

Contrechamp

Numéro 53, janvier–février 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22378ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

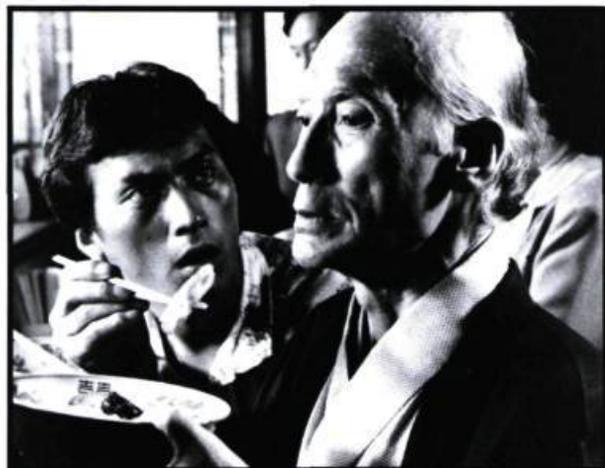
0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

(1991). Contrechamp. *24 images*, (53), 40–41.



Tampopo de Juzo Itami. «L'émergence du slapstick.»

ANNÉES 80 : CINÉMA JAPONAIS

par Claude R. Blouin

Économiquement, les années 80 auront confirmé le rôle des Majors (Chochiku, Toho, Toei) comme fournisseurs de services et agents privilégiés de distribution. L'initiative du financement revient aux éditeurs et aux grandes chaînes de magasins. Le gouvernement continue à être celui qui, de tous ceux des pays industrialisés, s'implique le moins.

Thématiquement, les vétérans, en même temps qu'ils montrent ce qui reste d'intact du paysage japonais, raniment la mémoire du Japon relativement non seulement au passé récent mais aussi à ses créations spécifiques. Mais curieusement Kurosawa avec ses films d'époque *Kagemusha* et *Ran* a meilleure cote auprès de la critique occidentale. Shindo, Ichikawa, Kinoshita ont tous connu au moins un double succès critique et public. Le premier documentaire de Kobayashi, *Le procès de*

Tôkyô, vient compléter sa trilogie de *La condition de l'homme*, et a également reçu un bon accueil du public et de la critique.

Si Imamura s'est enfin vu reconnaître par la critique occidentale, si la *Ballade de Narayama* a bien marché en salles, il a maintenu, quoique avec un accueil inégal, la hauteur de ses préoccupations avec *Zegen* et *Pluie noire*. Oshima nous propose une étude du Japon en tant que membre de la communauté internationale. Si, contrairement à l'image contrastée qu'offraient de la guerre les œuvres des années cinquante et soixante, le cinéma japonais semble explorer sans relâche les aspects par lesquels le Japon aurait été victime, Oshima, avec *Furyo*, examine, outre cet aspect, celui de la responsabilité des Japonais. Mais l'épisode français *Max mon amour* est passé inaperçu au Japon. *La mer et le poison*

de Kumai ose aussi s'adresser à la question de la responsabilité du Japon. Mais notons que le cadre de l'interrogation n'est pas la dernière décennie.

Ce qui distingue les années 80, c'est l'émergence avec Morita (*Kazokugame*), puis Ishii Sogo (*Crazy Family*), Somai (*Typhoon Club*), Takita (*The Yen Family*), Itami (*Tampopo*) du slapstick. Par là, non seulement devine-t-on l'influence de l'univers culturel occidental et plus spécifiquement cinématographique (la référence au burlesque américain est soulignée), mais aussi voit-on l'émergence d'une critique de cette éthique du travail réduisant l'homme à un rouage d'une machine devenue folle. Si le thème avait été abordé, jamais il ne l'avait été avec une telle joyuseté dans le massacre. Mais les jeunes cinéastes sauront-ils aller au-delà des morceaux d'anthologie? Les critiques japonais, devant les extrêmes de qualité où peut se loger un Morita, se le demandent. Mais de celui-ci comment oublier, bien loin du slapstick, le très exigeant *Sorekara?*

Également hors du registre de la comédie, véritablement ressuscitée avec cette décennie, on suivra avec attention les suites de l'œuvre de trois cinéastes. Celle de Yanagimachi (*Himatsuri*) dont la personnalité forte, si elle ne semble guère faciliter les levées de fonds, du moins marque les films; celle d'Oguri, fidèle à un ton (*Rivière de boue, Pour Kayako*), qui n'est pas sans ranimer la tradition du cinéma social poétique des années cinquante. Celle de Hayashi, le plus soucieux peut-être de travailler le ma-

tériau cinématographique en tout ce qui le distingue de l'image fixe. Mais après la révélation de *To Sleep as in a Dream, Circus Boys*, qui se veut non seulement poème, mais d'abord récit, nous rappelle que la narration ne peut s'appuyer sur ce qui ne serait que cinématographique. L'insistance sur des effets ou l'expression d'idées dont le public avait déjà saisi le sens y constitue peut-être le symbole de ce qui, dans le cinéma japonais dans son ensemble, étonne et rebute le plus le public occidental.

Notons que, contrairement au documentaire, le cinéma de fiction de grande diffusion ne compte toujours pas de réalisatrice même si les personnages féminins ont commencé à sortir des modèles antérieurs.

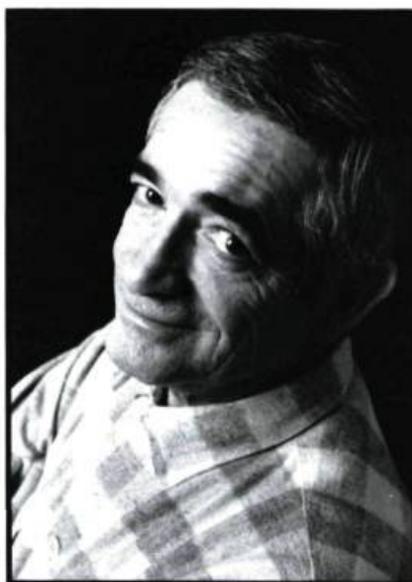
Au seul public des festivals, à l'étranger, il aura été donné de découvrir l'œuvre de deux cinéastes: Kumai (*La mer et le poison, Sen no Rikyu*) et Teshigahara (*Gaudi* marquant son retour au cinéma; *Rikyu*, son retour à la fiction et son premier film d'époque.) Toutefois, sauf dans les grandes villes de la côte ouest des États-Unis, et en Autriche où il tourne le dernier film de la série des Tora, Yamada (*Cinéma no tenchi*) n'arrive pas à séduire le public étranger, alors qu'il est le réalisateur vedette du public japonais. Si les malentendus culturels ne sont pas finis, notons toutefois qu'en termes commerciaux, le film japonais qui a remporté les honneurs de la décennie sur le marché intérieur est aussi celui qui s'est le mieux vendu auprès du grand public hors du Japon: celui-ci, pas plus donc que le public nippon, n'est resté de glace devant *Antarctica*. ■

PERSPECTIVE INTERDISCIPLINAIRE OU HORIZON INSTITUTIONNEL ?

L'Association québécoise des études cinématographiques (AQEC) a tenu, pendant cinq jours en novembre dernier au musée des Beaux-Arts, son dixième colloque annuel sur un thème interdisciplinaire : « Le cinéma et les autres arts ». C'est Fernande St-Martin qui a ouvert le bal en tentant, sous l'intitulé de séance prometteur suivant : « L'hétérogénéité dans les théories et pratiques de l'art », une réflexion épistémologique. L'exposé de Mme St-Martin, qui se situait quelque part entre une phénoménologie fin de siècle et la sémiologie de l'École de Paris, consistait à dire que personne ne voit jamais le même film et que l'hétérogénéité n'est pas seulement du côté des matières de l'expression filmique et de ses codes mais aussi du côté de la perception. Suivait M. Ian Jarvie de l'université York qui, du haut de sa position philosophique, a dressé un portrait critique de l'historiographie cinématographique. Mais la plupart des interventions ont porté sur des micro-analyses « inter-artistiques », c'est-à-dire sur le cinéma en relation soit avec le théâtre, la photographie, la danse, l'architecture dans tel ou tel film ou corpus de films. Le thème du colloque a davantage généré des analyses de cas que des réflexions plus générales sur les différentes manières de penser la question du cinéma et des autres arts. Il est un peu regrettable que personne, parmi les trente-cinq intervenants, n'ait pu prendre la question à bras le corps en quelque sorte, et aborder l'enjeu épistémologique d'une telle perspective multidisciplinaire. On aurait pu s'interroger par exemple sur les conditions de possibilité d'une esthétique générale ou encore sur des questions d'émergence d'arts nouveaux. On sait par exemple que le développement de la télévision a eu le même effet sur le cinéma que l'invention de la photographie et de la grande presse sur la peinture et la littérature : crise de la représentation, de l'image, et de l'histoire. On est frappé au contraire, au sortir d'un tel colloque, par le retour des mêmes références, des mêmes outils d'analyses, des mêmes gestes méthodologiques et discursifs dans des analyses trop locales. Un colloque sur l'institutionnalisation du savoir serait souhaitable pour comprendre comment, en fin de compte, on produit un savoir et comment on capitalise sur lui. Trois communications ont retenu plus particulièrement mon attention : François Jost de l'université de Paris III, qui a proposé de dépasser l'approche sémiologique immanentiste du cinéma, c'est-à-dire du cinéma considéré comme langage et comme récit — la fin de toute une époque, quoi ! — pour aller vers le spectateur et le contexte de réception. Notons que le colloque de l'année prochaine portera sur le cinéma et son spectateur. Un Italien, Paolo Cherchi Usai, de même que Michel Larouche, de l'Université de Montréal, ont parlé de l'influence des nouvelles technologies de l'image, de leur contribution à l'élaboration d'une nouvelle visualité, d'un nouveau rapport au monde, de leur poids de cristallisation privilégiée de l'imaginaire social.

Bref un colloque réussi, et d'année en année plus international et prestigieux.

Michèle Garneau



Jacques Demy en 1989 (photo Louise Oligny), lors d'un entretien qu'il accordait à Gérard Grugé à l'occasion de la sortie de son dernier film *Trois places pour le 26*. (Entretien paru dans 24 IMAGES n° 42).

JACQUES DEMY

L'hommage sera nostalgique, sentimental; on le voudrait encore chanté, coloré et dansé. Lola, Geneviève, les demoiselles, Édith et Roxanne sur une même scène, chacune énamourée, les unes transfigurées par le bonheur, les autres affligées par le chagrin, toutes aux prises avec un destin de conte ou de tragédie. Jacques Demy disparu, qui ramènera sur les écrans ces jeunes filles résolues aux âmes de minidette ou de femme fatale, ces tendres prolétaires qui sont leurs amants, ces maris fortunés et pitoyables qu'elles trompent, ces mères cocasses de moralité élastique, parfois baronnes, parfois biberonnes, ou les deux ? Et encore, les blonds Américains aux voitures interminables, les beautés fanées prises par le démon du jeu, les marins, les cartomanciennes, les parfumeuses, les coiffeuses et même les hommes enceints ? Tous font partie de la constellation Demy et se partagent la gamme complète des sentiments, des plus sombres aux plus lumineux, comme les couleurs dans lesquelles ils évoluent qui balaient tout le spectre chromatique. Le léger et le grave sont les deux registres de Jacques Demy. Entre les deux il ne s'est jamais commis, et c'est l'alternance constamment à l'œuvre de l'infiniment superficiel et du tragique le plus accompli qui donne à son œuvre un caractère unique. Aussi, tant le succès qu'il rencontre au début de sa carrière que l'échec public de ses derniers films sont un malentendu, car la primauté qu'il accorde aux sentiments, à leur expression démultipliée par le chant, la couleur, le mélodrame ou la comédie, a toujours été foncièrement démodée, ce qui, on le sait, est la meilleure façon d'être moderne. Cette conviction du cinéaste l'a toujours mené au bord du gouffre, là où, en un instant magique, les chefs-d'œuvre prennent leur envol ou s'effondrent. Ainsi d'*Une chambre en ville*, parti vers les cieux, et aussitôt après *Parking*, dont la chute témoigne de la fragilité d'un système qui repose sur une foi éperdue en la beauté. Mythes jolis, mythes cruels, lieux mythiques, c'était la matière de Demy. La psychologie du roman-photo le dispute à la mythologie œdipienne ou orphéenne, le tout transposé à Nantes, Paris, Biarritz, Marseille, Los Angeles ou Cherbourg, autant de villes-écrans qui renferment des films étincelants aux arêtes vives. Le cinéma sans Demy sera triste et gris. ■

Michel Beauchamp