

*Le plus grand arbre est né
d'une graine menue*

CONFUCIUS

À l'évocation de la cinématographie japonaise, on imagine, par affinité élective, un arbre séculaire aux multiples ramures en efflorescence. Au pays du Soleil Levant où son ombre est plus grande et où les fleurs des cerisiers (*sakura* en japonais) bourgeonnent et s'épanouissent sur mille branches, l'arbre n'est qu'un maillon d'une trame d'éternité. Par les racines, le tronc et la frondaison qu'il déploie, il est l'intercesseur entre la terre et le ciel. À mi-chemin entre monde sacré et monde profane, l'altier végétal défie l'impermanence des choses. Gage multiséculaire de spiritualité, le bonsaï en est l'épitomé.

L'arbuste rampant cache la forêt avec toute la symbolique reliquaire contenue dans cet art japonisant de la miniature. Ramené aux dimensions d'un brocoli dont il épouse la ressemblance, l'arbre nain dresse sa canopée vers le ciel.

Par essence, la partie suggère le tout et l'arbuste évoque la forêt à laquelle il a été soustrait. Le bonsaï préfigure un condensé de temps millénaire à portée de main. Et le sum-mum de l'expression d'une préoccupation artistique vouée à la perfection du raffinement. Son essor s'effectue sur une

LE BONSAÏ QUI CACHE LA FORÊT

période longue et le rabougrissement qui le caractérise ne vaut pas étiolement mais plénitude. Il atteint son apogée dès l'instant où il est planté dans son pot. Dans l'intervalle, il est émondé comme l'on ferait d'un jardin en miniature. Son imaginaire est la forêt virtuelle qu'il dénote.

Au Japon où tout fait abstraction dans l'art et où tout fait art au terme d'une lente germination, d'un rituel immuable et d'une solennité hiératique, le perfectionnisme est intrinsèque à la beauté de toute chose. Le cinéma ne fait pas exception. Par mimétisme avec la végétation, il est luxuriant.

Il en va ainsi des œuvres fécondes de la cinématographie japonaise. Denses, touffues et quelque part impérissables, elles composent un florilège par analogie avec ces arbres lilliputiens en buisson. Et les cinéastes qui les conçoivent en sont les imagiers intemporels.

Aux origines du cinéma japonais avant qu'il renaisse de ses cendres tel le phénix...

L'invention des frères Lumière débarque en 1897 sur l'archipel nippon traversé de secousses telluriques. Dans cette contrée du monde où un cataclysme n'est jamais totalement conjuré, le séisme de Tokyo de magnitude 7 de 1923 fut un point culminant comme l'est le Fuji Yama. Un tsunami de grande envergure emporta 100 000 victimes dans son sillage mortifère ; ravageant les studios de production cinématographique tout en annihilant bon nombre des celluloids existants. Malgré tout, cette cinématographie encore *balbutiante* finit par renaître de ses cendres et l'ancienne capitale Kyoto se mua en haut lieu d'une industrie du divertissement promise à faire florès.

Si l'on excepte les quelques images documentaires des restaurants traditionnels du quartier tokyoïte Shimbashi qui immortalisent les geishas du temps jadis s'évaporant dans

LE BONSAÏ QUI CACHE LA FORÊT

le bruissement soyeux de leurs kimonos diaprés, les films du tout début du muet transposent, pour une large part, l'esthétique théâtrale kabuki. *Promenade sous les feuilles de l'érable* (Momijigari) de Shibata Tsunekichi préfigure le tout premier fleuron (1899) au rougeoiement automnal qui se devine à travers le noir & blanc écru.

Les résistances corporatistes tenaces au sein de l'industrie cinématographique expliquent en partie pourquoi le muet japonais perdurera au-delà des années 40. D'autres inerties vont jouer un rôle prépondérant en scindant le cinéma japonais en deux clans dans un premier temps irréductibles.

Traditionalistes versus modernistes

D'un côté, les traditionalistes se voulaient les plus âpres défenseurs et partisans de l'épopée historique ou *film à costumes, jidai-geki*. De l'autre, les modernistes considéraient que le théâtre traditionnel était un genre tombé en désuétude ; prônant à la place un théâtre contemporain *shimpa* qui empruntait au mélodrame ou au réalisme moderne *shingeki*. Ces derniers avatars donnèrent naissance au genre *gendai-geki*, ces films du quotidien nippon indissolublement attachés au cadre familial et à la maisonnée. En 1953, le cinéaste fondateur Teinosuke Kinugasa remporte la palme d'or à Cannes pour *La porte de l'enfer* (1953) contribuant à faire découvrir au public occidental, de plus en plus curieux d'orientalisme, la splendeur formelle foisonnante de la cinématographie japonaise. Auparavant, il produisit une oeuvre expérimentale inégalée qui frappa les esprits par sa grande maturité visuelle lors de sa découverte bien des décades plus tard auprès de collectionneurs entichés et de forains avisés : *Une page folle* (Kuutta Ippeigi/1926).

Les deux âges d'or du cinéma japonais

L'industrie cinématographique japonaise aura ainsi connu deux âges d'or consécutifs : celui des années 30 qui atteindra son apogée avec la défaite cuisante du Japon, le 15 août 1945, lui portant le coup de grâce. Et celui des années 50 qui absorbe toutes les innovations techniques : couleur, cinémascope, vistavision... Sa grande prolixité devait précipiter son déclin annoncé. L'avènement des téléviseurs en 1953 dans les foyers nippons marquera un tournant décisif et amorcera une baisse accrue de fréquentation des salles jamais démentie depuis lors.

Durant cette période d'intense créativité qui devait consacrer d'éminentes individualités derrière la caméra, le cinéma nippon connaît un essor prodigieux tout en essaimant large de genres en sous-genres. Au point que l'entrelacs subtil de ses subdivisions nécessiterait à lui seul un glossaire. En abrégé, un memento lexical du domaine spécialisé :

Jidaigeki : films historiques d'époque ou à costumes retraçant une page édifiante du Japon féodal.

Gendai Geki : comédies dramatiques de l'ère contemporaine.

Shomingeki : la veine néo-réaliste du cinéma japonais filmant les gens des villes des classes moyennes.

Shoshimingeki : un sous-genre qui dépeint la vie ordinaire des gens issus de la petite-bourgeoisie.

Chambara : les films de sabre, l'équivalent nippon de nos films de cape et d'épée.

Yakuza : films de mauvais garçons ou de gangsters issus de la pègre et du Milieu affairistes japonais.

Porté par son penchant naturel à explorer cette planète aux multiples facettes gravitationnelles, le cinéphile est comme l'herboriste qui défriche un herbier nouveau. La somme permet des recoupements, des enjambements reliant les floraisons entre elles comme dans un jardin japonais.

Alchimistes de l'ombre et tisseurs de rêves ineffables

Le Japon synthétise une riche combinatoire de cinéastes qui produisent par leurs différences significatives l'une des cinématographies les plus fécondes. Tout à la fois portée par une trinité tutélaire : Ozu, Mizoguchi, Kurosawa. Hantée par ses alchimistes de l'ombre et ses tisseurs de rêves ineffables que sont Naruse, Gosho, Kinoshita, Shindo, Ichikawa, Imai, Yoshimura. Et, enfin, consumée à la flamme iconoclaste de ses passeurs : Kobayashi, Oshima, Inamura, Hani...

Le commun dénominateur entre le cinéma de l'âge d'or et son pendant de la modernité serait l'empreinte d'un hiératisme formel. Et la ritualisation des choses du quotidien que vient pérenniser un passé inaliénable par la transmission de ses traditions séculaires.

Cadrer la vie ordinaire au quotidien jusqu'à l'épure

Jusqu'à la fin des années 30, le cinéma japonais oscilla entre deux esthétiques inconciliables : le *muet* et le *parlant* sans parvenir à frayer une voie nouvelle. Bien plutôt, il se charpenta sur les sédiments successifs apportés, d'un côté, par la prévalence d'une tradition théâtrale et littéraire et, de l'autre, par l'influence de plus en plus prééminente de l'Occident.

Le temps de quelques étreintes muettes, les films de l'âge d'or renouent avec la récitante des *benshis*, ces bonimenteurs forains qui arrachent des paroles aux silences les plus granitiques tout en épelant de leurs voix étrangement gutturales et décalées, la blancheur des intertitres. Comme dans *Une auberge à Tokyo* (1935), premier muet de Yasujiro Ozu où le plus japonais des cinéastes japonais cadre jusqu'à l'épure les intonations émotionnelles qui rythment l'errance d'un chômeur flanqué de ses deux rejetons.

LE BONSAÏ QUI CACHE LA FORÊT

Annonçant le néo-réalisme du *Voleur de bicyclette*, ce *lumpen-mono* traite des petites gens ou gens ordinaires du sous-prolétariat urbain. En quelques plans de coupe de cheminées d'usines et de terrain vague – ces fameux plans-tampons –, il balaie un paysage citadin d'une immortelle plénitude.

Avec Yasujiro Ozu, le cerne de la famille s'épure tout à fait. C'est dans le prisme d'une intransigeance effrontée et roublarde que le plus japonais des cinéastes l'enchâsse. La position résolument basse de la caméra accomplit un rite immuable comme si tout était depuis longtemps à sa place selon quelque antique enracinement. Ainsi focalisé, le cadre familial devient un champ clos parfaitement monotone. Comme le bistrot ou le bureau, les lieux du quotidien ont une existence propre.

L'univers des modèles familiaux s'infuse dans un espace où l'intimité des objets confère une certaine pérennité aux traditions. Où tout hiératisme est déjà contenu dans l'écorce des choses, dans les mille et une frivolités de la vie : cérémonie du thé, arrangements floraux, apprêts du mariage, rituel magique du patchinko, interminables bitures dans les bars, clichés épars mais tangibles de l'américanisation en marche, etc.

L'agencement du cadre de vie fait remonter à la surface de nos souvenirs comme l'expression entière d'un sentiment universel. De même, les ustensiles les plus triviaux du genre bouilloire à thé ou réchaud à charbon composent le fournillement en bonne place de l'hospitalité nipponne. Les figures récurrentes du cercle familial se côtoient dans ces intérieurs d'une sobriété feutrée. Indissociables de cet environnement immuablement familial, les membres coutumiers du cercle familial ou de l'entreprise ou encore du bar sont immanquablement caractérisés par des vétilles, de petits faits de rien du tout qui emplissent la trame existentielle de leur insignifiance. Tout concourt à une dédramatisation, mais, aussi

LE BONSAÏ QUI CACHE LA FORÊT

bien, tous les éléments de la théâtralité sont plantés, omniprésents, comme autant de jalons inamovibles. Or, avant de fixer sur sa toile de fond les petits drames et bonheurs étales de la maisonnée japonaise moderne, Ozu réfracte à travers ses films de l'après-guerre la démoralisation d'une société égarée dans le chaos des sentiments.

Le premier du genre, *Récit d'un propriétaire* (1947) est axé sur l'adoption d'un petit orphelin de guerre par une mégère qui l'apprivoise, chien perdu sans collier, dans les rues éventrées de Tokyo. Le retour inopiné du père, en quête de sa progéniture, scellera la solitude de la vieille femme. De cet instant, le champ vide ne caresse plus qu'une absence à l'endroit où se tenait l'enfant. Hiatus spatio-temporel que ce cinéaste du microcosme familial érigera en figure de style, le champ vide est, *de facto*, une solution de continuité dans la trame des plans. Il a une pleine valeur diégétique puisqu'il correspond, comme au théâtre, à une prévalence de la présence *hors champ* ou de l'absence. Même dans ce dernier cas, il n'est jamais totalement vide : ici, l'urne cinéraire trône parmi les effets et le portrait du défunt mari. Ozu affectionne la composition binaire qui autorise la relation intime d'un serein aparté. Au cours d'une séance chez le photographe, l'amie fidèle refusera de poser sur le décor en trompe-l'oeil aux côtés de la quinquillaire et de l'enfant, se considérant comme une intruse dans le contraste connivent des deux êtres.