Document generated on 06/06/2025 12:10 a.m.

Séquences
La revue de cinéma

Approche du cinéma japonais

Claude R. Blouin

Number 69, April 1972

URI: https://id.erudit.org/iderudit/51481ac

See table of contents

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)
1923-5100 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Blouin, C. R. (1972). Approche du cinéma japonais. *Séquences*, (69), 55–58.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1972

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Approche du cinéma japonais

Claude R. Blouin

Claude R. Blouin est professeur de cinéma et spécialiste du cinéma japonais. A la suite de trois voyages au Japon, dont un séjour d'un an pendant lequel il a appris la langue et s'est familiarisé avec les traditions et les coutumes nippones, il a fait de nombreuses recherches sur le cinéma japonais et préparé un imposant dossier sur Kobayashi qui mérite d'être publié. Comme Radio-Canada présentera bientôt un festival du cinéma japonais, nous lui avons demandé de préparer nos lecteurs à profiter pleinement des films japonais qui passeront sur le petit écran.

L.B.

Il en devrait être d'un bon film partout de même, indépendamment de son origine. Le medium devrait pouvoir, de lui-même, nous rendre intelligible le sens. Or, face au cinéma japonais, bien des spectateurs éprouvent un blocage. Sous-titres, excès de violence, longueur, formalisme qui semble sans contenu, univers par trop particulier, d'intérêt local, au mieux air éthéré, irréel... atmosphère dont souvent plus le son que l'image est responsable. Telles sont quelques-unes des remarques entendues à propos des films japonais.

J'aimerais les reprendre ici à tour de rôle, pour essayer de montrer comment il est inévitable qu'elles surgissent et en quoi elles révèlent que le spectateur a réagi, sans le comprendre, à ce qu'a de propre la culture japonaise.

Le sous-titre

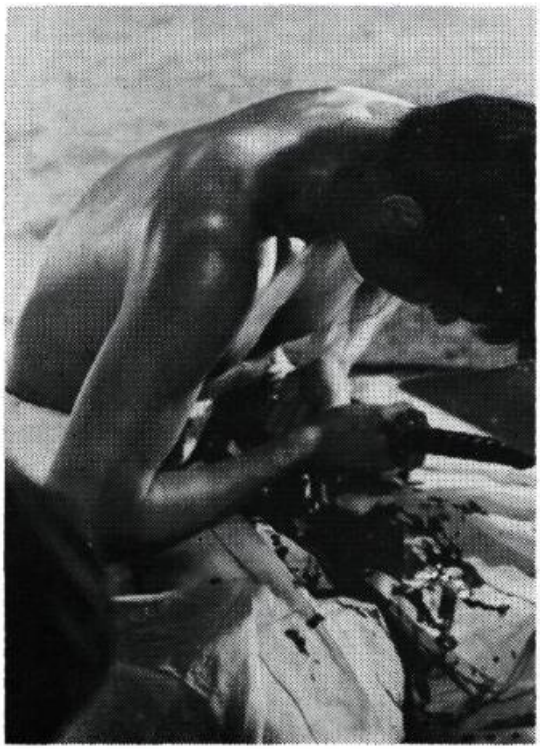
Commençons par le plus accidentel, une barrière que le cinéma japonais n'est pas le seul a rencontrer, dès qu'il est exporté: le sous-titre. Ce qui caractérise culturellement la langue japonaise, c'est qu'elle véhicule des concepts hiérarchiques selon un ordre plus complexe encore que le rapport du tu au vous. Pour signifier le même contenu et marquer une différence d'attitude face à ce contenu, ce n'est pas seulement le ton qui variera, mais le mot lui-même. En sorte que si l'on pouvait espérer doubler le film, en trouvant des équivalences dans le ton, on perdrait, de toute façon, ces différences dans le mot. Ainsi le verbe être s'exprime par trois mots différents, qui apportent les nuances de commandement, d'égalité ou d'humilité. On voit tout de suite que le sous-titre n'est "moins pire" que le doublage qu'en ce qu'il permet d'entendre la voix originale. Le spectateur risque fort de voir des sous-titres qui, par l'uniformité de l'imprimé, ne contribueront pas peu à appauvrir la variété de l'expression parlée. En ce sens, le cinéma japonais pose aussitôt le problème de l'universalité du langage cinématographique, lorsqu'il

s'applique à la narration, dès lors que la langue d'un peuple y est matériau, au même titre que la lumière ou le son.

La violence

Si ce n'est pas là un problème propre au cinéma japonais, l'excès de violence paraîtrait davantage de nature à éloigner le spectateur occidental. Ici, il me semble en défaut. On ne saurait dire qu'il y a plus de violence dans un film de samouraï que dans un western de Leone ou **Bonnie and Clyde,** pourtant best-sellers en Occident (et au Japon). Pourquoi, alors, identifie-t-on violence et Japon ? Souvenir des Japonais représentés dans les films américains ? Image de hara-kiri ? Il faut bien voir que si le western nous paraît moins violent, c'est qu'il nous est familier. Le spectateur attend le duel, dont la violence se trouve exorcisée par le rituel ainsi accompli. Mais il en est de même du film de samouraï dont les protagonistes ont la plupart du temps fait l'objet de récits entendus dans l'enfance par le spectateur japonais. Si les prouesses de combat étonnent, elles s'inscrivent dans une structure attendue. Or, ce qui est éprouvé comme brutal, c'est l'effet de surprise; non pas tant la scène de combat elle-même, que le moment où elle se produit. Le spectateur occidental se trouvant dans un univers déjà insolite par l'habillement, la langue, le contexte géographique, est dans l'inconnu (VS sa situation devant le western); la façon de faire violence le retiendra pour elle-même — tout comme le lynchage pouvait terrifier l'enfant japonais, que les récits de combat n'avaient pas préparé à cette forme de violence.

Harakiri, de Masaki Kobayachi



Par ailleurs, il est vrai que, depuis les années cinquante, les cinéastes japonais ont pris l'habitude de s'attarder sur la plaie (un spectateur japonais me soutiendra que cela est tout de même moins cruel que de la laisser imaginer). Toutefois, outre qu'elle soit apparue — et ait plu à l'étranger — en même temps que le western se faisait plus violent, il faut souligner que cette violence, aux yeux des Japonais, n'est pas ce qui est caractéristique de leur art.

Le grand thème de la tradition narrative (du livre et du film) au Japon est le malheur que nous causons, souvent malgré nous, par notre bonheur, la violence étant le résultat de cette vive sensibilité à la souffrance dont nous sommes responsables, d'où le suicide ou la mêlée, dans les cas extrêmes. Il suffit de lire **Le Roman de Genji,** écrit au XIe siècle ou **Le Pauvre Coeur des hommes,** oeuvre plus récente, pour sentir la permanence de ce thème que l'on verra traiter, au cinéma, sans violence physique, dans l'oeuvre d'Ozu, comme dans celle de Naruse. Ce serait donc l'impuissance d'empêcher le malheur qui, par désespoir, entraînerait le héros à se jeter dans

la rage de tuer ou de se tuer. Et c'est faute de sentir cette profonde sensibilité à la souffrance d'autrui que le spectateur se méprend sur le conflit auquel se trouve perpétuellement aux prises le héros type du film japonais. Coincé depuis toujours dans le théâtre, au roman ou au cinéma, entre ses impulsions du moment et un cérémonial visant à réprimer le plus possible ce qu'auraient de dommageable pour autrui ses impulsions, le héros japonais est, tour à tour, selon les générations de cinéastes, rendu conscient des bienfaits du rituel, qui limite les dégâts, polit la souffrance, nous permet de tenir le coup (Ozu), ou de ses méfaits parce que la contrainte dont il est l'origine finit par être plus cruelle que la souffrance qu'il est censé aider à éviter (Oshima). Entre les deux, pour le héros de la génération de Kobayashi, le rituel est perçu comme à la fois riche de valeurs et porteur de menaces, tyrannique aussitôt qu'il est pris comme valeur absolue, paravent aux ambitions des incrédules qui se servent à leur profit de la crédulité de ceux pour qui ce rituel fut une aide. La violence n'est donc pas un postulat du récit; elle n'est qu'une forme d'aboutissement qui se trouve être privilégiée depuis les années cinquante, rencontrant, en cela, un goût international.

Le temps de voir

Une autre critique souvent entendue à propos du cinéma japonais : ses longueurs. Ce trait est étroitement lié au formalisme, et mérite d'être étudié en même temps que lui.

Très tôt, les spécialistes de l'art du spectacle au Japon ont pris leur parti du fait que le spectacle répondait à un besoin que le public ne pouvait satisfaire que là. On ne cherchera pas le réalisme, parce que l'on ne rivalise pas avec la nature. Puisque l'on s'entend pour dire que le théâtre n'est pas la vie, il sera tout autre, objet de conventions, du costume au jeu des acteurs. Qu'il s'agisse d'arts aussi dissemblables que le Nô et le Kabuki, ils ont en commun le fait que le spectateur n'y est jamais invité à penser qu'il n'est pas au théâtre. Dans le Nô, le récitant ne s'identifie pas au personnage, l'éclairage est constant, le décor réduit au minimum Si le Kabuki, par opposition, exploite au maximum les jeux d'éclairage, de scènes, de physionomie, rien n'y masque l'artifice. On y entend les aides cogner des clous, et certains spectateurs sont payés pour crier au moment-clef, le nom des acteurs.

Ce que le spectacle est censé apporter et dont nous prive le reste de la vie, c'est le temps de voir. Le théâtre est un lieu où, contrairement à la vie, nous ne sommes pas sommés de choisir, où les héros peuvent dire, même s'ils ont le ventre ouvert, ce que les contraintes sociales et biologiques forcent chacun à taire, où nous avons le temps, prenons le temps de nous voir. Pourquoi aller au spectacle, si c'est pour être pressé d'en sortir, ou y être entraîné dans un rythme qui reproduirait — d'ailleurs inadéquatement — celui de la vie ?

Les cinéastes ont gardé quelque chose de cette attitude lorsqu'ils conçoivent leurs films. Ce n'est donc pas que Nô, Kabuki ou Bunraku exercent une influence de fait sur eux. C'est bien plutôt que le public japonais n'a pas à ce point changé qu'il n'ait besoin de s'entendre conter un récit d'antan, comme au Nô; de se faire éblouir par toutes les possibilités de la technique, comme au Kabuki. Ozu dans le premier cas, les réalisateurs de films de gangsters dans le second, viendront satisfaire cette passion.

Le formalisme

Mais, si ceci nous permet de comprendre les longueurs de certains films japonais, nous ne voyons pas encore tout à fait la raison du formalisme. Si l'artiste décrit la situation de l'homme dans un milieu, et si ce milieu se trouve caractérisé par son formalisme, faudra-t-il s'étonner que l'artiste cherche au plan esthétique une équivalence de ce qu'il ressent au plan éthique, qu'il emprisonne l'image en un réseau de lignes figées, tout

comme son personnage rencontre, au tournant de chaque décision, un héritage de comportements dictés ?

Déjà, dans les temps anciens, la distinction entre princes et gens du peuple était accentuée. La notion de décorum, héritée du confucianisme, allait accentuer ce trait. Et par tradition, le théâtre, qu'il soit du Nô, du Kabuki ou de Bunraku, verra à imiter ce qui a déjà, dans la vie, valeur esthétique; ce qui est déjà objet de contemplation, objet de rituel ou coutumes de cour et des quartiers de plaisirs. Si guerriers et courtisanes sont des héros de récit particulièrement communs, c'est qu'ils sont déjà, dans la vie, des gens que distinguent la forme, l'attitude. En les prenant comme objets de récits, les narrateurs se voient entraînés à parler de gens pour qui la vie est conçue comme oeuvre d'art. De là à ce que l'artiste japonais ne soit perpétuellement tenté de chercher quelle est la forme maîtresse qui préside à toutes ces formes non-inventées par lui, mais qui, **visiblement,** régissent son quotidien, il n'y a qu'un pas. Le formalisme esthétique n'est donc que la configuration éthique. D'où la tension, chez les jeunes réalisateurs, entre perfection formelle et désir de bouleverser ce formalisme de la vie quotidienne. D'où le retour à des formes plus frustres d'expression, dès lors que l'on veuille mettre en cause un système social que des canons d'ordre esthétique n'ont pas pour peu contribué à créer. L'on voit du même coup combien imitation exacte de la vie est ce formalisme qui nous paraît si étrange, si irréel. Quand l'on choisit comme objet de film ce qui est déjà fruit d'une stylisation, fut-ce un système social, comment s'étonner que le résultat ait l'air éthéré ? Comme si un peintre au lieu d'une fête foraine prenait modèle sur un ballet : sur son tableau, je n'imagine qu'ellipses, cercles et demi-cercles.

A ceux qui connaissent le formalisme auquel renvoie le formalisme esthétique, le cinéma japonais paraîtra douloureusement pertinent; aux autres, vide. A quoi pointe donc ce cinéma, sinon à l'homme trop défini, à celui qui s'identifie trop bien, et dès lors, ne nous paraît plus intéressant, parce qu'il nous paraît impossible de nous retrouver en lui ? Qu'accuse donc le cinéma japonais, sinon notre incapacité à passer outre les particularités, notre ennui sitôt que l'on ne fait pas pour nous les généralisations, les explications ? Tout film japonais se situe par rapport à la solitude, souffrance dont nous sommes responsables, parfois, dans notre bonheur, et toujours, sans le vouloir, envers ceux qui nous aiment, par notre mort. Et le jeu des formes est jeu facile pour qu'un instant s'apaise l'angoisse, jeu qui devient fin parfois... tentative, non plus de maîtriser, mais d'oublier. Mais l'angoisse et la solitude, elles, n'oublient point.

La Porte de l'enfer, de Teinosuke Kimugasa