



Violent cop

de Takeshi Kitano

Fiche technique

Japon - 1990 - 1h38
Couleur

Réalisateur :
Takeshi Kitano

Scénario :
Hisashi Nozawa

Montage :
Nobutake Kamiya

Musique :
Daisaku Kume
Erik Satie

Interprètes :
Takeshi «Beat» Kitano
(Azuma)
Haku Ryu
(Kiyohiro)
Maiko Kawakami
(Akari)
Shiro Sano
(Yoshinari)



Takeshi Kitano (Azuma - à droite)

Résumé

Azuma est un flic individualiste et taciturne qui n'hésite pas à utiliser la violence pour faire respecter la loi.

Quotidiennement témoin de la corruption généralisée des institutions, Azuma décide de faire justice lui-même quand il découvre qu'un gang de yakuzas est responsable de la mort de son meilleur ami et du viol de sa jeune soeur.

Azuma, le flic solitaire et désabusé, ira jusqu'au bout de sa vendetta personnelle .

Critique

Il marche dans les rues, dans la ville. Un peu plus tôt, un jeune confrère lui a demandé : «Pourquoi tu es flic ?» «J'ai eu du piston», a-t-il répondu, et ce fut une des plus longues répliques de ce personnage qui ferait passer Dirty Harry pour un bavard et pour un procédurier tatillon. Mû par une force sans nom, sans sens, l'inspecteur Azuma marche, attrape ceux qui font le mal, les tape, méthodiquement, sans haine ni pitié, exécute leurs commanditaires. Il ne s'agit plus d'un flic sécuritaire ni même de stylisation, mais d'une sorte de Golem post-catastrophe.

Robot nietzschéen, force en marge quand plus aucun garde-fou moral ou social ne se dresse contre une entropie généralisée, «Dirty» Kitano serait comme l'ultime fantôme de l'éthique, dans un monde où on aurait perdu jusqu'au souvenir de ce que ce mot a pu signifier. En 1989, quand il tournait ce film, l'acteur Kitano n'avait pas encore tout à fait la «gueule» que l'âge, un

L E F R A N C E



grave accident de moto et un certain détachement des futilités du monde lui ont désormais donnée - celle qu'il a dans **Hana-bi**. Il avait déjà ce physique impressionnant, et cette puissance intérieure pour lesquels Oshima l'avait fait débiter sur grand écran dans **Furyo**, six ans plus tôt. Il était alors, sous le nom de Beat Takeshi, une vedette de la télévision et de la scène, au Japon, dans un emploi de bouffon mal embouché qu'on a comparé à Coluche. Pour son public, la transformation physique et l'ambiance dans laquelle il se présente dans **Violent Cop** correspondent à une mutation bien plus profonde que celle opérée par le comique français pour **Tchao Pantin**.

Et le public japonais ne se soucia alors que de cette transformation, qu'il refusa absolument. Sans prêter la moindre attention à l'inventivité d'une mise en scène prise en charge au débotté par Kitano, après que le réalisateur prévu eut fait faux bond. Pourtant, il est rare qu'on assiste ainsi, dans un premier film, à la création aussi radicale, aussi pertinente, aussi esthétiquement aboutie d'un style : pénétrant inexorablement dans les règles du genre «film noir», le réalisateur distord méthodiquement, mais comme sans y prendre garde, toutes ces règles. Au son dérisoire d'une ritournelle électronique empruntée à Erik Satie, dans une sorte d'état second qui est autant l'état du genre lui-même que celui du flic supposé combattre le mal dans un monde entièrement corrompu, Kitano déplace avec une ironie souveraine et désespérée ce clone catatonique de tous les justiciers qui hantèrent jadis des récits policiers, du temps où on croyait encore vaguement au bon droit. Désormais, et irrémédiablement, les femmes sont folles, les flics pourris, les amis morts, les enfants d'agressifs crétins, l'innocence est une blague pour débiles. L'inspecteur cogne sur ce tas-là, ce «ça» informe et interchangeable. Ce qui l'arrêtera ressemble à ce qui le faisait bouger, trait pour trait, et ça n'a

aucune importance. Sans ambiguïté aucune, la mise en scène inspirée comme par une voix d'outre-tombe suggère ainsi, avec l'insistance d'un corps mort ramené sans cesse sur la grève par la marée, que la seule position digne est un refus radical. Et invente l'élégance d'en sourire quand même. Et ça, ça a de l'importance.

Jean-Michel Frodon
Le Monde - 26 mars 1998

Il aura fallu attendre huit années et la consécration absolue de Kitano avec **Hana-Bi** pour finalement voir ce premier opus, sorte de variation étrange sur le **Dirty Harry** de Don Siegel. En 1989, «Beat» Takeshi est un des comiques les plus célèbres de la télévision nipponne. Lorsque des producteurs le contactent pour interpréter ce flic brutal et révolté, Takeshi accepte et voit là une bonne façon de rompre avec son image de bouffon du petit écran. Lorsque Kinji Fukasaku en déserte la réalisation, l'occasion n'est pas moins belle pour l'ancien Sergent Hara de **Furyo** d'en reprendre les rênes et d'imposer un personnage nouveau dans un style nouveau. Dans l'art de prendre le contrepied de son image initiale, nul n'est allé aussi loin que Kitano. D'emblée, l'auteur-acteur dégrasse son inspecteur Azuma de tous les appareils du clown télévisuel. Aux flots de paroles de ses sketches, il substitue un silence mélancolique et vide la nécessité grimaçante du comique de toute expression. Comme Buster Keaton, Takeshi fait de son visage une figure de totem. Un visage de bois sans affects. Fermé et buté. Difficile de rentrer à l'intérieur d'Azuma, impossible d'en pénétrer les états-d'âme. Son faciès n'est qu'une surface plane et impassible.

Là où le système kitanien devient pas-

sionnant c'est que, contraint d'assumer la mise en scène de **Violent Cop**, l'acteur déplace le dogme fixé pour son interprétation vers l'écriture du film. C'est au tour du plan de devenir cette surface plane, vidée de toute épaisseur et sans profondeur de champ. Film silencieux et glacé, dépourvu de l'humour enfantin qui traversera les films suivants, **Violent Cop** s'offre par sa sécheresse même à l'étude clinique de sa mise en scène. Celle-ci joue délibérément sur l'écrasement de la perspective, le collage des surfaces, l'aplat. A l'image des peintures d'**Hana-bi**, l'écran n'est pour le cinéaste qu'une toile bidimensionnelle qu'il faut remplir latéralement. Tout mouvement d'appareil s'appuyant sur la profondeur (grue, dolly, travelling avant...) sera alors banni de son cinéma. Seuls les travellings latéraux abondent pour suivre, parallèlement à eux et de gauche à droite, les mouvements des personnages. Kitano fait ainsi du mouvement naturel du défilement de la pellicule cinématographique (un défilé latéral des images qui produit une animation) la «figure-mère» de son cinéma. Un plan de **Violent Cop** illustre ouvertement la conception du cinéaste : dans un appartement, un travelling latéral accompagne la lente démarche du tueur Kiyohiro apparaissant et disparaissant derrière des petits pans de murs noirs qui saccadent son mouvement comme autant d'images sur la pellicule.

Comment, dès lors, se fabriquer un avenir et un but dans un monde d'où la perspective est abolie ? Telle est la tragédie d'Azuma et des personnages kitanien. Vidé de toute substance psychologique, l'inspecteur n'est qu'un pur mouvement en quête d'une destination. Un déplacement qui tente de casser l'aplat et la latéralité dans lesquels il baigne pour se trouver un horizon. Lui aussi échouera sur la plage pour regarder la mer et son immensité cosmique, cette ligne de fuite maximale qui ne rend que plus dérisoire et pathétique sa

recherche d'itinéraire. En vain. L'océan comme les nombreuses routes, ponts, tunnels et autres longs couloirs qui jalonnent le film et l'œuvre n'offrent à ceux qui les empruntent que le leurre d'une direction enfin trouvée. Dès son premier film, Kitano s'impose comme un véritable créateur de formes. Car l'illusion de la perspective et la présence obsédante de son motif géométrique ne contrarient pas ni n'illustrent le contenu de **Violent Cop**, elles le créent. Idées et formes suivent la même route, celle inaugurée jadis par Ozu et qui consiste à étudier les effets moraux que produit la géométrie envahissante de l'architecture nipponne sur les êtres qui s'y meuvent. L'errance perpétuelle d'Azuma lui permet toutefois d'échapper à la fixité aliénante de cette «figure-mère» et de ne pas être à son tour réduit au rang d'objet, d'élément du graphisme. Cette fixité qui le menace et qui finira par triompher, n'est pas le seul fait de la composition du plan mais hante le récit lui-même. Dans **Violent Cop**, l'aplat est aussi dramaturgique. Kitano multiplie les «trous» narratifs, les séquences à rallonge sans fonction dramaturgique. Chaque scène obéit à un même mouvement : le temps est d'abord une qualité (d'action, de suspense, d'ossature du scénario) qui glisse peu à peu vers la quantité où les temps morts, les vides dramatiques, grignotent les scènes. L'immobilité ronge toute action à tel point que nous perdons presque le fil de l'histoire, hypnotisés par cette lenteur mélancolique qui accapare notre attention et crée une émotion totalement inédite. De là, cette platitude volontaire des «envolées lyriques» de Kitano, tentatives naïves d'insuffler aux scènes un souffle musical et dramatique (la poursuite en voiture de l'adolescent) dans un récit essoufflé et sans tension. Au sein d'un univers gouverné par le vide et l'égalité mélancolique de chaque instant, l'emballement narratif ne peut plus fonctionner. Les mises à mort et les scènes de violence seront donc, elles

aussi, filmées sans éclat. Des gifles qu'Azuma distribue au dealer dans les toilettes d'une boîte de nuit à sa mort dans un hangar désaffecté, aucune empathie ni exaltation tragique ne viennent soutenir les actions. Seule la répétition infinie (des gifles et des coups de feu) les gagne et tue ainsi tout espoir de ferveur dramaturgique. Dès son premier film, le monde de Takeshi Kitano apparaît comme désespérément vide, sans sens ni avenir. «Le monde est fou» confesse le nouveau parrain de la mafia locale à la fin du film. Les atomes perdus se déplacent en vain dans un univers mort.

Cédric Anger

Cahiers du cinéma n°523 - avril 1998

Dès son premier film comme réalisateur, Takeshi Kitano sait doser la rigueur et le brio qui s'affirment dans **Hana-Bi**. Très vite, on est fixé. Une bande de gamins tabasse à mort un vieux clodo. Le flic Azuma les a vus (Azuma, c'est le petit frère de l'inspecteur Nishi, qu'on découvrirait derrière ses Ray Ban l'automne dernier). Il suit chez lui l'un des petits criminels, monte à sa chambre et le tabasse à son tour en le sommant de se constituer prisonnier le lendemain. «Pourquoi êtes-vous dans la police ?», lui demande plus tard un jeune collègue. «J'ai eu du piston», répond Azuma, avec un sourire tordu.

On se doute pourtant que **Violent Cop**, sous son titre explicite, n'est pas une apologie de la violence policière. C'est le trajet titubant d'un solitaire enfermé dans l'absurdité de sa fonction (et de l'existence, tant qu'à faire) vers un impossible salut. Comme dans **Hana-Bi**, le flic démissionne et règle ses comptes sans aucun scrupule avec une bande de féroces yakuzas... Mais, ici, la construction est plus simple, et la palet-

te, moins riche. Tout juste un petit à-côté sentimental avec la jeune sœur du flic, sortie de l'hôpital (c'est une manie). Pas ou peu d'éclats burlesques. Un polar somme toute très polar, mais très épuré. La violence, chez Kitano, n'est jamais un but en soi. C'est un plat qui se mange froid et cru, sans aucune hystérie. Elle cache un penchant métaphysique assumé à demi-mot par le cinéaste.

Composite, le style Kitano est d'une sobriété... baroque. Avec des tics faciles à épingle, comme cette manie du kitsch musical (ici, un thème du genre **Clan des Siciliens** alterne avec un saxo de Prisunic). Il nous reste encore à découvrir **Boiling point** et **A scene at the sea** pour faire le joint avec **Sonatine**, qui reste, pour certains le Kitano de référence

François Gorlin

Télérama n°2515 - 25 mars 1998

Entretien avec le réalisateur

Etes-vous toujours parvenu à tourner les films que vous vouliez faire ?

En gros, oui. Il y a cependant une exception : **Getting any** ? Pour ce film, j'ai dû faire des compromis. Le budget était limité, et ces réductions se font notamment sentir dans les scènes à effets spéciaux. De même pour les lieux de tournage : les autorités japonaises ne sont pas très coopératives à l'égard des cinéastes, et nous n'avons pu obtenir certaines autorisations.

Le cinéma américain représente-t-il, selon vous, une menace ? Une source d'inspiration ?

Aucun film ne me paraît être une menace ou une inspiration sous prétexte qu'il est fabriqué en Amérique.

Qu'est-ce qui va le plus changer dans le cinéma des prochaines années ?

Je crois que les changements qui me concernent vont se produire... dans le choix des sujets de mes prochains films. Les considérations générales sur l'expression cinématographique ne m'intéressent pas vraiment. Ce qui doit changer changera, et c'est très bien. Mais je me préoccupe avant tout de mon style et de mes projets. Je ferai des films tant qu'il y a des gens pour les voir, à moins que le sentiment d'être à sec ne m'incite à tout arrêter. Je suis au départ un comédien, et un outsider du cinéma. J'ai beaucoup d'autres cordes à mon arc. Pour moi, le cinéma n'est rien d'autre qu'un gros jouet.

Télérama n°2524 - 27 mai 1998

Le réalisateur

Takeshi Kitano a 50 ans. S'il s'est fait en France une petite réputation d'auteur depuis **Sonatine** (1993), il est au Japon une véritable star et mène depuis les années 70 une carrière mouvementée. C'est sur la scène du manzai (genre de café-théâtre nippon) qu'il se fait d'abord connaître, avec les sketches satiriques d'un duo nommé *The Two Beats*. C'est là que lui est venu le surnom de *Beat Takeshi*, qu'il a gardé (et sous lequel il figure au générique de **Hana-Bi**). Il invente un personnage, au parler vif, au mimiques expressives. Sa notoriété le mène au cinéma. Premier rôle marquant : le sergent Hara du **Furyo** d'Oshima (1983).

A la fin des années 80, il passe à la mise en scène avec **Violent Cop**, et confirme avec **Boiling point** un style original mêlant violence et dérision. Les deux films sont inédits chez nous, de même que **A scene at the sea**. Puis vient **Sonatine**, avec lequel il s'affirme au-delà du créneau polar, et commence à s'exporter.

Cinéaste, il n'en reste pas moins une sorte de Coluche japonais, qui multiplie les passages à la télé, signe des romans, des poèmes et des BD, apparaît dans des spots de pub... Si **Kids Return**, en partie inspiré de sa vie, déçoit un peu, **Hana-Bi** lui vaut un triomphe à la Mostra de Venise. Ce film est l'occasion rêvée de découvrir à la fois un réalisateur et un personnage, tous deux vraiment pas banals.

François Gorin

Télérama n°2495 - 5 novembre 1997

Filmographie

Sono otoko kyobo ni tsuki Violent cop	1989
Jugatsu Boiling point	1990
Ano natsu ichiban shizukana A scene at the sea	1991
Sonatine	1993
Getting any	1995
Kids Return	1996
Hana-bi	1997
L'été de Kikujiro	1998

Documents disponibles au France

Dossier Distributeur
Positif n°446 - avril 1998
Le Monde - 26 mars 1998
Les Inrockuptibles n°138 - février 1998
Libération - mercredi 25 mars 1998