

Pour une épingle à cheveux (Kanzashi, Shimizu Hiroshi, 1941) : Tourner le dos à la guerre afin de lui faire face

PIETERS Corentin

ピーターズ・コランタン

愛知大学国際コミュニケーション学部

Faculty of International Communication, Aichi University

E-mail: pieters@vega.aichi-u.ac.jp

Résumé

Cet article revient sur le cinéaste Shimizu Hiroshi et son film *Pour une épingle à cheveux*. Sorti dans les salles en 1941, soit l'année de l'attaque de Pearl Harbor, et réalisé pendant la seconde guerre sino-japonaise, l'apparente légèreté du film soulève de nombreuses interrogations : dans une industrie alors concentrée sur la propagande, comment *Pour une épingle à cheveux* est-il parvenu à se soustraire à une censure particulièrement sévère ? Le film est-il aussi vain que le laisse entendre son titre et sa traduction française ? Qu'est-ce que son auteur a tenté d'y exprimer et comment ? A travers une analyse des motifs et de la structure narrative du film, ainsi que de la censure et de ses codes en vigueur à l'époque, cet article cherche à montrer comment *Pour une épingle à cheveux*, en se concentrant sur l'observation des marges de son pays, agit comme un miroir de celui-ci, sa situation politique et économique et parvient à s'exprimer sur la guerre sans même la représenter directement.

Remarques sur la translittération et la traduction

Dans cet article j'ai fait le choix d'écrire les noms japonais comme il est de coutume de les écrire au Japon, soit avec le nom de famille précédant le prénom. J'ai aussi décidé de faire abstraction du macron, qui indique généralement les voyelles longues dans les mots japonais romanisés. Enfin, sauf mention contraire, j'ai réalisé toutes les traductions contenues dans cet article du japonais ou de l'anglais vers le français.

Né le 28 mars 1903 dans la préfecture de Shizuoka, Shimizu Hiroshi abandonne prématurément ses études au lycée agricole de Hokkaido et se redirige aussitôt vers Tokyo et le cinéma. Un temps projectionniste, il finit par signer un contrat d'assistant-réalisateur dans les studios de la Shochiku avant d'endosser les responsabilités de metteur en scène au sein du même studio après le grand tremblement de terre du Kanto en 1923. Inextinguible moteur de la Shochiku, avant de devenir indépendant après la seconde guerre mondiale, Shimizu aura réalisé 163 films entre 1924 et 1959. Cinéaste prolifique s'il en est, Shimizu ira jusqu'à produire treize métrages en 1929. Sa vingtaine le metteur en scène l'a ainsi passée derrière la caméra, si bien qu'avant 1933, l'année de ses trente ans, il aura déjà tourné plus de 80 films. Une sylve imposante de bobines pourtant aujourd'hui plongée dans l'ombre d'un seul arbre, autre réalisateur né en 1903 : Ozu Yasujiro. Les événements de 2003 en sont la parfaite illustration : à l'occasion de leur centenaire respectif, alors que les productions d'Ozu tapissent en nombre les écrans du monde, seul dix des films de Shimizu refont surface au Japon, puis à Hong-Kong un an plus tard, afin de célébrer un cent unième anniversaire à défaut d'avoir fêté le jubilé séculaire.

En France, il aura fallu attendre mai 2021 pour enfin pouvoir assister à la projection d'une cinquantaine de ses films à l'occasion d'une rétrospective à la Cinémathèque française et à la Maison du Japon.

Shimizu aura donc beau avoir réalisé bien davantage de films que Ozu et même écrit deux scénarios pour celui-ci (*J'ai été diplômé, mais...*, *Daigaku wa deta keredo*, en 1929 et *Va d'un pas léger, Hogaraka ni ayume*, en 1930), son cinéma demeure encore aujourd'hui largement méconnu, voire même confondu. Ainsi, STANBROOK (1988, p. 122) écrivait : « Le monde de Shimizu est un monde ensoleillé au sein duquel la tristesse ne s'introduit que très rarement. », ce vers quoi abondait d'ailleurs YAMANE (2003, p. 35) qui rapportait : « Les films de Shimizu Hiroshi expriment toute la splendeur de la vie, incarnée par le spectacle des enfants dans leur propre rôle. ». Or, il apparaît bien difficile de s'accorder avec ces affirmations étant donné l'attrait du cinéma de Shimizu pour les « âmes damnées » (WONG, 2004, p. 21), car rappelons que si les enfants ont été à plusieurs reprises au centre des films de Shimizu ceux-là sont généralement orphelins de guerre (*Les Enfants du nid d'abeilles, Hachi no su no kodomotachi*, 1948), n'aiment pas ou ne sont pas aimés par leurs parents (*Histoire de Jiro, Jiro monogatari*, 1955 et *L'Amour d'une mère, Bojo*, 1950), délinquants, malades ou encore invalides (*La Tour d'introspection, Mikaeri no to*, 1941 et *L'école Shiinomi, Shiinomi gakuen*, 1955) (JACOBY, 2008, p. 269). Nous pouvons aussi ajouter, notamment à travers les recherches de MISONO (2013), l'intérêt que le cinéma de Shimizu porte à la figure de

la « femme déçue », mais aussi et plus généralement à celle des laissés-pour-compte. Autant d'imbrolios qui mettent en exergue une bien piètre distribution de ses œuvres, pourtant révérees par ses estimés confrères de Mizoguchi à Ozu.

Son affection pour les personnes exclues de la société poussera Shimizu à la création d'une Œuvre à forte dimension géographique et un intérêt particulier pour les marges, les lieux d'hybridation et d'échange internationaux tels que les ports et tout ce qu'ils impliquent de métissage. Ne s'arrêtant pas aux ports, le réalisateur fait aussi preuve d'un attrait non-dissimulé pour un autre type de villes d'eaux à travers les représentations de stations thermales et de leur faune estivante. Un estuaire filmique qui permet notamment au réalisateur de mettre en avant l'hybride et par là questionner « l'authenticité des identités ethniques et culturelles en tant que fondement de l'unité nationale » (MISONO, *op. cit.*, p. 8). Notion aussi importante que subversive dans le havre de paix de *Pour une épingle à cheveux* (Kanzashi, 1941) où cette unité nationale se forme autour d'un groupe transformé en famille le temps d'un été et rassemblé autour d'un seul et même objectif : se ressourcer.

Dans cet article, nous proposerons une analyse de *Pour une épingle à cheveux*. Nous essaierons à travers celle-ci de revenir sur l'apparence de film anodin qui a pu lui être attribuée et comment à travers cette image de métrage inoffensif Shimizu Hiroshi est parvenu à subvertir la censure pour s'exprimer sur la guerre sans même la représenter.

Pour une épingle à cheveux s'ouvre au sein d'une épaisse forêt, sur une procession de voyageurs tachée par les quelques éclaboussures solaires que les denses feuillages n'ont su éponger. Entre les silhouettes mouchetées de lumières, Emi (Tanaka Kinuyo) et son amie Okiku (Kawasaki Hiroko), en sueur, se détachent du groupe, témoignent de la chaleur et de ses effets démaquillants. Fort heureusement, la station thermale vers laquelle elles se dirigent pour y passer un court séjour n'est plus bien loin. Là-bas, d'autres estivants se prélassent depuis, semble-t-il, bien longtemps. Parmi ces vacanciers de longue date, on trouve un grand-père (Kawahara Kanji) et ses deux petits-fils (Otsuka Masayoshi et Yokoyama Jun), un jeune couple marié et sans enfant (Himori Shinichi et Mimura Hideko), un érudit râleur (Saito Tatsuo), ainsi que Nanmura (Ryu Chishu), soldat ménagé car blessé à la jambe.

Alors qu'il profitait des bienfaits du onsen, le militaire posera le pied sur une épingle à cheveux. Nouvelle douleur du soldat et colère chez les baigneurs dont les échos parviendront à la propriétaire : Emi, qui a depuis quitté l'auberge. La jeune femme culpabilise et

décide de revenir sur le lieu de villégiature afin de présenter ses excuses à Nanmura. Le courant passe, Emi décide de rester aux sources, se joint au groupe et la politesse mue en amourette à mesure de la rééducation de l'infirmier...

Ce scénario, adapté du roman *Yottsū no yubune* de Ibuse Masuji, rompt avec diverses habitudes du cinéma de Shimizu sur lesquelles il convient de revenir au moins brièvement. En effet, abonné aux films de route, le cinéaste pose régulièrement sa caméra sur des lieux de transit et ses voyageurs, mais avec *Pour une épingle à cheveux* Shimizu prend particulièrement son temps, s'arrête et préfère même rester avec les résidents de l'auberge lorsque Tanaka Kinuyo, principale star du métrage (Ryu Chishu devra attendre l'année suivant la sortie de *Pour une épingle à cheveux* et son rôle dans *Il était un père*, *Chichi Ariki*, de Ozu pour être considéré comme tel), quitte les bains. La mise en scène renforce d'ailleurs ce désir d'immobilité, offrant quelques mouvements de caméras lorsque nous arrivons aux bains pour ensuite rester statique la quasi-entièreté du film. Autres irrégularités notables : les enfants de *Pour une épingle à cheveux* ne sont ni marginaux, ni malheureux et n'occupent que très peu l'écran. Le film pourrait ainsi apparaître tel que STANBROOK et YAMANE décrivaient l'œuvre du cinéaste soit comme un petit film sucré, une parenthèse ensoleillée, songe d'une nuit d'été durant lequel la guerre s'arrêterait (précisons que le métrage est réalisé pendant la seconde guerre sino-japonaise et sortira dans les cinémas de l'archipel quelques mois seulement avant l'attaque de Pearl Harbor) et qui offrirait aux soldats les mêmes vacances que celles dont profitent les écoliers.

Bien sûr, il n'en est rien. Shimizu n'est pas inconscient et s'il s'évertue malgré la censure à servir l'écran en « tranches de vies » de la classe moyenne, ce n'est pas, contrairement à ce qu'écrira la critique de l'époque, pour gaspiller de la pellicule en futilités, mais pour témoigner de son époque et la commenter, car « sans doute faut-il avoir en effet une claire conscience de “son époque” pour pouvoir lui tourner le dos. » (CAPEL, 2013, p. 157) et si ces mots sont destinés en premier lieu au cinéma d'Ozu, force est d'admettre que ceux-là siéent ici parfaitement celui de Shimizu.

Les films gravitant autour de la représentation du quotidien des gens ordinaires appelés *shomingeki* en japonais peuvent être ainsi définis : « la technique consiste à prendre un petit incident dans la vie d'un groupe de personnes ordinaires et, en l'épaississant par des détails judicieusement agencés, à insuffler à la brassée le sentiment d'un grand drame. » (HIGH, 2003, pp. 165–166). Les studios de la Shochiku se sont fait une spécialité du genre sous la direction de Kido Shiro, qui jouera aussi un rôle important dans la création

d'une iconologie de la femme moderne à travers la production de nombreux films à destination de celles-ci dont le statut de nouvelle consommatrice a été renforcée par la stabilité et l'essor économique de la classe moyenne dans les années 1920. A l'instar des magazines pour femmes dont le nombre augmenta significativement durant ces années (WADA-MARCIANO, 2008, p. 79), les films de la Shochiku projetaient alors des images de femmes modernes, influencées par l'Occident, bien loin des rôles tragico-misérables qui leur étaient réservés dans les films *shinpa* (films mélodramatiques japonais).

Piliers de la production de la Shochiku, ces films seront sévèrement incriminés par la censure, si bien que les *shomingeki* se verront être entièrement interdits tout comme « les films décrivant la poursuite obstinée du bonheur privé, les films traitant de la vie des super-riches, ceux comportant des scènes de consommation d'alcool dans les cafés ou de femmes fumant des cigarettes. Sont également proscrits tous les mots ou expressions faisant l'apologie des étrangers, ainsi que les gestes frivoles et stupides. » (HIGH, *op. cit.*, p. 169). En décembre 1940, Kita Soichiro, chef du « Bureau de direction de la vie quotidienne » (instrument de l'Association de soutien à l'autorité impériale, *Taisei yokusankai*, chargée entre autres du contrôle des médias), a ensuite adressé le message suivant à l'industrie cinématographique :

Ceux d'entre nous qui sont en mesure de comprendre les causes de la confusion et de la dégradation morale endémiques à l'époque actuelle s'affligent de la manière effrontée dont le discours quotidien sain est corrompu par des formes d'expression tordues ou excentriques. En outre, les femmes parlent comme si elles étaient des hommes. L'une des causes évidentes de cette situation est le divertissement cinématographique actuel. Les aberrations vestimentaires, tant à la maison qu'au travail, sont incorporées sans discernement dans les films d'aujourd'hui, et cela est ensuite copié bon gré mal gré par le grand public. En un mot, le divertissement cinématographique doit abandonner ses bas instincts et aider à orienter le public vers sa mission sublime qui est de devenir le plus grand et le plus puissant peuple de la planète. » (KITA in HIGH, *Ibid.*).

Ces nombreuses interdictions résulteront en la production quasi-exclusive de « films produits par l'Etat » (*kokusaku eiga*) (SATO, 1987, p. 100). Ainsi, réaliser un film d'apparence aussi léger et déconnecté de son époque que *Pour une épingle à cheveux*, qui plus est l'année de l'attaque de Pearl Harbor, apparaît comme un acte particulièrement subversif, si bien qu'il convient de revenir sur les méthodes qui ont pu permettre au réalisateur de passer au travers des mailles de la censure.

Depuis 1897, soit seulement un an après que le Japon ait assisté à sa première projection, le cinéma japonais a été contraint de composer avec la censure (MAKINO, 2001, pp. 47–48). Un contrôle qui s'intensifiera progressivement à mesure de la croissance du marché jusqu'à atteindre son point d'orgue avec la seconde guerre sino-japonaise et la guerre du Pacifique. HIGH (*op. cit.*, p. 171) revient sur le fait que, pour conserver un minimum de liberté artistique, le recours à la ruse était monnaie courante chez les réalisateurs et scénaristes. Nous pouvons à ce sujet citer, parmi différents exemples, le film *L'Athlète vedette* (*Hanagata Senshu*, 1937) de Shimizu, dans lequel il observe les entraînements militaires d'étudiants. BURCH perçoit dans ce film un message patriotique saillant : « peu importe vos qualités individuelles, c'est le groupe qui prime. » (BURCH, 1979, p. 249).

Certes, « la date du film et sa morale politique sous-jacente ne sont évidemment pas sans rapport. Pourtant, dans une perspective historique équilibrée, il est impossible de le réduire à une simple contribution à l'effort de guerre à venir. » (BURCH, *op. cit.*, p. 251). En effet, la mécanique des corps des jeunes recrues parvient à se soustraire de la morale à plusieurs reprises en se transformant en jeu, avant d'être tournée en ridicule lorsqu'à la fin du film, par exemple, les soldats en devenir terrifient leurs concitoyens au cours de leurs exercices. Le message est d'autant plus fort qu'il repose sur un des motifs essentiels du *kokusaku eiga*, à savoir « la routine de l'entraînement et des marches » (STANDISH, 2005, p. 149) des militaires japonais. Élément transformé en véritable fil rouge avec lequel Shimizu entreprend de tisser *Pour une épingle à cheveux*. En rythmant le film par la rééducation de Nanmura, le texte du métrage a pu être perçu comme une célébration du retour en guerre du soldat et ainsi lu nous comprenons mieux comment Shimizu a réussi à passer la censure. Cependant, à l'image de *Jeunes filles japonaises sur le port* (*Minato*

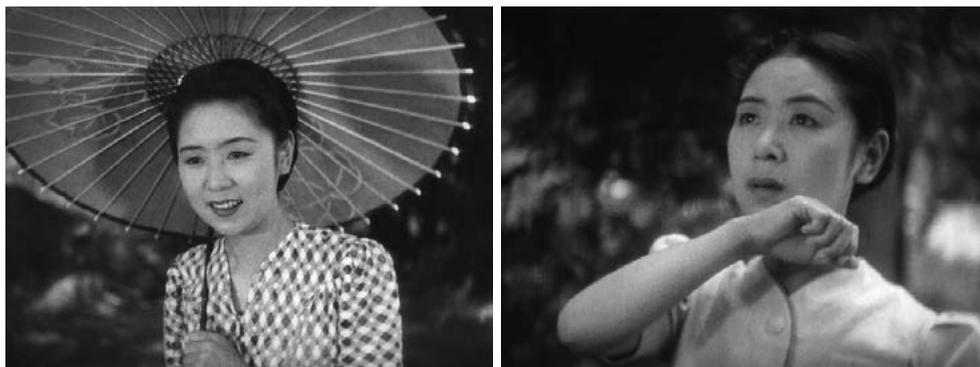


Figure 1 : Les rares gros plans du film insistent essentiellement sur le visage d'Emi. Ses joyeux encouragements se transforment progressivement en peur lorsqu'elle réalise que la réhabilitation de Nanmura touche à sa fin.

no Nihon musume, 1933) « il semble y avoir une contradiction importante, qui ne peut être négligée, entre le sens du texte sur le plan narratif et son effet sur le public dans son processus d'interprétation. » (MISONO, *op. cit.*, p. 7). En effet, si l'entraînement rythme le film, il le fait avant tout à travers son statut de motif dramatique, principal élément perturbateur du métrage. Cela est d'ailleurs accentué par la musique qui se fait plus sombre et tendue, ainsi que par les rares plans moyens, voire plus rares encore gros plans sur le visage d'Emi afin de mieux percevoir les émotions contradictoires qui l'agitent quand, à contre-cœur, elle se force à adresser ses encouragements à Nanmura (*Figure 1*).

Faisant mine d'exalter l'esprit martial de son pays, Shimizu parvient à réaliser un film sur les gens ordinaires en temps de guerre et s'exprimer à travers eux-là. En se focalisant sur ses personnages, *Pour une épingle à cheveux* met en exergue le onsen qui lui sert de décor, non pas comme simple cadre de sa trame, mais en tant que lieu. Loin du tumulte de Tokyo dont aucune image ne filtre dans le film, Shimizu cherche à représenter le *furusato* (le village natal), « espace nostalgique devenu un trait caractéristique du style Kamata, consolant les angoisses de la classe moyenne dans une période de changement social intense pendant la restructuration de la production capitaliste (WADA-MARCIANO, 2001, p. 165). Les célèbres plans fixes sur le linge flottant au vent suivis d'images de terrains vagues, d'usines et de leurs cheminées fumantes qui rythment les films d'Ozu mettent en lumière cette évolution de l'espace urbain, son aménagement et son développement. « Grâce à l'absence structurée de tout espace alternatif dans ces films, le *furusato* devient l'espace idéalisé et désiré d'un monde perdu. » (STANDISH, *op. cit.*, p. 78).

Ainsi, en s'établissant en périphérie et en reposant uniquement sur l'image de l'espace nostalgique, Shimizu entend renverser les codes et bousculer l'ordre social et moral établi, désir personnifié par le personnage de Tanaka Kinuyo qui après avoir fui la capitale se confie à son amie et lui dit qu'elle souhaite tout recommencer. Elle n'aimait pas la personne qu'elle était à Tokyo et ne prévoit donc pas d'y retourner. Ce nouveau départ est souligné par le linge immaculé que l'ex-citadine ôte des étendoirs durant sa confession. Éclat et blancheur qui ne sont pas sans rappeler les lessives cerfs-volants évoquées plus tôt qui planent dans les films d'Ozu, symboles de « purification » et de « nouveau départ » (WOOD, 2004, p. 57). Cette lessive, nous avons vu Emi la tremper plus tôt dans la rivière qui s'écoule autour des bambous-cordes à linge qu'elle débarrasse. Cours d'eau nourrit par une cascade que l'on aperçoit en arrière-plan qui vient annoncer le débordement de la jeune femme et les larmes qui ne tarderont pas à lui échapper. « Le thème de la régénération, porté tout au long du film par des liquides purificateurs tels que la transpiration, l'eau des bains et des rivières, trouve sa catharsis avec les larmes. »

(JACOBY, 2007, p. 66) Les premières paroles audibles du film introduisaient d'ailleurs parfaitement ce motif, Emi y vantait les vertus de la sueur qui rythmera ses pas jusqu'à l'auberge, débarrassant sa peau de son lourd maquillage, des odeurs de tabac et d'alcool.

On est ici bien loin de la canicule de films d'après-guerre qui, à l'image de *Chien enragé* (*Nora Inu*, 1949) de Kurosawa Akira, avancent à l'écran une « chaleur assommant le peuple de Tokyo et des peaux noircies par la sueur comme un symbole de la défaite. » (DU MESNILDOT, 2016, p. 44) L'heure n'est pas à la désillusion, pas plus qu'elle n'est à la guerre, bien qu'ancrée dans les consciences et même les fonctions des personnages, celle-ci ne semble pouvoir affecter la station balnéaire, refuge politique et havre social au sein duquel Emi entend noyer un trouble passé que Shimizu se gardera bien de trop préciser.

La principale raison pour laquelle le réalisateur se montre aussi évasif au sujet de la demoiselle, nous la devons, sûrement, au fait que le métrage ne repose pas, du moins pas uniquement, sur la figure de celle-ci. *Pour une épingle à cheveux* n'est pas tant un film sur Emi que ceux qui se sont frottés et celui qui s'est piqué à cette fameuse épingle à cheveux. De même que *M. Merci* (*Arigato san*, 1936), qui pourtant donne son (sur)nom à l'œuvre, ne s'intéresse pas plus au conducteur qu'aux voyageurs que son bus transporte. L'auberge de *Pour une épingle à cheveux* partage d'ailleurs beaucoup avec l'autocar de *M. Merci*, notamment ses effets fédérateurs. Contre moteur et roues la résidence profite d'espaces liquides et de *shoji* coulissants, voire escamotables. A mesure que l'espace se transforme, l'organisation sociale du groupe se modifie et mue en une sorte de famille étendue : Emi remplace la mère absente des enfants en les invitant à dormir avec elle, les hommes du groupe dorment ensemble lorsque l'auberge se met à déborder de vacanciers pendant que femmes et enfants se réunissent dans une autre pièce. Pour retranscrire cela à l'écran, Shimizu se limite presque entièrement aux plans larges voire très larges, ne s'autorisant le recours aux gros plans, essentiellement sur le visage d'Emi, qu'aux rares événements dramatiques mentionnés précédemment.

Si les personnages de Ozu dans ses derniers films sont, comme l'écrit RICHIE : « membres d'une famille plutôt que d'une société, et [que dans ses films] les limites de notre planète ne semblent pas plus éloignées que l'extérieur de la maison » (RICHIE, 1974, p. 1) Shimizu semble nous montrer dans *Pour une épingle à cheveux* les membres divers d'une société comme ceux d'une même famille. C'est le mythe de l'Etat-famille (*kazoku kokka*) qui met en avant la prévalence du groupe. Autre motif prôné par la propagande qui, dès 1938, urge les scénaristes de célébrer « l'esprit japonais » tel qu'il est perçu dans

le système familial et de l'esprit national d'abnégation (HIGH, *op. cit.*, p. 292). Nouvel élément canonisé par le *kosaku eiga* que le réalisateur détourne subtilement.

Faisant fi du modèle social conventionnel, *Pour une épingle à cheveux* se joue des stéréotypes et rebat les genres et les rôles auxquels ils sont traditionnellement attribués : le mari du jeune couple est subordonné à sa femme, le vieil érudit est tourné en dérision, le soldat est représenté davantage comme un enfant lorsque Emi le porte sur son dos ou encore lorsqu'il joue avec les jeunes garçons devant un stand de tir aux pigeons (d'ailleurs seul moment du film où il nous est donné de voir des armes et celles-ci ne sont alors que des jouets). A ce sujet JACOBY revient sur un passage important du film :

Dans une scène clé, une réunion est organisée pour discuter de questions qui préoccupent le groupe, comme la monotonie de la nourriture à l'auberge ; les problèmes sont soulevés, débattus verbalement et résolus. Dans le contexte de l'époque, l'image de la décision par consensus, associée à l'absence de structures familiales traditionnelles, a une force subversive. L'auberge est un espace dans lequel les principes hiérarchiques issus de la pensée shintoïste et confucéenne, et centraux pour les doctrines militaristes de l'époque, sont remplacés par des principes démocratiques qui, dans la nation en général, avaient pratiquement été éradiqués. Les sources deviennent une sorte d'utopie égalitaire, offrant un refuge contre le conservatisme



Figure 2 : Rassemblés en un plan large autour de la table de la salle à manger, les estivants sont montrés comme membres d'une seule et même famille unie par des principes démocratiques tranchants avec l'idéologie militariste de l'époque.

politique et social, contre les traditions restrictives et les politiques répressives du courant dominant de la société japonaise des années 1940. (JACOBY, *op. cit.*, p. 70)

Il est intéressant de souligner que ce modèle utopique est à nouveau associé à la famille et ses motifs, ainsi le débat dans lequel chaque membre du groupe à son mot à dire s'articule autour de la table de la salle à manger où chaque membre est réuni en un seul plan large (*Figure 2*).

Le cinéma japonais s'est toujours concentré sur la représentation de la famille et notamment sa fragilisation voire son effondrement. Si ce thème de prédilection est inchangé depuis ses débuts à la fin du XIX^e siècle, « la cause populairement assignée, supposée, ou ostensible de cet effondrement, cependant, a subi des changements considérables. » (ILES, 2008, p. 189). Si la faute est aujourd'hui attribuée au père absent, la figure du *salaryman*, avant et pendant la guerre, il est communément admis que la mise en danger de l'union familiale et par lui l'unité nationale découle de l'urbanisation ou de « l'évolution des fondements économiques ». STANDISH prend ainsi l'exemple du *Fils unique* (*Hitori musuko*, 1936) de Ozu :

Dans le récit du film, Ryosuke a brisé tous les principes qui étaient censés soutenir la famille japonaise jusqu'à l'avènement du capitalisme industriel. Il quitte la maison familiale, qu'il était censé reprendre en tant que premier fils ; son ambition de faire quelque chose de sa vie vide la famille de son capital et de ses biens ; il se marie sans même discuter de ses intentions avec sa mère (elle arrive à Tokyo pour découvrir qu'il a une femme et un enfant) ; et enfin, il est évident qu'il ne sera pas en mesure de subvenir aux besoins de sa mère dans sa vieillesse. Cependant, malgré ses transgressions, le film ne fait pas porter à Ryosuke la responsabilité de la dissolution de la famille. La faute revient plutôt à l'environnement, plus précisément à Tokyo et tout ce que la ville représente. » (STANDISH, *op. cit.*, pp. 44–45).

Ozu et nombre de ses contemporains rejettent ainsi la faute du déséquilibre familial sur l'urbanisation, mais Shimizu en s'attardant particulièrement sur les marges de la ville, notamment dans *Pour une épingle à cheveux*, remet en cause l'expansion de l'empire japonais et la fracture identitaire ainsi provoquée. Dans *Pour une épingle à cheveux*, lorsque l'été, les vacances scolaires des enfants, la rééducation de Nanmura, l'union familiale et le film s'achèvent, Emi demeure seule à l'auberge. Retraçant les parcours qui auront vu les entraînements du soldat, la jeune femme revisite l'espace nostalgique du film et bien qu'empruntant lentement les mêmes marches qui verront Nanmura regagner

Tokyo, Emi n'est jamais montrée comme retrouvant la civilisation. Le film s'arrête avant cela. La caméra se gardera d'ailleurs bien de montrer l'arrivée, le sommet des escaliers, de même que lorsqu'Emi jette un regard en arrière nous ne voyons plus le point de départ. Son ascension nous est montrée de profil entre le devant et le derrière (*Figure 3*). Suspendue, entre-deux, en dehors, Emi nous est montrée comme « apatride » et à travers cette image Shimizu sous-entend : « l'aporie de l'État-nation [...] en tant qu'images symptomatiques qui représentent la constellation du pouvoir pendant l'entre-deux-guerres en Asie de l'Est. » (MISONO, *op. cit.*, p. 17) poursuivie pendant la guerre du Pacifique. En effet, mère de substitution désormais sans enfant Emi peut être perçue comme une allégorie de la patrie. Entre-deux, arrêtée, son regard vers le passé ne lui permet pas de trouver un ancrage assez stable pour se projeter.



Figure 3 : La lente ascension d'Emi est filmée de côté et ne montre ni le départ ni l'arrivée de l'escalier. Le plan se concentre sur l'entre deux et termine le film sur celui-ci.

Cet entre-deux, semble-t-il en dehors de la réalité, sur lequel Shimizu revient régulièrement lui vaudra de nombreuses critiques. A propos de son film *Les Quatre saisons des enfants* (*Kodomo no shiki*, 1939), HAZUMI, dans un article intitulé *La Tendence à fuir la réalité*, écrira que Shimizu : « a l'air fasciné par les détails de surface de ses magnifiques décors. Lorsque les personnages humains font enfin leur apparition à l'écran, ils semblent stylisés, comme s'ils n'étaient qu'une partie du décor de fond [...] Le film semble n'être basé sur aucune réalité tangible. » (HIGH, *op. cit.*, p. 147). C'est pourtant dans « les détails de surface de ses magnifiques décors », là où ses personnages

trouvent refuge, que s'exprime le film, car « *Pour une épingle à cheveux* est plus qu'un film-échappatoire, c'est un film sur le besoin de s'échapper » (JACOBY, *op. cit.*, p. 69) et c'est dans l'expression de ce besoin que Shimizu et ses personnages s'enracinent et ne perdent pas pied avec la réalité. *Pour une épingle à cheveux* met en exergue la nécessité qui presse ses personnages à revenir aux sources et y à rester. Nécessité de laquelle émerge un questionnement identitaire dans un pays qui s'étire autant qu'il se déchire. La caméra de Shimizu ne fuit pas la guerre, dans les marges, elle met en évidence ses conséquences.

Ainsi, en subvertissant les éléments essentiels à la base de la propagande de l'empire, Shimizu parvient à mettre en lumière les contradictions entre les ambitions expansionnistes et le désir d'unité de l'état japonais source de fragmentation identitaire et de l'apparition de figures apatrides.

Shimizu ne réalisera que deux films en 1942 (contre cinq en 1941), un seul en 1943 et n'en sortira aucun en 1944. A l'image d'Emi, le réalisateur traîne des pieds, décidé lui aussi à rester en dehors. Après sa contribution forcée à l'effort de guerre avec *La Cloche de Sayon* (*Sayon no kane*) en 1943 (film basé sur une histoire vraie dont l'objectif est ici encore d'absorber, d'unifier une nation étirée, en incitant les Taïwanais à s'engager dans l'armée impériale), Shimizu quittera les studios de la Shochiku pour devenir indépendant, continuer à s'intéresser aux marges et à la création avec et dans celles-ci.

Bibliographie

- BURCH, N. 1979. *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*. Berkeley : University of California Press.
- CAPEL, M. 2013. « La répétition et l'hapax. Ozu parmi ses contemporains » in *Ozu à présent* ARNAUD, D., & LAVIN, M., ed. Paris : G3J éditeur, pp. 155–166.
- DU MESNILDOT, S. 2016. « La saison du soleil (Japon, 1955) » in *Les Cahiers du cinéma* n°724, Juillet-Août.
- HIGH, P. B. 2003. *The Imperial Screen: Japanese Film Culture in the Fifteen Years' War, 1931–1945*. Madison : University of Wisconsin Press.
- ILES, T. 2008. « Families, Fathers, Film: Changing Images from Japanese Cinema ». *Japanstudien* 19, pp. 189–206.
- JACOBY, A. 2007. « Country Retreat: Shimizu Hiroshi's Ornamental Hairpin (1941) » in *Japanese Cinema: Texts and Contexts*. New York : Routledge, pp. 63–77.
- JACOBY, A. 2008. *A critical handbook of Japanese film directors: from the silent era to the present day*. Berkeley : Stone Bridge Press.
- MAKINO, M. 2001. « On the Conditions of Film Censorship in Japan before its Systematization » in GEROW, A. & NORNES, A. M., ed. *In Praise of Film Studies: Essays in Honor of Makino Mamoru*. Yokohama : Trafford Publishing.
- MISONO, R. 2013. « Fallen women at the edge of the empire: Shimizu Hiroshi's Yokohama films and the

- image of imperial Japan in the 1930s ». *Journal of Japanese and Korean Cinema* 5:1+2, pp. 3–19.
- RICHE, D. 1977. *Ozu: His Life and Films*. Berkeley : University of California Press.
- SATO, T. 1987. *Currents in Japanese Cinema*. Tokyo : Kodansha International.
- STANBROOK, A. 1988. « On the track of Hiroshi Shimizu ». *Sight and Sound* volume 57 No2, pp. 122–125.
- STANDISH, I. 2005. *A New History of Japanese Cinema: A Century of Narrative Film*. The Continuum International Publishing Group Inc.
- WADA-MARCIANO, M. 2001. « Construction of Modern Space: Tokyo and Shochiku Kamata Film Texts » in GEROW, A., & NORNES, A. M., ed. *In Praise of Film Studies: Essays in Honor of Makino Mamoru*, Yokohama : Trafford Publishing.
- WADA-MARCIANO, M. 2008. *Nippon modern: Japanese Cinema of the 1920s and 1930s*. Honolulu : University of Hawai'i Press.
- WONG, A. 2004. « In the Land of Fallen Souls » in *Shimizu Hiroshi: 101st Anniversary*, YAU, K., & LI, C., ed. Hong Kong : Hong Kong International Film Festival Society, pp. 18–21.
- WOOD, R. 2004. « Notes Toward a Reading of Tokyo Twilight ». *CineAction* 63, pp. 57–58.
- YAMANE, S. 2003. « Narrative Spectacle: Rediscovering the Work of Hiroshi Shimizu » in MORIMUNE, A., ed. *Tokyo FILMeX 2003 Official Catalog*. Tokyo : Tokyo FILMeX Organizing Committee, pp. 34–35.