



# L'été de Kikujiro

de Takeshi Kitano

## Fiche technique

**Japon - 1999 - 1h56 -  
Couleur**

Réalisation et scénario :

**Takeshi Kitano**

Montage :

**Yoshinori Ota**

Musique :

**Joe Hisaishi**



"Beat" Kitano et Yusuke Sekiguchi

Interprètes :

**Takeshi Kitano**

(Kikujiro)

**Yusuke Sekiguchi**

(Masao)

**Kayoko Kishimoto**

(Femme de Kikujiro)

**Kasuko Yoshiyuki**

(Grand-mère de Masao)

**Great Gidayu**

(Gros biker)

**Rakkyo Ide**

(L'ami du biker)

**Akaji Maro**

(Le pervers)

**Yuko Daike**

(Mère de Masao)

## Résumé

C'est l'été, et Masao s'ennuie. L'enfant habite Tokyo avec sa grand-mère qui travaille toute la journée. Ses copains partent en vacances et le terrain de foot sur lequel ils jouent habituellement est désert. Grâce à une amie de sa grand-mère, Masao rencontre Kikujiro, un voyou d'une cinquantaine d'années avec lequel il va partir à la recherche de sa mère qu'il ne connaît pas et qui vit près de la mer. Kikujiro n'est pas sans défauts : joueur, un peu voleur et fort jureur, il est loin d'être le compagnon idéal pour Masao.

Livrés à eux-mêmes sur les routes du Japon, l'enfant et son compère entament un voyage picaresque fait de rencontres inattendues, de jeux délirants et de larmes authentiques. Kikujiro va s'attacher à Masao et lui prouver que la réalité peut révéler, si l'on sait s'y prendre, une part de magie.

## Critique

Si **Hana-bi** évoquait le dernier voyage d'un homme et de sa femme, **L'Été de Kikujiro** raconte la première équipée d'un homme et d'un enfant qui n'est pas le sien : Tonton emmène Masao à la recherche de sa mère, à l'autre bout du Japon, en bus, en taxi, à pied, en stop, de préférence sans déboursier un yen et en chapardant tout ce qui peut améliorer les conditions du voyage ou déridier un peu Masao.

Pourquoi le grand s'occupe-t-il du petit ? Les explications psychologiques n'encombrent pas le cinéma de Kitano, aussi pudique que son personnage de voyou préretraité et bourru. Mais, surtout, le réalisateur situe d'emblée son histoire dans une « région de réalité » proche du conte : le film est divisé en petits chapitres qui pourraient être ceux du carnet de bord de Masao, avec des intitulés naïfs tels que « Tonton se casse la figure »... La ritournelle primesautière,

**L E F R A N C E**

*www.abc-lefrance.com*

omniprésente - c'est peu dire-, de Joe Hisaishi, le compositeur attiré de Kitano, renforce cette impression de candeur.

Si désappointement passager il y a, face à **L'Été de Kikujiro**, il vient précisément de là, du soupçon que Kitano vire à la guimauve avec un duo garanti « payant » : le petit orphelin et le dur à cuire, main dans la main, en route vers une résolution commune de leurs tourments respectifs, au son d'une musique mielleuse. Mais cette recette n'est heureusement qu'un cadre que Kitano parvient le plus souvent à dépasser en dérapant, au gré de sa fantaisie, ici dans la crudité, là dans la cruauté, ailleurs dans une sorte de "happening" burlesque, particulièrement délectable.

La crudité, c'est, par exemple, la rencontre de Masao avec un pédophile, tandis que Tonton a le dos tourné, puis l'intervention in extremis de ce dernier, qui fait mine, un instant de surenchérir sur la perversion de l'agresseur... La cruauté, c'est la découverte que fera Masao, enfin arrivé devant la maison de sa mère... Quant au burlesque, le point fort du film, il s'épanouit en même temps que le sourire retrouvé de Masao, à coups de gags brillants et potaches, jusqu'à un feu d'artifice final.

De même que Kitano semble inventer au fur et à mesure l'histoire qu'il raconte, le but initial du voyage de Tonton et Masao (retrouver la mère de ce dernier) s'efface peu à peu au profit d'une succession d'instant-étincelles, à vivre sans arrière-pensée. Tout devient prétexte à s'attarder, à s'étourdir en chemin. La tête des gens, les mauvais tours qu'on leur joue, l'inaptitude de Tonton à nager, à conduire, et plus généralement à se comporter comme quelqu'un de normal. Tous les énergumènes croisés sur la route (un couple de motards, un écrivain en camping-car) sont réquisitionnés pour renforcer la troupe, aussitôt déguisés en poissons-chats, en hommes-pieuvres ou en extraterrestres. Virtuose du bricolage comique et de l'improvisation sans filet, Kitano nous offre alors un très joyeux

spectacle avec ce qu'il faut de couacs et de roserie. Mais au fil des clowneries pointe une mélancolie qui, cette fois, n'est plus suspecte d'aucune mièvrerie. Devenu un intraitable metteur en scène pour divertir Masao, Tonton vole définitivement la vedette à son protégé, simple spectateur. C'est lui, l'aîné, qui, parmi tous les personnages du film, prend le jeu le plus à cœur, et qui, semble-t-il, en a le plus besoin, comme le suggèrent quelques scènes furtives où l'homme observe, interdit et à distance, sa propre mère dans une maison de repos. L'enfant triste n'est peut-être pas celui qu'on croit... Voilà le plus joli clin d'œil de ce Kitano faussement facile et agréablement déroutant.

Louis Guichard  
*Télérama n°2597 - 20 octobre 1999*

**L'histoire** : un homme accompagne un enfant (à moins que ce ne soit l'inverse ; voilà que cela se complique déjà) dans un voyage qui doit le mener vers une mère qu'il ne connaît pas. L'homme est peut-être une création de l'enfant, une projection nécessaire, un double agrandi ou l'anticipation de ce qu'il pourrait être à l'âge de l'homme. Mais inversement, et toute la beauté de **L'été de kikujiro** réside dans un principe d'inversion, l'enfant est aussi une rétroprojection de l'homme, celui qu'il a été et dont il se souvient, un enfant rêvant de rencontrer un homme comme lui ! Une seule scène, muette, dans un hospice, nous dit ce que l'un et l'autre ont en commun : l'homme dont le nom ne sera dévoilé qu'à l'extrême fin - est lui aussi dans une distance infranchissable à sa propre mère (et peut-être que très littéralement dans l'imaginaire de Kitano, source de toute sa mélancolie, la mère et la mer se confondent, se ressemblent comme un même horizon inatteignable). Alors, qui fait

l'homme et qui fait l'enfant dans cet univers du jeu où le temps et l'âge sont comme suspendus à un fil ? Réversibilité des rôles, confusion, fusion.

**Le montage** : le montage différé ou la rime à distance, soit la déconnexion, le non-raccord immédiat, l'assouplissement de la jointure entre un plan célibataire et un autre qui le complète pourtant, est une des plus belles inventions formelles de l'art "kitanien", éclatante par exemple dans **Sonatine**. Ici, le procédé paraît absent. Pourtant, vers le début du film, les deux compères entrent dans un tunnel, filmés de dos et de nuit. Et vers la fin, descendus d'un camion, ils sortent d'un autre, filmés de face et de jour. Comme si le dénouement était proche et qu'entre ces deux moments si distants, tout ce voyage en plein air s'était fait dans le noir (du développement). Simplement, Kitano n'exhibe pas son effet, au contraire il le dissout comme on fond de l'or, au risque assumé de son invisibilité. Mais c'est à ce prix-là qu'une invention ne tourne pas justement au procédé.

**La forme du récit** : à première vue, c'est un *road movie* qui part de Tokyo et va jusqu'à l'océan, puis revient. Mais c'est un *road movie* à ellipses. Des déplacements de l'homme et de l'enfant, à pied, en voiture ou en camion, on ne voit presque rien. Soit ils sont encore à l'arrêt, dans l'attente d'un hypothétique bienfaiteur véhiculé, soit ils sont déjà arrivés là où l'attente recommence. Ils font des sauts de puce, sauf qu'un farceur s'est amusé à escamoter les sauts. Si bien que nous sommes exactement comme l'enfant du film en train de jouer à "1, 2, 3... Soleil" : dans son dos, ses camarades avancent et dès qu'il se retourne, s'immobilisent, si bien que, et c'est tout le jeu, gagner consiste à saisir un mouvement entre deux pauses. A l'identique, le film avance seulement quand il est sûr de n'être pas regardé et voir **L'été de Kikujiro**, c'est pour le spectateur jouer à le voir dos tourné ! Torsion burlesque qui met la tête à l'envers, et là Kitano rigole.

Figures inversées, figures renversées. Quand le cinéaste est grand, une idée s'inscrit à même les corps, des corps inventant à leur tour d'in vraisemblables postures. Ainsi par deux fois, la première dans la scène hilarante de la piscine, la deuxième dans un trou près de l'abribus, Kitano se retrouve les pieds en l'air et la tête en bas, à faire le poirier malgré lui. Mais il y a aussi un autre renversement, moins visible et plus grave. Traditionnellement, une fiction cinématographique à base d'homme et d'enfant tient peu ou prou un beau discours sur la transmission d'un savoir et d'une vision du monde, du haut vers le bas. Sauf qu'ici, la hiérarchie est encore toute chamboulée : comment l'homme pourrait-il transmettre quelque chose d'habituel à l'enfant quand lui-même n'a rien reçu du temps où il était enfant ? L'homme ne sait pas nager, ne sait pas conduire, ne sait pas jongler, etc. Personne ne lui a montré, rien ne lui a été dit. Si bien que le voyage est pour cet autodidacte, autant que pour le garçon, l'occasion d'une séance de rattrapage, un cours du soir, un auto-apprentissage en accéléré. C'est l'homme qui va à l'école et Kitano est bien ce "maître-fou" qui pourrait dire comme Nicholas Ray à ses élèves : "J'enseigne pour apprendre". Pourtant, de la transmission, il y en a aussi et l'enfant, peu à peu, s'ouvre à un sourire et s'éveille par le jeu, les jeux, tous ceux que l'autre invente pour lui. On le sait, rien n'est plus sérieux pour Kitano qu'un jeu et **L'été de Kikujiro**, l'air de rien, pourrait bien être l'exact contrechamp solaire à la norme éducative qui sévissait à tous les étages dans **Kids Return**. Proposition subversive, irresponsable ? Mais comme il est dit dans **Pickpocket**, renverser un monde déjà à l'envers risque aussi de le remettre à l'endroit. Bref, c'est le risque d'"un monde parfait".

Alors, comment enseigner ? L'enseignement est une forme vide qui servira toute sa vie à celui qui la reçoit. Le jeu est peut-être cette forme, le jeu est une réponse aux questions du monde. Ainsi, l'homme

et l'enfant auront-ils beaucoup joué et à force de "jouer à chercher la mère", le fils aura, dans un ultime renversement des rôles, trouvé quelqu'un d'autre. C'est au moment de se séparer : l'enfant demande à l'homme comment il s'appelle et, finalement, dans un éclat de rire, reçoit en héritage - c'est l'ultime don - le nom du «père» : Kikujiro !

Bernard Benoliel  
*Cahiers du cinéma n°539 - Octobre 1999*

## Entretien avec le réalisateur

*Il semble que **L'été de Kikujiro** a été conçu et tourné très vite, entre janvier et juin 1998. Cette rapidité est-elle habituelle ?*

J'ai toujours plusieurs projets en tête, chacun représenté par quatre images. Si je décide que mon prochain film sera celui-ci plutôt que tel autre, je passe à la phase d'écriture. J'écris alors un synopsis, pas un scénario complet. Donc ça se passe toujours très vite.

*Quelles étaient les quatre images qui ont présidé à ce film ?*

D'abord : un enfant sans parents qui vivait avec sa grand-mère. La deuxième image : il apprend où est sa mère et va la voir. La troisième : en route, il rencontre un tonton bizarre qui va l'accompagner. La quatrième : qu'il ait ou non retrouvé sa mère, il a passé

un bon moment et il est rentré.

*L'enfant est orphelin, et pourtant le film comporte des réminiscences de vos rapports avec votre père.*

Oui, c'est vrai, mais c'est parce que c'est moi qui en suis le réalisateur : au tournage, beaucoup de moi-même est entré dans le film, et qui n'était pas dans le synopsis. Par exemple, tous les jeux, toutes les farces que je décris sont des aventures qui me sont arrivées quand j'étais enfant. Kikujiro ne s'inspire pas seulement de mon père, mais de toutes sortes de lascars qui vivaient dans le quartier où j'ai grandi, et qui m'ont fourni des facettes du personnage. Un exemple de scène sortie tout droit de mon enfance : quand Masao, le petit garçon, me demande à la piscine si je sais nager. C'est exactement ce qui s'est passé avec mon père ; nous étions à Enoshima, un endroit aussi prisé que la Côte d'Azur à l'époque. Il y avait une petite île au large et mon père m'a dit : "Tu crois que je ne sais pas nager ? Je vais aller jusqu'à l'île pour te montrer !" Et il a été récupéré par les garde-côtes !

*Est-ce que **L'été de Kikujiro** a été réalisé en réaction contre l'image de violence véhiculée par vos autres films ?*

Non, ce n'est pas une question d'image, ça m'est égal. Mais je ne veux pas qu'on se demande à chaque fois : qu'est-ce qu'il va encore nous raconter sur les gangs ? J'aime bien déromper l'attente du public, montrer que je peux faire autre chose. Je n'avais pas pris conscience de n'avoir fait que des films violents. J'exerce beaucoup d'autres activités que le cinéma : des émissions, des programmes comiques pour la télévision. Et je n'avais pas réalisé que, au cinéma, je n'avais fait qu'un seul type de films. Je me suis alors dit : il faut également diversifier mon activité cinématographique.

*Vous aviez tout de même déjà réalisé des films «différents» comme **A scène at the sea**.*

Ah oui, ce film a été tellement peu vu au

Japon que j'en avais presque oublié l'existence ! C'est un souvenir très dif-fus...

*Aimez-vous prendre le contrepied de ce que les gens attendent ?*

Pas systématiquement. L'important est de faire quelque chose de qualité, qui soit reconnu comme valable. Et parfois je me trompe.

*Reconnu par la presse ? le public ? la profession ?*

Je raisonne par rapport à un spectateur tel que je me l'imagine, qui n'existe pas réellement.

*Y'a-t-il une influence réciproque de votre travail au cinéma et à la télévision, puisque vous menez les deux en même temps, sans vous arrêter ?*

Bien sûr, mais cela peut être une influence néfaste. Ainsi, quand j'ai tourné **Furyo** pour Oshima, j'étais surtout connu comme comique à la télévision. Le simple fait que j'apparaisse à l'écran provoquait le rire du public. Ce même préjugé a empêché que **Violent Cop** soit pris au sérieux. Il m'arrive aussi de glaner de bonnes influences acquises dans mes films, quand je tourne une émission. Mais je place le cinéma au-dessus de mes autres occupations comme la télévision et les livres, qui peuvent être considérés comme des branches inférieures nourrissant mes films, mais sans influence directe sur eux.

Hubert Niogret et Yann Tobin  
*Positif n°464 - Octobre 1999*

## Le réalisateur

Né en 1947 à Tokyo, il a débuté sur scène sous le nom de Beat Takeshi. Membre du duo Two Beats, il a révolutionné l'art du "manzai" (duo comique de music-hall japonais) à la fin des années 70. Dans les années 80, son intense activité télévisuelle comme animateur d'émissions comiques, l'a rendu extrêmement populaire au Japon, même si son franc-parler et son regard mordant sur la société niponne ne lui ont pas fait que des amis. Il a également publié divers ouvrages (romans, essais et recueils de poésie), il consacre du temps à la peinture (certaines de ses toiles ont été utilisées dans ses films), soutient une équipe amateur de baseball avec laquelle il joue parfois, et à travers la société Office Kitano, "manage" la carrière de plusieurs acteurs et comiques de music-hall.

En 1989, le public japonais découvre une nouvelle casquette de Takeshi Kitano, celle de cinéaste : il réalise et interprète **Violent cop**. La façon à la fois réaliste et novatrice dont il filme la violence secoue le cinéma japonais. Son deuxième film **Boiling point (Jugatsu)**, réalisé en 1990, reçoit une mention spéciale au Festival Cinéma Giovani de Turin. Ce film qu'il a co-écrit, monté, interprété et mis en scène, développe un peu plus un style qui va devenir unique. Takeshi Kitano ne joue pas dans son troisième film, **A scene at the sea** (1991). Et le personnage principal, muet, est en contraste total avec l'image publique et télévisuelle du cinéaste, bavard impénitent. Le film est sélectionné en compétition au Festival de Tokyo et remporte de nombreux prix au Japon. **Sonatine**, en 1993, synthétise les motifs du cinéma de Takeshi Kitano et est présenté au Festival de Cannes, dans la section Un Certain Regard. Takeshi Kitano présente ensuite ses quatre films au Festival de Londres, nouant ses premiers liens avec des producteurs européens. Dans la foulée, il fait ses débuts d'acteur à Hollywood

face à Keanu Reeves dans **Johnny Mnemonic** de Robert Longo. Il enchaîne en 1995 par **Getting Any ?**, une comédie loufoque dans laquelle il ne fait qu'une courte apparition et qui tente de retrouver l'esprit de ses shows télé. A l'issue de ce tournage, il est victime d'un grave accident de moto. A peine rétabli, il tourne en 1996 **Kids return**, le second film où il n'apparaît pas comme acteur. Le film est acclamé à la quinzaine des réalisateurs du festival de Cannes. Son septième film, **Hana-Bi**, lui vaut la consécration d'un Lion d'Or au festival de Venise 1998, et le révèle définitivement aux cinéphiles européens. **L'été de Kikujiro** est, quant à lui, présenté au festival de Cannes en 1999. C'est comme acteur dans **Tabou** de Nagisa Oshima, qu'il revient sur la Croisette l'année suivante, puis il réalise **Aniki mon frère**, son premier film tourné hors du Japon.

## Filmographie

<b>Violent cop</b>	1989
<b>Jugatsu (Boiling point)</b>	1990
<b>A scene at the sea</b>	1991
<b>Sonatine</b>	1993
<b>Getting Anny ?</b>	1995
<b>Kids return</b>	1996
<b>Hana-Bi</b>	1997
<b>L'été de Kikujiro</b>	1999
<b>Aniki mon frère</b>	2000

## Documents disponibles au France

Dossier distributeur  
Dossier de presse  
Positif n°464, p.142 à 148.  
Les Cahiers du cinéma n°539, p.57, 58.  
Les Cahiers du cinéma n°542, p 26  
Télérama n°2597, p.32 à 36  
Télérama n°2552, p 30 à 33  
Première n°260-novembre 1998-  
Les Cahiers du cinéma n°536, p 32  
Utopia n°197 - octobre, novembre 1999-  
Eclipses n° 30, p 30, 31  
Dossier Lycéens au Cinéma