

Le style japonais

Claude R. Blouin

Numéro 90, hiver 1998

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/23716ac>

[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. (1998). Le style japonais. *24 images*, (90), 24–27.

Le Japon nouveau est arrivé

PAR CLAUDE R. BLOUIN

LE STYLE JAPONAIS

Le cru 1997 aura étonné par la diversité de ses saveurs. Quiconque, à Cannes avec *L'anguille* et *Moe no Suzaku*, à Venise avec le superbe *Hana-Bi* de Kitano, à Montréal avec le feu d'artifice de neuf films, dont trois en compétition, aura vu en succession les films japonais aura compris ce qu'à Berlin *Maboroshi* et *My Secret Cache* avaient donné à entendre: il est aussi vain de ne voir que ce qui unit ces films que de chercher à définir UNE saveur de France dans ses vins.

Le superbe *Hana-Bi* de Kitano, Lion d'or au dernier Festival de Venise.





Aisuru de Kumai.

Le style japonais — longueur des plans, alternance de scènes dialoguées longues et d'irruption d'action, goût pour l'angle oblique en plongée, pour les teintes effacées, stylisation donnant du relief à la violence des pulsions — n'est le style que de certains Japonais qui offrent une image de l'Occident assez différente pour que l'Occidental soit renvoyé à un ailleurs déroutant.

En vérité, c'est moins le traitement cinématographique que la référence explicite à d'autres arts qui créerait cette illusion d'un style japonais. Lorsque Morita inclut une scène de nô extérieur dans un film dont le thème, un double suicide, reprend le sujet par excellence du kabuki et du *jururi*, il situe ainsi son film dans le prolongement d'une longue tradition des arts du spectacle. Mais son double suicide, comme celui de la coiffeuse du film de Leconte, est davantage motivé par le désir des amants de ne pas assister à la dégradation de leur amour, de ne pas faire l'expérience de la séparation imposée par la mort d'un seul des protagonistes, que par le vœu classique de restaurer l'harmonie de l'ordre social menacé par l'adultère: dans les drames anciens, le suicide est l'expression de la sincérité des amants offensant malgré eux leurs proches par leur amour illégitime et signifiant par leur mort que leur amour n'était point révolte. La modification moderne dans les rapports de couple se détache donc avec plus de netteté sur ce fond d'apparence classique. Toutefois c'est bien à l'esthétique de la classe dominante avec son goût du peu, ses teintes aussi retenues que les mots, que renvoie Morita. D'où le «très japonais» qui risque de venir aux lèvres du spectateur.

C'est aussi le cas de trois autres films, où des éléments extracinématographiques colorent fortement le style. Avec Kumai comme avec Ichikawa, se retrouvent sensibilité aux accords émotions-saisons, à l'expression non verbale. Lyrisme plus ample, et dans les scènes les plus poignantes, révolté de *Aisuru* de Kumai. Haïku, chez Ichikawa, où la caméra prend le relais des mots, saisie de moments du quotidien filmés avec l'attention que mériteraient des gestes héroïques, référence explicite à un poème de Basho. Aux teintes plus vives, et donc plus proches des racines populaires de Kumai, s'opposent les teintes plus sobres d'un Ichikawa, correspondant aux idéaux de la classe moyenne — et à la tradition esthétique jugée la plus noble et mise de l'avant depuis l'empereur Meiji comme la plus «japonaise». Mais regardons l'art du montage chez Kumai: il est bien à lui, traduit sa personnalité autant que celui d'Ichikawa, la sienne. Les deux œuvres ont une saveur bien distincte, davantage d'un polissage, d'un mûrissement de la tradition du montage que de son bouleversement. Même rose et crucifix, symboles simples surabondamment utilisés au cinéma, vont trouver dans le Kumai un lien avec le récit: le réalisateur nous rappelle ainsi que le cinéma n'est pas conçu pour être vu en arrêt sur image, mais dans la foulée, comme spectacle inscrit dans le temps, lieu d'émotions. C'est le film une fois vu, qui devient occasion de réflexion.

À cet approfondissement de la tradition convie Shinoda (*Setouchi Moonlight Serenade*), mais pour nous montrer, dans les jours qui suivent la défaite de 1945, le choc entre le sens de l'hon-

neur, l'art du sabre, l'intolérance, la rudesse d'une part, et d'autre part le goût de la confrontation au nom de l'émancipation féminine ou de la liberté. Ces valeurs s'opposent chez des personnages traversant un décor de ville bombardée ou sur le pont d'un bateau où règne le tohu-bohu et sur lequel plane la menace des mines. On entend des chants traditionnels, on voit de vieux films de cape et d'épée clandestinement projetés à l'insu de l'occupant américain. Les G.I. ont tantôt une attitude hautaine et moralisatrice, tantôt la générosité paternaliste de fournisseurs de chocolat aux enfants. De Kobé secouée par le tremblement de terre récent, on remonte donc à Kobé bombardée. Nature violente de la vie, désir de contrôler cette violence, éclairs de poésie, suicide d'un homme déclassé, menace de suicide d'un enfant, faite par dérision: Shinoda condense expériences et souvenirs d'une vie, reconstitue les moments magiques de l'art populaire, les préserve ainsi de l'oubli tout en rappelant à quelle filiation il fait remonter son propre cinéma, et, du coup, il marque son caractère éphémère.

Cette diversité des saveurs qu'estompaient les références explicites à la tradition artistique du Japon, faites dans leurs compositions par les cinéastes susdits, elle éclate dans les films suivants, chacun stylistiquement très différent des autres.

Avec *Postman Blues*, *Moe no Suzaku* et *2 Duo*, le film *Hana-Bi*, plus que les autres films mentionnés, comblera les attentes du spectateur qui préfère une œuvre dont la singularité est prononcée aux films qui lui rappellent une saveur familière. Un Kitano, par exemple, aime cadrer bien fixement des objets de la vie quotidienne ou des tableaux d'un protagoniste (peints par le cinéaste!) dans une œuvre déconcertante, *Hana-Bi*, Lion d'or du dernier Festival de Venise. Portrait d'un détective tuant avec indifférence quiconque fait preuve d'indifférence, tendre avec les tendres, ce film porte la marque d'un regard unique en continuité et en approfondissement de *Sonatine* et de *Kid's Return*, avec davantage encore de concordance entre la placidité du visage du comédien et l'économie de moyens utilisés, dans un plan donné, par le cinéaste (ici comédien, monteur, peintre autant que réalisateur).

Le vent a laissé une trace de Takayama joue certes sur la référence à une des traditions de narration et d'illustration les plus célèbres, celle de la période Heian (ici, XI^e siècle), du roman *Dit de Genji* et des rouleaux peints. Mais ce n'en est pas un simple décalque. Certes, resplendissent couleurs vives, font écho au parcours de l'œil sur les rouleaux les travellings latéraux, se font entendre, comme dans le roman de Murasaki, froissement de soie, échange de poèmes comme marques quotidiennes d'expression. Mais en choisissant de montrer quelle peut être la beauté des hommes aux yeux d'une femme, Takayama s'inspire aussi du cinéma d'animation fantastique et met en scène une magicienne, aussi bien qu'il fait chorégraphier un combat. Des *mûdras*¹ ésotériques faisant apparaître aux person-

nages un monde conforme à leurs désirs, illusoire, à l'escrime opposant un homme à toute une troupe, le film oscille entre fidélité aux costumes et sites d'époque, et refus du naturalisme, qui pourtant a influencé si fortement la narration nipponne.

Ce réalisme magique attire aussi l'auteur d'un premier film, Shinohara, dans *One More Time, One More Chance*. Un musicien en panne d'inspiration rencontre une jeune fille soumise au joug de la lune. Un autre jeune, Hizaki, dans *Isana*, nous montre un fils de pêcheur se demandant s'il deviendra chasseur de baleines. Il rencontre une jeune fille, incarnation d'un dauphin... Si le plan-séquence ou les scènes en plans réduits, si le rapport étroit des personnages avec la nature sont communs à ces deux films, d'autres cinéastes, comme Suwa avec *2 Duo*, sans recourir au réalisme magique, pousseront à la limite l'usage du plan-séquence: huis clos étouffant où dans l'espace physique et, pour ainsi dire aussi, temporel restreint laissé par la société japonaise à la vie de couple, l'intimité devient lieu d'implosion. Toute une civilisation du non-dit est ainsi mise en représentation: on y souligne moins l'harmonie résultant du contrôle de soi que les malentendus et la solitude qu'entraîne le silence. À ces traits, avec toutefois plus de variété d'effets, s'ajouteront, dans *Swallowtail* de Iwai, caméra à l'épaule, éclairages peu nuancés pour mettre en évidence la dérive physique et morale des travailleurs immigrés et clandestins.

Suzaku, de Naomi Kawase, renoue avec le regard stable, attentif, prolongé d'un Ozu qui aurait retenu la leçon de la peinture chinoise: le plan d'ensemble triomphe, où l'homme malgré ses drames retrouve sa place minime en comparaison de celle de la montagne. Si plusieurs jeunes cinéastes reviennent à ces plans longs, même au plan-séquence (voir *Maboroshi*, *2 Duo*), le film de Sabu, *Postman Blues*, nous interdit une trop hâtive identification d'une génération à un style. Ici, le talent du cinéaste consiste à bien ancrer les démêlés du héros dans la routine pour mieux faire la satire de ceux dont le destin semble lui échapper: gangster, policier. Mais l'on se moque ici plus du spectateur que des genres cinématographiques, contrairement à Tarantino. Le tueur à gages, le policier moqués le sont du fait qu'ils calquent leur vie sur l'image que le cinéma donne des gens de leur métier, sur l'image qu'ils croient devoir donner. Et quelle ironie dans cette obsession du sens poursuivi par les enquêteurs! C'est bien Sabu qui cherche ici sa voix propre, comme nous le prouve son précédent film, *Dangan Runner*.

Languille de même — avec son jeu de cadrages à travers un espace plus restreint: porte, fenêtre, s'opposant, comme l'a bien montré Richie, aux cadrages saisis du lieu même où sont les héros, avec son bestiaire (anguille, grenouilles), cadrages qui renvoient bien à une pratique fréquente des peintres japonais (cadre dans le cadre) et au shintoïsme (présence d'esprits, continuité des règnes animal et humain) — constitue surtout un prolongement du style propre



L'anguille d'Imamura, Palme d'or du Festival de Cannes 1997.

à Imamura. Aussi Japonais que Sabu et Takayama, il l'est de façon différente².

J'ai gardé pour la fin le film le plus étonnant, *Labyrinthe des rêves*, car il est une résurrection des ressources du cinéma muet, mais servies par les intermittences de la bande-son: paroles, bruits, musiques, silences se relaient, mais comme une matière travaillée par le sculpteur dégageant la forme de la masse compacte. La place du non-verbal entre les protagonistes, les pratiques sociales appartiennent bien au Japon. Mais l'étrangeté du film tient moins à celle que l'on attend du genre, le thriller, que du travail sur les éléments du code cinématographique. Un tel travail pourra gêner le spectateur, le garder trop à distance pour qu'il soit ému: du moins est-ce ce que l'on m'a dit. Mais cela exprime le nécessaire silence sur ses émotions personnelles qu'on attend du Japonais, et l'inévitable détour qu'elles prendront pour s'extérioriser. Le style du film est bien la création personnelle de Ishii Sogo.

Il serait donc bon de nous demander si l'expression «C'est japonais» ne nous serait pas inspirée par les références explicites des cinéastes à leur tradition esthétique plus que par une intuition que nous aurions d'une *manière* japonaise de cadrer et de monter. Au mieux, est-ce de manières qu'il faudrait parler. Et nous n'avons rien dit du documentaire et du cinéma d'animation qui, avec Miyazaki, a triomphé esthétiquement et commercialement dans 256 salles, en juillet. Quel est donc mon bonheur, au retour de mes voyages de cinéphilie à Tôkyô? Rappeler que les Japonais sont multiples quoique enserrés dans les mêmes contraintes: c'est la variété qui ressort du semblable, dont il me paraît passionnant de prendre la mesure. ■

1. Jeux de doigts ayant une portée magique.
2. La cohérence de cet univers telle que la manifeste la façon dont Imamura filme l'espace nippon sera désormais mieux comprise grâce à la présentation prochaine de la thèse de doctorat de Marie-Josée Rosa, à l'Université de Montréal (anthropologie).