

Le triptyque révolutionnaire de Yoshishige « Kiju » Yoshida

Ariel Esteban Cayer

Numéro 187, juin 2018

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/88721ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Cayer, A. E. (2018). Compte rendu de [*Le triptyque révolutionnaire de Yoshishige « Kiju » Yoshida*]. *24 images*, (187), 174–177.

Le triptyque révolutionnaire de Yoshishige « Kiju » Yoshida

PAR ARIEL ESTEBAN CAYER

Cinéaste phare de la Nouvelle Vague japonaise, Yoshishige « Kiju » Yoshida demeure méconnu des cinéphiles nord-américains en raison de la difficulté d'accès à ses films. Il aura fallu l'arrivée sur le marché de l'éditeur britannique Arrow Films, et la parution en mai 2017 du coffret *Kiju Yoshida : Love + Anarchism*, pour que les choses changent de ce côté de l'Atlantique, et que Yoshida, généralement éclipsé par Nagisa Oshima, Masahiro Shinoda, Shohei Imamura, ou même Koreyoshi Kurahara, regagne ses lettres de noblesse auprès des cinéphiles collectionneurs. Regroupant ce que l'auteure Isolde Standish appelle le « triptyque révolutionnaire » – *Eros + Massacre* (1969), *Heroic Purgatory* (1970) et *Coup d'État* (1973) –, le coffret est d'intérêt pour sa présentation exhaustive et commentée du premier film, offert ici dans sa version originale de 1969 (166 minutes), ainsi que dans son montage intégral de 216 minutes, restituant plusieurs scènes amputées lors de la sortie du film.

Souvent considéré comme un film sur l'anarchisme, qui présente à l'époque des mouvements étudiants de 1968 une reconstitution historique de la vie du penseur radical japonais Sakae Ôsugi (1885-1923), *Eros + Massacre* étonne aujourd'hui par sa perspective féministe. Moins un film sur Ôsugi lui-même que sur le triangle amoureux qui se met en place à partir de ses théories polygames « d'amour libre », le récit est reconstitué à même les interrogations de deux étudiants, fascinés en 1968 par de telles idées. Mélangeant sans cesse le présent, le passé, voire le futur (Yoshida confronte les personnages d'autrefois à leur destinée, réécrivant même celle-ci pour des besoins symboliques), le cinéaste met en scène ses reconstitutions des années 1920 à même le décor du Tokyo des années 1960. Au-delà du théoricien de l'ère Taisho, il s'intéresse ainsi à la façon dont les idées émancipatrices, radicales et révolutionnaires traversent les époques.

Eros + Massacre met également en scène l'émergence de la pensée féministe au Japon – et plus précisément la courte vie de l'éditrice Noe Ito (interprétée par la femme de Yoshida, Mariko Okada). Une des trois maîtresses d'Ôsugi, celle-ci voit dans l'anarchisme mou de son amant une occasion de s'émanciper. Jusqu'à la mort de celui-ci, telle que fantasmée par les deux étudiants, qui devient pour le spectateur une libération : une délivrance de l'emprise que l'anarchiste antipathique exerce sur ces « trois ficelles enroulées autour d'un même homme », et plus particulièrement sur Noe, que Yoshida tente de sauver. En réalité, l'éditrice périt assassinée, dans le chaos suivant le séisme de Kantô en 1923, mais le cinéaste pose tout de même une question qui se teinte d'un brin de révisionnisme historique : serait-elle toujours en vie si elle n'avait pas rencontré Ôsugi ?



↑ → Eros + Massacre



↑ Heroic Purgatory

Contrairement à *Eros*, le propos politique d'*Heroic Purgatory* demeure plutôt opaque, tracé en filigrane d'un projet esthétique de tous les instants, à mi-chemin entre celui d'un Antonioni ou d'un Teshigahara. Le film se termine cependant lui aussi sur une impasse ; voici un cul-de-sac historique, symbolisé par un panneau sur le quai d'embarquement d'une gare et dont le titre est peut-être tout simplement la clé. Yoshida confronte ici le spectateur à un purgatoire labyrinthique, où les ambitions héroïques du parti communiste d'après-guerre viennent se briser, déjouées qu'elles sont, décennie après décennie, par le renouvellement du traité de coopération mutuelle entre le Japon et les États-Unis. Visiblement critique à l'égard de la lutte armée et d'une posture idéologique qui s'avère vaine, insulaire, Yoshida emprisonne ses personnages dans un dédale répétitif de couloirs impossibles, d'habitacles modernistes et d'étendues désertiques aveuglantes, rappelant – en mélangeant à nouveau toutes les époques au sein d'un même lieu – l'intemporalité, de même que la circularité d'une lutte radicale en huis clos, menée dans une chambre à écho, un stationnement en béton.

Yoshida complète sa trilogie idéologique avec *Coup d'État*, un film historique sobre, portant sur le philosophe nationaliste d'extrême droite Ikki Kita (1883-1937). Confinant le spectateur à la demeure du penseur, tandis que s'organise autour de celui-ci, et à partir de ses écrits, le fameux coup d'état de 1936 (« l'incident du 26 février » orchestré par une faction de l'Armée impériale cherchant à restaurer l'autorité de l'Empereur), le film rend explicite le projet du réalisateur. De film en film, Yoshida s'intéresse aux axes autour desquels les idéologies se transmettent, et ici, la corrélation est immédiate et concrète, plutôt qu'imaginée ou abstraite selon la temporalité fragmentée de plusieurs époques. Sans jamais nous montrer l'évènement dont il est question, Yoshida transforme la maison traditionnelle de l'idéologue en sombre prison : un espace mental anxiogène (trame sonore dissonante à l'appui) où la pensée s'actualise néanmoins à l'extérieur, dans le monde réel. Pire : celle-ci bouleverse l'histoire du pays en ouvrant la porte au militarisme qui caractérise le Japon de l'époque, tout en pavant le chemin menant à l'implication du pays dans la Seconde Guerre mondiale. *Coup d'État* déçoit quelque peu en raison de sa facture plus classique, mais le film n'en demeure pas moins un document cohérent qui clôt à merveille la série des portraits idéologiques du cinéaste : entre anarchisme, communisme et nationalisme, Yoshida tisse une histoire essentielle du Japon révolutionnaire.