

Dormir comme on rêve *Yume Miruyôni Nemuritai*

Camille Gueymard

Numéro 31-32, hiver 1987

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22092ac>

[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

Gueymard, C. (1987). Compte rendu de [Dormir comme on rêve / *Yume Miruyôni Nemuritai*]. *24 images*, (31-32), 54–57.

YUME MIRUYÔNI NEMURITAI

Dormir comme on rêve

Camille Gueynard

On rapporte que le premier film japonais à mettre en vedette une interprète féminine, alors que les onnagata⁽¹⁾ prévalaient jusque-là, fut *Sei no kagayaki* (*L'Éclat brillant de la vie*) du cinéaste Kaeriyama Norimasa⁽²⁾ réalisé en 1918. Mais qui peut affirmer l'authenticité des faits qui eurent lieu à une époque où naissait l'industrie du rêve...

Tsukishima Sakura qui avait interprété bien avant le rôle féminin principal de *Eien no nazo* (*L'Éternelle énigme*), devenait ainsi la première femme japonaise à paraître sur le grand écran... en fait, elle aurait dû y paraître si l'office de la censure des quartiers généraux de la police métropolitaine ne s'était pas opposée au tournage du film. La dernière scène de *Eien no nazo* ne fut donc jamais tournée: le film et son interprète féminine, Tsukishima Sakura, perdirent ainsi la place qui aurait dû leur revenir dans l'histoire du cinéma...

Vers la fin des années cinquante, un détective privé de Tokyo, Uotsuka,



Gien No Nazo (L'Éternelle Énigme), le film «muet» dans le film

reçoit une mission spéciale: retrouver la fille de Tsukishima Sakura qui a été kidnappé par la compagnie M. Pathé⁽³⁾. Au cours de ses recherches, tandis qu'il poursuit les indices laissées par la M. Pathé, Uotsuka réalise que l'affaire ressemble étrangement à la trame du film resté inachevé. Il comprend que la clef de ce mystérieux enlèvement réside dans la scène finale, et jamais tournée de *Eien no nazo*. De fait, il a été engagé par la vieille actrice Tsukishima pour résoudre l'énigme: trouver la fin du film. Uotsuka se trouve bientôt plongé dans la fiction de *Eien no nazo* et se rend compte qu'il est en train de jouer la dernière scène du film interrompu un demi-siècle plus tôt. Il mène sa mission à terme, permettant ainsi à la vieille

actrice et à sa fille enfin retrouvée de dormir en paix... comme on rêve.

Voilà pour les grandes lignes pleines de mystère de *Yume miruyôni nemuritai* (*Dormir comme on rêve*), un film muet noir et blanc présenté à Tokyo à la fin du mois d'avril dernier. Le film s'est rendu en Italie où il a représenté le Japon à la Biennale de Venise (voir l'article de Simone Suchet dans le présent numéro) il est maintenant en route pour New York où il sera présenté au prochain Festival.

Dormir comme on rêve est la première œuvre du jeune cinéaste Hayashi Kaizô né à Kyoto en 1957, où il passe la plus grande partie de sa vie. Une fois ses études univer-

(1) ONNAGATA. Suivant la tradition du théâtre Kabuki, les premiers films japonais se servaient d'hommes travestis en femmes pour les rôles féminins.

(2) KAERIYAMA Norimasa. En 1918, il entreprend un mouvement de réforme du cinéma avec ses deux films, *Sei no kagayaki* (*L'Éclat brillant de la vie*) et *Miyama no otome* (*La jeune fille des montagnes*), qu'il produit, écrit et réalise. Son but premier est de remplacer les onnagata par des actrices, l'autre est de réduire le rôle du benshi en insérant des titres. Ces deux films encouragent les jeunes cinéastes progressistes et leur public, mais ne sont que de faibles imitations des films occidentaux (Sato Tadao: *Currents in Japanese Cinema*).

(3) COMPAGNIE M. PATHÉ. En 1906, la compagnie française Pathé établit une succursale de distribution à Singapour. À cette époque, Umeya, un Japonais, se rend à Singapour pour acheter une quantité de films «colorés» de la Cie Pathé. De retour au Japon, il fonde une industrie qu'il nomme M. Pathé (M. est l'initiale de son prénom) sans demander l'autorisation de la Cie Pathé.



FUKAMIZU Fujiko

sitaires terminées, il vient s'installer à Tokyo où il fait partie d'une troupe de théâtre et où il participe, en tant

qu'assistant, à la réalisation de plusieurs films. Depuis l'école secondaire, Hayashi est un fervent cinéphile, il a la conviction qu'un jour il réalisera son propre film, un long métrage muet et noir et blanc. Après avoir goûté au travail de production sur les plateaux de ses aînés, bien qu'il n'ait eu aucune expérience d'assistant-réalisateur, il se met à la réalisation du film auquel il songeait depuis longtemps. En novembre 1984, il passe une dizaine de jours à l'écriture du scénario qu'il s'empresse d'aller présenter au cameraman Nagata Yûichi⁽⁴⁾ qui accepte l'offre sans trop savoir quand le tournage aura lieu. Par la suite, Hayashi se rend chez le directeur artistique Kimura Takeo⁽⁵⁾ qui est tout de suite enchanté par le projet. Matsuda Shunsui⁽⁶⁾, le gardien du cinéma muet japonais, marque lui aussi un intérêt pour le film, il accepte de tenir le rôle du benshi⁽⁷⁾. Il faut désormais trouver quelqu'un qui puisse interpréter le rôle de la vieille actrice Tsukishima Sakura. C'est à ce moment que Hayashi rencontre Fukamizu Fujiko, une vieille dame qui avait joué à l'époque du cinéma muet. Fukamizu Fujiko⁽⁸⁾ est la personne toute désignée pour l'emploi. Puisque ces vétérans de l'industrie du cinéma s'intéressent à son projet, le jeune cinéaste sait qu'il le réalisera. De février à septembre 1985: 17 jours de tournage. Coûts de production: environ 30 000 000 Yen⁽⁹⁾; Hayashi investit

au départ le 1/6 du budget total, comptant sur les recettes pour le reste...

Un film muet noir et blanc avec une scène de chambara⁽¹⁰⁾ était un beau défi à relever dans le contexte du cinéma japonais actuel peuplé de films couleurs, bavards, à sujets contemporains. Tourner une scène de chambara (une partie du film *Eien no nazo*) à Tokyo, c'est aussi s'éloigner des sentiers battus, car les films d'époque sont traditionnellement tournés à Kyoto qui en a fait sa chasse gardée. Hayashi explique pourquoi il a choisi Tokyo et non pas Kyoto comme lieu de tournage de son premier long métrage dans une entrevue réalisée par Tanaka Chiseko dans la revue *Kinema jumpo*⁽¹¹⁾. Il raconte qu'il n'aime pas l'architecture de bois qu'on retrouve partout dans la région d'Osaka-Kyoto. Il préfère les buildings de béton d'un Tokyo où passé et présent se côtoient constamment. «Au fur et à mesure qu'on détruit le passé, on construit le présent, tandis qu'à Kyoto», ajoute-t-il, «le passé a une très forte présence et le présent ne fait que suivre, et ça, ce n'est pas très intéressant.» Tanaka Chiseko mentionne que le jeune cinéaste Hayashi a su captiver le public par ses paysages urbains du vieux Tokyo qui semblent sortis tout droit des romans d'Edogawa Rampo⁽¹²⁾. Pendant six ans, alors qu'il travaillait comme assistant sur plusieurs tournages, Hayashi en a profité pour faire le repérage du «passé moderne» de la ville. Il a très bien réussi, puisque c'est avec un grand plaisir qu'on se laisse séduire par les images de ces vieux quartiers, du marché aux fleurs d'Asakusa à la très vieille tour Jintan (détruite quelques semaines après le tournage). Ainsi Hayashi recrée le vieux Tokyo un peu à la manière d'un rêve, en faisant un collage d'endroits hétéroclites qui forment un lieu imaginaire. Il n'y a pas que l'architecture et les lieux qui font rêver mais la vie de quartier d'alors, comme on imagine qu'elle a été: le marchand de tofu itinérant qui signale sa présence par une triste ritournelle, les magiciens sur la place publique les jours de fête, les kami shibai⁽¹³⁾ racontés aux enfants, dans une petite pièce à l'arrière d'un bar les projections de films accompagnées par un orchestre et la voix d'un benshi, la rencontre avec la vieille dame du quartier racontant comment c'était la grande époque

(4) NAGATA Yûichi. Il réalise 64 pinku-eiga (films soft porn), des documentaires, films industriels et video clips. Il est le principal instigateur d'un important groupe de cameramen. En 1982, il tourne *Tatoo ari* du réalisateur Takahashi.

(5) KIMURA Takeo. Grand directeur artistique issu de la période d'âge d'or des studios Nikkatsu. Il collabore à la réalisation de près de 200 films dont *Kenka erejil* (Élégie de la violence, 1966), *Nikutai no mon* (La Porte de la chair, 1964) et *Zigeunerweisen* (1981) de Suzuki Seijun et *Hi Matsuri* (Festival du feu, 1985) de Yanagimachi. Kimura est président de l'Association japonaise des directeurs artistiques du cinéma.

(6) MATSUDA Shunsui. Depuis sa tendre enfance, il exerce le métier de benshi. Il fonde la Matsuda Film Library où il collectionne les films muets japonais. En 1985, il reçoit le prestigieux prix de la culture de Tokyo pour son travail d'archiviste. Il présente régulièrement des films de son répertoire à la Musen eiga kanshokai (Société d'appréciation du cinéma muet) qu'il préside et où il tient aussi le rôle de benshi.

(7) BENSHI. Commentateur de films muets. À l'époque, certains benshi étaient si populaires auprès du public qu'ils jouaient de leur influence auprès des studios. Ils demandaient de longs plans où ils pourraient parler à leur guise. Cette tendance posait de sérieux problèmes aux cinéastes qui voulaient développer de nouvelles techniques et chercher un rythme nouveau.

(8) FUKAMIZU Fujiko. Avec *Dormir comme on rêve*, elle fait un retour au grand écran après 38 ans d'absence. Dans les années trente, elle interprète plusieurs rôles pour la Nikkatsu (un des principaux studios de cinéma). Elle est, à cette époque, la fiancée du cinéaste Yamanaka Sado mort en Manchourie, en 1938, lors de l'invasion japonaise.

(9) 30 000 000 de yen: un peu plus de 150 000 \$, en 1985.

(10) CHAMBARA. Genre du «film-sabre».

(11) KINEMA Jumpo. Magazine de l'industrie cinématographique. Cf. Tanaka, Chiseko. «Shinjin — Hayashi Kalzo kantoku ni intabiu», *Kinema jumpo*, n° 936, mai 1986.

(12) EDOGAWA Rampo. Écrivain populaire du début du siècle qui forge son nom de plume d'après Edgar Allan Poe.

(13) KAMI Shibai. Histoires racontées aux enfants avec des images et la voix d'un narrateur.

du muet et montrant les photos de ses acteurs et actrices préférés...

L'univers chimérique de *Dormir comme on rêve* doit beaucoup au travail du directeur artistique Kimura et du cameraman Nagata. Hayashi raconte qu'il ne connaît pas grand chose au cinéma, à la caméra et aux questions techniques. «Durant le tournage, Nagata a travaillé sans trop de direction de ma part, explique-t-il, ça a été fantastique de travailler avec des pros. Ils ont tous conjugué leurs efforts pour réaliser une qualité d'image très proche de ce que j'avais en tête.»

Quant au choix de faire un film noir et blanc quasi muet, Hayashi dit: «Le noir et blanc muet est à l'origine du cinéma (...) Je crois que cette simplicité permet un nouveau genre de films, que ce sont les éléments qui conviennent le mieux à quelqu'un qui, comme moi, réalise un film pour la première fois.» Le noir et blanc de *Dormir comme on rêve* devient un magnifique jeu d'ombres et de lumière où le noir prédomine et où le blanc est toujours lumineux; cela donne parfois une qualité graphique qui renforce l'image et d'autres fois cela laisse une très forte impression de profondeur de champ. Ce petit film noir et blanc est arrivé comme une brise fraîche sur un jeune cinéma nippon qui a tendance à surexploiter la pellicule couleur (le film *Sorekara* du cinéaste Morita Yoshimitsu nous vient tout de suite à l'esprit comme exemple. Film où l'on a soigné l'éclairage et les couleurs à un point tel que l'esthétique écrase le développement narratif, le rendant aléatoire, et que les acteurs deviennent des corps «sans âmes», juste bons à refléter la lumière).

Dormir comme on rêve est un film muet dans la mesure où les personnages (mis à part le beshi) ne parlent jamais en son synchronisme, où les dialogues sont exprimés par des titres. Cependant, une trame sonore accompagne merveilleusement bien les 70% du film. Il ne s'agit donc pas vraiment d'un film muet à proprement parler, mais plutôt d'un film silencieux, où le silence trouve aussi sa place. «Si j'étais resté dans

le vrai cadre d'un film muet d'une heure et demie, ce qui serait formidable si ça correspondait au goût du public, je crois que ç'aurait été fatigant pour les spectateurs, raconte Hayashi, par contre, je ne voulais pas utiliser le son du début à la fin comme l'a fait George Merota dans sa version sonore de *Métropolis*... pas à ce point.» La bande-son est un doux amalgame d'effets spéciaux, de musique et de voix enregistrées sur ruban magnétique. Si les effets sonores obéissent à une logique, c'est à celle du rêve, puisqu'ils ne collent jamais de façon systématique à la réalité des gestes et mouvements. Ainsi, de temps à autre, le film est ponctué de bruits «réalistes» (bruit des portières de la camionnette, son d'un pistolet déposé sur le bureau du détective), tandis que plusieurs segments restent muets (on frappe à la porte, le téléphone sonne, le glissement de la porte quand les détectives entrent dans le bar/cinéma). D'autres effets demeurent abstraits (le bruit métallique-écho qui accompagne la scène où les détectives montent les escaliers de la tour Jintan), ou deviennent très expressifs (les détectives se rencontrent au parc d'amusement, découragés de n'avoir pu trouver ce qu'ils cherchaient; à ce moment, la musique des manèges ralentit, puis s'arrête, comme si on venait de couper le courant électrique). Les voix qu'on entend dans le film sont toutes médiatisées (voix sortant d'un haut-parleur, voix enregistrées sur ruban magnétique), sauf celle du beshi (malheureusement, mal post-synchronisée). Il accompagne, au son d'un orchestre, la présentation du film «muet» *Eien no nazo* auquel assistent les détectives au Denki-kan, le bar/cinéma situé dans le quartier d'Asakusa. Quant à la musique, elle prend parfois l'allure d'une berceuse cristalline dans les scènes de rêve, parfois celle d'une vieille chansonnette française quand viennent nous surprendre à l'écran les trois compères magiciens de la M. Pathé.

Hayashi a mis un soin tout particulier à la composition de la trame sonore, ainsi qu'au choix des titres qui constituent les rares dialogues du film. «Durant la réalisation, il m'arrivait de craindre que le public soit réticent à un film muet: mais dès les premières images, les spectateurs ont probablement l'impression que ce qu'on leur présente n'est pas vraiment un film muet.

«J'ai beaucoup pensé à cette question tandis que je faisais le film. Le «passé» aurait le style des titres qu'on retrouve dans les vieux films muets japonais tandis que le «présent» aurait le genre de titres des films occidentaux.» Quand Tanaka Chiseko l'a questionné sur la règle d'or qui régit les titres dans le film, Hayashi s'est empressé de répondre qu'il n'existe pas de règle. «L'espace entre les images et les titres est définitivement une question de rythme. On peut lire des tas de bouquins sur le cinéma muet, consulter l'histoire car il est important d'examiner comment ces films ont été faits. Il était essentiel de regarder les films de Makino⁽¹⁴⁾ et de parler avec les gens qui travaillaient dans l'industrie à l'époque du muet. Mais en fin de compte, ce n'était pas du tout une question de forme mais plutôt d'énergie, celle qu'on retrouve dans les vieux films muets.» Tout en respectant le rythme et l'énergie des scènes, Hayashi a opté pour une stratégie toute simple: insérer les titres 1) après que les personnages ont parlé; 2) sans pour autant les voir parler; 3) tandis qu'ils parlent. Maintenant, reste à savoir comment les versions pour l'exportation seront réalisées, si on respectera les styles de titres qui s'identifient aux temps «présent» et «passé» du film. Les titres de ce film deviennent un élément visuel important, qui permet de passer avec beaucoup de liberté d'une époque à l'autre, surtout vers la fin quand les détectives réussissent à résoudre l'énigme dans une scène où présent et passé se confondent.

Dormir comme on rêve comporte les qualités, l'énergie mais aussi les hésitations d'un premier film. Si la logique du rêve, qui régit le film, laisse une latitude d'action et peut excuser l'in vraisemblance de certaines situations, il reste que quelques faiblesses sur le plan de la réalisation font vite surface. La poursuite devient prévisible, les costumes et accessoires portent parfois à confusion quant à l'époque où se situent les scènes. L'assistant détective Kobayashi porte des vêtements qui rappellent davantage les années vingt que les années cinquante où il évolue, la camionnette des détectives n'est pas non plus dans le ton des années cinquante... Les styles visuels se côtoient avec une liberté qui donne parfois l'impression d'un inventaire: on passe de l'expressionnisme, à la série B détective, à la

(14) MAKINO Masahiro. Né en 1908. De 1912 à 1928, il joue au cinéma. De 1926 à 1971, Makino réalise 261 films dont 200 films de chambara. On dit que ses meilleurs films ont «la beauté du rêve», et qu'ils auraient influencé le cinéaste Suzuki dans les années soixante (Sato Tadao).

bande-dessinée, au surréalisme, à la poursuite slapstick des premières comédies américaines...

L'œuf, par lequel semble obsédé Uotsuka, car il s'en gave tout au long de l'enquête, est un élément visuel qui revient sans cesse mais sans pour autant offrir la clef du mystère. L'œuf représenterait-il métaphoriquement la structure du récit? (C'est comme l'œuf de Christophe Colomb, il fallait y penser!)

Avec *Dormir comme on rêve*, on peut saluer l'énergie d'un jeune cinéaste qui, sans expérience, a réussi à mobiliser les gens du métier pour réaliser un premier film à petit budget, un film qui sans aucun doute fait rêver aux premiers jours de l'industrie du cinéma, à l'atmosphère de fête foraine qui émanait des toutes premières projections.

**YUME MIRUYONI NEMURITAI
DORMIR COMME ON RÊVE**

équipe technique:

Production, scénarisation,
réalisation:
HAYASHI Kaizô
Producteur associé: ICHISE
Takashige
Caméra: NAGATA Yûichi
Éclairage: OSADA Tatsuya
Direction artistique: KIMURA Takeo
Son: SUZUKI Akihiko
Musique: URAYAMA Hidehiko,
KUMAGAI Yôko, KAMURA Moe,
AGATA Morio
Montage: NAGATA Yûichi,
HAYASHI Kaizô
Continuité: TANAKA Hiroki
Maquillage: YOSHIDA Mika,
SEKIHATA Hikaru
Supervision des combats à l'épée:
NAKAMOTO Tatsuo et Tsuneo
Titres: NAWA Kiyoshi, YAMADA Isao

les acteurs, les actrices:

Tsukishima Sakura:
FUKAMIZU Fujiko
Mademoiselle Tsukishima:
KAMURA Moe
Uotsuka: SANO Shirô
Kobayashi: OTAKE Kôji
Matsunoke, le réalisateur:
YOSHIDA Yoshio
Les trois magiciens: OIZUMI Akira
AGATA Morio, OZASA Kazunari
Akagaki, le benshi:
MATSUDA Shunsui
Les masques blancs:
NAKAMOTO Tsunoe et tatsuo
La vieille dame dans la boutique
des peignes: KUSAJIMA Kyôko

Production Tanteisha, 1986
Noir et blanc, 81 minutes;
format: 1:1.33

