

Kei Kumai ou le banquet

Claude R. Blouin

Numéro 82, été 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/23491ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

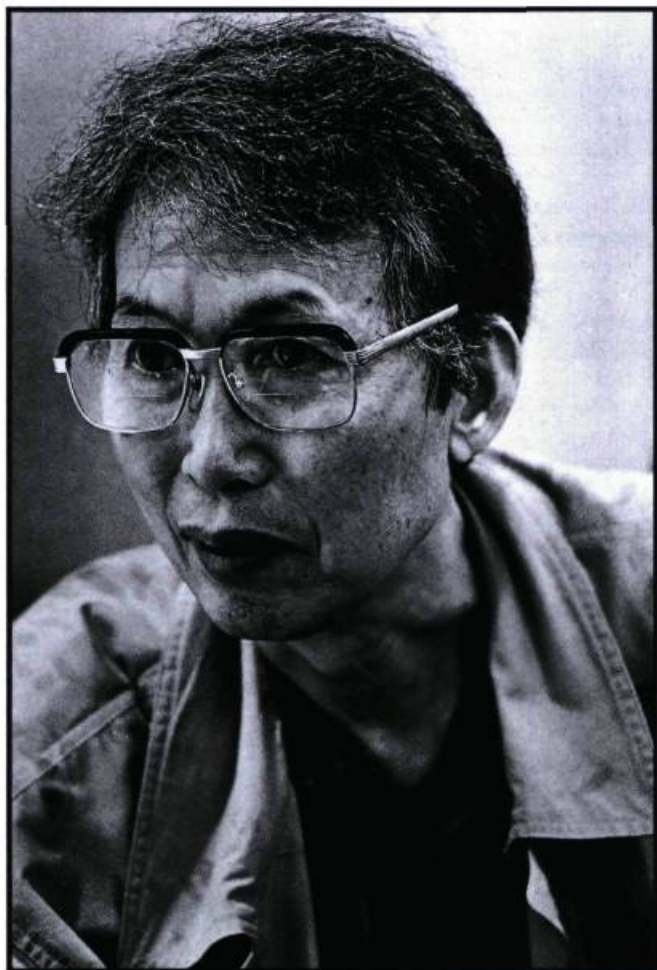
[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Blouin, C. R. (1996). Kei Kumai ou le banquet. *24 images*, (82), 36–39.

Kei Kumai ou le banquet

PAR CLAUDE R. BLOUIN



Kei Kumai.

Nous constituons notre cinémathèque imaginaire — et nous l'oublions — à partir des seuls films disponibles chez nous. Lorsqu'il s'agit de cinématographies étrangères, celles de pays ne dominant pas le marché, notre connaissance tient aux coups de foudre et aux goûts de quelques distributeurs. Ainsi le Québec mieux qu'ailleurs put-il un jour inclure Kobayashi dans sa liste des cinéastes importants.

D'autres Nippons comme Naruse ou Kumai n'eurent droit qu'à quelques séances en cinémathèque, au conservatoire; jusqu'à ce que *La mer et le poison*, *La passion du Mont Aso* atteignent le Festival des films du monde — et son seul public. Celui-ci pouvait enfin reconnaître l'importance d'un cinéaste dont la présence, en son pays, est toujours attestée dans la liste des créateurs importants, et cela depuis le début des années soixante. Mais, à cette époque, l'œuvre de Kumai ne concordait pas avec le ton de celles d'Oshima ou Imamura, associées au jeune cinéma. Comme certains pour Kobayashi, les quelques étrangers à connaître les premiers films de Kei Kumai y trouvaient une tendance à l'académisme. Nous savons mieux maintenant qu'une nouvelle garde secrète le sien. Si *L'archipel du Japon* (1965) se retrouve dans les écrits occidentaux sur le cinéma japonais, *Sandakan n°8* — sur la prostitution — (1974) est plus connu en Chine. Mais nous n'avons jamais eu l'occasion de saisir cette œuvre dans sa continuité.

Or Kumai a le don de s'intéresser à des sujets qui, à deux ou trois ans près, deviennent l'enjeu de discussions majeures. Ainsi en est-il de l'examen encore prudent de la responsabilité du Japon dans la Deuxième Guerre mondiale, amorcé par Kobayashi, éclipsé par l'exploration des traces sanglantes et douloureuses présentes au Japon. Les premiers films de Kumai sur la guerre dénonçaient le militarisme américain. Ils s'attachaient aux souffrances des civils japonais, face aux militaires aussi bien japonais qu'américains. Mais, entre autres à la suite d'un voyage en Malaisie, Kumai découvrit avec stupeur qu'Hiroshima avait été un centre militaire et que le Japon ne s'était pas encore excusé des souffrances qu'il avait causées en Asie du Sud-Est. Certes donc, victime, mais aussi responsable. L'expérience de la bombe atomique doit donc être située dans le contexte plus vaste d'une humanité consentante, sinon satisfaite, dans son application à suivre une logique de l'affrontement. Kumai, adolescent, voyait entre les mailles de la clôture ceinturant la base, les jeunes kamikazes recevant de leur officier la coupe de saké avant l'ultime envolée. Avec *La mer et le poison* (1986), le cinéaste relançait le débat au sujet de l'expérimentation des médecins japonais sur les prisonniers de guerre.

Ce thème de la souffrance imposée à autrui par notre indifférence ou, pis encore, notre idée du bonheur, domine les œuvres récentes. Kumai y ajoute celui de la manipulation d'un besoin réel par des esprits calculateurs: cette nouvelle oppression, prophétiquement si l'on pense à la secte Aum, était mise en évidence dans *La passion du Mont Aso* (1990).

Dans ces films récents, l'art de Kumai garde en équilibre le respect de ce besoin de spirituel (dont il ne sait par ailleurs quelle forme devrait prendre la réponse) et la dénonciation de la manipulation qui l'accompagne. Besoin de savoir, besoin de respect indépendamment de la condition sociale ou économique, besoin d'expérience communautaire et de sympathie pour qui cherche le sens de la vie. Maintenant, avec *Le fleuve profond*, Kumai cible une personne de trente-deux ans, femme, jusque-là plutôt indifférente ou même réticente au fait religieux. Créée par le romancier Shusaku Endo (cf. *La mer et le poison*), l'héroïne se retrouve en situation d'interroger ses propres besoins affectifs et spirituels par le détour du voyage (l'industrie du tourisme depuis 1980 connaît une forte croissance, en particulier chez les jeunes femmes. Ces années ont été marquées du sceau de l'espérance d'un accès à l'égalité dans l'emploi, menacé depuis 1992). Tout cela pourrait faire du film de Kumai un coup de sonde dans ce qui ne serait que latent et appelé à exploser: l'émergence d'un intérêt pour l'éthique par l'avènement de personnages féminins plus dégagés des rôles sociaux, francs sur leurs désirs propres, moins sujets au classique *shikata ga nai*: on n'y peut rien.



L'héroïne du *Fleuve profond*, Mitsuko (Kumiko Akiyoshi).

Cette esquisse de la thématique de Kumai, du contexte de son élaboration, je l'écris à partir de mon expérience de spectateur, et d'une première entrevue qu'il m'accordait il y a quelques années à Montréal, à l'occasion de son premier séjour au Québec. Mais il m'avait paru alors que le temps imparti à l'entretien et surtout ma transcription de ses propos ne rendaient pas justice à l'humanité du cinéaste. Celui-ci cherchait l'échange plus que le statut de maître à penser, ou de publiciste de ses œuvres. Il obligeait l'interviewer à devenir l'interviewé. Je ne reconnaissais plus dans la transcription questions-réponses le ton de ce qui fut une conversation entrecoupée d'apartés avec l'interprète, Tsunoda, qui prenait le relais quand Kumai procédait avec nuances, recourant à des termes qui ne m'étaient pas familiers. Et pendant que l'interprète corrigeait ou cautionnait ma traduction, je sentais sur moi les yeux du cinéaste. «L'œil écoute», a écrit Claudel. Et le réalisateur me paraissait deviner aux seuls mouvements de mon visage, quand sa pensée me parvenait dans son intégrité.

Me proposant de reprendre notre conversation, je redoute encore de trahir l'essentielle ambiance, à ce point partie prenante

de ce que Kumai cherche à exprimer par les éléments du langage cinématographique. Ne pas trahir la poésie du message en le réduisant à une définition univoque excluant le nécessaire rapport de complicité. Et je songe à dix questions sur l'impact du voyage sur le cinéaste comme double de l'impact que le voyage a eu sur le personnage de Mitsuko dans *Le fleuve profond*, sur les rapports avec les divers responsables de l'image, du son, de la musique, avec Endo et les comédiens; les rapports aussi entre ses films antérieurs et celui-ci. Mais la mécanique de l'entrevue me gêne. Correcte en soi, elle se met entre le souvenir que je conserve du premier entretien et le désir de voir, dans le présent, quelle direction le cinéaste va prendre. Je cherchais donc une première question pouvant faire le lien avec le premier entretien réalisé, lorsque je reçus un appel de l'interprète, Tsunoda: «M. Kumai souhaiterait sortir du cadre formel de l'entrevue, vous inviter, avec votre épouse, votre fils, à converser avec son épouse, lui et moi-même. Il préférerait la forme de la conversation.» — «Mais je ne pourrai alors restituer le mot à mot. Il faudra évoquer, saisir l'esprit de la rencontre.» — «C'est ce que M. Kumai désire.»

Ainsi donc étions-nous sur la même longueur d'onde...

Qu'advient-il de cette rencontre, l'interviewer étant privé du garde-fou des questions prévisibles?

Cette entrevue ne sera donc pas la transcription d'un dialogue, mais le récit d'un moment, d'un symposium au sens ancien. Pourvu qu'il en sorte quelque chose de nourrissant pour le lecteur...

Le banquet

Dès le hall de l'hôtel, le jeu s'établit: silence attentif et actif de l'épouse du traducteur et de mon fils François, intervention délicate de M^{me} Kumai, échange avec M. Kumai par l'intermédiaire de M. Tsunoda, l'interprète. Avec son visage de poète de



Otsu (Eiji Okuda) au centre, dans *Le fleuve profond*.

cour et son courage de mineur de charbon, le cinéaste passera la soirée à se nourrir, dira-t-il, de l'échange et des histoires plus que des plats servis. S'il savait, en effet, quel thème au juste il explore, il l'écrirait sur l'affiche! Tourner un film, c'est partir à la découverte de ce qui nous motive à raconter une histoire.

Aussi la destinée du film ne s'achève-t-elle pas avec sa sortie: le spectateur fait prendre conscience au cinéaste de la cohérence de son œuvre, de la portée des sujets qu'il a abordés. Ainsi avouera-t-il à la question «Qu'est-ce que le voyage en Inde a modifié à l'image que vous vous en faisiez à la lecture du roman?» — «En fait, au moment du tournage, je sentais qu'il fallait que l'héroïne et le personnage du vieillard, contrairement au roman, reviennent près des fours crématoires voir la déesse de nos misères, Chamunda. Mais c'est en vous parlant que je comprends que ce film et cette scène sont le prolongement du mouvement d'interrogation amorcé dans *La passion du Mont Aso*, avec son héroïne prenant sur elle la misère des fidèles.»

Ce n'est pas que le cinéaste avance en aveugle. Ainsi, comme avec tous ses collaborateurs, procède-t-il avec son musicien,

Matsumura, un des cinq grands au Japon, à la discussion, séquence par séquence, de l'opportunité d'introduire ici un instrument hindou, là une orchestration occidentale. Comment rendre la complexité d'un personnage que l'auteur du roman original, Endo, a voulu à la *Thérèse Desqueyroux* de Georges Franju, sinon en confiant l'indicible à la musique? La flûte et la harpe joueront ce rôle. Au moment où, en 130 plans, l'héroïne en viendra à rencontrer pour la deuxième fois, près de la déesse Chamunda, son compatriote plus vieux et se décidera enfin à plonger dans les eaux du Gange, compositeur et cinéaste s'entendent pour recourir, première fois de tout le film, à l'orchestre. Tous ces instruments saluent, en parallèle avec les incinérations en cours, la vie continuée, la renaissance de l'héroïne. Aussi voit-on successivement vieillards, gens d'âge mûr, adolescents, petit

garçon, l'héroïne enfin jaillissant des eaux du fleuve comme du liquide amniotique.

Tandis que son épouse s'inquiète de ne le voir point manger — tous ces gens rencontrés aujourd'hui et l'émotion de voir la foule au cinéma —, il glisse: «Je préfère l'Histoire à la nourriture!» (délicieuse, reconnaît-il par ailleurs, et soucieux de notre appétit, il commande de nouveaux plats); il enchaîne donc, à ma plus grande gêne. Après le repérage, il détermine avec le chef opérateur ce qui sera filmé en décors naturels pour l'arrière-plan, puis il choisit un autre site pour un autre angle, etc. Pour fondre l'équipe japonaise et l'équipe indienne, il demande à chacune d'opérer à sa manière pendant que l'autre observe, et il découvre ainsi qu'aux Indes comme aux États-Unis, on procède comme pour un marathon: certains partent avant le coup de fusil (le clap). Au Japon, on court plutôt le cent mètres: entre «Yoi» (ça va?) et «Hai» (on y va), chacun se tend, et au clap, on tourne: économie de pellicule!

Kumai rappelle que lors du tournage de *La passion du Mont Aso*, il n'a pu tout filmer en décors réels, car le maître des lieux était précisément le maître de la secte Aum, liée aux attentats du métro de Tokyo...

Cette attention pour le bien-être de tous éclaire la qualité de son attention envers chacun de ses personnages: non pas habitude de technicien, mais attitude d'humanité.

Chacun des plats évoque pour lui l'une des dix villes chinoises où il a séjourné. Pendant ce temps, je lui rappelle le «Je crois parce que c'est absurde» et le «Même le péché sauve» de saint Augustin. Il écoute, puis: «Je comprends un peu mieux comme le christianisme est complexe.» Il apprend, dit-il. Mais il se défend d'être le radar, l'anticipateur des questions que ses compatriotes se poseront.

Pourtant, je précise: «*La mer et le poison* annonçait bien la question de la responsabilité nipponne dans la guerre; *La passion du Mont Aso*, la fascination pour les sectes. Alors, le personnage de Mitsuko, qu'annonce-t-il?» — «Ce pourrait aussi bien être un homme. Je crois que nous allons poser, de plus en plus, cette

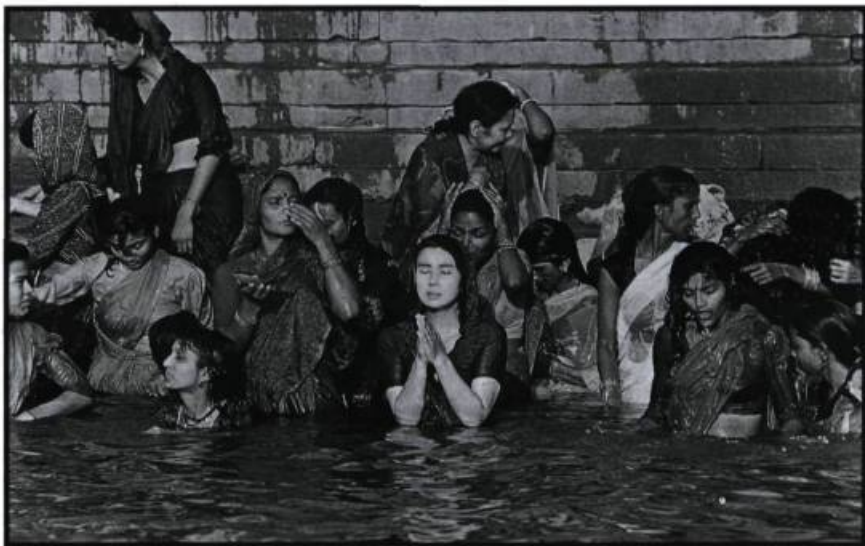
question de nos rapports avec nos religions.»

Contrairement au regard acéré porté, dans les films antérieurs, sur la forme institutionnelle donnée au besoin de croire, il reconnaît n'avoir ici point pris à partie le clergé, le système de castes, les privilèges. «Il y a 1000 catégories sociales en Inde, dont 90 d'intouchables. J'y fais allusion par la référence à Otsu, prêtre porteur de cadavres, métier le plus bas de l'échelle, dont les travailleurs sont victimes d'ostracisme.» L'ampleur du phénomène à explorer, la crainte peut-être d'offenser le pays hôte ont-elles rendu le cinéaste plus prudent, moins acerbe? «Il était plus facile pour moi de voir le jeu manipulateur de certains dans les religions établies. Dans *La passion du Mont Aso*, il s'agissait d'une tradition japonaise, familière, tandis que dans *Le fleuve profond*, je voulais aborder les choses de façon plus globale. Il est certain que d'un point de vue européen, cela pourrait paraître incomplet quant à la vision du christianisme. Mais, vous savez, du point de vue japonais, le bouddhisme est une religion qui a voyagé de l'Inde à la Chine, puis à la Corée, pour enfin atteindre le Japon. C'est à travers lui que nous nous situons face à l'hindouisme et au christianisme. Dès lors nous sommes, par le personnage de Mitsuko, plus proche de l'hindouisme que du christianisme, par la manière moins tranchée de concevoir l'opposition bien-mal. Il m'importait de faire remonter l'héroïne à la source. Cela dit, vous avez tout à fait raison de voir dans le fleuve du titre moins celui des croyances et de la foi, que celui de la recherche spirituelle elle-même jaillie de l'expérience de la souffrance. Mitsuko, sadique au début, connaît plusieurs métamorphoses avant de consentir à l'immersion dans le Gange.»

La sauce s'échappe du plat, les boulettes de poulet glissent le long de mes baguettes, tandis que j'essaie de ne pas perdre les nuances des propos de Kumai. Voilà qu'à la question «Comment peut-on, en cette décennie où règne l'entertainment à l'américaine, produire des films qui proposent une démarche de réflexion?», Kumai enchaîne avec le classique: «Si le cinéma est en crise, il l'est depuis toujours». Mais il poursuit de façon moins classique: «J'ai l'impression que cet entretien est moins, ici, pour nous, que pour M^{me} Tsunoda et François. c'est à eux que je m'adresse... C'est du moment où... Voyez l'exemple de la Chine: pas de liberté d'expression. Pourtant, c'est au moment où les choses sont le plus difficiles que le meilleur cinéma doit paraître. Il n'y a pas d'excuses à se donner...Alors...» Et Kumai attend la réaction de M^{me} Tsunoda et de François. Il lit dans leur attitude, à travers leur silence. Les mouvements de leurs visages déterminent autant que mes questions, le cours de la conversation, qui dérive soudain sur les Amérindiens dont je signale le rapport au temps, évoquant celui des anciens Grecs. Un mot ensuite des animaux de nos forêts, de la continuité paysanne des descendants de cultivateurs établis à l'île d'Orléans. Kumai est curieux de ces histoires. Nous parlerons aussi du décalage horaire. Sujets éclatés annonçant la fin

de l'entrevue. Quatre heures ont passé, quatre heures de générosité de la part du réalisateur. Quatre heures qui deviendront, dira-t-il, son «image de Montréal» — car le reste du temps il va de la salle où est présenté son film à sa chambre où se font les entrevues. Un moment dense, comptant plus que cette trace écrite. «Je n'aime pas, dit encore le réalisateur, être pressé par le temps. Il faut qu'il y ait échange.»

Au lieu de cinquante Japonais et soixante-dix Indiens, comme dans le tournage à Bénarès, nous sommes quatre Japonais et deux Québécois, passant du japonais au français, parfois ponctués par l'anglais de M^{me} Kumai, revivant à petite échelle le sujet du film. Intéressés par la même question, en situation de recherche quant à l'exactitude des définitions données! Le film se prolonge donc jusqu'ici et chacun, sous les apparences d'un discours sur la



Le fleuve profond. L'immersion dans le Gange.

fiction, se trouve renvoyé à ses interrogations les plus secrètes. Reste une émotion qui prend le canal de l'expression polie «Merci de ce repas — C'est moi qui vous remercie de votre attention».

Ainsi M. Kumai se saisit-il même de nos questions pour poursuivre l'approfondissement du thème exploité dans son film. L'œuvre n'est pas derrière lui, mais encore en lui, par ses échos, le poussant vers le prochain film. Il voudrait parler de la situation politique, songeait à adapter *Après le banquet* de Mishima, en avait discuté avec la veuve de ce dernier. Mais les rivaux: parti socialiste, parti libéral, ont fusionné! Le sujet se dérobe. Il anticipe alors pour mars de cette année une crise issue des rapports du Japon, des États-Unis et de la Chine. Peut-être avant. Tout coule si vite... Ainsi un thème anticipé avant le tournage du dernier film refait-il surface, nourri de l'exploration qu'a été *Le fleuve profond*. Ainsi une œuvre poursuit-elle son cours, enrichie de rivières nouvelles et d'alluvions venues de loin. ■

Le roman *Le fleuve profond* de Shusaku Endo, dont s'inspire le film, vient d'être publié chez Denoël.