



**CAHIERS  
DU  
CINEMA**

**FESTIVAL  
D'AUTOMNE  
1997**

**JAPON**

**Pères  
et fils**

**Oshima  
Suzuki**

**Cinéastes d'aujourd'hui**

**UGC-CINÉ CITÉ-LES HALLES  
GRANDE HALLE DE LA VILLETTE  
du 12 novembre au 16 décembre 1997**

# nova 101.5

et

# nova

M A G A Z I N E

aiment le cinéma  
et remercient leurs partenaires

**CRASH** de David Cronenberg  
**LISBONNE STORY** de Wim Wenders  
**CA TOURNE A MAHNATTAN** de Tom Dicillo  
**NENETTE ET BONI** de Claire Denis  
**THE GLASS SHIELD** de Charles Burnett  
**EN AVOIR OU PAS** de Laetitia Masson  
**POUR RIRE** de Lucas Belaux  
**CAMELEONE** de Benoît Cohen  
**UN SAMEDI SUR LA TERRE** de Diane Bertrand  
**SWIMMING WITH SHARKS** de Georges HUANG  
**KRIM** de Ahmed Bouchaala  
**HAPPY HOUR** de Steve Buscemi  
**3 STEPS TO HEAVEN** de Constantine Giannaris  
**EN ROUTE VERS MAHNATTAN** de Greg Mottola  
**PARFAIT AMOUR** de Catherine Breillat  
**IRMA VEEP** de Olivier Assayas  
**KINGDOM** de Lars Von Trier  
**BUTTERFLY KISS** de Michael Winterbottom  
**BEAUTIFUL THING** de Hettie McDonald  
**LA DERNIERE MARCHÉ** de Tim Robbins  
**WALKING AND TALKING** de Nicole HOLOFCENER  
**SELECT HOTEL** de Laurent Bouhnik  
**KIDS RETURN** de Takeshi Kitano  
**GRIDLOCK'd** de Vondie Curtis Hall  
**WHEN WE WERE KINGS** de Léon Gast  
**HUSTLER WHITE** de Bruce LaBruce et Rick Castro  
**LE DÉMÉNAGEMENT** de Olivier Doran

BAC FILMS  
BAC FILMS  
PYRAMIDE  
PYRAMIDE  
CIBY DISTRIBUTION  
UFD  
REZO FILMS  
REZO FILMS  
AFMD  
CTV INTERNATIONAL  
LFGD  
LES FILMS SANS FRONTIERES  
LES FILMS SANS FRONTIERES  
ARP  
HAUT & COURT  
HAUT & COURT  
HAUT & COURT  
DIAPHANA  
DIAPHANA  
POLYGRAM FILM DISTRIBUTION  
POLYGRAM FILM DISTRIBUTION  
MK2  
SWIFT  
POLYGRAM FILM  
POLYGRAM FILM  
VERA ICONA  
GBVI

## Du Japon et des cinéastes

par Thierry Jousse

Une des tendances les plus répandues dans la culture cinéphilique française consiste à circonscrire le cinéma japonais à trois ou quatre noms forcément classiques : Mizoguchi, Ozu, Kurosawa et dans le meilleur des cas, Naruse, quatrième mousquetaire repêché *in extremis*. Par un étrange effet d'amnésie, le nom d'Oshima, fer de lance et emblème de la Nouvelle Vague japonaise, a par exemple ces dernières années pratiquement disparu de notre horizon. C'est sans doute parce qu'Oshima n'a pas tourné de film de fiction depuis une dizaine d'années (*Max mon amour*, 1986) qu'il est au purgatoire. Mais c'est peut-être aussi parce qu'il est un des rares à avoir pratiqué la subversion de manière aussi directe qu'on a du mal à assimiler ses films à une histoire déjà écrite. En réalité, le cinéma d'Oshima demeure, au-delà des années, profondément politique si on entend le mot en un sens plus large que les préoccupations futiles de certains de nos contemporains. Politique au sens où il met au premier plan le désir plongé au cœur du quadrillage social et du dispositif cinématographique. C'est en ce sens qu'il forme, avec Pasolini et Fassbinder, une sorte de troïka du désir qui persiste à nous passionner. Voilà pourquoi il nous a semblé particulièrement urgent de montrer ou de remonter les films d'Oshima – l'intégrale restant un objectif impossible à atteindre, étant donné la multitude de films qu'il a réalisés pour la télévision. On pourra ainsi découvrir ou redécouvrir à La Villette des films aussi fondamentaux que *Nuit et brouillard au Japon* ou *Le Petit Garçon*, joyaux d'une dense filmographie qui valent bien les plus célèbres *Contes cruels de la jeunesse* et *L'Empire des sens*. L'occasion aussi d'entendre à nouveau la voix d'Oshima, victime il y a plus d'un an d'un grave accident cardiaque, à travers un entretien exclusif réalisé par nos amis des *Cahiers du cinéma-Japon* et que nous publions dans ce programme.

A l'époque où Oshima mettait très sérieusement à mal les formes traditionnelles du cinéma japonais, un autre cinéaste moins célèbre les dynamitait de l'intérieur. Il s'agit de Seijun Suzuki, maître du film de yakuza et de la série B élevée au rang des beaux-arts, qu'on a redécouvert ces dernières années et qui est toujours en forme. On s'aperçoit aujourd'hui que Oshima et Suzuki représentaient les deux faces de la même révolution. C'est pourquoi l'hommage rendu à Suzuki s'intègre parfaitement aux côtés de la rétrospective Oshima, d'autant plus que ce programme nous permettra de découvrir l'incroyable *Marque du tueur*, déjà montré à Beaubourg lors de la grande rétrospective du cinéma japonais, mais très peu vu.

Si Oshima et Suzuki sont bien heureusement toujours en vie, la question de leur postérité est néanmoins posée. Y a-t-il aujourd'hui un nouveau cinéma japonais digne de ce nom ? L'émergence récente de Takeshi Kitano (dont nous avons montré l'an dernier une intégrale) est évidemment le fait majeur de ces dernières années et son dernier film, le splendide *Hana-Bi*, Lion d'or à Venise cette année, n'a fait que le confirmer. Mais la force unique de Kitano ne doit pas masquer la vitalité d'un certain cinéma japonais qui, en dépit des conditions de production souvent difficiles, fait souvent preuve d'une grande invention. C'est le cas de Shinji Somaï – cinq de ses films seront montrés pour l'occasion, dont quatre inédits – certainement le meilleur cinéaste de sa génération avec Kitano. Encore derrière, ça piaffe sérieusement chez les très jeunes. Des cinéastes tout à fait inconnus en France se prennent en main hors des sentiers battus des Majors et créent leur propre style. C'est le cas de Kiyoshi Kurosawa, de Shinji Aoyama ou de Nabahiro Suwa. On pourra les découvrir pour l'occasion à l'UGC Cité-Ciné des Halles. Ils sont les héritiers fragiles et vivants d'Oshima ou de Suzuki, et les petits frères en devenir de Kitano ou Somaï. Ils sont le vif du cinéma japonais d'aujourd'hui.

P.S. : Il nous faut ici remercier très chaleureusement les *Cahiers du cinéma-Japon*, et plus particulièrement Yoichi Umemoto et Abi Sakamoto, sans qui ce programme n'aurait pas été possible. Et aussi Jean Viala du Festival d'Orléans qui nous a permis d'élargir la palette de nos choix...

En couverture :  
La Cérémonie  
de Nagisa Oshima.

Contact Aurélie Berry 01 53 33 33 31

# Rétrospective

## Nagisa Oshima

### Le mal-être s'est effacé

Entretien avec Nagisa Oshima

En relisant votre entretien avec les *Cahiers du cinéma*, en mars 1970, nous avons été surpris qu'à la fin, vous déclariez votre haine quasi totale pour le cinéma japonais. Vous avez même ajouté : « A cette haine, il n'y a aucune exception. » Cette haine-là, l'avez-vous encore aujourd'hui ?

Je me voyais et je me vois toujours en cinéaste. Ce qui m'intéresse donc en tant que cinéaste, ce sont mes propres films. Ils occupent toujours le centre de mon intérêt. Les films des autres ne m'intéressent pas tellement. Cette sorte de non-intérêt que j'avais et que j'ai, par rapport aux films des autres, m'a fait employer peut-être le mot « haine ». La « haine » est un mot très fort. Et à cette époque, bien entendu, j'avais un certain goût pour d'autres films japonais. J'aurais pu, dans ces conditions, exprimer ce goût personnel, ce qui aurait sans doute plu à Pascal Bonitzer et Sylvie Pierre qui m'interrogeaient pour les *Cahiers*. Pourtant, je ne le voulais pas. Tout simplement parce que je ne voulais pas parler de mon goût, et que les critiques qui ont fait l'entretien avec moi auraient pu le considérer comme des influences que j'aurais subies. J'avais vraiment envie d'éviter ça. Et mon goût personnel n'a aucun rapport avec ce que je voulais à l'époque et ce que je veux aujourd'hui envisager dans mes propres films. C'est la raison pour laquelle j'ai prononcé le mot « haine », c'était pour éviter de m'exprimer sur des influences subies.

Mais vous êtes entré dans le studio Shochicku et vous y avez travaillé avec les maîtres de ce studio. Même à cette époque, vous ressentiez cette différence ?

Je suis entré dans le studio, c'est vrai. Pas parce que j'aimais le cinéma ou que je vou-

lais faire des films, mais parce que le studio m'a engagé, tout à fait par hasard, en tant qu'assistant. Je n'y travaillais pas avec les grands maîtres, ni avec Ozu et ni avec Kinoshita. Etre assistant dans le studio était une des façons d'avoir du travail.

Après vos études universitaires, vous aviez l'intention d'être journaliste...

Non, je n'avais aucune intention. Je déteste ce mot, « intention ». Dans ma vie, je n'ai jamais eu aucune sorte d'intention.

Comment avez-vous commencé à sentir cette différence avec les autres ? A partir du moment où vous avez fait vos films dans votre propre maison de production ?

Quand je suis entré dans le studio Ofuna de Shochicku, j'ai eu du mal à m'adapter. Etre dans le studio, être assistant dans le studio, tourner un film... Ce mal-être ne me quittait pas.

Et ce mal-être, vous l'aviez encore après être devenu indépendant, avec votre propre maison de production, Sozsha ?

Oui, je l'avais toujours. Mais ce mal-être est précisément devenu une de mes motivations pour continuer à faire des films. Et je ne pense pas que ce mal-être pourrait s'éloigner de moi si je travaillais dans un autre domaine que le cinéma.

Avez-vous voulu montrer justement ce malaise dans vos films ?

Il apparaissait dans mes films comme malgré moi. Si certains critiques de cinéma n'ont aucune estime pour mes films, je pense qu'ils y ont quand même tous ressenti ce malaise. Et qu'ils n'ont jamais pu l'accepter.

Vous avez dit que Kayoko Honoo, l'actrice principale de *L'Enterrement du soleil*, était devenue actrice malgré elle et que, grâce à

son mal-être, elle avait une présence très forte.

Je ne me souviens pas s'il s'agissait de cette actrice précisément, et pourtant pour une actrice comme Miyuki Kuwano, l'héroïne de *Conte cruel de la jeunesse*, c'était tout à fait le cas. Il semble qu'elle ait joué avec entrain, mais en vérité elle le faisait malgré elle. C'est pour cela qu'elle a fini par renoncer, assez jeune, à ce métier. Elle avait des problèmes avec sa famille et les gens qui l'entouraient. Certaines de mes actrices ressentaient ce type de malaise.

N'avez-vous pas prévu que vous ne pourriez pas vous adapter au système des studios ?

Si. On dit pourtant que les problèmes avec le studio Shochicku sont survenus au moment où je tournais *Nuit et brouillard du Japon*. Mais en vérité, je n'étais déjà pas heureux en tant qu'assistant. Et mon malaise est devenu si intense que j'ai dû quitter ce studio à l'occasion de la sortie de *Nuit et brouillard du Japon*.

Est-ce que la spécificité de ce malaise a changé dès lors que vous êtes devenu indépendant ?

Non, cela a continué. Mais, paradoxalement, j'ai toujours eu du plaisir à faire un film et à m'y absorber concrètement quelles que soient les difficultés par ailleurs. Peut-être parce que c'est toujours ainsi, dans ce malaise, que je commence à trouver un sujet.

On sent cette force dans *L'Enterrement du soleil*, par exemple...

Parce que ce film désigne exactement la place où je vivais alors, pas seulement physiquement mais aussi mentalement. Mon travail se propose de partager avec les acteurs

Kiyoko Mori



OBJETS  
TRADITIONNELS  
DU JAPON



KIMONOYA  
11, rue du Pont Louis-Philippe  
PARIS 75004  
Tel : 01 48 87 30 24

avec des producteurs étrangers, vous avez abordé des sujets plus universels.

C'est peut-être parce que je suis parti du Japon pour faire ce film. Faire un film au Japon, c'est traiter son sujet dans une limite à la fois spatiale et temporelle. Le Japon est une île. Je ne pouvais faire autrement que de m'engager dans une situation typiquement japonaise. J'en avais un peu assez de cette situation. Et aussi des problèmes politiques de la nation japonaise que j'avais traités dans mes films précédents. Mon intérêt s'est alors dirigé vers des choses plus abstraites comme les rapports entre l'homme et le monde, des rapports plus universels.

**Vous n'avez pas hésité à employer le procédé traditionnel et conventionnel de champ/contrechamp pour la scène de conversation entre Kitano et Tom Conti dans *Furyo*, par exemple, procédé que vous n'aviez jamais utilisé dans vos films précédents. Ce changement a-t-il un rapport avec votre situation d'alors ?**

Je n'en étais pas vraiment conscient bien que j'ai toujours eu envie de changer progressivement des choses en faisant des films. Ce n'est pas un retour conscient aux procédés artisanaux du studio, mais une évolution qui a eu lieu à partir du moment où j'ai commencé à faire des films, soit en pays étranger soit avec des producteurs étrangers. Avec les acteurs étrangers, je me suis petit à petit rendu compte qu'il n'était pas nécessaire de faire mes nouveaux films contre ce qu'on faisait au studio. J'ai alors eu envie de recommencer à zéro.

**Cette transformation se définit-elle comme le passage du symbolique à l'abstrait ? La symbolique de vos films des années 60, dans lesquels se trouvent des reflets allé-**

**goriques de la société d'alors, se transforme en une chose plus abstraite dans vos films des années 80...**

C'est une bonne question. J'ai peut-être suivi ce processus que vous venez de définir, mais je ne sais pas pourquoi. Il est vrai que ce dont j'ai eu envie alors correspond à quelque chose de plus vaste et de plus abstrait que le niveau symbolique.

**Ne constatez-vous pas que le moment advenait où vous alliez succéder à la tradition du cinéma japonais ?**

Non, ce n'est pas ça. En faisant mes films jusqu'aux années 70, j'avais envie de changer ou de détruire tout ce que j'avais appris dans le studio Shochicku, ce qui n'était plus du tout le cas au moment de *Max mon amour*.

**Ce mal-être que vous avez défini tout à l'heure comme le moteur de votre création, vous l'avez ressenti en faisant *Max mon amour* ?**

Non, je ne l'avais plus.

**Avez-vous réalisé vos deux documentaires des années 90, *100 ans de cinéma japonais* et *Kyoto My Mother's Place*, parce que vous ne ressentez plus ce mal-être ?**

Oui. Je me suis peut-être réconcilié avec le milieu dans lequel j'ai vécu autrefois. C'est orgueilleux de le dire, mais je me sens maintenant plus grand que ce que le cinéma japonais représente, depuis que je suis devenu universel. Je me sens beaucoup mieux dans cet état de choses. Mon mal-être s'est effacé à ce moment-là.

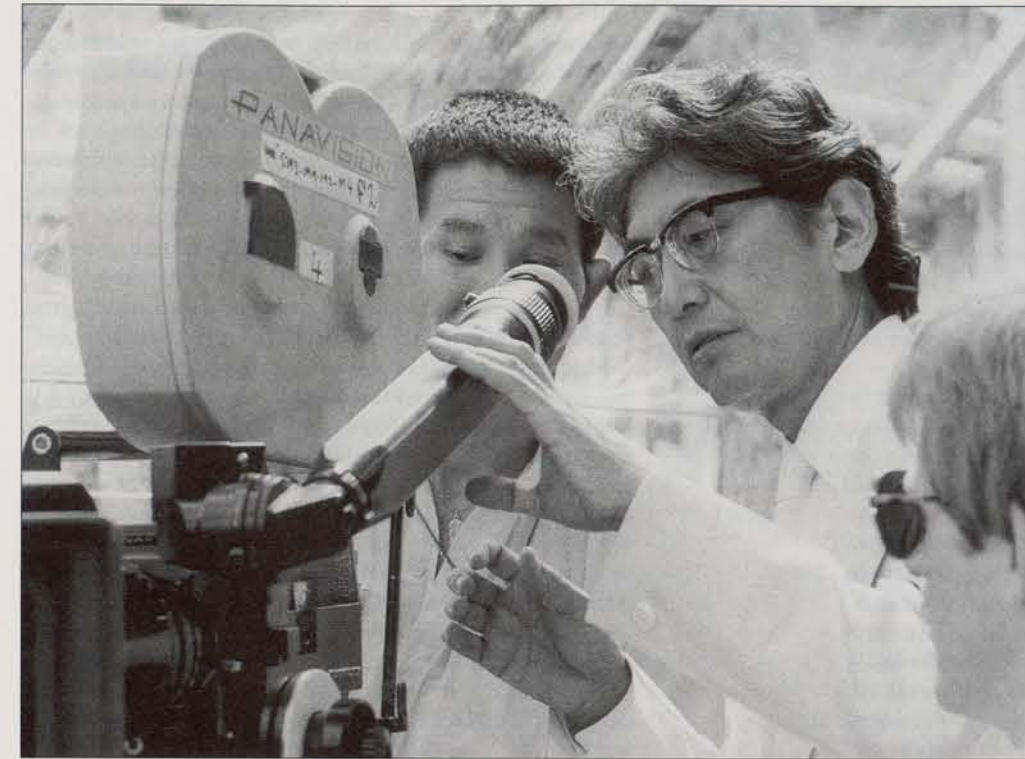
*Entretien réalisé par Yoichi Oguino et Yoichi Umémoto, le 18 septembre 1997, chez Nagisa Oshima à Kuguenuma, au Japon. Traduit du japonais par Yoichi Umémoto*



Le Petit Garçon.

VIII

Cahiers du cinéma



Nagisa Oshima sur le tournage de *Furyo*.

## Un empereur sans empire

par Yoichi Oguino

C'est dans les années 60 que le cinéma japonais, principale industrie du pays, s'est effondré. Mais c'est à cette même époque que Nagisa Oshima a fait preuve d'une étonnante activité pendant laquelle, et jusqu'à son silence vers le milieu des années 80, il est sans doute le premier à avoir introduit la modernité dans le cinéma japonais. Mais Oshima a-t-il été le seul à apporter cette modernité ? La démythification des vedettes dans les films de Shohei Imamura et de Yasuzo Masumura est-elle, par exemple, comparable à la nouveauté apportée par Oshima ? Les formes anti-classiques de Hiroshi Teshigahara et de Kiju Yoshida n'ont-elles aucun rapport avec la forme qu'Oshima a donnée à ses films ? Les quatre géants du cinéma japonais (Ozu, Mizoguchi, Kurosawa et Naruse) ont-ils influencé le travail d'Oshima ? L'activité de trois de ces quatre grands cinéastes a pris fin juste avant la crise industrielle du cinéma japonais, c'est-à-dire au moment où Oshima et les autres jeunes cinéastes faisaient leur entrée dans les studios. Il est donc impossible de comparer la grande tradition cinématographique japonaise avec le travail d'Oshima. Et on ne peut guère le comparer aux cinéastes contemporains dans la mesure où ses films développent des thèmes plus divers, plus universels.

Quelles innovations Oshima a-t-il apportées au cinéma japonais ? Contrairement aux films traditionnels des studios (dont Oshima a subi l'emprise), ses films racontent rarement l'histoire d'une famille japonaise. Oshima a dit :

Yoichi Oguino est rédacteur en chef adjoint des Cahiers du cinéma Japon.

« Le travail d'un cinéaste consiste à trouver le tournant décisif d'une histoire. » Selon lui, un film doit impérativement contenir ce « tournant décisif » parce que l'essence du cinéma repose sur cet état d'exception. Qu'est-ce que ce tournant décisif ? En voici un exemple éloquent pris dans *L'Armée oubliée de l'Empereur*, un court documentaire qu'Oshima a tourné pour la télévision en 1963. Il y montre un groupe de mutilés de guerre qui deviennent des mendiants, car ils ne reçoivent aucune aide du gouvernement japonais. Le regard d'Oshima se concentre, parmi ces ex-soldats de l'Empereur, sur les mutilés coréens qui participaient, en tant que soldats japonais, à la Seconde Guerre mondiale pendant que le Japon occupait la Corée. Sans moyens, ces « ex-soldats japonais » n'ont pas d'autre choix que de rester au Japon, même après la fin de la guerre. Le gouvernement japonais ne leur alloue aucune pension à cause de leur nationalité, et l'Etat coréen demeure silencieux, le Japon devant selon lui résoudre tout seul le problème. Ces mutilés coréens commencent à se battre entre eux après une manifestation devant la Chambre des députés. La caméra montre cette bagarre puis se concentre sur le visage d'un mutilé portant des lunettes noires. On l'entend pleurnicher. Pour s'essuyer le visage, il enlève ses

lunettes noires. Nous découvrons alors ses larmes, qui coulent de ses orbites vides. Il est aveugle...

Ce plan, très simple, désigne à la fois la haine, la tristesse et la résistance. C'est dans ce mélange de sentiments humains indécibles que réside le talent d'Oshima. Le moment où cet ex-soldat de l'Empereur commence à pleurer, c'est précisément le « tournant décisif » que le cinéma d'Oshima cherche à nous montrer dans chaque film. Là, Oshima se place en témoin, un témoin dont le regard est absolument sincère. Le cinéma devient alors un dispositif de résistance pour les spectateurs, un dispositif qui cherche à faire naître une conscience politique. Autre exemple, *Conte cruel de la jeunesse* (1960). Dans une salle d'hôpital, le héros, en mangeant une pomme, s'étend de tout son long sur son amie qui vient d'avorter. Le gros plan sur le héros mangeant une pomme semble durer une éternité. On entend alors la conversation de la salle d'à côté, entre une femme et le médecin qui l'a opérée, une discussion qui porte sur leur passé. Le bruit à peine audible de cette conversation, et celui que fait le héros en mangeant sa pomme, forment une étrange dissonance. Dans cette scène, le « tournant décisif » joue sur une sensation entêtante grâce à cette dissonance monotone et persévérante. On perçoit aussi cette dissonance dans *Nuit et brouillard au Japon* (1960). Je pense à un débat entre des intellectuels de gauche, ponctué par des malentendus, des conclusions précipitées et des lapsus. Cette discussion ne

IX

Festival d'Automne















# Cinéastes japonais d'aujourd'hui

## Contempler la transformation du monde

par Yoichi Umémoto

Trois inspecteurs de police contemplant silencieusement un paysage. Ils ne sont pas situés à la même place. Ils ne le regardent pas de la même manière. Ils ne se connaissent pas les uns les autres. Ils n'appartiennent pas aux mêmes films, et pourtant, il semble qu'ils appartiennent au même monde. Ce monde, devant les yeux des autres, reste stable et immuable, mais devant ces inspecteurs qui le contemplent, il commence à se transformer. Devant eux, le paysage est en train de bouger. Dans ce monde en transformation, ils perdent leurs repères. Et commencent alors à se perdre eux-mêmes. De la tristesse, de la fatigue, du vide, de la vanité. A travers le monde qu'ils regardent, les films nous donnent cette variété de sentiments.

Ces inspecteurs ont des points communs. D'abord, ils se dévouent tous les trois à leur métier. Ils souffrent dans leur vie privée, chacun ayant un problème avec sa femme. La femme de l'inspecteur Nishi souffre d'un cancer qui, d'après le médecin, ne lui laissera que trois mois à vivre. Celle de l'inspecteur Takabé, on la rencontre d'emblée chez son psychiatre. Et celle de l'inspecteur Saga le quitte parce qu'elle est fatiguée d'attendre en vain un mari qui est toujours en train de risquer sa vie. Le monde dans lequel habitent ces inspecteurs leur apparaît comme un paysage vide, ce paysage qui hante les films récents de Kiyoshi Kurosawa, Shinji Aoyama et Takeshi Kitano. Pourquoi ces cinéastes ambitieux ont-ils choisi ce type d'inspecteur de police pour protagonistes ? Pourquoi les paysages qu'ils regardent ont-ils un caractère identique ?

*Cure*, le quatorzième long métrage de Kiyoshi Kurosawa, né en 1955, est un chef-d'œuvre. Ce cinéaste montre

la transformation progressive de la vie quotidienne d'un inspecteur qui suit la piste d'un criminel. Alors que ce cinéaste a toujours travaillé dans des conditions de production très pénibles depuis son premier long métrage, *La Lutte obscène de la rivière Kanda*, en 1983, ce nouveau film produit par une puissante maison de production, Daiei, avec comme vedette Koji Yakusho (qui a notamment incarné le héros de *L'Anguille*) pour tenir le rôle de l'inspecteur Takabé, est le premier que les spectateurs japonais pourront voir dans des conditions normales. Le destin de tous les films précédents de Kurosawa était d'être édité en cassettes après une semaine de projection dans une salle mineure de Tokyo, une fois par jour après 21 heures. Même si les critiques, découvrant son univers à travers ses premiers films, avaient signalé le talent de cet ancien étudiant de Shiguhiko Hasumi, c'est la première fois, avec *Cure* qu'un de ses films sera distribué d'une manière adéquate. Mais dans le milieu des cinéphiles de Tokyo, le nom du jeune cinéaste, par hasard le même qu'un des grands maîtres du cinéma japonais, fait l'objet d'une sorte de culte depuis une dizaine d'années. Beaucoup d'admirateurs se sont précipités au ciné-club où étaient projetés ses films d'amateur en 8 millimètres réalisés alors qu'il était étudiant. Dans ses films amateurs, on pouvait déjà trouver des moments rares de mise en scène à la manière de la série B américaine des années 50. Kiyoshi Kurosawa en était conscient puisqu'il a cité le nom de Richard Fleischer comme son cinéaste favori.

Ensuite, son intérêt s'est plutôt dirigé vers un autre genre : les films d'horreur. « *Un homme peut vivre plus intensément quand il vit dans la peur. J'ai envie de décrire à la fois la*



*peur qu'un homme normal pourrait rencontrer, et la vie intense de cet homme ayant la peur pour énergie. Il est facile de montrer un homme tremblant de peur, mais il est vraiment difficile de décrire la peur elle-même. Il est aussi facile de filmer un homme en train de surmonter la peur, mais il est extraordinairement difficile de montrer celui qui accepte sa peur et vit avec »,* écrit-il dans le court texte de présentation de *Cure*. Cet homme vivant toujours avec la peur au ventre, difficile à montrer, est l'inspecteur Takabé que Koji Yakusho interprète à merveille. Dès le premier plan, on entre dans le monde des films *psycho-thrillers*, d'une manière comparable au *Silence des agneaux*. Pourtant, peu à peu, on se rend compte que ce que Kurosawa envisage de faire n'est pas de montrer avec clarté les intrigues assez complexes propres à ce genre, ni même de raconter grâce à un montage efficace l'histoire plutôt compliquée de l'inspecteur et du criminel, mais d'introduire la peur elle-même dans un monde en transformation, un monde bouleversé qui serait vu, entendu et vécu par cet inspecteur.

Chaque soir, après l'enquête menée en vain sur le criminel, l'inspecteur rentre chez lui. Et commence à manger le repas que sa jolie femme lui a préparé. A ce rituel ordinaire, Kurosawa ajoute un élément purement cinématographique pour mettre un peu de distance entre la vie quotidienne et l'espace/temps vécu par cet inspecteur. Un bruit à peine audible pénètre par exemple peu à peu dans cet espace. Takabé se dirige alors mécaniquement, et sans dire un mot, vers la machine à laver et, sans montrer de sentiment particulier, coupe le courant en vérifiant qu'il n'y a rien dans la machine. Le bruit s'arrête. Sa femme s'approche alors silencieusement et rétablit le courant. Le

**Wild Life**  
de Shinji Aoyama.

bruit reprend. Ce serait une scène ordinaire de la vie quotidienne s'il y avait du linge dans la machine. Dans la mesure où ce geste se répète chaque soir, on se rappelle que le film s'ouvrirait sur une scène dans un hôpital psychiatrique. Ce bruit suggère sans doute la folie de cette femme, que Takabé voudrait accepter telle qu'elle est. Mais, à partir du moment où on entend ce bruit de nouveau sans arrêt, comme une basse continue, dans les scènes de rencontres entre Takabé et le criminel, un ancien étudiant en médecine psychiatrique, il devient abstrait, perdant toute signification précise et vraisemblable. C'est justement par ce bruit-là que l'espace de l'inspecteur au travail et celui de sa vie privée se superposent. La peur abstraite que Kurosawa veut introduire s'incarne et se concrétise alors en ce bruit. C'est avec ce bruit omniprésent que vit l'inspecteur comme il vit avec sa femme souffrant de sa propre folie. Tous les espaces de Takabé deviennent ainsi homogènes : ils se contaminent. En empruntant comme un prétexte la forme d'un film d'horreur, Kurosawa arrive ainsi à décrire précisément le processus d'une contamination des objets, des corps, des espaces par la folie ambiante.

Pour l'inspecteur Saga, héros de *Sang froid*, le nouveau film de Shinji Aoyama, le monde qui lui fait face paraît d'emblée « transformé ». Ce jeune cinéaste, né en 1964, que l'on a découvert il y a deux ans avec son superbe *Helpless*, est hanté par l'image d'un « trou ». Les héros d'Aoyama, eux seuls, peuvent reconnaître que le monde devant eux est troué, alors que pour les autres personnages, il reste opaque et harmonieux. C'est la raison pour laquelle les héros d'Aoyama se trouvent presque toujours devant un

tunnel, trou par excellence comme image cinématographique. Aoyama, après avoir écrit quelques articles dans les *Cahiers du cinéma-Japon*, est devenu assistant de Kiyoshi Kurosawa pour *Le Gardien de l'enfer* et de Daniel Schmid pour *Visage écrit*. Il s'est mis à tourner son premier film, *Helpless*, dans un bar minable construit et oublié devant un tunnel de sa ville natale de Kyushu. En acceptant les commandes de toutes sortes, il a déjà fait quatre films dans des conditions toujours difficiles. Deux semaines de tournage et une semaine de montage par exemple, avec des acteurs et des actrices imposés par les producteurs.

Aoyama ne quitte pas l'image obsessionnelle du trou dans *Sang froid*. C'est ainsi dans un tunnel que l'inspecteur Saga a failli être tué au début du film. Il échappe finalement à la mort, mais en ayant perdu la moitié d'un poumon. Le corps de Saga est donc désormais une matière trouée par une balle de criminel. Ce trou n'est pas seulement un manque corporel, il devient aussi mental. C'est à partir du moment où il reconnaît ce trou ou ce manque dans son corps que Saga commence à remettre en cause son métier d'inspecteur. Malgré l'aide amicale d'un collègue, il ne veut plus, ou il ne peut plus, continuer son métier pour des raisons aussi physiques que mentales. Et ce manque ne fait qu'augmenter quand sa femme décide de le quitter en lui laissant une simple déclaration de divorce. L'ex-inspecteur Saga se trouve donc entouré par les images de ses propres manques. Le poumon, le métier, la volonté de vivre et même la femme qu'il aime, lui manquent. Ainsi, il est tombé dans un monde où il ne trouve que les signes de ses manques. Cet état de frustration et d'effroi est le point de départ de son enquête. Il commence lui-même la recherche de celui qui l'a « troué », de ce criminel qui a failli le tuer et lui a fait apercevoir ce « monde troué ».

Mais contrairement aux règles du jeu de ce genre, tout en convoquant des éléments caractéristiques des films policiers, le film du jeune cinéaste ne cesse de stagner, d'être inactif : le monde se stabilise et ne bouge plus. Malgré le désir qui habite l'inspecteur Saga de comprendre et d'élucider les mystères qu'il rencontre, plus il mène son enquête, plus le monde devient troué. Même sa rencontre

avec le criminel ne le comble pas. Ce criminel, lui aussi, souffre gravement d'une maladie mentale. Aoyama filme cependant une fin heureuse, ou du moins « non malheureuse ». Après le départ de sa femme, Saga l'a au téléphone et lui demande maladroitement la réconciliation. Après avoir entendu sa voix joyeuse, il fait plusieurs fois de grands sauts en criant : « *Jump ! Jump ! Jump !* » Cette fin nous paraît être le nouveau point de départ d'un cinéaste qui aurait achevé de traverser son tunnel.

Le monde qui fait face à l'inspecteur Nishi de *Hana-bi* est plus cruel. En montrant d'innombrables cadavres, Kitano décrit minutieusement le processus de la pulsion de mort. Au bout de ce processus, voilà le dernier voyage silencieux de Nishi avec sa femme. Contrairement aux scènes cruelles, violentes et sanglantes, dans leur voyage on ne rencontre, comme souvent chez Kitano, que des paysages paisibles vus par le couple en voyage, un voyage qui mène cependant à la mort. Le mont Fuji, la mer du nord, un village recouvert de neige... Les paysages que montre Kitano semblent typiques du Japon. Et pourtant, ce qui différencie les paysages de Kitano de la beauté médiocre de la « carte postale », c'est qu'ils sont toujours vus par les yeux de personnes prêtes à mourir. Ce couple, comme celui des sourds-muets dans *A Scene at the Sea*, parle très peu et connaît déjà depuis le début de ce voyage sa destination. Puisqu'ils savent que c'est la dernière fois de leur vie qu'ils les contemplant, les paysages deviennent leurs paysages. C'est la raison pour laquelle Kitano montre sans cesse dans ce film des tableaux qu'il a peints lui-même. Ils sont, bien entendu, ses tableaux-paysages. Le monde que contemple ce couple se transforme en celui de Kitano et en sa propre pulsion de mort.

Alors, pour quelles raisons ces trois cinéastes choisissent-ils des inspecteurs comme protagonistes ? Parce qu'ils sont, par excellence, ceux qui contemplant. La situation de leur vie conjugale, comme leur métier, les transforme en hommes de contemplation. Pour ces cinéastes, ce qui est important n'est pas de travailler de nouveaux aspects du film criminel, ni de raconter efficacement, avec la mise en scène et le montage adéquats, des histoires. Mais c'est de montrer la transformation du monde vue et vécue par les protagonistes. Ce que ces hommes voient et contemplant, ce n'est pas un instantané du monde tel qu'il est, ni sa beauté, mais le monde en mouvement et sa transformation.

Ce n'est donc pas par hasard que ces trois cinéastes choisissent des inspecteurs. Ainsi que leur métier leur commande, ils doivent être en dehors des paysages pour les contempler le plus objectivement possible, pour en saisir le moindre élément de transformation. Comme le bruit bizarre que Kurosawa fait pénétrer dans les scènes quotidiennes, les images de trou omniprésentes dans les films d'Aoyama et la cruauté à la fois intense et silencieuse chez Kitano, il est indispensable de faire entrer des éléments hétérogènes dans le paysage en transformation si un jeune cinéaste veut renouveler les images harmonieuses et stabilisées que montrait le cinéma japonais traditionnel. La lutte commune de ces trois cinéastes continue donc pour faire entrevoir, même un instant, une brèche dans le monde qui nous fait face.

**Cure**  
de Kiyoshi  
Kurosawa.



XXIV  
Cahiers du cinéma

## Un air sombre et poli

Rencontre avec Shinji Somaï, Cannes 1993



Déménagement.

par Frédéric Strauss

Sur la plage du Goéland à Cannes, le jour où vint la pluie, Shinji Somaï, m'attend emmitouflé dans un manteau, l'air sombre malgré son air poli. Je voudrais qu'il parle de sa carrière, commencée en 1980 à trente-deux ans, et de la place qu'y occupe son dernier film, mais il me répond que c'est là une trop longue histoire et qu'il préfère songer à l'avenir. J'avance une remarque sur *Déménagement*, où la mise en scène donne une forme inattendue à une histoire de divorce très banale. « *Merci, si vous pensez que le traitement de l'histoire est intéressant, merci beaucoup.* »

Catherine Cadou, la traductrice, m'avertit gentiment que Shinji Somaï est coutumier de ce genre de réponses lapidaires. Dans l'espoir de parvenir à retenir son attention, j'évoque d'autres films japonais vus l'an dernier au festival de Berlin, tous traversés par une folie furieuse, un dérèglement des sentiments et de la communication qui renvoie l'image d'un monde cruel et énigmatique comme celui de *Sonatine* de Takeshi Kitano présenté quelques jours plutôt à un Certain Regard. La violence plus sourde de *Déménagement* laisse au contraire progressivement place à un sentiment de sérénité profonde auquel appartient l'ordonnance précise des plans qui, chez Shinji Somaï, semble l'expression d'un attachement à un certain classicisme du cinéma japonais. Cette fois, le metteur en scène est plus disert. « *Je crois en effet que je suis d'une certaine manière l'héritier d'une tradition du cinéma japonais. Mais le problème n'est pas pour moi d'être ancien ou moderne, c'est simplement ma façon de concevoir le cinéma. Selon moi un film doit toujours partir d'une petite intrigue, puis étendre son mouvement jusqu'à la révélation d'une vision du monde. Peu importe ce que l'on traite, l'important est que cela débouche sur ce point de vue presque universel pour que le film prenne un sens. Les autres cinéastes japonais, dont l'univers est plus marginal ne m'intéressent que si leur description de la vie débouche sur un regard plus profond, plus grand.* ». Un homme et une femme qui se séparent sous les yeux de leur fille : *Déménagement* observe le moindre mouvement à l'intérieur de ce triangle impossible, à

l'écoute du retentissement des sentiments les plus secrets, comme un récit dont la liberté ne pourrait être scénarisée. « *Il est rarement nécessaire de travailler avec un scénario très peaufiné, et cela importe encore moins quand on fait un film sur et avec des enfants. Après avoir lu le roman dont ce film est adapté, j'ai seulement demandé deux scénaristes, un jeune homme et une jeune femme, pour avoir plusieurs points de vue, plusieurs façons possibles de raconter cette histoire, mais je ne leur ai pas donné d'indications précises. Au roman original, publié récemment et écrit par un écrivain féministe qui a particulièrement soigné les personnages de femmes, nous avons ajouté certains éléments et j'ai en particulier développé le rôle du père. Il y a aussi l'inspiration de chaque jour, la découverte de ce que je vais vraiment tourner en arrivant sur le plateau. Il est assez difficile de dire comment ces trois étapes, l'adaptation, l'écriture et le tournage, se complètent pour former un seul récit.* » Ce qui étonne dans *Déménagement*, c'est la complicité, la communauté d'âme qui lie Shinji Somaï et son héroïne adolescente. Une rencontre qui scelle la réussite du film. « *Je ne suis pas sur un plan d'égalité avec elle ni avec les jeunes en général mais nous vivons ensemble, c'est une même respiration, une communication à travers l'air que nous respirons.* »

*Typhoon Club*, réalisé en 1984, le seul film de Shinji Somaï sorti en France, était déjà une aventure d'adolescents. L'auteur de *Déménagement* se spécialiserait-il dans le cinéma de la jeunesse ? « *Les films que j'ai vus quand j'étais enfant sont ceux qui m'ont le plus marqué et ils guident encore mes pas. Depuis que je suis devenu adulte, j'ai vu beaucoup plus de films mais il n'y en a pas un seul qui me soit resté en tête. C'est pourquoi j'aime tourner des films pour les jeunes. Ils ne comprendront peut-être pas tout le film, mais je sais qu'en revanche ils comprennent parfois des choses que les autres spectateurs ne voient pas. Je suis content si les adolescents aiment le film mais je n'ai pas l'intention de tomber dans le cinéma pour enfant.* » Distribués dans dix salles au Japon, *Déménagement* n'a pas remporté un grand succès, sauf à Kyoto, où le film a été tourné. Shinji Somaï redevient laconique lorsque je lui demande si la famille des cinéastes japonais est plus soudée que celle de son film. « *Non. Tout le monde est de toute façon de plus en plus solitaire et je n'ai pas envie, quand je me diverts le soir, de parler de cinéma. J'évite donc les autres cinéastes.* » Un dernier mot sur Cannes et le festival ? « *Je ne peux pas vous dire aujourd'hui ce que je pense de Cannes, j'ai la gueule de bois.* »

Cahiers du cinéma n° 469, juin 1993

XXV

Festival d'Automne

# Les films

## Shinji Somaï

**Shonben Rider** 1983, 1h58  
 Dans son troisième long métrage, le style du cinéaste s'affirme dès le premier plan-séquence, qui dure huit minutes. La caméra de Somaï parvient à capter le mouvement des corps de trois collégiens, dans leur jeunesse éphémère. Son film tourne autour de l'errance corporelle et émotionnelle de l'adolescence.  
 Abi Sakamoto



Typhoon Club.

**Typhoon Club** 1983, 1h54  
 Somaï retrouve ici la triade japonaise de l'adolescence : famille étouffante, école disciplinaire, sexualité frustrée. Mus par leur désir croissant, et énervés par l'embrigadement social et leur méchant professeur de maths, tous ces jeunes gens, filles et garçons mêlés, vont peu à peu s'échauffer, rire, jouer, se battre, se courir après. Evidemment, comme les jeux de mains sont souvent des jeux de vilains, tout ceci va finir beaucoup plus mal que ça n'avait commencé. Et le typhon fera des ravages. Pour filmer cette explosion des sens, Somaï a choisi la même violence que ses personnages. Il privilégie les longs moments documentaires sans trop d'intrigue, la déformation du regard, les bizarreries du montage. Il rejoue, et plutôt bien, à son niveau la révolte et l'aspiration à la liberté de ses personnages.  
 Stéphane Bouquet

**Love hotel** 1985, 1h28  
 Ce film, qui retranscrit la tristesse de deux corps essayant de s'unir malgré leurs différences, se présente comme un requiem pour les productions romantiques et pornographiques, dont le studio Nikkatsu s'était fait une spécialité depuis quinze ans. Mais, contrairement à cette série, le film de Somaï dépasse l'érotisme pour faire advenir dans le monde ce qu'on pourrait appeler un cinéma de corps.  
 Abi Sakamoto

**Déménagement** 1992  
 Dans son dixième long métrage, Somaï parle pour la première fois du problème de la société japonaise : la destruction de la famille.



Jardin d'été.

Dès la première scène, Somaï nous plonge au cœur de la situation. Une petite fille court à toute vitesse dans le jardin de l'école, sur le quai de la rivière et dans les rues pour arriver le plus vite possible chez elle. Elle court vite pour ne pas manquer le déménagement de son père.  
 Yoichi Umémoto

**Jardin d'été** 1994, 1h53  
 Trois écoliers vivent des heures inoubliables à travers l'observation de la mort d'un vieil homme, seul dans une maison en ruines, avec un petit jardin en désordre. Comme dans *Typhoon Club*, Somaï montre la vie d'adolescents, mais il l'oppose ici à celle du vieillard.  
 Abi Sakamoto

## Tatsumi Kumashiro

**Like a rolling stone (Bo no kanashimi)** 1994, 2h  
 Tanaka est un yakuza (voyou d'un quartier de Tokyo) qui reçoit des indemnités de l'Etat. Il vient d'être libéré de prison, où il a passé huit ans, et découvre que son patron veut se débarrasser de lui. Tanaka n'est pas un yakuza habituel : il voyage avec les transports publics. Il a deux maîtresses : Ayumi, qui tient un night-club, et Yoshie, une tenacière de maison close. Quand son patron se retrouve à l'hôpital, son adjoint Kurauchi exerce des pressions de plus en plus importantes sur Tanaka. Celui-ci se blesse volontairement pour échapper aux requêtes de Kurauchi. Bien que le film ne repose que sur un maigre budget, Kumashiro réussit à communiquer une énergie immense. Kitakata Kenzo, l'écrivain de l'histoire dont s'inspire le film, affirme : « la version filmique fut un choc pour moi. Bien que l'histoire soit à peu près la même, l'univers est bien différent de celui que j'ai écrit. Je dois admettre que Kumashiro a gagné. »  
 Cahiers du cinéma n°513, mai 1997

## Junji Sakamoto

**Tokalev** 1994  
 C'est le film le plus obscur de Sakamoto. L'histoire se déroule dans la banlieue déserte de Tokyo : un père, dont le fils est kidnappé puis tué, décide de se venger. Le père est extraordinairement interprété par l'ancien champion de boxe Takeshi Yamato.  
 Yoichi Umémoto

## Makoto Shinozaki

**Okaeri** 1995, 1h39  
 Yuriko et Takashi forment un jeune couple marié depuis trois ans, qui semble mener une vie stable. Takashi enseigne dans une « boîte à bachotage », tandis que Yuriko est à la fois femme au foyer et audiotypiste à domicile. Elle tente d'oublier l'époque où elle rêvait de devenir pianiste.



Okaeri.

Yuriko se met à quitter le foyer à plusieurs reprises sans raison apparente. Takashi découvre alors que sa femme part « en patrouille » pour une « organisation ». Yuriko est en fait affectée de schizophrénie.

## Ryosuke Hashiguchi

**Grains de sable** 1995, 2h09  
 Ito, jeune collégien japonais, est amoureux du beau Yoshida qui ne se doute pas des sentiments réels que son meilleur ami éprouve pour lui. De son côté, Yoshida hésite entre sa gentille petite amie Shimizu et Aihara, la jeune rebelle de la classe. Aihara perce rapidement à jour le secret de Ito, et celui-ci découvre bientôt que la jeune fille a subi un viol. Leurs premiers affrontements cèdent la place à une intense affinité. Progressivement, chacun découvre et révèle sa propre identité. Un triangle romantique des plus étranges s'ébauche. Véritable entrelacs, *Grains de sable* observe avec une intensité quasi hypnotique, les émois amoureux de l'adolescence, son trouble, ses désirs, sa douleur.

## Shinji Aoyama

**Helpless** 1996, 1h20  
 Un yakuza n'ayant qu'un bras et à la recherche du chef de clan décédé, un ancien ouvrier sur le point de mourir et chantant l'Internationale, un fils un peu distant... Toutes sortes de personnages curieux et anachroniques sont convoqués dans ce premier film d'un cinéaste de talent, qui montre la situation étrange des années 90.  
 Yoichi Umémoto

**Wild Life** 1996, 1h43  
 Avec cette histoire imposée par le producteur, le cinéaste expérimente diverses formes de mise en scène. « Wild Life » ne désigne donc pas uniquement la dure vie du héros mêlé à un kidnapping, mais aussi celle du jeune cinéaste qui subit l'atmosphère oppres-

sante du cinéma japonais.  
 Yoichi Umémoto

**Chinpira/Two Punks** 1996, 1h41  
 Ce deuxième film de Shinji Aoyama, un remake du film du même titre de Shunsuke Kaneko, réalisé il y a près de dix ans, raconte les vies de deux voyous (« chinpira », en japonais). Bien que nous puissions détecter des trouvailles de mise en scène, il ne transgresse pas les règles des films de yakuzas. Alors que beaucoup de jeunes cinéastes ont du mal à trouver un producteur après leurs premiers films, Aoyama a pu, grâce à ce projet imposé, commencer un tournage juste après la sortie de son premier film *Helpless*.  
 Yoichi Umémoto



Wild Life.



Chinpira.

## Kiyoshi Kurosawa

**Cure** 1997, 1h55  
 C'est le quatorzième film de Kurosawa, avec lequel il fait pleinement montre de son talent. *Cure* s'apparente au genre criminel, mais ici l'espace et le temps débordent les règles réalistes pour former une sorte de labyrinthe. La peur (le sujet privilégié de tous ses films) éprouvée par le protagoniste (merveilleusement interprété par Koji Yakusho), perd de sa concrétude pour rejoindre le domaine de l'abstraction.  
 Yoichi Umémoto

## Nobuhiro Suwa

**2 Duos** 1997, 1h30  
 Nous assistons à la transformation des rapports d'un couple, en huis-clos. Leur rapport étouffant, qui fait penser aux films de

Jacques Doillon, est sans cesse distancié par les échanges entre le cinéaste et ses interprètes. Les acteurs cherchent leur personnage tout au long du film. Cette « expérimentalité » distingue le film au sein du cinéma japonais, qui fonctionne encore selon les règles des genres.  
Yoichi Umémoto

## Yoichi Higashi

**Le Village de mes rêves** 1995, 1h52  
Inspiré d'un livre des frères Tashima – deux jumeaux illustrateurs très célèbres au Japon – *Le Village de mes rêves* est le récit filmé de leur enfance, en 1948, dans la province de Hochi. Construit en une suite de petits épisodes, le film oscille entre réalisme et onirisme, en jouant sur l'inclusion d'éléments extérieurs au genre, en particulier la présence de trois vieilles dames perchées sur des arbres, qui forment une espèce de chœur aussi drôle qu'énigmatique.  
*Cahiers du cinéma* n°512, avril 1997

## Mitsuo Yanagimachi

**Les Feux d'Himatsuri** 1985, 2h  
Le film part d'un fait divers réel, survenu il y a quelques années au Japon : un homme tue toute sa famille avant de se suicider. Mais ce fait divers n'est pas l'objet du film (c'est que qui peut dérouter, c'est aussi ce qui fait sa force et sa singularité), c'est son prétexte, la chute d'une grande chronique sur les rapports de l'homme avec la Nature et le Sacré, d'une radiographie de l'âme japonaise et de son devenir dans le monde contemporain.  
*Cahiers du cinéma* n°374, juillet-août 1985



Saraba.

**Saraba (L'Adieu à la terre natale)** 1988, 2h10  
*Saraba* est certainement l'œuvre la plus crue et brutale de Yanagimachi, encore une fois inspirée d'un authentique crime qui eut lieu en 1997 près de Kashima, à Ushibori, ville natale du cinéaste. Ce film est une métaphore de toute l'histoire du Japon moderne. Un modernisme qui est le fruit de cent vingt années d'imitation de l'Occident.  
*Cahiers du cinéma* n°440, février 1991

**About love, Tokyo** 1992, 1h50  
Ho Jun et Zhang, venus de Pékin à Tokyo pour étudier le japonais, travaillent comme tueurs dans un abattoir. Zhang, déçu de n'apprendre rien d'autre qu'à tuer, retourne en Chine. Ho Jun, lui, choisit de rester au Japon et, bien décidé à se battre pour gagner de l'argent, se met à tricher au pachinko (sorte de billard électrique japonais). Le propriétaire de la salles de jeux, un yakuza musclé, découvre le trafic et oblige Ho Jun à rendre le bénéfice

de ses parties truquées, sinon c'est l'expulsion et le retour en Chine. Le voleur est prêt à tout pour échapper à cela. Incapable de réunir l'argent de sa dette, il accepte le marché du yakuza et lui cède sa petite amie Ailin. *Cahiers du cinéma* n°463, janvier 1993

## Takeshi Kitano

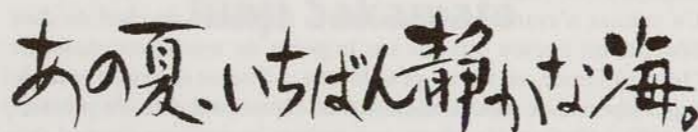
**Violent Cop (Sono Otoko Kyobo Ni Tsuli)** 1989, 1h43  
A l'origine, Kitano devait seulement être l'interprète de *Violent Cop*, produit par la major Shochicku. Par chance, Kinji Fukusaku, scénariste, renonça finalement à la réalisation du film pour laisser sa place à Beat Takeshi, acteur réputé et personnage déjà très célèbre pour ses prestations télévisuelles.  
Sur une trame franchement classique – un flic violent est aux prises à la fois avec la hiérarchie policière et un gang sauvage dirigé



Violent Cop.

par le sans foi ni loi Kiyohiro – Kitano fait ses gammes, invente une figure marquante et trouve instantanément son style dépouillé. Il en résulte un film d'une grande sécheresse où la folie et la violence sont à la fois parfaitement concrètes et résolument abstraites.  
T.J.

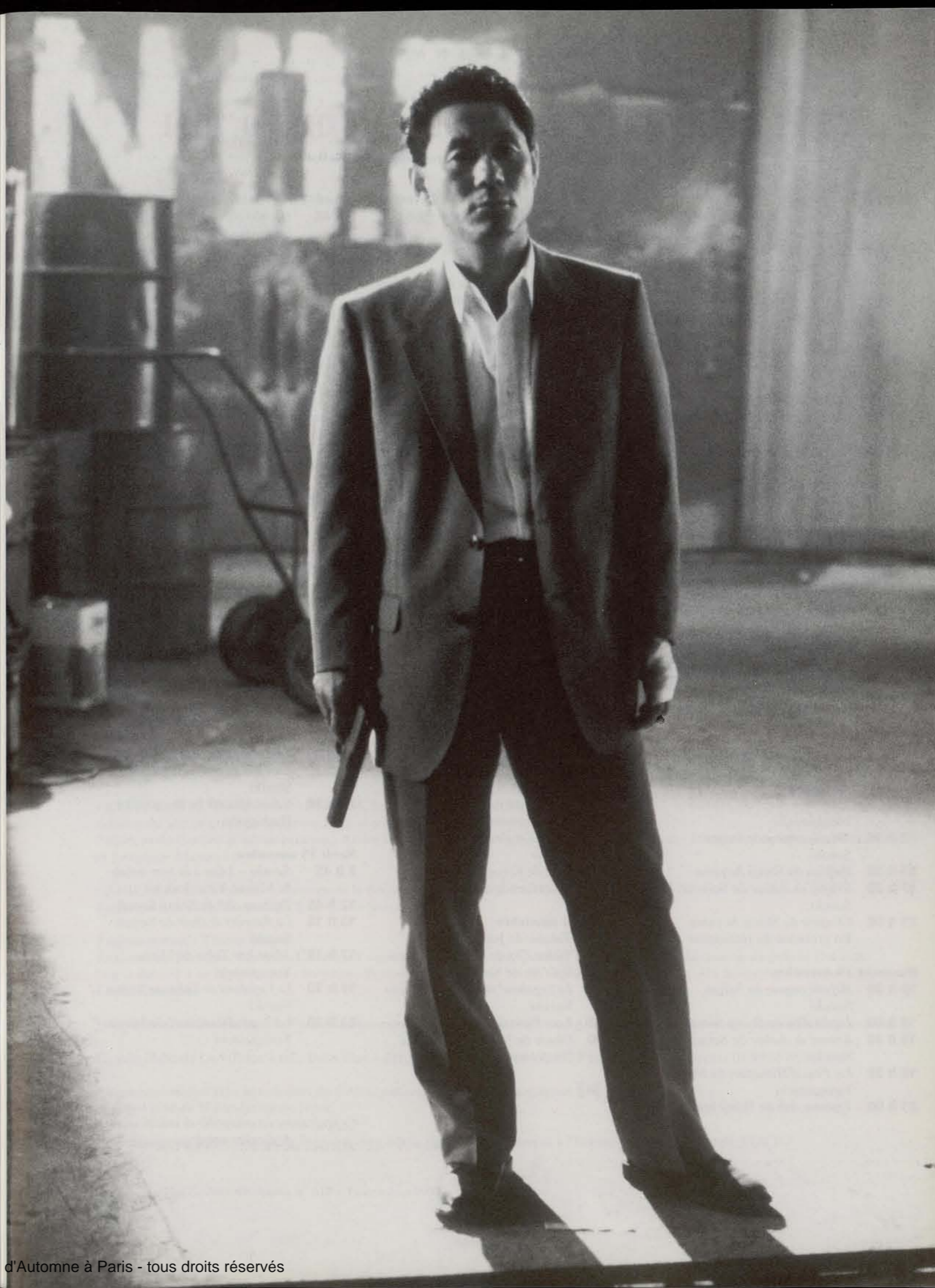
**A Scene at the Sea (Ano Natsu Ichiban Shizukana)** 1991, 1h41  
Changement de cap : Kitano passe de la Shochicku à la Toho, autre major japonaise et il ne joue plus dans son film. Changement de registre aussi : plus question de yakuza, le héros est un jeune éboueur sourd-muet emporté par une soudaine et dévorante passion pour le surf. Un film attachant et obsédant sur l'obsession, marqué par l'horizontalité de la mer et du paysage, un sens aigu de la répétition et un esprit très zen.  
T.J.



A Scene of the Sea.

Ci-contre : Takeshi Kitano dans son film *Violent Cop*.

Programme réalisé en collaboration avec les Cahiers du cinéma Japon et la Biennale du cinéma japonais d'Orléans.







Des rendez-vous culturels  
toute l'année dans le forum de la  
Fnac Cnit La Défense.

Gratuits et libres d'accès.

Agenda mensuel disponible à l'accueil du magasin, sur [www.fnac.fr](http://www.fnac.fr) et 3615 Fnac (2,23 F/mn)

**D E B A T S**  
**C O N C E R T S**  
**D E D I C A C E S**  
**R E N C O U T R E S**  
**P R O J E C T I O N S**  
**D E C O U V E R T E S**  
**E X P O S I T I O N S**

Fnac Cnit La Défense  
2, place de La Défense  
92053 Paris La Défense  
Tél. : 01 40 90 40 90  
Ouvert du lundi au samedi de 10 h à 20 h.

