

Ciné-Bulles

Le cinéma d'auteur avant tout

Cinéma japonais : Changeant Japon

Claude R. Blouin

Volume 13, numéro 1, hiver 1994

URI : id.erudit.org/iderudit/33927ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

ISSN 0820-8921 (imprimé)
1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Blouin, C. R. (1994). Cinéma japonais : Changeant Japon. *Ciné-Bulles*, 13(1), 18-20.

Tous droits réservés © Association des cinémas parallèles du Québec, 1994

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

Changeant Japon

par Claude R. Blouin

Technologiquement futuriste, idéologiquement conservatrice: est-ce bien ainsi que les cinéastes japonais nous montrent leur société? C'est la nécessité d'une méditation sur le changement qui unit les trois films nippons présentés au Festival des films du monde. Sont-ils pour autant interchangeables, images d'un Japon monolithique et immuable?

Le Déménagement de Shinji Soomai

Que chacun de nous soit soumis à un temps différent d'apprentissage, de digestion des événements, tel est le premier sujet de ce film sur le changement. Ce que la petite Renko demande à ses parents divorcés, c'est non seulement du temps d'attention sur elle, mais aussi du temps pour assimiler le fait que la triade familiale est rompue, sans que pour autant ne le soient les liens avec le père et avec la mère.

Comment vivre l'incertitude à 11 ans? Pourra-t-on voir le père quand on voudra?, devra-t-on changer d'école?, pourra-t-on, à trois, revivre des moments comme ceux de la célébration de la fête des morts sur les rives du lac Biwa?

On voit qu'en intégrant ce que sa culture lui lègue du besoin de pauses dans la vie, c'est à la modernité, aussi bien japonaise qu'occidentale, que s'en prend Soomai. L'enfant, par ses amis d'abord, par la rencontre d'un vieillard ensuite, par son errance solitaire d'une nuit enfin, se libérera d'une image figée du bonheur: elle apprendra qu'il ne faut pas retenir seulement ce qui se compte sur les doigts d'une seule main, qu'il vaut mieux aller de l'avant en se sachant aimée, plutôt qu'en se rassurant à l'idée que la vie des parents aurait son centre en l'enfant.

Cette découverte se produit dans le cadre de la fête des morts, qui reviennent trois jours parmi les vivants, pour être renvoyés à leur univers avec des félicitations pour avoir réussi le voyage... Ainsi cette joie dans l'évocation des disparus souligne le deuil de l'idée de famille, du rôle qu'on assignait aux parents. La rupture par le divorce, dans le présent, menace cette harmonieuse continuité dans le temps. Kyoto et les rives du lac Biwa sont des lieux chargés de connotations symboliques de l'identité nationale. Mais l'enfant comprend qu'elle ne peut imposer au couple une harmonie formelle; elle crée d'autres lieux avec père et mère. Ainsi donc, en suggérant que la décision de ne pas se charger du passé n'entraîne pas la disparition du plaisir pris aux réminiscences, aux rencontres, Soomai prend parti pour ce changement. L'auberge où, à peine un an auparavant, la famille avait été heureuse est devenue l'hôtel luxueux où se consacrera la rupture définitive.

Tout change. Nous sommes de la nature: sautes d'humeur, joie exubérante, larmes silencieuses. L'être humain serait un micro-climat intérieur. Si par ailleurs, le groupe intervient sous la forme de camarades de classe harcelant la fille de divorcés, mais aussi sous celle de l'exubérance, du papotage amical, du partage des tâches, Soomai trace le territoire de l'espace intérieur, réservé, de ses personnages — ces plans longs, ces travellings lents. Si la fête, lieu de traditions et de l'affirmation de l'appartenance au groupe, en est l'expression énergétique, la solitude est l'occasion du renouvellement de la conscience de notre rapport aux éléments: eau avec laquelle on se purifie et qui portera les ancêtres revenus, terre contre laquelle, ayant affirmé qu'on veut redevenir adulte (pour rassurer la mère?), on se lavera avant de s'endormir; feux escortant les morts. Vent aussi! Ici, il favorise la libération de ce qui nous lierait au passé; il pousse l'eau des nuages et du lac, attise le feu. Il fait claquer les drapeaux, et bruisser les feuillages; il donne aux éléments leur existence sonore, métaphore de la parole nécessaire. Que veut d'autre l'enfant, sinon qu'on LUI parle?

L'enfant n'a pas plus que nous réponses à toutes les questions que soulève sa curiosité. Mais elle sait, par celle-ci, meubler l'attente d'un futur qu'elle ne se contente pas de laisser venir. C'est résolument que, plus mûre que sa classe, elle se sépare du groupe, va de sa mère à son père, laissant chacun à sa vie, pour apparaître une dernière fois en uniforme de lycéenne. Bien dans sa peau. Elle a «déménagé» sans s'en rendre compte de l'enfance à l'adolescence.

Winds of God de Yoko Narahashi

Makoto et Kinta, deux aspirants comiques, se retrouvent à la suite d'une faille temporelle, en août 1945, dans le corps de deux kamikazés. L'étonnement devant le changement dont l'être humain est capable en 45 ans constitue le lien avec le film précédent. Le défaut de curiosité de la jeunesse actuelle pour la politique et l'histoire moderne serait le thème spécifique de celui-ci. C'est par le dialogue (modifié) de cette adaptation d'une pièce de théâtre que la réalisatrice met en relief les avantages de la jeunesse de 1993: désir de paix, liberté d'expression, capacité de choisir ses idéaux. Mais le texte met autant en évidence l'abnégation, le souci d'autrui des jeunes de 1945. Toutefois, visuellement, ceux-ci sont mieux servis que les premiers: ralentis, plans fixes sur soleil levant, travellings à rythmes divers sur l'effort des recrues à l'entraînement nous les rendent sympathiques. Si, dans les joutes verbales, Makoto rappelle que le choix de ces jeunes était inexistant, qu'il était imposé par l'époque, lui-même, dans le double qu'il remplace, a droit à une scène visuellement émouvante où, vêtu de blanc, il incite un camarade à s'inscrire dans les rangs des pilotes-suicide. Or, le traitement visuel de la modernité est toujours plus sobre.

La réalisatrice se montre respectueuse des pilotes-suicide. Manifestement, elle a lu leur correspondance, rencontré les survivants. Ces jeunes modérés ont été amenés au choix de leur arme par le désir de participer aux souffrances de la nation en abrégant la douleur, dans l'espoir, pour les uns, d'infliger à l'ennemi des pertes lourdes en proportion de celles des Japonais (1 Japonais contre 1000 Américains), dans la conscience, pour les autres, que la pénurie de moyens

imposait cette économie en hommes. Si la stratégie est dénoncée par la réalisatrice, elle compatit au fait que des esprits généreux pouvaient être attirés par ce sacrifice. Autrement dit, cette jeunesse a eu à mettre des qualités admirables au service d'une guerre abominable. En contrepartie, en dehors des propos de Makoto, on ne voit guère de gestes et de moments susceptibles d'entraîner le même jugement sur la jeunesse actuelle. Pourtant la réalisatrice croit en cette liberté, en cette énergie, en ce dynamisme. Les deux héros de notre époque ont autant d'ardeur que leurs prédécesseurs.

Toutefois, ce film s'inscrit dans une tendance du cinéma japonais depuis cinq ans, lorsqu'il se consacre à la guerre du Pacifique, de choisir ces moments où Japon et Japonais ont été touchés: bombardements de Tokyo, Hiroshima, Nagasaki. On voit peu les débuts (Mandchourie, Chine), on n'examine pas ce qui a pu pousser l'armée japonaise à occuper des pays lointains, à y exercer des répressions peu connues des jeunes Japonais. Ainsi de Makoto qui se tait devant l'éloge par une recrue des faits d'armes de son double aux Philippines.

Certains spectateurs n'ont pas trouvé convaincant le mélange de théâtralisation et de «réalisme». La réalisatrice, en conférence de presse, soulignait qu'elle voulait qu'on entre graduellement dans la réalité du passé mais, en procédant ainsi, elle renforçait l'attrait de la jeunesse de 1945. Et s'il est vrai que plus le film avance, plus sa gravité nous amadoue, je trouve justifié le choix de ce principe de théâtralisation. Car — c'est notre chance — elle et moi, après tout, ne connaissons le passé que par des représentations, des constructions faites à partir d'éléments entendus, vus. Toutefois, comment filmer le présent de façon aussi émouvante que le passé,



Winds of God

avec le tragique de ces jeunes en pleine forme, généreux, mourant au moment où la vitalité est la plus intense? Si le film peut troubler le spectateur, c'est par cette interrogation: savons-nous bien la valeur de cette liberté que nous réduisons à l'agitation, au divertissement? Au-delà de la gloire — que celle-ci fasse de jeunes ordinaires des dieux ou des vedettes — n'avons-nous point de projets?

Sakura de Seijiro Kohyama

Le cerisier est un arbre, rappelait le réalisateur, célébré depuis des siècles par la poésie, le chant, le roman. Propulsée au rang de symbole national, sa fleur devient emblème politique. Sauvés de l'inondation d'un village au profit d'un barrage, deux arbres géants inspireront au héros le désir de garder souvenir des gens du village en plantant, du Pacifique à la mer du Japon, des cerisiers. Par là aussi, désespéré d'envisager une vie à conduire des autobus, le protagoniste se trouvera à accomplir le vœu de son père: contribuer au bonheur d'autrui. Et comme sa mère est morte au moment de la floraison des cerisiers, c'est à eux et à elle qu'il pensera au moment de mourir. Ce récit, inspiré d'un personnage réel, a donc bien des éléments originaux quand on le compare au récit de Giono, **l'Homme qui plantait des arbres**, auquel la simple lecture du synopsis fait penser.

Le cinéaste sait retenir les images rappelant la beauté du pays, mais il attache les gros plans aux temps d'attente: graines en germination, fleurs rayonnantes dans leur brièveté. Le héros provoque notre consternation devant son obsession: famille négligée alors même qu'il nous invite à avoir pour les arbres l'attention que nous donnons aux enfants; santé

oubliée. On peut s'irriter du choix de l'orgue pour ponctuer sa lutte contre le cancer ou trouver lisse la narration. Mais ces irritants esthétiques s'estompent, car le cinéaste nous donne ici une double leçon de cinéma.

Il souligne d'abord que c'est par la manière dont il est filmé que l'événement anodin devient matière de récit. Chacune des opérations de replantage, les confrontations avec des collègues jaloux, inquiets ou surmenés devient ainsi conquête rapprochant le planteur d'arbres de l'accomplissement de son rêve. L'épouse tient à l'homme, comme celui-ci à son projet; elle s'inquiète de ses toux comme lui d'une branche brisée. Elle ne peut enfin que reconnaître la première place des cerisiers! C'est que ce projet de plantation est cela même qui le tient vivant, lui arrache un temps pour la contemplation, la révérence. Temps de penser aux propos du père, aux gens du village inondé, au plaisir anticipé des voyageurs.

Que faut-il pour rendre réel le projet d'œuvre? De l'acharnement. Une vision plus large que celle du seul gain économique. Le temps nous est compté: cela suscite l'intensité de l'engagement. Et l'œuvre nous survivant, ne nous trouverons-nous pas par la même occasion à arracher quelque élément de continuité à la fugacité? Le réalisme de ce rêveur qu'est Kohyama réussit à conjuguer ce sens de l'éphémère et notre désir de durer.

Comment donc durer en changeant? Si chacun des trois films répond à cette question, c'est le goût de renouer avec mes idéaux que ravive Kohyama; celui de ne point échapper à la perplexité que laisse le film de Narahashi. Mais au sortir de celui de Soomai, j'avais le sentiment d'être à la proue d'une barque et de glisser vers le grand large, les yeux droit devant. ■

Sakura

