situation japonaise actuelle dans laquelle on peut regretter un retour aux grandes épopées caractéristiques de la reconstruction d'après-guerre.