

Intervention



Le cinéma japonais d'aujourd'hui Enfin d'autres images

Gérald Baril et Daniel Clément

Numéro 20, septembre 1983

Anthropomorphique...

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/57345ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Intervention

ISSN

0705-1972 (imprimé)

1923-256X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Baril, G. & Clément, D. (1983). Le cinéma japonais d'aujourd'hui : enfin d'autres images. *Intervention*, (20), 40–41.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 1983

Cet 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.

<https://www.erudit.org/fr/>

le cinéma japonais d'aujourd'hui:

Cinéphiles et asiatomanes jubilaient en avril. Une semaine de cinéma japonais se déroulait aux cinémas Cartier et Outremont, du 8 au 14 à Québec et du 15 au 21 à Montréal. Les organisateurs Claude Gagnon, Yuri Yoshimura-Gagnon, Roland Smith et Bruno Bégin nous offraient une sélection de sept films inédits regroupés sous le titre «Le cinéma japonais d'aujourd'hui». Considérant la rareté de ce type de films au Québec, une telle semaine ne pouvait que marquer un temps fort parmi les activités culturelles du printemps.

Un événement ponctuel, fût-il réparti sur sept jours, ne peut prétendre donner une vue d'ensemble de la production cinématographique d'un pays. Les promoteurs de la semaine, en organisateurs avertis, ont donc décidé de nous faire connaître à tout le moins un versant de cette montagne qu'est la production filmique japonaise. Sur soixante-dix films visionnés les Gagnon, Yoshimura-Gagnon, Smith et Bégin en ont choisi sept pour le public québécois. Selon Claude Gagnon, la majeure partie de la récolte cinématographique annuelle du Japon est constituée de films pornos «soft core» et de films à l'eau-de-rose ou policiers réalisés à peu de frais par trois ou quatre grandes compagnies. Parallèlement, des «indépendants» travaillent de leur côté à développer un cinéma d'auteur plus près de la réalité sociale japonaise. Ce sont quelques uns de ces indépendants qui nous ont été présentés dans le cadre de la semaine.

Il n'y a pas si longtemps, le cinéma japonais évoquait fatalement la grande épopée, les samourais, des batailles belles comme des chorégraphies, une musique hypnotique, l'exotisme. Les titres qui venaient facilement aux lèvres étaient autant de noms flamboyants: *Rashomon*, *Kwaïdan*, *Les sept samourais*, *Rébellion*, *La prière du soldat*, *Hara-Kiri*. . . Encore en 1980, paraissait *Kagemusha*, du réalisateur Akira Kurosawa, un des grands maîtres de la période que certains critiques nommèrent «l'âge d'or» du cinéma japonais (de l'après-guerre jusqu'aux années soixante). Pourtant, au détour des années soixante et dans les années soixante-dix, une autre image du cinéma japonais fit jour chez le public. Ce cinéma s'était soi-disant dégradé et ne donnait plus que dans le sexe, le sang et les monstres en plastoc. De plus, on avait désormais moins d'oeuvres à se mettre sous la dent. Le grand intérêt de l'événement «Le cinéma japonais d'aujourd'hui» aura été de nous faire découvrir des films brisant avec ces images surfaites de l'art cinématographique nippon.

Gare à l'emprise du passé!

Pour tout dire, le visionnement des sept films constituant ce mini festival aura aussi provoqué quelques déceptions. Ceux qui voulaient avant tout y trouver de l'inédit n'auront pas été totalement satisfaits. Dans deux des films présentés (oh horreur!), implacablement, le déjà vu assaillait le spectateur de son inexorable étreinte. . .

Dans l'un d'entre eux, *Double suicide* à Sonezaki, la réalisatrice Midori Kurisaki, nous convie à un mariage d'amour et de mort, thème fort connu et traité ici de façon très nipponne. Le film, quoique tourné en 1982, tant par son sujet que par la manière de l'aborder reflète bien le type de cinéma auquel on nous avait habitués. D'abord le synopsis est banal: deux jeunes gens s'aiment; ils se suicident suite à des circonstances obscures (une dette impossible à rembourser). Ensuite, l'oeuvre tient du plus pur classicisme: elle est tirée du répertoire théâtral du XVIII^e siècle, dont l'auteur Chikamatsu est un des dignes représentants. La présence à l'écran de marionnettes géantes, ces personnages sans noms manipulés par l'invisibilité même, au son du shamisen, est suffisante pour nous replonger au coeur de ce cher exotisme japonais. Le dénoue-



ment même du drame nous renvoie aux sempiternelles valeurs traditionnelles: l'homme et la femme se suicident pour sauver l'honneur, aux dépens d'une révolte avortée (la femme après s'être rebiffée se soumettra finalement à son destin). Somme toute, c'est du passé dont il s'agit, quoique certains aspects — et des moindres — en font aussi un film actuel. Par exemple, les marionnettes évoluent dans des décors naturels et la caméra, en les suivant, échappe à l'immobilité classique du théâtre filmé.

Certains des commentaires ci-haut pourraient facilement être adressés à un autre des films présentés, soit *Abe Sada ou l'emprise des sens*, un long métrage réalisé en 1975 par Noboru Tanaka. À l'opposé du précédent où les marionnettes sont campées en milieu extérieur (décors naturels), les personnages de Tanaka sont confinés à un lieu clos (une chambre anonyme): c'est presque du théâtre filmé! Abe Sada, interprétée par un des plus grands noms du cinéma nippon «pornographique», Junko Miyashita, ne met fin à ses ébats amoureux avec son amant que lorsqu'elle l'étrangle puis l'émascule. Ce fait

divers, datant de 1936, a également inspiré une autre oeuvre cinématographique plus connue du public international: *L'empire des sens* de Oshima, tourné environ un an plus tard que le précédent. L'oeuvre de Tanaka est d'ailleurs souvent jugée inférieure à celle d'Oshima. La piètre performance de l'acteur Hideaki Ezumi, qui n'atteint jamais le magnétisme de Tatsuya Fuji, suffit presque à justifier ce jugement. Quoi qu'il en soit, ce mélange de mort et d'érotisme baigné de lumière rouge orangée (une constante du cinéma japonais paraît-il), c'est du déjà vu. Si le film semble échapper un peu à la tradition en nous offrant l'image d'une femme qui par sa sexualité va à contre-courant de son époque, il n'en demeure pas moins que Tanaka, ne démentant en rien la rumeur, nous sert du sexe et de la mort à bon marché. Il faudra se tourner vers d'autres films pour voir cette vision modifiée et échapper à cette lourde présence du passé.

Les souvenirs coulent toujours

Trois des films du festival, quoiqu'axés sur une période plus contemporaine dans l'histoire japonaise (l'action de *Chikuzan, baladin aveugle* se situe entre 1910 et 1950, celle de *La rivière de boue* en 1956 et celle de *La femme tatouée* à l'époque actuelle) n'en contiennent pas moins encore quelques éléments de «spleen» nippon. C'est surtout ces éléments qui ont retenu notre attention. Par exemple, dans *La femme tatouée* de Yoichi Takabayashi (1982), l'on assiste avec grand déploiement de gravité à la dernière création d'un vieux et très grand maître tatoueur. Akane, sur l'insistance de son amant, accepte de se faire tatouer. Le tatouage est effectué de façon particulière, le maître incisant la peau «comme neige» de la jeune femme, pendant que son assistant s'unit à elle sexuellement afin de rendre la douleur de la séance plus supportable.

Ce film soi-disant esthétique ne parvient toutefois pas à atteindre d'autres prétentions qu'à bien voulu lui prêter une certaine critique. Le film n'est pas si érotique: d'ailleurs, au Japon, la censure interdit de montrer la pilosité, ce qui oblige souvent réalisateurs(trices) et acteurs(trices) à de pures acrobaties qui peuvent faire paraître les audaces sexuelles des personnages un peu limitées à nos yeux d'occidentaux. Ceci dit, le film s'avère plus actuel que les précédents: de maîtresse assouvie à son amant, la protagoniste parvient à une forme d'autonomie et de conscience. À la fin du film elle se détache de sa servitude par rapport à son amant.

Cette image de femme forte qui finalement se révolte contre son destin, on la retrouve également dans la mère de *Chikuzan, baladin aveugle*, un film de Kaneto Shindo (1977), qui nous avait aussi séduits avec *L'île nue* et *Onibaba*.

enfin d'autres images

D'ailleurs, chez Shindo, ce contraste entre la femme forte (la mère) et la femme plus soumise (la seconde épouse de Chikusan) reflète bien ce lien déchirant entre deux mondes. Quoi de plus indiqué en effet, pour démontrer ce passage difficile entre le passé et le présent, que cette histoire d'entre deux guerres? Basé sur la biographie d'un célèbre joueur de shamisen, le film de Shindo nous est apparu comme une des pièces maîtresses de la semaine. Chikusan est aveugle mais c'est par ses yeux que nous entrevoyons l'évolution du Japon. Malgré son attachement certain au passé (Chikusan joue toujours d'un instrument traditionnel), cette réalisation joue un peu le rôle de charnière thématique entre le présent et le passé.

Une fois de plus, un autre film essaie de nous faire verser quelques larmes sur une époque qui s'éteint. Le film de Kohei Oguri (1981) *La rivière de boue*, seul métrage en noir et blanc du festival, raconte l'histoire des amitiés de Nabuo, un enfant de neuf ans. Les parents de ce dernier possèdent une gargote le long d'une rivière. Nobuo se liera d'amitié avec deux autres enfants vivant dans un bateau venu accoster de l'autre côté de la rivière. La mère de ces enfants est une prostituée dont Nobuo tombe amoureux. Le déchirement se produit lorsque l'enfant surprend la femme dans les bras d'un client. Nobuo cesse alors de fréquenter ses amis et le film se termine par le départ du bateau. Le sujet, pourtant très original, ne donne pas lieu à une grande réussite. Le style est plutôt mélodramatique (de trop longues séquences s'attardent sur l'enfant, triste du départ de ses amis et de cette femme de rêve). C'est surtout au niveau des symboles que le film est réussi: la rivière qui sépare les deux familles est la même qui divise le Japon mais dans le film, le pont est définitivement coupé: la gargote reste, le bateau s'en va!

L'emprise de la jeunesse

Enfin, deux oeuvres de la semaine révèlent une imagerie véritablement moderne. Les deux films mettent en scène une jeunesse aux prises avec les contradictions de la société japonaise. *Le plan de ses dix-neuf ans* de Mitsuo Yanagimachi (1980) utilise comme trame narrative un circuit de distribution de journaux, tandis que *La ville de septembre* de Yoichi Higachi (1978) fait sans cesse référence au baseball, sport numéro un dans le Japon contemporain.

Dans les deux films, l'emprise du passé a presque complètement cédé la place à un présent où la jeunesse vit son rapport à la société comme une impasse. *Le plan de ses dix-neuf ans* nous présente le jeune Masaru, livreur de journaux dans un quartier de Tokyo, jugeant sévèrement ses clients, avec lesquels d'ailleurs, ses rapports seront de plus en plus vindicatifs. Masaru tient un carnet dans lequel il distribue les bonnes et surtout les mauvaises notes aux gens avec lesquels il est en contact. Il trace ainsi un plan très précis de son quartier, sur lequel, en plus de l'environnement physique, il consigne une appréciation morale de ses habitants. Se donnant l'impression de contrôler sa société en réduction, tel un despote il édicte ses propres lois et applique lui-même les petits châtiments qui découlent de leur transgression.

La révolte est aussi présente dans *La ville de septembre* mais en moins désespérée. Le cadre principal de l'action est une institution de réforme où le personnage central est emprisonné pour un meurtre qu'il a commis par accident. Le jugement sévère est porté cette fois par la société, plaçant là aussi le jeune dans une impasse. Dans *Le plan de ses dix-neuf ans* le cercle vicieux est représenté par le parcours quotidien du livreur; dans *La ville de septembre* il prend la forme de la course du joueur de baseball.

Les deux productions adoptent un style très proche du cinéma direct. L'aspect visuel y est extrêmement important mais sans se donner cette allure construite et posée des grandes sagas historiques. Au contraire, le rythme est nerveux, on sent même l'improvisation à certains moments. Ça n'est pas un hasard si Higachi a été comparé à Godard par des critiques français. Par ailleurs, à tous égards, *La ville de septembre* est le film auquel on devrait décerner la palme de la semaine. Non seulement il témoigne d'une volonté de renouveau mais on y sent aussi une grande maîtrise des éléments narratifs. Higachi: un auteur à surveiller!

Du point de vue de la connaissance des préoccupations nouvelles dans le cinéma japonais, les films de Yanagimachi et de Higachi nous semblent donc les plus intéressants. Les auteurs ont réussi, dans les deux cas, à s'exprimer dans un style personnel qui se réapproprie les influences cinématographiques étrangères tout en demeurant perméable à l'environnement social nippon. En voyant ces films, on a la certitude d'en apprendre plus sur le Japon que dans les traditionnels grands machins à gros budgets.

Le nouveau cinéma n'a pas la vie facile

Personne ne contredira la valeur artistique des films de Kurosawa, de Ozu, de Kobayashi, de tous ceux qui ont fait connaître le cinéma japonais dans le monde entier. Là où la chose perd de l'intérêt c'est quand un style devient une manière, puis une recette. Dans le style, il y a plus que la forme, il y a la motivation qui s'inscrit dans une époque. Au-delà de certaines limites, des images un temps lourdes de signification peuvent perdre tout leur sens. Que signifie la production de la série *Shogun* par la télévision américaine? Que signifie la participation de Francis Ford Coppola à la production de *Kagemusha*? Pourquoi le festival de Cannes vient-il de décerner la palme d'or à un film japonais manière classique? Comme disait l'autre, la nostalgie n'est plus ce qu'elle était. Tremblants face à la confusion d'aucuns rêvent d'un ordre de puissants justiciers pour enfin rétablir la paix sur la planète. Les samouraïs japonais ou les Jedi de *Star Wars* c'est du pareil au même. Hollywood n'a pas fini de tout changer en western...

Mais en dehors des autoroutes de la création, au Japon comme ailleurs, des indépendants cherchent à renouveler le langage et le monde. La semaine «Le cinéma japonais d'aujourd'hui», en nous donnant l'occasion de vivre au rythme de quelques uns de ces efforts, nous aura donné le goût de voir encore d'autres images du cinéma japonais.

Gérald Baril et Daniel Clément

