

EN AMONT DE KORE-EDA QUELQUES REPÈRES DANS LE CINÉMA JAPONAIS

Il s'agit d'abord, en donnant à voir, en proposant des séquences significatives, de donner un aperçu, somme toute fidèle, de la singularité du cinéma japonais, de ses temps forts ou de ses curiosités et, surtout, de susciter le désir d'aller plus loin, le désir de voir des films. D'autant que l'édition dvd est maintenant très riche. **Cf. annexe : petite filmographie**

Cela dit, et vu l'immensité de la tâche, ce parcours est conçu pour éclairer le cinéma de Kore-Eda, tenter de montrer dans quelle lignée il se situe, tant sur le plan des thématiques que sur celui du filmage que l'on pourrait qualifier de classique, voire traditionnel, ce qui n'exclut pas l'audace. J'ai donc opéré des choix drastiques et écarté d'emblée plusieurs aspects (que l'on peut dire idiomatiques voire folkloriques) qui ont souvent assuré le succès en salle, au Japon et à l'international [ainsi pas de yakusas, ni même de polars, pas de films de sabre, pas de grandes sagas historiques, pas de films de guerre et même pas d'horreur ni de roman porno japonais grands succès de la NIKKATSU¹]. Je vous vois vous alarmer : que va-t-il bien nous rester ? Un vaste champ : qui recoupe souvent certains de ces genres, mais les dépasse et drame, mélodrame ou comédie, ressortit davantage au cinéma d'auteur. Le répertoire est immense, mais le corpus proposé est nécessairement limité car nous ne nous contenterons pas de visionner des extraits, nous essayerons ensemble, d'en pénétrer le fonctionnement filmique, en approchant à la fois le pouvoir de communication, la force expressive et la qualité esthétique.

Un bref tableau vous permettra de situer les extraits dans le temps et dans l'évolution de la production cinématographique japonaise. Une filmographie sélective mais assez large vous permettra de prolonger, si vous le souhaitez, cette première approche d'une cinématographie encore trop mal connue.

¹ .

1 - LA BLESSURE ET SES SÉQUELLES

Plutôt que de survoler cet espace insulaire d'une manière bêtement chronologique, nous partirons d'une question centrale pour le JAPON de la seconde moitié du XXe siècle, certes, mais aussi pour les artistes confrontés au défi de la représentation. On l'aura deviné, il s'agit d'HIROSHIMA & NAGASAKI.

J'ai choisi deux films de deux réalisateurs adoptant des attitudes totalement opposées :

IMAMURA *Pluie noire*

1989

S'inspirant d'un roman paru en 1966 de Masuji IBUSE, [*Kuroi Ame*] *Pluie noire*, le film d'Imamura s'ouvre sur une impressionnante reconstitution de l'explosion, qui lui vaut le grand prix de la commission technique à Cannes en 1989 puis se centre sur le destin d'une jeune fille, Yasuko, de son oncle et de sa tante qu'elle allait rejoindre en ferry au moment de l'explosion. Après un ellipse de cinq ans, on retrouve ces personnages et leur proches, amis et voisins victimes, petit à petit de l'irradiation. Plusieurs projets de mariage échouent du fait des menaces qui pèsent sur la santé de Yasuko qui, pourtant, a l'air de se bien porter.

extrait 1 Pluie noire

Je vous propose trois extraits, trois moments forts de l'histoire mais aussi trois dimensions caractéristiques de l'esthétique classique, Imamura marqué par génération des maîtres [Ozu Mizoguchi] :

Un premier extrait de 3'48" à 5'50" marque la dimension spectaculaire, la volonté de reconstitution centrée sur l'effet de surprise absolue, la dimension démiurgique de l'arme, la découverte de l'horreur. Cela par un va-et-vient incessant entre les ravages visibles (scènes de bombardement, chaos, feu) et le travail sur les visages, voire sur l'intime. La pluie noire.



Extrait suivant à 89'30" : l'intime, grâce cette fois au travail sur l'espace, la maison, l'architecture qui permet le secret mais aussi la co-présence constante : d'où l'utilisation successive du miroir, du cadre serré, et de la fenêtre, de la posture voyeuriste du spectateur, de la tente. Le regard sur soi accentué par la gestuelle du personnage de Yasuko et par le subtil travail de l'ombre et de la lumière conduit le spectateur à l'identification structurelle avec le personnage et à la découverte de sa vérité.



Enfin, dans un troisième extrait, après une séquence à l'hôpital où l'oncle et la tante se font morigéner par le médecin, la tante surprend Yasuko est dans le bain. De 103' à 105'50", la chute des cheveux achèvera le processus et confirmera l'inéluctable issue. Ainsi Imamura filme le temps à l'œuvre sur les corps. La force de cette séquence tient évidemment à la position voyeuriste du spectateur, prise en charge par le point de vue de la tante qui découvre le secret de Yasuko. Cette position de regard étant soulignée par le travail du cadre mais aussi compensée par une extrême pudeur.



Les conceptions de Yoshida sont à l'opposé. Convaincu que l'on ne peut représenter ce qui n'est pas représentable [la bombe lui posant les mêmes problèmes que la Shoah à Lanzmann], il va contourner l'obstacle et n'aborder ce fait de guerre que tardivement, d'abord en 1968 dans un road movie *Adieu clarté d'été* qui se déroule dans les grandes capitales européennes. Son héroïne lâchant à la fin du film le seul mot de *Nagasaki* pour justifier son refus de rentrer au Japon en compagnie de l'homme qu'elle a rencontré, donne ainsi la véritable raison de son refus de vivre un amour : elle a été irradiée. Puis, surtout, dans un film admirable qui brasse les questions du traumatisme, de la perte de la mémoire et de l'identité, à travers trois générations de femmes. C'est en 2002, le sublime *Femmes en miroir*.

extrait 2 Femmes en miroir

Trois femmes de générations différentes questionnent leur identité par rapport au bombardement atomique. Qu'aucune d'elles ne puisse apporter de réponse démontre l'absurdité même de la bombe. Un film peut bien en parler : n'en subsistera jamais qu'une énigme, impossible à cerner complètement, car la bombe ouvre une discussion sans fin.

En même temps, je voulais tourner ce film en assumant le fait qu'il m'était impossible de le tourner Yoshida Kijû

D'où le choix de partir de l'amnésie d'une femme dont la mère a vécu le bombardement. Cette femme *Miwa KAWASE* est partie, abandonnant son enfant à la naissance, la grand mère *Ai KAWASE* [*Mariko OKADA*] a donc élevé sa petite fille, *Natsuki* qui l'appelle "maman". Deux questions vont hanter les trois femmes : La femme que l'on retrouve sans souvenirs 20 ans après est-elle bien *Miwa* ? En quoi le bombardement d'Hiroshima est-il à l'origine du désordre dans la lignée familiale ? Des questions annexes vont émerger : celle de la paternité, celle de l'identité profonde de chaque être. Celle de la mémoire, bien entendu, centrale et, qui nous relie directement à *Kore-Eda*, celle de la co-présence des vivants et des morts.

On va voir une séquence capitale, à 79'30 lorsque la grand mère entraîne les deux jeunes femmes à Hiroshima. C'est le premier temps des révélations : l'origine, la scène fondatrice où l'histoire d'amour, l'histoire familiale se confond avec le drame fondateur du Japon moderne.

On a quitté appartements et hôtel sombres, aux teintes froides, le cadre du jardin et du banc disparaît peu à peu, les trois bustes sont en suspens, en surimpression sur la nuit, les notes de piano égrénées au long du film laissent la place à une musique suraiguë, lancinante, qui accompagne la violence des souffrances évoquées, ressuscitées, tandis que des lanternes flottent sur l'eau, comme la présence des âmes mortes.



J'aurai pu retenir également l'avant dernier film de Kurosawa Akira, *Rhapsodie en août* qui traite de la tragédie à travers les souvenirs d'une grand mère, mais si le personnage de Kane est très émouvant, le film dans son ensemble est moins convaincant.

Concernant Kore-Eda on peut évoquer son troisième long métrage de fiction, *Distance*, [2001] sorti à Cannes en 2001. Chez lui pas de film sur le bombe, mais deux thèmes récurrents ; celui de la mémoire vs la perte de mémoire et celui de la catastrophe, de l'attentat. Surdéterminant le tout, la question de la protection, de la sécurité, voire de la peur de vivre.

2 - LA FAMILLE / LIENS ET CONFLITS ENTRE GÉNÉRATIONS

Dans le cinéma classique, celui des maîtres, les histoires individuelles, comme celles de la cellule familiale, dépendent toujours des rapports hiérarchiques qui régissent l'organisation sociale. Les obstacles au bonheur sont ainsi doublement menaçants : les hommes, mais aussi les dieux, la nature souvent hostile.

MIZOGUCHI *L'intendant Sansho*

1954

L'Intendant Sanshō de Kenji Mizoguchi, lion d'argent à Venise en 1954. Ce film, adapté d'un roman de MORI Ogaï, reprend une légende du XI^e siècle « quand l'homme ignorait sa valeur ».

C'est l'histoire d'une famille disloquée. Le père, gouverneur trop proche du peuple, trop « juste et respectable » est déplacé au fin fond d'une province. Alors qu'ils partent pour le rejoindre, sa femme Tamaki et ses deux enfants tombent dans un traquenard. 22'46'' La mère est déportée sur l'île de Sado et livrée à la prostitution, les enfants vendus comme esclaves dans le camp de l'intendant Sansho. Une ellipse de dix ans et on les retrouve : Zushio, le fils, 23 ans collabore, Anju, 18 ans résiste. Elle va se sacrifier pour faire évader son frère puis, pour échapper au viol, elle se noie. 68' ch7. Pourchassé, Zuchio se réfugie dans un temple, il est sauvé par le moine Taro, fils converti de l'intendant. Il finit par forcer la porte du premier ministre et est rétabli dans ses droits. Devenu gouverneur, il abolit l'esclavage, arrête Sansho puis démissionne et part pour l'île de Sado. Le film se termine sur une petite plage dévastée par un tsunami... 110'

Chez Mizoguchi, le maillon faible de la famille, (excusez l'expression) c'est le statut de la femme, objet de toutes les convoitises et souvent condamnées à la prostitution.

extrait 3 L'intendant Sansho

Traîtrise et trahison, exploitation éhontée, appât du gain, tous ces moteurs de l'intrigue sont visibles dans cette brève séquence de l'embarquement. On a aussi un témoignage du style flamboyant du mélodrame mizoguchien et du jeu des acteurs fortement marqué par les traditions théâtrales du Kabuki ici. La beauté du paysage et le calme des eaux comme contrepoint ironique à la violence de la séparation imposée. La mère séparée de ses deux enfants par des passeurs [de 22'46" à 24'12"].

Comme en 1953, dans *Les Contes de la lune vague et mystérieuse après la pluie*, les éclairages de Kazuo Miyagawa, l'alliance d'une lumière indécise et des brumes flottantes, ont marqué le cinéma de cette époque.



l'intendant sansho



C'est dans le paysage dévasté de l'île de Sado, que le fils retrouve sa mère, également dévastée. Cf. la longue séquence finale, dans laquelle la musique ajourte encore au mélodrame. On sera sensible ici à l'utilisation de l'espace, à l'arrivée du fils, à sa découverte progressive, à l'étreinte des deux êtres, réduits à une espèce d'humanité souffrante, quasi animale, mais sublimée par l'amour



que nous sommes enfin réunis !

Un lent mouvement de caméra final les réinscrit dans le paysage de l'île, certes ravagé, mais ouvert sur un avenir possible, Cf. le cadre et l'ouverture vers la mer entre deux masses de rochers. Tout cela sous le signe du père disparu mais prescripteur d'une conduite digne, et de la sœur qui s'est sacrifiée



Ainsi le monde est dur pour l'être humain, et pas seulement du fait des cataclysmes. Un autre grand cinéaste, Mikio NARUSE traite du même problème dans des époques moins troublées même si, dans les années cinquante, sa période d'intense création, les séquelles de la défaite de 1945 sont bien présentes.

NARUSE *Le repas*

1951

J'ai longtemps hésité entre trois extraits de trois films de ce réalisateur, qui en a tourné plus de 80 !

Ainsi le très beau *Grondement dans la montagne* 1954, roman de Kawabata 1954, centré sur la vie d'une famille, les Ogata, et plus particulièrement sur les liens affectifs forts entre le père Shingo et sa belle fille Kikuko **Setsuko Hara** délaissée par son mari. Shingo intervient à plusieurs reprises auprès de son fils mais, en même temps, il manifeste son peu d'amour pour sa fille Fusako qui, en bute elle aussi à des difficultés conjugales, rentre au bercail familial avec ses deux enfants. Kikuko avortera et quittera la maison familiale. La séquence finale, au parc impérial de Shinjuku, entre Shingo et Kikuko est admirable : la jeune femme doit reprendre sa liberté et l'on comprend le déchirement et le sacrifice du vieil homme.

C'est l'humanisme qui prime chez lui, son amour des êtres qui souffrent : *J'aime à la folie l'être humain et sa vaine agitation dans l'immensité de l'univers*

L'année d'après, en 1955, Naruse réalise *Nuages flottants* qui, comme *le Repas* de 1951 est tiré d'un récit de la romancière HAYASHI Fumiko, longue suite de va et vient entre deux amants, sur fond de misère économique, avec prostitution, débrouillardise, viol, meurtre passionnel, exploitation sectaire, bref, situations mélodramatiques mais traitées avec une retenue et un art de la suggestion absolument convaincants. Naruse étant des grands cinéastes de sa génération « classiques », le plus méconnu en France.

Finalement, vous verrez une séquence du Repas, très significative de la révolte des femmes japonaises, comme si elles avaient déjà lu le *Deuxième sexe*, parue en 1949 mais n'en sont évidemment pas à aller au bout de l'affrontement tant est grand le poids de l'institution et des traditions. N'empêche, la visée critique est perceptible, comme elle l'est dans le roman contemporain.



le repas



extrait 4 Le repas



Le sort de la femme mariée est au centre de l'histoire : Mishiyo **Setsuko Hara** est déçue par le comportement de son mari Hatsunosuke qu'elle a suivi à Osaka, déçue par sa triste vie de labreur ménager : *mes attentes et mes rêves de jeune mariée, où sont-ils passés ?* L'arrivée surprise d'une nièce de celui-ci, Sakoto, va précipiter les choses. Mishiyo découvre le soupçon, la jalousie, et finit par exprimer sa révolte [*extrait de 33'40'' à 34'15''*].

Elle retourne ensuite à Tokyo *mon seul désir en cet instant, retrouver la chaleur maternelle*. Mais la situation économique ne permet pas de trouver du travail (Cf. une amie veuve de guerre) et elle s'entend dire par sa mère que si elle était à la place de Hatsunosuke, elle la quitterait ! Elle écrit une lettre qu'elle n'enverra jamais, et rentre avec lui. Elle déchire la lettre en petits morceaux qu'elle jette par la fenêtre et monologue : *la route du quotidien l'épuise. Je suis à ses côtés. Marcher côte à côte dans la vie à la recherche du bonheur, c'est peut-être cela mon vrai bonheur. Le bonheur des femmes, ne serait-ce pas cela ?*

Dans ces trois films, une séquence récurrente : le couple marche dans la rue, dans un parc, et on les accompagne en travelling, l'espace est ouvert, l'espoir demeure mais le spectateur a aussi la sensation que l'être humain est bien faible dans le monde. Ici, à 85', c'est avec elle-même que marche Mishiyo et le réalisateur nous fait sentir le débat intérieur qui l'agite. Et la fin est douce amère, victoire du couple comme institution, mais demi défaite de la femme sur le chemin de l'émancipation.



Puisque la question du lien entre les générations est sans cesse présente dans son œuvre, ne serait-ce que du fait des mariages arrangés, ou de la nécessaire cohabitation, j'ai choisi d'honorer l'un des plus grands réalisateurs, sinon le plus..., en montrant une séquence emblématique de son art : Yasujirô OZU.

OZU *Voyage à Tokyo*

1953

L'un des chefs-d'œuvre d'Ozu, mais aussi du cinéma mondial, ce film mérite que l'on revienne sur une séquence, emblématique de l'art du maître, celle du séjour à Atami, ville d'eaux réputée, à environ deux heures de Tokyo. Le film pose indirectement la question de la filiation par le sang vs par les affects.

Rarement un cinéaste sera allé aussi loin pour manifester la solitude d'un couple de vieillards. Invités à Tokyo, Shukichi et Tomi Hyarayama s'avèrent finalement encombrants pour leur fils Koichi, médecin besogneux et leur fille, Sighe, coiffeuse, aigrie et avare. Seule, Noriko leur belle fille, veuve de guerre et qui vit chichement, les traite avec humanité et réelle affection. Les deux enfants, pour se débarrasser d'eux et dépenser moins,

leur offrent un séjour dans une station réputée ATAMI. Le vieux couple ne voit pas le subterfuge, ce sera un cauchemar. [à 45']

extrait 5 Voyage à Tokyo

La séquence du séjour est une sorte de condensé de l'esthétique d'Ozu, on peut dire qu'elle a une fonction quasi matricielle. Elle débute par trois plans fixes, d'ensemble, de contextualisation : après quoi le couple est vu dans la profondeur, les mules sur le seuil.

Dans un premier temps ils sont extatiques, exprimant leur chance.



contexte



auberge



Je ne pensais pas voir
une station thermale.



Les pauvres,
ça a dû leur coûter cher.

Puis vient la nuit : bruits et mouvements. Alternance : les servantes, les fêtards, le couple, l'insomnie, le mal être physique.



Le jour, la vie de l'auberge et, sur la jetée, la décision du retour chez soi.



Quelques plans emblématiques de l'esthétique du maître fondée sur le plan fixe et les cadrages : les mules dans le couloir vide disant la solitude douloureuse dans le hors champ ; la plongée sur les deux personnages assis sur la jetée, le raccord dans l'axe, leur complicité, leur petit combat ludique à propos de la mauvaise nuit... Enfin leur décision de rentrer, après un bilan satisfait de leur séjour. Ce que révèle le filmage : immobilité et mouvement, permanence et fragilité, et dans le cadre, l'annonce de l'autre départ : rentrer chez soi... pour mourir.



Trois plans fixes, Atami : l'auberge, la mer vue de l'intérieur, Tokyo : cheminées d'usines.

Art du dépouillement, cadrage, vide, lenteur, utilisation des lignes de la jetée, suspension, tout concourt à dire la fragilité de ces deux personnes (il faudrait prendre ici le mot à son sens négatif : ils ne sont plus *personnes*, que de frêles silhouettes un instant suspendues dans la beauté insignifiante du monde.



Au retour, les parents rencontrent enfin leur fils cadet Keizo. Puis, après la mort et l'enterrement de Tomi, la mère, tous les enfants repartent. Noriko, elle, reste quelques jours pour tenir compagnie à Kyoko, la plus jeune fille, institutrice. Le film se clôt sur la solitude de Shukichi, interprété par Chishu Ryu, acteur à la filmographie impressionnante, interprète par excellence d'Ozu.

KUROSAWA *Madadayo*

1995

Tokyo , 1943, un professeur d'allemand donne son dernier cours (jamais nommé que par le titre de respect de ses élèves et disciples *Sensei*), il peut désormais vivre comme écrivain. Humour et dérision : complicité et respect, le ton est donné. Film en hommage à Uchida, écrivain disciple de Soseki. Chaque année il est honoré par ses anciens étudiants qui fêtent son anniversaire par un rassemblement qui est l'occasion de discours et de beuveries chaleureuses ... Le rituel donne son nom au film, c'est une formule tirée d'une petite comptine *loup y'es-tu ?* la réponse *maadadayo* signifiant *pas encore*... pas encore prêt à mourir !

Une situation récurrente et de savoureuses séquences anniversaires

à 15'18'' première visite des quatre disciples le jour de ses 60 ans : 1943
jour spécial, je deviens un vrai vieillard

à 24' leur maison détruite par bombardement, le couple vit dans une cabane
la guerre finie, en 1945-1946, il déclare
je commence à me plaindre comme un vieillard

extrait 6 Madadayo

Je vous propose une brève séquence par épisodes [selon la typologie de Christian Metz] **de 40' à 41'30''** qui marque le passage des saisons par une suite de plans quasiment fixes [un recadrage au début] sur le couple dans la cabane.



Un peu par provocation, mais surtout parce que ce couple sans enfant en a de fait adopté un, voyons la fin de la longue séquence narrative, de presque 25 minutes, **de 73'48'' à 98'02''**, comme un film dans le film, qui raconte l'attachement quasi maladif du maître [Sensei] qui jouit pourtant d'un certain bien-être. Il a retrouvé un confort matériel, ses disciples lui ont offert une nouvelle maison, et il jouit d'une épouse discrète mais véritable servante, selon les mœurs du temps. Et pourtant son monde s'écroule à la perte de sa chère chatte Nora et il tombe dans une profonde dépression.

Cette longue séquence enchaîne une succession d'actions entre *je suis perdu* et *je suis sauvé*, avec recherche collective, disciples, voisins, enfants des écoles etc

Il ne retrouvera pas son chat, malgré des espoirs vite déçus, et devra faire son deuil avant d'être capable d'accepter de revivre...

On perçoit là un discours sur le lien complexe entre l'absolu et la relativité de nos attachements !

extrait de 100' > 104'20'' quand, après l'épisode du chat, avec Kuru / Kurz, il raconte et chante la comptine du lièvre dépecé, chair à vif sauvé par le Dieu des moissons



Ce film est une méditation sur le temps, sur l'âge, il narre une quête sagesse confucéenne

Mais il est aussi retour à l'enfance, acceptation de la mort, et indifférence aux troubles du temps... Il dresse un étrange portrait que celui de cet homme dont la véritable famille est celle de ses étudiants. Le film n'a pas vraiment été compris à sa sortie à Cannes.

KAWASE Shara

2004

La famille peut reposer sur un qui pro quo, comme dans notre film de référence, mais elle peut aussi reposer sur un mensonge (une rétention d'information) et dans ce cas, l'enjeu central sera celui de la révélation.

Dans **Shara**, film découvert à Cannes en 2003, deux révélations successives vont décider de l'évolution conjointe de deux adolescents, Shun dont le frère Kei a disparu inexplicablement et Yu, qui vit seule avec sa mère.

C'est d'abord Shun qui, cinq ans après, surprend l'annonce faite à son père que le corps (?) de son fils disparu a été retrouvé. On n'en saura pas plus.

Puis, c'est au tour de Yu de découvrir le secret de sa naissance.

Le moment intervient semble-t-il au hasard, et pourtant la mère a fait irruption chez le réparateur de socques. Elle saisit l'occasion du retour à la maison, dans la ruelle, pour lancer la conversation.

extrait 7 Shara à 39'06''

Le filmage est particulièrement intéressant ici : la position des deux personnages, leur déplacement, les pauses, le passage de la ruelle sombre et étroite à une rue claire, ouverte et fleurie. Il y a là, dans cet acte de révélation comme une nouvelle naissance. Outre le travail de l'espace, la clôture imposée par la tante marque fortement la volonté de dépassement, l'enfouissement de la naissance biologique par la parole qui, seule, crée le lien maternel.

Les socques sont l'élément décisif et sont l'occasion de dire quelques mots sur le statut de l'objet dans l'imaginaire japonais profond. L'objet n'a pas seulement une valeur pratique, utilitaire, il est chargé de signifiés d'un autre ordre. C'est ce que la langue désigne par le **mono no aware** [le sentiment des choses, la douce mélancolie des choses]² : les plantes, les fleurs de cerisier, les outils du quotidien, la poterie, les accessoires de la cérémonie du thé renvoient ainsi à des potentialités qui dépassent le ici et là.

Naomi Kawase se met elle même en scène, dans ce film qui fait écho à sa propre vie. Abandonnée à sa naissance par ses parents, elle fut élevée par une grande tante. La question des origines, de la filiation et, plus largement, de la légitimité d'être au monde traverse son cinéma, de nombreux courts d'abord puis des longs métrages de fiction ou documentaires, à partir de 2003 à Cannes jusqu'au récent *Délices à Tokyo*.





Son cinéma exprime jusqu'à l'ivresse, la plénitude (ou son contraire, le vide) de la présence au monde de ses personnages. Et cette séquence est caractéristique de son esthétique : la marche des personnages n'est pas seulement un élément dynamique, ainsi à plusieurs reprises des séquences décisives vont avoir pour cadre mouvant les ruelles de la ville ancienne de Nara (la première capitale du Japon, avant Kyôto). Il y a une sorte de dédale, et une constante allusion au combat qu'est la naissance : l'espace doit être franchi, le temps subi, les peurs maîtrisées. D'ailleurs deux des séquences clefs du film : la disparition de Kei puis à la fin du film, cinq ans après, la naissance d'un nouveau frère de Yu donnent lieu à des courses dans le labyrinthe des ruelles...