

Cinéma japonais Curiosités

Claude R. Blouin

Volume 13, Number 4, Fall 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/33865ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Blouin, C. R. (1994). Cinéma japonais : curiosités. *Ciné-Bulles*, 13(4), 9–11.

Curiosités

par Claude R. Blouin

Trois films seulement pour représenter la cinématographie japonaise au dernier Festival des films du monde, mais trois œuvres distinctes de ton. En poursuivant à partir d'elles la quête des sens que prend au cinéma la curiosité, j'espère vous faire partager ma conviction que ce cinéma vaut mieux que l'invisibilité à laquelle il est réduit. Et cela même si aucun de ces films ne me paraît être un chef-d'œuvre.

All Under the Moon de Yoichi Sai

L'usage imaginatif de travellings et d'un air de swing en contrepoint de scènes de désordres caractérise les plans d'ouverture d'un film où les prétentions des uns sont rabattues et où les plaintes des autres sont réduites à être des modes de séduction. S'intéresser à autrui (compatir à son sort) est soit un moyen

ultime de l'escroquer, soit un moyen d'être piégé. Les anciennes victimes n'ont pas de tolérance pour les nouvelles. Chacun cultive ses idéaux, et lutte avec ses rêves tronqués. Le héros, chauffeur de taxi d'ascendance coréenne, amoureux d'une hôtesse de bar philippine, traverse les événements en essayant de n'être pas dupe du discours nationaliste; il se lassera néanmoins de ne pas être appelé par son nom. Le Japon oblige les Coréens, même de troisième génération, à y renoncer pour un patronyme nippon.

Si l'indignation ou l'amusement du cinéaste se manifestent par un travail de l'image et du son qui nous permet de sentir son rapport à l'histoire qu'il raconte, je n'ai pas trouvé de ces images emblématiques comme le cinéma d'Ozu, de Kobayashi ou d'Imamura a su en laisser.

Mais cela ne m'empêche pas d'être entraîné par cette évocation d'une vie qui, scandée par le travail, et en l'absence d'idéaux collectifs donnant une vision d'avenir, oblige l'individu à rêver au jour le jour, sans projet, par épisodes. La fiction de Yoichi Sai, même ouverte, donne le sentiment d'un tout achevé, d'une étape, peut-être, mais récit autonome. Le réalisateur, de souche coréenne, se donne la distance d'aborder ce qui le brûle derrière le masque des personnages (persona, après tout, veut dire masque). Ce qui fascine, c'est comment, par le style, il réussit à suggérer ce qui permet d'introduire un peu la



All Under the Moon de Yoichi Sai

LE PALMARÈS 1994
DU F.F.M.

GRAND PRIX
DES AMÉRIQUES:
Once Were Warriors
de Lee Tamahori
(Nouvelle-Zélande)
GRAND PRIX SPÉCIAL
DU JURY:

Cancion de Cuna
de José Luis García
(Espagne)

PRIX DE LA MISE
EN SCÈNE:

Cancion de Cuna
de José Luis García
(Espagne)

PRIX D'INTERPRÉTATION
FÉMININE - Ex-æquo:
Rena Owen

dans **Once Were Warriors**
de Lee Tamahori
(Nouvelle-Zélande)
et Helene Bergstöm
dans **Sista Dansen**
de Colin Nutley
(Suède)

PRIX D'INTERPRÉTATION
MASCULINE:

Alan Rickman
dans **Mesmer**
de Roger Spottiswoode
(Grande-Bretagne-
Canada-Allemagne)

PRIX DU MEILLEUR
SCÉNARIO:

The Sum of Us
de Kevin Dowling
et Geoff Burton
(Australie)

PRIX DE LA MEILLEURE
CONTRIBUTION
ARTISTIQUE:

Kabloonak
de Claude Massot
(France-Canada)

légèreté dans une situation toujours potentiellement explosive, celle des attentes préconçues à l'endroit de gens de milieux culturels différents. À cet égard, seuls ces travellings, cet air de swing introduisent un élément de dédramatisation dans ces relations humaines qu'à la limite, les protagonistes dramatisent comme si dans cette dramatisation de leur différence, de leur marginalité, ils se donnaient et une identité et une justification pour utiliser à leur avantage les ressources de la société où ils évoluent.

Kana-Kana de Taku Oshima

Une jeune femme dans la vingtaine s'attache à un garçon de 13 ans. Le réalisateur réussit à nous faire découvrir avec une certaine distance ce qu'il aurait été tentant de présenter d'une manière sensationnaliste, en fonction du scandale que cette relation aurait pu provoquer chez les autres. Si Oshima ne joue pas sur la virtuosité pour attiser notre curiosité, il éveille notre intérêt par cette intransigeante fidélité aux prémisses de son style. Bien sûr m'irritent cet éclairage diffus, cette obscurité, superficiellement justifiés par un été pluvieux. Mais le réalisateur est constant à cet égard aussi — comme dans l'usage de la parole nue, des silences musicaux. Vient un bruit d'éventail, bouge l'édrédon sous le souffle de l'air, se joignent les protagonistes — et passe un souffle d'érotisme, sans que le réalisateur ne s'attarde, sans jamais susciter l'idée qu'ici un adulte exploiterait à des fins obscures la soif d'affection d'un enfant. Ce qu'elle trouve, c'est une présence requérant la sienne.

Certes, le début (génial par ce commentaire de l'héroïne sur ces trois secondes où elle a vu le passage du couple princier) s'étire avant de présenter la situation centrale. Je me suis pris à regretter que le film ne soit pas un documentaire. Mais je me suis attaché à cette femme débrouillarde, qui n'est passionnée ni dans ses loisirs ni dans son travail, antithèse du discours officiel sur ce qu'un Japonais devrait être. Elle se tient à distance de ses propres émotions, sauf si est menacé le jeune garçon. Et lorsqu'il partira... c'est donc elle qui inspire ce parti pris du demi-ensemble: elle confesse à la fin son désir d'oublier cet été inexistant, puisque l'on n'a jamais quitté la saison des pluies. La distance de la caméra est donc celle du désir qu'on ne peut s'empêcher de vivre et n'ose trop approcher. Et comme reste mystérieux le silence du jeune garçon parti rejoindre sa mère — mystérieux, et par là, attisant la curiosité — elle restera mystérieuse aux yeux de l'amant retrouvé, qui s'empresse de simplifier la démarche de l'aimée en l'attribuant à son désir de fonder une famille.

Le thème de la curiosité est d'ailleurs explicitement abordé. Peu tenté par l'étude qui requiert efforts, le jeune garçon cherchera à dévoiler le corps de l'héroïne. Il jouera également du pied avec des champignons que, citadin, il voit à l'état naturel, en forêt. Et la jeune sœur demandera à son aînée si elle prend plaisir à faire l'amour, et quel est ce plaisir (rencontre filmée en un des rares gros plans). Inondé d'images et de commentaires explicatifs ou impératifs (politiciens, professeurs, journalistes), l'enfant n'ajuste pas la télévision. C'est la vie sous forme concrète qui ranime sa curiosité. Mais celle-ci peut servir d'alibi: quel effet fera la boisson? Voilà la raison invoquée pour avoir bu. En vérité, il a eu peur que ne revienne plus l'héroïne.

N'est pas Ozu qui veut. Il faut pour cela un équilibre entre plans dramatiques et plans contemplatifs, savoir faire court ici pour que la lenteur ne soit pas longueur là. Mais dans ce premier film, Oshima manifeste et une capacité d'écoute aux humeurs dispersées de sa génération et la détermination, la rigueur d'où naîtra, je crois, un style.

Angel Dust de Sogo Ishii

Angel Dust se situe dans la famille des films à la **Silence des agneaux**. Crimes en série ambivalence quant à l'identité du criminel (avec deux suspects spécialistes de la conservation de la vie!) sont ici au rendez-vous. L'androgynie d'un des suspects n'est guère approfondie, paraît plutôt un truc de narration pour surprendre le spectateur, et cette volonté d'étonner affaiblit la portée du film. Mais le personnage du psychiatre spécialiste du lavage de cerveau permet de mettre en cause plusieurs aspects de la curiosité, dont le premier est que le désir de connaissance en cache un autre, celui de pouvoir. Ainsi se trouve introduite la figure du savant diabolique, plutôt chère au cinéma américain.

Le film constitue aussi une critique de la crédibilité comme voie d'évitement d'une réalité que nous préférons ignorer: nous sommes seuls, nous avons besoin d'autrui. Enfin, le scénario laisse entendre que la curiosité scientifique et le désir de domination sont conséquences d'une foi. Ici, celle, dangereuse, qu'a priori le monde est fou, anarchique. Policiers, enquêteurs, médecins cherchent à ramener la rationalité dans des faits en apparence insensés. Seulement, d'une part le meurtre en lui-même peut être considéré comme l'expression d'une révolte contre un univers trop organisé, symbolisé par le fonctionnalisme froid de l'architecture et des moyens de transport. Mais,

d'autre part, s'agit-il bien de rendre à la perception humaine sa faculté de saisir ce qu'il y a de rationnel dans le monde? Ne s'agirait-il pas plutôt d'imposer à un monde chaotique une rationalité gratifiante pour notre désir qu'il y ait un ordre, un sens au monde?

Voici donc une fiction à propos de nos fictions intimes, toutes créées pour nous distraire de notre solitude. Or ici le cinéma se prend lui-même comme sujet: diaporama en accéléré, vidéo à travers laquelle on filme la patiente ou l'on s'adresse à la victime, etc. Le cinéma montre la variété des manières dont la caméra, instrument policier et médical, est finalement commandée par un homme, sujet de ses pulsions. Ce que celui-ci sait faire de ses émotions décide de l'usage de la caméra, moyen d'expression, d'analyse ou de violence. Si la curiosité est de toutes les passions la seule dont l'accomplissement ne dépend que de soi, ce film m'amène à croire qu'elle est, paradoxalement, l'expression d'une attente d'autrui, d'une incapacité de se contenter de soi, d'un désir de confirmer notre appartenance plutôt que notre étran-

geté. À cet égard, les travellings lents ou circulaires sont des moyens puissants d'associer désir et peur, peur des conséquences anticipées de ce dont nous aurons révélation, désir malgré tout de nous assurer que notre anticipation est fondée, que nos sens ou notre esprit ont saisi correctement le sens de ces mouvements en lesquels nous voyons des signes.

Sogo Ishii, jusque dans la scène de thérapie filmée en vidéo noir et blanc, nous rappelle que les instruments par lesquels nous multiplions le pouvoir des sens, et nous donnons le moyen de combler notre soif d'apprendre et d'obtenir une réponse absolument sûre à nos questions, amplifient le chaos de nos émotions, comme si de poussières l'on pouvait créer une mosaïque. Mais s'agit-il bien d'une musique du monde à laquelle nous serions sourds, ou s'agit-il de donner une musique à un monde muet?

Le plan final du psychiatre souriant, tenant près de lui sa victime-complice, nous laisserait croire que pour Sogo Ishii, la musique vient bien de l'artiste, et non du monde. ■



GRAND PRIX DE MONTRÉAL – COURT MÉTRAGE:
Everynight, Everynight
d'Alkinos Tsilimidos
(Australie)
PRIX DU JURY – COURT MÉTRAGE – Ex-æquo:
Scratch Ticket
de John Fawcett
(Canada)
et *Au bord du lac*
de Patrick Bokanowski
(France)
PRIX AIR CANADA – PRIX DU PUBLIC:
Once Were Warriors
de Lee Tamahori
(Nouvelle-Zélande)
PRIX DU MEILLEUR FILM CANADIEN:
le Vent du Wyoming
d'André Forcier
(Québec-France)
PRIX DE LA FIPRESCI – COMPÉTITION:
le Vent du Wyoming
d'André Forcier
(Québec-France)
PRIX DE LA FIPRESCI – HORS-COMPÉTITION:
Veillées d'armes - Histoires du journalisme en temps de guerre
de Marcel Ophuls
(France-Allemagne)
PRIX DU JURY CECUMÉNIQUE:
Once Were Warriors
de Lee Tamahori
(Nouvelle-Zélande)
MENTION SPÉCIALE:
Cancion de Cuna
de José Luis Garci
(Espagne)

Angel Dust d'Ishii Sogo