

Apocalypse Nô

Pluie noire de Shohei Imamura

Philippe Elhem

Numéro 44-45, automne 1989

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/23134ac>

[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

Elhem, P. (1989). Compte rendu de [Apocalypse Nô / *Pluie noire* de Shohei Imamura]. *24 images*, (44-45), 20–21.

PLUIE NOIRE

DE SHOHEI IMAMURA



Yasuko et les passagers de cette barque reçoivent la pluie noire radioactive quelques instants après l'explosion de la bombe sur Hiroshima

APOCALYPSE NÔ

par Philippe Elhem

Depuis son retour au cinéma de fiction vers la fin des années soixante-dix, et à la seule exception de son film d'intronisation, le sublime *La vengeance est à moi*, Shohei Imamura s'est entièrement immergé dans le passé du Japon au point d'en avoir fait le véritable sujet des longs métrages (quatre à ce jour) qu'il a réalisés depuis. À l'origine cinéaste entièrement pénétré des valeurs du «réel», ce qui en fit l'un des deux chefs de file incontesté de la Nouvelle Vague nipponne (parallèlement à son dissemblable alter-égo, Nagisa Oshima), Imamura semble donc avoir à peu près renoncé à filmer au présent la société japonaise — société qu'il n'hésitait pas à qualifier de «fiction» à l'époque de *La ballade de Narayama*. Ceci posé, la part de désarroi que l'on peut deviner au travers d'une telle démarche, l'impuissance et le désintéret qui semble l'avoir gagné face à l'évolution d'un Japon totalement réunifié autour de son miracle économique, n'a jamais entraîné chez l'auteur de *La femme insecte* une quelconque perte de lucidité ni la moindre tentation d'idéaliser ce passé. L'on peut même observer de film en film une remontée sensible amorcée, palier par palier, des origines du Japon où le cinéaste a été en quelque sorte reprendre pied (la fin de l'ère Edo pour *Narayama*, l'avènement de l'ère Meiji pour *Eijanaika*, la première moitié du siècle pour *Zegen*), vers un regard toujours un peu

plus contemporain.

Avec *Pluie noire*, adaptation d'un roman qu'il voulait porter à l'écran depuis déjà plusieurs années, Imamura recolle même à une certaine forme d'actualité en abordant, à travers Hiroshima, le problème plus que jamais universel de l'Holocauste nucléaire et de ses terrifiantes conséquences pour les survivants. *Pluie noire* est un film sur la tragédie d'Hiroshima et sur la vie après la bombe. Bien que son sujet ne soit pas le bombardement nucléaire en soi, le cinéaste a pris le parti de l'inscrire en tant que tel dans le film, de le reconstituer de la manière la plus réaliste qui soit et de s'y confronter d'entrée de jeu. Malgré l'inévitable part d'obscénité qu'entraîne toute tentative de représentation de l'irreprésentable, la grandeur morale du cinéaste, dès lors qu'il avait pris la décision de frapper son film du sceau de l'apocalypse, aura été très justement de refuser l'hypocrite facilité que constitue le recours aux bandes d'archives pour au contraire assumer la responsabilité sans partage de TOUTES ses images. Par ailleurs ce prologue n'est pas sans répondre à une véritable nécessité cinématographique: en dehors du fait qu'il identifie le destin individuel et collectif de ses personnages au grand tout historique qui le fonde, il permet d'étayer la ligne de force sur laquelle repose le film, celle d'une bouleversante dialectique entre la vie (qui reprend son cours comme si de rien n'était) et la mort (qui souterrai-

nement continue son travail de sape). Toute la grandeur esthétique, toute la force dramatique de *Pluie noire* se trouve contenue dans ce seul paramètre que le film porte sans faillir, sans dévier un seul instant de sa voie, jusqu'à sa résolution finale.

Pluie noire, ou l'histoire de trois survivants de la tragédie: soit Shigematsu Shizuma, son épouse Shigeko et leur nièce Yazuko. Irradiés tous les trois (Yazuko a été exposé à la «pluie noire» tombée du nuage radioactif qui s'est formé dans les secondes qui suivirent la déflagration), ils mènent ensemble, cinq ans après le drame, une vie en apparence normale dans un paisible village des environs d'Hiroshima. Seule ombre au tableau, Yasuko est toujours célibataire, bien que l'on ait tout fait pour cacher qu'elle était sur les lieux, le 6 août 1945.

Ce que délimite peu à peu Imamura, c'est le réseau de solidarité muette, isomorphe, qui relie les uns aux autres, non seulement les membres de la famille Shizuma, mais tous les habitants du village, solidarité qui les voit coopter, grand cœur, tous les traumatisés, tous les grands frappés de la guerre encore toute proche: ainsi Yuichi, véritable incarnation de la dualité qui travaille le film au corps. Sculpteur de son état et jouissant en apparence de toutes ses facultés, il est pourtant immédiatement saisi de folie dès qu'il entend le bruit d'un moteur à explosion (il lui faut alors



Yasuko (Yoshiko Tanaka) et son oncle (Kazuo Kitamura)



Yuichi (Keisude Ishida) et Yosuko gravement malade

se précipiter sous les roues du véhicule pour y déposer le simulacre d'une mine).

Une nouvelle fois ce qui intéresse Imamura c'est, pour l'essentiel, l'exploration du microcosme familial, étendu, comme dans *La ballade de Narayama*, à l'échelle d'un village et qui lui permet, pour reprendre les termes de Serge Daney, «de focaliser l'ensemble comme un détail, ou l'inverse». C'est évidemment dans cette manière de faire, par delà son sujet, qu'Imamura marque de façon indiscutable le film de sa personnalité, révélant une fois encore la cohérence de ce que «tous ses commentateurs appellent depuis des années, avec une régularité métronomique, son regard d'entomologue». Il n'y a pas jusqu'au bestiaire panthéiste du cinéaste qui ne se trouve enrichi d'une nouvelle figure: celle d'une carpe, mythique reine des eaux, que Yasuko aperçoit

dans un éblouissement et qui, pendant ces quelques secondes, nous apparaît comme l'objet matérialisé et insaisissable du mal invisible qui la ronge.

Pluie noire, pourtant, déroge complètement au style récurrent du cinéaste. Saisi dans la splendeur d'un noir et blanc (sans conteste le plus beau vu ces dernières années) qui renvoie aux origines de son cinéma, Imamura a fait de son film le carrefour de toutes les mémoires collectives du demi-siècle en renouant le fil du grand cinéma classique japonais — qu'il avait avec quelques autres, à la tête de la Nouvelle Vague nippone, très violemment contesté au début des années soixante —, celui dont les maîtres d'œuvre se nomment Naruse, Mizoguchi et, bien sûr, Yasujiro Ozu. En épousant la forme mélodramatique du *Shomin-geki*, porté à sa perfection par les précités, *Pluie noire* ressuscite ainsi tout

un art disparu qui reste certainement la plus belle expression de ce cinéma de la transparence cher à André Bazin. Un art reposant entièrement sur la technique du montage invisible, sur un filmage frontal aux imperceptibles mouvements de caméra, sur une sublime réthorique du plan d'ensemble qui va, ici, jusqu'à refuser tout recours au gros plan dans une véritable démocratie du regard et, enfin, sur une scénographie entièrement construite sur la profondeur de champ. Cette manière de faire en a, semble-t-il, surpris sinon déçu plus d'un — et très vraisemblablement le jury, que l'on aurait pu croire, vu sa composition, un peu plus sensible à de tels arguments — qui n'y virent que la marque d'un renoncement marqué au coin de l'académisme. Doit-on dire ici combien ces allégations nous semblent sans fondement? Le cinéaste s'est expliqué sur ses choix: de l'utilisation du noir et blanc (parce que la mémoire cinématographique de l'époque est en noir et blanc et que les séquences de reconstitutions auraient été parfaitement insoutenables en couleur) à l'adoption d'une forme classique (qu'induisait le sujet lui-même et que, sans doute, Imamura «devait» aux victimes et aux survivants de «l'éclair qui tue»). Ajoutons pour notre part qu'en adoptant de tels partis pris, le cinéaste non seulement intemporalise son œuvre (et lui confère par là toute la sérénité et la gravité nécessaires) mais aussi qu'il renoue ainsi, au moment opportun, avec une partie de sa propre histoire (il fut au début des années cinquante, par deux fois, l'assistant d'Ozu). Sans doute revenait-il à Imamura, face aux ruines fumantes d'une cinématographie agonisante, de réconcilier, magnifiquement, le cinéma japonais avec lui-même.

Et lorsque tout à la fin, la maladie finit par rattraper Yasuko (belle héroïne ozuïenne dans ce mélange de renoncement et de fatalisme qui se conjugue finalement à la volonté la plus inébranlable), c'est la gorge nouée que nous nous surprisons à scruter, avec l'oncle, le ciel, à la recherche d'un signe du destin qui nous laisse espérer que, peut-être, tout n'est pas joué. ●

KUROI AME

Japon 1989. Ré.: Shohei Imamura. Scé.: Toshiro Ishido et S. Imamura. Ph.: Takashi Kawamata. Mus.: Toru Takemitsu. Int.: Kazuo Kitamura, Yoshiko Tanaka, Etsuko Ichihara. 123 min. Noir et blanc.