

Où va le cinéma japonais?

Camille Gueymard

Numéro 36, 1987

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22184ac>

[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 [Où va le cinéma japonais?] *24 images*, (36), 47-49.

Camille Gueymard

colonialiste d'une Afrique infantile et insouciante, peuplée de grands enfants et d'hommes pour qui la perte de leur virilité semble être le principal souci, une image qui dérive sur la croyance des colonisateurs d'une Afrique incapable de se gouverner seule.

D'une tout autre teneur sont les films de Ouedraogo et de Cisse. Incomparables dans leur facture tout autant que dans le produit final, tous deux mettent en scène l'Afrique profonde, celle qui a une culture ancestrale, celle qui fait face à des problèmes que ni les chansons, ni la musique légère ne peuvent résoudre.

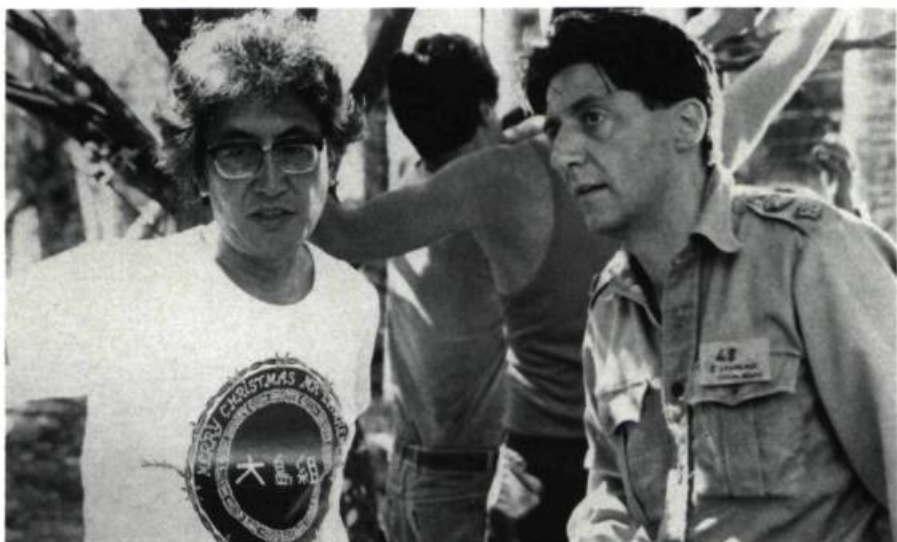
Le film de Ouedraogo, *Yam Daabo (Le choix)*, traite de la famine au Sahel, problème vital s'il en est un. Malheureusement, l'auteur s'égarait vite dans une histoire d'amour entre la fille et le fils adoptif d'une famille et tourne autour de la jalousie que ressent le fils d'une famille amie, qui aurait bien voulu épouser la jeune fille en question. Seule la séquence de la fin, qui nous ramène à la séquence d'ouverture où l'on voit les gens d'un village désertique attendant l'arrivée du camion d'un organisme d'aide internationale, nous rappelle que le propos du film n'est pas la vie, l'amour, la mort ordinaire, mais la vie ou la mort, la sédentarité mortelle ou la nomadisation et l'éclatement du village qui sont le tribut à payer pour survivre.

Enfin, vint le film tant attendu des amateurs de cinéma africain, *Yeelen* de Souleymane Cisse (qui nous avait déjà donné *Baara* et *Finye (Le vent)*). *Yeelen* est un film de l'intériorité, un film qui ne peut que nous gagner par la beauté des images, des personnages, de cette quête de la lumière.

Devant un tel film, devant ce que l'on peut en saisir et ce qui nous échappe, il n'y a qu'une attitude à prendre : faire confiance au cinéaste, se débarrasser de la hâte qui nous habite, oublier que l'on vit dans une société où les images se succèdent toujours trop vite pour qu'on les comprenne. *Yeelen* est un beau film, mais pas dans le sens *National Geographic* du terme. Cisse ne nous montre pas une Afrique de cartes postales. Il ne nous convie pas à un safari, mais à une quête intérieure : celle de la lumière, du savoir, le savoir qui donne une belle assurance mais qui tue également, le savoir bambara qui doit vaincre les obstacles de la nature (sécheresse, désertification de la terre) et les conflits de génération, le savoir qui doit survivre à la mort et être transmis aux générations à venir si la vraie Afrique veut demeurer.

Le film de Cisse se situe en dehors de toute modernité, de tout effet de mode. Ce n'est pas un film léger non plus que ce n'est pas un film cérébral. Comme la musique de Mozart, il plane au-dessus de la nature et de l'homme. Il ne s'adresse pas aux sentiments. Il élève l'âme, cette indéfinissable patrie des anges.

Le film est remarquable à tous points de vue, tant par le propos que par l'image, la mise en scène, la lumière, l'intemporalité qui s'en dégage. □



Nagisa Oshima et Tom Conti lors du tournage de *Merry Christmas Mr Lawrence* (une coproduction)

L'édition 87 du Festival des films du monde rendait hommage au cinéma japonais d'aujourd'hui. Quatorze réalisateurs, une réalisatrice, les cinq «majors» nippons, plusieurs maisons de production, des films à moyens et petit budgets, fiction, documentaire, comédie, catastrophe, amour, sexe et Histoire. Bref, un programme représentatif de la production cinématographique telle qu'elle s'est manifestée sur les écrans au Japon cette année. Autant de films qui, dans une certaine mesure, reflètent à la fois les tendances créatrices et les contraintes de production de ce cinéma national.

Une industrie en gestation

Les années 80 marquent de grands changements dans l'industrie du cinéma nippon. Une nouvelle génération de jeunes cinéastes «indépendants» s'affirment. L'industrie doit adapter ses stratégies de marketing aux nouvelles demandes du marché. Les cinq grands studios (Shochiku, Toho, Nikkatsu, Daiei et Toei), bastions traditionalistes désormais sclérosés, accusent une perte de vitesse. L'industrie doit subir une importante restructuration pour se sortir du marasme qui caractérisa la décennie précédente.

Les années 70 furent en effet désastreuses pour le cinéma japonais. La tradition voulait que les «majors» forment leurs propres techniciens et metteurs en scène, suivant un rigoureux «director system» basé sur l'ancienneté, laissant très peu de place aux jeunes et aux idées nouvelles. À la toute fin des années 50, les studios se lancèrent dans la production de films «pour les jeunes faits par les jeunes», mais il ne s'agissait là que d'une stratégie de marketing appliquée sans trop de conviction en vue d'attirer une clientèle de jeunes spectateurs.

Ce sont ces mêmes jeunes cinéastes engagés par les «majors» qui formèrent ce qu'on devait plus tard appeler la «nouvelle vague japonaise». Les Oshima, Imamura et Yos-

hida rejetèrent bientôt le carcan étouffant des studios pour fonder leurs propres maisons de production. Un geste tout à fait légitime compte tenu du malaise qui régnait dans cette industrie hyper-hiérarchisée. Cependant, refoulée par les «majors» et confinée aux réseaux parallèles de distribution, la nouvelle vague devint «un mince filet d'eau dont la source est en voie de tarissement»^(a).

Vers le milieu des années 70, la télévision est bien ancrée dans les foyers japonais : on ne va plus souvent au cinéma. Quant aux films japonais, il n'y a plus guère que les films pornos qui sont présentés sur les grands écrans, au grand bonheur de la Nikkatsu qui les produit en quantité industrielle. La Shochiku, elle, s'en sort grâce à la série *Otoko wa tsurai yo (C'est dur d'être un homme)* réalisée par Yamado Yōji^(b), où tous les six mois un épisode des mésaventures de Tora-san se fait l'écho du quasi semblable épisode précédent. La Daiei fait faillite en 1971 pour devenir une chaîne de grands magasins portant son nom. Un peu plus tard, la Daiei reprend ses activités, mais principalement dans la distribution de films. Les «majors» trouvent maintenant avantage à engager les équipes de production au fil des projets, selon les besoins du moment. Plusieurs metteurs en scène délaissent le cinéma pour faire carrière à la télévision. Le «jeune cinéma», qui avait en quelque sorte éclos sous la tutelle de l'Art Theatre Guild (ATG) de 1962 à 1973, se trouve dans un bien piètre état vers la fin des années 70. L'ATG éprouve alors de sérieuses difficultés financières et doit fermer la plupart de ses salles «de répertoire».

Les grandes oeuvres de ces années surgissent de façon sporadique, comme des exceptions qui confirment la règle. Oshima se tourne vers les producteurs français pour réaliser *L'empire des sens* (1976), puis *L'empire de la passion* (1978). Les seuls films qu'il tourne pendant les années

80 sont aussi des coproductions: *Merry Christmas Mr Lawrence* (1983) et *Max mon amour* (1985). Le même scénario se répète avec Kurosawa, pourtant un cinéaste d'après-guerre bien établi. Kurosawa fait appel à des coproducteurs soviétiques puis américains pour pouvoir réaliser à peine deux films en dix ans: *Dersu Uzala* (1975) et *Kagemusha* (1980). Son film suivant, *Ran* est complété en 1985 grâce au producteur français Silberman qui mène le projet à terme. Quant à Yoshida Yoshishige, *La promesse humaine* marque son retour au cinéma après une absence de 12 ans. Bien d'autres exemples de cinéastes, pour qui la fin des années 70 fut difficile au point d'interrompre leur carrière ou encore d'aller chercher un producteur à l'étranger, viennent à l'esprit.

Les «majors» devaient se rendre, bien malgré eux, à l'évidence: il fallait déléguer la production de films à d'autres et réduire ses effectifs. Puisque les studios contrôlent la distribution et les chaînes d'exploitation, et que les profits se situent essentiellement dans ces deux sphères de l'industrie, il était plus rentable d'acheter que de produire. S'ils choisissaient de produire, il était à leur avantage de se lancer dans la coproduction, avec la télévision ou avec de plus petites maisons de production. Les salles se distinguent par la catégorie de films qu'elles présentent (films japonais, étrangers ou un mélange des deux), l'approvisionnement en films japonais reste pertinent.

Avec les années 80, on peut dire que l'industrie s'est enfin assouplie, laissant un peu plus de place aux jeunes cinéastes dont les œuvres sont parfois présentées sur grand écran. Ces changements depuis longtemps essentiels à la survie de ce cinéma national auront tardé à venir. Il s'agit là de changements et non pas de bouleversements ayant pour effet de ne laisser que très peu d'œuvres importantes dans l'ombre. L'absence de films japonais «remarquables» est donc palliée par le nombre grandissant de films étrangers (américains pour la plupart) sur les grands écrans. Les films américains à grand succès constituent quasi instantanément de grosses recettes pour les distributeurs japonais qui en font tout de suite l'acquisition. Une situation, qui nous est plutôt familière, pointe à l'horizon. La quantité astronomique de films américains présentés dans les salles de cinéma augmente encore par rapport au nombre de films japonais. La plupart des salles «japonaises» sont occupées par le porno de la Nikkatsu, laissant peu d'endroits pour présenter d'autres types d'œuvres.

En 1980, on comptait 1 085 salles de cinéma japonais pour 701 salles de cinéma étranger et 578 salles pour films étrangers et japonais. En 1986, le nombre de salles de cinéma japonais est tombé à 817 par rapport aux 720 salles de cinéma étranger et 572 salles «mixtes». Tandis que la location de films sur cassettes vidéo connaît un essor fantastique, les salles se vident et voient leur nombre diminuer. En six ans, 256 salles ont disparu.

D'autres changements qu'on a pu observer dans les années 80 se traduisent par l'appari-



Final Take de Yoji Yamada

tion de jeunes metteurs en scène issus d'écoles de cinéma, avec une formation Super-8 ou encore acquise dans l'industrie du porno. Des jeunes qui ont évité la voie hiérarchisée de leurs aînés et sont arrivés à un très jeune âge sur les plateaux de tournage. L'entrée en scène des grands magasins Seibu et Parco dans le domaine du cinéma de répertoire nous aura fait connaître plusieurs de ces jeunes cinéastes. C'est ainsi qu'on aura pu voir des films comme *Hi Matsuri* de Yanagimachi, *The Dawn of Billy the Kid* de Yamakawa Naoto, et *Ume Miruyōni Nemuritai* de Hayashi Kaizō. Trois films qui confirment un renouveau du cinéma japonais, nous laissant entrevoir une toute petite lueur d'espoir. Seibu et Parco sont en quelque sorte les gardiens de la liberté artistique et d'expression des jeunes cinéastes qui ont le privilège d'être leurs protégés. Ces grands magasins, mécènes du jeune cinéma, s'efforcent de promouvoir le cinéma d'auteur, tant au niveau de la production que de la distribution et de l'exploitation.

L'écran japonais: moroses «eighties»

Les films japonais qui nous ont été présentés au Festival des films du monde cette année étaient mornes dans l'ensemble. Des sujets potentiellement riches, mais mal exploités. Des scénarios qui auraient mérité une deuxième écriture pour soutenir l'intérêt du film jusqu'à la fin. Des tournages réalisés en vitesse sous l'énorme pression financière des studios. Un recours aux formules, au carton-pâte, aux personnages sans spontanéité, à la sentimentalité facile. Des effets spéciaux qui au lieu d'être magiques transpiraient le manque de moyens. Heureusement, fort heureusement, quelques agréables surprises qui confirment que les années 80 ont encore quelque chose à nous montrer.

D'abord, un documentaire sensible, honnête et touchant, réalisé par une des rares femmes cinéastes au Japon, *How to Care for the Senile* de Haneda Sumiko. Ce film porte sur le phénomène relativement récent du vieillissement de la population et du nombre croissant de personnes âgées séniles qu'il entraîne. Un problème social que partagent toutes les sociétés industrialisées. Comme le titre l'indique, Haneda



Zegen de Shohei Imamura

nous explique «comment prendre soin des personnes séniles» d'une manière beaucoup plus humaine que scientifique, en s'attachant à la vie des patients et au travail des infirmiers. Des portraits absolument touchants de vieilles *obā-san* (grandes-mères), le récit émouvant de leurs obsessions, de leurs rêves et de leurs peurs raconté par leurs familles: voilà le regard qu'a posé la cinéaste sur ce sujet. Sa caméra était parfois naturaliste, cadrant les visages comme on voit trop peu souvent dans le cinéma japonais: sans effets, sans masques, sans poses.

Le film en compétition, *The River of Fireflies* du cinéaste Sugawa Eizo, était un joli conte de fées romantique. Un regard nostalgique sur l'enfance, sur les pactes qui peuvent unir les enfants, sur les relations parent-enfant, la vieillesse, la vie qui passe, les saisons qui défilent. Un film au mouvement vertical, où ce sont les flocons de neige, les fleurs de cerisiers ou encore la pluie qui enveloppent les personnages. Où à la toute fin, les deux jeunes héros, un garçon et une fille, s'éprennent l'un de l'autre, dans un nuage de lucioles et peuvent ainsi conclure un pacte d'amour. Un film que Sugawa a pris de le temps d'écrire: 7 ans se sont écoulés avant la réalisation de ce projet, alors qu'il était scénariste pour la télévision. On peut peut-être lui reprocher le jeu du petit garçon qui ressemblait davantage à celui d'un adulte; les effets spéciaux (le nuage de lucioles) qui n'ont pas été réalisés avec les moyens techniques et financiers suffisants qui auraient pu traduire la magie de l'image. Il reste que *The River of Fireflies* se démarquait des autres films japonais présentés cette année. Sugawa est de la génération des cinéastes qui ont été formés suivant le «director system». Il a commencé sa carrière comme assistant de Naruse Mikio.

Yamada Yōji étant un des derniers «réalisateurs de studio», c'était tout naturel qu'on lui demande de tourner *Final Take, The Golden Days of the Cinema* pour commémorer les 50 ans des studios Ofuna de la Shochiku. Une idée de film fort intéressante pour les amateurs d'histoire du cinéma. Le film se déroule dans les années trente, à une époque où le cinéma passe tranquillement au parlant. Tranquillement, parce que



River of Fireflies de Eizo Sugawa

la tradition du *benshi*, narrateur qui incarne à la fois la voix du narrateur et celle des personnages, persistera plusieurs années encore après la «venue du son» en 1927. Dans *Actress* de Ichikawa Kon (voir plus bas), on assiste à une séquence du film *La danseuse d'Izu*, réalisé par Gosho Heinosuke en 1933, un film «muet» tourné comme un ciné-poème. *Final Take* commence de façon tout à fait magique, nous faisant parcourir le quartier des salles de cinéma, nous offrant justement le spectacle d'une projection avec *benshi*. On a alors l'impression d'assister à la présentation d'images-documents qui n'existent plus dans le Tokyo moderne. Il y a des clins d'œil à l'histoire, aux personnages importants qui ont fait carrière dans les studios Ofuna. C'est ainsi que, comme le veut la légende, on observe «Ozu» faisant répéter une scène à un point tel que ses acteurs en perdent toute spontanéité. Le concierge des studios, témoin des drames, victoires et défaites des acteurs, est interprété par Ryu Chischu, qu'on a souvent vu incarner le rôle du «père» dans les films d'Ozu. Mais la petite histoire du studio s'estompe de façon peu convaincante par les acteurs des épisodes de la vie de Tora-san (*C'est dur d'être un homme*).

Cette année, la Toho produisait elle aussi son hommage à l'histoire du cinéma japonais. Ichikawa Kon, un des importants cinéastes d'après-guerre, réalise *Actress*, sur la vie de la grande actrice Tanaka Kinuyo. Le film est adapté du roman biographique *Tanaka Kinuyo le roman* de Shindo Kaneto. Ici, on suit le duo Tanaka-Mizoguchi. Des séquences de films contemporains au récit, commentées par une voix off, ancrent l'histoire dans le contexte plus large du cinéma japonais. Cependant, dès l'apparition de Mizoguchi, personnage mythique du cinéma japonais, Tanaka passe au second plan. Sûrement, si Ichikawa avait eu plus de temps pour réaliser son film, il aurait pu créer un meilleur équilibre entre les diverses trames narratives. Les séquences de films en voix off arrivaient toujours comme un cheveu sur la soupe, interrompant le drame «reconstitué».

Morita Yoshimitsu, jeune cinéaste des années 80, qu'on connaît surtout pour ses *Family Game* et *Sorekara*, nous présentait

son dernier film, *All For Business' Sake*, produit par la société de télévision Fuji. Une comédie loufoque tournée suivant un rythme rapide, très tésé. Un humour qui fait rire au début parce qu'il est moqueur, absurde et abrasif. Le film n'arrive malheureusement pas à garder le rythme jusqu'à la fin. Ça finit en queue de poisson, après une longue scène où l'on rejoue la finale du *Chushingura (Les 47 Ronins)*, la vengeance de la «mort» du maître. Morita a voulu se moquer du milieu sans merci de la publicité et des «guerres froides» qu'entretiennent les sociétés rivales. Les acteurs principaux, Ishibashi Takaaki et Mori Noritake, sont des superstars de la télé nipponne, mieux connus sous le nom de Za Toneruzu (The tunnels!). Ils sont les «Ding et Dong» japonais et connaissent le même succès populaire. On attend le prochain film de Morita, qui devrait être une œuvre personnelle, tournée en 16mm, noir et blanc. Avec ce prochain film, peut-être arriverons-nous à mieux saisir ce cinéaste qui, tout comme son aîné Kinoshita Keisuke, explore un nouveau genre, de nouvelles techniques à chaque fois qu'il fait un film.

Heartbreak Yakuza fait allusion au cinéma, à la manière d'un cinéphile qui prend plaisir à citer les vieux films. Le cinéphile, c'est le jeune réalisateur Harada Masato qui fit ses débuts comme critique pour plusieurs journaux et magazines japonais alors qu'il habitait à Los Angeles au début des années 70. Il adore l'énergie qu'on retrouve dans le cinéma américain. Harada est un des rares critiques japonais à être passé à la réalisation. *Heartbreak Yakuza* raconte une histoire, mais raconte aussi des images de la jeunesse du cinéaste, de Tom Sawyer à *The Godfather*. Harada raconte que la Schochiku-Fuji, une filiale de Shochiku, lui a permis de réaliser son film sans qu'il ait à faire trop de concessions. S'il a dû faire des compromis, c'est surtout sur le plan du choix des comédiens. D'heureux compromis puisque Harada a su merveilleusement diriger le jeu de ses acteurs. Go Hiromi, Tom Sawyer dans le film, super pop star au Japon, n'avait, jusqu'à présent, tenu que des rôles d'adolescents dans des films plutôt médiocres destinés à un public jeune. Go Hiromi nous dévoile ici ses talents d'acteur. *Heartbreak Yakuza* est un film de

gangster au cœur tendre, qui joue avec les conventions du genre. L'histoire de Shuji et de Hitomi («prunelle»), qui devient aveugle pendant une partie du film, est sentimentale, d'une sentimentalité liée aux souvenirs d'enfance.

Imamura Shohei (*La ballade de Narayama*) nous a réservé une drôle de surprise avec son dernier film *Zegen*. Imamura, depuis le début de sa carrière au cinéma, s'intéresse à l'Histoire telle que vécue par les plus démunis. Cette fois-ci, il nous raconte l'impérialisme japonais en Asie du Sud-Est dans les années trente et quarante à travers un groupe de prostituées japonaises que l'armée avait envoyées à l'étranger pour reconforter ses propres soldats. Un récit métaphorique bien joué, adroitement orchestré mais qui s'égare, oubliant où il voulait en venir.

On dirait facilement la même chose de *Jazz Daimyo* du cinéaste Okamoto Kihachi dont le développement narratif déraile à la fin du film, nous laissant sans conclusion. Okamoto nous raconte «l'arrivée» du dixieland du Japon au milieu du XIX^e siècle. Quatre musiciens noirs qui croyaient avoir quitté l'Amérique pour leur terre «maternelle», l'Afrique, se retrouvent à bord d'un bateau qui fait naufrage sur les rives du Japon. On les emprisonne, comme tous les étrangers qui posaient alors le pied sur l'archipel nippon sans y avoir été autorisés. Ils se mettent à jouer de leurs instruments et piquent drôlement la curiosité des Japonais qui descendent un par un rejoindre les prisonniers dans la cave. Tandis qu'on «joue» en bas, la révolution/restauration Meiji passe au-dessus de leurs têtes. Une idée géniale, adaptée du roman populaire *Dixieland Daimyo* de l'écrivain humoriste Tsutsui Yasutaka. L'interminable dernière scène du film est absolument démente, un «Jam session» où les musiciens font d'incroyables sauts dans le temps, passant de l'an 1 de l'ère Meiji (1868) aux années 50!

La programmation des films japonais du Festival des films du monde nous a donné un aperçu honnête de la production cinématographique de l'année, avec ses succès et ses défaites. Cependant, un auteur qui, depuis trois ans fait beaucoup parler de lui au Japon, manquait au programme. Il s'agit de Itami Juzo dont le troisième film, *Marusa no onna* sortait en salle à Tokyo en février dernier. Itami est un des rares réalisateurs des années 80 qui sache bien raconter, bien concevoir ses histoires. *Tampopo* son deuxième film, un «western spaghetti japonais», a récemment été vu à Montréal. Il reste à souhaiter que ses autres films, dont *Les funérailles* parviennent jusqu'à nos écrans. □

NOTES

(a) Donald Richie, «La Contre-marée économique», *Cinéma d'aujourd'hui*, no. 15, hiver 1979-80.

(b) Dans la tradition japonaise, le nom précède le prénom.