

Séquences

La revue de cinéma

***Rising Sun* : Le regard de l'autre / *Rising Sun (Soleil levant)*, Philip Kaufman, États-Unis, 1993, 126 minutes**

Johanne Larue

Number 166, September–October 1993

URI: id.erudit.org/iderudit/50046ac

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN 0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Larue, J. (1993). *Rising Sun* : Le regard de l'autre / *Rising Sun (Soleil levant)*, Philip Kaufman, États-Unis, 1993, 126 minutes. *Séquences*, (166), 42–45.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1993

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. www.erudit.org

RISING SUN

Je comprends rarement les critiques de cinéma qui jugent la qualité d'un scénario adapté par son degré de fidélité au roman dont il est tiré. On ne peut transposer à l'écran le plaisir que procure l'écriture d'une plume savante. Souvent, aussi, le récit littéraire est trop touffu pour espérer se retrouver intact dans le scénario. La tâche est si futile que les plus grands cinéastes n'adaptent que des romans mineurs ou minimalistes pour leur insuffler une deuxième vie ou carrément les transcender. Parfois la critique demeure prisonnière de ses convictions au point de préférer un livre médiocre à son adaptation transfigurée. Ce fut le cas au lendemain de la sortie de **Rising Sun**. On avait lu et aimé le best-seller de Michael Crichton et l'on ne digéra pas que Philip Kaufman ose l'altérer pour le grand écran. C'est manquer de discernement puisque la version filmée de **Rising Sun** s'avère beaucoup plus complexe que le roman. La chose est tellement rare qu'elle vaut bien qu'on la souligne.

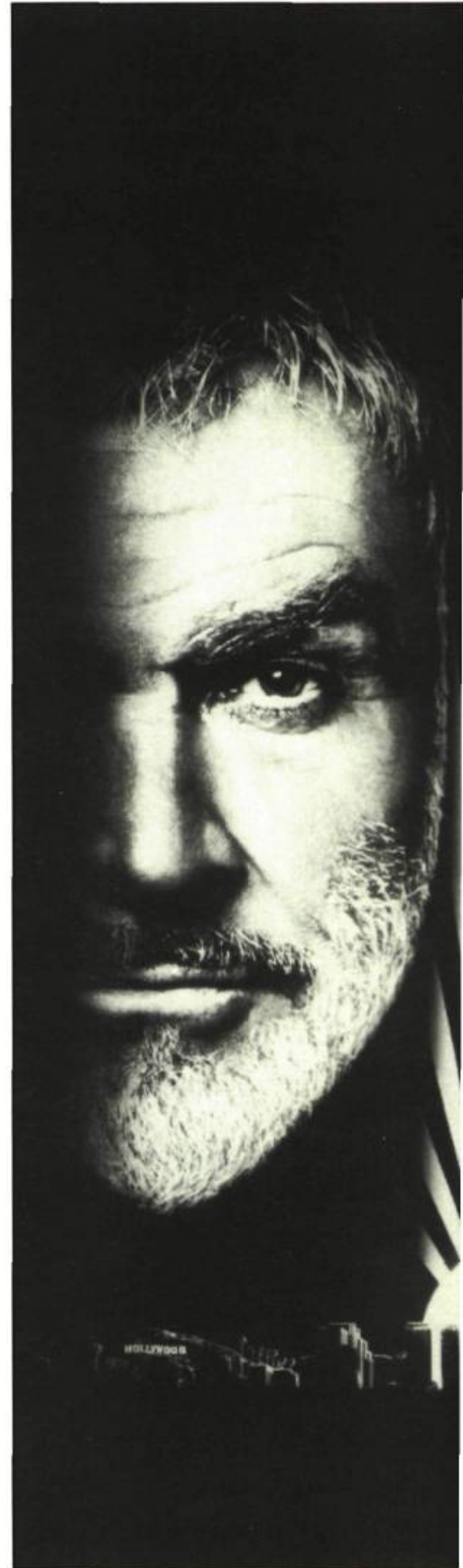
Le livre et le film analysent le problème du racisme tel que vécu aujourd'hui au sein de la société capitaliste américaine. Mais alors que Crichton ne se concentre que sur le phénomène nouveau du *Japanease bashing* (la xénophobie des Américains envers les Japonais) dans le milieu de la haute finance, Kaufman complète le tableau en faisant ponctuellement référence au traitement des sans-abris en milieu urbain — une autre classe nouvelle martyrisée par la société —

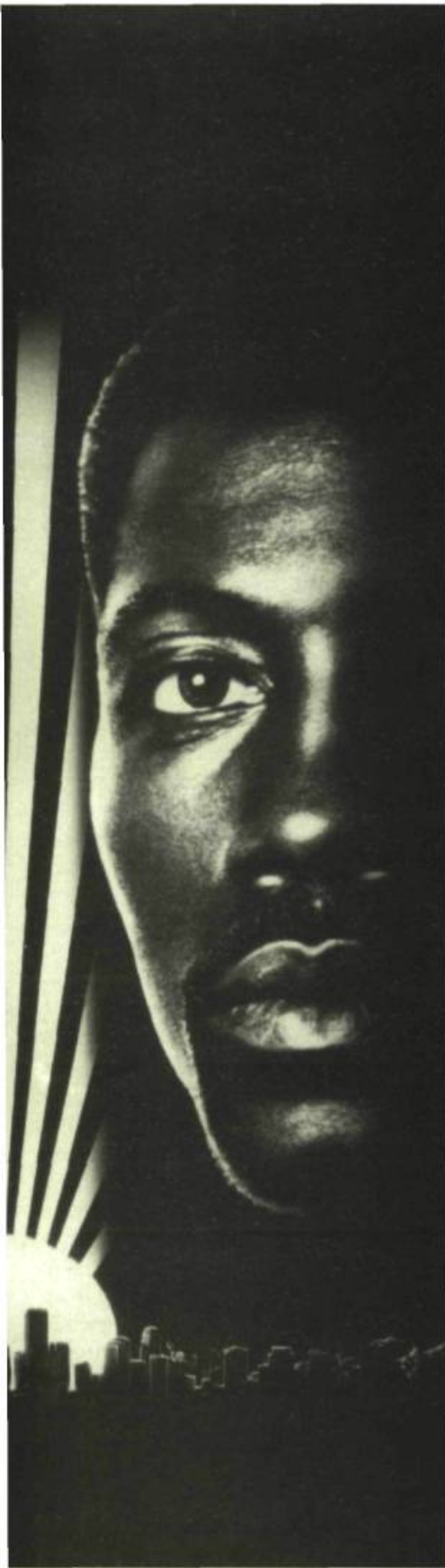
Le regard de l'AUTRE

par
Johanne Larue

et complique encore les données en discourant aussi sur le traitement des Noirs par les Blancs et des femmes par les hommes. Bref, le film s'attaque beaucoup plus globalement au problème de la marginalité ou, plus justement, de l'altérité. En Occident, au cinéma comme dans la vie, celui qui détient le pouvoir est masculin, blanc, de religion chrétienne, possède un bon portefeuille et peut-être quelques cheveux gris. Tous ceux qui dérogent à ce profil passent directement dans le camp de l'autre: la femme «objectivée» par l'homme, le travailleur exploité par son patron, le musulman ou le bouddhiste incompris par le protestant, le jeune lésé par son aîné, le Noir, le Jaune ou le Rouge soumis à la règle du Blanc. Presque toutes les facettes de cette problématique se retrouvent dans la tapisserie qu'a su tisser Kaufman à partir du canevas de Crichton.

Le changement le plus frappant demeure sans doute la transformation du héros de Crichton, l'agent Peter James Smith qui, de Blanc qu'il est dans le roman, devient Noir dans le film. Du coup, cela transforme la relation qu'il entretient avec le supérieur qu'on lui assigne, l'énigmatique John Connor qu'interprète Sean Connery. Non pas que Connor soit méprisant, mais le paternalisme un peu condescendant dont il fait montre envers Smith n'est pas loin de refléter le racisme nouveau genre qui sévit en Amérique. Celui dont souffrent les bonnes âmes libérales prônant l'affranchissement des





Afro-américains, à la condition de pouvoir en établir les règles. Kaufman souligne cette tyrannie subtile dans chacune des prises de bec qu'il filme entre Smith et Connor. L'enquêteur noir ne cache pas son ressentiment à devoir céder le contrôle de la situation à son aîné. C'est avec beaucoup d'ironie qu'il emploie, par exemple, l'expression japonaise *sempai* pour interpellier son «tuteur» et celle de *kōkai*, ou protégé, pour se décrire lui-même. De plus, certains dialogues du film font état du racisme latent dont Smith se sent être la victime. Ainsi devant une image vidéo de Connor qui lui fait signe de le rejoindre, Smith, qui suit les agissements de son *sempai* depuis une cabine de surveillance, explique au gardien de sécurité, Noir lui aussi, que «Master wants me to get the car» (le Maître désire que j'aie chercher l'auto). L'accent forcé qu'il utilise ne laisse aucun doute quant à la référence qu'il établit avec l'esclavagisme. Quelques secondes plus tard, Smith rétorque d'ailleurs à un jeune yuppie blanc, qui le méprend pour un valet de stationnement: «Wrong fucking century!». Par delà ces échanges, il est aussi fascinant de remarquer le tiraillement continué qu'effectue le réalisateur, entre ses deux héros, lorsqu'il est question de l'identification des spectateurs. C'est tour à tour qu'il braque ses projecteurs sur Connor et Smith. Si l'imposant patriarce humilie le cadet trop fringant lorsqu'il usurpe son pouvoir durant le premier interrogatoire, les rôles se renversent bientôt lorsque les deux hommes doivent pénétrer le ghetto noir de Los Angeles. À cette occasion, Smith reprend à son compte le sermon de Connor sur le protocole à suivre devant des hôtes récalcitrants, et le tourne en dérision. Le même effet de miroir se retrouve, en début et fin de film, dans la réalisation de deux scènes clés. Lorsque les deux agents pénètrent, pour la première fois, dans l'antre des Japonais au sommet de la tour Nakamoto, Kaufman fait de Smith le détenteur du pouvoir en tournant la scène de son point de vue. Littéralement. Il s'agit d'un plan-séquence à la fois nerveux et fluide (l'incomparable Michael Chapman derrière la caméra) qui rend bien le regard scrutateur de l'agent Smith. L'effet est tel que le spectateur ne peut faire autrement que de se sentir imprégné de la puissance conférée au

personnage. Il est d'ailleurs rare qu'au cinéma américain le contrôle de la narration soit ainsi relégué à un personnage noir. Cela change les règles de base et dérange le spectateur habitué à s'identifier à John Wayne, Clint Eastwood ou Mickey Mouse, sans se poser des questions. Kaufman lui-même ne peut d'ailleurs pas résister à rétablir le statu quo. À la fin du film, il tourne la deuxième entrée des agents du point de vue de Connor. Le plan-séquence est filmé avec la même caméra inquisitrice qu'au début, mais cette fois-ci l'image est accompagnée d'une musique traditionnelle japonaise; un air jadis employé pour chasser les mauvais esprits. Connor se dirige d'un pas autoritaire vers le président de la compagnie et le confronte à la vérité. Il va exorciser les lieux des démons du mensonge, de la supercherie et de l'avarice. John Connor s'impose donc comme le héros et persuade facilement le spectateur de lui emboîter le pas. Il semble, en tout cas, avoir le dernier mot sur son *kōkai*. Surtout que c'est la voix de Connor qui vient hanter, de façon omnisciente, la bande-son et la conscience de Smith lorsqu'à la toute fin du film, le jeune homme décide de suivre chez elle, la maîtresse du *sempai*.

Les cinéphiles qui ont à cœur l'instauration d'une nouvelle esthétique privilégiant l'identification aux personnages marginaux manqueront sûrement de patience devant l'ambivalence de Philip Kaufman, mais son attitude reflète sans doute plus justement les sentiments qui partagent notre société actuelle. Lorsque le film se penche sur le problème du racisme envers les Japonais, il apparaît moins paranoïaque que le roman, mais il n'est pas non plus sans moments troubles. Kaufman évite les remontrances du public policier «politiquement correct» en transformant l'identité du meurtrier. Le Japonais du roman devient un yuppie tout ce qu'il y a de plus WASP. De plus, il rend encore plus crasse le rôle de l'inspecteur réactionnaire interprété par Harvey Keitel; celui qui finit quand même par se faire soudoyer par la firme Nakamoto. Le scénario abonde de détails révélateurs quant à l'infantilisme des Américains qui se sont laissés surpasser par les Japonais à cause de leur manque de vision, de discipline et d'humilité. Mais toute cette critique se fait par le biais de John Connor, qui observe et juge ses compatriotes

en s'excluant de la problématique. À la tête de la hiérarchie narrative du film, on retrouve donc, non pas un Noir ou un Japonais, mais encore un Blanc. Hollywood (et l'Occident tout entier) aime bien se donner bonne conscience en ayant l'air de s'autocritiquer. À la décharge de Kaufman, il faut cependant admettre que son héros déroge aux normes habituelles en cela qu'il incorpore à son caractère le meilleur de l'Est et de l'Ouest. John Connor n'est pas Rambo. Il participe au nouvel idéal du p.-d.g. Pan-Pacifique — un homme d'idées et d'action, aussi à l'aise dans une salle de conférences à Los Angeles ou Vancouver que dans un jardin zen à Tokyo. Mais où cela laisse-t-il l'autre ?

Rising Sun n'apporte que des réponses partielles. Rien n'y est clairement divisé. Ironiquement, vu la couleur des deux personnages principaux, son discours comprend surtout des zones grises. Il en est ainsi du dernier volet qu'exploite l'auteur du film, son traitement de la femme, ultime représentante de l'altérité et victime de prédilection. C'est ici que le film devient vraiment fascinant. Alors que, dans le roman, la victime Cheryl Austin n'est qu'une figure de paille — une stratégie qui fait étrangement écho au commentaire odieux d'un Japonais qui ne voit en elle qu'un être



sans importance (la phrase est reprise dans le film et choque ses interlocuteurs), Kaufman se sert de ce personnage féminin comme pierre angulaire. Le fantôme de Cheryl Austin hante **Rising Sun** un peu à la façon de Laura dans le film du même nom (**Laura**, 1944). En lieu du portrait peint de la

disparue qui surplombait le décor principal du film de Preminger et commandait l'attention du spectateur, Kaufman utilise un portrait mouvant de Cheryl, son assassinat capté sur vidéodisque laser. Dès l'abord, il est clair que le réalisateur se servira de ce disque, non seulement pour nourrir l'intrigue policière, mais aussi pour discourir sur les mécanismes du voyeurisme, au cinéma comme dans la vie.

«Nous sommes tous coupables d'avoir regardé le meurtre de Cheryl comme s'il s'agissait d'un spectacle.»

La mort de Cheryl est montrée cinq fois. À chaque projection, Kaufman élabore un peu plus avant sa critique du pouvoir masculin... avant de brouiller les cartes en finale. La première fois, le spectateur croit assister à la *présentation* de l'acte, en direct et dans son entier. Le montage de la scène ne semble pas différent de celui qui caractérise les autres séquences du film. Et le point de vue de la caméra paraît omniscient, faisant du ballet meurtrier et érotique qui se déroule devant nos yeux, un pur moment de *scopophilie*.⁽¹⁾ Bref, l'exemple typique du cinéma d'action racoleur qui ne laisse pas le spectre du sexisme entacher sa poursuite inexorable du plaisir cinéphilique masculin. S'il demeure attentif cependant, le spectateur remarque bientôt qu'en fait la caméra de Kaufman filme l'image que lui renvoient les écrans de surveillance de la tour Nakamoto. Bref, que ce spectacle aussi violent qu'érotique est orchestré par un personnage du film. Nous ne sommes pas les seuls à contempler la mort de Cheryl. Quelqu'un, à l'intérieur même du récit, nous y force. Ce faisant, Kaufman souligne le processus de représentation qui accompagne forcément la création de chaque film. Il nous fait comprendre qu'il n'y a jamais rien d'innocent dans le tournage des scènes érotiques et/ou violentes. Quelqu'un quelque

part tire les ficelles. Les cinéastes dirigent notre attention et décident de la forme que prendra l'exploitation du désir au cinéma. Ce sont eux qui forment notre imaginaire. Cette révélation est déjà contenue dans le premier visionnement du meurtre de Cheryl parce que Kaufman y révèle les rouages du voyeurisme cinématographique.

La déconstruction du regard masculin et de sa puissance assassine se poursuit dès la

d e u x i è m e
projection du vidéodisque. La scène se déroule maintenant au poste de police, lieu par excellence de l'autorité masculine. John Connor a mis la main sur l'enregistrement du

meurtre qu'il regarde ici pour la première fois, accompagné de Smith et de l'inspecteur qu'interprète Keitel. Dès l'abord, ce dernier se comporte en vieux *benshi* ⁽²⁾ un peu vicieux. Kaufman laisse ses commentaires ponctuer l'action. Lorsque Keitel s'exclame: «Hey! Can we skip the cartoons ?» et «Let's go ! Get to it !», il imite à merveille l'attitude bestiale des spectateurs de films pornos. Par la même occasion, il passe près de nous renvoyer une image de nous bien peu reluisante: nous sommes tous coupables d'avoir regardé le meurtre de Cheryl comme s'il s'agissait d'un spectacle. Ici, c'est donc l'aspect divertissant que l'on attribue aux films sexistes que Kaufman met en lumière. Les comportements de Connor et de Smith suggèrent, quant à eux, une démarche plus saine. Le cadet ne cache pas son dégoût devant la tournure des événements (il a d'ailleurs quitté la force policière parce qu'il ne supportait plus la violence) et l'aîné regarde la scène avec suspicion. Connor ne croit pas à la réalité que lui renvoie le contenu du vidéodisque. Le gros plan sur le regard froncé de Connor indique au spectateur qu'il est toujours plus sage de faire preuve de discernement critique lorsqu'il est confronté à des images médiatisées.

(1) Dans le jargon de la psychanalyse cinématographique, la *scopophilie* désigne la relation érotique qui s'instaure entre le spectateur et l'objet de son désir lorsque le regard de la caméra n'est pas médiatisé par celui d'un personnage à l'écran.

(2) Au Japon, le *benshi* est une personne employée par les exploitants de salles de cinéma pour commenter, devant l'audience, le contenu des films projetés. Pratique très courante à l'époque du cinéma muet. Tire son origine du théâtre kabuki.

Le troisième et le quatrième visionnements ont ceci d'intéressants que c'est une femme qui préside à leur analyse. Les deux scènes se déroulent dans le laboratoire d'une experte en manipulation de pixels vidéos. Ice est une mulâtre de mère japonaise et de père afro-américain; elle a dû se méfier très tôt des pièges de l'apparence. L'identité raciale du personnage s'avère d'autant plus importante qu'elle rend encore plus exceptionnelle l'accession d'une femme à la haute hiérarchie de ce film dominé par les hommes et leurs institutions. (Le spectateur ne sait pas encore que le personnage est aussi la compagne secrète de Connor, et donc, par extension, qu'elle n'est pas aussi affranchie qu'elle en a l'air.) Il demeure que c'est bien elle qui résout l'énigme en prouvant aux deux agents que l'enregistrement du meurtre a été falsifié. Sa démonstration s'effectue par ailleurs en des termes très révélateurs. Elle commence par commenter l'éclairage suspect de la scène. Il est en effet trop stylisé: la lumière caresse la peau dénudée de Cheryl et révèle son visage offert à nos regards alors que son partenaire demeure dans l'ombre. L'analyse de Ice sert à la fois l'intrigue du film (quelqu'un dans le récit a bel et bien trafiqué l'image pour ne pas que soit révélée l'identité de l'amant) et le discours critique de Kaufman. Ainsi n'est-il pas vrai que la majorité des films à contenu érotique s'attardent plus volontiers à la révélation du corps féminin qu'à celui des acteurs masculins ? Les partenaires de la femme-objet restent dans l'ombre, ou demeurent anonymes, pour faciliter l'identification du spectateur masculin et le faire accéder au domaine fantasmagique projeté sur l'écran. Une autre recette cinématographique démythifiée par Kaufman.

Ice poursuit son travail de déconstruction (et celui du cinéaste) jusqu'à ce que les images lui renvoient la vérité. Ce n'est qu'à la quatrième projection que le spectateur voit, dans toute son horreur, le meurtre de Cheryl. Le disque trafiqué donnait à voir une mort érotique — Cheryl invitant la violence dont elle était la victime —, mais la scène reconstituée démontre qu'il s'agissait là d'un jeu sadomasochiste. Comme quoi il ne faut pas confondre le théâtre et la réalité! Cheryl n'est pas morte à la suite de ces ébats. Elle se réveille du premier «assaut» pour en subir un

deuxième, celui-là non voulu, véritablement violent et meurtrier. Le moment de son trépas est réfléchi sur les lunettes de Ice. Kaufman pousse donc la distanciation critique jusqu'à renier au spectateur le «plaisir» de voir s'accomplir le meurtre sans médiation. Il le force plutôt à contempler l'expression d'une autre femme, bien vivante celle-là et capable de représailles. Malheureusement, Kaufman ne va pas plus loin. Le spectateur attentif remarquera que le



gros plan sur Ice se termine par un arrêt optique sur l'image qui coïncide avec le moment où l'actrice a les yeux fermés à la suite d'un battement de paupières. Au tournage, le cinéaste a dirigé son actrice en vue de lui faire affronter la scène du meurtre jusqu'au bout..., mais au montage, de toute évidence, il a choisi de lui retirer le *pouvoir du regard*. En gardant les yeux fermés au moment crucial, Ice perpétue l'impression de *victimisation* qui caractérise le fait d'être femme à l'écran. D'un autre côté, on pourrait dire aussi qu'en refusant de regarder le crime jusqu'au bout, le personnage démontre qu'il est possible de se soustraire au jeu vicieux d'Hollywood. L'ambiguïté de la scène et l'ambivalence du réalisateur en disent long sur le chemin qu'il nous reste à parcourir avant d'accéder à une nouvelle esthétique, affranchie des lois du dominant. La suite du film n'arrange pas les choses puisqu'au cinquième visionnement du meurtre, le personnage de John Connor usurpe le pouvoir de Ice en présidant à la démonstration qu'elle donne aux directeurs

de la firme Nakamoto. Un contrôle déjà signifié dans une scène antérieure où l'on surprenait Connor à filmer une conversation intime entre Ice et Smith. En faisant prisonniers de sa caméra vidéo les deux jeunes gens, Connor se donne les mêmes pouvoirs omniscients que détient Kaufman. Force est d'admettre qu'il est tout de même rassurant de constater qu'à la fin de la scène, Ice nargue Connor en le fixant droit... dans l'objectif.

C'est donc à un match humain très serré que nous convie le réalisateur de **Rising Sun**. Et si, en fin de parcours, c'est encore le tenant de l'ordre patriarcal, blanc de surcroît, qui tient le gros bout du bâton, les autres auront tout de même servi à nuancer son pouvoir et à nous faire entrevoir la possibilité d'un ordre différent. Tout un contrat, surtout lorsque le héros est interprété avec un flair immense par un sexagénaire au sex-appeal grandissant. J'ai nommé Sean Connery. Le roi est mort; vive le roi ? ☆

RISING SUN (Soleil levant) — Réal.: Philip Kaufman — Scén.: Philip Kaufman, Michael Chichton et Michael Backes, d'après le roman de Chrichton — Phot.: Michael Chapman — Mont.: Stephen A. Rotter, William S. Scharf — Mus.: Toru Takemitsu — Son: David MacMillan — Déc.: Dean Tavoularis — Cost.: Jacqueline West, Giorgio Armani — Int.: Sean Connery (John Connor), Wesley Snipes (Web Smith), Harvey Keitel (Tom Graham), Cary-Hirokyu Tagawa (Eddie Sakamura), Tia Carrere (Jingo «Ice»Asakuma), Ray Wise (le sénateur John Morton), Kevin Anderson (Bob Richmond), Mako (Yoshida-san), Stan Shaw (Phillips) — Prod.: Peter Kaufman — États-Unis — 1993 — 126 minutes — Dist.: 20th Century-Fox.