

## REMERCIEMENTS

Je remercie les personnes qui m'ont apporté leur aide et encouragements pour la réalisation de ce mémoire.

Je tiens à exprimer ma reconnaissance à mes directeurs de recherche Sophie Lécole et Vincent Souladié ainsi qu'à Philippe Ragel, pour leurs conseils, orientations, et patience.

Je remercie également mon ami Zhenyu Zhou pour les connaissances qu'il m'a apportées concernant la culture asiatique, le cinéma et l'art contemporain, ainsi que pour son attention et son écoute. Je tiens spécialement à remercier ma grand-mère Thérèse Fort pour son grand travail de relecture, de correction, sa très grande patience et son regard juste et précis. Ils m'ont tous deux spécialement soutenu et encouragé en apportant continuellement leurs amours immenses.

Enfin je remercie ma sœur Déborah Fort qui a fait en sorte que l'impression du mémoire soit faite dans de bonnes conditions, ainsi que mes parents et ma sœur Amanda Fort pour leur soutien depuis le début de l'écriture.

## SOMMAIRE

REMERCIEMENTS.....	4
SOMMAIRE.....	5
INTRODUCTION.....	6
<b>1. Présences autobiographiques dans l'évolution des pratiques cinématographiques .....</b>	<b>14</b>
1.1 Les premiers documentaires de Naomi Kawase, et les années 1990 .....	16
1.2 La performance dans la quête du père .....	42
1.3 L'autofiction : la place du documentaire et de l'autobiographie dans la fiction 56	
<b>2 – Le personnage fragilisé traversé par les présences de l'invisible .....</b>	<b>84</b>
2.1 L'enfant face à la disparition.....	91
2.2 Le personnage passif dans une antichambre mentale .....	129
2.3 La mobilité du corps dans l'espace naturel, de la solitude à la délivrance.....	139
<b>3 – L'union des corps, le culte et la culture : vers un apaisement .....</b>	<b>149</b>
3.1 Les voies de résolutions du conflit intérieur .....	151
3.2 L'espace du sacré comme délivrance .....	164
3.3 La place de la nourriture : tradition, transmission, culture du partage .....	192
CONCLUSION.....	203
BIBLIOGRAPHIE.....	206
WEBOGRAPHIE : .....	209
FILMOGRAPHIE.....	215
GLOSSAIRE DU VOCABULAIRE JAPONAIS.....	218
TABLE DES ANNEXES .....	220
INDEX DES FILMS CITES .....	235
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	236
TABLE DES MATIERES .....	239



## INTRODUCTION

Les documentaires et les fictions de la cinéaste japonaise Naomi Kawase sont construits autour de sa propre mémoire. Des témoignages personnels se projettent à l'écran et peuvent résonner en chacun de nous. L'approche autobiographique se réalise grâce à une caméra qui documente le monde personnel de l'artiste à la recherche ses propres origines ; elle retrace son histoire, ses expériences, avec des lieux et des personnages tout droit sorties de ses souvenirs. Nous allons voir que ses courts et longs métrages se bâtissent à partir d'une recherche permanente d'origine biologique, en filmant des présences constitutives de son histoire personnelle.

Mais cette volonté de faire trace de son histoire cohabite en même temps avec la thématique de l'absence. Des présences et des absences coexistent sous des formes et des figures variées. Naomi Kawase reconstitue, grâce à une caméra mobile, les éléments qui ont fait son histoire et, elle part aussi à la recherche d'elle-même, en interrogeant ce qui l'affecte depuis son enfance : l'absence de son père. Elle comble cette absence en la matérialisant grâce au pouvoir de la fiction, particulièrement en faisant vivre des personnages. C'est l'aspect auto-fictif de l'œuvre de la cinéaste qui nous intéresse et qui engage à traiter. En le considérant, nous verrons qu'il apporte des réponses concernant l'ambivalence entre la présence autobiographique et la thématique de l'absence : une absence au départ autobiographique mais qui plonge dans la fiction, et qui donc surtout se transforme en fictionnelle ; cette ambivalence sera traitée aussi bien dans ses essais documentaires que dans ses fictions.

Nous commencerons par aborder les approches cinématographiques variées utilisées par la cinéaste afin d'en relever la trace de ses souvenirs. Nous nous engagerons d'abord dans ses premiers essais documentaires : *Dans ses Bras* (1992), *Escargot* (1994), et *Dans le silence du monde* (2002). Notre étude se poursuivra sur ses fictions, en interrogeant son premier long métrage *Suzaku* réalisé en 1996, puis dans *Shara* (2003), et plus récemment *Les Délices de Tokyo* (2015). Ce sont des fictions que nous travaillerons sous le regard "d'autofiction" car ce terme qualifie toute l'esthétique que nous allons interroger dans ces films, entre l'autobiographie et la fiction. L'autofiction ne marque aucune barrière entre le cinéma qui documente la propre vie de l'auteur, celui du temps du réel et celui qui s'appuie sur la fiction pour

raconter une histoire. L'histoire personnelle, déjà vécue et l'histoire inventée se mélangent. Cette hybridation qu'a choisie intuitivement l'auteure est la preuve d'une recherche identitaire : le besoin d'une approche autobiographique est aussi important que celui de la fiction. Nous pourrions ainsi saisir toutes les présences autobiographiques avant d'étudier la thématique de l'absence qui est l'autre pôle de l'ambivalence de son esthétique et qui sera l'objet de la seconde grande partie de notre recherche.

Le terme d'autofiction vient au départ du monde littéraire. Un roman autofictionnel se réalise à partir du réel vécu par l'auteur qui se tisse à son imaginaire. Nous y trouvons des œuvres d'un « nouveau genre fondé sur le doute, le fragment et l'altérité »<sup>1</sup>. Le romancier et critique littéraire Serge Doubrovsky emploie pour la première fois ce néologisme pour qualifier son roman *Fils*. Nous sentons dans le titre du roman la manière de tisser une œuvre littéraire à partir des fils du réel vécu par l'auteur et de l'étendue de son imaginaire. Le titre marque une présence, réelle, qui a existé, celle de son fils, mais aussi celle de son imaginaire ; ces présences viennent se tisser entre elles. En parlant de l'œuvre de Naomi Kawase, Pascale Krief analyse qu'elle « creuse le sillon d'un cinéma qui explore sans discontinuer les interstices et les frontières, et qui oscille toujours entre plusieurs mondes possibles »<sup>2</sup>. Les mondes se construisent et cohabitent entre eux ; et il n'y a plus de frontière entre le monde autobiographique révélé, le réel représenté et le monde des imaginaires et le monde spirituel. C'est à partir d'une esthétique dualiste, entre l'autobiographie et l'insaisissable de l'imagination, que nous allons interroger la recherche personnelle engagée par la cinéaste. La problématique de notre projet de recherche vise donc à étudier l'ambivalence de l'esthétique des films de la cinéaste, entre présence et absence, documentaire autobiographique et fiction, afin de comprendre une démarche de recherche personnelle et artistique.

Il conviendrait de présenter l'histoire de la cinéaste et de rappeler des éléments importants de sa biographie, afin de comprendre l'origine de sa démarche personnelle. Naomi Kawase est née en 1968 dans la ville de Nara, l'ancienne capitale du Japon.

---

<sup>1</sup> Philippe Gasparini, *Autofiction. Une Aventure du langage*, Paris, Seuil, 2004, 4ème de couverture.

<sup>2</sup> Pascale Krief, *Naomi Kawase*, Film-documentaire.fr, paragraphe 1, URL = [http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w\\_auteur\\_liste/33871](http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_auteur_liste/33871)

Rappelons que le VIII<sup>e</sup> siècle est appelé « l'époque de Nara »<sup>3</sup>, car c'est à cette époque que la ville occupe l'organisation politique. Et c'est à partir de « l'époque de Heian »<sup>4</sup> (794-1192) que l'empereur décide de changer de ville et fait construire Heian, l'actuelle Tokyo.

Naomi Kawase est abandonnée par ses parents biologiques à sa naissance, elle est recueillie par son grand-oncle et sa grand-tante qu'elle appellera : grand-mère adoptive. Elle a vécu dans un environnement familial non habituel, lui ouvrant des possibilités de dépassement artistique. Nous remarquons déjà une ambivalence au sein de sa famille entre un quotidien familial marqué par un cadre, aux gestes répétés et avec des règles prenant beaucoup de place et, un environnement sans père ni mère biologiques ouvrant l'espace à la réflexion, aux questionnements et donc à la recherche identitaire et à l'imaginaire. Nous retrouvons cette ambigüité plus tard dans ses films.

Son enfance et son adolescence se sont déroulées à Nara, où il ne se passe pas grand-chose, et où il n'y a pas de diffusion cinématographique. Mais ce lieu contraignant pour une jeune fille rêvant de terres lointaines et d'évasion, lui permettra de réaliser un cinéma autobiographique nourri par sa proximité avec la nature ; elle interroge la vie qui s'écoule en dehors du cadre familial, en posant par exemple, la question « où se trouve son père » et expérimente l'imaginaire des lieux possibles. Elle ouvre toutes les possibilités de l'espace d'un ailleurs. Son quotidien n'est pas conforme à ce qu'on pense de la vie d'une adolescente, mais cela lui a permis de documenter précieusement ce qui se déroule à l'intérieur de sa famille. Ce milieu familial devient un espace d'expérimentation et de réalisation.

Après le lycée, elle commence à étudier la photographie à l'école des Arts Visuels d'Osaka. C'est par là qu'elle débute l'interrogation de l'absence du père, absence qui l'a profondément troublée à l'époque, avec la réalisation de *Dans ses bras* en 1992. Son professeur avait demandé à ses élèves de choisir un sujet qui était le plus évident pour eux, le plus précieux. Le thème du père absent était le plus frappant dans sa vie à cette période. Ce film de « travail d'école » ouvre le début d'une démarche artistique et d'une recherche identitaire.

---

<sup>3</sup> François Reynaert, *La grande histoire de l'Asie*, Paris, Fayard, coll. « Le livre de Poche », 2019, p.90.

<sup>4</sup> *Ibid.*

Par la suite, en 1994, elle réalise son deuxième essai autobiographique et expérimental, *Escargot*. C'est le premier film qu'elle consacre à sa grand-mère. Elle la filme à travers ses gestes du quotidien et nous offre des moments d'une préciosité importante. Puis elle réalisera toute une série de portraits jusqu'en 2012 : *Ten Mitake (Regardez le ciel)* en 1995 (10 minutes, 16 mm, Super 8 et Mini Dv), *Hi Wa Katabuki (Sun on the Horizon)* en 1996 (45 minutes, Super 8 et 19 mm), *Tarachime (Naissance et Maternité)* en 2006 (38 minutes, Super 8 et DV Cam), et *Chiri (La Maison de ma grand-mère)* en 2012, qui suit les derniers jours de sa grand-mère. Entre ces films, elle réalise *Arawashi Yo* qui retrace sa correspondance avec le cinéaste Hirokazu Koreeda en 1996.

La cinéaste parle de sa rencontre avec la caméra comme lui donnant une possibilité de rendre immortelle la vie, les lieux et les personnes. Comme un pouvoir naviguant entre le subjectif et l'objectif, elle dit que la caméra a transformé la relation difficile entre elle et sa grand-mère. Elle lui a ouvert la possibilité d'un nouveau lien, d'une nouvelle communication. Au fil des documentaires faisant le portrait quotidien de sa grand-mère, elles s'apportent mutuellement quelque chose de spécial, l'une capte la présence au monde et l'autre lui offre sa présence.

Nous pouvons situer le début d'une recherche personnelle à partir des premiers essais autobiographiques datant du début de l'âge adulte de la cinéaste dans les années 90. Nous travaillerons sur les deux premiers documentaires de la série autobiographique, *Dans ses bras* (1992) et *Escargot* (1994), ainsi que *Dans le silence du monde* qui sera étudié sous le regard de la vidéo-performance. C'est une vidéo qui révèle tous les signes d'une performance artistique car on s'interroge sur le corps de la cinéaste qui est mis à l'épreuve afin d'exprimer une origine, un signe de reconnaissance ; la question suivante nous vient : comment le corps de la cinéaste s'exprime-t-il dans sa relation avec la caméra dans cette vidéo ? Naomi Kawase commence à travers ses deux premiers films une recherche identitaire : la quête du père biologique, et le portrait de sa grand-mère. La caméra a été déterminante dans la vie de la cinéaste : elle lui a permis d'engager cette recherche, de trouver des raisons concernant l'absence de son père et la possibilité de créer un nouveau lien avec sa grand-mère.

La caméra pose le cadre autobiographique : celui d'un lieu, sa propre ville natale, Nara, représentée dans beaucoup de ses films. Les histoires s'y déroulent à travers des chemins connus et où se dérobent des éléments qui disparaissent. L'auteure parle de sa ville comme un objet toujours à découvrir, comme si ces petites ruelles ou sentiers qu'elle rencontre pour la première fois étaient toujours envahis par des présences spirituelles et spectrales. De ces lieux, les éléments disparaissent de l'image et de la narration. Les chemins qu'elle découvre encore aujourd'hui sont des espaces de création et d'interrogations. Dans ses fictions, des personnages fuient ou se volatilisent des chemins du village comme la disparition d'un des jumeaux dans *Shara* "enlevé par les dieux" et la fuite aussi énigmatique du père dans *Suzaku* ou encore l'absence quotidienne de la mère du jeune Keiko dans *Still the Water*. Chaque personnage de fiction va vivre la disparition d'êtres chers. Cette esthétique de l'absence consiste aussi à présenter une trace qui s'efface sous la recherche permanente de l'auteure. La trace cohabite avec la recherche de l'objet absent ou qui fuit, pouvant se traduire par la disparition des personnages. La mémoire est donc construite autour de motifs et de figures propres à la cinéaste, ceux de la disparition, et de l'effacement. Les personnages sont présents à l'écran dans un certain écart, un décalage avec la réalité et le cadre de l'histoire. Nous verrons que la thématique de l'absence est représentée et visible dans la narration des films, dans leurs formes, ainsi que dans la plasticité de l'image. Car comme nous le verrons, dans le cadre autobiographique, dans cette esthétique de la trace créée par le portrait de la grand-mère par exemple, s'y échappe des éléments esthétiques de l'absence.

Lors du visionnage des premiers films documentaires expérimentaux filmés en super 8 et 16mm, deux tendances se font sentir. La première renvoie au désir d'actualiser les souvenirs. Le passé autobiographique se trace grâce à une caméra qui pose les piliers d'une image solidement documentée. Dans son documentaire *Escargot*, la grand-mère de Naomi Kawase est filmée au plus proche d'elle-même et nous pouvons faire l'expérience de sa présence au monde, la saisir du regard comme la saisie la main de Naomi Kawase frôlant sa silhouette à travers une fine moustiquaire. Puis dans ce même mouvement, en ressort une autre tendance, à la force plus fragile que la première. Celle-ci questionne les motifs et les thèmes de l'absence, notamment la dimension incertaine des choses, le doute, la fuite, disparition et l'attente. Comme le dirait Diane Arnaud, c'est toute une « mémoire de la disparition » qui est révélée. Nous

allons travailler à partir de ces deux approches cinématographiques qui se mélangent, rappelant sans cesse la frontière floue entre le documentaire et la fiction. En parlant de cette démarcation entre les approches, la cinéaste Agnès Varda apporte une distinction en disant « avec la fiction, on imagine et on est l'auteur, le chef de ce que l'on fait, tandis que dans le documentaire, on est au service du sujet. On doit être complètement modeste. On est là pour témoigner de ce que l'on a découvert »<sup>5</sup>. Chez Naomi Kawase, le cadre posé par la caméra documente le réel, témoigne de tout son amour précieux pour sa grand-mère, et à l'intérieur est installé un espace d'expérimentation. Une force fragile s'échappe du réel filmé, de l'ordre de la recherche personnelle. Elle filme sa grand-mère adoptive afin de questionner l'absence de son père. Elle capte des présences réelles, comme la trace de son histoire, et avec cela elle questionne l'absence. C'est dans une démarche artistique (une recherche identitaire) que la cinéaste parvient à créer cette esthétique. Dans la quête introspective, les thèmes du manque et l'absence (renvoyés par le père insaisissable) vont trouver une forme grâce à une caméra expérimentale dans les documentaires, et par le biais de l'imaginaire qu'offrent les fictions. Le documentaire a ouvert un chemin et, par la suite l'autofiction continue son traçage à partir de la dimension fictionnelle de l'absence et permet le dépassement cathartique.

Nous allons ouvrir une première partie sur l'esthétique de la trace. Cette esthétique de la mémoire du passé posée par le cadre autobiographique et captée par une caméra dont l'approche est expérimentale et personnelle. Nous verrons par-là, la position et la démarche artistique de l'auteur dans les documentaires faisant le portrait de sa grand-mère et engageant sa recherche identitaire, et la quête du père. Nous reviendrons au sens premier et à l'origine des deux grandes approches cinématographiques : le documentaire autobiographique, en puisant sur les théories de l'art vidéo, de la vidéo de famille, et la performance artistique, qui expriment une recherche personnelle et artistique. Nous questionnerons aussi le sens de ce qu'est une "autofiction" afin de comprendre la frontière incertaine entre le documentaire, l'autobiographie et la fiction.

---

<sup>5</sup> N.T Binh et José Moure, *Documentaire et fiction, Allers-retours*, Paris, Les impressions nouvelles, coll. « Caméra Subjectives », 2015, p.10.

Nous nous poserons comme question dans cette première grande partie, comment les premiers essais documentaires autobiographiques, les performances, et par la suite les autofictions de la cinéaste sont ancrées dans une ambivalence entre une volonté de mémoire, d'enracinement posés dans cadre documentaire omniprésent. Les sous parties développerons chacune une approche cinématographique : la première interrogera la mémoire autobiographique dans les documentaires, puis la deuxième questionnera la performance artistique et la vidéo de famille et enfin la dernière sous partie donnera les bases de ce qu'est une autofiction et posera toujours la question de la présence autobiographique dans les fictions comme *Suzaku* et *Shara*.

En seconde partie nous allons nous intéresser à la thématique de l'absence (à ses motifs et figures) et au personnage de l'enfant-adolescent, dans *Shara*, *La forêt de Mogari* et *Still the water*. Le personnage de l'enfant vit la disparition et l'effacement, et plonge dans une errance et une attente avant sa rencontre avec un personnage-guide.

Une troisième et dernière partie orientera le final de notre réflexion sur les voies de résolutions permettant le dépassement et l'apaisement cathartique : la voie du sacré et de la tradition culinaire. Le pouvoir de l'imaginaire dans l'écriture d'une fiction permet en quelque sorte de se sauver et de mettre du sens sur les angoisses et les interrogations de notre enfance. Naomi Kawase sait offrir à ses personnages fictionnels une identité proche des personnes qui l'ont entourée durant sa jeunesse. Et de même elle a eu la possibilité de créer des personnages à l'allure paternelle qui peuvent faire vivre le père qu'elle n'a jamais connu.

Il a été traité quelques sujets de thèses ou de mémoire sur l'œuvre de la cinéaste. Nous pouvons relever : « Pensée et pratique du montage dans les films de Naomi Kawase : Une esthétique ancrée dans la culture japonaise », mémoire de master de Florian Berthelot en 2016 ; « Habiter le monde : figures poétiques dans le cinéma du réel », thèse soutenue par Caurinne Maury en 2008 à l'université Paris 3 ; « Vers une esthétique de l'humilité : visions du monde en présence de la Terre dans les cinémas contemporains » d'Estelle Bayon, thèse soutenue en 2012 à l'université Paris 9.





## 1. Présences autobiographiques dans l'évolution des pratiques cinématographiques

« Je ne fais pas des films de façon professionnelle.  
Le cinéma, pour moi, c'est une autre façon de vivre.  
Ni plus ni moins »<sup>6</sup>.  
Naomi Kawase

Une recherche suppose de travailler à partir de ce qui est connu, d'en poser des éléments afin de saisir ce qui échappe. La recherche personnelle engagée par Naomi Kawase sur son identité et ses origines, se dresse en installant un cadre autobiographique. Des présences s'y meuvent à l'intérieur. Mais elle en fait sortir une esthétique qui fuit vers le lointain inconnu de son imaginaire, un glissement vers la fiction dont elle ne peut échapper pour accomplir sa quête. C'est la question de l'enracinement et du déracinement de son œuvre dont il sera question dans cette recherche.

Dans le premier temps de cette première partie, nous allons nous intéresser à l'installation du passé de la cinéaste dans ses court-métrages autobiographiques. D'abord, nous allons suivre sa volonté de mémoire grâce à une caméra qui documente, en abordant ses deux premiers documentaires autobiographiques, *Dans ses bras*, premier documentaire réalisé en 1992 et *Escargot* qui date de 1994. Ce choix a une dimension évidente car le premier documentaire ouvre un travail de recherche du père et le suivant trace le premier portrait de la grand-mère adoptive.

La volonté de mémoire se tisse d'une autre part à travers l'évolution des approches cinématographiques. Son travail passe par le documentaire expérimental – les deux documentaires cités précédemment en font partie – réalisés en pellicule super 8 et 16 mm, jusqu'à ses fictions filmées en pellicule et en numérique par la suite. Il est intéressant à saisir ce passage qui évolue pour comprendre la recherche personnelle de la cinéaste. Ce sont toujours des lieux d'origine, des personnages réels ou proches de

---

<sup>6</sup> Naomi Kawase, entretien avec Isabelle Régner, « *Le cinéma pour moi, c'est une autre façon de vivre. Ni plus ni moins.* », Le Monde, n° 31, octobre 2007, paragraphe 3, URL = [https://www.lemonde.fr/cinema/article/2007/10/30/naomi-kawase-le-cinema-pour-moi-c-est-une-autre-facon-de-vivre-ni-plus-ni-moins\\_972729\\_3476.html](https://www.lemonde.fr/cinema/article/2007/10/30/naomi-kawase-le-cinema-pour-moi-c-est-une-autre-facon-de-vivre-ni-plus-ni-moins_972729_3476.html)

la vie réelle, qui nous plongent dans sa recherche permanente d'identité, et d'origine biologique. Une recherche qui pose aussi le sens que peut révéler la famille au cinéma, devant la caméra, en expérimentant le pouvoir de l'art cinématographique. Ses films sur sa grand-mère filmés en super 8 soulèvent les mêmes questions que celles dont Roger Odin interroge dans ses ouvrages sur le film de famille. *Escargot* révèle l'importance de l'histoire de la famille, il s'inscrit dans un rôle, et dans une place dans la société visée ; et il a bel et bien un impact sensible sur celui qui le regarde, que le spectateur appartienne ou non à la famille en question. L'essai autobiographique donne lieu ici à une œuvre d'art car il nous révèle quelque chose du cinéma : ses origines, ou ici les origines du cinéma de Naomi Kasase. *Dans le silence du monde*, étudie la quête du père et sa recherche identitaire à partir de la forme artistique qu'est la vidéo performance. Enfin ses autofictions examinent l'interstice entre le documentaire autobiographique, le réel et l'imaginaire de la fiction.

## 1.1 Les premiers documentaires de Naomi Kawase, et les années 1990

### 1.1.1 Le *neo-eiga* : le renouveau du cinéma japonais ou le cinéma de l'errance

La période des années 1990 est pour le cinéma japonais un moment de renouveau, d'un nouvel élan vers un but qui passe par l'errance. C'est aussi la période de la réalisation des premiers films documentaires autobiographiques de la cinéaste. Comprendre les thématiques et l'esthétique des films de cette époque nous permettra par la suite de mieux saisir l'enjeu autobiographique des autofictions, en faisant des liens avec le contexte historique et la société japonaise. Aussi, mieux connaître la psychologie des personnages ainsi que l'environnement social du pays représenté à travers le cinéma de ces années, nous donnera des clés pour discerner la démarche de recherche de Naomi Kawase. Nous aurons la possibilité d'avoir un regard plus clair sur ce qui l'a poussée – en dehors des questionnements liés à sa famille – à créer ses premiers films dans un contexte particulier de la société japonaise.

Comme nous étions en train de dire, le cinéma japonais des années 1990 vit une renaissance qui n'a aucune ressemblance avec les films de studio antérieurs (nous pensons à des cinéastes comme Mizoguchi ou Ozu). Les films se démarquent de ce qu'il a pu connaître pendant son âge d'or des années 1950 pour plusieurs raisons. Cette période se nomme « *neo-eiga*<sup>7</sup> » pour désigner l'énergie du cinéma japonais contemporain « le regain de vigueur dont a bénéficié le cinéma japonais au début des années 1990, après plus d'une décennie d'incertitude »<sup>8</sup>. Ce cinéma se distingue aussi du reste du cinéma mondial : la formule *neo-eiga* « n'en constitue aucunement un principe intrinsèque descriptif ou normatif. *Matatabi* : c'est déjà, pour le néo-cinéma japonais, une quête d'identité et d'unité »<sup>9</sup>. Mais pourquoi le cinéma de cette époque – ses thématiques, scénarios, personnages – erre-t-il et dans quel but ?

Après l'âge d'or du cinéma japonais, les années 1980 sont des années d'affaissement. Cet art va renaître dans le courant des années 1990 grâce aux films indépendants apparus dans la décennie précédente. L'auteur Jean-Michel Durafour parle de la vérité de l'errance du nouveau cinéma japonais, comme moyen détourné, pour

---

<sup>7</sup> Jean-Michel Durafour, *Matatabi : vers le cinéma contemporain de fiction*, Cités, n°27, mars 2006, p.85 à 96, paragraphe 1, URL = <https://www.cairn.info/revue-cites-2006-3-page-85.htm#>

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Ibid.*

accéder à un but et non l'errance comme privation de but. De nouveaux films se révèlent entre la non-connaissance du cinéma classique et un « fort ré-ancrage esthétique dans les codes de genres (réaliste et violent, films de samourai) »<sup>10</sup>. L'auteur emploie le terme, *matatabi*<sup>11</sup>, signifiant « vagabond », emprunté du *matatabi-mono*<sup>12</sup>, « film de joueur ou de samouraï errant »<sup>13</sup>. Nous pouvons aussi penser au nom du *bijû*<sup>14</sup> du manga *Naruto*, qui se nomme « *Matatabi* ». Ce *bijû* est une créature présentée sous la forme d'un chat au feu bleu et à deux queues, et qui erre dans les villages parmi les huit autres démons à queues. L'histoire de « *Naruto* » se déroule dans un univers rétro-futuriste : entre technologies modernes, *ninja*<sup>15</sup> et samouraïs, puissances militaires ancrées dans l'histoire ancienne du Japon. *Matatabi* flâne dans la nature avant d'être capturé dans un village *ninja*. Il prend la forme par la suite d'un humain, ou plutôt son âme va se réincarner dans le corps de la jeune Yugito. Dans les productions de l'époque, les thèmes filmiques du vagabondage et l'errance existent au travers d'un monde à deux extrêmes, entre un futurisme dystopique et des éléments anciens (la violence, les *ninjas*, etc). Précisément, le terme « *matatabi* » renvoie alors à :

« L'idée que la « cinémaïté » de l'être-japonais du cinéma japonais n'est pas un donné ni un héritage, mais une recherche en cours d'accès qui se confronte au cinéma mondial actuel par l'usage que le Japon fait des mêmes procédés de divertissement (effets spéciaux numériques ou pyrotechniques) ; c'est, aussi, le fait de cette « schize » du cinéma japonais entre son propre héritage esthétique et sa négation »<sup>16</sup>.

Cette contradiction aux deux extrêmes, entre les nouvelles technologies et les figures traditionnelles d'un temps très ancien (*ninja*, *samouraïs*, *esprits*, etc.) est représentative de la culture actuelle du Japon. Le juste milieu paraît difficile à voir, mais il faut remarquer que le Japon a très bien su s'adapter à la nouveauté et à l'envahissement technologique en hybridant ces dernières à la tradition ; une harmonie qui est difficile à remarquer dans son pays voisin, la Chine, dont la culture actuelle baigne dans disparition du passé et de ses valeurs traditionnelles, causée par la Révolution culturelle qu'a connu le territoire pendant dix ans il y a une cinquantaine

---

<sup>10</sup> Jean-Michel Durafour, *Matatabi : vers le cinéma contemporain de fiction*, art. cit., paragraphe 5.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.*, notes, 1.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Cf glossaire.*

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> Jean-Michel Durafour, *Matatabi : vers le cinéma contemporain de fictio*, art. cit., paragraphe 7.

d'années. Une cicatrice marquée par l'effacement de tous les lieux historiques, pratiques et éléments traditionnels ; ces derniers ont pourtant été le modèle bâtisseur de la culture japonaise.

Maintenant que nous avons mieux connaissance de la situation du cinéma et de la société japonaise de cette époque et de ses intérêts, nous allons pouvoir aborder les thématiques et l'esthétique que ce cinéma nous propose.

### 1.1.1.1 Thématiques filmiques japonaises des années 1990

Le cinéma japonais de cette période est nourri par les thèmes de l'errance et de la quête intérieure du personnage souvent jeune. Ce dernier est perdu dans une société qui n'a plus de repères et où les rapports humains se disloquent. Le pays entre dans une nouvelle ère à partir des années 1980, celle d'une société d'opulence, que l'on peut décrire comme « une abondance qui confine à la saturation »<sup>17</sup>. Nous découvrons dans les personnages la crise identitaire dans laquelle les japonais ont plongé. Il se traduit par un malaise sociétal, qui se manifeste aussi de manière individuelle et familiale, « c'est une angoisse née de la modernité »<sup>18</sup> propre aux pays asiatiques.

La nostalgie d'un souvenir d'un temps meilleur se reflète généralement dans les films japonais des années 1990. Vivre dans une société en crise identitaire apporte forcément des regrets au regard du passé, de la tradition qui disparaît progressivement. C'est donc une crise entre tradition qui essaie de perdurer dans le temps, et les nouvelles technologies envahissantes par exemple. Prenons l'exemple représentatif de deux films japonais, *Maborosi* de Hirokazu Kore-Eda, et *Bullet Ballet* de Shin'ya Tsukamoto, qui mettent en scène des personnages en errance, sans repères dans une société qu'ils ne comprennent plus. La vie et la mort sont très proches dans ces films, car le futur devient difficilement imaginable pour le personnage. Celui-ci plonge à l'intérieur de lui-même, dans une introspection dans laquelle on se rend bien compte du réel. Ce sont donc des films qui s'appuient sur la solitude et la singularité du

---

<sup>17</sup> Kazuhiko Yatabe, « La société japonaise et la modernité », in Evelyne Douille-Feer (dir.), *Japon, le renouveau ?*, Paris, La Documentation Française, 2002, p.101, cité par Benjamin Thomas, *Le cinéma japonais d'aujourd'hui. Cadres incertains*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2009, p.15.

<sup>18</sup> Benjamin Thomas, *Le cinéma japonais d'aujourd'hui. Cadres incertains*, op. cit., p.15.

personnage. *Bullet Ballet* a été réalisé par Tsukamoto en 1998. Tourné caméra à l'épaule, il se crée une image surexposée, déroutante qui « renvoie à la solitude, c'est-à-dire à la privation de sol, à l'égarement, au déboussolement », au *matatabi* »<sup>19</sup>. Après le suicide de son amie, le protagoniste est menacé par un gang, le même groupe de personnes qui ont procuré l'arme à sa copine et chez qui elle a été retrouvée morte. Il va tout faire pour se procurer une arme à feu, pris entre une envie vengeance et de suicide. Il décide d'en fabriquer une de ses mains. Finalement, il va se retrouver dans la même errance que ce groupe, entre vengeance, pulsion destructrice, et violence du corps. Leurs vies sont souvent suspendues entre la vie et la mort. Les confrontations de ce gang ne résultent jamais à un dépassement de la situation mais aggravent l'insécurité, le désir de vengeance, et l'égarement dans la société. Leur situation se trouve dans un cercle vicieux ; se faisant toujours de nouveaux ennemis ils ne peuvent plus sortir du groupe dont ils dépendent tous. Comme le qualifie le *matatabi*, terme employé par Jean-Michel Durafour que nous avons cité en introduction, les personnages vagabondent dans une errance psychique et physique dans une impossibilité d'action, car le désir ne peut plus naître dans un monde sans espoir, sans futur possible.

Le film *Maborosi* de Hirokazu Kore-Eda nous plonge aussi dans une nostalgie d'un temps heureux à jamais fini et dans l'incapacité d'agir dans un monde sans issues. Dans plusieurs scènes la nature figure comme un personnage, elle est très importante dans sa relation avec le sentiment de tristesse. C'est un sentiment de mélancolie profonde qu'éprouve la jeune Yumiko. Une sombre mélancolie l'envahit lorsque tout s'effondre dans sa vie. Elle vivait une vie paisible et heureuse avec son compagnon, jusqu'au jour où il se suicide. Pendant cette période de profonde mélancolie, nous assistons à une scène qui nous plonge dans l'introspection du personnage, dans un rêve sombre éveillé. La scène se déroule au bord de la mer, sur une rive caillouteuse révélée par une lumière bleu-rose du coucher du soleil et qui se reflète dans l'eau. Dans un plan large, la jeune femme se distingue de loin, en un point sombre. Elle se déplace lentement sur cette rive faite de gros cailloux et, avec un personnage qui la rejoint, ils se retrouvent tous les deux engloutis par l'espace naturel, comme deux touches de peintures qui font partie intégrante du paysage pictural. Elle lui dit d'une voix qui éprouve une immense douleur de la tristesse, « *Je ne comprends pas* » ; « *pourquoi a-*

---

<sup>19</sup> Jean-Michel Durafour, *Matatabi : vers le cinéma contemporain de fiction*, art. cit., paragraphe 13.

*t-il voulu se tuer ?* », « *cela tourne autour de ma tête* »<sup>20</sup>. Ses paroles viennent se déposer sur l'espace paysager – une nature alentour à l'écoute – lieu de confession et de méditation. Dans cet espace minéral et aquatique, les confessions du personnage libèrent une profonde mélancolie enfouie. C'est une nature apaisante, réconfortante, dont l'eau qui s'imprègne des deux reflets des protagonistes, peut absorber toute la tristesse. Le paysage nous rappelle la perception propre à la culture asiatique, qui est de penser le monde dans son *souffle-esprit* – pour employer le terme de François Cheng – en énergie et non comme matière d'être, de la pensée occidentale. Et nous voyons que le réalisateur Kore-Eda conserve cet état d'âme à travers son film. Il fait pénétrer en ses personnages le souffle-énergie tel un peintre traditionnel.

Il serait intéressant de faire un tour du côté de la « J-horreur », cette période des premiers scénarios de films d'horreur jusqu'ici non autorisés à la production. Les thématiques de cette période sont axées sur l'épouvante psychologique, se démarquant alors des films de l'occident. Les films d'horreurs japonais vont populariser une nouvelle vague du film fantôme dans le monde entier. Notamment avec *Ring* qui sort en 1998, et qui « rend mondialement célèbre la figure du fantôme japonais »<sup>21</sup>. Après l'errance du personnage, il est intéressant de traiter le thème du spectre. En effet dans une continuité, une transformation ou une autre manière de parler du personnage errant, le fantôme est aussi représentatif du sujet perdu dans la société des années 1990 ; aussi il nous plonge dans la tradition japonaise dans laquelle il est très présent. Les films d'horreur, ou les « photographies spirits » de l'époque nous font penser à la présence importante fantomatique dans la culture japonaise. Le cinéma a su s'emparer de la mythologie et du mystère de l'existence (ou de la présence) ou non du spectre dans le quotidien.

Le film *Ghost Actress* de Hideo Nakata, qui date de 1996, raconte l'histoire d'un tournage d'un film réalisé dans un studio comme lieu ayant une histoire mystérieuse et où s'installe progressivement une présence étrange. Lorsque l'équipe visionne des scènes tournées la veille, ils découvrent une séquence très dérangeante qui a été enregistré par-dessus la bande enregistrée. Dans cette séquence nous voyons une femme riante étrangement, et une silhouette à l'allure d'un spectre aux longs cheveux se tenant derrière cette femme et qui va la surprendre. Nous apprenons que le

---

<sup>20</sup> Hirokazu Kore-eda, *Maborosi*, Japon, 1999.

<sup>21</sup> Stéphane du Mesnildot, *Fantômes du cinéma japonais*, Pertuis, Rouge Profond, coll. « Raccords », 2011, 4ème de couverture.

personnage du réalisateur du film en tournage se rappelle cette scène tournée vingt ans plus tôt, et se souvient avoir vécu ce moment lorsqu'il était enfant et d'avoir assisté à la mort de l'actrice jouant cette femme étrange. Il y a donc un lien entre le film qu'ils sont en train de tourner et le film qui s'est rajouté, la même « malédiction » arrive à la fin du tournage lorsque la jeune actrice du film tombe (ou a été poussé par le spectre) du haut du plateau de tournage et meurt sur le coup de sa chute de plus de quatre mètres. Le spectre intervient dans le film et arrive à trouver sa place et sa dimension véridique dans un jeu entre la fiction de la fiction (le film racontant l'histoire d'un film en tournage) et la réalité de ce moment de tournage ; entre le passé, le moment présent, et la bande enregistrée et le souvenir.

Naomi Kawase interroge aussi la présence du fantôme afin de saisir et de mettre en scène la période du deuil. Dans *La Forêt de Mogari* le personnage Shigeki n'arrive pas à faire deuil de sa femme morte il y a plus de trente ans. Celle-ci va réapparaître au cœur de la forêt, et les deux personnages vont revivre un dernier moment ensemble autour d'une danse partagée. Pendant le *mogari*<sup>22</sup>, cette longue période du deuil au Japon, une marche est à réaliser jusqu'au cœur la forêt. Dans le film, en se levant dans une atmosphère très pure au cœur de la forêt, calme et apaisante encore dans l'obscurité, le protagoniste est attiré par la présence spectrale de sa femme qui l'attend un peu plus loin. Elle est jeune, gracieuse, porte une jupe et un chemisier blancs comme dans les souvenirs de Shigeki. Une douce danse va les réunir, composée de mouvements apaisés, d'une joie innocente, comme un retour à la magie de l'enfance. Ils se sourient et chantonnent ensemble, au rythme des petits pas et des légers balancements des bras, mains dans les mains. Durant ce moment d'apaisement, Shigeki va pouvoir revivre un lien affectif et faire son *mogari* au milieu de la béatitude partagée, et de la pureté crépusculaire de la forêt.

#### **1.1.1.2 La nostalgie du personnage pour un temps révolu et meilleur**

La cinéaste présente son personnage derrière la caméra portant une grande sensibilité pour le mouvement du temps. A travers sa présence et son regard sur le

---

<sup>22</sup> Cf glossaire.



monde, elle nous fait partager une nostalgie. Nous sentons sa fragilité d'être au monde, dans sa volonté de filmer un temps précieux qui ne reviendra pas mais qui peut s'immortaliser grâce à l'objet caméra.

Dans les films que nous avons cités, *Maboriso*, *Bullet Ballet* ou *Ghost Actress* (la chute de la jeune actrice est considérée comme un suicide), il y a un fort lien entre le suicide et la forte présence fantomatique. De plus, chaque protagoniste a vécu l'expérience d'un suicide. Le souffle du personnage est fait de mélancolie à cause d'une nostalgie d'un temps révolu et qui était meilleur avant. La nostalgie est représentative du sentiment que laisse la société japonaise durant cette période.

Comme l'écrit Benjamin Thomas, « regret mélancolique d'une chose révolue ou de ce que l'on n'a pas connu »<sup>23</sup>, le sentiment de la mélancolie caractérise l'esthétique dualiste des films de Naomi Kawase. En effet, la trace documentaire captée par sa caméra rappelle la mélancolie du temps qui passe et des moments qui ne peuvent revenir et la fragilité des êtres. Et dans un second mouvement, cette caméra filme des moments plus incertains comme la nature et les formes abstraites dans *Dans ses bras*. Y est captée des formes flottantes au-dessus d'un immeuble ou des herbes se mêlant à des fils électriques ; ce sont des lieux absents et abstraits rappelant l'absence du père et l'image qu'elle en a de lui. La cinéaste pose un regard-regret mélancolique de ce qu'elle n'a pas vécu avec son père. Nous pouvons aussi appliquer le regard sur la nostalgie de Barbara Cassin dans son ouvrage *La Nostalgie : Quand donc est-on chez soi ?* Elle désigne la nostalgie comme le déracinement et l'enracinement à la terre natale<sup>24</sup>, le désir de la terre d'origine, et celui de la terre lointaine inconnue. Cette ambivalence est très présente dans les films de la réalisatrice : filmer les lieux de la terre natale, la ville de Nara, sa maison, et ses chemins, pour garder en mémoire un présent précieux avec sa grand-mère et qui rappellent la mémoire d'un passé meilleur. Et en même temps, persiste une ligne de fuite, un chemin qui part en dehors de l'espace autobiographique, vers un monde inconnu et mystérieux.

Naomi Kawase a grandi dans un environnement au contact de la nature et des traditions japonaises transmises par sa grand-mère adoptive. Nous pouvons voir à travers les gestes filmés, à travers la simplicité des lieux, des objets et de la nature, que

---

<sup>23</sup> Benjamin Thomas, *Le cinéma japonais d'aujourd'hui. Cadres incertain*, op. cit., p.149.

<sup>24</sup> Barbara Cassin, *Nostalgie: Quand donc est-on chez soi ?* Paris, Fayard, coll : « Pluriel », 2013.

c'est la nostalgie du temps ancien, celui de la génération de sa grand-mère, qui est rappelé dans ses documentaires. Dans ses fictions aussi, la tradition japonaise et l'identité japonaise sont pensées et repensées au rythme de la modernité actuelle. C'est une nouvelle japonité que la cinéaste arrive à mettre en image. Elle ne nous donne pas à voir la tradition sur la défensive et la modernité nuisible, comme le dit Benjamin Thomas « le cinéma de Naomi Kawase, à travers les différences qui apparaissent entre *Suzaku* et *Shara*, est éminemment significatif » de cette nouvelle japonité. Il ajoute qu'« on pourrait, en extrayant simplement des films des scènes d'assemblée qu'affectionne l'artiste, mesurer l'évolution d'un discours passant de la nostalgie profonde, de la vision crépusculaire d'une communauté villageoise traditionnelle, à l'aube pleine d'espoir d'un quartier se soudant autour de cérémonies festives qu'il réinvente »<sup>25</sup>.

C'est donc à travers un cinéma de la nostalgie, que repose les deux esthétiques principales propres à l'histoire de la cinéaste : la nostalgie du temps passé, en faisant une esthétique de la trace et de la mémoire, et la nostalgie de ce que l'on n'a pas encore connu, ou de ce que l'on n'a pu connaître, reposant sur une esthétique de l'absence et de ses différents motifs et figures. Une thématique de l'absence sera l'objet de notre travail en seconde partie.

### 1.1.2 Le film de famille

Avec son essai autobiographique *Escargot*, la cinéaste filme en format super 8 et 16 mm le portrait de sa grand-mère adoptive dans son quotidien et les lieux de son enfance. Se marque dès le départ une volonté d'immortaliser une histoire, les personnes chères de son entourage, et de donner à voir toutes leurs importances dans son enfance. La réalisation de ce film trace aussi le début d'une recherche personnelle et artistique. En effet, sortir une caméra dans son environnement familial, de manière naturelle et intuitive, ouvre à des questionnements de l'ordre de l'intime. Mais c'est une intuition préétablie et réfléchie. La caméra de Naomi Kawase, au sein de sa famille, est plus qu'un outil de remémoration et de partage utilisé pour réaliser un simple film de famille, mais c'est surtout un médium de documentation, d'expérimentation, et

---

<sup>25</sup> Benjamin Thomas, *Le cinéma japonais d'aujourd'hui. Cadres incertains*, op. cit., p.149.

d'expression artistique lancé dans une recherche personnelle.

Le film de famille nous apprend beaucoup sur l'histoire du cercle familial et forme une vérité du cinéma. Comme le dit Roger Odin, le film de famille est à l'origine du cinéma. Nous pouvons parler de « vérité » car ce genre qu'est la vidéo de famille vient se situer à l'origine d'une démarche cinématographique. En effet, filmer ce qui est au plus proche de soi, pour laisser une trace de remémoration des moments partagés en famille, se réalise par le biais d'un geste naturel, spontané, et nous pouvons alors le caractériser comme un geste originel, et donc comme un geste-vérité. Nous pouvons relever cette citation du même auteur, dans son introduction sur le film de famille, « il nous révèle quelque chose comme (non pas là, mais) une « vérité » du cinéma. »<sup>26</sup> Une vérité parmi d'autres, la vidéo de famille est comme un désir originel d'immortaliser des images pures venant de la force de l'environnement et du noyau familial. Et il y a là l'importance de transmettre une vérité de l'intime de ces moments filmés pour les générations futures. Nous pouvons aussi relever une citation intéressante pour comprendre le film de famille comme une vérité du cinéma, « après les photos de famille, c'est la caméra que l'on sortait pour célébrer et mémoriser une expérience au sein de la famille »<sup>27</sup>. Par un usage instinctif, le cinéaste de famille porte un regard sensible sur ce qui se passe à un moment précis et désire l'immortaliser pour la remémoration de l'expérience. Le terme de vérité signifie ici un sens d'origine, d'intention originelle qui se réalise dans un lieu au plus proche de l'intime, se rapportant au tout début de l'histoire du cinéma. Prenons par exemple les premiers films des frères Lumières afin de comprendre cette caractéristique du film de famille. Nous visualisons bien *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1896), ainsi que leurs films enregistrant l'espace familial comme *Le Repas de Bébé* (1895). La vérité qui en ressort est une vérité sensible, d'une volonté d'immortaliser une vision forte et incroyable de la réalité à l'époque. La vérité qu'offre la caméra, de la réalité qui en ressort, explique donc ce propos de l'auteur disant que le film de famille est à l'origine du cinéma.

C'est la même motivation originelle que Naomi Kawase laisse voir à travers ses films-portraits de sa grand-mère. Elle veut immortaliser instinctivement sa présence au monde et celle de sa grand-mère. Mais cette motivation s'est transformée

---

<sup>26</sup> Roger Odin (sous la direction de). *Le film de famille. Usage privé, Usage public*. Paris, Méridiens Klincksieck, coll. Cinéma, 1995, Introduction.

<sup>27</sup> *Ibid.*

en recherche artistique, en une intention préméditée. A l'époque, elle a sorti ou acheté une caméra super 8 sans intention particulière hormis pour filmer une personne chère et immortaliser des lieux et des moments. Et puis, par la suite cette intention a été engagée par un travail dans une école d'Arts-visuels sur la demande d'un professeur de réaliser un film sur ce qui représentait la chose la plus chère. Et dans ce mouvement, une passion-pouvoir s'est révélée, elle a fait du cinéma. C'est une manière qui s'est transformée en une démarche réelle d'artiste. Ses vidéos donnent lieu à une œuvre d'art, elles révèlent quelque chose de l'ordre d'une démarche de recherche personnelle et esthétique. C'est cela que nous questionnons, le genre cinématographique du film de famille afin de comprendre l'origine d'un travail de recherche de la cinéaste.

Les essais de la Japonaise sont caractéristiques d'un sous genre du film de famille : celui du film personnel comme le nomme Roger Odin. Dans *Escargot* elle explore ses expériences passées au travers de sa grand-mère et des lieux familiaux. Elle hisse le portrait de sa grand-mère pour présenter son histoire, comme un film préliminaire, permettant par la suite de mieux saisir ses films de fictions. Elle pose les éléments de son histoire sous le point de vue d'une vidéo de famille. En effet, nous pouvons repérer des éléments caractéristiques du film de famille, ou du film personnel, comme la composition d'une certaine plasticité de l'image à travers le cadrage, la lumière et la vitesse, et la mobilité offerte par la caméra super 8. Ces éléments offrent la valeur documentaire de ce genre de film. Dans l'ouvrage collectif *Le film de famille* dirigé par Nathalie Tousignant, il est mentionné en introduction que « le cinéaste familial filme, en premier lieu, pour le plaisir de jouer avec sa caméra et avec les multiples gadgets que les fabricants y ont placés à son intention. Il filme, ensuite, pour le plaisir de réunir autour de lui les membres de sa famille et ses amis »<sup>28</sup>. Ce sont deux caractéristiques que l'on retrouve chez Naomi Kawase jeune et faisant ses premiers pas derrière la caméra.

D'abord elle joue avec le support qu'est l'objet de la caméra et les effets qui en découlent. En effet, *Escargot* est rythmé par des zooms en action, et en résultent parcelllement de gros plans sur sa grand-mère. Elle plonge l'œil de sa caméra sur son visage et sur ses expressions et nous fait sentir charnellement la tactilité de sa peau.

---

<sup>28</sup> Nathalie Tousignant (dir.), *Le film de famille, Les films de « merveilleux documents » ? Approches sémio-pragmatique*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, coll. « Travaux et recherches », 2004, p.41-53, paragraphe 3, URL = <https://books.openedition.org/pusl/10943?lang=fr#ftn1>

Le motif du geste, les gros plans de la main parsèment le film : ici la douce main maternelle filmée par sa petite fille devient presque universelle. Elle réalise aussi de gros plans d'objets du quotidien tels que des fruits et des légumes dans un bol, une peluche derrière la vitre arrière d'une voiture, à la manière spontanée, innocente et sensible d'une cinéaste de famille. Elle filme ce que l'extérieur lui offre intuitivement.



Figure 112 : *Escargot*, Naomi Kawase, 1994

Sur les gros plans du visage de sa grand-mère on visualise les différents objets du quotidien, elle joue aussi sur la mise au point. Le visage devient plus net après quelques secondes, comme une réalisation soudaine d'une vérité. Elle joue avec les effets de flou, sur une mobilité et une immobilité, une rapidité et une lenteur de la caméra. La lumière surexposée caractérise l'intuition et l'innocence de son film. A travers cette pratique amplifiée, elle fait naître une esthétique particulière et elle peut accéder à son intériorité de manière objective. La cinéaste joue donc avec les possibilités qu'offre la caméra, à travers la lumière ou les gros plans comme nous l'avons vu, pour créer une image qui se vit dans une temporalité de l'intime.

La deuxième caractéristique dont parle la citation de l'ouvrage, sur la volonté première du cinéaste de famille, est de filmer pour réunir les personnes que l'on aime. Ici elle catalyse, immortalise la présence de sa grand-mère. Grâce à la caméra, elle est au plus proche de sa présence, et elle peut passer plus de temps avec elle comme un moyen de créer une nouvelle relation. Sa grand-mère lui dit dès le début d'*Escargot* : « Arrête de me filmer, pourquoi est-ce que tu me filmes ? »<sup>29</sup>. Continuant à la filmer de très proche, elle répète dans une autre séquence : « Es-tu encore en train de filmer ? Donne-lui du repos ! Arrête de me filmer tout le temps ! » Naomi lui répond :

---

<sup>29</sup> Naomi Kawase, *Escargot*, Japon, 1994.

« Pourquoi ? », Et sa grand-mère lui répond : « Bons souvenirs je suppose. Je ne mourrai pas facilement. Je vivrai jusqu'à 100 ans. Je veux voir tes enfants, les voir à des festivals de sports. Il n'y a pas de limite à mon attente. [...] Tu es tellement proche. Arrête là, vas-tu ? Arrête de me filmer tout le temps. Je suis sérieuse. S'il te plaît, arrête. Naomi filme-toi toi-même. [...] Honnêtement, je suis en train de tomber ». Et Naomi continue obstinément, en se rapprochant toujours plus près de ses yeux brillants et de son sourire évangélique.

Un autre élément important du film de famille est son effet de remémoration lorsqu'il est partagé en famille ; le but n'est pas « de documenter la vie de la famille, mais de permettre à chacun de faire retour sur le passé vécu. [...] s'inscrit dans un double processus de remémoration »<sup>30</sup>. Selon les auteurs il y a deux sortes de remémorations : une remémoration collective, qui permet de reconstruire ensemble l'histoire, le mythe de la famille. C'était peut-être d'abord pour cela qu'elle a voulu réaliser ce film ; sa grand-mère comme la personne la plus chère à l'époque, elle voulait pouvoir lui rendre hommage et pouvoir remémorer collectivement sa présence dans le futur, en partageant même cette histoire au-delà du cercle familial mais au monde entier. Une autre remémoration, individuelle, qui se réalise par une « mise en œuvre d'un processus de discours intérieur »<sup>31</sup> et ce langage intérieur permet de replonger dans le passé vécu. Dans la réalisation d'*Escargot*, comme pour le film de famille, lors d'une projection, ce qui compte ce sont les liens qui se créent pendant et après la réalisation : « ce qui est important n'est pas ce que montrent ses images, mais les interactions collectives (à la prise de vues ou lors du visionnement du film) ainsi que le discours intérieur suscités. C'est cet ensemble que j'ai proposé d'appeler le mode de production de sens privé »<sup>32</sup>. Cette remémoration individuelle comme réalisation d'un processus intérieure est le point de départ de la quête personnelle et artistique de la cinéaste.

---

<sup>30</sup> Nathalie Tousignant (dir.), *Le film de famille, Les films de « merveilleux documents » ? Approches sémio-pragmatique*, art. cit., paragraphe 5.

<sup>31</sup> Boris Eikhenbaum, *Problèmes de ciné-stylistique (1927)*, Cahiers du Cinéma, mai-juin, 1970, n° 220-22, p. 70-78, cité par Nathalie Tousignant (dir.), *Le film de famille, Les films de « merveilleux documents » ? Approches sémio-pragmatique*, art. cit., paragraphe 10.

<sup>32</sup> Nathalie Tousignant, (dir.), *Le film de famille, Les films de « merveilleux documents » ? Approches sémio-pragmatique*, art. cit., paragraphe 6.

Cependant, le film de Naomi Kawase révèle bel et bien une valeur de document ; on ne peut pas le qualifier d'anti-document comme peut-être pour un film de famille. Dans leurs ouvrages, les auteurs disent que les productions de documentaires amateurs « impliquent à la fois un changement de rôle de la part de celui qui filme et un changement radical de modalité communicationnelle. »<sup>33</sup> Naomi Kawase continue sans arrêt à filmer sa grand-mère, et même celle-ci lui demande presque à chaque plan pourquoi la filme-t-elle sans arrêt. La cinéaste a donc une intention particulière qui relève de celle d'une artiste, « réaliser un document, implique de se comporter en cinéaste et de filmer avec une « intention préalable »<sup>34</sup>. Nous pouvons dire que ses premiers essais documentaires se rapprochent alors des caractéristiques du film personnel, et de la production amateur : « Pour ce faire, le réalisateur de ces films met souvent en œuvre un authentique travail cinématographique : recherche de cadrages, travail sur le montage, rédaction d'un titre servant de consigne de lecture, insertion d'intertitres, addition d'un commentaire voire d'une sonorisation comprenant bruits et musique. Avec les productions en vidéo, on recourt même de plus en plus aux interviews. La rupture avec le film de famille (non pensé, non construit, non monté, non sonorisé) est radicale »<sup>35</sup>. Le film de Kawase se situe entre le film personnel, ou amateur, et le film de famille. Il a une valeur de remémoration comme celle du film de famille et à côté de cela nous pensons à la valeur de document, de témoignage, et d'un travail préétabli. De là, nous pouvons reprendre la suite de l'idée des auteurs pour qualifier le film *Escargot*, Naomi Kawase utilise le film de famille comme document. La documentation de ses origines est le moteur de sa recherche personnelle.

La suite des portraits intimes que nous livre la cinéaste, comme nous l'avons vu, font témoignage, et ont valeur de document. Elle utilise le point de vue du film de famille et en crée une valeur artistique. Ses films peuvent aussi avoir leurs places dans un musée, nous pensons ici à l'exposition que le Centre Pompidou lui a consacrée en 2018. Nous pouvons relever cette citation qui justifie bien la valeur artistique du film de famille : « il est étonnant de constater comment celui-ci est à l'origine d'un type de productions cinématographiques projetées dans les musées d'art moderne, les galeries

---

<sup>33</sup> Nathalie Tousignant, (dir.), *Le film de famille, Les films de « merveilleux documents » ? Approches sémio-pragmatique*, art. cit., paragraphe 7.

<sup>34</sup> *Ibid.*, paragraphe 8.

<sup>35</sup> *Ibid.*, paragraphe 9.

d'avant-garde... bref dans les lieux de diffusion du cinéma dit d'avant-garde ou expérimental qui a acquis de haute lutte une place légitime de l'espace de l'art »<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> Culture Expressive, *Une rencontre entre film de famille et film expérimental : le cinéma personnel*, p.1, URL = <https://cultureexpressives.fr/lib/exe/fetch.php?media=experimental.pdf>



### 1.1.3 Les documentaires autobiographiques

Après avoir appuyé notre raisonnement sur la forme du film de famille et du film personnel, nous allons pouvoir nous intéresser plus profondément à la valeur autobiographique des deux premiers documentaires autobiographiques de la cinéaste. Avant *Suzaku*, sa première fiction, *Dans ses bras* et *Escargot* annoncent le début de la recherche de ses racines : la recherche biologique posée par le cadre du documentaire. Selon Alain Cavalier, le cadre est comme une preuve. La preuve est importante dans cette recherche. Elle permet de certifier une vérité et fait avancer le processus de la quête. C'est une caméra qui fait trace, car elle immortalise le quotidien, l'histoire, les lieux, les souvenirs, et les impressions de la cinéaste. Cependant, elle documente et produit des preuves dans une ambivalence esthétique entre le cadre familial (le quotidien) d'un côté et les sentiments de la cinéaste de l'autre (son désir de la rencontre du père, l'envie de liberté et d'ailleurs). Ce dualisme à travers ses documentaires marque un engagement de recherche identitaire.

#### 1.1.3.1 *Dans ses bras*, le début d'une démarche de recherche du père

Le premier documentaire *Dans ses bras*, réalisé en 1992, ouvre une série d'essais autobiographiques filmés en super 8 et 16 mm au Japon. Ce travail documentaire lance la recherche du père, la caméra est un moyen de combler un manque :

« Ce qui m'intéressait le plus, ce qui était le plus important pour moi (comme sujet à prendre pour filmer) ? À ce moment-là, la réponse était mon père. Je n'ai pas choisi mon père au centre de mes préoccupations parce que cela me dérangeait particulièrement de ne pas l'avoir dans ma vie. Mais pour une raison quelconque, son absence dans ma vie était un sujet très convaincant pour moi. [...] Et je pensais que si je voulais continuer à grandir en tant que personne, je devrais résoudre cette incertitude quant à ma propre identité. J'ai donc fait de mon père le thème du projet »<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> Aaron Gerow, *Naomi Kawase, Documentarists of Japan, #14*, URL = <http://www.yidff.jp/docbox/16/box16-1-1-e.html#name2r>

Dès le début du documentaire nous entendons la voix off d'une femme, superposée à des objets filmés du “*bar hapiness*”, le lieu où se déroule la première séquence. La voix commence par cette phrase : « *Je t'ai déjà dit s'il était un bon père* »<sup>38</sup>. Une dame est derrière le comptoir du café, c'est peut-être la patronne et sûrement le personnage de la voix off, qui est en train de chanter un karaoké. Il y a donc dès le départ un décalage entre le quotidien filmé à l'intérieur du café et la voix qui va à l'encontre des désirs de la cinéaste.

Cette discordance visuelle et sonore, nous offre deux dimensions différentes de la réalité, deux univers : d'abord l'univers cadré par l'environnement familial et puis celui de l'intimité de Naomi Kawase révélant son dialogue intérieur. Nous comprenons la désapprobation et l'incompréhension de ses amis et de sa famille concernant son désir d'aller rencontrer son père et de partir à sa recherche. En filmant cette scène du quotidien à travers des objets, des plats divers et à travers le personnage de la patronne, il y a une discordance entre ce que nous voyons et ce que nous fait ressentir la cinéaste. Naomi Kawase ancre dans cette dimension du quotidien l'objection narrative contre son désir, sa hantise du père. Il y a un dualisme entre les images du restaurant, d'une réalité sans entrave marquée par la voix. La voix off prise peut-être d'une conversation ultérieure entre la dame et Naomi Kawase – apporte de l'incompréhension et de l'éloignement. Nous assistons en fait à une conversation entre cette dame et Naomi Kawase montée sur ces images, car nous entendons la jeune voix de Naomi Kawase répondant à un moment à la voix off. La dame essaye de lui donner toutes les raisons pour ne pas aller à la rencontre de son père : « *[...] parce que ça va être douloureux. Mes amis pensent que tu ne devrais pas le rencontrer. C'est pour ton bien. Il n'est rien, mais seulement un étranger pour nous* »<sup>39</sup>.

La première séquence installe donc un cadre autobiographique du restaurant, une atmosphère du quotidien, et la répétition à travers la vue des plats et la monotonie de la voix off. Tous les éléments installent un quotidien aux piliers envahissants, comme les sentiments ressentis pendant la période de l'adolescence. Avoir réalisé le montage des plats, sur les paroles de la voix, révèle un quotidien débordant, venant à l'encontre des désirs de la cinéaste. Une ambiance de non-compréhension s'installe. Beaucoup d'éléments se posent contre elle, contre ses idéaux et ses rêves de jeunesse,

---

<sup>38</sup> Naomi Kawase, *Dans ses bras*, Japon, 1992.

<sup>39</sup> *Ibid.*

lui barrant toute possibilité de rencontre du père. Son entourage ne peut comprendre les questionnements de l'adolescente. Lors d'une master classe organisée par la chaîne de télévision « *Arte* », Naomi Kawase parle de cette part d'elle-même qui voulait en savoir plus sur ses origines biologiques, en dépit de l'affection qu'elle a reçue de sa famille et de ses amis :

« Le fait que je n'ai pas de père et de mère convenables ne signifie pas que je suis malheureuse, comme dans certains drames télévisés. Ma grand-tante et mon grand-oncle m'ont élevée et j'avais leur affection. Je pense qu'ils m'aimaient encore plus que ne l'auraient fait un père et une mère. Ils m'ont traitée avec encore plus d'affection que s'ils avaient traité une vraie fille, et j'étais vraiment très heureuse. Mais je voulais réfléchir à cette partie incertaine de moi-même, même si cela revenait à perturber la situation familiale qui m'apportait tant de bonheur et de stabilité. Je pense que ce désir correspond bien aux techniques cinématographiques que j'apprenais à l'époque »<sup>40</sup>.

Les techniques qu'offre le cinéma, correspondent à son élan, à son désir de l'époque : le travail du montage, l'œil-caméra comme pouvoir de recherche, l'expérimentation et la documentation, la subjectivité et l'objectivité en jeu.

La séquence qui suit la première scène dans le café révèle très bien cette ambivalence entre une esthétique du quotidien et celle de la liberté offerte par la quête du père absent et le support qu'est la caméra. Mais n'oublions pas qu'à cet endroit de notre travail, nous abordons les éléments constitutifs de la présence du documentaire et de l'autobiographie ; l'esthétique de l'absence sera l'objet de travail de notre deuxième partie. Par la suite, le quotidien est filmé au travers du motif de la nature qui se constitue d'images d'herbes et de fleurs au vent créant des formes douces et abstraites. Nous comprenons alors la proximité de la cinéaste avec la nature. Elle filme une végétation attentive, à l'écoute, compréhensive et libre. Nous basculons dans l'univers de la cinéaste et nous avons accès à ses sentiments. Cette nature libre, douce et forte en même temps, est capable de lui apporter l'espoir, la sûreté et les réponses à ses questionnements dont elle a besoin et que sa famille ne peut lui donner. Dans les deux premières séquences nous trouvons deux strates temporelles différentes : le temps du quotidien, du réel et le temps de l'évasion. Est rappelée alors la dimension

---

<sup>40</sup> Naomi Kawase, entretien avec Olivier Père, *Masterclasse Naomi Kawase*, Centre Pompidou, Paris, 24 novembre 2018, URL = <https://www.youtube.com/watch?v=INFeRsKRXD0>

temporelle du documentaire qui est selon Pascale Krief « un art qui prend du temps et qui doit prendre son temps »<sup>41</sup>. Le temps se déroule dans la même progression de la durée de la recherche.

Dans des plans qui parsèment *Dans ses bras* et aussi *Escargot*, des motifs de formes diverses d'objets sont captés à travers des images aériennes qui viennent apporter une continuité dans l'expérimentation de la recherche. Les formes d'objets hétéroclites du quotidien sont prises selon un point de vue et une plasticité perdue dans l'espace. Ces nouvelles formes aériennes interrogent la force des objets d'origine, renaissant dans l'infini du ciel, vers un lointain marqué. Ce sont des formes descendues d'un espace inconnu et peuvent renvoyer au positionnement du doute, et de l'absence du père. Les formes bleuâtres à l'écran deviennent organiques, plongées dans l'aquarium du ciel-image. Nous voyons un jeu plastique avec la lumière, les formes sont prises à contre-jour et leurs cadrages particuliers renversent les formes des objets originaux. Ceux-ci apparaissent tels des spectres arrivés d'un autre monde ou des objets extraterrestres captés grâce à un œil spécial posé sur la réalité. L'impression est comme si la réalisatrice voulait rendre sensible une autre présence qui émane des herbes volantes prises au premier plan, des fils électriques, des pinces à linges mi-oiseaux futuristes et de ces formes en papier qui ondulent à l'horizontale (*photogrammes ci-dessous*). Ce sont des objets descendus tout droit d'un autre ciel, d'un futur imagé rappelant l'avenir rêvé avec son père. Mais il nous vient cette question : une rencontre possible, serait-il un futur meilleur ? Ces objets traduisent ce questionnement, entre ordre et désordre, réalité et abstraction idéalisée, ou encore bon ou mauvais choix. Ces formes s'imposent dans l'espace comme une représentation de l'hésitation de la cinéaste pour aller chercher son père. Elles surgissent comme des voix intérieures.

---

<sup>41</sup> Pascale Krief, *Le temps dans le cinéma documentaire, La part du temps : débats autour des films de M. Alvarez et al., Le temps au travail* : Corinne Bopp et al., Paris, L'harmattan, coll. « Cinéma documentaire », 2012, p.21.

L'écho de ces objets avec le ciel apportent une esthétique spéciale, se rapprochant du fantastique et du fantomatique.



Figure 314 : *Dans ses bras, Escargot, Naomi Kawase, 1992*

Figure 516 : *Tokaido Yotsuya Kaidan, Nabuo Nakagawa, 1959*

Nous commençons à prendre conscience que nous avons accès à une autre dimension se passant au-delà du réel ; nous plongeons dans l'imaginaire de la cinéaste. Le documentaire se transforme en une réalité fantastique et fantasmée, tout cela en rapport avec la hantise du père. Les objets filmés peuvent aussi rappeler les formes du cinéma japonais spectral. Le spectre est une figure qui revient dans l'œuvre de la cinéaste, surtout dans ses fictions, comme on pourra le voir en deuxième partie. Les premiers *yurei eiga*<sup>42</sup> (film de fantôme) datent des années 1950 ; ils ont surtout émergé dans les années 1960 (nous pensons aux films de Mizoguchi) et par la suite ce genre revient dans les années 1990 avec la « J-Horror », comme nous l'avons introduit en début de cette partie. Le premier film qui ouvre la figure du fantôme est *Tokaido Yotsuya Kaidan* de Nabuo Nakagawa sortie en 1959 il trace l'histoire d'un paysan souhaitant devenir samouraï. A l'intérieur de ce projet, il va soupçonner sa femme d'avoir une relation avec son masseur. Il les tue tous les deux avec un poison qui défigure le visage de sa femme. Par la suite, les deux personnages vont venir hanter l'assassin sous forme de spectre. L'histoire, ce mythe, a inspiré par la suite de nombreux

---

<sup>42</sup> Cf glossaire.

réalisateurs en déclinant l'histoire, comme *Ring* de Nakata. Dans les films japonais la figure du fantôme s'associe souvent à :

« Une femme, parfois défigurée et livide, portant de longs cheveux noirs, vêtue d'une robe blanche (couleur du deuil au Japon), avançant les paumes en dedans et les bras repliés (le dessus des mains représentant le Yin, énergie négative), surgissant des puits ou des forêts dans le but de se venger des êtres responsables de sa mort ou de terroriser des personnes au comportement immoral »<sup>43</sup>.

Nous pensons par exemple au personnage de Wakasa qui hante le personnage Genjurô en l'amenant dans sa maison illusoire à l'intérieur d'une forêt elle-même baignant dans l'onirisme dans *Les contes de la lune vague après la pluie* (1953) de Kenji Mizoguchi. Mais ce qui est le plus troublant dans ces films de fantômes, ce n'est pas le personnage du fantôme ou sa figure mais les formes qui éclosent des décors à allure fantomatique, comme dans la forêt ou dans les espaces naissant de la demeure illusoire du spectre de Wakasa. Ce sont des espaces aux formes difficilement identifiables, et qui semblent avoir été imprégnés par la présence fantomatique. Tout l'espace déteint du spectre. Nous pouvons alors associer l'invisibilité dans l'espace à la présence spectrale, nous faisant penser aux *kamis*<sup>44</sup> – les esprits vénérés – qui peuplent chaque élément de la nature dans la tradition japonaise.

Ces espaces et ces formes ont des ressemblances avec les objets abstraits présents dans l'essai *Dans ses bras et Escargot*. Comme similitude entre le documentaire et le film de Nakagawa, nous pensons aux herbes flottantes, aux lambeaux de tissus suspendus dans l'air ou encore aux morceaux de papiers rectangulaires qui ondulent au vent, des éléments toujours errants dans l'espace. La vue d'un ciel très clair – une lumière vive azurée chez Kawase et un ciel gris, noir chez Nakagaw – réunit aussi les deux films.

La caméra super 8 renvoie ici à une dimension spectrale. En filmant des objets de son quotidien de jeunesse, Naomi Kawase glisse cette dimension spectrale à l'intérieur du documentaire. Comme nous pouvons le voir le spectre peut apparaître sous des formes inattendues ou des silhouettes étranges dues à des effets de la luminosité ou des ombres. Les couleurs et une certaine prise de vue ainsi que le son,

---

<sup>43</sup> Nicolas Bardot, *Histoires de fantômes japonais*, Film de culte, Archives, paragraphe 1, URL = <http://archive.filmdeculte.com/coupdeprojo/fantomesjaponais.php>

<sup>44</sup> Cf glossaire.

participent aussi à une ambiance propice à l'apparition d'un fantôme. Dans certains plans (cf photogrammes), Naomi Kawase filme des formes simples qui ouvrent au questionnement : l'ombre d'un arbre, sa propre ombre, ou des lieux simples du quotidien. *Dans ses bras*, le son aigu de la caméra renvoie à un enregistrement d'un chant de cigale comme transposé, transformé et amplifié, nous rappelant l'environnement sonore dans lequel évoluent les jumeaux dans sa fiction *Shara*.

Mais, ce bruissement laisse sentir une autre présence, celle des esprits. La réalisatrice est tourmentée par la figure paternelle. Sa hantise est très bien reflétée dans son documentaire intime et expérimental. Le père est peut-être appréhendé comme un inconnu inquiétant dans l'imaginaire de la jeune fille. Les images fantasmagoriques du film *Dans ses bras* sont intensément là pour penser l'absence du père et pour sentir un halo de son existence. Comme dans la culture et croyances japonaises, les lieux et les personnages sont dans les documentaires de Naomi Kawase « en contact avec un monde d'esprits, de dieux, de fantômes et d'archétypes »<sup>45</sup>. Se dénoue l'alliance du réel et du fantastique au travers des silhouettes et des structures abstraites des objets divers cités précédemment. Cette ornementation de l'espace participe à la recherche du père et présente la méditation d'une rencontre proche et envisageable. Le père, ou l'idée du père, se transforme en fantôme lorsque la caméra est active. Comme nous l'avons vu précédemment, dans les films d'horreurs japonais ou dans les contes folkloriques, le fantôme est au cœur du récit. La question de l'existence des fantômes peut alors se poser à travers le regard de la culture japonaise et de celui de Naomi Kawase. Des cinéastes japonais ont différentes manières d'appréhender le fantôme : pour des cinéastes il n'existe pas mais « il s'agit d'une construction mentale du cerveau »<sup>46</sup> mais pour d'autres ce sont des « entités extérieures à l'être humain ».<sup>47</sup> Des cinéastes disent avoir vu des fantômes dans leur jeunesse.

---

<sup>45</sup> Stéphane du Mesdilnot, *Fantômes du cinéma japonais, op. cit.*, 2009, p.9.

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> *Ibid.*, p.10.



Figure 7 | 8: *Dans ses bras*  
 Figure 9 | 10: *Tokaido Yotsuya Kaidan*

Le lieu participe aussi à recherche du père. La réalisatrice projette des photographies d'archives de son enfance évoquant « un été chaud et humide comme aujourd'hui ». <sup>48</sup> Ces anciennes photos sont mises en relation avec les lieux filmés du temps présent. L'expérimentation et l'investigation des formes actuelles et avec celles du passé permettent de témoigner de l'existence de lien. Les lieux de prise de chaque photo ont été retrouvés et sont superposés de manière identique sur les lieux du moment présent. Comme un geste qui vient relier deux temporalités, celle de l'enfance et celle du présent, afin de renouer avec le passé oublié et pour un accès à un temps partagé avec ses parents. En se déplaçant sur chacune des adresses des anciens domiciles de son père, nous pouvons l'entendre dire « *Mon père a eu les mêmes sentiments à cet endroit* » <sup>49</sup>. Elle se déplace pour sentir un peu de lui à travers les chemins, les ruelles, les places, les maisons, et les arbres qui sont toujours là avec le temps. C'est bel et bien un travail d'investigation, de recherche qu'elle mène, afin d'attester une vérité du passé pour mieux comprendre son identité.

<sup>48</sup> Paroles de Naomi Kawase dans *Dans ses bras*, Japon, 1992.

<sup>49</sup> Naomi Kawase, *Dans ses bras*, Japon, 1992.





Figure 13 | 14 : *Dans ses bras*

Figure 11 | 12: *Dans ses bras*

Après la séquence énumérative des différentes adresses, elle réalise son autoportrait en gros plans superposés, en fondus d'images. Sa voix off nous fait part de ses questionnements à ce moment-là : « *Devrais-je l'appeler père ? Que dois-je faire ? Je veux le voir. Mais en suis-je vraiment certaine ?* »<sup>50</sup>. Nous avons accès à son intimité, à la profondeur de son âme avec cette suite de questionnements. Les autoportraits prennent l'allure d'une vidéo performance, médium artistique que nous traiterons dans la partie suivante. Pour montrer cette suite d'images, elle utilise le fondu enchaîné. La transition s'opère quand le premier autoportrait disparaît progressivement pour laisser le suivant apparaître. Ce qui fait que sur les deux dernières images, nous voyons apparaître sur son visage la chevelure de l'image précédente. Sa chevelure se mélange et se juxtapose sur son visage. Ses traits se transforment en ceux d'un animal. Elle prend une autre allure, qui peut-être nous fait dire qu'elle est prête à affronter l'inconnu. On assiste à sa métamorphose, prête à aller de l'avant, à se jeter à l'eau en prenant le téléphone pour contacter son père

*Sa chevelure se mêle à son visage.*

*Sur son visage les traits se transforment,*

<sup>50</sup> Naomi Kawase, *Dans ses bras*, Japon, 1992.

*Tel un animal, elle est prête à affronter l'inconnu*<sup>51</sup>.



Figure 15 : *Dans ses bras*

### 1.1.3.2 *Escargot*, premier portrait de la grand-mère adoptive

Elle continue son journal intime – sa recherche personnelle – en filmant sa grand-mère dans son documentaire *Escargot* (Katatsumori, 1994) qui pose une présence réelle au monde. Filmer le quotidien du personnage, à travers ses gestes et ses expressions dans les lieux de son enfance, revient à se questionner elle-même, sur ses doutes et les aspects incertains de son histoire. La caméra qui immortalise la présence de sa grand-mère, continue à installer un espace de questionnement. Un espace qui sera très bien travaillé plus tard à travers ses films de fiction. Dans *Escargot*, nous en avons une impression positive de leur relation. Mais elle parle en réalité d'une relation difficile et d'un malaise à cette époque « j'avais comme une frustration en moi, et je ne savais pas comment la ressortir, la recracher [...] la caméra m'a libéré [...] j'ai réussi à dévoiler ce que j'avais au plus profond de mon âme, aux yeux de tous »<sup>52</sup>. Elles sont proches l'une de l'autre, car la caméra les unies. Leurs relations peuvent

---

<sup>51</sup> Paroles, *Dans ses bras*.

<sup>52</sup> Naomi Kawase, *Masterclasse Naomi Kawase*, Centre Pompidou, *op. cit.*, URL = <https://www.youtube.com/watch?v=INFeRsKRXD0>

prendre une nouvelle direction, elles peuvent interagir différemment grâce à la caméra. Celle-ci est comme un troisième œil qui redonne une force dans leur relation qui était au quotidien plutôt difficile. Elle peut la filmer en plan d'ensemble, et puis en gros plan qui marque bien son esthétique. Les gros plans sur le visage de sa grand-mère viennent immortaliser sa présence durant le moment présent. Elle peut aussi la filmer en plan large, comme dans le plan où nous n'apercevons plus qu'une silhouette derrière une fine moustiquaire en train d'arroser le potager. De là, la main de la cinéaste passe devant l'objectif et frôle la silhouette de sa grand-mère en caressant la moustiquaire. Elle nous invite, à travers un regard haptique mêlant la vision et le touché, à vivre une expérience esthétique particulière de l'instant présent. Un moment d'arrêt, une pause introspective vient en cours de route (en contre force) arrêter l'élan de la recherche du père.

La première séquence commence par un plan rapproché sur une lettre. La voix off que nous entendons est celle de l'expéditeur, sa mère. Elle nous fait comprendre que c'est l'anniversaire de Naomi Kawase, et lui souhaite beaucoup de bonheur, d'être une bonne fille pour son père et elle espère qu'elle puisse lui remonter le moral. Cette lettre est le premier signe révélateur du lien entre la cinéaste et ses parents. Elle vient donc après le film précédent *Dans ses Bras*. Sa mère nous fait comprendre et nous confirme alors que la rencontre a été possible, que le film ne s'est pas terminé sur une voix (celle du père au téléphone) déclarant un avenir impossible entre elle et son père. Donc, ce préambule d'ouverture est en quelque sorte une réponse à la fin de *Dans ses bras* qui restait dans une fin incertaine, et qui s'ouvrait sur des questionnements encore plus importants qu'au début du film. Après avoir comblé le manque et la dimension incertaine de son père, elle continue sa recherche identitaire sur un autre champ de recherche, celui de son quotidien en dressant le portrait de sa grand-mère. On passe de l'absence père à la présence maternelle. Dans un cycle, des échos au film précédent, toute son œuvre se compose par le rythme de l'alternance, de l'ambivalence présence-absence.

Cet autoportrait nous présente sa grand-mère dans son quotidien, particulièrement en train d'entretenir son jardin, en arrosant ses plantes, ou semer des graines. La première scène après la séquence préambule de la lettre, la présente dans son jardin, en train de soigner ses plantes. Et elle annonce qu'elle commencera d'abord

par nous dire son âge, tout en continuant ses activités. Sa main nous indique par la suite un pot de fleurs se composant d'azalées, de freesias et de violettes, fleurs très agréablement odorantes. Puis elle présente à la caméra des graines de violettes accrochées la fleur. Sa petite-fille adoptive lui demande la variété de cette fleur et, en lui répondant elle précise qu'elles tomberont et qu'elles grandiront sur le sol. Dans ces plans les réunissant, il y a une certaine proximité qui éclot dans le jardin, conversant une union avec la nature. Ce film repose d'ailleurs sur un lien permanent du cycle de la nature mis en relation avec Naomi Kawase qui grandit et dont parle beaucoup sa grand-mère : les plantes grandissent comme l'adolescente à l'époque qui grandit aussi vite. Nous avons accès à la visualisation et sensation pure du temps qui passe. Nous sommes plongés dans la subjectivité du quotidien, mais il en ressort de l'objectivité par la caméra. D'autres séquences nous montrent la grand-mère au jardinage : de la semence des graines, jusqu'aux haricots ramassés dans un bol, en passant par le processus de maturité. Durant ce temps où les haricots poussent, la grand-mère fait la métaphore avec Naomi Kawase qui grandit aussi très vite. Et elle lui dit, après la semence des haricots, que lorsqu'ils seront prêts à être mangés, ce sera son 24ème anniversaire, et donc ce sera un très bon cadeau d'anniversaire pour elle. Tout le film est rythmé par le régime du cycle, du motif du végétal, de son processus de maturité, en lien avec Naomi Kawase qui grandit aussi vite.



Figure 16 | 17: *Escargot*

## 1.2 La performance dans la quête du père

### 1.2.1 La vidéo performance

L'art vidéo est une forme d'expression qui est née au début des années 70 et se confirme par de nombreux artistes du monde entier dans les années 80. Nous pouvons définir la vidéo performance comme « l'utilisation simultanée du médium et du corps d'un artiste pendant une performance. La caméra tient une place aussi grande que ce corps et tout se joue à égalité entre eux, la technologie n'étant que le complément de la vie »<sup>53</sup>.

C'est un médium de la vidéo où le corps de l'artiste est utilisé dans une démarche de recherche et de questionnement personnel. Le corps de la cinéaste est présent à l'image et se réalise à travers une recherche identitaire et biologique, et une quête du père. La caméra est le prolongement du corps de la cinéaste. Le corps devient un objet de recherche et d'art, dans l'espace d'expérimentation qu'offre la caméra. *Dans le silence du monde*, lorsque nous la voyons nue, le dos tatoué, en train de courir dans un champ, elle réalise quelque chose d'important dans sa quête. Sa position, son action, ses mouvements, revendiquent son lien avec son père – biologique, symbolique, spirituel –. La caméra fait le lien, le rapprochement entre elle et la figure paternelle. Elle donne à voir son moi intime à travers l'œil de la caméra comme un autre moi objectif en train de la regarder tisser le lien, le fil entre elle et son père. Cette performance fait la trace du corps contre le père absent. L'absence vient se combler par la trace, le tissage de la caméra filmant la preuve sur la peau. C'est une performance car le corps est utilisé et filmé, la vidéo en est le support revendicatif. Se tissent deux marques – une marque comme preuve comme dirait Alain Cavalier, la marque sur le corps et la marque de la caméra.

### 1.2.2 La position artistique de Naomi Kawase

La position de Naomi Kawase, est celle d'une artiste. Son film expérimental *Dans le silence du monde* (*Kya Ka Ra Ba A*, 2002) filmé en caméra super 8, prend l'allure

---

<sup>53</sup> Dany Bloch, *L'Art vidéo*, Paris, L'image 2/Alin Avila, coll. « Mise au point sur l'art actuel », 1983.

d'une vidéo performance. Le corps de la cinéaste est un centre d'expérimentation. A la mort de son père, elle poursuit sa quête, à travers ce film mêlant son et vidéo. Elle va se servir de son corps pour attester et affirmer une identité, comme un objet de recherche. Elle souhaite aussi résoudre des questionnements passés, et faire trace des souvenirs de son père. Nous assistons à une performance de son corps car elle en fait l'expérience du tatouage. Son dos est entièrement tatoué. Ce film nous montre le « besoin de conserver des traces de son passé douloureux »<sup>54</sup>. Elle a reproduit le même tatouage que son père.

La première séquence débute sur un plan mobile en contre plongée sur la partie supérieure de la Tour Eiffel illuminée dans un ciel noir en fond. L'environnement sonore se compose de chants d'oiseaux, de piaillements, au rythme des scintillements de la tour parisienne. Cette transposition sonore vient se fondre dans le paysage sonore urbain teinté de lumières, des bruits de la ville comme par exemple une sirène qui vient s'ajouter. Puis, toujours sur ce même plan, nous entendons une chansonnette chantée par Naomi Kawase ; les paroles sont les suivantes :

1 ↓

2 ↓

*Allons là-bas dans cette colline*

*Main dans la main pendant que nous marchons*

*Sifflant comme je prends mon pas*

*Et la chèvre fait « meee »*

*Sous un ciel bleu magnifique*

*Et la chèvre fait « meee »*

*Laissons-nous marcher*

*Laissons-nous joindre nos voix*

*à travers les champs*

*dans la chanson*

*Marchons au même pas,*

*Chantons, Oh quel plaisir !*

*Oh quel jour merveilleux...*

Au fur et à mesure que la chanson passe, la caméra s'éloigne des pieds de la Tour Eiffel, pour ne plus que filmer son sommet. On remarque alors que la prise de vue est

---

<sup>54</sup> Film-documentaire.fr, *Kya ka ra ba a*, Un film de Naomi Kawase, URL = [http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w\\_fiche\\_film/12287\\_1](http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/12287_1)

faite d'une fenêtre, et qu'au début nous apercevons la tour grâce au zoom avant de l'objectif. Et en s'éloignant, nous pouvons remarquer l'encadrement de la fenêtre par lequel est captée la tour de fer. Les éléments visuels et sonores contradictoires juxtaposés révèlent la tension intérieure de la réalisatrice.

La séquence suivante se déroule dans une salle à manger, où se trouve la réalisatrice et d'autres personnes assises autour d'une table ronde. Toutes les personnes, y compris elle, sont en train de regarder quelque chose qui passe à la TV. La luminosité dans la pièce est rougeâtre, tout comme le t-shirt rouge qu'elle porte. Et la caméra se rapproche des images qui défilent dans le téléviseur. Nous remarquons que c'est le film de la cinéaste Dans ses bras qui attire particulièrement notre attention. C'est la scène de la conversation téléphonique entre Naomi Kawase et son père que nous reconnaissons bien. Elle a donc fait une transposition de ces deux films, dix ans les séparant (1992 et 2002).



Figure 18 | 19: *Dans le silence du monde*, Naomi Kawase, 2001  
Figure 20 | 21: *Dans le silence du monde*

C'est la séquence où elle compose le numéro de son père et lorsqu'elle se présente à l'interlocuteur et demande à lui parler. Une fois en ligne avec son père, celui-ci est très surpris de l'entendre, il lui pose plusieurs questions concernant sa vie.



Elle déclare qu'elle n'a jamais habité avec sa mère, qu'elle a été adoptée et élevée par sa grand-tante. Il lui demande aussi son âge, et affirme qu'elle a sûrement autour de 24 ans aujourd'hui. Elle précise qu'elle a 23 ans. Et avec beaucoup d'émotions, elle lui annonce en sanglot : « *Je veux te rencontrer, Papa.* »<sup>55</sup>. Il lui répond : « *Vraiment ? Papa, ne sonne pas très bien. Pourquoi ne pas se voir quelque part ?* ». Et elle rajoute : « *S'il te plaît* ».



Figure 22 | 23: *Dans le silence du monde*

Nous allons voir à travers les séquences suivantes la lourde douleur qui vient s'entraver dans la quête de Naomi Kawase. On apprend la mort de son père. Elle nous montre tout son égarement, et son effondrement, en repassant des séquences de son ancien film *Dans ses bras*. La scène suivante présente un message vocal sur les images aériennes d'un tunnel quadrillé, constituant peut-être la partie extérieure d'un métro. Le ciel nuageux défile à travers la grille du tunnel. Dans ce message, une dame annonce à Naomi Kawase le décès de son père ; désolée de lui annoncer cet événement avec

---

<sup>55</sup> Naomi Kawase, *Dans le silence du monde*, Japon, 2001.



autant de retard. Elle lui dit aussi de la rappeler quand elle aura du temps. Le message vocal est transposé aux images deux fois à la suite, suivies de la tonalité. Une fois le haut du tunnel achevé, la caméra décolle pour aller épouser le ciel nuageux illuminé par le soleil parmi les nuages jusqu'au fondu en noir de la fin de la scène symbolisant l'élévation de son père dans le ciel.



Figure 24 | 25 : Dans le silence du monde

Dans la séquence qui suit nous voyons des images de son père sur la voix off de Naomi Kawase racontant qu'il y a 9 ans elle a réalisé un film sur sa recherche d'un père qu'elle n'a jamais connu. Elle confie qu'elle n'a jamais su comment c'était de vivre avec l'homme qui était son père. Juste après cette déclaration elle repasse une séquence d'*Escargot* (le portrait de sa grand-mère qui vient quatre ans après *Dans ses bras*), le plan où nous voyons sa main frôler la silhouette de sa grand-mère en train de cueillir des haricots qu'on aperçoit à travers une fine moustiquaire. Nous pouvons l'entendre dire : « *Dans ce cas, où est ma famille ? Je me demandais donc* »<sup>56</sup>. Et sur la suite d'images, arrive la voix de sa grand-mère adoptive, la même suite de scène d'*Escargot*, nous offrant encore un témoignage très émouvant d'une de leur conversation transposée, la même voix off sur les mêmes images que dans *Escargot* : « *Naomi, je ne sais pas comment te demander cela... Est-ce que tu m'aimes ? M'aimes-tu encore autant que je t'aime ? Tu ne me l'as jamais dit donc, mais...* »<sup>57</sup>. La main a un pouvoir expressif de tous ses sentiments pour sa grand-mère. Elle transforme cette scène en performance car le corps est en jeu ; la main comme une action artistique dans son mouvement contre la fine moustiquaire venant lui apporter sa réponse et immortaliser tout son amour pour sa grand-mère.

<sup>56</sup> Naomi Kawase, *Dans le silence du monde*, Japon, 2001.

<sup>57</sup> Naomi kawase, *Danse ses bras*, Japon, 1992 ; *Dans le silence du monde*, Japon, 2001.

La séquence suivante nous donne accès à une conversation entre la cinéaste et sa mère transposée sur des images de la végétation. Elle demande à sa mère quelles étaient les circonstances de sa naissance. Sa mère lui déclare que si elle répond à sa question elle parlerait mal des morts et risquerait d'apporter une gêne. Naomi répond que cela ne la dérange en rien du tout, qu'elle a le droit d'en savoir plus sur sa naissance. Sa mère ajoute que si elle demande ainsi, elle a le droit. Puis elle continue :

*« Toutes les mères risquent leurs vies pour avoir un enfant. Certaines personnes peuvent être très décontractées à l'idée d'avoir un bébé, mais dans mon cas, je t'ai eu parce que je voulais t'avoir. De mon propre grès. [...] Cela n'a rien avoir avec ta mère adoptive. Personne d'autre n'a compté, moi seule voulais t'avoir. Tu n'étais pas une erreur, j'ai planifié ta naissance. C'est ma réponse. Si ce n'était pas le cas, je ne t'aurais pas eue »*<sup>58</sup>. Naomi lui répond : *« Parfois je...je me demande pourquoi je suis née »*. Sa mère lui répond : *« Tu te demandes pourquoi ? Pour quoi sur Terre ? C'est très étrange »*. Et sa fille lui répond : *« Parfois, quand je me sens seule »*.



**Figure 26 :** *Dans le silence du monde*

Par la suite, arrive une séquence sur des plans d'une forêt en feu. Une grande étendue de feu, brûlant des rangées d'arbres, voir une partie entière d'une forêt, envahit l'espace noir de la nuit et de l'écran. Nous apercevons derrière les flammes volumineuses une femme vêtue d'une robe traditionnelle, maquillée et coiffée aussi

<sup>58</sup> Naomi Kawase, *Dans le silence du monde*, Japon, 2001.

traditionnellement. Sur ces images nous entendons deux conversations, deux points de vue concernant la naissance de Naomi Kawase. Tout d'abord dans une conversation, entre elle et sa grand-mère, Naomi déclare qu'elle a été abandonnée par ses parents. Et dans un nouvel enregistrement audio nous entendons la suite de sa conversation avec sa mère sur les circonstances de sa naissance. Naomi Kawase rajoute que son père ne l'a pas sauvée, qu'il n'a pas pu la sauver, qu'il fallait qu'elle se sauve elle-même. Le feu symbolise la mort de son père et l'énergie qu'elle va devoir posséder pour aller de l'avant. Elle n'a pas pu aller jusqu'au bout de son désir car il est parti trop tôt, il n'a pas pu la sauver comme elle le dit.



Figure 27 | 28: *Dans le silence du monde*  
Figure 29 | 30: *Dans le silence du monde*

Ensuite, nous pouvons relever une séquence importante qui marque un grand événement dans la vie de la cinéaste, c'est la séquence du départ. Elle part en train pour une destination qu'on ne devine que dans la séquence suivante : Cannes. Est filmée la remise de la caméra d'or du festival de Cannes pour sa première fiction *Suzaku* en 1997. Nous pouvons voir l'image de la projection de son film lors du festival. Les images permettent de faire le lien et de créer l'osmose entre sa recherche identitaire – la documentation de ce qu'elle sait de son père, filmer sa grand-mère adoptive, ses questionnements, et sa conversation mère – et son art – sa première

fiction qui voit le jour, projetée au festival de Cannes et son prix international – La présence autobiographique est tellement importante dans sa recherche identitaire, on la retrouve même dans sa première fiction *Suzaku* qui a révélée l'artiste qu'est la cinéaste.



Figures 31 | 32 | 33: *Dans le silence du monde*

Enfin, la troisième et dernière partie est la séquence du tatouage. Après la dure nouvelle concernant son père, les discussions avec sa mère concernant sa naissance, et sa récompense et sa reconnaissance internationale, elle a besoin d'exprimer profondément une identité, un lien avec son père et la caméra. Il faut que ce soit son corps dans sa relation avec la caméra qui doit réaliser quelque chose. La marque du tatouage sur le corps peut lui permettre d'être sauvé et de continuer son chemin. Comme elle le dit, son père n'a pas pu la sauver, alors elle doit se sauver elle-même.

Elle a donc le désir de se faire tatouer, mais pas n'importe quel tatouage. Elle va reproduire le même tatouage que son père.

D'abord nous assistons à la rencontre avec le tatoueur, et à leurs discussions très sérieuses concernant cet acte qui va marquer à vie son corps et son âme. Le tatoueur lui dit : « *Si vous voulez un tatouage, vous devriez faire tatouer comme votre père* »<sup>59</sup>, et il la prévient « *Les tatouages sont gravés non seulement sur votre corps mais aussi dans votre âme. Il y a beaucoup d'aiguilles* ». Le tatouage est le dernier moyen pour une rencontre définitive avec l'homme qui était son père. Cette troisième partie du film se centre sur l'idée du tatouage et sa réalisation ; elle se constitue et évolue en différentes phases : la discussion, la préparation, la décision, la production, et la douleur et enfin la libération cathartique. Il ne lui reste plus que ce moyen afin de se rapprocher de son père. Les premières scènes préparent à l'événement que son corps et son âme vont subir ; acte qui sera filmé dans son processus entier. Après la décision, nous assistons à la séquence du tatouage. Naomi Kawase est allongée sur une table, et elle ressent beaucoup de douleurs pendant que l'aiguille s'enfonce dans la peau de son dos. Nous entendons le son de cette technique ancestrale du tatouage au bambou, utilisée en Asie ; l'aiguille est insérée au bout d'un bambou. Ce moment très intense en émotion nous fait passer à travers une intimité particulière. Son corps fait finalement corps avec celui de son père par le tatouage ; cette fusion tend presque à une relation charnelle. Après cette séquence, elle plonge dans un moment d'anxiété, et de tristesse, comme après un violent coup émotionnel.

---

<sup>59</sup> Naomi Kawase, *Dans le silence du monde*, Japon, 2001.

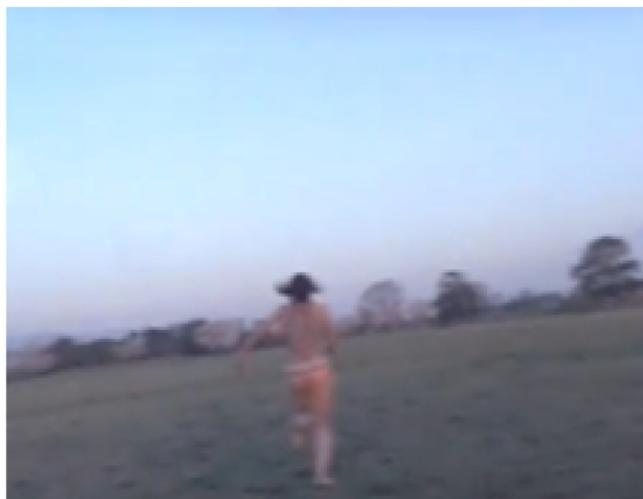


Figure 34 | 35 | 36: *Dans le silence du monde*

Le dernier plan se situe entre une photographie et une vidéo de son père. Sur la première en noir et blanc, son père porte des lunettes et nous voyons ses bras et son torse recouverts de tatouages et, la deuxième nous présente une vidéo finale de lui. Entre les deux présences de son père, nous la voyons traverser un champ en courant, entièrement nue, en s'éloignant dos à la caméra. Son corps tatoué défile, et part au loin,



entièrement libérée. Elle et son père sont en fusion, grâce à leur une trace en commun. La rencontre symboliquement a eu lieu. Elle s'est sauvée elle-même, grâce à la trace du père qui se mêle à son absence. Celle-ci vient se combler par la trace du tatouage, comme une renaissance. Aussi, nous voyons une nature omniprésente, toujours aux côtés du protagoniste. Toujours source d'espoir, même si à cause du père et de son absence « toute sa vie, Naomi gardera la marque de sa souffrance »<sup>60</sup>.

Juste avant la séquence du tatouage, elle filme son ombre reflétée sur un tronc d'arbre teinté par la couleur cuivrée du coucher du soleil, images reflets de « son attachement à la nature »<sup>61</sup> d'un « “coucher de soleil flou”, aux gouttelettes d'eau et aux chants d'oiseaux, résonne comme un espoir... Ce film agit comme un exutoire à un hors champ privé insoutenable »<sup>62</sup>.

### 1.2.3 Les installations cinématographiques

Le Centre Pompidou a consacré une rétrospective de l'œuvre de Naomi Kawase en 2018, composée d'une installation de 45 films, de panneaux-vidéos, d'une performance et d'une fiction sous forme d'autoportrait qui replonge dans ses films de jeunesse, réalisée pour la collection du centre d'art.

Est présentée sur des petits écrans une correspondance filmée avec le cinéaste espagnol Isaki Lacuesta, ainsi que tous ses films documentaires remontant aux premiers que nous avons étudiés précédemment, *Dans ses bras*, *Escargot* et *Dans le silence du monde*. L'exposition se constitue aussi d'une installation de panneaux circulaires ; des images de forêts au gré des quatre saisons y sont projetées. La cinéaste a créé ses premières installations à cette occasion. C'est donc dans une nouvelle démarche artistique qu'elle a pu présenter son travail. Cette exposition marque une ouverture des possibilités du cinéma, en donnant de nouvelles perspectives dans la diffusion d'une œuvre cinématographique dans un espace ouvert, à mi-chemin entre l'installation vidéo et le cinéma.

---

<sup>60</sup> Film-documentaire.fr, *Kya ka ra ba a*, art. cit., URL = [http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w\\_fiche\\_film/12287\\_1](http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/12287_1)

<sup>61</sup> *Ibid.*

<sup>62</sup> *Ibid.*

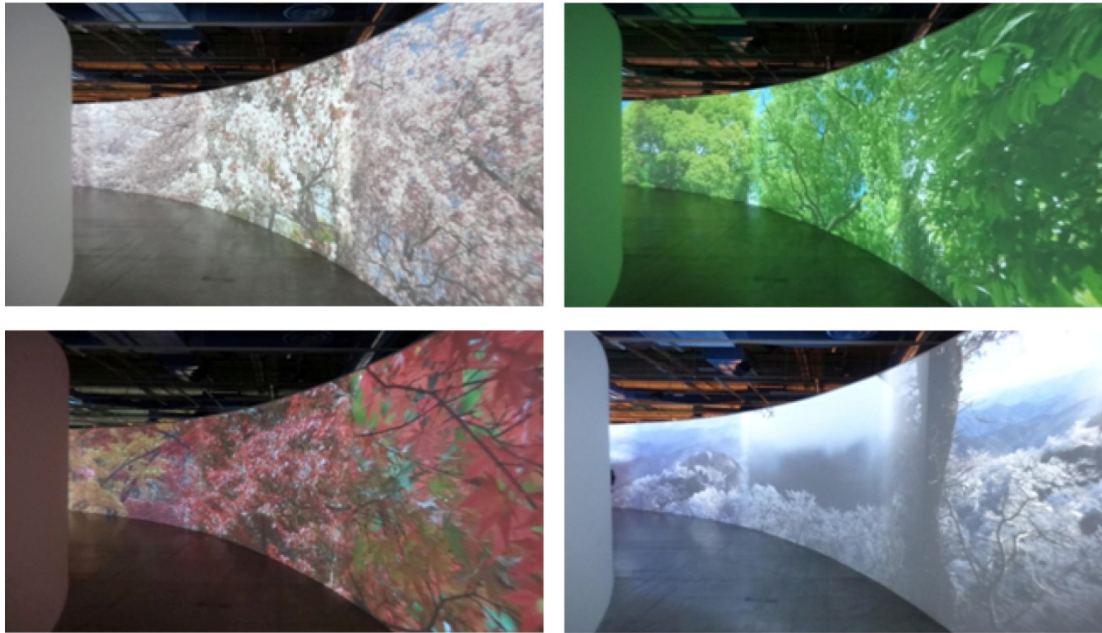


Figure 37 | 38: *Les quatre saisons*, Naomi Kawase, installation, panneaux-  
 Figure 39 | 40 : *Les quatre saisons*, Naomi Kawase, installation, panneaux-vidéos



Figure 41 : Performance calligraphique, Naomi Kawase, Centre  
 Pompidou, Paris, 2018





**Figure 42 : *Où en êtes-vous, Naomi Kawase ?* Court-métrage, Naomi Kawase, Centre Pompidou, Paris, 2018**

Le Centre Pompidou a demandé à chaque cinéaste une commande répondant à la question « *Où en êtes-vous ?* ». Elle a donc été invitée à réaliser « un film de forme libre avec lequel il répond à cette question à la fois rétrospective, introspective, et tournée vers l’avenir, ses désirs et ses projets. [...] le film ouvre une rêverie où se rencontrent passé, présent et futur. Dans ses ruelles (celle de Nara) tortueuses se mêlent le « Haré » des jours de fête et de cérémonie et le « Ké » de la vie quotidienne. »<sup>63</sup>

Sont installés aussi des écrans représentant la correspondance filmée de Naomi Kawase avec le catalan Isaki Lacuesta. Cette correspondance filmée qu'ils ont échangée de 2008 à 2009 se réalise sur des petits écrans qui articulent leurs thèmes respectifs, telle une reconstitution de leurs histoires personnelles. Les deux cinéastes abordent le cinéma comme un espace d'expérimentation.

Il est présenté aussi une installation qui se constitue de plusieurs panneaux rectangulaires en cercle, où sont projetés des vidéos des quatre saisons, ou des extraits de ses documentaires.

---

<sup>63</sup> Centre Pompidou, *Où en êtes-vous, Naomi Kawase ?*, Cinéma, Paris, paragraphe 1, 2018, URL = <https://www.youtube.com/watch?v=vJsUJW14xi8>



### 1.3 L'autofiction : la place du documentaire et de l'autobiographie dans la fiction

#### 1.3.1 Les autofictions : l'approche autobiographique dans les fictions

Nous pouvons relever deux caractéristiques de l'autofiction, d'abord celle de l'autobiographie. Elle repose sur la logique et la vérité narrative propre à l'histoire de l'auteur. On est dans un temps de l'action, et l'histoire est organisée :

« L'autobiographie ne peut prendre racine que dans un monde codifié, un monde de lois, un monde de morale. C'est également un monde d'action et de mouvement, le schème sensori-moteur fonctionne. Le temps y est représenté indirectement, à travers la transparence narrative d'un récit clair, logique et organisé »<sup>64</sup>.

Cependant l'autofiction repose aussi sur un autre type de temps qui n'est plus de l'ordre de l'action mais de l'errance, de la représentation pure du temps. Comme pour Deleuze, nous pouvons mettre cette pureté du temps avec l'exploration du temps qui s'est constituée dans le cinéma d'après la seconde guerre mondiale. Le personnage est représenté dans un monde où il n'est plus possible d'agir, il ne peut plus s'imaginer un futur positif à cause des horreurs de la guerre, l'ébranlement de la morale et de l'éthique que celle-ci a apportés. Le personnage entre donc dans une errance et dans l'attente. A l'inverse :

« L'autofiction est dans l'univers de l'image-temps. L'autofiction est une représentation directe du temps de notre vie. Le personnage principal de l'autofiction, le « je » de l'auteur, est maintenant détraqué, car son schème sensori-moteur est brisé. Au lieu d'être dans une logique de l'action et du mouvement, il est passé du côté de la voyance et de l'errance, devant la pureté d'un temps qui sort de ses gonds et qui se manifeste directement »<sup>65</sup>.

Les fictions de Naomi Kawase se présentent toutes comme des autofictions, car elles relèvent d'une part autobiographique dans leurs récits fictionnels, entre ordre de l'action et de l'errance. L'absence biologique vient s'enraciner dans son œuvre, et fait naître des histoires dans le flou qui se jouent dans l'imaginaire de la cinéaste, avec tous

---

<sup>64</sup> Thomas Carrier-Lafleur, *L'aventure de l'autofiction, cinéma et littérature*, autofiction.org, 2010, paragraphe 24, URL = <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/10/04/Thomas-Carrier-Lafleur>

<sup>65</sup> *Ibid.*, paragraphe 24.

les motifs et les figures de l'absence. Comme nous l'avons vu précédemment, c'est dans une position d'artiste que son œuvre prend forme. Les figures maternelles et paternelles vont pouvoir être pensées librement et elles vont se réaliser dans des directions que la cinéaste souhaite.

L'esthétique se compose d'une volonté de filmer sa ville natale et ses personnages qui nous font penser à sa grand-mère ou à son père qu'elle n'a jamais pu rencontrer. Grâce à l'imaginaire elle arrive à donner vie et trouver des réponses à des choses qui sont restées en suspens durant son enfance. Ce qui se joue est intéressant à traiter : comment la trace, l'autobiographie prennent-elles forme dans ses fictions ? Dans une relation avec ce qui disparaît, ce qui est absent. Cette question sera d'ailleurs l'objet de notre seconde partie. Les autofictions apportent un sens supplémentaire. Le pouvoir de la fiction permet de saisir ce qui fuit, ce qui disparaît et joue un rôle déterminant dans la recherche personnelle.

Sa première fiction *Suzaku* est représentative de son approche autobiographique, de l'esthétique d'un cinéma des origines qui suivra ses fictions suivantes. Chaque personnage a des ressemblances avec le cercle familial de la cinéaste et nous remarquons des liens certains. *Suzaku* présente une famille qui se compose de deux enfants, cousin et cousine, des parents de la petite fille et de la grand-mère paternelle. Le garçon vit donc avec son oncle, sa tante, sa cousine et sa grand-mère. L'abandon qu'il a vécu de sa mère nous rappelle l'abandon que Naomi Kawase a vécu durant son enfance. Une première séquence pédestre dans l'obscurité, et une deuxième séquence pédestre très lumineuse, nous montrent dans leurs progressions, les sentiments du jeune garçon par rapport à l'absence de sa mère, qui en réalité, le hante. Nous verrons que le pic émotionnel durant ces deux séquences, est le moment de l'apparition qui surgit aux yeux de l'adolescent ; la présence de sa tante marchant devant lui, se représente comme une apparition soudaine de sa mère. La réalisatrice reproduit un monde onirique afin de mieux saisir des sentiments par rapport à l'absence de son père.

La séquence débute à l'entrée d'un tunnel très sombre où le jeune garçon se trouve avec sa cousine et son oncle. Le tunnel ne laisse passer aucune lumière. Les personnages sont face à face avec une profondeur noire, qui se représente comme un passage entre deux mondes. Le monde des vivants et celui des esprits. Nous savons que plus tard

dans le récit, l'oncle de l'enfant (le père de la petite fille) disparaît sans laisser une trace ; il fuit le foyer familial sans qu'on sache pourquoi. Cette disparition donne un sens à l'histoire de la cinéaste. En effet, ce sont des éléments autobiographiques importants qui viennent se glisser dans la fiction. Outre ces liens personnels et autobiographiques, il y a un fort aspect documentaire – que nous traiterons par la suite – qui documente la vie des habitants du village, et représente une suite logique dans la fiction (une relation avec la question de la construction du tunnel dans le village). Et puis la disparition du père fait sens aussi car elle se symbolise à travers la séquence de la traversée du tunnel ; passage qui prépare à la future disparition de l'oncle. En effet, cette scène annonce que le personnage est déjà passé dans l'autre monde, même s'il est toujours présent physiquement à la sortie du tunnel. Son esprit est déjà parti dans les profondeurs souterraines. Enfin, une fois que les personnages sont sortis du passage obscur, l'oncle demande à son neveu si sa mère lui manque.

Après cette question posée par l'oncle, une nouvelle séquence pédestre fait suite. Nous voyons le jeune garçon marcher seul face à la caméra sur un chemin légèrement en pente. Il lève la tête, et s'arrête à la vue de quelque chose lumineux devant lui. Arrive, de suite après, l'image de sa tante, en train de marcher devant lui dans l'espace lumineux, un sac à la main et une ombrelle dans l'autre. Le jeune garçon fait l'expérience d'une certaine apparition. Nous plongeons dans son imaginaire, et c'est une apparition de sa mère qui prend place dans l'espace onirique ensoleillé, elle déambule devant lui et l'envahit. La question que son oncle lui a posée précédemment fait vraiment sens durant ce moment entre rêve et réalité. L'apparition de la tante, confirme que l'absence de sa mère pèse dans la vie du personnage. De plus, cette apparition du personnage féminin est associée au motif musical très simple et doux qui berce leur marche. Il est composé de quelques délicates notes de piano, mêlant une nostalgie d'un souvenir lointain et chaleur, beauté du moment présent. Dans cette poursuite musicale, après l'image de la tante, arrive l'image de la grand-mère, assise sur un petit rebord qui encadre la terrasse de sa maison. Elle est dans l'attente, le regard dans le vague, et elle remue délicatement un éventail blanc. Ce montage (comme nous pouvons le voir sur les images ci-après) manifeste la pesanteur du manque laissé par l'absence de la mère.

Le motif musical fait apparaître le régime du rêve, des souvenirs d'enfance, et la lumière qui envahit tout l'espace. Du chemin à l'ombrelle, en traversant la robe blanche midi que porte gracieusement le personnage féminin, tout transpire la lumière

du soleil, la lumière onirique des pensées du petit garçon, et celle de la mélodie. La cinéaste nous fait part d'une expérience passée, vécue, d'un souvenir d'un rêve éveillé, d'une apparition déjà familière.

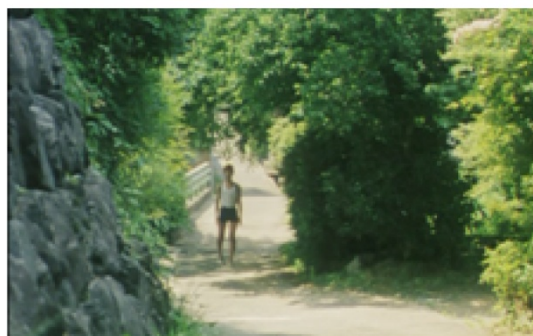


Figure 44 | 45: *Suzaku*, Naomi Kawase, 1997

Figure 46 | 47: *Suzaku*

### 1.3.2 Filmer les habitants dans leurs quotidiens, point de vue du cinéma du réel

*Suzaku* et *La Forêt de Mogari* sont deux fictions qui présentent des personnages dont les acteurs ne sont pas professionnels. Pour la première, la rencontre de la cinéaste avec ses personnages s'est faite dans village forestier de *Nishiyosino-mura* et pour *La Forêt de Mogari* elle est allée à la rencontre des habitants de son village natal, Nara, le lieu du tournage.

Dans *Suzaku* se glisse les portraits des habitants du village. Dans le réel de leur lieu d'habitat, ces personnes deviennent des personnages. La réalisatrice mélange le documentaire avec la fiction. Sous le point de vue du cinéma du réel, du documentaire, cette séquence de photos-vidéos portraits, immortalise les habitants. L'histoire du film tourne autour du projet de construction d'un tunnel qui permettrait un accès plus facile au village pour les habitants. Il y a un projet réel interrogeant le possible changement

dans le village ; ce projet et questionnement viennent se glisser dans la fiction. En réalisant les portraits (vidéos-photos) des habitants, la réalisatrice nous rappelle leurs présences au monde de ces derniers. Dans les fictions, c'est donc une caméra du réel, de la documentation qui se tisse à l'histoire. Cette caméra nous renseigne sur la vie du village et de ses habitants, et de leurs projets. Elle glisse un aspect réel et attrape ce qui se détache de l'histoire dans ce qu'elle a de très naturel. C'est une caméra qui prend le temps et la bonne distance pour laisser le réel se défaire et se faire, notamment dans les regroupements entre habitants lors de réunions. Des regroupements entre tradition d'une part, dans *Shara* avec la célébration du dieu *Jizô*<sup>66</sup> lors de la fête traditionnelle du *Basara*, l'histoire du village où se fabrique l'encre et la fouille souterraine mettant en relation le passé mythologique et le présent dans *Hanezu, l'esprit des montagnes* et, autre part, à travers les rêves de progrès pour une vie meilleure avec le projet de la construction d'un tunnel dans *Suzaku*. La caméra se glisse dans le quotidien des habitants et dans leurs réunions qu'elle capte à vif avec beaucoup de mouvements. Nous verrons par la suite qu'elle grave leur mémoire et nous rappelle toujours l'aspect du documentaire semblable aux premiers essais autobiographiques, comme *Escargot* et *Dans ses bras*, structurant le portrait de sa grand-mère. Cette place laissée au déploiement du réel est comme un détachement du fil narratif. Nous entrons dans une parenthèse qui documente et rend hommage au réel et à sa poésie. Tels les œuvres du cinéaste iranien Abbas Kiarostami, ce sont des suspensions qui ancrent l'histoire dans le réel, notamment avec *La trilogie de Koker*. La halte dans le village de *Et la vie continue* (1992) ou le voyage pédestre du petit garçon dans *Où est la maison de mon amie* (1990). Les personnages rencontrent par hasard, en prenant leur temps – le temps du réel – des personnes du village. C'est un hasard du réel construit à l'intérieur de la fiction. Cela fait questionner le cinéma du réel et la frontière floue entre la fiction et la non-fiction du documentaire. Nous pouvons citer Jean-Luc Lioult dans son oeuvre « A l'enseigne du réel : penser le documentaire » qui, avec son regard sur le documentaire, peut nous renseigner sur le point de vue sur le réel de Naomi Kawase dans ses fictions. L'auteur pose la question de l'interstice entre la fiction et la non-fiction dans le cinéma du réel. Il relève une citation de Christian Metz de son oeuvre « Signifiant Imaginaire » disant que « tout film est un film de fiction »<sup>67</sup>. Et l'auteur rajoute « ce qui se déroule

---

<sup>66</sup> Cf *Glossaire*.

<sup>67</sup> Christian Metz, *Signifiant Imaginaire*, Paris, 10X18, coll. « Hors Collection », 1977, p.63, cité par Jean-Luc Lioult, *A l'enseigne du réel : penser le documentaire*, op. cit., p.35.

sur l'écran peut être plus ou moins fictionnel, le déroulement lui-même est en tout cas fictif - « c'est le signifiant lui-même [...] qui est absence »<sup>68</sup>. Le fort pouvoir d'évocation de l'image cinématographique, son caractère de rêve éveillé la rend fictionnelle que ce soit un documentaire ou une histoire imaginée. En outre l'auteur ajoute que l'on peut distinguer les modalités référentielles de la fiction et de la non-fiction par le phénomène de mimésis « par l'existence ou l'absence de feintise [...] les activités fictionnelles ont toujours avoir avec la feintise »<sup>69</sup> sans jamais qu'il n'y ait tromperie mais des situations de jeu. L'auteur Jean-Luc Lioult rajoute que la fiction « faire comme si »<sup>70</sup> naît de l'espace du jeu, de situations ludiques, comme une « feintise ludique partagée »<sup>71</sup> mais dans la non-fiction selon Schaeffer il n'y a pas le faire semblant, le caractère ludique, le « comme si » au service de la feintise de la fiction ; dans le documentaire « les morts sont vraiment morts »<sup>72</sup>. Naomi Kawase fait un certain usage des deux regards, celui de la fiction et celui de la non-fiction, elle les laisse cohabiter dans un même espace. La construction de récit de fiction est une capacité spécifique de l'humain, notamment dans le pouvoir de sa mémoire et de son imaginaire. La romancière Nancy Huston dit que la narrativité « s'est développée en notre espèce comme technique de survie ». Importance de l'imaginaire dans le réel et son sens fait de « notre mémoire une fiction »<sup>73</sup>.

### 1.3.2.1 Le motif de la réunion

On trouve dans *Suzaku, Shara et Hanezu, l'esprit des montagnes* le motif de la réunion. Des séquences présentent des regroupements entre les habitants du village ouvrant une vision du temps du réel. Les personnages se réunissent autour d'une table afin de discuter autour de projets différents selon les fictions. Ils discutent soit des préparatifs et de l'organisation d'un événement culturel ou les personnages débattent d'un projet nouveau pour le village. Nous pensons à la réunion pour l'organisation du

---

<sup>68</sup> Christian Metz, *Signifiant Imaginaire*, Paris, 10X18, coll. « Hors Collection », 1977, p.63, cité par Jean-Luc Lioult, *A l'enseigne du réel : penser le documentaire*, op. cit., p.35.

<sup>69</sup> Jean-Luc Lioult, *A l'enseigne du réel : penser le documentaire*, op. cit., p.35.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p.36.

<sup>71</sup> *Ibid.*

<sup>72</sup> Bill Nichols, *Representing Reality*, Indiana University Press, 1991, cité par Jean-Luc Lioult, *A l'enseigne du réel : penser le documentaire*, op. cit., p.36.

<sup>73</sup> Nancy Huston, *L'espèce fabulatrice*, Arles, Actes Sud, coll. « Un endroit où aller », 2010, cité par Jean-Luc Lioult, op. cit., p. 37.



festival de *Basara*<sup>74</sup> le jour de la fête qui célèbre le dieu *Jizô* – le dieu des enfants, des voyageurs et des femmes enceintes – dans *Shara*. Dans *Suzaku*, les habitants se réunissent pour discuter autour de la question du projet de construction d'un tunnel pour mieux desservir le village et, dans *Hanezu*, *l'esprit des montagnes* est aussi présente une séquence du regroupement où nous voyons le personnage réuni parmi un groupe de personnes assises autour d'une table. L'atmosphère générale qui règne lors de ces réunions est plutôt détendue et joviale. Il y a beaucoup de rire, d'attention, et de gentillesse. C'est donc aussi des regroupements pour passer un agréable moment entre les habitants. C'est un moment qui mêle tradition – présence du saké, et des costumes de geisha dans *Shara* – et des questionnements concernant l'avenir.

Nous allons nous intéresser au motif de la réunion dans ces trois fictions et précisément en analysant le tissage entre l'aspect réel du documentaire et le cours de la fiction qui se dissout alors. Nous avons accès au temps du réel, à une impression d'un voile de la mise en scène, nous faisant alors oublier la fiction que nous sommes en train de visionner. C'est la méthode de Naomi Kawase qui laisse cette impression. Les personnages sont libres de s'exprimer spontanément et intuitivement. Ce sont des discussions ancrées dans le vif du naturel et de l'improvisation. La direction des acteurs nous laisse une impression de quasi-absence. Et ce sont des discussions qui ont réellement une signification dans le réel, un sens dans la vie des habitants et du village.

La séquence de la réunion dans *Shara* se situe au début du film, elle arrive en troisième séquence. Rappelons que la première séquence est celle de la disparition du jumeau dans les rues du village. La deuxième fait un bon dans le futur, une dizaine d'années sont passées, nous voyons le jeune Shun à l'école avec sa camarade de classe Yu qui lui dessine son portrait. Puis nous les voyons rentrer de l'école à vélo, elle conduisant et lui se tenant derrière elle. Elle le dépose ensuite dans une rue à côté de chez lui. La présente scène qui nous intéresse, celle qui représente le motif de la réunion, se situe juste après le retour de l'école. Dès l'arrivée de l'adolescent à la maison, son père – l'organisateur du festival – lui rappelle qu'a lieu la réunion le soir même. Dans la soirée, le regroupement a lieu dans la maison de Yu, l'amie de Shun. Elle et sa mère accueillent chez elles, habillées en geishas, une quinzaine de personnes. Nous voyons les personnages assis autour d'une table rectangulaire sur laquelle sont

---

<sup>74</sup> Cf *Glossaire*.

disposés des bols, des sets de table, des baguettes, des verres, de la nourriture et des boissons.

La caméra filme d'abord le personnage du père assis au milieu des convives. Il ouvre la discussion sur l'organisation du festival, précisément de la danse qui aura lieu dans le village. C'est une caméra mobile, qui suit les paroles émises par les personnages. Elle capte le maximum d'éléments : la table dans sa longueur, les personnages, les paroles, les gestes, toute l'ambiance générale de ce moment convivial. Nous trouvons aussi des plans rapprochés sur la personne qui a la parole, filmée de profil, et toujours en mouvance. C'est une caméra dynamique qui capte toutes les paroles, et chaque geste. Nous sommes plongés dans une parenthèse que nous pouvons regarder comme un cinéma du réel qui surgit dans narration. En effet, les éléments que nous venons de citer fait de la réunion un fait qui a réellement lieu, comme si le tournage glissait dans le réel ; c'est un glissement en direction du versant de la non-fiction, dans une hybridité qui fait sens entre fait et fiction. Dans la non-fiction, « il y a puissance du fait »<sup>75</sup>, et c'est comme si le fil narratif venait se rattacher au fait du réel filmé, à la captation directe du réel. C'est donc une prise en charge particulière du réel.

Nous sommes aussi plongés au cœur de la tradition japonaise lors de cette réunion : les personnages boivent du saké et les deux personnages féminins qui font le service – Yu et sa mère, chez qui se déroule la réunion – portent chacune un kimono traditionnel. Leurs services, leurs attentions et leur gentille, rappellent alors la pratique de l'art traditionnel des geishas qui était l'accompagnement et le divertissement. Tel un documentaire, la manière de filmer la réunion présentant le temps du réel et celui de la tradition. Un regard de fantôme se manifeste aussi, car la caméra est comme un personnage invisible qui vient s'introduire dans la fiction. Elle plane au-dessus des vivants de manière circulaire. C'est une caméra fantôme que l'on peut rattacher à la présence du frère jumeau mort, et qui marque aussi la présence du père de la cinéaste. Le réel et l'irréel viennent s'hybrider entre eux pour créer un regard nouveau.

---

<sup>75</sup> Jean-Luc Lioult, *A l'enseigne du réel : penser le documentaire*, op. cit., p.39.



Figure 48 | 49 : *Shara*, Naomi Kawase, 2003

La caméra vient créer une connexion entre les vivants et les esprits. D'ailleurs dans le générique de fin de *Shara* nous remarquons particulièrement cette caméra fantôme. En effet, elle plane au-dessus des toits de la ville. Tel un drone fantôme elle s'élève dans le ciel jusqu'à filmer la ville de loin, en panorama. Durant cette séquence, est associé le même motif sonore que l'on retrouve lors de la première séquence, celle de la disparition du jumeau : un son mêlant le bruissement des cigales et d'oiseaux et, un fond sonore rappelant la présence des dieux et des esprits. Le son manifeste les présences des dieux, ils sont là, et tous les esprits des morts sont célébrés grâce au son qui est très important dans ce film. Le générique de fin nous rappelle d'ailleurs le panorama sur la ville de Berlin que l'on trouve dans *Les Ailes du désir* (1987) de Wim Wenders. En effet, dans ce film allemand, on trouve une caméra qui est en fait le regard des anges qui veillent sur les hommes. Dans ces deux films le point de vue de ces présences protectrices, sensible et invisible entrent en interactions avec le monde des vivants. C'est un regard de ces présences qui symbolisent le passage entre deux mondes, celui des vivants et celui des esprits.

Rappelons aussi que toute l'intrigue de *Shara* se déroule lors de la fête de la célébration du dieu *Jizô*, le dieu des enfants, des voyageurs et des femmes enceintes. C'est une caméra fantôme présente dans tout le film et qui est célébrée particulièrement lors de cette réunion qui rend hommage à ce dieu et donc à l'enfant disparu. Au Japon, se trouve de nombreuses statuettes du bouddha *Jizô Bosatsu*. On les découvre aux bords des routes, au niveau des carrefours, des passages, dans le but de protéger les enfants et les voyageurs qui y passent. Cette symbolique rappelle la frontière entre le sacré et le profane et la caméra vient connecter les deux mondes. Le motif du passage est aussi présent notamment dans la première séquence, après la disparition du frère jumeau « *enlevé par les dieux* »<sup>76</sup>, comme le dit Naomi Kawase dans le rôle de la mère. Nous pouvons relever la présence d'un *torii*, ce portail rouge traditionnel japonais placé à l'entrée d'un sanctuaire shintoïste, qui vient délimiter le monde profane de celui des esprits. Le frère jumeau qui se retrouve seul, perdu dans les rues du village après la disparition de son frère, passe à côté d'une grille et regarde à travers, où il aperçoit ce *torii*. On devine alors qu'il s'interroge sur ce passage, et que peut-être son frère est passé de l'autre côté, à l'intérieur du monde sacré. C'est même sûrement une évidence pour lui, il regarde directement vers le sanctuaire shintoïste. Shun sait que son frère a bien été guidé par des forces spirituelles jusqu'à ce lieu, en ce jour de célébration traditionnelle et sacrée, et précisément celle qui honore le dieu protecteur des enfants. Sa disparition ou son enlèvement est-il un sacrifice ?

Nous pouvons rajouter un élément important qui apparaît au court de la réunion : c'est l'arrivée discrète de Shun et que la caméra vient attraper dans son élan de flottement circulaire. Il passe entre des *noren*<sup>77</sup> blancs – rideaux traditionnels japonais – et arrive dans la pièce. Ce passage est symboliquement important, comme nous le verrons par la suite. Il salut discrètement les invités en groupe en baissant rapidement et plusieurs fois la tête et vient s'installer. Nous pouvons faire un lien direct entre cette caméra fantôme symbolisant la présence du jumeau disparu et l'arrivée de son frère que la caméra attrape dans sa courbe. La caméra vient créer des liens, une communication entre elle (le monde des esprits) et le personnage qu'elle filme, et elle peut voir et sentir les liens de vie (comme les sentiments amoureux des deux adolescents) entre les personnages eux-mêmes. Par exemple, le montage présente un

---

<sup>76</sup> Naomi Kawase, *Shara*, Japon, 2013

<sup>77</sup> Cf *Glossaire*.

gros plan sur le visage de la jeune Yu en train de faire le service et s'enchaîne avec un plan rapproché sur Shun dont le regard est posé sur l'adolescente. Grâce au montage la caméra suit le regard, et capte les sentiments des deux personnages. Dans une séquence à venir leur histoire d'amour évoluera et se révélera dans un lieu particulier. Nous pouvons affirmer que la caméra représente le point de vue du jumeau disparu, regardant son frère se connecter, fusionner avec une autre personne que lui (avec Yu). La caméra évoque donc la présence de l'aura du fantôme qui communique avec celui de Shun. Peut-être que les dieux ont voulu séparer les jumeaux pour leurs biens ; leurs destins ne peuvent se faire ensemble. Shun devait trouver une nouvelle paire pour trouver sa propre identité dans le monde.



Figure 50 | 51: *Shara*

Enfin, après avoir analysé le motif de la réunion dans *Shara*, ainsi que son générique de fin et la séquence de la disparition sur lesquels cela a débouché – sous le point de vue d'une caméra fantôme circulaire – nous pouvons dire que tout l'espace filmique de l'œuvre cinématographique représente un lieu de passage entre deux mondes, celui des vivants et celui des esprits. Filmer comme un cinéma du réel permet de saisir ce qui échappe au réel. En effet, la caméra dans sa poursuite de l'œil humain, est un pouvoir sensoriel permettant de sentir et de faire voir une autre dimension, celle où se trouvent les présences spirituelles – dont le vocabulaire ne manque pas : fantôme, esprit, apparition, ange, spectre, etc. – que l'on ne peut voir dans notre représentation, dimension réelle. Comme si l'opération du cadrage au cinéma, toujours un peu mystérieuse selon Dominique Villain<sup>78</sup>, permettait de capter ces présences que l'on ne peut voir à l'œil nu, de les attirer et de les faire vivre à l'intérieur du cadre cinématographique. Dans ce raisonnement nous pouvons nous appuyer sur le concept de ciné-œil développé par Vertov affirmant que, grâce à la caméra comme œil mécanique, le réel est montré, la vie elle-même est déployée, thèse qui est illustrée dans *L'homme à la caméra* (1929). Dans sa vision du cinéma, il s'oppose donc à la fiction, c'est-à-dire au scénario, à la mise en scène, aux décors. La caméra est un perfectionnement de l'œil. Ce ciné-œil permet de « prendre la vie sur le vif » et de montrer un point de vue plus réel, permettant de voir la réalité dans sa profondeur. Dans cette continuité, l'œil-cinéma permet aussi de voir la dimension spirituelle que l'œil humain sans la machine ne permet de voir. L'œil de la caméra, son cadre est un espace propice à la captation d'un réel dans le vif, et donc permet de saisir le passage entre les deux mondes – du vivant aux esprits – tant symboliquement marqué et célébré dans la tradition japonaise – le portail traditionnel du *torii*<sup>79</sup>, le *noren*, les statuettes, etc – que l'on retrouve dans le film de la réalisatrice, comme des appuis.

Nous pouvons aussi rapprocher cet espace filmique à un passage, grâce au cadrage de la caméra constitué de « l'élévation des signes »<sup>80</sup> dont parle Roland Barthes dans *L'empire des signes*. Il affirme que l'élévation des signes dans la culture japonaise existe dans son rapport avec le vide – un vide rempli de sens – et à l'absence

---

<sup>78</sup> Dominique Villain, *L'œil à la caméra*, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1984, 4<sup>ème</sup> de couverture.

<sup>79</sup> Cf *Glossaire*.

<sup>80</sup> Roland Barthes, *L'empire des signes*, Paris, Seuil, 1970, cité par Eric Marty dans *Philosophie du Japon (2/4) ; Les chemins de la philosophie*, Adèle Van Reeth, France culture, URL = <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/philosophies-du-japon-24-roland-barthes-lempire-des-signes>

du signifié. Dans *Shara* l'espace particulier offert par les rues du village lors de la déambulation des jumeaux et plus tard des deux adolescents à vélo, ou encore le panorama sur la ville et le ciel dans le générique de fin – tous associé à un son spécial – peut renvoyer à « *l'empire des signes* » dont parle l'auteur, c'est-à-dire au vide dans l'espace. Pour poursuivre cette idée, nous pouvons dire que Naomi Kawase associe ce vide propre à sa culture à la captation d'une nouvelle dimension – grâce à la caméra, à l'association de l'image-son – permettant de sentir la présence des fantômes, des esprits, en bref de présences invisibles. Selon Roland Barthes « tout signe est sous le visage d'un autre signe »<sup>81</sup>. Le sens du signe est toujours remis à plus tard, il n'y a ni fin, ni commencement. Le signe renvoie donc au vide mais à un vide comme sentiment et ambiance rempli d'énergie. Un signifié fuyant marquant l'élévation du *Zhen*<sup>82</sup>. C'est ce vide que nous retrouvons dans l'espace filmique du passage de Naomi Kawase. L'espace du vide filmé fait place à l'invisible et donne la présence aux esprits.

Toutes les scènes filmées avec une caméra mouvante, circulaire, spectrale, compose le film comme passage. Comme lors du plan de l'apparition du *torii*, la caméra suit de dos Shun en train de regarder le portail traditionnel par derrière une grille. Tout l'espace, attrapé et filmé par la caméra, est un passage entre les deux mondes, et les esprits s'y meuvent partout. Naomi Kawase parle de l'importance du mystère du cinéma, tout comme le pense Godard : le cinéma est un mystère. La caméra délimite les lieux sacrés, notamment lors de la première séquence de la course des jumeaux dans les rues du village. De même dans la séquence où nous voyons le personnage de la mère (ou plutôt la tante de l'adolescente Yu) portant un kimono, chasser un homme qui est entré chez elle sans sa permission. Nous la voyons jeter avec une cuillère un genre de poudre sacrée sur le monsieur, afin de faire partir les mauvais esprits et purifier son espace privé ; après cela nous la voyons installer un *noren* beige, ce morceau de tissu fendu en deux parties rectangulaires, l'ouverture permettant de faciliter un passage, et aussi de préserver un sentiment d'intimité et de filtrer la lumière. Ces *noren* font partie intégrante de la vie des japonais et dont les origines ancestrales ont multiples fonctions. Le personnage l'installe à l'encadrement de l'entrée car ce tissu, que l'on pourrait qualifier de rideau dans nos pays occidentaux, permet de protéger et

---

<sup>81</sup> Roland Barthes, *L'empire des signes*, Paris, Seuil, 1970, cité par Eric Marty dans *Philosophie du Japon (2/4) ; Les chemins de la philosophie*, art. cit.

<sup>82</sup> Cf *Glossaire*.

préservé l'espace intime. Elle marque et démarque par son installation, le passage entre l'espace sacré des esprits et celui des vivants, et crée ainsi une protection contre les éléments extérieurs. Originellement « les ancêtres japonais tissaient des rideaux rudimentaires aux matériaux naturels (longues herbes, des roseaux ou de grandes feuilles) pour créer une barrière entre les éléments extérieurs et leurs espaces de vie et temples »<sup>83</sup>, ces tentures végétales se sont utilisées, aujourd'hui, comme rideau *noren*. Le passage de Shun à travers ces bandes de tissu rectangulaires le mène à la pièce où se déroule la réunion, il y a une véritable symbolique d'une traversée d'un monde à l'autre. Et la caméra, l'image cinématographique permet très bien de représenter cette symbolique.



Figure 52 | 53: *Shara*, motifs du passage  
 Figure 54 | 55 : *Shara*, motifs du passage

Un dernier lieu de passage important : lorsque Shun retourne sur le lieu de la disparition de son frère. Son déplacement pédestre est associé au même motif musical qu'au début – lors de séquence de la course des jumeaux – c'est-à-dire d'un fond sonore composé par un chant de cigales mêlé de ceux d'oiseaux et rythmé par le même son de percussion ressemblant à celui d'une cloche. Le jeune garçon revient devant le portail où se trouve le *torii*. Le chant de cigales reflète le passage et la voix des dieux dans cet

<sup>83</sup> Ikanis, panneaux japonais, *Noren, Ce morceau de tissus coloré aux multiples fonctions*, URL = <https://ikanis.fr/blog/noren.htm>



espace. Cette pulsation sonore reflète aussi l'état mental second dans lequel est plongé l'adolescent qui se trouve entre les vivants et les esprits ; cela résonne comme les sons, proches et lointains à la fois, lorsque l'esprit plonge entre la conscience et l'inconscience.

### 1.3.2.2 *Suzaku* : les portraits des habitants

« Tournez, tournez, chevaux de bois, la musique fait sa ronde, le jeu des ritournelles fait revenir en chacun le refrain qui trotte dans la tête »<sup>84</sup>.

Le point de vue du documentaire dans *Suzaku* se déploie à travers une séquence consacrée aux portraits des habitants du village. Sachant que tous les protagonistes ne sont pas des acteurs professionnels mais ont été choisis parmi les habitants du village, cette séquence participe au dévoilement du temps du réel, à la documentation et, à la mémoire de la vie du village qui échappe alors à sa transformation. Les éléments de la nature d'abord filmés et par la suite les portraits des habitants, tous tourbillonnent dans une ronde de souvenirs, dans un cycle infini, grâce à une musique agissant dans la mémoire.

La séquence des portraits débute par une douce mélodie, mêlant chaleur de l'instant présent et nostalgie lointaine. Telle une chansonnette, elle tourbillonne et emporte avec elle les portraits et les motifs de la nature constitutifs de la première partie de la séquence. Les éléments de la nature annoncent les portraits à venir. Les motifs liés au végétal se composent d'abord d'un premier plan donnant derrière les carreaux d'une fenêtre, où nous apercevons les feuilles d'un arbre percées et bercées par des tâches lumineuses. D'ailleurs, la lumière est omniprésente dans chacun des éléments végétaux.

---

<sup>84</sup> Aliocha Wald Lasowski, *Le jeu des ritournelles*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 2017, 4<sup>ème</sup> de couverture.



Figure 56 | 57 : *Suzaku*

Figure 58 | 59 : *Suzaku*

Puis, arrive une vue sur un morceau de papier rectangulaire suspendu à un fil, lui-même accroché à une branche d'un arbre. C'est le même papier traditionnel que l'on retrouve par moment dans ses documentaires et aussi, c'est un élément constitutif de la culture japonaise. Cette petite feuille de papier danse au gré du vent, et la prise de vue en contre plongée au pied de l'arbre, donne sur un fond bleu du ciel parsemé d'une dentelle de nuages. Et puis, une pelle repose contre un mur dans un espace ombragé ; et s'enchaîne un plan sur une toile d'araignée en éclat à la lumière du soleil. Fait suite des herbes lumineuses – motif très présent dans ses documentaires – présent en taille réelle, perspective d'une caméra posée sur le sol. Nous pouvons aussi relever le plan d'un tournesol lui aussi ensoleillé, un arbre sans feuille pris-en contre plongée dont la caméra suit une branche taillée en s'élançant jusqu'à un nuage dans le bleu du ciel. Tous ces motifs du végétal nous rappellent les plans d'une nature lumineuse, chaleureuse et des objets de son enfance présents dans ses premiers documentaires autobiographiques. La nature est intimement liée au portrait de sa grand-mère ; cette association annonce aussi dans cette séquence, une même connexion entre la nature filmée dans la fiction et les prochains portraits des habitants du village. En effet, après ces éléments d'une nature familière, viennent dans ce mouvement les images fixes des visages des habitants. Chaque portrait dure quelques secondes et sont toujours portés par cette musique très mélodique, mêlant une nostalgie lointaine à une gaieté ensoleillée, s'associant alors la beauté du moment présent.

Le premier portrait est celui d'un homme filmé en gros plan. Il fixe la caméra sans expression particulière, son visage est presque sérieux, sans mouvement. Nous remarquons seulement les petits mouvements de la caméra super 8. Il se trouve à l'extérieur, peut-être dans le village car en arrière-plan se dresse une horloge encadrée, et sur l'encadrement nous voyons un panneau composé d'une inscription en japonais. Puis s'enchaîne un deuxième gros plan, celui d'un autre homme portant une casquette et regardant la caméra. Il se trouve aussi à l'extérieur et derrière lui nous remarquons une rangée de bûches de bois. Dans sa première expression sur le vif, il acquiesce de la tête, affirmant sa présence devant la caméra. Le troisième portrait est celui d'un homme portant aussi une casquette, son visage est plus détendu, plus doux, moins sérieux, avec un sourire aux lèvres. Il est entouré d'une végétation lumineuse, et toujours de ces couleurs saturées omniprésentes dans le film. Puis arrive un plan d'ensemble qui annonce le troisième portrait. Une dame est assise par terre sur ses genoux devant une maison. Elle fait un salut devant la caméra en baissant deux fois la tête vers le sol, et fait d'abord une rotation de 90 degrés et une autre de 45 degrés, marques de la politesse et du remerciement.



Figure 60 | 61 : *Suzaku*

Figure 62 | 63: *Suzaku*

La courbette de la politesse est très bien analysée par Roland Barthes en la ramenant au vide « la politesse, par la minutie de ses codes, le graphisme de ses gestes, et alors même qu'elle nous apparaît exagérément respectueuse, parce que nous la lisons

à nos habitudes selon une métaphysique de la personne, cette politesse est un certain exercice du vide (comme on peut l'attendre d'un code fort, mais signifiant « rien »). Deux corps s'inclinent très bas l'un devant l'autre (les bras, les genoux, la tête restant toujours à une place réglée), selon des degrés de profondeur subtilement codés »<sup>85</sup>. Comme pour offrir un cadeau, deux corps se courbent l'un après l'autre, « jusqu'à l'incrustation »<sup>86</sup>. Dans l'espace s'inscrit « une forme graphique qui est de la sorte donnée à l'acte d'échange, en qui par cette forme s'annule toute avidité (le cadeau, »<sup>87</sup> – qui ne contient peut-être presque rien – « reste en suspens entre deux disparitions). [...] Le salut, n'est que le trait d'un réseau de formes où rien n'est arrêté, noué, profond »<sup>88</sup> ; c'est le triomphe du graphisme, de la forme du vide. La caméra aussi captant la présence au monde de cette dame, lui offre un cadeau. La dame la remercie en se courbant, et la caméra en retour la remercie en filmant son portrait. S'enchaîne alors le portrait de cette dame, elle regarde la caméra avec un grand sourire. Par la suite, après deux autres clichés, est filmé un couple, souriant devant la caméra, suivi d'un portrait d'une dame au visage sérieux et de plusieurs autres.



Figure 64 : *Suzaku*

Cette séquence documentariste du réel est surtout ancrée dans une chaîne circulaire, dans une ronde de mouvements que constituent les portraits, les motifs de la nature et surtout la musique particulière qui agit comme une chansonnette. Dès

<sup>85</sup> Roland Barthes, *L'empire des signes*, Paris, Seuil, coll. « Essais », p.401.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p.401.

<sup>87</sup> *Ibid.*

<sup>88</sup> *Ibid.*, p.405.

l'arrivée du premier portrait, la musique monte en volume, elle devient plus claire et plus présente. La mélodie produit un enchaînement de temporalités différentes. Un souvenir lointain surgit dans l'espace de la temporalité de l'actuel. En effet, c'est d'abord une musique enregistrée par une caméra super 8, rappelant le son des premiers documentaires portraits de sa grand-mère. Elle est plus brouillonne, captant un son pointilleux, granuleux et ancien, celui du temps d'un souvenir lointain. On passe du caractère nostalgique de la mélodie sur les images d'une nature lumineuse – une nature de l'enfance, ses motifs rappelant sa grand-mère – à un son plus clair, fort car enregistré numériquement. Dans ce passage qui intervient avec le premier portrait d'un homme, la caméra se rapproche du spectateur ; l'image associée au son retombe alors dans le temps du réel. L'image vient s'ancrer dans le moment présent, celui des habitants, comme pour affirmer la présence du personnage dans le réel et dans l'actuel.

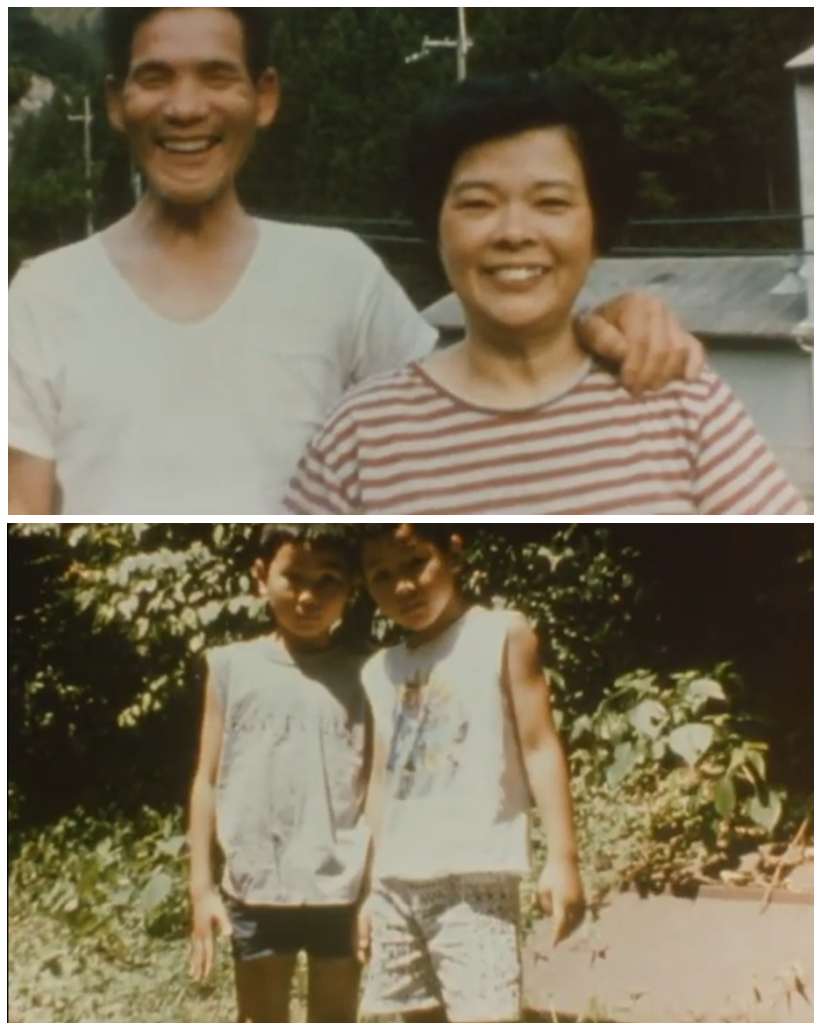


Figure 65 | 66 : *Suzaku*

La musique plongée dans la répétition, dans un rythme cyclique, nous amène au concept de la ritournelle<sup>89</sup> dont parlent Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux*. Comme à l'écoute d'une chansonnette enfantine, le motif mélodique du piano – associé à la répétition des portraits et des motifs de la nature – fait surgir une nostalgie d'un souvenir ancien qui se tisse à l'insouciance et la gaieté du moment présent. Cette chansonnette agit dans notre mémoire comme une ritournelle et, arrivant de manière soudaine, opère alors l'espace de quelques minutes une parenthèse poétique :

« Un air de musique loin déjà entendu traverse soudainement l'espace comme s'il surgissait des tréfonds de la mémoire, un air déjà entendu tellement familier, que son écho agit comme un saisissement. La chair est prise ; la prise du souvenir. L'esprit est convoqué ; la convocation de la mémoire »<sup>90</sup>.

Le concept de la ritournelle et ici la forme musicale renvoient au surgissement, au souvenir, au cycle et à la transportation. Le terme développé par les deux philosophes est associé à la musique, il se fonde même en croisement avec elle ; c'est « une chaîne de croisements, avec la musique, que naît le concept de la ritournelle, en échos avec la musique depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle et les chansons enfantines et populaires présentes chez Mozart, Schumann, jusqu'aux rondes printanières chez Stravinski »<sup>91</sup>. Il y a dans la mélodie de cette séquence, bel et bien un effet de ritournelle. Son mouvement en ronde et ses enchaînements emportent les motifs de la nature et les portraits dans un cycle. La ritournelle nous dit dans sa valse, que dans le cycle de la nature et dans celui de la vie des habitants du village, il y a quelque chose qui résiste au temps dans sa transformation, « on sait que le terme de ritournelle vient de la musique et se réfère à des chants circulaires, au mouvement de va-et-vient sur un même thème, à l'idée de toujours retourner au commencement »<sup>92</sup>.

Dans ce croisement avec la musique – avec ses rythmes, ses rondes, et sa tonalité enfantine – nous pensons aussi que la ritournelle va même au-delà du morceau musical – les auteurs de *Mille Plateaux* dépassent son rapport musical – elle agit sur

---

<sup>89</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, coll. « critique », 1972.

<sup>90</sup> Jean-Marie Durand, *Comment les ritournelles redéfinissent notre perception des sens et de l'esprit*, Les Inrocks, 2017, URL = <https://www.lesinrocks.com/2017/12/06/idees/idees/comment-les-ritournelles-redefinissent-notre-perception-des-sens-et-de-l'esprit/>

<sup>91</sup> Silvio Ferraz, *La formule de la ritournelle*, Filigrane, 2012, paragraphe 2, URL = <http://revues.mshparisnord.fr/filigrane/index.php?id=420>

<sup>92</sup> *Ibid.*, paragraphe 6.



la caméra, permettant alors de créer un rythme et un milieu particulier. L'auteur rajoute :

« Mais chez Deleuze et Guattari, la ritournelle passe au-delà de la terminologie musicale. Autour de la ritournelle, Deleuze et Guattari mettent en jeu tout un cadre de concept : le territoire, les lignes de fuite, les codes, les milieux et les rythmes. La ritournelle se fait comme une petite machine »<sup>93</sup>.

Une petite machine qui est ici la caméra, un troisième œil qui permet (grâce à son image-mouvement, à l'opération du montage, à la technique du gros, à la saturation des couleurs, et à l'enregistrement musical) de faire allusion à ces concepts dont parlent les auteurs ; la caméra fonctionne aussi comme « territoire, lignes de fuites, codes, milieux et rythmes »<sup>94</sup>. La caméra (la machine) et le montage opèrent avec le mouvement, par le biais de la boucle. Nous pouvons la mettre en rapport avec le point de vue de l'auteur sur la ritournelle, pensée comme une machine « qui consiste à agencer, assembler plusieurs composantes »<sup>95</sup>. Toutes ces personnes ont leurs yeux fixés sur la caméra, leurs regards tiennent la caméra et la caméra les retient aussi, attrape leurs attentions et leurs présences au monde.

C'est donc dans un mouvement réciproque qu'a lieu la connexion entre le visage du personnage et l'œil de la caméra. Ils sont aussi filmés dans leur lieu d'origine, d'habitation. La cinéaste est allée les chercher sur place, en situation de vie. Il y a par conséquent une connexion qui se crée immédiatement entre elle et les habitants. C'est ce mouvement fait de mélodie et de rythme qui rend possible la ritournelle de cette séquence.

Le mouvement est un élément constitutif du cinéma, sur lequel repose le caractère réel de l'image, dans sa spatialité et sa temporalité. C'est aussi ce qui permet au spectateur de croire à un monde illusoire, dans sa « conscience du rapport contractuel qu'il entretient avec l'art cinématographique »<sup>96</sup>. Dans ce mouvement le portrait vient glisser une image fixe, ce qui renforce le réel. Le pouvoir cinématographique ouvre encore plus un rapport poétique avec le réel. L'auteur ajoute

---

<sup>93</sup> Silvio Ferraz, *La formule de la ritournelle*, art. cit., paragraphe 6.

<sup>94</sup> *Ibid.*

<sup>95</sup> *Ibid.*, paragraphe 7.

<sup>96</sup> Carlo Mandolini, *Le portrait au cinéma : une fenêtre sur l'imaginaire*, Erudit, Séquences, La revue de cinéma, n°202, mai/juin 1999, p. 25, URL = <https://www.erudit.org/fr/revues/sequences/1999-n202-sequences1136033/49041ac.pdf>

que « lorsque l'image fixe s'immisce dans le récit cinématographique (le royaume du mouvement) et devient un élément important de la narration, le spectateur se trouve face à un conflit purement formel qui déborde vers la question du fond »<sup>97</sup>. Cette dimension qui vient lier et confronter deux forces opposées, celle de la mobilité et de la fixité, vient « sublimer le réalisme du mouvement et pénétrer absolument dans le domaine d'onirisme et de l'imaginaire »<sup>98</sup>. C'est ce que l'image cinématographique de la cinéaste vient déployer durant cette séquence. Une séquence qui est appuyée par le dualisme de la mélodie – entre nostalgie du souvenir et lumière du présent – et les sourires et la force de la fixité et de l'intensité du regard du personnage regardant l'objectif de la caméra.

Cette parenthèse poétique consistant à faire la mémoire de la vie du village à travers la réalisation des portraits de ses habitants, nous rappelle la séquence réaliste qui vient se glisser dans le récit de *L'étrange affaire Angélica* (2010) de Manoël de Oliveira ; un récit qui a pourtant commencé dans une dimension fantastique. Le personnage principal, photographe, réalise dans une parenthèse documentariste et réaliste, les portraits de bêcheurs, travailleurs avec une technique traditionnelle, sans machines, voulant faire la mémoire de leurs conditions de travail dans les vignes en bordure du Douro proche de Porto. D'ailleurs beaucoup d'éléments du film semblent nous dire que l'histoire mélange deux époques, « tout se déroule de nos jours, mais les personnages semblent issus de la société portugaise traditionnelle d'après-guerre »<sup>99</sup>. Lui-même habillé comme dans un ancien temps, il utilise un appareil photo argentique et développe ses photos dans sa chambre louée dans une maison de pension. A travers ses photographies, il rend hommage à ces travailleurs, à la technique ancienne du bêchage, à la force et à l'effort physique qui vient s'élever dans l'image. Il les filme d'abord en train de bêcher la terre parmi les rangées de vignes. Ces hommes avancent sur la même ligne, au rythme du son de la bêche cognant la terre, et au rythme du chant du meneur d'équipe placé devant, représentant le pilier d'arrivée ; les paroles d'encouragements en répétitions créent un effet de ritournelle. Le photographe se glisse parmi les bêcheurs et prend leurs portraits au travail. Une fois le travail de bêchage

---

<sup>97</sup> Carlo Mandolini, *Le portrait au cinéma : une fenêtre sur l'imaginaire*, art. cit., p.25.

<sup>98</sup> *Ibid.*

<sup>99</sup> Vidéo en poche, *L'étrange affaire Angélica*, URL = <http://www.videoenpoche.info/index.php?post/2012/08/17/L-%C3%A9trange-affaire-Ang%C3%A9lica>



terminé avant leur départ, il prend le cliché de chacun. Un à un, les ouvriers passent devant l'objectif, s'arrêtent une seconde et, la photo prise continuent leurs chemins après. Nous remarquons alors que la ritournelle est étroitement liée aux portraits au cinéma. Ils doivent être pris dans le rythme cyclique d'une chansonnette, d'une ritournelle pour exister profondément à travers l'image cinématographique.



Figure 67 : *L'étrange affaire Angélica*, Manoel de Oliveira, 2010

Le film avait pourtant commencé dans une dimension fantastique. Isaac, le photographe est appelé en pleine nuit par une riche famille catholique pour réaliser les derniers portraits de leur jeune fille défunte Angélica. Dans la grande salle, la lumière éclaire seulement Angélica reposant sur un canapé. Après avoir fait la mise au point sur son visage, Isaac remarque que la belle Angélica lui sourit à travers le viseur. Le même sourire réapparaîtra sur les photos développées et dans une séquence onirique et fantastique qui réunit les deux personnages volant bras dans les bras au-dessus de la ville, telle une peinture de Chagall. Manoël de Oliveira rassemble les deux dimensions constitutives du cinéma, le réalisme et le fantastique : il a su « réunir au sein d'un même film ces deux versants, c'est tout le cinéma qui s'y trouve condensé ». Il documente le fantastique – les éléments du rêve, de l'illusion amoureuse et de la folie – et d'un autre côté, il documente le réel. La ritournelle commune, présente dans la séquence des portraits dans *Suzaku* et dans *L'étrange affaire Angélica* rappellent les choses qui demeurent et qui persistent au temps malgré ses transformations.

Le village où sont tournées les scènes de *Suzaku* marque une parenthèse poétique du réel. Les portraits photographiques font comprendre le lien déjà existant ou qui se construit entre les habitants du village et la cinéaste. En outre, la maison de pension dans *L'étrange Affaire Angélica* donnant sur le champ de vigne, situé dans une commune proche de Porto, rend compte de « l'amitié [avec les agriculteurs, qui] devient l'élément déclencheur des portraits »<sup>100</sup>.

En réalisant ces portraits, Naomi Kawase affirme que dans ses œuvres elle ne sépare pas la vie de son art. Les deux se nourrissent, de la fiction au réel documentaire ; les deux points de vue tissent les autofictions, et « le portrait devient un personnage ; l'art du portrait est l'art de créer un personnage, ce qui permet au spectateur de se projeter »<sup>101</sup>.

### 1.3.3 La notion de vie : création de situation de vie et oubli de la mise en scène

Nous pouvons penser que la mise en scène des autofictions est le reflet de situations de vies. En effet, il y a une création de mises en situations de manière naturelles et répétées au quotidien. La cinéaste forme ses acteurs, ses futurs personnages, en les habituant à ces mises en situations. Elle intègre dans le quotidien des acteurs des habitudes – gestes, réflexes, comportements et sentiments – que leurs personnages seront amenés à faire dans la fiction.

La réalisatrice de *Suzaku* a choisi ses personnages parmi les habitants du village dans lequel le scénario se déroule, ce sont des acteurs non professionnels. Elle leur a demandé d'intégrer des situations dans leur vie quotidienne afin que ces événements deviennent naturels dans la fiction et pour qu'elles soient vécues de manière vraie. Les acteurs connaissent très bien les lieux du tournage. Ils pouvaient facilement reproduire des mouvements, des gestes, des habitudes ou des chemins à prendre. Par exemple, la cinéaste a demandé à l'actrice qui joue le rôle de la jeune fille, de prendre un chemin au quotidien pour le film ou de s'habituer à prendre une certaine porte tous les jours, tous les matins avant d'aller à l'école. Et elle a demandé au personnage de la

---

<sup>100</sup> ACID, Association cinéma indépendant pour sa diffusion, Acid Pop, *De l'art du portrait au cinéma : un corps à corps ?*, 2019, paragraphe 3, URL = <https://www.lacid.org/fr/acid-pop/catalogue/de-l-art-du-portrait-au-cine-ma-un-corps-a-corps>

<sup>101</sup> *Ibid.*, paragraphe 5

grand-mère de se rappeler de situations de son quotidien, en allant à son potager et de penser naturellement, de se rappeler des sentiments pour sentir les mêmes lors du tournage ; comme Naomi Kawase le dit : « c'est une vie que je reconstitue, pour que les acteurs s'imprègnent de cette vie-là, des sensations des personnages qu'ils jouent »<sup>102</sup>.

Le passage vient donc s'inscrire réellement dans la fiction. La réalisatrice intègre ce que va vivre le personnage à l'intérieur de la vie de l'acteur. C'est une manière très juste d'appréhender la mise en scène et la relation avec l'acteur, et le personnage « je voulais les habituer à un style de vie qui était propre à ce village »<sup>103</sup>.

La question de la frontière entre la fiction et le documentaire se pose alors. Nous pouvons relever les propos suivants de la cinéaste :

« Je suis hyper consciente de chaque seconde qui passe au présent. Quand j'ai commencé à travailler avec le cinéma, j'ai été incroyablement émue par le fait que je pouvais à nouveau projeter et recréer ces moments dans l'espace du théâtre. Les gens me demandent si je fais du documentaire ou de la fiction. J'ai tendance à penser mon travail d'une manière différente, en termes de création d'un monde »<sup>104</sup>.

Nous retrouvons des caractéristiques communes, entre la non-fiction – comme le documentaire – et la fiction, qui s'hybrident dans *Suzaku* ou *Shara*. Dans ces deux visions cinématographiques – fiction et non-fiction – le temps et l'espace sont pourtant chacun appréhendés différemment. En effet, dans le documentaire « en général le lieu et le moment du tournage valent pour eux-mêmes, ce qui n'est très généralement pas le cas dans la fiction »<sup>105</sup> L'espace dans le documentaire appréhendé par la caméra, est l'espace réel où se déroule l'action, selon ce même auteur<sup>106</sup>. Mais les portraits, les motifs de la réunion ou de la nature dans *Suzaku*, nous semblent filmés dans le réel, comme nous l'avons vu précédemment. Comme si « l'espace semblait se représenter lui-même »<sup>107</sup>. Dans la séquence de l'accouchement du personnage joué par Naomi Kawase elle-même dans *Shara*, l'espace filmique semble recréer une expérience réelle,

---

<sup>102</sup> Naomi Kawase, Masterclasse Naomi Kawase, Centre Pompidou, *op. cit.*

<sup>103</sup> *Ibid.*

<sup>104</sup> Aaron Gerow, *Documentarists of Japan*, #14, NAOMI KAWASE, *op. cit.*

<sup>105</sup> Jean-Luc Lioult, *L'enseigne du réel : penser le documentaire*, *op.cit.*, p.48.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p.48-49.

<sup>107</sup> Jean-Luc Lioult, *L'enseigne du réel : penser le documentaire*, *op.cit.*, p.46.

celle du propre accouchement de la cinéaste. Un accouchement qui semble réellement être vécu dans les mêmes et vraies conditions. Son accouchement qu'elle a filmé dans son documentaire *Tarachime* en 2006, et celui qu'elle a recréé dans *Shara* se déroule à la maison, dans l'espace intime et ouvert car entouré du cercle familial et de la sage-femme. C'est donc un espace qui a déjà existé, qui se redéploie dans la mise en situation de vie, dans la création d'un monde déjà connu. Dans *Tarachime* elle évoque, dans la suite de son journal intime, la naissance de sa fille et la mort de sa grand-mère adoptive. Une force puissante des figures, de l'*eros*<sup>108</sup> et du *thanatos*<sup>109</sup> et de leur passage, se dégage de ses fictions et de ses documentaires.

Il règne donc le motif de l'accouchement et du déroulement de la grossesse, autant dans sa fiction *Shara*, que dans son documentaire autobiographique *Tarachime* et *Genpin* qu'elle a consacré au quotidien de femmes enceintes et à la préparation de leur accouchement accompagnées et préparées naturellement par le docteur Yoshimura âgé de 78 ans. C'est dans une grande maison au cœur de la forêt près d'Okazaki au Japon, qu'elles vont accoucher. Un lieu qui ne ressemble aucunement à une maternité ou à un lieu d'hospitalisation. C'est un accouchement représentatif de l'accouchement traditionnel japonais, aux pratiques traditionnelles et naturelles. Après l'accouchement, la tradition de l'*Ansei*<sup>110</sup>, fait que le cercle familial soit invité à prendre soin de la maman pendant une trentaine de jours. Le thème de l'accouchement, de la naissance, se déploie dans ses films avec toute la force de l'*eros*, des rayons de la lumière de la vie. Le motif prend racine à partir de son expérience, et se développe dans sa fiction *Shara*.

Le personnage de Tokue dans *Les délices de Tokyo*, incarne la grand-mère adoptive de la réalisatrice. Celui du pâtissier est inspiré du père qu'elle n'a jamais eu, mais qu'elle a intensément imaginé et fantasmé. Puis la lycéenne nous rappelle Naomi Kawase elle-même. Un trio se recrée à partir de ses souvenirs et de ses fantasmes. Le père qu'elle n'a pas eu est présent dans ses films, elle lui donne vie ; il n'a pas pu la sauver, mais elle s'est sauvée elle-même – comme elle le dit dans son documentaire *Dans le silence du monde* – grâce au pouvoir d'incarnation du personnage. Dans *Shara*, un croisement s'instaure entre le personnage de la mère des jumeaux jouée par la

---

<sup>108</sup> Cf *Glossaire*.

<sup>109</sup> *Ibid.*

<sup>110</sup> *Ibid.*

cinéaste et celui de la jeune fille qui apprend que sa mère est en réalité sa tante adoptive. Dans cet entrelacement d'échos autobiographiques de situations d'expériences passées, se déploient des souvenirs et une mémoire de la famille. La caméra, dans cette fiction, agit comme un flash d'images-souvenirs revenant à la mémoire. Il nous vient à l'esprit la scène où nous assistons à la déambulation de la jeune fille Yu accompagnée de sa mère, portant chacune des *geta*<sup>111</sup>, les chaussures traditionnelles japonaises, et sillonnant les ruelles du village. Nous assistons au discours de sa mère – en réalité sa tante – adressée à la jeune fille. C'est un dévoilement des vraies origines de l'adolescente Yu par sa tante qui n'est en fait pas sa mère. Les origines de Yu restent inconnues. Cela nous rappelle ce qu'a vécu la cinéaste durant son enfance. Enfin, le personnage du père dans *Suzaku* disparaît sans laisser signe de vie. Cela renvoie au souvenir de la disparition, et de l'absence omniprésente du père de Naomi Kawase dans sa vie. Le personnage disparaît, part et ne reviendra pas, sans explications ni indices apparents.



Figure 68 | 69 : *Les Délices de Tokyo*, Naomi Kawase, 2016

---

<sup>111</sup> Cf *Glossaire*.



*Figure 70 : Les Délices de Tokyo*

## 2 – Le personnage fragilisé traversé par les présences de l’invisible

« Les ancêtres et la grande nature font de nous ce que nous sommes maintenant, nous leur devons gratitude, honneur et crainte respectueuse »<sup>112</sup>.

Emiko Kieffer

L’entrée dans le monde cinématographique d’un cinéaste peut se réaliser comme une plongée dans un rêve éveillé. Dès la naissance du cinéma, un film se caractérise par son pouvoir onirique, comme un spectacle merveilleux. Roland Barthes parle de « rêverie crépusculaire » concernant l’expérience du spectateur plongé dans la salle obscure. Dans cet autre espace-temps se réalise un éveil particulier des sens et des émotions, dans un attachement à l’image du spectateur de manière presque mystique.

Cette dimension onirique et poétique est possible car l’œil de la caméra permet au spectateur de voir et de sentir plus profondément la réalité, au-delà de ce que l’œil humain voit habituellement. Grâce à la technique du gros plan par exemple, les objets les plus insignifiants se trouvent isolés, et gagnent une force nouvelle, une vie à part entière, comme le dit Artaud : « le plus petit détail, l’objet insignifiant prennent au cinéma un sens et une vie qui leur appartiennent en propre, en dehors de la valeur des significations des images elles-mêmes, en dehors de la pensée qu’elles traduisent »<sup>113</sup>. Les forces de l’imaginaire des « images formelles »<sup>114</sup> visualisées à l’écran, se vivent de l’intérieur. Comme le dit Bachelard dans son ouvrage *L’eau et les rêves*, « les images de la matière, on les rêve substantiellement, intimement, etc. [...] Elles ont un poids, elles ont un cœur »<sup>115</sup>.

Mais cette expérience cinématographique liée au rêve et au poétique, et ici relative à celle des fictions de Naomi Kawase, peut aussi questionner les formes du monde du spirituel et de ses forces invisibles représentées au travers de l’image

---

<sup>112</sup> Emiko Kieffer, *Le Shintô, la source de l’esprit japonais*, Vannes, Sully, coll. « Le Prunier », 2019, p.13.

<sup>113</sup> Antonin Artaud, *Sorcellerie et cinéma, Œuvres complètes III*, Gallimard, 1978.

<sup>114</sup> Gaston Bachelard, *L’eau et les rêves. Essai sur l’imaginaire de la matière*. Paris, Librairie José Corti, coll. « José Corti », 1942, p.12.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p.12.

cinématographique. La thématique de l'absence dans les fictions de la cinéaste, s'installe à partir de figures sous-jacentes à cette thématique : la représentation de l'invisible à l'intérieur de l'image, quelque chose qui s'en échappe dans l'ouverture de l'hors-champ, comme sphère des possibles de l'espace filmique. Quand bien même « le cinéma peut être considéré comme un art du plein [...] qui enregistre, reproduit et exprime le réel »<sup>116</sup>, cet art peut aussi prendre des chemins de traverses, des lignes de fuite, pour donner forme à une dimension et un sens différent de ce qui peuple nos représentations et nos croyances relatives au réel. Vers d'autres visions du réel possible, il peut naître alors d'un certain espace esthétique d'une fiction, la manifestation de l'invisible, du vide et de l'effacement. C'est pourquoi nous nous appuyerons sur ces dernières caractéristiques, car étant les figures de l'absence (elles sont très proches et liées à cette thématique), elles rendent possible l'articulation de la présence/absence. Ainsi, Naomi Kawase s'appuie sur ces figures afin de questionner l'ambivalence entre la présence et l'absence afin de parler de l'invisible.

En s'appuyant sur l'absence, la réalisatrice interpelle la représentation du vide dans l'image, comme manifestation d'une force invisible de ce qui nous entoure, et elle en fait donc des présences visibles. L'invisible va être révélation de présences ; dans l'image, il sera question de présences du monde du spirituel, de croyance, du sacré, des ancêtres dans leurs relations avec le profane, ou encore de l'espace du vivant, les fantasmes et les douleurs psychiques des personnages. Cela, dans une relation entre les deux mondes, comme l'apparition des morts dans le monde des vivants et leur manière de communiquer, le passage et l'errance des personnages entre le vivant et le divin en hybridation. Car en effet dans les croyances japonaises – *shintôïste*<sup>117</sup> et bouddhiste – et plus largement asiatiques, « les fantômes ou les êtres surnaturels ne sont pas toujours méchants. Le monde des morts et celui des vivants se côtoient sans cesse »<sup>118</sup>. Leurs relations réciproques sont importantes encore aujourd'hui. Ils cohabitent ensemble. Naomi Kawase essaie de rendre visible à l'image les éléments qui peuplent le monde de l'invisible symbolisé par le pouvoir des *kamis*<sup>119</sup> « qui ont une grande influence sur nous car ils se situent au-delà de la capacité humaine

---

<sup>116</sup> José Moure, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs Visuels », 1997, p.21.

<sup>117</sup> Cf *Glossaire*.

<sup>118</sup> Emiko Kieffer, *Le shintô, la source de l'esprit japonais*, op. cit., p.55.

<sup>119</sup> Cf *Glossaire*.



ordinaire »<sup>120</sup>. Il est possible de voir dans ses films, « la présence [des *kamis*] qui transcende le critère de la morale humaine »<sup>121</sup>. Les morts ont autant de pouvoir, de sensations et de désirs que les vivants pour les Japonais. C'est pourquoi les fêtes et les rituels sont si présents durant toute l'année.

Dans *Les figures de l'absence*, l'auteur Marc Vernet réfléchit au pouvoir de l'art cinématographique à travers le chemin de traverse que peut prendre un film dans ce qu'il a d'invisible. Il questionne dans l'image narrative la représentation de l'invisible, « ce qui est vide, passage immatériel, mouvement pur ou immobilité totale, figement »<sup>122</sup>. Il est en effet possible de saisir la présence invisible d'un élément au travers de l'analyse esthétique qui en fait sa manifestation visuelle. Comme par exemple la présence du vent à l'image, sa mobilité fuyante « son passage immatériel »<sup>123</sup> au travers des branchages d'un cerisier en fleurs dans *Les Délices de Tokyo*, est capté, cadré et célébré, ce qui rend présent son invisibilité, son vide. Il est possible de voir son « mouvement pur »<sup>124</sup> son « immobilité totale »<sup>125</sup> en reprenant les termes de l'auteur.

Le cinéma d'après-guerre a été amené en s'interrogeant sur l'essence de cet art. Il a connu « une mutation éthique et esthétique qui trouve essentiellement son origine dans le traumatisme de la seconde guerre mondiale »<sup>126</sup> et qui va l'amener « à s'ouvrir à une dimension spirituelle qui lui avait jusqu'alors été refusée. »<sup>127</sup>. Comme le dit l'auteur, l'art cinématographique de l'après-guerre jusqu'aux années 70, jusqu'au cinéma moderne, est un cinéma qui cherche une autre vérité, celle qui se trouve dans la puissance du vide, de la ruine par exemple. C'est alors une nouvelle croyance au monde qui émerge, « il faut que le cinéma filme non pas le monde, mais la croyance en ce monde, notre seul lien »<sup>128</sup>. Un cinéma qui puisse transcender le réel, dans une traversée de l'espace-temps, dans la force de l'au-delà du plan, où l'espace scénographique fait appel à une esthétique du vide.

---

<sup>120</sup> José Moure, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, op. cit., p.21.

<sup>121</sup> *Ibid.*

<sup>122</sup> Marc Vernet, *Figures de l'absence*, Paris, Cahier du Cinéma, coll. « Essais », 1988, p.6.

<sup>123</sup> *Ibid.*

<sup>124</sup> *Ibid.*

<sup>125</sup> *Ibid.*

<sup>126</sup> José Moure, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, op. cit., p. 89.

<sup>127</sup> *Ibid.*

<sup>128</sup> Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Paris, Ed. de Minuit, coll. « Critique », 1985, p.223.

C'est ce qui va nous intéresser dans cette partie : comment se manifeste l'invisible dans les fictions de Kawase ? Quels sont les éléments esthétiques qui peuvent composer l'invisible, (le vide, et l'effacement) à l'image ? Et ainsi comment s'articule ce qui fait présence/absence ? Ce questionnement sera posé dans son lien profond avec les éléments du shintoïsme, et du bouddhisme japonais. Au travers de cette question, nous allons nous focaliser sur le personnage fragilisé par la disparition et comment se manifeste l'effacement dans la plasticité, les formes et la poésie de l'image. Les figures comme point central, cible d'une manifestation de l'invisible et de l'effacement dont il sera question est l'enfant puis l'adolescent dans *Shara*, d'autres adolescents dans *Still the Water* ou encore la jeune adulte et un personnage un peu plus âgé dans la douleur dans *La Forêt de Mogari*. Ce ne sont pas n'importe quels personnages dont il sera question, ils sont tous traversés par les figures et les motifs de l'absence, ils font l'expérience de présences invisibles (renvoyées à l'être cher qu'ils ont tous perdu), ils sont fragilisés, sensibles et détachés. Nous allons questionner la mise en place d'une antichambre mentale dans laquelle ils se réfugient – le noyau-cible de la manifestation de l'invisible – et de quels éléments elle se constitue. Nous nous demanderons alors comment se constitue l'invisible, le processus de l'effacement vécu par le personnage dont il sera question, en abordant les « constellations d'éléments » et les « réseaux visuels qui signifient l'absence »<sup>129</sup>. En déroulant cette thématique dans les différentes mises en scènes, nous trouvons un réseau de figures et de motifs, tels que la disparition, la fuite, l'échappée ; du côté de l'inaction du personnage de l'adolescent subissant l'absence, nous trouvons les thèmes de la passivité, de l'errance, de l'attente et de l'effacement. Mais alors, nous vient cette suite de questions : comment cette « constellation »<sup>130</sup> de signes de l'absence peut-elle constituer une manifestation de l'invisible et ainsi créer un langage de l'image pris dans un « pouvoir de néantisation »<sup>131</sup> ? Les signes de l'absence sont visuellement signifiés et représentés. En effet, précis et palpables, lumineux et poétiques, ces signes sont des détails, des éléments visuels – des objets, des gestes, etc – que le spectateur rencontre en même temps que le personnage fragilisé dont il en fait l'expérience. Nous verrons que les détails sont très finement présents à l'image, par le biais de la mise en scène et de procédés techniques utilisés par Naomi Kawase (comme le montage de

---

<sup>129</sup> Marc Vernet, *Figures de l'absence*, op. cit., p.6.

<sup>130</sup> *Ibid.*

<sup>131</sup> *Ibid.*, p.5.

plan qui isole l'objet ; d'autres exemples seront cités un plus loin dans le paragraphe). Antonin Artaud parle de l'usage du montage comme le pouvoir du cinéma qui permet de donner une vie à part entière aux plus petits détails, aux objets insignifiants. La présence de ces éléments sont révélés de leurs existences insignifiantes, et apparaissent comme des fantômes, par d'autres procédés comme le travail de la lumière (sur-luminosité), de la caméra (mobile, flottante, spectrale, sur-cadrage, ralenti), ou encore par le travail de la mise en scène (travail chorégraphiques et répétés des déplacements des personnages dans l'espace environnant). Dans sa passivité et son figement spatial et psychique, le personnage fait l'expérience des signes de l'absence ou du vide par ces éléments constitutifs de la manifestation de l'invisible.

Nous allons consacrer une analyse particulière à des séquences d'un corpus de quatre films, *Shara*, *Still the Water*, *Shara*, *Les Délices de Tokyo* et *La Forêt de Mogari*. Les personnages sont mis en scène dans le temps fragile et incertain de leur vie. Ce qui fait leurs particularités, c'est qu'ils subissent pour la plupart le lourd poids douloureux de l'absence d'un être cher. Cette expérience de l'absence est particulièrement visible dans leurs figements, leurs passivités ; c'est une immobilité visible spatialement et psychiquement. L'articulation de la présence/absence permet aussi de penser le mystique, car l'absence comme présence de l'invisible est souvent mise en scène par la cinéaste dans son rapport étroit avec les croyances spirituelles et ancestrales du shintoïsme ou du bouddhisme japonais.

Mais les personnages se laissent imprégner par des éléments – signes-objets, personnages – autres que leurs mondes introspectifs, ils laissent passer en eux des rayons émotionnels. Ils sont capables de renouer avec un passé douloureux, et surpasser l'évènement traumatique pour un avenir meilleur possible. Le personnage est d'abord présent dans une errance, dans une coupure avec l'extérieur renvoyé à « l'adulte » qui est le résultat d'une expérience de disparition d'un personnage important pour lui. On trouve souvent une incompréhension frontale qui s'installe entre le personnage et celui de l'adulte. La communication est souvent difficile, nous rappelant alors l'adolescence de Naomi Kawase, faite de tension entre elle et sa grand-mère adoptive ; notamment avec *Dans ses bras* qui met l'accent, en première séquence, sur la désapprobation du cercle familial pour qu'elle aille à la rencontre de son père. Cette grande incompréhension entre deux mondes, qui a germé dans les premiers essais de la cinéaste, se reflète par la suite dans les relations conflictuelles

qu'entretiennent ses personnages de fictions. C'est une impénétrabilité qui se manifeste au travers de signes et de motifs de l'effacement.

En errant dans son espace de solitude et d'absence, dans un monde qui n'a plus de repère, le personnage perçoit des signes (ces rayons émotionnels déjà cités précédemment) qui sont la manifestation au travers de ses yeux fragiles du personnage qui n'est plus là : des signes laissés de l'absence de l'autre constitutifs de l'ambivalence de ce qui est là et non là en même temps, et d'une esthétique de l'effacement. Une séquence dans la maison de Kaito dans *Still The Water* présente son expérience de l'absence de sa mère à travers la perception de signes de son effacement à l'intérieur de la maison. Il se trouve face à face avec des traces, signes (objets) laissés par sa mère et, dans un environnement pictural et sonore dont la présence de voilages blancs devant les fenêtres accentue l'atmosphère de la non-présence. Le vide intérieur est rendu alors visible, s'extériorise à l'image à travers la mise en scène et les décors, tel le vide de la toile qui se remplit. Celui-ci renvoie à la dimension structurante du vide dans l'espace dont parle Gregory Bled dans sa thèse dont l'intitulé est : « “Le vide structure” : enquête sur la structure plastique du décor de cinéma à travers ses racines et sa poétique »<sup>132</sup>. La manifestation de l'invisible peut aussi se constituer d'éléments spatiaux en mouvance, comme celui de la nature et de sa contemplation dans *Les Délices de Tokyo*, marqué par la présence du vent au travers des branchages de cerisier, par « ce mouvement sans forme qui se laisse voir en épousant fugacement des formes qui ne sont pas siennes »<sup>133</sup>, qui est si attentivement remarqué par le personnage de Tokue, la vieille dame. Parallèlement l'échappée dans les champs à thé et de pastèque des deux protagonistes Shigeki et de Machiko dans *La Forêt de Mogari*, nous en dit autant sur la forme de cette présence invisible dans les espaces paysagers. De même dans *Shara*, avec la déambulation des jumeaux, les motifs du reflet et les plans sur le sanctuaire shintô et sur l'espace sacré délimité par le *torii* – comme éléments de la spiritualité – participent aussi à la manifestation de l'invisible.

Durant cette seconde partie, nous étudierons dans un premier temps le processus de la disparition du personnage et ses effets sur le personnage fragilisé. On

---

<sup>132</sup> Gregory Bled, sous la dir. de Gilles Methel et Paul Lacoste, « *Le vide structure* » : enquête sur la structure plastique du décor au cinéma à travers ses racines et sa poétique, Thèse de doctorat, Toulouse 2, 2015, intitulé de la thèse, URL = <http://www.theses.fr/2015TOU20029>

<sup>133</sup> Benjamin Thomas, *L'attrait du vent*, Yellow Now, coll. « Côté cinéma/Motifs », 2016, Quatrième de couverture.

s'intéressera d'abord au concept psychanalytique du trauma en psychologie, et à l'expérience de l'évènement traumatique de disparition ou de séparation que vit le personnage au cinéma. Puis nous réfléchirons aux éléments constitutifs de la manifestation de l'invisible, et aux signes de l'effacement au travers de trois fictions, *Still the Water*, *Shara* et enfin *Les Délices de Tokyo*. La deuxième sous partie sera consacrée à l'espace de l'antichambre mentale des deux protagonistes Machiko et Shigeki dans *La Forêt de Mogari*, et nous verrons comment un médiateur revitalisant permet le déverrouillage de l'espace clos des personnages. Et en troisième et dernière sous partie, dans la continuité de la deuxième, nous suivrons et analyserons la séquence de l'échappée et l'évasion du couple dans la campagne japonaise, en réfléchissant au processus (comme schéma) de leur réhydratation au sens propre comme au figuré, au travers de la force spirituelle de l'espace paysager.

## **2.1 L'enfant face à la disparition**

Afin de comprendre une esthétique de l'invisible articulant des présences à l'absence, celle-ci se composant de la manifestation l'invisible, il faut s'intéresser au personnage de l'adolescent, qui presque dans toutes les fictions de la cinéaste se trouve confronté à la douleur psychique suite à la disparition soudaine ou progressive d'un être qui lui était cher. Afin d'aborder le personnage en détresse mentale, nous allons d'une part nous intéresser à la psychologie de l'individu à la sortie de l'enfance ayant vécu un traumatisme durant son enfance et/ou son adolescence, en s'appuyant sur le concept psychanalytique du trauma. Celui-ci sera mis en relation avec des concepts et une esthétique propre au cinéma, pour une psychologie du cinéma. Et d'autre part nous aborderons l'expérience de la disparition des personnages de Naomi Kawase en glissant vers un regard plus spirituel du shintoïsme et du bouddhisme, les religions propres au Japon. Celles-ci nous permettront de mettre à jour une esthétique de l'invisible liée au spirituel en lien étroit avec les forces de la nature.

### **2.1.1 Le trauma en psychanalyse et sous le regard de Naomi Kawase**

Nous allons essayer de comprendre la psychologie des personnages des fictions de notre corpus, comment se fait la construction de leurs espaces psychiques clos sur eux-mêmes, dans l'attente d'une sortie de cet espace de solitude que l'on peut nommer d'antichambre mentale. Pour cela nous allons d'abord nous appuyer sur l'article « Figures du traumatisme durant l'enfance au cinéma : une analyse comparée de quatre films classiques américains » écrit par Laurent Ménochet. Cet article met en relation deux disciplines, la psychanalyse et l'esthétique du cinéma, afin de comprendre les figures du traumatisme vécu durant l'enfance de quatre personnages fictionnels. Cet appui sur la recherche de la notion du trauma, nous permettra de mieux comprendre l'état mental et les comportements des personnages de la cinéaste, en les comparant avec ceux dont parle Laurent Ménochet dans son article. De même, cette première sous-partie (portée par un regard occidental de la souffrance psychique) pourra nous

préparer à nous diriger progressivement vers une compréhension du problème plus spirituelle et orientale, se rapportant à la religion *shintô*<sup>134</sup> et bouddhiste.

En psychologie, le concept de trauma renvoie à un événement violent, terrifiant, externe et soudain dont fait l'expérience un individu. Le confrontant à la mort, la blessure qui s'est faite désorganise sa vie psychique. Ne pouvant se cicatriser facilement, la blessure aura des répercussions dans sa vie future. La psychologue Hélène Romano dit en effet que le trauma « n'est pas l'événement, mais la blessure qu'il produit dans le psychisme du sujet. Cette effraction se traduit par une désorganisation psychique plus ou moins intense, plus ou moins durable, caractérisée en particulier par un débordement des mécanismes de défense et un blocage des mécanismes habituels d'élaboration »<sup>135</sup>. Les tout petits êtres, même les bébés, dans leur propre manière d'exister, d'être au monde, peuvent vivre des traumatismes, et ce possiblement de manière plus conséquente car ils sont souvent ignorés par l'entourage. En effet, « qu'il y ait un deuil réel ou une séparation d'avec les parents, les conséquences sont marquantes pour chacun »<sup>136</sup> car comme la psychologue le dit « les bébés, les enfants les plus grands, et les adolescents, perçoivent à leur niveau les bouleversements subis et ne sont pas épargnés par le trauma, ni par la mort : « L'événement traumatique [...] vient marquer l'histoire d'enfance de ces futurs adultes et peut venir durablement hypothéquer leur devenir »<sup>137</sup>.

Dans son étude entrelaçant le cinéma et la psychologie, Laurent Ménochet réfléchit aux figures du traumatisme durant l'enfance au cinéma, en s'appuyant sur quatre personnages du cinéma, Charles Foster Kane de *Citizen Kane* (Welles Orson, 1941), John dans *La Splendeur des Amberson*, (Welles Orson, 1942), Pearl dans *La nuit du chasseur* (Laughton Charles, 1955) et enfin le personnage d'Edward dans *Edward aux mains d'argent* (Burton Tim, 1990). Ils ont tous vécu dans leur enfance un événement traumatisant, faisant l'épreuve « d'une perte réelle et de la marque

---

<sup>134</sup> Cf *Glossaire*.

<sup>135</sup> Hélène Romano, *Traces du trauma dans les « jeux » d'enfants victimes d'événements traumatiques*, Le Journal des psychologues, juin 2010, pages 57 à 69, n°279, paragraphe 2, URL = <https://www.cairn.info/revue-le-journal-des-psychologues-2010-6-page-57.htm>

<sup>136</sup> Hélène Romano, *Traces du trauma dans les « jeux » d'enfants victimes d'événements traumatiques*, art. cit., paragraphe 12.

<sup>137</sup> Hélène Romano, *L'enfant face au traumatisme*, Paris, Dunod, coll : « Enfance, Dunod », 2013, p.3, cité par Laurent Ménochet, accompagnatrice à l'écriture Corinne Chaput, *Figures du traumatisme durant l'enfance au cinéma : une analyse comparée de quatre films classiques américains*, dans *Ecriture le social*, n°1, janvier 2018, p.84 à 99, paragraphe 13, URL = <https://www.cairn.info/revue-ecriture-le-social-la-revue-de-l-aifris-2018-1-page-84.htm>

indélébile d'une douleur de séparation »<sup>138</sup>. Des cinéastes peuvent alors s'emparer du concept psychanalytique, comme le fait Naomi Kawase en prenant en charge sa propre histoire personnelle en la tissant avec les histoires fictionnelles de ses personnages. Nous allons seulement nous intéresser à la première analyse que l'auteur fait de l'épisode traumatique du personnage de Charles Foster Kane, ainsi que de Pearl que nous verrons plus brièvement. Nous essayerons de comprendre comment l'auteur de l'article met en relation le concept psychanalytique avec l'esthétique cinématographique, et comment il en crée une continuité pertinente. Par la suite de ces deux analyses, nous intégrerons la séquence du traumatisme vécu par Kei dans *Shara*.

Rappelons que le personnage de Kane trouve la mort dans son appartement après une vie baignée dans la gloire et l'argent, mais surtout marquée par un traumatisme durant son enfance : celui de la séparation brutale d'avec ses parents. Un journaliste veut enquêter sur les derniers mots émis par Kane avant de mourir, qui sont « bouton de rose », afin de pouvoir écrire et publier un article profond sur qui était réellement le personnage. C'est grâce aux mémoires de celui-ci, que le journaliste va plonger dans son enfance et apprendre à connaître le véritable Charles Foster Kane.

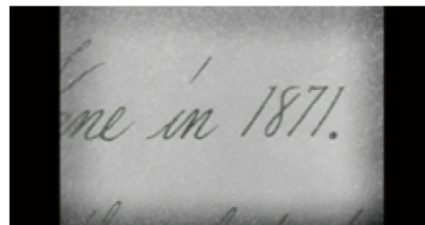
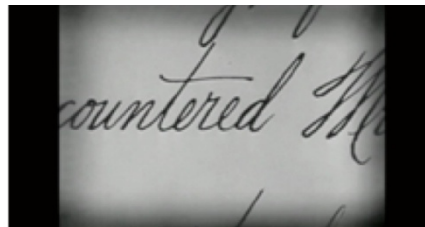


Figure 71 | 72 | 73: *Citizen Kane*, Orsen Welles, 1941

<sup>138</sup> Laurent Ménochet, *art., cit.*, paragraphe 12.



L'événement traumatique a lieu dans l'espace blanc enneigé dans lequel Kane enfant s'amuse avec une luge. Dans son analyse, l'auteur dit que c'est une blancheur qui s'ouvre par le fondu enchaîné du blanc de la page des mémoires du personnage dans laquelle le journaliste plonge. La couleur blanche renvoie à un certain espace de liberté qu'a connu Kane. Pendant son écriture, les pages blanches lui ont permis de retrouver une intimité, un dernier élan et souffle de liberté liée aux souvenirs de son enfance, du terrain de jeu, espace de sa liberté remémorée perdue à jamais.

Laurent Ménochet poursuit son analyse scénique en remarquant qu'après la descente de l'enfant en luge (*cf photogramme n°73*), une boule de neige jetée par ce dernier sur la maison, nous amène en travelling à l'intérieur de la demeure. La mère est prête à signer un accord pour envoyer son enfant en pension sous la tutelle d'un banquier Thatcher leur promettant que leur fils deviendra le plus riche de l'Amérique. De l'intérieur de la maison, nous voyons l'espace blanc dans lequel se trouve toujours l'enfant, au beau milieu de l'encadrement de la fenêtre. Selon Laurent Ménochet, dans cette mise en scène, est représentée la soumission de l'enfant aux adultes, la perte de sa liberté, de son innocence, et de sa pureté : « la mise en scène de Welles exprime parfaitement bien la dichotomie entre les deux espaces et l'enfermement progressif de l'enfant. L'enfant vu par la fenêtre du chalet, quand bien même est-il en train de jouer, est prisonnier de ce cadre exigu »<sup>139</sup>. Les trois personnages sortent de la maison pour lui annoncer leur séparation imminente et face à l'étranger qui est devant lui, parlant d'argent, de gloire, et lui disant que sa place n'était ici, l'enfant ne comprend pas cet « aveu d'abandon de ses parents »<sup>140</sup> ; alors « il se révolte, se défend avec son traîneau, s'en servant comme d'une prolongation de son corps pour se défendre et agresser l'intrus »<sup>141</sup>. L'auteur parle ensuite de l'angoisse de séparation qui « menace la stabilité de l'enfant »<sup>142</sup>. Dans sa citation, le psychiatre et psychanalyste Jean-Michel Quinidoz révèle que la « crainte tragique de se retrouver seul et abandonné, source première de douleur psychique et d'affect de deuil »<sup>143</sup>. Lorsque l'enfant est précocement séparé ou arraché de son cercle familial, « l'être futur de l'enfant est compromis »<sup>144</sup>, car il

---

<sup>139</sup> Laurent Ménochet, *art., cit*, paragraphe 14.

<sup>140</sup> *Ibid*

<sup>141</sup> *Ibid.*

<sup>142</sup> *Ibid.*

<sup>143</sup> Jean-Michel Quinidoz, *La solitude apprivoisée*, Paris, PUF, 1992, p. 15, cité par Laurent Ménochet, *art., cit*, paragraphe 15.

<sup>144</sup> Laurent Ménochet, *art., cit*, paragraphe 16.

n'y aura plus de possibilité pour lui de répondre à son « besoin d'attachement »<sup>145</sup>.

Par la suite, au cours de ses analyses, l'auteur réussi à identifier la manifestation du traumatisme à travers des hypothèses de ce qu'il voit dans la mise en scène et dans les procédés que le cinéaste choisit d'utiliser. Le cinéma est un très bon moyen expressif et visuel pour représenter un événement traumatique grâce à ses procédés techniques, comme les effets du champ contre-champ que l'on trouve dans *La nuit du chasseur*, explique l'auteur. Dans la scène du traumatisme du film de Charles Laughton, l'enfant est perçu en contre-champ pendant l'arrestation de son père (voleur et assassin) par la police, selon la description de Laurent Ménochet. Toujours selon cet auteur, c'est avec violence que l'enfant voit tomber son père par terre après avoir reçu un coup. L'effet technique du contre-champ permet de montrer à travers l'image le « choc affectif qu'il somatise par un mal de ventre »<sup>146</sup>. Une somatisation, « qui inscrit l'image traumatique dans son corps » selon l'auteur de l'article. De plus, ce dernier parle d'un autre procédé cinématographique permettant de manifester un syndrome post-traumatique lors de la répétition et du revécu du trauma par l'enfant, grâce à l'usage du montage et des effets de répétition, il y a une réactivation de l'événement traumatique.

L'évènement traumatisant que vit Shun dans *Shara* se présente aussi au travers de plusieurs enchaînements de procédés techniques et esthétiques qui traduisent visuellement et précisément le moment traumatisant. Ces procédés exposent tout ce qui concerne le choc émotionnel qui envahit alors le jeune personnage lors du choc de la disparition de son frère jumeau. Dans la sous partie suivante, nous verrons en détail le processus de la déambulation (de la course poursuite) des jumeaux, celle-ci amène leur prochaine séparation, agissant comme élan. Ici nous pouvons introduire cet évènement en s'intéressant brièvement aux principaux procédés que Naomi Kawase utilise pour visualiser la représentation du trauma (soit le moment où Shun a perdu de vue son frère Kei).

Shun court auprès de son frère dans les ruelles du village, car en effet, ce dernier s'est mis tout à coup à fuir le lieu familial où ils étaient tous les deux paisiblement réunis et occupés à une même activité. Il essaye de suivre Kei en reproduisant ses pas et gestes tel un enchaînement de rituels se présentant comme la manifestation de leur

---

<sup>145</sup> René Zazzo. (dir.), *L'attachement*, Neuchâtel/Paris, Delachaux et Niestlé, 1983, p.23, cité par Laurent Ménochet, *art., cit*, paragraphe 15.

<sup>146</sup> Laurent Ménochet, *art., cit*, paragraphe 19.

propre langage gémellaire. Durant tout le temps de l'élan et lors de la disparition, la caméra filme les jumeaux de dos avec une mobilité imprévue ; elle essaie tant bien que mal de suivre cette course mystérieuse et mystique. Bien qu'étant mobile, elle utilise le procédé du ralenti ; celui-ci apparaît lors du passage dans un bosquet qui peut se révéler être un sanctuaire shintoïste. Précisément lorsque les jumeaux sont prêts à sortir de la forêt, au bout d'un chemin descendant, la caméra marque un temps d'arrêt en haut de ce chemin et, dans un ralenti de l'image, elle capte Kei sortant de l'axe (du cadre de l'image) ; puis on aperçoit Shun se retourner lointainement vers la caméra avant de disparaître lui-aussi du champ filmique. Le procédé du ralenti est ici un langage visuel signifiant le moment fatidique de la disparition et aussi de l'apparition du trauma, comme un tremblement ou un bouleversement de tout l'espace filmique (paysager) : les arbres, le vent, tout ce qui habite le lieu se met en suspens, comme une retenue du souffle des éléments de l'image. En passant dans ce lieu sacré, l'âme de Kei a été retenue par les *kamis*<sup>147</sup> (神) et ce ralentissement de l'image signifie cette disparition. Shun se retourne car il a compris que son frère ne faisait plus partie du monde profane.



Figure 74 : *Shara*

---

<sup>147</sup> Cf Glossaire.

Au moment de la ligne finale de la course, dans une dernière rue du village, Shun perd de vue son frère lorsque celui-ci tourne sur sa droite dans une ruelle. Le son de la cloche qui s'était arrêté lors de leur passage dans le bosquet reprend sa cadence au côté du chant des cigales. Durant cette séquence, l'environnement sonore agit aussi comme la manifestation du langage psychique du trauma, comme la représentation du vécu du personnage. Enfin, nous pouvons parler de l'utilisation du plan rapproché que la cinéaste choisie de faire sur le visage de Shun, faisant suite à la volatilisation de Kei. Après avoir regardé au travers d'un portail laissant entrevoir un *torii* (鳥居)<sup>148</sup>, le jeune garçon revient au début du chemin là où a disparu son frère puis, il s'arrête. Il regarde autour de lui avec un visage déconcerté et, en direction du ciel il lève la tête et fixe le passage du vent dans les branchages d'un arbre, celui-ci mis en évidence par un travelling dans la diagonale à droite. Le souffle du vent peut manifester visuellement la présence des kamis qui peut représenter « les gémissements de souffrance des âmes en peine »<sup>149</sup>.

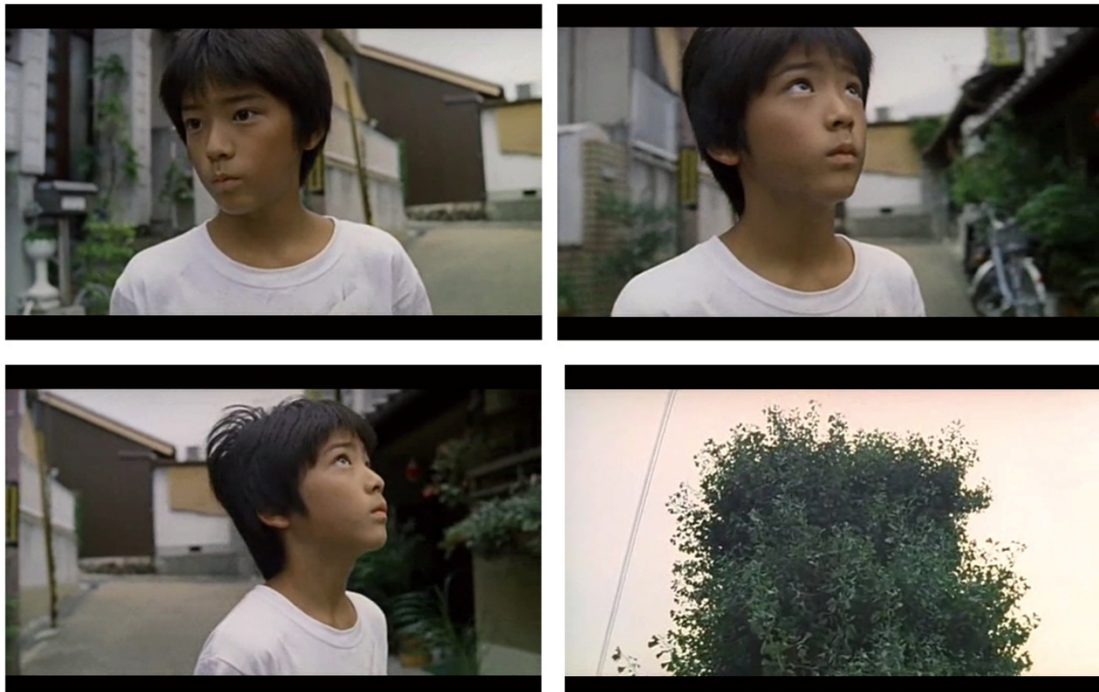


Figure 75 | 76 : *Shara*

Figure 77 | 78 : *Shara*

<sup>148</sup> Cf *glossaire*.

<sup>149</sup> Françoise Biotti-Mache, *Entre vivants et morts : quelques exemples asiatiques* dans *Etudes sur la mort*, Revue de la Société thanatologique, L'esprit du temps, 2012/02, n°142, pages 65 à 77, paragraphe 7, URL = <https://www.caim.info/revue-etudes-sur-la-mort-2012-2-page-65.htm>

Nous pensons alors à celle de Kei qui s'est fait enlever soudainement. Aussi, dans le vocabulaire chinois, l'esprit des morts se nomme « *gui* »<sup>150</sup>, il en est de même au Japon où « l'émanation de leurs âmes tourmentées, qui se déplacent en souffles d'air, trahissant leur présence aux vivants »<sup>151</sup>. Il y a donc un lien très fort entre le phénomène naturel du vent et la présence des esprits dans leurs tourments.

Comme nous le savons, Naomi Kawase a vécu un trouble dès sa petite enfance lié à l'absence de son père, et par le fait que son identité, ses racines et les circonstances de sa naissance soient restées floues et cachées. Tout comme elle, le cinéaste Orson Welles a vécu le traumatisme de la mort de ses deux parents lorsqu'il avait huit et quinze ans. Dans *Citizen Kane*, le personnage de Kane est le reflet de lui-même enfant. Cette séparation fictionnelle catalyse la douleur psychique de la séparation qu'il a vécue durant son enfance. La mise en scène du cadre de la fenêtre encadrant l'enfant et son espace, signifie la même séparation douloureuse, affective et physique de ses parents après leur disparition brutale. Le cinéaste, « en proie à l'angoisse de son origine »<sup>152</sup>, tout comme Naomi Kawase, nous le verrons, exprime à travers son personnage « une poésie de la souffrance »<sup>153</sup>. Dans le vécu d'un événement traumatique d'un enfant, il faut que son entourage familial le prenne en charge, ait conscience de la blessure de son trauma car « l'enfant n'existe pas seul »<sup>154</sup>, il a besoin de ses proches pour se sentir en sécurité et pour grandir. Comme le rappelle Hélène Romano, « l'attention à porter aux enfants exposés à un événement traumatique, est donc plus que nécessaire pour qu'ils ne se retrouvent pas seuls, face au trauma et qu'ils puissent reprendre leur vie »<sup>155</sup>. Alors les difficultés éprouvées ne sont « pas tant la gravité du drame qui fait impact traumatique dans la vie psychique de l'enfant, que les réactions de son entourage »<sup>156</sup>.

Les personnages de Kawase ont pour la plupart vécu un traumatisme, soit durant leur enfance ou adolescence, ou durant leur vie manifestée par un deuil d'un

---

<sup>150</sup> Steens Eulalie, *Dictionnaire de la civilisation chinoise*, Paris, Editions du Rocher, 1996, art. : « *gui* », p. 181, cité par Françoise Biotti-Mache, *Entre vivants et morts : quelques exemples asiatiques art. cit.*, paragraphe 6.

<sup>151</sup> Françoise Biotti-Mache, *Entre vivants et morts : quelques exemples asiatiques dans Etudes sur la mort, art. cit.*, paragraphe 6.

<sup>152</sup> Lauret Ménochet, *art. cit.*, paragraphe 25.

<sup>153</sup> *Ibid.*

<sup>154</sup> Hélène Romano, *L'enfant face au traumatisme*, publié par HuffPost Contributor, Mars 2013, URL = [https://www.huffingtonpost.fr/helene-romano/psychologie-enfance\\_b\\_2811948.html](https://www.huffingtonpost.fr/helene-romano/psychologie-enfance_b_2811948.html), paragraphe 8.

<sup>155</sup> Hélène Romano, *L'enfant face au traumatisme, art. cit.*, paragraphe 7.

<sup>156</sup> *Ibid.*, paragraphe 8.

proche impossible à se réaliser – nous pensons aux deux protagonistes de *La Forêt de Mogari*. Dans chacune des situations on assiste à l'événement d'une séparation ou d'une disparition d'un personnage du cercle familial. La scène traumatique et la représentation de la blessure mentale post-traumatique du personnage se déroulent toujours dans l'espace du mystère et du flottement. Le travail des procédés techniques, du formalisme et de la plasticité de l'image sont des moyens permettant de signifier l'évènement à l'image. Durant ce dernier, tout est enveloppé d'éléments du spirituel, du souffle des présences divines et fantomatiques dégagée par une caméra mobile, circulairement planante, un jeu du clair-obscur, un environnement sonore particulièrement intense. Comme nous le verrons, la blessure psychique du personnage se représente au travers de ces éléments esthétiques faisant émerger l'invisible à l'image.

L'évènement se poursuit, l'absence peut hanter le personnage de manière quotidienne et répétée. Le traumatisme se manifeste dans la progression et la répétition du sentiment de l'angoisse et de la solitude. C'est une absence ressentie quotidiennement, au travers de signes de l'invisible et de l'effacement de la personne perdue. Nous pensons aux motifs du reflet de Shun dans *Shara* comme la manifestation de son frère qui revient le hanter avant de disparaître (avant le deuil) pour de bon, ou encore les objets marquant la présence maternelle dont fait l'expérience Kaito dans *Still the Water* dans sa maison dont l'espace articule présence/absence.

L'absence renvoie inévitablement à la mort d'un proche. Mais c'est une mort qui se veut rassurante et apaisante grâce aux rituels ancestraux que prêtent les Japonais – et ici représentés par Kawase – aux pouvoirs des *kamis*, et la relation réciproque entre les vivants et les esprits ; force des esprits présents dans le monde des vivants, et avec qui il est possible de communiquer dans les sanctuaires shintoïstes. Cependant la perte peut aussi être incertaine (la mort mystérieuse de Kei dans *Shara*) et douloureuse ; le deuil peut prendre du temps à se faire, comme c'est le cas pour Sigeki dans *La Forêt de Mogari* qui n'arrive à accepter la mort de sa femme décédée vingt ans plus tôt, ou encore une mort prochaine dans *Still The Water* et dans *Les Délices de Tokyo*. Enfin, cela peut être aussi une absence relative à des origines biologiques cachées : dans *Still The Water*, durant une longue séquence d'une promenade en *geta*<sup>157</sup> (下駄) la mère de la jeune fille lui révèle qu'elle est en réalité sa tante adoptive.

---

<sup>157</sup> Cf Glossaire.

Des éléments constitutifs de la mise en scène – les décors, les mouvements des corps – et des lieux, des espaces naturels ou domestiques dans lesquels pénètrent les personnages, vont se révéler comme l'espace du repli psychique du personnage, constitué des signes de l'invisible. En créant une esthétique de l'invisible, nous avons accès à l'espace de la souffrance poétique que vit le personnage.

### **2.1.2 La séparation gémellaire dans *Shara*, une disparition imprégnée par le shintoïsme**

Nous pouvons rapprocher l'absence au cinéma à une esthétique du vide et de l'invisible visualisée dans l'image, dont la composition est proche d'une présence spirituelle. Il peut se faire sentir et apparaître dans l'hors-champ une image d'une force invisible, celle-ci est présentée grâce au champ filmique ouvert dans son hors-champ, laissant avec celui-ci une continuité, un dialogue permanent. Après la disparition d'un personnage, le vide intérieur de celui-ci, le vide dans l'espace filmique et dans son hors-champ s'entrelacent. Ces trois espaces ont une dimension transcendante du *zen*<sup>158</sup> (禅), habités par des présences invisibles du *shintoïsme*<sup>159</sup> (神道), religion ancestrale japonaise dont nous parlerons un peu plus loin.

La séparation à vie des jumeaux dans *Shara*, marque un traumatisme qui peut se manifester par un vide dans l'espace, mais un vide existant grâce à la présence spirituelle du disparu dans le hors champ du monde divin. La caméra mobile et circulaire (nous le verrons en détail plus loin) participe à ce dialogue entre l'invisible et le visible, comme si elle représentait la présence spectrale du personnage disparu revenant hanter le personnage fragilisé dans le monde des vivants

Nous allons aborder cette séparation gémellaire comme trauma, sous le regard du shintoïsme, la religion ancestrale japonaise. Nous procéderons alors à un glissement analytique de l'expérience du trauma comme concept psychanalytique, à l'analyse de l'évènement de séparation dans les fictions de Kawase sous une esthétique poétique questionnant le shintoïsme. Nous allons donc nous demander, comment la disparition se réalise-t-elle, et comment se manifeste-t-elle ? Dans quelle mesure Naomi Kawase,

---

<sup>158</sup> Cf *Glossaire*.

<sup>159</sup> *Ibid.*

par sa mise en scène et ses procédés techniques et esthétiques, fait-elle sentir la présence invisible et spirituelle du disparu ? Ou encore en quoi pouvons-nous appréhender l'évènement traumatique du personnage par une analyse esthétique du shintoïsme ? Nous remarquerons que c'est en questionnant les forces invisibles de cette croyance dans *Shara*, ou encore plus tard dans notre travail sur *La Forêt de Mogari* – énergie bel et bien présente dans le quotidien de tout Japonais – que nous pourrons comprendre le sens de la séparation gémellaire et une esthétique de l'invisible composée d'absence-présence qui en découle.

La disparition de Kei – un des jumeaux – dans *Shara* se réalise le jour de la fête traditionnelle du dieu *Jizô*. C'est un phénomène qui se trouve être étroitement lié aux deux principales religions du Japon, le shintoïsme et le bouddhisme. Les deux religions se sont influencées et unifiées au cours des siècles. Nous allons d'une part questionner des éléments constitutifs du shintoïsme, comme le pouvoir des *kamis* – ces forces invisibles des esprits vénérés présents partout – et des *yokais*<sup>160</sup> (妖怪), les monstres mythologiques présents quotidiennement et aussi respectés que les *kamis*. Ces deux entités spirituelles amènent un sens à la disparition du personnage, ils peuvent aussi éclairer le regard de la cinéaste et être constitutif d'une esthétique de l'effacement. Et d'une autre part, le bouddhisme peut nous éclairer concernant le dieu *Jizô* célébré le jour de la disparition de Kei.

Le shintô signifiant la « Voie des *kamis* »<sup>161</sup>, est « la religion authentique du Japon »<sup>162</sup>, et occupe une place essentielle dans la vie quotidienne des Japonais. Elle ne possède aucun texte, ni doctrine et n'a pas de fondateurs. Signifiant la « voie », ce mot a une valeur fondamentale, « très important pour les Japonais »<sup>163</sup>. Arrivée bien avant le bouddhisme, elle est présente depuis plus de deux mille ans dans l'histoire du pays et on peut situer sa naissance au VIII<sup>e</sup> siècle. Selon Emiko Kieffer, elle « apparaît pour la première fois dans le *Nihon Shoki*<sup>164</sup> [日本書紀] “Les Chroniques du Japon” »<sup>165</sup> afin de lui trouver un nom et d'alors distinguer « cette foi native »<sup>166</sup> des autres religions asiatiques – bouddhiste, taoïste, confucianiste ou encore hindouiste de

---

<sup>160</sup> Cf *Glossaire*.

<sup>161</sup> Emiko Kieffer, *Le Shintô, la source de l'esprit japonais*, op.cit., p.19.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p.9.

<sup>163</sup> Emiko Kieffer, *Le Shintô, la source de l'esprit japonais*, op.cit., p.20.

<sup>164</sup> Cf *Glossaire*.

<sup>165</sup> Emiko Kieffer, *Le Shintô, la source de l'esprit japonais*, op.cit., p.19.

<sup>166</sup> *Ibid.*



l'époque. Elle ne s'appréhende pas avec des théories, ou avec une manière intellectuelle, mais il est question « du chemin de l'entraînement pour la perfection et l'amélioration continue de soi-même, à travers une pratique assidue dans les moindres détails de la vie quotidienne. C'est seulement un chemin sans fin »<sup>167</sup>. On remarque alors l'importance du rituel, du symbole, de l'image, et cette croyance se vit et se transmet sans être vraiment conscient. En effet, comme l'écrit l'auteure Emiko Kieffer, les Japonais « sont inconscients de leurs croyances, [...] bien qu'ils le [le shintoïsme] vivent quotidiennement »<sup>168</sup> car profondément ancrée, la culture japonaise se transmet de génération en génération depuis des millénaires.

Les *kamis* sont les objets d'adorations du shintoïsme. Ils représentent des esprits vénérés sous la forme d'éléments de la nature, d'animaux ou encore d'esprits de personnes décédées. Ces « âmes-esprits<sup>169</sup> » existent pour les Japonais et elles sont célébrées dans leur quotidien afin d'atteindre la perfection, la voie des *kamis* ; elles sont le reflet de la richesse de la nature. Chaque élément qui compose cette dernière (eau, air, feu, terre, végétation, etc.) sont représentés par différents *kamis*. La nature peut être douce ou plus dure avec l'homme, et les japonais prient et vénèrent ces esprits en exprimant « leurs gratitude pour qu'il [un *kami*] ne nous [leur] fasse pas trop de mal »<sup>170</sup>. Deux divinités peuvent nous intéresser particulièrement concernant l'analyse filmique de la séquence de la disparition dans *Shara*, le *kami* du vent et celui du tonnerre.

Dès le début de *Shara*, avant et pendant la disparition de Kei, l'espace filmique et le hors champ sont habités par les *kamis* du vent et du tonnerre. Les frères jumeaux *kamis*, celui du vent, *Fûjin*<sup>171</sup> (風神) et celui du tonnerre *Raijin*<sup>172</sup> (雷電) sont présents dans les lieux, ils occupent une grande place, d'abord dans la cours de la maison où sont réunis les jumeaux et où débute la course, et dans les ruelles du village lors de la disparition. Kei est comme guidé par ces *kamis*, nous sentons d'une part une présence aérienne, celle de *Fûjin* qui agit dans l'image tout le long de la scène, avec d'autre part celle de *Raijin* qui est présent dans l'environnement sonore de la séquence.

---

<sup>167</sup> Emiko Kieffer, *Le Shintô, la source de l'esprit japonais*, op.cit., p.20.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p.12.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p.25

<sup>170</sup> *Ibid.*, p.26

<sup>171</sup> Jack (ジャック), *Kami*, Shinryu, juin 2008, URL = <https://shinryu.fr/653-kami.html#16>, paragraphe 16, Cf Glossaire.

<sup>172</sup> Cf Glossaire.

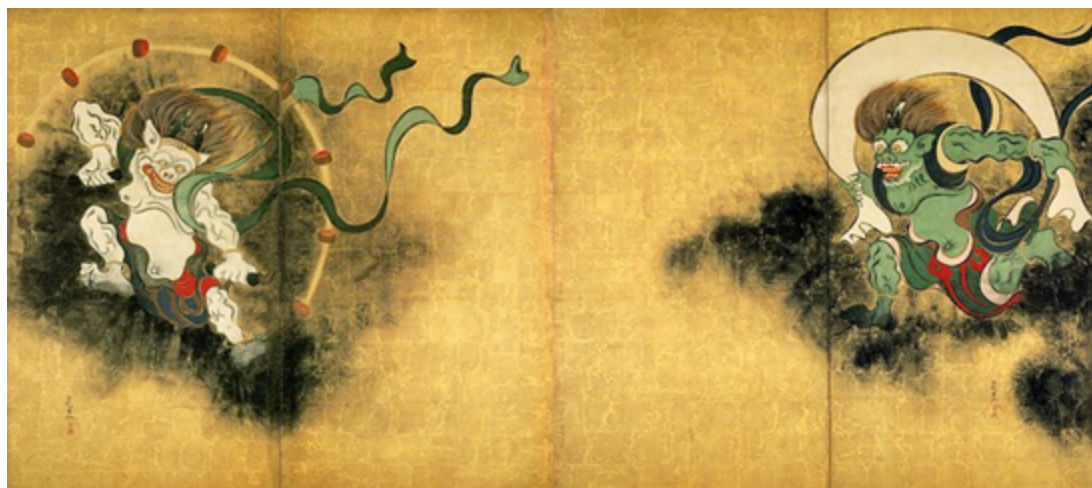


Figure 79 : *Fujin-Raijin-zu*, Tawaraya Sotatsu, XVII<sup>e</sup> siècle, Musée National de Tokyo

Au départ de la course, dans la cour intérieure de la maison, les jumeaux sont accroupis sur le sol, en train de nettoyer un objet se trouvant entre eux. Soudainement Kei se met à courir, comme guidé par ces deux forces « kamiennes » gémellaires. A ce moment-là, Kei regarde en direction de la porte d'entrée, et lorsqu'il se lève comme pris par la force des dieux, il prononce le prénom de son frère « Shun ! ». Nous pouvons comprendre cela comme une alerte, une demande de secours car il ne comprend pas ce qui se passe. Comme un sacrifice, en ce jour de célébration divine, les *kamis* ont choisi d'enlever Kei, mais pourquoi ce personnage précisément ? Sa gémellité a-t-elle un lien ? Nous pouvons aussi nous demander ce que cette dernière représente dans la culture japonaise.

L'environnement sonore dans lequel se déroule la première scène, ainsi que les mouvements de la caméra établissent le lien avec ces forces spirituelles, et marquent leurs présences. Ces deux forces agissent visuellement et au niveau du son lors de cette séquence.

Concernant la plasticité de l'image, l'aspiration de l'enfant par le souffle du *kami* du vent est visuellement présente à travers la luminosité particulière et le mouvement de la caméra d'abord au ralenti lors des premiers plans du processus de disparition – la course – dans la cour de la maison et lors de sa sortie. En effet, dans la cour intérieure émane une lumière très forte, surexposée, qui occupe tout l'espace et qui va disparaître lorsque la course sera bien lancée, lorsque Kei et Shun seront sortis du lieu familial. La luminosité nous plonge dans un environnement onirique, lié à l'éphémère, à la fugacité d'un phénomène surnaturel, au divin, et fait de cette scène un souvenir d'un

présent déjà lointain. Filmer avec cette luminosité c'est vouloir reconstruire un temps particulier, le temps d'un autre temps, d'une autre dimension, transcendante à notre réalité. C'est une lumière qui ressurgit de la vapeur du temps, telle un fragment d'une vieille vidéo de famille. Un plan fantôme qui annonce une séparation proche, mais qui agit comme une remémoration d'un souvenir. Tel un film de famille, cette scène s'annonce comme un événement traumatique. En effet, Roger Odin parle des effets dérangement, traumatisants que peuvent faire le visionnage d'une vidéo de famille ; il dit « des gens qui filment par exemple la naissance de leur gamin »<sup>173</sup> et qui vont ensuite le montrer à l'enfant, « ne se rendent pas compte des effets que ça peut produire à long terme, c'est complètement déstructurant, et complètement traumatisant »<sup>174</sup>.



Figure 80 | 81 : *Shara*

La scène dans la cour intérieure de la maison, peut faire évoquer le trauma de séparation que Shun va vivre. Tel une vidéo-projection, elle est la figuration d'un passé

---

<sup>173</sup> Roger Odin, *6 Questions à Roger Odin*, Cinémémoire, URL = <https://cinememoire.net/index.php/interview-roger-odin>

<sup>174</sup> *Ibid.*

redevenu présent par la vidéo-souvenir de famille. Sa luminosité, déjà là avant la disparition, forte en blanc renvoie au vent, à la couche atmosphérique, à la vapeur, et à bien d'autres images du monde céleste. La lumière donne donc à percevoir et à sentir la compagnie divine du *kami* du vent ; une luminosité atténuée par le ralenti spectral de la caméra participant à ce temps présent qui n'est déjà plus là, qui n'est plus qu'un souvenir d'un moment où les deux frères dans leurs relations fusionnelles pouvaient vivre ensemble leur amour si particulier de jumeaux.

Lorsque Shun perd son frère de vue au travers des ruelles du village, tout l'espace s'imprègne du souffle du vent répandu par la divinité du vent *Fūjin*, balayant le lieu alors possédé. Lorsque Shun s'arrête à la fin de la séquence, son regard se dirige par derrière un portail et, il entrevoit un *torii* délimitant le monde sacré du monde des vivants.

L'environnement sonore de cette séquence est lui aussi particulièrement empreint d'une force surnaturelle. Effectivement, l'errance de Kei est guidée par des sons particuliers, présents dès le début de la séquence lorsque les jumeaux jouent ensemble dans la cour intérieure de leur maison. Les sonorités reviennent par la suite durant la course lors de leur passage dans le petit bois, et ce jusqu'à la disparition effective. Le paysage sonore se compose de chants répétés, d'une percussion sonnante comme une cloche apportant une douce cadence et du bruissement des cigales, rythmant la déambulation comme une procession. Ces sons agissent tel une force des *kamis* en représentant l'appel de ces entités surnaturelles. Nous pouvons comprendre que ces dernières prennent possession de l'âme de Kei dès l'activité des jumeaux autour d'un seau au début de la séquence. Nous pouvons rapprocher ce battement sonore à la cloche jouée par le prêtre lors d'une procession, pour faire appel aux dieux et pour les célébrer. C'est un instrument qui est souvent accompagné du *taiko*<sup>175</sup> (太鼓, le tambour traditionnel japonais). Il est intéressant de lier ces deux instruments entre eux car le *taiko* est joué par le *kami Raijin*, le dieu de la foudre. En effet, dans la mythologie bouddhiste, *Raijin* bat du *taiko* pour créer le tonnerre et son frère porte des sacs de vent afin de créer le souffle aérien. La percussion va suivre plusieurs scènes du film, marquant alors la présence spirituelle du *kami* dont le point de départ se trouve au début de la déambulation des deux frères dans les ruelles du village décorées pour célébrer la fête sacrée du dieu *Jizō*. Plus tard, une séquence nous présente une

---

<sup>175</sup> Cf *Glossaire*.

cérémonie célébrant le dieu *Jizô* (une séquence que nous analyserons dans notre troisième partie sur les rituels et les cérémonies shintoïstes) où sont regroupées des personnes assises sur le sol, chantant et se faisant circuler une longue corde, sous les sons de cette même cloche jouée par le bonze.

Un autre rythme de l'environnement sonore vient appuyer la course des deux frères, celui du claquement de leurs chaussures sur le sol en pente d'une route serpentine. Les pieds des jumeaux sont synchronisés avec la même cadence, sur un sol toujours descendant mais dont la texture évolue durant la course – d'un chemin goudronné à un sol terreux – faisant alors varier le son des claquements des semelles. En effet, les garçons sillonnent d'abord une petite route goudronnée d'une ruelle du village bordée de maisons ; puis Kei, menant la course, dévie l'axe pour prendre un passage sur la droite, les invitant à pénétrer dans un petit bois ; le sol caillouteux d'un sentier labyrinthique laisse entendre un bruissement granuleux des pas. Est-ce une traversée dans un sanctuaire shintoïste ? Ce qui est sûr, c'est qu'une forêt est souvent sacrée au Japon ; lieu de préservation et de recueillement, le sanctuaire shintô se nomme *jinja*<sup>176</sup> (神社). Il est composé de trois bâtiments habités par les kamis : « le *hon-den*<sup>177</sup> [本殿] (bâtiment principal ou siège du kami), le *hei-den*<sup>178</sup> [拝殿] bâtiment du culte où les fidèles viennent se recueillir », le *kagura-den*<sup>179</sup> [神楽殿] (palais de la danse rituelle que l'on dédie au kami), le *temizu-sha*<sup>180</sup> [手水舎] (bassin couvert où les fidèles peuvent se purifier avant de se recueillir sur le site) et un torii »<sup>181</sup> le portail rouge à double linteau à l'entrée du site, démarquant les deux mondes.

Lorsque les jumeaux pénètrent dans le sanctuaire, la cloche refait son apparition dans l'environnement sonore, elle réaccompagne le claquement pédestre. A ces deux éléments sonores, s'hybride le chant des cigales, constant et de plus en plus ardent et lumineux. Ce chant suit le moment du phénomène surnaturel de la disparition. Au Japon, la manifestation de la nature peut être aussi sonore, comme à travers les cigales qui symbolisent le signal de l'arrivée de l'été. Les Japonais considèrent leur chant comme langage, et savent distinguer le chant des différentes espèces comme des

---

<sup>176</sup> Cf *Glossaire*.

<sup>177</sup> *Ibid.*

<sup>178</sup> *Ibid.*

<sup>179</sup> *Ibid.*

<sup>180</sup> *Ibid.*

<sup>181</sup> Emiko Kieffer, *Le shintô, la source de l'esprit japonais, op., cit.*, p. 29.

« évidences acoustiques »<sup>182</sup>. Dans *Shara*, le chant des cigales, comme langage de la nature, peut-être la représentation – et à travers la vision de Naomi Kawase – de la manifestation invisible des *kamis* qui devient alors sonore et appuyée visuellement par le vent à travers les arbres. Nous pouvons mettre en relation le chant de ces insectes, avec ce moment similaire de l'arrivée de leur chant dans *Voyage à Tokyo d'Ozu* (1953), lorsque la mère, mourante, est allongée sur le sol attendant que les esprits la prennent. C'est tout un environnement sonore qui met en exergue la présence des *kamis* et rappelant aussi leur aide indispensable dans le shintoïsme afin de préparer et accompagner l'esprit de l'autre côté.

L'environnement sonore de cette séquence dans *Shara* représente donc le passage des dieux. Il donne aussi accès au mental des jumeaux, qui dans cette possession, dans ce phénomène spirituel et surnaturel, paraît oppressant et libérateur à la fois. Le son de chaque pas en course sous la cadence de la cloche nous rappelle l'instrument du *taiko*, ce tambour japonais que nous avons déjà cité un peu plus haut, dont joue le *kami* du tonnerre dans la mythologie qu'on a déjà cité précédemment. Dans la culture japonaise, cet instrument d'accompagnement traditionnel, est utilisé lors de procession<sup>183</sup>, lorsque la divinité défile en faisant le tour du village. Il est aussi accompagné d'une petite cloche qui rappelle celle que nous entendons dans la séquence. Cette cloche compose et rythme l'environnement sonore lors de la course des jumeaux, et elle réapparaît dans le paysage sonore par moment lorsque Shun, revient plus tard sur le lieu de la disparition de son frère, empreint de souffle divin. Un souffle qui est présent lorsque Shun regarde en direction du *torii* derrière le portail du sanctuaire.

---

<sup>182</sup> Philippe Pons, *A Tokyo, les cigales sont revenues*, Le Monde, URL = [https://www.lemonde.fr/idees/article/2011/08/12/a-tokyo-les-cigales-sont-revenues\\_1558946\\_3232.html](https://www.lemonde.fr/idees/article/2011/08/12/a-tokyo-les-cigales-sont-revenues_1558946_3232.html)

<sup>183</sup> BUTEL Jean-Michel, *Le tambour Taiko*, Cité de la musique, Philharmonie de Paris, octobre 2018, URL = <https://philharmoniedeparis.fr/fr/magazine/le-tambour-taiko> vidéo consulté le 17/03



Figure 82 | 83 : *Shara*

Naomi Kawase présente, à travers cet environnement sonore et visuel, la non-démarcation entre le monde profane et celui de l'au-delà, la force vivante et divine s'hybrident. Il en ressort ce souffle de base de la religion rituelle et animique du shintoïsme présent depuis des millénaires, qui fait que « tous les habitants de l'archipel nippon viennent des dieux ; il y a des dieux vivants, il y a des dieux dans tous les êtres animés et dans tous les objets qui entourent l'être humain. La vie et l'au-delà se fusionnent en un continuum »<sup>184</sup>.

Après avoir terminé l'enchaînement autour des bancs et des arbres à l'intérieur du bosquet, une fois sortis, les jumeaux retrouvent le chemin goudronné du village en pente, et la caméra s'immobilise, s'arrête de les suivre en haut du chemin ; l'image se ralentit sur Shun au loin quittant l'axe de la caméra (*photogramme n°83*) et celui du chemin ensoleillé, bordé de végétation au vent. Au moment de ce ralenti sur la silhouette de Shun avant qu'il ne disparaisse du champ de la caméra, nous apercevons de loin sa silhouette se retourner vers la forêt (soit vers la caméra), comme s'il avait compris qu'il s'était passé un phénomène, que Kei n'était déjà plus avec lui, mais

---

<sup>184</sup> José Paso, traduction de VALAS Vincent, *La beauté et la mort au Japon*, dans *L'en-je lacanien*, février 2011, (n° 17), pages 101 à 120, paragraphe 1, URL = <https://www.cairn.info/revue-l-en-je-lacanian-2011-2-page-101.htm?contenu=article>

aspiré dans le monde sacré du sanctuaire. Le ralenti mêlé au souffle des arbres au vent et à l'arrêt sonore des cigales, plonge l'environnement sonore et le paysage dans un soupir, témoin de la manifestation du phénomène surnaturelle qui a eu lieu, signe que quelque chose s'est volatilisé. Kei s'est fait enlever par les forces surnaturelles à ce moment précis et tout l'espace naturel soupire du malheur de la future absence dans la vie de son frère. Son âme n'est plus là mais son corps est encore physiquement visible. Enfin, les deux frères retrouvent la petite route goudronnée du début de la course bordée de maisons. Au moment où Shun perd son frère de vue, il se trouve sur un passage étroit, bétonné, encadré de maisons.

Un autre élément important constitutif du shintoïsme, est la figure mystérieuse des *yokais*<sup>185</sup> (妖怪), ces centaines d'esprits-montres-créatures du folklore japonais qui peuplent et hantent le pays. Le jeune garçon a aussi pu faire l'expérience d'une rencontre avec un *yokai*, qui peut soit être un allié, soit un ennemi. Lorsqu'une personne est dans un état mélancolique, irritable ou vulnérable psychologiquement, cette créature surnaturelle, malicieuse, n'hésite pas à aller l'importuner et apporter encore plus de trouble dans son quotidien. Ces esprits malveillants mais toujours respectés et vénérés par les japonais (car entités supérieures comme les *kamis*) apparaissent sous différentes formes et manières dans la vie d'un Japonais : sous les traits d'animaux, d'humains, ou encore sous des figures informes ; en effet « il y a un monstre pour appuyer chacune de nos peurs, de nos angoisses, pour se nourrir, de chacun de nos malaises et les encourager, les décupler [...] Ils sont l'incarnation de nos obsessions, de nos vices, de nos peurs, des mal êtres, des blessures, etc »<sup>186</sup>. Étymologiquement « *Yokai* » signifie « des phénomènes étranges et équivoques »<sup>187</sup>, on pense alors à leurs pouvoirs surnaturels qui font sens dans la vie quotidienne des Japonais. La possession de Kei dans *Shara* peut correspondre à la mise en scène de l'apparition de ce phénomène étrange, surnaturelle, que chacun peut interpréter de diverses manières. C'est un phénomène « présent mais qui semble appartenir à un autre monde »<sup>188</sup>.

---

<sup>185</sup> Cf *Glossaire*.

<sup>186</sup> C'est une autre histoire, *Ces montres Japonais sont vos pires angoisses*, URL = <https://www.youtube.com/watch?v=VcXw8TMk5IQ&feature=youtu.be>

<sup>187</sup> *Ibid.*

<sup>188</sup> *Ibid.*



La disparition ou la mort de Kei peut aussi être le résultat d'un sacrifice comme un enlèvement du dieu *Jizō*, celui-ci étant célébré le jour de la disparition qui reste en suspens pendant quelques années. C'est une disparition réelle dans le sens premier du terme car Kei se volatilise. Faisons alors un petit point sur les croyances concernant cette entité tant célébrée au Japon. Dans ce pays, nous pouvons trouver fréquemment des statuettes en pierre devant les temples, les sanctuaires ou aux bords des routes, représentant chacune un bouddha, un *Bodhisatva Ksitigarbha* (地藏, *Jizō*). Le terme « Bouddha » représente dans la religion bouddhiste, « tout être qui a réalisé l'éveil et atteint le nirvâna (la paix intérieure) »<sup>189</sup>. Le *bodhisatva*<sup>190</sup> (菩薩, *bosatsu*) a « retardé son entrée dans le Nirvana par compassion pour les humains sûr qu'il choisit de veiller et ce jusqu'à ce que toutes les âmes soient sauvées »<sup>191</sup>, et souhaite alors leur prise en charge pour les protéger. Parmi ces statuettes nous trouvons celle qui représente le bouddha *Jizo Bosatsu*<sup>192</sup>, qui est dans la religion bouddhiste le dieu protecteur des enfants et des faibles. Il a fait une promesse de veiller sur la protection des enfants décédés trop tôt. Du fait de leur disparition prématurée, ces enfants n'ont pas pu « accumuler suffisamment de bonnes actions pour être réincarnés »<sup>193</sup> ou encore ils n'ont pu traverser le fleuve *Sanzu-no-kawa*<sup>194</sup> (« 三途の川 ou fleuve des trois chemins »<sup>195</sup>) qui est dans la tradition bouddhiste la rivière que doivent traverser les morts. Ces enfants sont alors « condamnés à demeurer dans les limbes – un endroit appelé *sai no kawara*<sup>196</sup> – et à construire des petites piles de pierres pour leurs parents restés vivants. Le mythe veut, cependant, que la nuit les démons viennent détruire les tours. *Jizō* est censé protéger les enfants contre les démons »<sup>197</sup>. Nous trouvons près des statuettes du bouddha *Jizō* vêtu souvent de bonnets et de bavoires rouges faits à la main, des petites pyramides de pierres, construites par les passants aidant les enfants dans leurs tâches dans les limbes. Cela rappelle alors le rôle protecteur des *bodhisatva*

---

<sup>189</sup> S. Barret, *Statuettes Jizō : un sourire qui cache un secret douloureux*, Japanization, 29/12/2019, URL = <http://japanization.org/statuettes-jizo-un-sourire-qui-cache-un-secret-douloureux/>

<sup>190</sup> Cf *Glossaire*.

<sup>191</sup> *Ibid.*

<sup>192</sup> *Ibid.*

<sup>193</sup> F.F.Y., *Le Bouddha Jizo 地藏菩薩*, Vivre le Japon, 28/11/2017, URL = <https://www.vivrelejapon.com/a-savoir/comprendre-le-japon/bouddha-jizo-bouddhisme-protection>

<sup>194</sup> Cf *Glossaire*.

<sup>195</sup> *Sanzu-no-kawa*, *Encyclopédie.fr. L'encyclopédie française*, paragraphe 1, URL = [https://www.encyclopedia.fr/definition/Sanzu\\_no\\_kawa](https://www.encyclopedia.fr/definition/Sanzu_no_kawa)

<sup>196</sup> Cf *Glossaire*.

<sup>197</sup> F.F.Y., *Le Bouddha Jizō 地藏菩薩*, *art. cit.*

auxquels on « attribue souvent cette phrase : ‘*je ne deviendrai pas Bouddha avant que les enfers soient vidés*’ »<sup>198</sup>.

La gémellité des frères peut aussi nous éclairer concernant la compréhension de cette séparation et disparition. Les jumeaux sont souvent représentés dans de nombreuses mythologies sous des traits caractériels, à travers des relations difficiles, menant souvent à une lutte jusqu’à la mort. Aussi, dans la culture occidentale comme dans la culture asiatique, les jumeaux sont généralement élevés de manière identique, sans laisser la possibilité de laisser exprimer une individualité dès le plus jeune âge. Mais c’est à l’adolescence, au moment où les jumeaux prennent conscience de leur individualité et de leur étouffement réciproque, qu’une nouvelle envie voit le jour, celle d’une affirmation de leur personnalité, d’indépendance, d’une existence propre à chacun au sein de la société et de leur vie affective. Souvent dans la relation très fusionnelle, complexe chez les jumeaux, il y a une sensation d’étouffement qui surgit à l’entrée de l’adolescence qui fait que les jumeaux sentent le besoin d’être séparés pour être mieux, pour pouvoir vivre en paix. Avant la séparation de Shun et de Kei, lorsqu’ils sont en train de jouer, ils sont présents de manière similaire dans leurs manières de se tenir et dans leurs apparences vestimentaires identiques (tee-shirt blanc, short gris et sandales noires) laissant vraisemblablement accentuer l’effet du double. Cependant, une fois qu’une désunion est réalisée, il peut se manifester une autre souffrance mutuelle, peut-être plus difficile à supporter que de vivre avec « son double ». Physiquement séparés, cela ne marche pas, il peut y avoir une sensation de malaise, les jumeaux veulent alors retrouver leur fusion. Nous pouvons penser que la mort de Kei est une manière pour Shun de vivre en une seule personne. Kei s’est sacrifié, s’est laissé enlever par les dieux, ou encore les dieux l’ont choisi pour que Shun puisse vivre en paix en trouvant sa propre voie. On peut penser que les dieux ont voulu alors aider les jumeaux.

L’absence du personnage se manifeste à l’image par un vide intérieur ressenti par Shun. Mais malgré ce vide, émerge la présence spirituelle de Kei dans le hors champ. Comme le dit l’auteur José Moure, le vide naît « de la tension entre un dedans (le plan) et un Ailleurs qui ne peut s’actualiser que sur le mode de l’Ouvert (le non-raccord, l’intervalle...<sup>199</sup>), l’Ouvert ici se manifeste par le hors champ du spirituel dans

---

<sup>198</sup> S. Barret, *Statuettes Jizô : un sourire qui cache un secret douloureux*, art.cit.

<sup>199</sup> José Moure, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, op. cit., p.90.

lequel fait partie Kei. Cette tension qui fait naître le néant vient créer une nouvelle dimension liée à la transcendance, à une force spirituelle ; le vide « opère comme une force interne, il a ouvert le cinéma à une dimension inédite : celle spirituelle de Dehors et a inauguré [...] des logiques transcendantales en Occident et zen en Orient, sous-tendues par une approche religieuse du mystère du monde »<sup>200</sup>.

Après la course, lorsque Shun a perdu son frère jumeau, l'enfant a le réflexe de regarder par derrière un portail où se trouve le *torii*, ce portail rouge qui sépare le monde des esprits de celui du monde matériel. Le regard du personnage se dirige vers l'entrée du sanctuaire shintoïste ; s'installe le vide sur le monde de l'Ouvert, celui d'un ailleurs dont Kei fait partie. A la fin de la séquence, le garçon va trouver ses parents dans une rue à proximité, en train de préparer la fête du *Bodhisattva Jizo*. Sa mère lui dit : "il s'est fait enlever par les dieux". Ce qui est advenu à Kei reste énigmatique, « on sait juste qu'un jour, lors de la fête du Dieu Jizô, il a laissé son frère seul au monde »<sup>201</sup>.

Nous avons abordé la présence des forces du shintoïsme dans le processus de la disparition de Kei. Cette analyse commence à former une esthétique particulière qui laisse une place au vide, à l'absence et donc aux éléments participant à la manifestation de l'invisible. Pour poursuivre notre raisonnement sur la séparation gémellaire, nous allons aborder une certaine présence de la caméra. En effet, lorsque Shun est devenu adolescent, une caméra fantôme constitue la présence de Kei à l'image, comme présence spirituelle venant hanter son frère, ce sont les mêmes mouvements de la caméra déjà présents lors de la première scène du film.

Revenons d'abord à la présence spectrale de la caméra qui ouvre le film sur l'intérieur d'une pièce ressemblant à un atelier où se réalise la fabrication de l'encre traditionnelle. La présence spirituelle, celle de Kei, se fait déjà sentir. Kei n'a peut-être jamais fait partie du monde des vivants, même si nous le voyons avec son frère dans le plan d'après par un travelling latéral. La caméra flottante en est la preuve, elle plane lentement et de manière circulaire au-dessus des étagères en bois et des objets qui composent l'espace dans une luminosité sombre. Se crée alors une tension entre le vide du cadre et l'ouverture spirituelle de l'hors-champ comme en parle José Moure. Le son de la cloche est déjà là, ce qui nous montre aussi que tous les lieux sont déjà

---

<sup>200</sup> José Moure, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, op. cit., p.90.

<sup>201</sup> Yannick Vély, *Shara*, Film de culte, URL = <http://www.filmdeculte.com/cinema/film/Shara-854.html>

imprégnés par une certaine énergie. Puis dans son mouvement lent et son flottement, toujours accompagnée de la cloche, la caméra circule, vagabonde, passe devant une autre pièce composée de machines et de matériels traditionnels en bois servant à la fabrication de l'encre. Naomi Kawase réunit ici deux éléments fortement liés et constitutifs de la culture et des croyances japonaises liées au passé qui sont, la fabrication de l'encre et la figure du fantôme que « le Japon a depuis la nuit des temps travaillé »<sup>202</sup>.



Figure 84 : *Shara*

Comme nous l'avons déjà dit à travers l'analyse de la luminosité et de l'environnement sonore du plan montrant les jumeaux ensemble dans la cour avant leur course, le temps qui est présenté dans cet espace semble n'être déjà plus là. C'est un temps d'un autre temps, celui du souvenir. Dans son allure fantomatique la caméra capte des outils traditionnels dans l'espace d'un autre temps, elle réactive au moment présent ces images souvenirs d'un temps passé. La présence du fantôme « est toujours liée au passé, à la culpabilité, à la mauvaise conscience »<sup>203</sup>. Ici le fantôme de Kei (représenté par la caméra) vient hanter son frère toujours en vie. La figure du fantôme à travers cette caméra nous fait dire que Shun doit ressentir cette culpabilité de n'avoir pu sauver son frère, et doit se demander pourquoi son frère a été choisi, « sacrifié » par les dieux, et pas lui.

La présence fantomatique de Kei va hanter la suite de l'histoire intérieure de son jumeau, « entre douleurs enracinées et rencontre amoureuse avec Yu, son jumeau

---

<sup>202</sup> Blow Up, *Le fantôme au cinéma*, URL = <https://www.youtube.com/watch?v=vBmK14wqbGM>

<sup>203</sup> *Ibid.*

Shun passe sa vie hantée par l'absence de ce frère »<sup>204</sup> ; un trouble lié à la « la prémonition et au futur »<sup>205</sup> qui va lui permettre de dépasser le traumatisme. Lorsque Shun est adolescent, son frère continue – par le biais de la caméra spectrale – à revenir dans le monde des vivants et à hanter sa vie. Hanter dans le sens qu'il veut communiquer avec lui et lui parler de son avenir. Ce sont les motifs du miroir qui vont servir de communication et d'union des deux présences gémellaires. Précisément trois types de reflets parsèment le film, l'ombre, le miroir, et l'autoportrait. Intéressons-nous d'abord à l'ombre qui apparaît discrètement contre un *shōji* (障子)<sup>206</sup> dans l'entrée de la maison de Shun. Ce dernier rentre chez lui après sa journée de cours. Accueilli par son père, l'adolescent pose son vélo dans le vestibule, et dans son passage en direction de sa chambre, son ombre se reflète sur le *shōji* clair se trouvant devant lui. Cette apparition émerge clairement comme l'ombre fantomatique de Kei, sachant aussi que la séquence est rythmée par le fameux son sacré de la cloche. La cadence de celle-ci unit les deux mondes dans un continuum spatial et sonore. Deux mondes sont alors visibles dans leur communion, celui des vivants et celui des esprits.

Apparaît par la suite un autre motif du reflet, celui de Shun dans le miroir de sa chambre à l'étage de la maison. Le plan rapproché présente l'adolescent sur la gauche du cadre, il est assis sur un tabouret, de profil. Le miroir rectangulaire et vertical se situe à l'arrière-plan et sur la gauche du personnage. Shun a d'abord le regard fixé devant lui, il écoute les paroles extérieures qui arrivent du rez-de-chaussée jusqu'à sa chambre, celles d'une conversation entre son père et le policier venant annoncer que le corps de Kei a été retrouvé. Lorsque Shun entend « Kei... », son regard saisit le reflet du miroir, en tournant la tête de 90°. Pendant ce moment intense dans l'histoire du personnage, le chant des cigales aigu et oppressant refait son apparition dans l'environnement sonore. Cette phonie se lie à la caméra flottante, tournant avec distance autour de Shun, pour se rapprocher circulairement et se fixer dans un gros plan sur le profil du visage de l'adolescent aux yeux baissés. Les vibrations intenses représentent le son interne de Shun habité par la présence de son frère. Ce sont des ondes sonores proches de celles qui envahissent notre espace perceptif au moment où nous allons perdre connaissance. Tout l'environnement

---

<sup>204</sup> Corinne Maury, *L'attrait de la pluie*, Paris, Yellow Now, coll « Côté cinéma/Motifs », 2013, p. 77.

<sup>205</sup> *Ibid.*

<sup>206</sup> Cf *Glossaire*.

acoustique devient intense, il est la manifestation d'un phénomène physiologique et émotionnel particulier que vit le personnage.



Figure 85 : *Shara*, motifs du reflet

Le troisième motif du reflet de Shun marquant la présence de Kei, se manifeste à travers la peinture. Shun se réfugie dans la peinture : il réalise le portrait d'un jeune homme, qui peut se révéler être le sien comme autoportrait, comme celui de son frère jumeau. A travers la peinture, la représentation unificatrice de son frère et de lui-même peuvent réapparaître. Leur fusion gémellaire, le corps à corps, leurs deux âmes en ce seul même corps, peut resurgir. L'art agit sur la solitude comme dépassement du trauma. Il faudrait préciser qu'il réalise cette peinture après l'annonce de la mort de son frère. Le travail cathartique du tableau arrive après que le protagoniste soit revenu sur le lieu de la disparition de son frère ; à ce moment il regarde alors à travers le portail, et observe le *torii*, avec le même son des cigales qui revient. Donc, la scène suivante, présente Shun devant sa peinture, son (auto)portrait. Selon Michel Ribon l'art agit comme un effacement, il a un pouvoir d'estomper les maux, « l'art se propose d'effacer ce qui efface »<sup>207</sup>, il est le « lieu glorieux de tous les effacements »<sup>208</sup>. L'art montre ce qui nous menace, ce que l'on craint, la mort, la violence, la mélancolie « pour mieux exercer sur ces effets le pouvoir admirable de sa négativité »<sup>209</sup>. Par la suite,

<sup>207</sup> Michel Ribon, *Esthétique de l'effacement, Essai sur l'art*, Paris, L'Harmattan, 2005, p.11.

<sup>208</sup> *Ibid.*

<sup>209</sup> *Ibid.*

après la danse du festival de la fête de *Basara*<sup>210</sup> organisée par son père, il se trouve dans la salle d'arts-plastiques avec son amie, il lui présente son œuvre, et lui dit : « c'est le portrait de Kei ». L'absence de Kei est rendue visible par le biais de ces motifs du miroir. Ces éléments sont la manifestation de son invisibilité ; ils permettent de fusionner le vide physique de Kei avec celui que ressent Shun à l'intérieur de lui et de manifester l'invisible dans l'hors-champ. L'énergie du vide circule dans l'espace grâce à sa relation dialectique entre le dedans et le dehors, « au-delà de la diversité de ses formes et de ses manifestations, l'avènement du vide au cinéma trouve son principe dynamique dans le nouveau rapport dialectique qui s'instaure entre le Dedans et le Dehors »<sup>211</sup> et permet de révéler alors tout le pouvoir du spirituel de l'hors-champ. Puis, la jeune fille lui donne un petit objet, ressemblant à une figurine divine, en lui disant « cela c'est pour toi, c'est toi » et nous remarquons une autre figurine qu'elle garde dans sa main, et elle lui dit « celui-là c'est moi ». Elle lui confie que ces deux objets représentent les portes bonheurs de chacun et, en les échangeant, elle lui donne le sien et lui recommande de le garder précieusement. L'amour entre les deux personnages naît après l'annonce de la mort de son frère ; le sentiment agit comme une renaissance. C'est grâce à l'*eros*<sup>212</sup> que le jeune homme va faire le deuil de son frère, la peinture en est un signe. Se tisse alors un rapport étroit du personnage avec les figures de la mort et de l'amour. Mais l'*eros* dans son lien avec le *tanathos*<sup>213</sup> prend le dessus, dépasse la figure fantomatique du frère qui disparaît alors.

---

<sup>210</sup> Cf Glossaire.

<sup>211</sup> José Moure, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, op. cit., p.90.

<sup>212</sup> Cf Glossaire.

<sup>213</sup> *Ibid.*

### 2.1.3 Pour une esthétique de l'effacement composée des signes de l'invisible

« Ce qui compte dans les images, ce ne sont pas essentiellement les formes et leur contenu, c'est le mouvement iconoclaste qui les emporte magnifiquement ».

Bachelard

Le vide comme signe de l'invisible se compose d'une « double dimension »<sup>214</sup>, que nous allons mettre en relation dans *Still The Water*, *Shara* et *Les Délices de Tokyo*, afin de saisir une esthétique de l'effacement. Une première profondeur du vide se manifeste dans la mise en scène de l'espace scénographique. Les signes de l'abandon dont fait l'expérience le protagoniste y apparaissent sous différentes formes, comme à travers des objets laissés à la vue dans *Still the Water*, le climat visuel et sonore qui se répand dans l'espace, des gestes constitutifs agissant comme un processus de la disparition de Kei dans *Shara* et la luminosité intense créant une plasticité onirique de l'image. Ils agissent comme un processus d'épuisement, un vide « sensible qui s'impose dans le dedans du plan comme signes d'opacité »<sup>215</sup>, mettant en tension les couches intérieures du personnage blessé. Cependant, ce vide discernable dans l'image émane d'une autre profondeur, celle du vide de l'hors-champ dans lequel résonne une dimension spirituelle. C'est « un vide invisible qui soumet l'image à la modalité de l'Ouvert par les intervalles et les interstices laissés béants au cœur du champ et entres les plans »<sup>216</sup>. Ces signes visuellement palpables sont mis en relation avec ceux du spirituel invisible. Dans son œuvre *Esthétique de l'effacement*, Michel Ribon énumère une palette de synonymes relatifs au terme de l'effacement, en disant « effacer, c'est éloigner, écarter, dissiper, évaporer, dissoudre, estomper, épuiser, abandonner, exclure, à l'extrême du sens, faire disparaître, annuler, tuer, anéantir, etc... »<sup>217</sup>. Dans les fictions de Naomi Kawase, les signes de l'effacement mettent à jour visuellement l'épuisement interne de l'énergie personnage résultant de son trauma. Cependant son énergie se retransforme à travers le hors champ. Les formes de l'effacement sont en

---

<sup>214</sup> José Moure, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, op. cit., p.90.

<sup>215</sup> *Ibid.*

<sup>216</sup> *Ibid.*

<sup>217</sup> Michel Ribon, *Esthétique de l'effacement, Essai sur l'art*, op. cit., p.9.



fait présentes pour affirmer davantage une présence spirituelle, et pour aller au-delà du malaise imposé par l'absence.

Quatre séquences de quatre films vont être analysées afin de saisir dans leurs formes les signes de l'effacement. D'abord une séquence de *Still the Water*, le jeune Kaiko de retour de l'école, fait l'expérience perceptive d'objets-signes dans sa maison qui affirme la disparition de sa mère dans son quotidien. Nous nous intéresserons alors au vécu du personnage lorsqu'il se retrouve face à face avec les objets de sa mère, des signes créant un processus de l'effacement dans un jeu entre présence, absence et l'invisibilité. Puis nous nous intéresserons aux gestes-signes comme processus de ce qui s'efface, dans la séquence de la disparition de Kei dans *Shara*. Nous parlerons des étapes précises de la course des jumeaux comme guidés par rites sacrés, et surtout nous verrons le signe de la force mystique guidant Kei jusqu'à son effacement. Nous aborderons aussi le vide-plein du souffle du vent que contemple Tokue dans *Des délices de Tokyo*.

Nous remarquons l'intérêt majeur de traiter cette esthétique de l'effacement dans les quatre fictions de la cinéaste car, bien-sûr, elles cohabitent avec la présence autobiographique de Naomi Kawase. Sa volonté est de laisser des traces de son histoire à travers ses personnages, esthétique autobiographique qui a fait l'objet de notre première partie. A chaque signe formel que vit un personnage, il est rappelé l'histoire de la cinéaste qui nous parle de sa peur de voir s'effacer les images de son père dans son esprit. C'est un affaiblissement qui est subi par les personnages comme elle l'a subi durant son enfance. Comme nous le rappelle Michel Ribon, deux types d'effacements partagent notre existence : d'abord l'effacement positif, voulu, qui répond à l'appel de la liberté et permet l'épanouissement et l'affirmation de l'être, ensuite l'effacement subi comme contrainte, qui menace le champ de la liberté et diminue l'être lorsque la mélancolie est « vécue comme effacement du sens de mon existence »<sup>218</sup>. C'est ce conflit qui est représenté dans l'existence des personnages de Naomi Kawase. Nous les trouvons d'abord plongés dans une mélancolie profonde diminuant leur liberté et renvoyant à la mort et, nous verrons par la suite que la cette dialectique est le « ressort

---

<sup>218</sup> Michel Ribon, *Esthétique de l'effacement, Essai sur l'art, op. cit.*, p.9.

de la vie »<sup>219</sup> dans le sens d'un rebondissement et d'une réaffirmation de l'être dans sa vie.

Les personnages fictionnels fragilisés, adolescents ou non, peuvent être le reflet de la jeunesse japonaise d'aujourd'hui (et plus largement asiatique) en perte de sens et de valeur. La cinéaste peut donc questionner, aussi, les nouvelles sociétés ultra capitalistes dans lesquelles évoluent et errent les jeunes d'aujourd'hui. Une société qui participe à l'effacement de leurs personnalités et qui plonge la jeunesse dans la passivité, l'attente d'un regain de sens et de valeur.

#### **2.1.4.1 Les objets-signes de l'effacement dans *Still the Water***

Les personnages absents laissent des traces dans l'espace du quotidien et nous offrent leurs présences à travers ces signes et ces marques de leur disparition. Nous allons voir que le personnage de Kaito dans *Still the Water* vit l'absence quotidienne de sa mère et subit par là son effacement qui se parseme de signes et de motifs à travers des objets de la vie quotidienne : Kaito rentre chez lui après l'école puis, il fait l'expérience visuelle de plusieurs signes d'objets qui sont la marque de l'absence de sa mère au travers de son quotidien. Nous assistons à une esthétique pure de ce qui s'évapore ; plus nous plongeons à l'intérieur de la maison, plus l'intimité qui se dévoile nous offre des signes qui marquent la présence passée de la mère. En faisant l'expérience visuelle des affaires laissées à la vue, un mot laissé sur la table de la cuisine ou encore le voile blanc des rideaux ondulant au courant d'air dans un espace désormais vide, nous faisons aussi l'expérience du lourd poids laissé par son absence, et nous faisons l'expérience de son effacement au regard du jeune garçon.

Les objets filmés sont là, laissés à la vue entre présence et absence. Cette articulation est le processus de l'effacement. Comme l'écrit Michel Ribon, affirmer sa présence c'est procéder par effacement. C'est exactement ce que perçoit Kaito à travers les objets-signes appartenant à sa mère. Nous assistons aussi au mutisme du personnage durant l'appel téléphone avec sa mère.

---

<sup>219</sup> Michel Ribon, *Esthétique de l'effacement, Essai sur l'art, op. cit.*, p.9.

La séquence qui nous intéresse commence à 9:16 min du film et finit à 11:39. Kaito rentre de l'école et arrive chez lui. Le premier plan cadré en plan d'ensemble nous mène dans un mouvement latéral vers les différentes pièces de la maison, soit l'entrée à droite, et la chambre du jeune garçon dans la continuité sur la gauche. Le point de vue de la caméra se situe dans la cuisine, elle est sûrement posée sur la table à manger. Kaito traverse le vestibule avec désinvolture jusqu'à sa chambre et pose son sac à côté de son lit. La porte fenêtre de l'entrée est ornée de voilage en satin blanc décoré d'un motif de fleurs vertes. L'air qui rentre par la porte fenêtre entre-ouverte fait onduler le tissu délicatement. Le silence gracieux de son bercement marque un premier signe du vide dans l'espace, soit de l'effacement de la mère. Le garçon se dirige ensuite vers la cuisine, vers la caméra, et celle-ci le suit en une rotation de 90° degré vers la droite. Son arrivée dans la cuisine est annoncée par un chant d'oiseau lointain tandis qu'un voile blanc en dentelle très lumineux bouge doucement devant la fenêtre, à côté d'un mur tapissé d'un motif de palmier, apportant alors à l'espace une touche picturale d'exotisme. Après s'être servi un verre d'eau, le personnage aperçoit rapidement un mot laissé sur la table de la cuisine, écrit par sa mère. Nous pouvons y lire : « *Kaito, je suis partie travailler, Maman* ». Ce mot est le deuxième signe de l'effacement renvoyant, en même temps, à la présence et à l'absence de sa mère. Laisser un mot pour son fils, c'est vouloir marquer une trace, affirmer sa présence, mais c'est aussi signifier son absence en la justifiant. C'est un élément de la manifestation de l'invisibilité.

Le plan suivant cadre la chambre de la mère de Kaito, adoptant le point de vue de l'enfant regardant dans cette direction. La porte coulissante séparant la chambre de la cuisine est ouverte, les yeux du jeune garçon pénètrent l'univers intérieur maternel, en se posent sur un objet qui repose sur le lit défait. Un objet inattendu fait son apparition dont la dimension intime et charnelle reste habituellement dissimulée : parmi les draps et des vêtements, un soutien-gorge écru orné de dentelle se révèle. Son teint beige poudreux se confond avec celui des draps de même nuance. Une bretelle est soutenue par l'oreiller, un rayon lumineux traverse et souligne la lingerie dans son incandescence délicatement célébrée sur laquelle la réalisatrice pose un regard sensible

et subtil. Enfin Kaito, en plan rapproché, porte des yeux songeurs sur le signe intime que révèle l'objet, son regard se baisse, plongé dans le vague.



Figure 86 | 87 : *Shara*  
Figure 88 | 89: *Shara*

Après cette expérience visuelle, Kaito prend son repas et répond à un appel de sa mère. Elle lui demande s'il a bien mangé, et le prévient qu'elle rentrera tard, lui énumère ce qu'elle lui a préparé pour le dîner et placé dans le réfrigérateur. Durant cet appel, qui s'annonce être un monologue de la mère, l'adolescent reste mutique jusqu'à la fin. Il ne laisse sortir que de brefs acquiescements en réponse à ses questions, avec beaucoup de retenue et de malaise. Sa tête est baissée sur son bol de riz et nous sentons une démarcation entre les deux interlocuteurs. Une distance qui se compose de la froideur de l'absence de la mère. Puis les soupirs de la mère sortent de l'enregistrement téléphonique. L'environnement sonore « apporte la sensation subjective du rythme des actions du film »<sup>220</sup>. Durant les actions de la préparation du mets, au moment où nous voyons le personnage manger ses nouilles, jusqu'à l'appel téléphonique, la composition du rythme du climat sonore agit sur la perception objective de l'image pour créer une véritable sensation subjective de l'action qui se déroule. L'ambiance sonore se compose d'abord du bruissement des nouilles dans l'eau bouillante de la

---

<sup>220</sup> Guillaume Bezin, *L'influence du son sur la perception visuelle et la compréhension globale du film 2014*, Mémoire, p.43, URL = <https://fr.slideshare.net/GuillaumeBEZIN/linfluence-du-son-sur-la-perception-visuelle-au-cinma>

casserole, du claquement léger qu'il fait avec ses baguettes en bois en attendant devant la cuisinière, de l'ensemble du souffle des sons extérieurs qui arrivent de la fenêtre, se composant des chants d'oiseaux et d'un grillon, et celui du vent léger faisant osciller le voile blanc de la fenêtre. Ce fond sonore se rattache par la suite aux sons sortant du téléphone, se constituant de la voix de la mère, rythmé par ses paroles, ses soupirs et intonations. Nous pouvons dire que « l'image peut refléter le tempo du monde, tandis que la piste sonore suit le rythme changeant des perceptions humaines »<sup>221</sup> ; ce rythme participe à l'éclosion des signes de l'absence, révélant alors une esthétique de l'effacement.

#### **2.1.4.2 Luminosité et gestes-signes dans *Shara***

La disparition de Kei ne peut se réaliser qu'à partir de gestes répétés, réalisés par les deux frères jumeaux. Ces gestes tracent alors un enchaînement de signes de l'effacement de Kei. Chaque geste réalisé par Kei est reproduit par Shun qui le suit en courant. Les mouvements se font écho et le son doux de la cloche vient apporter un rythme sacré à la course. Kei frôle de la main différents objets durant son élan, gestes vite rattrapés par Shun.

Ce dernier pose sa main au même endroit, sur un poteau, puis les enfants sautent l'un après l'autre pour toucher un panneau, ou encore ils frôlent de la main une guirlande rouge ornant une ruelle du village. Kei agit sur les éléments composés par l'environnement, un rythme particulier se constitue durant cette course dont le motif de celle-ci reste dans un mystère grandissant. Kei donne l'impression que c'est un jeu afin d'apporter du sens à cette errance. En donnant la règle du jeu (celle de la reproduction de ses gestes) le garçon essaie de faire comprendre à son frère ce qui se passe. Entre le jeu des enfants et la mort prochaine de Kei tel un sacrifice (rappelons que ce dernier va disparaître à la fin de la séquence et, nous apprenons plus tard que son corps a été retrouvé), Shun comprend intuitivement la règle de cette course qui dépasse l'amusement d'un jeu habituel. En faisant confiance à son frère, il reproduit le même circuit, les mêmes pas lorsque son frère dévie pour prendre le sentier. Une

---

<sup>221</sup> Jean Mitri, *Esthétique et psychologie du cinéma*. Vol 2, Paris : Editions universitaires, 1965, p.117, cité par Guillaume Bezin, *L'influence du son sur la perception visuelle et la compréhension globale du film*, art. cit., p.43.

énergie se déploie de ces gestes guidés par la force divine des *kamis* qui ont déjà possédé les jumeaux (par le signe lumineux de l'image) au début de la séquence.

La chorégraphie des corps, les mouvements des bras, des jambes, en rythme, se posant sur la matière, et leur passage dans la forêt, rappellent deux éléments importants du taïisme, l'une des trois pensées importées de Chine, qui sont « la relation avec la nature et l'idée de changement continu, de l'impermanence des choses »<sup>222</sup>.



Figure 90 | 91 | 92: *Shara*

Dans notre première sous partie nous avons analysé la luminosité très claire de l'image de ces premiers plans sur les jumeaux réunis avant la course. Nous pouvons dire là où nous en sommes dans notre raisonnement, que ce blanc est l'aboutissement

---

<sup>222</sup> José Paso, traduction de Vincent Valas, *La beauté et la mort au Japon*, art. cit., paragraphe 3, URL = <https://www.cairn.info/revue-l-en-je-lacanian-2011-2-page-101.htm?contenu=article>

d'un processus d'effacement. Cette image qui est plus blanche, est le résultat de sa dissolution dans le temps, renvoyant alors à un passé révolu, existant à travers un souvenir lointain. C'est un moment qui peut aussi être le fruit de l'imagination de Kei, d'un épisode onirique qui n'a jamais réellement eu lieu. Nous pouvons alors dire que cette « lumière translucide qui en surgit semble connectée à leurs [celui des jumeaux] rêves »<sup>223</sup>. Ainsi, cette luminosité pourrait aussi se rapporter à une base luminescente. Une lumière mêlant plusieurs dimensions, celle du passé, du souvenir, et du rêve, ne serait alors pas vraiment solaire et vivante. L'origine pourrait découler d'une source froide proche d'un univers mortifère. La lumière « conditionne la visibilité du monde et cependant elle-même n'est pas visible »<sup>224</sup>. Aussi, le traitement de sa clarté est constitutif de l'apparition de l'invisible, soit de l'effacement du souvenir grâce à la représentation filmique de l'image-mouvement<sup>225</sup> avec la représentation du temps au cinéma par l'image-temps<sup>226</sup>. Enfin, nous avons vu plus haut dans notre partie sur l'abandon gémellaire que le fantôme de Kei vient hanter son frère à travers les motifs du reflet, dont celui de l'(auto)portrait. Ces reflets sont la manifestation d'un processus d'effacement que réalise Shun après avoir appris la mort de son frère. Il plonge dans la peinture, car elle fournit un mécanisme de résilience. Le geste créateur comme mise en pratique de l'effacement est une possibilité d'affirmation, car comme le dit Michel Ribon « pour créer des mondes nouveaux il faut user, transformer, faire disparaître, recouvrir la matière et aller par-delà ce qui est insignifiant »<sup>227</sup>.



Figure 93 | 94: *Shara*

<sup>223</sup> Eva Pervolovici, *Manifestations de la lumière dans le cinéma contemporain : contemplation, mémoire, érotisme, mort*, URL = <https://books.openedition.org/irhis/682?lang=fr>

<sup>224</sup> Jacques Aumont, *L'attrait de la lumière*, Paris, Yellow Now, coll. « Côté Cinéma/Motifs », 2010, p.7.

<sup>225</sup> Gilles Deleuze, *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Paris, Editions de Minuit, coll. « critique », 1983.

<sup>226</sup> Gilles Deleuze, *L'image-temps. Cinéma 2*, Paris, Editions de Minuit, coll. « critique », 1983.

<sup>227</sup> Michel Ribon, *Esthétique de l'effacement*, Essai sur l'art, *op. cit.*, p.9.

### 2.1.4.3 Les signes de l'énergie printanière dans *Les Délices de Tokyo*

La présence du vent à travers les branches des cerisiers en fleurs remarqué par Tokue dans une séquence de *Les Délices de Tokyo*, rend sensible la puissance du vide à l'image, et marque la présence et la force invisible de la nature. Marc Vernet s'intéresse à l'intérieur des images à la représentation de « ce qui est vide, passage immatériel, mouvement pur, ou immobilité totale, figement »<sup>228</sup>. La pureté en mouvement du vent qui berce les branchages des cerisiers aperçus par le personnage, renvoie à l'importance de la contemplation de la nature dans la pensée taoïste japonaise. Le cycle des saisons est perçu comme un symbole ; les japonais ont une relation spéciale et intime, à la fois esthétique et revitalisante « envers les symboles qui représentent les saisons. [...] Le printemps [...] défini par la floraison du cerisier, et dans le Japon actuel existent de nombreux pèlerinages d'ordre esthétique afin de profiter de cette floraison qui dure peu de jours dans l'année, le *hanami*<sup>229</sup> (花見). Pour les Japonais, ces pèlerinages montrent et démontrent leur amour, leur relation intime avec la nature. Pour qu'il y ait un pèlerinage, il suffit parfois d'un groupe de cerisiers dans un minuscule parc urbain »<sup>230</sup>. Tokue contemple à plusieurs reprises la splendeur esthétique et renaissance de la nature, et elle est attentive au changement des cerisiers au cours de la narration.

Une première scène de contemplation du personnage a lieu en début du film au cours de sa promenade pédestre jusqu'à la boutique de *dorayakis*<sup>231</sup> (どら焼き), et marque alors un arrêt. La séquence se compose de différents plans subjectifs du personnage durant sa marche. D'abord, un premier plan subjectif s'ouvre lorsque Tokue arrive au niveau d'un carrefour où se déroule devant elle une route centrale bordée de deux rangées de cerisiers. Les branches en arc forment dans leur perspective un tunnel tapissé de fleurs rose pâle, et font aboutir dans leur fond une mandorle lumineuse de pureté et de renaissance.

---

<sup>228</sup> Marc Vernet, *Figures de l'absence*, op.cit., p.6.

<sup>229</sup> Cf *Glossaire*.

<sup>230</sup> José Paso, traduction de VALAS Vincent, *La beauté et la mort au Japon*, art. cit., paragraphe 4, URL = <https://www.cairn.info/revue-l-en-je-lacanian-2011-2-page-101.htm?contenu=article>

<sup>231</sup> Cf *Glossaire*.





Figure 95 : *Les Délices de Tokyo*

La marche se poursuit sur un plan rapproché niveau épaules. Tokue marche sous les cerisiers dans une incandescence printanière. Les rayons du soleil percent à travers les branchages et forment de fines ombres fuyantes sur son manteau blanc au motif pied de poule. La caméra est mobile, elle suit la marche du personnage dans un cadrage qui oscille entre un gros plan et le plan rapproché. La personne âgée se trouve auréolée par une lumière duveteuse filtrée par les fleurs des cerisiers (*sakura*<sup>232</sup> 桜). Puis, le personnage vient à s'immobiliser dans une profonde respiration, sur l'apparition dans son champ visuel de la boutique des *dorayakis*<sup>233</sup>, présentée dans le plan suivant, général et subjectif. S'enchaîne alors un plan d'ensemble, dont la perspective se situe au niveau de la boutique. On y voit Tokue au centre de l'image, face à la caméra, et sur la hauteur gauche du cadre nous apercevons et entendons l'agitation d'une branche en fleurs d'un cerisier. A ce moment-là, un plan rapproché vient capter l'émotion du personnage qui lève la tête vers les cerisiers, cligne des yeux en respirant profondément, le visage étincelant de lumière. Nous assistons dans ce court moment introspectif, à une jouissance du temps présent, de la beauté éphémère, représenté par le concept japonais du *Mono No Aware*<sup>234</sup> (物の哀れ), articulant l'esthétique au spirituel, et pouvant se traduire par le pathos pour les choses, « *mono* signifie chose et *aware* désigne la pitié, la compassion, mais aussi le pathos, la

---

<sup>232</sup> Cf glossaire.

<sup>233</sup> *Ibid.*

<sup>234</sup> *Ibid.*

tristesse, l'aménité »<sup>235</sup>. Tokue absorbe toute la douceur fraîche et la splendeur des fleurs. Elle atteint l'énergie printanière de la nature renaissante, sublimée par une nouvelle diaphanéité lumineuse et par le souffle du vent qui, avec de plus en plus d'ardeur, dévoile sa présence et son pouvoir révélateur de la destinée.



Figure 96 | 97 : *Shara*

La contemplation « dite *Hanami* »<sup>236</sup> des *sakura*, est une expérience esthétique sensorielle qui renvoie à la dimension transcendante dont parle José Paso en disant :

« ce qui s'admire est la beauté de la fleur [...] mais aussi le changement, la fugacité, la caducité. Ainsi, la contemplation esthétique de la nature acquiert une dimension transcendante mise en relation avec deux axes, le premier esthétique : enfance → beauté

---

<sup>235</sup> Marianne Ciaudo, *もののあはれ - Mono no Aware Project : dans les starting-blocks !*, L'étang de Kaeru, janvier 2014, paragraphe 2, URL = <http://etang-dekaeru.blogspot.com/2014/01/mono-no-aware-project-dans-les-starting.html>

<sup>236</sup> Phoebe Leroyer, *Le sens caché des fleurs de cerisier au Japon*, Gogonihon, mars 2018, paragraphe 1, URL = <https://gogonihon.com/fr/blog/fleur-de-cerisier-au-japon/>

→apogée →disparition de la beauté, et le second vital : renaissance →apogée →mort  
→passage à un état latent »<sup>237</sup>.

L'énergie du cycle de la nature circule dans les images de Kawase pouvant être assimilée à une dimension du vide, ou encore comme une sensation du vide après l'expérience esthétique de la beauté de la nature. C'est aussi une dimension qui cohabite avec le vide intérieur des protagonistes, comme la dissolution du personnage de Sentarô (le pâtissier de la boutique de *Dorayaki*) vivant dans la solitude avant l'arrivée de Tokue, ou encore la souffrance intérieure de la jeune Wakana (l'adolescente qui fréquente régulièrement la boutique, le matin, avant d'aller en cours) vivant au quotidien l'absence de sa mère. Le rapport de l'adolescente avec ses camarades est tout aussi sensible, elle ne fait pas partie du groupe des trois lycéennes extraverties qui viennent aussi prendre leur petit-déjeuner dans la boutique. Dans la maison de l'adolescente solitaire, la cage où est apprivoisé Marvin le canari, est une allégorie de l'enfermement de la jeune fille, mais l'oiseau représente aussi la figure de la fraternité et de l'espoir. Wakana trouve alors refuge dans la boutique de *Dorayaki* et tisse de forts liens avec Sentarô qui représente alors la figure du père et Tokue la figure de la grand-mère (qui était, par ailleurs, la grand-mère de la jeune actrice).

---

<sup>237</sup> José Paso, traduction de VALAS Vincent, *La beauté et la mort au Japon*, art. cit., paragraphe 5, URL = <https://www.cairn.info/revue-l-en-je-lacanian-2011-2-page-101.htm?contenu=article>

## 2.2 Le personnage passif dans une antichambre mentale

Le sentiment de solitude lié à l'absence se diffuse dans l'antichambre mentale du protagoniste affecté, dans le prisme de son propre enfermement. Il se trouve passif, dans l'attente qu'un sens nouveau vienne le sortir de cette espace clos. Nous pouvons penser que cette perte de sens et des valeurs propres aux personnages peut être la représentation de l'effacement identitaire de la jeunesse japonaise causée par la société contemporaine. L'ultra-consumériste provoque une crise des valeurs que la société japonaise a adoptée sur le modèle du capitalisme occidental. Comme nous l'avons vu plus haut, les signes de l'effacement de la personnalité de « l'individu contemporain au sens passif »<sup>238</sup> sont représentés au travers des personnages créés par Naomi Kawase.

Une antichambre est une « pièce d'entrée qui donne accès aux autres pièces »<sup>239</sup> ou encore « une pièce qui sert d'attente à l'entrée d'un hôtel particulier où se tiennent les domestiques chargés de recevoir et d'introduire les visiteurs »<sup>240</sup>. C'est ici un espace psychique de l'attente, comme lieu introspectif que se crée le personnage en attendant de trouver la résilience, soit le « moment d'être introduit ou d'être reçu par la personne que l'on vient voir [attend] »<sup>241</sup>. Ici le personnage attend dans son espace mental d'être recueilli par un autre personnage.

### 2.2.1 L'isolement mental des personnages dans *La Forêt de Mogari*

*La Forêt de Mogari* met en scène deux personnages très différents mais chacun liés par une expérience de deuil qu'ils ne peuvent réaliser, qui en font deux présences fragiles et sensibles au monde. Leur être au monde est proche de celui d'un enfant, particulièrement le comportement enfantin et candide de Shigeki, ou de celui d'un adolescent via la fragilité, la douleur et l'effacement de la jeune Machiko.

Cette dernière commence tout juste son travail dans la maison de retraite où elle rencontre Shigeki, un vieux résident usé par la souffrance psychique du deuil de

---

<sup>238</sup> Kim Yeo-Jin, *Yejin Kim, Cognitif moment*, 2015, Révélation Emerige 2020, paragraphe 2 URL = <http://revelations-emerige.com/?post/Yejin-Kim>

<sup>239</sup> *Lexicographie Antichambre*, CNRTL, URL = <https://www.cnrtl.fr/definition/antichambre>

<sup>240</sup> *Ibid.*

<sup>241</sup> *Ibid.*

sa femme, trente-trois ans plus tôt, qu'il n'a pas encore surmonté. On devine que la jeune femme a été victime d'un drame, elle aussi : la perte de son jeune fils. Une séquence dans son appartement dépeint son recueillement devant un petit autel installé sur un buffet. L'auteure japonaise Emiko Kieffer rappelle dans son ouvrage *Le shintô, la source de l'esprit japonais* que « dans chaque maison, il y a petit autel (bouddhiste ou shintô) dédié aux ancêtres de la famille »<sup>242</sup>. Ici il est composé d'une photographie de son fils encadrée, entourée d'une bougie et d'un encens allumés et de petits jouets. Devant l'autel « [...] on présente ses hommages en y faisant une petite offrande constituée de riz, d'un verre d'eau, d'un bouquet de fleurs, etc. On peut aussi y allumer une bougie et un bâton d'encens »<sup>243</sup> comme c'est le cas ici, c'est alors « une façon de rester en contact avec les défunts »<sup>244</sup>. Ces rituels sont primordiaux, il est nécessaire de les citer et de les comprendre afin de saisir la psychologie du personnage et l'esthétique qui est révélée lors de la séquence de son premier jour de travail que nous allons aborder dans le paragraphe suivant.

Un premier plan présente le groupe de résidents accompagnés des animateurs marchant doucement enfile indienne et en chantant sur un chemin de campagne. Dans un plan d'ensemble, ils avancent avec légèreté et sérénité sur la courbe du chemin qui borde un champ de thé occupant la partie gauche du premier plan. Au centre de l'image se trouve une maison volumineuse enveloppée par des arbres immenses. Le plan d'ensemble suivant s'ouvre sur l'horizontalité du champ de thé au premier plan. Le groupe monte le chemin de droite à gauche, traversant le plan en une ligne oblique. Arrivés au jardin potager, chacun participe à la cueillette d'haricots verts, et de tomate. Apparaît un plan fixe rapproché au niveau des épaules de Machiko, dont la prise de vue se situe derrière un pied de tomate. Le visage du protagoniste est alors encadré, en arrière-plan, par le pied de tomate et le tuteur en bambou le soutenant. La tige de la plante volumineuse, feuillue, lui recouvre une partie de sa figure. Dans ses yeux fixant le vide, la tristesse fait signe et se détache, par le procédé du surcadrage. Le cadre isole le visage du reste de l'environnement, qui, à demi caché par son chapeau, donne une sensation d'enfermement et de solitude. La bordure confine l'intériorité de Machiko, celle-ci comme enfermée dans une boîte mentale de la souffrance mélancolique. Sa

---

<sup>242</sup> Emiko Kieffer, *Le shintô, la source de l'esprit japonais*, op. cit., p.67.

<sup>243</sup> *Ibid.*

<sup>244</sup> *Ibid.*



collègue remarque ce moment d'absence, lui demande si elle aime la citrouille, et lui propose alors d'en choisir une. Puis sur le même plan surcadré sur le visage de Machiko, celle-ci à la tête baissée, le bord supérieur de son chapeau couvre ses yeux alors effacés. L'esthétique de l'image repose sur la représentation de l'immense tristesse dans laquelle elle est prisonnière. La douleur dans laquelle elle se trouve sera expliquée lors de la séquence suivante du recueillement devant l'autel consacré à son fils, le soir même dans son appartement.



Figure 98 | 99 : *La Forêt de Mogari*

### 2.2.2 Déverrouillage de l'antichambre mentale, le pouvoir apaisant du bonze

Au lendemain de la promenade, deux séquences consécutives – deux regroupements dans la maison de retraite – présentent la souffrance et l'enfermement de Shigeki, dont les symptômes oscillent entre la dépression et la démence. Nous allons dans cette partie nous intéresser au premier regroupement qui se présente comme une séance matinale de tous les résidents et animateurs avec un bonze. Le deuxième regroupement – celui de l'atelier de calligraphie auquel participent les deux personnages – toujours apaisé et guidé par la médiation du bonze – sera traité dans notre troisième grande partie qui visera à saisir les voix de résolutions à travers le culte du shintoïsme et du bouddhisme japonais.

Consécutivement à la scène du recueillement de Machiko, nous entendons une voix poser la question « *Suis-je vivant* » ? Une voix qui est extra-diégétique, sur un plan général d'une façade extérieure d'une maison présentant son entrée sur-cadrée et, comportant un écriteau vertical au centre de l'image sur lequel est écrit « *le coucou* ». Sur la partie gauche, la façade de la maison est recouverte par une rangée d'ipomées grimpantes sur six tuteurs en bambou.



Figure 100 : *La Forêt de Mogari*

En écho à cette question posée par une voix masculine, nous entendons le rire de plusieurs personnes. Puis dans le mouvement de ces rires, arrive un plan rapproché épaulé sur Shigeki à l'intérieur de la maison, qui repose la même question : « *Suis-je vivant ?* ». Dans la partie droite du cadre, nous apercevons le profil de Machiko, flou

dans une diagonale en direction de Shigeki. Puis arrive un plan rapproché sur le bonze qui lui répond qu'être vivant à deux significations, et nous entendons dans l'environnement sonore le même écho de rires des personnes âgées. Il annonce la première signification qui est celle de « *Manger. Riz ou condiments* » et poursuit en demandant à Shigeki : « *Donc, dis-moi : Est-ce que tu manges du riz ?* ». Et sur le plan rapproché du visage triste du personnage, le bonze répond lui-même à la question en certifiant : « *Oui tu manges du riz* » et, Shigeki acquiesce légèrement du visage. Il poursuit en disant : « *Et des condiments ?* », Shigeki répond « *Oui* », et il rajoute : « *Oui c'est important* ». Lorsque le moine bouddhiste annonce qu'il y a une deuxième signification à la réponse « *Suis-je vivant ?* », la caméra – toujours en plan rapproché sur Shigeki – pivote sur son axe, de gauche à droite dans une diagonale qui attrape la nuque de Machiko de dos. Le gros plan capte l'attention silencieuse de la jeune fille en recueillant de dos sa chevelure, sa nuque et son oreille droite (*photogramme 102*). La présence de Shigeki en arrière-plan sur sa droite, est floue et se trouve enveloppée par la présence nette, grande et lumineuse de Machiko. Le bonze annonce sur ce gros plan la deuxième signification en commençant par ces deux phrases : « *Avoir la sensation de vivre. Se sentir vivant* ». Dans ce petit monde de l'intime qui se dévoile à travers la caméra, se retisse un deuxième passage de l'appareil filmique de la jeune femme à Shigeki (*photogramme 103*) mettant à jour un rhizome du souffle de leurs âmes qui s'entrecroisent.

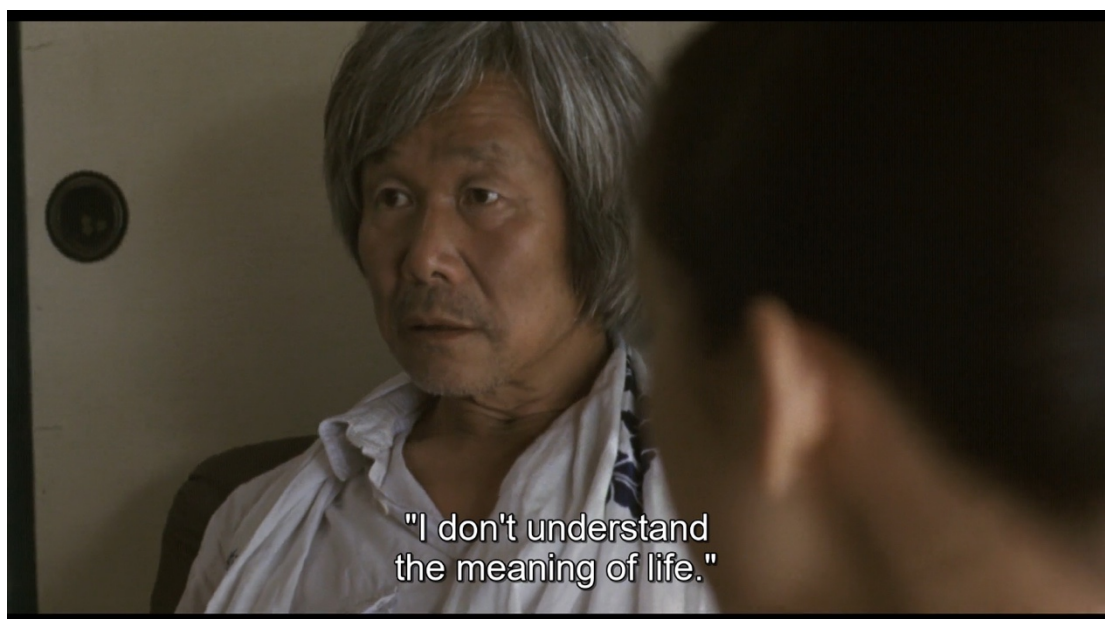


Figure 101: *La Forêt de Mogari*





Figure 102 | 103 : La Forêt de Mogari

Selon les auteurs de *Mille plateaux*, le *rhizome* « connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature »<sup>245</sup> et encore « il n'est pas fait d'unités mais de directions ou plutôt de directions mouvantes »<sup>246</sup>. Durant les deux mouvements panoramiques de la caméra, il se manifeste « une circulation d'états »<sup>247</sup> entre les personnages, une énergie ne connaissant ni début, ni fin, ni de points. Elle circule entre les deux âmes

---

<sup>245</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Milles Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, t.2, Paris, Editions de Minuits, coll « critique », 1980, p. 31.

<sup>246</sup> *Ibid.*

<sup>247</sup> *Ibid.*

comme des lignes de fuites. La caméra illustre cette ligne de « segmentarité, de stratification comme dimension »<sup>248</sup> du *rhizome* et aussi sa « ligne de fuite ou de déterritorialisation comme dimension maximale d’après laquelle, en la suivant, la multiplicité se métamorphose en changeant de nature »<sup>249</sup>. La ligne de fuite unissant les deux êtres blessés aux subjectivités différentes, va se multiplier et amener les personnages à se construire vers un ailleurs ouvrant au changement et à la métamorphose. C’est par cette manière que se traduit le réseau d’énergie vitale entre eux, qui du fait de sa multiplicité et de son changement de nature peut ramener à la vie les deux personnages en les sortant de leurs enfermements dans la solitude. Le moine bouddhiste poursuit son raisonnement en disant : « *‘Je ne comprends pas le sens de la vie. Je ne vois pas l’intérêt de ma vie’* » et rajoute « Il ne s’agit pas seulement de *‘manger et vivre’*. *C’est pourquoi j’ai dit que votre question avait deux sens* ». A ce moment-là, la caméra revient sur Machiko dans un gros plan sur son visage qui s’est tourné de 90°, et, de profil vers le bonze son regard déborde de douleur et de mélancolie. Le personnage continue son discours en disant « *Manges-tu ? Oui, tu manges, donc tu es vivant. C’est la réponse dans la plupart des cas* ». Fait suite un plan moyen sur plusieurs personnages – personnes âgées et animateurs – assis et à l’écoute. Au milieu du groupe de personnes, se trouve la grand-mère adoptive de la cinéaste. Ces paroles semblent alors être le fruit de son expérience passé avec sa grand-mère en fin de vie. Cette apparition renoue avec l’autobiographie, et nous éclaire sur le sens et l’intérêt de ces paroles très sensibles et vraies. Il poursuit « *Mais comme je viens de le dire, vous ne vous ne sentez pas vivant.* »

---

<sup>248</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Milles Plateaux. Capitalisme, op. cit.*, p.32.

<sup>249</sup> *Ibid.*



Figure 104 : *La Forêt de Mogari*

La question de Shigeki et la réponse du bonze ont une dimension centrale du shintoïsme et du bouddhisme japonais, qui croit en la présence des âmes-esprits dans le monde des vivants contrairement au bouddhisme orthodoxe qui considère que l'âme de la personne décédée vit seulement quarante-neuf jours avant sa réincarnation et son départ définitif du monde des vivants. L'âme-esprit dans le bouddhisme japonais continue à avoir des sensations après la mort, « le bouddhisme japonais s'est adapté au concept traditionnel du shintô »<sup>250</sup>. Il est considéré « qu'une âme qui vient de mourir possède encore ses caractères et ses sentiments, et qu'elle reste toujours près des vivants, même après quarante-neuf jours »<sup>251</sup>. Cette conception est directement en lien avec la deuxième dimension dont parle le bonze, vivre c'est la sensation, avoir la sensation de vivre, sentir l'énergie du corps et de celui des autres, aimer. Cela signifie l'importance de la présence de l'autre pour sentir des sensations et donc pour se sentir vivre, comme le font les vivants en se recueillant, célébrant et apaisant les âmes-esprit, pour que les défunts continuent à vivre, à sentir. La dimension centrale du bouddhisme est la prise en charge des âmes-esprits tant célébrées car tout repose sur cette sensation de vivre, celle des âmes-esprits d'une personne qui n'est plus là physiquement, et celle de la personne qui l'apaise.

Au travers de cette question, l'âme de Shigeki montre qu'elle s'est éteinte, sans aucune sensation de vivre, d'énergie, elle donne l'impression d'être morte. Son âme a

---

<sup>250</sup> Emiko Kieffer, *Le Shintô, la source de l'esprit japonais, op.cit.*, p. 57.

<sup>251</sup> *Ibid.*

besoin d'être apaisée exactement comme on l'apaise dans le *shintô* l'âme du défunt pour qu'elle puisse se rapprocher du *Bouddha* ou du *kami*. L'antichambre mentale de Shigeki se représente comme un enfermement dans l'espace de l'attente. Il est dans l'attente qu'une personne ramène son âme près des vivants en lui rapportant la sensations de vie. Pour que son âme (celle de Shigeki) se rapproche du vivant, comme l'âme du mort qui doit se « rapprocher du bouddha ou du *kami* »<sup>252</sup>, il faut qu'une personne puisse « l'apaiser ou l'affiner, la perfectionner encore et encore »<sup>253</sup>. Ces rituels « sont une adaptation typique du bouddhisme au shintô. On l'appelle *kuyô*<sup>254</sup> dans le langage bouddhiste »<sup>255</sup>.

Dans un plan moyen deux autres personnages sont assis, aussi à l'écoute, et réceptifs à ce que le bonze est en train de leur dire que dans le cœur de Shigeki ce n'est pas le néant mais du vide. Alors, le prêtre demande à la jeune femme de prendre la main de Shigeki. Il connecte les énergies des deux personnages main dans la main pour que, dans cet apaisement, ils retrouvent la sensation de vivre. En plan moyen, les deux personnages ont leurs mains réunies et, seul leurs corps sont cadrés à partir de leurs épaules. Le corps de Shigeki en position assise de profil, traverse entièrement le premier plan, et en arrière-plan au centre se trouve Machiko, son bras et sa main appuyés sur la main de Shigeki posée sur sa hanche. Puis l'orateur poursuit en lui demandant s'il ressent l'énergie de Machiko et, par-là, la sensation de vivre ; il conclut que vivre c'est des sensations. Le lien naît entre les deux personnages grâce au rôle médiateur du moine bouddhiste. Durant cette scène, sa pratique bouddhiste du *kuyô*<sup>256</sup> se révèle. En effet, « actuellement c'est le moine bouddhiste qui s'occupe des funérailles et pratique le *kuyô* pour consoler ou apaiser l'âme-esprit du défunt »<sup>257</sup> et cette âme-esprit « devient un bouddha grâce à la pratique du *kuyô* » Le bonze apaise les deux âmes blessées de Shigeki et Machiko pour les ramener au plus près du sensible, du vivant. Il fait sortir les personnages de leur enfermement respectif.

---

<sup>252</sup> Emiko Kieffer, *Le Shintô, la source de l'esprit japonais, op.cit.*, p. 57.

<sup>253</sup> *Ibid.*

<sup>254</sup> *Cf Glossaire.*

<sup>255</sup> Emiko Kieffer, *Le Shintô, la source de l'esprit japonais, op.cit.*, p. 57-58.

<sup>256</sup> *Cf glossaire.*

<sup>257</sup> Emiko Kieffer, *Le Shintô, la source de l'esprit japonais, op.cit.*, p. 58.



Figure 105 | 106 : *La Forêt de Mogari*



## **2.3 La mobilité du corps dans l'espace naturel, de la solitude à la délivrance**

Après avoir abordé une possible sortie de l'enfermement mental de Shigeki et Machiko dans *La Forêt de Mogari* (par le moyen de la médiation du moine bouddhiste qui a remis en place la fluidité de leurs énergies alors connectées), nous allons parvenir à la délivrance mentale des personnages grâce à la mobilité du corps dans les profondeurs de l'espace naturel. Leur mobilité dans l'espace végétal crée une ouverture sur l'extérieur : le couple rencontre le vaste, la nouveauté et le hasard du monde. Leur solitude entière est mise à l'épreuve par un nouvel élan dynamique vers l'inconnu offert par les espaces naturels. La cinéaste donne aux personnages la possibilité de s'échapper du cours du monde et, dans ce retrait, ils vont progressivement briser et dépasser leurs carapaces intérieures. Sera abordée désormais la séquence de l'échappée de Shigeki courant au travers d'un champ de pastèque en pleine campagne. Grâce à la mobilité du corps, à la circulation et au renouvellement de l'énergie intérieure l'espace agit comme un passage revitalisant et comme métamorphose psychique. C'est un passage qui va déconstruire l'antichambre mentale (terme que nous avons défini dans la sous partie précédente), construite pour se protéger de la perte et de l'absence de l'autre. Nous nous centrerons sur la dimension mobile du corps, en nous demandant, comment le corps s'articule au spirituel, et à l'espace comme délivrance.

### **2.3.1 L'échappée que tisse Shigeki à travers champ**

Une journée de promenade se révélera être une course poursuite des deux protagonistes Shigeki et Machiko. Cette course se divise en deux échappées errantes de Shigeki poursuivi par Machiko au travers du paysage de la campagne japonaise. La première se réalise dans le champ de thé où la jeune femme suit Shigeki, jouant à se cacher à travers les rangées végétales. Ils profitent chacun du retour de leur âme enfantine, joviale et de leur lien qui prend forme. La deuxième fuite de Shigeki est une séquence qui nous intéresse et donne envie d'analyser. Après leur déambulation dans le champ de thé, les deux personnages partent en voiture pour faire une promenade. La voiture tombe en panne sur une petite route de campagne. Machiko souhaite aller

chercher de l'aide au niveau des maisons un peu plus loin, et suggère à Shigeki de l'attendre tranquillement à l'intérieur de la voiture. Sitôt Machiko disparu au fond du chemin, aperçu dans le rétroviseur, Shigeki sort de la voiture, le sourire aux lèvres, et s'enfuit au travers du paysage incandescent de la campagne japonaise. Après l'avoir cherché en l'appelant continuellement, suivant la petite route qui bordait la voiture garée, Michoki, épuisée, arrive au niveau d'un champ de pastèque. Elle retrouve Shigeki caché derrière un épouvantail au milieu du champ en plein soleil.

Shigeki échappe encore à Machiko. Dans la suite de leur partie de cache-cache dans le champ de thé, il fait encore une fois courir la jeune femme à travers le champ brûlant de la chaleur d'été. La performance de Shigeki se déroule dans un plan d'ensemble sur le champ légèrement en pente, ce qui donne un plan en faible contre plongée. La caméra est toujours portée, le spectateur (se) perçoit alors intensément dans le fil de l'action. Sa performance mêle un amusement enfantin rappelant le jeu du « chat et de la souris », et une séduction par un jeu d'attention et d'attirance. Shigeki porte sur lui un sac à dos ancien de randonnée jaune moutarde, et transporte sur son épaule droite une pastèque. Il ne répond pas aux appels de Machiko lui criant de s'arrêter au bord de l'épuisement ; il continue sa ligne de fuite avec la même énergie débordante. Cependant, il va réagir et lui répondre fugacement en marquage de petites pauses. En effet, lorsqu'il prend la ligne directrice dans le champ vers la caméra jusqu'à sa déviation et sa prise d'une dernière ligne vers la sortie du champ, le personnage marque quatre arrêts brefs. Ce sont des pauses motrices qui s'affilient à quatre lignes de fuite avec lesquelles le corps du personnage tisse un réseau. Durant ces arrêts fugaces, Shigeki relâche son élan corporel en se retournant, juste le temps d'attirer son attention vers Machiko épuisée, prête à tomber. C'est un arrêt qui mêle très finement une attention et une hésitation de suspendre son jeu. Le premier arrêt [(1), photogramme n°106] s'effectue au milieu de la ligne directrice vers la caméra, au niveau d'une pastèque comme point relai et signal du marquage d'arrêt de son parcours. Puis au bout de cette ligne proche de la caméra, il marque la deuxième pause [(2), photogramme n°107] encore au niveau d'une pastèque plot, signal qui va lui permettre de dévier son chemin vers la droite en une torsion du corps, celui-ci se retrouvant alors dos à la caméra.



(1)



(2)

**Figure 107 | 108: *La Forêt de Mogari***

On remarque un troisième temps [(3), photogramme n°108] d'arrêt flottant durant son parcours, lorsque Machiko, après plusieurs cris d'épuisement, lui crie en s'égosillant « *Arrêtons-nous pour boire un verre. Nous sommes épuisés.* ». Enfin, il marque son quatrième arrêt (4) [(4), photogramme n°109] au milieu de son élan vers la ligne de fuite jusqu'à la sortie du champ, lorsque la jeune femme finit par lui implorer « *Arrêtez !* » au bord de l'évanouissement. Nous remarquons que chaque arrêt est lié à la progression des élocutions et anhélation de Machiko, et aux positions de son corps dans l'espace de plus en plus proches de sol, prêt à tomber de fatigue.





(3)



(4)

Figure 109 | 110: *La Forêt de Mogari*

L'objet du sac à dos porté par le personnage durant sa performance représente la figure d'un passé précieux et douloureux, celui des souvenirs relatifs à sa femme défunte. Mais, cet objet va aussi se présenter comme une figure de la renaissance et d'une nouvelle vitalité. En resurgissant, au départ malencontreusement, dans la vie du personnage, celui-ci pourra se réconcilier avec son passé et, dans cet élan, connaîtra la vitalité dont il a besoin pour faire le deuil de son passé. L'accessoire va se révéler être un objet médiateur entre les deux personnages. Nous allons voir comment réapparaît

cet objet-affect, et comment celui-ci dans sa relation avec Machiko va participer à l'émergence d'un fluide énergétique, car le retour du sac à dos dans la vision de Shigeki va lui donner l'envie d'aller se promener, de s'échapper.

L'arrivée du sac à dos dans la narration se fait au départ de manière brutale. En effet, la veille de la promenade, dans la soirée, Machiko rentre dans la chambre de Shigeki occupée à vider les ordures de chacun des résidents. Dans un plan américain, l'axe de la caméra portée à l'épaule, pivote vers le bas droit de l'image pour filmer Shigeki de dos assis par terre devant une petite table où est posée une lampe à pied, principale source de lumière dans la pièce ; dans l'arrière-plan central de l'image se trouve le piano. La caméra pivote à 120° jusqu'à Machiko parmi les affaires appartenant au personnage. La main de la jeune femme tombe sur le sac à dos, dans lequel elle remet un peu d'ordre. Shigeki lui demande de manière abrupte : « *Qu'est-ce que tu fais ?* », et le même plan sur le piano et son bureau le montre farouchement accroupi devant son bureau face à la jeune fille. Machiko lui demande : « *Est-ce que tu le veux ?* » en se redressant dans sa direction, le sac à dos dans ses mains. Sur un plan rapproché coupant les têtes des personnages pour se centrer sur le sac à dos et l'action, Shigeki lui arrache le sac des mains et pousse violemment la jeune femme contre le mur du vestibule donnant sur la chambre. En réalité, le comportement du personnage peut se comprendre par la scène précédente.

Le soir même, juste avant cet événement, une scène présente Shigeki jouant du piano avec une jeune fille assise à côté de lui, dans sa chambre. Ils jouent ensemble le motif musical qui parsème le film. Shigeki joue l'arpège principal et le personnage féminin joue les accords d'accompagnement. Les yeux dans les yeux, et le sourire aux lèvres, ce moment qui semble fantasmagorique enveloppe Shigeki dans sa parenthèse psychique, faite d'illusion pour échapper à sa douleur. Puis, la jeune fille se lève du siège et le laisse jouer, mais ses notes continuent à se jouer dans la continuité mélodique. Lorsqu'elle a disparu du plan, Shigeki s'arrête net de jouer. Après un silence, il dit à voix basse, « *Maoko* » et rejoue les quatre notes mélancoliques – le motif du film – qui s'associent à sa femme. Puis, dans un plan suivant, nous le voyons regarder un portrait-photo de sa femme Maoko, et prononce son prénom. Par conséquent, la jeune femme qui était assise à côté de lui était une apparition onirique. Une présence chimérique d'abord jouée, puis sa disparition a traduit le manque et la mélancolie ressentis par le vieux monsieur. Le resurgissement du sac à dos associé à

un passé précieux vécu avec sa femme, va donc agir comme un processus de cristallisation des liens qui se tissent entre l'image de Maoko, et la représentation fantasmée que Shigeki associe à Machiko.

### 2.3.2 Les figures de la réhydrations, rencontre avec le spirituel

Pour reprendre notre analyse de la scène de l'échappée de Shigeki dans le champ de pastèque, le personnage continue sa fuite sur la ligne de sortie du champ. Machiko n'a pas encore pu rentrer en lien avec lui, car il est plongé dans une autre dimension, peut être celle du monde divin à l'intérieur de sa bulle euphorique.

Dans la séquence suivante, la course se poursuit sur un sentier toujours aussi ensoleillé et, Shigeki bifurque de son axe sur la gauche, pour prendre un passage étroit en pente. Le personnage féminin prend le même sentier, croise sur sa gauche un épouvantail dressé d'un drap blanc à l'allure fantomatique, puis passe sous une bâche noire pour aller s'effondrer sur Shigeki un peu plus loin, lui aussi épuisé sur le sol. A bout de souffle, elle le tient à deux mains, et la caméra contourne les personnages de dos sur les genoux, pour attraper sur un plan d'ensemble la pastèque éclatée en morceaux dans l'herbe devant Shigeki.



Figure 111 : *La Forêt de Mogari*

Puis celui-ci pioche une bonne part au cœur du fruit, l'avale avec soulagement, apaisement et, un énorme sourire réhydraté apparaît sur son visage détendu ; il semble



nager dans une plénitude nouvelle. Il fait ensuite goûter la pastèque à Machiko, lui donnant un morceau à la bouche, elle soupire de plaisir (réconfortée, ressourcée) grâce à la délicieuse saveur et la réhydratation que lui apporte la pastèque, et il lui dit : « *Vous ne pouvez pas battre une pastèque quand il fait chaud* ». La pastèque agit de même comme symbole libérateur, permettant la réhydratation, la délivrance des personnages de leur enfermement mental.



Figure 112 | 113: La Forêt de Mogari

De même, le fruit permet la circulation des énergies des personnages à travers l'espace, ainsi que la réalisation de leur pardon respectif. Symbole de la vie, de la

fluidité, de la vitalité, elle permet la réalisation du deuil, un passage, et l'ouverture des sensations. Au début du film, lors d'une scène dans l'appartement de Machiko, son mari lui demande : « *Pourquoi as-tu lâché la main de notre fils ?* ». Assise droitement immobile à une table le regard dans le vide, elle répond : « *Je suis désolée* » pendant que son mari laisse déborder sa tristesse. Lors de la course, elle reste accrochée à cet élan vers Shigeki afin ne pas le perdre de vue, afin de ne pas perdre sa main. L'effort physique engagé ensemble par les deux personnages permet leur fusion, provoque un dépassement de la douleur, et permet de les sauver de leur peine et de la culpabilité. Elle trouve le pardon de la mort de son fils en sauvant Shigeki. Par sa jeunesse et sa fragilité, elle redonne vie à Maoko, à l'objet de l'amour qu'il a perdu. Et lui, il redonne vie au fils de Machiko par son côté enfantin, incontrôlable, curieux et encore extravagant. D'ailleurs, tout au long du film, plusieurs signes de la figure de l'enfant sont renvoyés à Shigeki, comme son comportement à travers le jeu à monter dans l'arbre avant sa fuite dans le champ de thé, son jeu à se cacher et à se faire attraper, ses gribouillages qu'il fait avec son pinceau sur la calligraphie de Machiko jusqu'à en déchirer le papier, ou encore son comportement candide et enfantin, lorsque Machiko l'attache avant de partir en voiture de la même manière qu'à un enfant.

Afin d'arriver à ce bien-être là et à la connexion des deux personnages, les figures de la vitalité et de la renaissance que porte Shigeki – le sac à dos et la pastèque – ont agi sur lui. Mais, dans son élan réparateur, il a aussi été porté par ces éléments constituant l'énergie corporelle du personnage. Dans leur rapport avec le paysage ces objets permettent au personnage de rencontrer l'univers paysager qui s'offre à lui à même de son action. En effet, ces objets agissent (leurs poids et énergies) sur le personnage dans leur relation avec le sol du champ de pastèque, et avec la forêt revitalisante – qui attend les personnages – juste en arrière-plan.

Les personnages sont plongés dans le paysage et aimantés par la terre sèche, encadrés par la forêt. Ici, l'environnement n'est surtout pas un simple décor de la mise en scène comme support de la réalisation de la course ou encore son arrière-plan. Le champ de pastèque comme « une vue de l'esprit »<sup>258</sup> est la matrice de toutes les actions des personnages mais aussi de leurs intériorités. En effet, étant actif, l'espace paysager peut devenir révélateur de l'intériorité du personnage, car comme le dit Benjamin

---

<sup>258</sup> Françoise Faugeras-Chenet, *Le paysage comme partis pris*, p.273-283, cité par Jean Mottet (sous la dir.), *Les paysages du cinéma*, Paris, Champ Vallon, coll. « Pays/Paysages », 1999, p.142.

Thomas dans *Faire corps avec le monde*, le « rôle actif du décor ou du paysage tend également à tenir lieu des reflets des états d'âme du personnage »<sup>259</sup>. Comme « “expression symbolique des sentiments”<sup>260</sup> [...] il est une extériorité réduite à une intériorité, traduisant la psychologie du personnage »<sup>261</sup>. Le lieu naturel est un guide qui permet à Shigeki et à Machiko de maintenir leurs forces dans la narration, et surtout il se révèle « comme lieu de rencontre »<sup>262</sup> permettant d'entretenir et de faire progresser la force relationnelle entre les protagonistes. Dans le paysage de campagne, le corps de Shigeki tisse un réseau de lignes de fuites et de pauses avec hésitation. Comme les points reliant les lignes d'un dessin, c'est un réseau créateur qui « donne vie à quelque chose qui n'existerait pas sans lui »<sup>263</sup>. Il s'agit d'un réseau comme « un résultat, celui des fils qui s'entrelacent pour tisser l'étoffe du réel »<sup>264</sup>, donnant alors accès à « l'étoffe du réel » du monde parallèle dans lequel Shigeki est parti ; peut-être se trouve-t-il déjà dans la forêt de la montagne sacrée où siège les *kamis* proches du monde du *Bouddha*.

Au bout de cette trajectoire, leur corps au repos, Shigeki et Machiko rigolent ensemble, éclatent d'énergie vitale, d'une joie de vivre partagée. Ils retrouvent la sensation de jouir de ce que nous offre la beauté du moment présent. Ce réjouissement est en liaison avec les sensations des ancêtres, et peut les conforter réciproquement. Selon les propos d'un japonais recueilli par Emiko Kieffer : « Voilà ce qu'un japonais, qui faisait le *hanami* (un pique-nique sous les fleurs de cerisier) dans un coin du cimetière, a dit dans un documentaire français sur les fleurs de cet arbre : “quand nous, les êtres vivants, nous réjouissons, nos ancêtres se réjouissent aussi. Que l'on soit vivant ou mort, on a le même sentiment” »<sup>265</sup>.

Le dernier plan de la séquence relative à la pastèque flamboyante en morceaux, est cadré en une vue panoramique sur d'immenses nuages éblouissants, soutenus par la cime des montagnes enveloppée par la forêt. Ce plan apparaît comme la réponse à

<sup>259</sup> Benjamin Thomas, *Faire corps avec le monde. De l'espace cinématographique comme milieu*, Circé, coll. « Penser le cinéma », 2019, p.28.

<sup>260</sup> Jean Mitri, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Cerf, coll : « 7<sup>e</sup> art », 1963, p.14, cité par Benjamin Thomas, *Faire corps avec le monde*, op.cit., p.28

<sup>261</sup> Benjamin Thomas, *Faire corps avec le monde*, op.cit., p.28

<sup>262</sup> *Ibid.*, p.6

<sup>263</sup> Adèle Van Reeth, *Episode 1 : Le rhizome, Deleuze et Guattari*, Philosophie du réseau (4 épisodes), France Culture, novembre 2013, URL = <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/philosophie-du-reseau-14-le-rhizome-deleuze-et>

<sup>264</sup> *Ibid.*

<sup>265</sup> Emiko Kieffer, *Le shintô, la source de l'esprit japonais*, op. cit., p. 68.

la question de Machiko, demandant à Shigeki : « *Où étais-tu parti ?* » ; il montre du doigt cette vue sur les nuages percés par les rayons solaires et sur la forêt dans la montagne, celle-ci présentant alors sa dimension sacrée et devenant l'allégorie du divin et du deuil. C'est un signe du retour ultérieur de sa femme et d'une possible danse dans la forêt lors de ce trente-troisième anniversaire de sa mort, année où elle rejoint le monde de *Bouddha*.



**Figure 114 : *La Forêt de Mogari***

### 3 – L’union des corps, le culte et la culture : vers un apaisement

Les personnages fragilisés vont détecter une issue à leurs souffrances grâce au pouvoir de la nature et des *kamis* qui s'y trouvent. Pendant ces périodes intenses d'anxiété et de solitude, ils vont surtout acquérir un apaisement grâce à l'arrivée d'un personnage qui a tout pour être son « double », son âme sœur. Symétriquement en harmonie, cet autre personnage est lui aussi seul et fragilisé : leurs corps peuvent alors s'unir.

Une relation particulière naissante aide à la reconstruction mutuelle après une expérience difficile. Dans *Shara* nous avons appris à connaître Shun au travers de l'expérience traumatisante de la perte de son frère jumeau. Nous avons aussi rencontré sa camarade et amie Yu avec qui il va renaître en partageant ses premiers moments d'intimité. De même Kaito dans *Still The Water* vit la naissance d'une histoire d'amour avec Kyokô. Michiru tombe amoureuse de son cousin Eisuke dans *Suzaku*. Dans *Les Délices de Tokyo* l'adolescente rencontre Tokue et Sentarô qui travaillent dans la boutique de *dorayaki*. Ces trois derniers personnages sont au départ enfermés fragilement dans une solitude. Leurs rencontres vont tisser un réseau de liens intenses qui va rendre possible l'ouverture de chacun sur le monde. Enfin, comme nous avons pu le voir dans notre deuxième partie, Shigeki – figure de l'adolescent ou du retour à l'enfance – et Machiko vont renaître ensemble grâce à leur rencontre dans la *Forêt de Mogari*.

Nous verrons dans cette partie comment se constitue cet apaisement du personnage dans son conflit psychique, et comment se résout l'esthétique de l'invisible créé par l'absence de l'autre (instaurant le conflit présence/absence). Différentes voies vont être abordées dans nos trois sous parties : premièrement il sera question du corps dans sa relation avec la nature. Dans les films de Naomi Kawase, l'espace paysager est souvent immense, constitué de motifs énergisants de la nature (comme l'océan dans *Still the Water* ou la pluie dans *Shara*) englobant le personnage. Avant la rencontre des deux êtres, nous allons nous focaliser sur la relation entre le corps et l'espace. Le personnage encore dans sa solitude passe d'abord par cette rencontre avec l'espace naturel. Puis il sera abordé la rencontre des deux corps grâce au motif du vélo analysé dans une séquence de *Still the Water*. Les deux adolescents se promènent à bicyclette.



L'intimité se développe grâce à la force de l'espace diégétique : l'environnement sonore, le cadrage sur les deux corps faisant oublier le moteur du déplacement, le travail de la lumière et du temps qui passe par le montage. D'autres voies de résolutions sont offertes dans les fictions de Kawase, notamment grâce à la puissance du culte, des rituels et des fêtes fougueuses shintô en lien avec une nature énergisante et revitalisante. Tous ces éléments seront abordés en seconde sous partie. Tout particulièrement, dans notre troisième sous partie, il sera question de la place de la nourriture dans *Suzaku*, *Hanezu*, *l'esprit des montagnes* et *Les délices de Tokyo*.

### 3.1 Les voies de résolutions du conflit intérieur

#### 3.1.1 L'entrelacement réciproque du corps et de l'espace aquatique

Dans une séquence de *Still the Water*, l'espace aquatique et le corps de la jeune Kyôko entretiennent une relation réciproque. L'eau agit sur le corps et de même le corps ouvre son propre espace. Il se manifeste une certaine contingence des mouvements propice à l'apaisement interne du personnage et celui de l'environnement marin et des éléments qui le constituent. Nous pouvons nous demander comment la relation de ces deux corps, le corps de la jeune fille et celui de la mer, constitue-t-elle une voie possible d'une résolution du conflit interne du personnage féminin (on sait plus tard que la mère de la jeune fille est mourante), alors que l'espace océanique est représenté dans la première scène du film comme un lieu dangereux là où Kaito – le jeune garçon que nous avons déjà rencontré dans notre partie 2 – retrouve un corps flotter à la surface. Nous allons aller au cœur de l'évènement sensible de l'entrelacement des deux éléments, celui de *spatialité* et de la *corporéité* selon les termes de Benjamin Thomas<sup>266</sup>.

Le film s'ouvre dans un plan panoramique sur l'océan déchaîné. On y voit des vagues immenses sur un fond aérien gris et sombre laissant questionner le moment de la journée. La vapeur qui se dessine au-dessus des vagues et du fond paysager grisâtre et uniforme dépose un film brumeux sur l'image. Le soir même, Kaito aperçoit un corps flotter à la surface de l'eau proche du rivage. Le lendemain matin, l'eau est toujours nerveuse et le ciel gris continue à créer une luminosité menaçante. L'évènement a rassemblé plusieurs habitants curieux et inquiets ; de même que des enfants et les deux lycéens Kyôko et Kaito réunis au bord de la digue sécurisée par deux policiers. Après une séquence au lycée, Kaito rentre chez lui (*cf* l'analyse de la séquence à l'intérieur de la maison abordée dans notre deuxième partie). La scène qui nous intéresse, celle de la plongée sous-marine de l'adolescente Kyôko, arrive juste après.

Dans un point de vue en contre-plongée donnant sur la surface de l'océan, nous rencontrons Kyôko. Elle plonge en oblique vers la profondeur turquoise en direction de la caméra. Elle traverse l'auréole lumineuse de l'enveloppe aquatique où se reflète

---

<sup>266</sup> Benjamin Thomas, *Faire corps avec le monde. De l'espace cinématographique comme milieu*, *op. cit.*

le ciel étincelant. Ici nous pouvons aborder l'espace comme paysage car on peut le caractériser comme « l'accès d'un fragment de monde au rang de motif principal de la composition »<sup>267</sup>. En effet, il nous est présenté comme le fragment de l'univers sous-marin océanique (roche rocailleuse, coraux, multitudes de petits poissons, etc.). Cependant nous pouvons penser que l'action du personnage met en tension la contemplation sous-marine, mais ce n'est pas le cas. Par le biais d'une variation de la prise de vue oscillant entre des plans rapprochés sur le corps se fondant dans l'environnement et des plans subjectif du personnage, l'espace aquatique omniprésent se présente comme le motif principal de la contemplation. Le personnage fait « corps avec le monde »<sup>268</sup> en se déplaçant dans un espace qui « se donne à notre regard »<sup>269</sup> et au sien. Durant toute la séquence le corps de Kyôko nage au-dessus des coraux, sa légèreté et sa souplesse le fait fondre parmi le monde sous-marin.



Figure 115 | 116: *Still the Water*

---

<sup>267</sup> Benjamin Thomas, *Faire corps avec le monde. De l'espace cinématographique comme milieu*, *op.cit.*, p.33.

<sup>268</sup> *Ibid.*

<sup>269</sup> *Ibid.*, p.39.

Pendant son plongeon, la jeune fille se dirige donc en direction de la caméra en suivant les rayons lumineux en biais dans la même direction. Puis arrive un plan rapproché sur son corps nageant et traversant l'espace à l'horizontale de droite à gauche. A ce même moment, nous apercevons en arrière-plan une nuée de petits poissons qui passent derrière Kyôko dans le sens inverse, soit de gauche à droite. Lors du croisement du corps de la jeune fille et celui que forme le groupe de poissons, une certaine spatialité voit le jour composée des deux expériences temporelles et spatiales de chacun des corps qui tendent alors à s'unir.

Par la suite nous avons accès au point de vue subjectif du personnage. Dans un plan panoramique de quinze secondes s'offre à nous sa vue contemplative : la jeune fille parcourt en nageant les courbures rocheuses, le sol rocailleux composé de touches de coraux enveloppés de petits poissons scintillants. Les rayons lumineux percent à l'oblique jusqu'au fond marin, créant alors un jeu scintillant entre l'ombre, la lumière et la fluidité de l'eau. Les lignes lumineuses se projettent comme des spots et s'articulent à la danse des animaux aquatiques. La douce mobilité de la caméra et l'absence d'action humaine – nous vivons cette action et découvrons le paysage en même temps que le personnage – permet l'accès à la contemplation. Nous pouvons remarquer que s'articulent, dans la composition paysagère, des éléments contrastés. En effet, dans la profondeur de l'eau, le solaire cohabite avec l'hydrique, l'azur clair avec les touches terreuses plus sombres ; la lourdeur rude de la roche se mêle au corps aérien et léger du personnage. L'espace se compose de « jeux subtils entre éléments, jeu de contraste, de tension, de condensation »<sup>270</sup> que l'on retrouve dans la peinture paysagère occidentale d'après Anne Cauquelin (citée par Benjamin Thomas), où coexistent des « éléments terrestres et aériens, l'eau et le feu, le feu et la terre, la pesanteur et la légèreté, l'ombre et la lumière, les scintillements et les brumes, etc. »<sup>271</sup>. Le spectacle auquel nous assistons composé par le flamboiement azuré, doux et immersif de l'eau pénétrant les profondeurs marines mystérieuses et inconnue vient contraster avec le premier plan panoramique de l'océan en ouverture du film. Ce plan présentait cette même eau sous un jour colérique, impénétrable et rancunier, dans une teinte grise et effacée. Nous constatons un travail du motif paysager de l'eau, parmi

---

<sup>270</sup> Anne Cauquelin, *L'Invention du paysage*, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2004, p.134, cité par Benjamin Thomas, *Faire corps avec le monde. De l'espace cinématographique comme milieu*, *op.cit.*, p.33.

<sup>271</sup> Benjamin Thomas, *Faire corps avec le monde. De l'espace cinématographique comme milieu*, *op.cit.*, p.39.

d'autres motifs naturels chers à la cinéaste comme « les fleurs, ciels, eaux »<sup>272</sup> (motifs aussi présents dans ses essais autobiographiques). Ces éléments de la nature « vivent à l'écran comme des motifs mobiles qui catalysent les recherches d'un sujet fragilisé »<sup>273</sup>. Cette citation relevée dans l'ouvrage *L'attrait de la pluie* écrit par Corinne Maury, peut nous sembler intéressante à appliquer ici. Bien que l'auteure parle de la cinéaste elle-même comme sujet fragilisé, on peut rapprocher le personnage de Kyôko comme l'incarnation de l'adolescente fragile qu'était Naomi Kawase dans ses documentaires autobiographiques.



Figure 117 | 118 : *Shara*

Suite à ce premier plan paysager, nous voyons le corps en action, nageant avec légèreté, fluidité et grâce. Nous remarquons « que ses mouvements prennent des qualités aqueuses »<sup>274</sup> : ses courbures aquatiques viennent s'associer à la forme de la roche rocailleuse. Les prises de vues en plongées immortalisent cette chorégraphie du

---

<sup>272</sup> Corinne Maury, *L'attrait de la pluie*, op. cit., p. 73.

<sup>273</sup> *Ibid.*

<sup>274</sup> Benjamin Thomas, *Faire corps avec le monde*, op.cit., dernière de couverture.

corps fluide en apesanteur, qui se laisse porter et guidé par la nouvelle spatialité qui vient à lui et qu'il est en train d'expérimenter ; emporté, il s'imprègne, en se tournant et se retournant au-dessus de la matière minérale. Le corps glisse parmi les roches en prenant ses mêmes lignes courbes.

Enfin suit un dernier plan subjectif (cf *photogramme 120*) donnant sur une vue sous-marine moins profonde. Sur la surface de l'eau surgit une vague mousseuse, puis une deuxième. Dans leurs ondulations inattendues elles se confondent avec un animal tentaculaire tel une méduse. Au cœur de leurs courbes une nuée de poissons épouse l'intérieur de la vague et se laisse emporter par le mouvement. Ainsi, nous pouvons dire que « la matière tonifie l'espace »<sup>275</sup>. Tous ces éléments constituent l'espace comme « croisement de mobiles [...] animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient »<sup>276</sup>. Un espace représentatif de l'état mental du personnage voulant échapper à la réalité dans les profondeurs océaniques et toucher à une nouvelle dimension proche de l'apaisement. En outre, les différentes prises de vue en plan subjectif, plongée ou contre-plongée donnent « à voir l'entr'appartenance du corps et de l'espace »<sup>277</sup>. S'ouvre une parenthèse introspective du personnage rencontrant le mystère des profondeurs océanique.



Figure 119 : *Still the Water*

---

<sup>275</sup> Corinne Maury, *L'attrait de la pluie*, op. cit., p. 73.

<sup>276</sup> Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris, 1980, Gallimard, coll. « Folio essais », 1990, p.173, cité par Benjamin Thomas, *Faire corps avec le monde*, op. cit., p. 62.

<sup>277</sup> Benjamin Thomas, *Faire corps avec le monde*, op. cit., p.18.



Figure 120 : *Still the Water*

Nous pouvons rapprocher cette scène du corps épousant le fond marin avec le *misogi*<sup>278</sup> qui est dans le culte shintô l'ablution du corps, l'« acte de nettoyage du *kagere* (la souillure ou l'impureté du corps) »<sup>279</sup> qui se réalise « dans la mer, sous une chute d'eau ou une rivière »<sup>280</sup>. Dans l'âme-esprit de la jeune fille la purification dans la mer permet ainsi « d'y installer une nouvelle énergie »<sup>281</sup> afin de mieux accueillir les *kamis* et de « surmonter un mal dans le réel et aller de l'avant »<sup>282</sup>. C'est cette conduite qui est adoptée par le personnage avec pour objectif de surpasser l'évènement de la mort prochaine de sa mère.

L'évasion ou « l'ablution » du corps dans l'espace aquatique, pour dépasser un épisode difficile, est un motif qui revient dans de nombreuses fictions. Des personnages sont conduits naturellement dans un lieu de réconfort au contact de la pluie (une autre figure de l'eau) qui arrive soudainement. La pluie enveloppe les corps et les maux pour une expérience réparatrice. C'est le cas de Machiko au cœur de la forêt sacrée de *La Forêt de Mogari*, et de Takumi dans *Hanezu, l'esprit des montagnes* dans la cour de sa demeure.

Dans *La Forêt de Mogari*, Machiko et Shigeki réalisent un « pèlerinage », leur *mogari* (le processus du deuil), pendant une marche dans la forêt sacrée. Dans *Hanezu, l'esprit des montagnes*, lorsque Takumi vit sa rupture amoureuse, c'est la pluie qui va soudainement envelopper le personnage et se mélanger à ses larmes. Dans le premier film, la pluie arrive progressivement : le ruisseau qui sépare les deux personnages

---

<sup>278</sup> Cf glossaire.

<sup>279</sup> Emiko Kieffer, *Le shintô, la source de l'esprit japonais*, op. cit., p.82.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p.86.

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>282</sup> *Ibid.*



(Shigeki a traversé le fin ruisseau, voulant continuer sa marche jusqu'au cœur de la forêt où se trouve l'arbre sacré, malgré la dangerosité du lieu) prend en volume progressivement, pendant que Machiko crie de toutes ses forces à Shigeki de ne pas traverser, de ne pas continuer leur chemin. Puis, le ruisseau se voit bousculer par le surgissement inattendu d'un torrent. La jeune femme s'effondre sur le sol en pleurs ; la pluie tombe sur son visage dans une communion qui assouvie sa détresse émotionnelle. C'est avec une profonde empathie que l'eau tombe et ruisselle sur le visage de Machiko (et de même sur les cheveux de Takumi dans *Hanezu, l'esprit des montagnes*, lorsque celui-ci apprend que son amante a avorté de leur bébé). Les gouttes se mélangent aux larmes, à la douleur qui s'extériorise. Nous remarquons alors deux manières sensorielles et réparatrices de l'eau : d'abord au contact de la peau des personnages et, auditivement avec le son des gouttes tombantes sur la végétation environnante. Mais la pluie dans sa relation avec les larmes, manifeste la puissance réparatrice de ce flux qui coule des yeux lorsque nous sommes tristes. Ici les larmes de Machiko apparaissent devant Shigeki. Selon Didi-Huberman, « le fait de pleurer est une façon de « porter plainte » et de s'emparer du pouvoir, pour ceux qui en sont fondamentalement privés »<sup>283</sup>. Les larmes ne creusent pas le gouffre de la tristesse comme signe « d'impuissance et de fragilité »<sup>284</sup> mais au contraire lorsqu'on pleure, et devant l'autre, « l'émotion devient partagée, le sanglot mène à l'action »<sup>285</sup>. Ici Machiko pleure de la mort injuste de son fils, et se sent responsable de cette injustice (« *pourquoi as-tu lâché sa main* » lui dit son mari dans une scène précédente) mais la jeune femme fait signe (et la pluie aussi) à l'autre de son état intérieur :

« [...] pleurer, c'est aussi une façon de s'adresser à l'autre, de s'ouvrir à l'autre, puisque les larmes sortent de nos yeux et deviennent comme des petits éclats de cristal sur notre visage vu par l'autre. Pleurer nous défigure peut-être. Mais, en même temps, celui qui « perd contenance » en pleurant s'adresse à l'autre comme si ses larmes étaient les « amers » - vous savez, c'est le mot qui désigne, chez les marins, des points de repère dans la mer - de nos pensées, de nos désirs. La pure intimité, cela n'existe pas. On s'adresse toujours plus ou moins à un autre »<sup>286</sup>.

---

<sup>283</sup> Georges Didi-Huberman, *Georges Didi-Huberman : « Les larmes sont une manifestation de la puissance politique »*, Libération, septembre 2016, Incipit, URL = [https://www.liberation.fr/debats/2016/09/01/georges-didi-huberman-les-larmes-sont-une-manifestation-de-la-puissance-politique\\_1476324](https://www.liberation.fr/debats/2016/09/01/georges-didi-huberman-les-larmes-sont-une-manifestation-de-la-puissance-politique_1476324)

<sup>284</sup> *Ibid.*, paragraphe 1.

<sup>285</sup> *Ibid.*

<sup>286</sup> *Ibid.*, paragraphe 3.



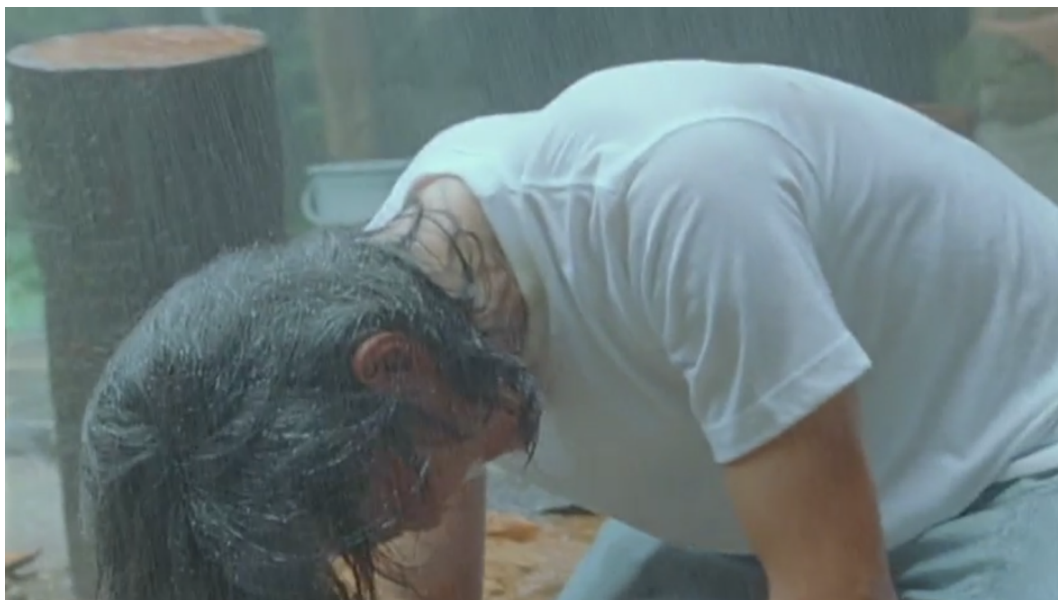


Figure 121 : *Hanezu, l'esprit des montagnes*, Naomi Kawase, 2011

Figure 122 : *La Forêt de Mogari*

En englobant les personnages, l'espace naturel formé par l'eau de la mer ou par la pluie, entre en communion avec leurs détresses émotionnelles. La pluie pleure aussi de toutes ses forces, elle agit comme un fluide purificateur des maux et comme une puissance d'action, un dépassement intérieur. Comme l'annonce Shigeki (dans *La Forêt de Mogari*) à Machiko en pleur sous la pluie, « *l'eau de la rivière qui coule constamment ne revient jamais à sa source... ne revient jamais à sa source* ».

Enfin, l'espace naturel se présente aussi comme un lieu de rencontre et d'unification ; de la solitude du personnage à l'union avec l'autre, la nature est accueillante et elle participe à l'éveil amoureux des adolescents, comme nous allons le voir dans la partie suivante.

### 3.1.2 De la solitude à l'union des personnages

Nombreux sont les personnages solitaires qui se trouvent recueillis par une âme consolatrice et protectrice. Après avoir travaillé sur l'espace de la solitude du personnage, nous allons évoluer en même temps que la narration en se penchant sur les moments où les deux personnages fragilisés s'unissent. Ils se trouvent attirés et, l'espace diégétique va se construire dans le but de manifester la naissance du premier amour unificateur.

La séquence de la promenade à vélo des deux adolescents Kaito et Kyôko dans *Still the Water* présente, dans l'espace narratif cadrant l'action, plusieurs éléments diégétiques qui agissent dans la construction intime des deux corps qui tendent à s'unir. Le motif de la bicyclette dans cet espace de la diégèse fait avancer les personnages sur des voies de résolution : ils flottent dans l'apaisement et l'unification. Le mouvement du vélo devient le moteur d'une sortie de leur solitude. Nous aborderons cette nouvelle voie énergétique qui voit le jour en réfléchissant à la manière dont elle fait avancer les personnages dans « l'espace narratif »<sup>287</sup> et « l'espace diégétique »<sup>288</sup> selon les termes de Gardies. Dans *Shara*, *Still the Water* ou encore *Hanezu, l'esprit des montagnes*, le motif du vélo est un élément unificateur des personnages. Dans ces deux premiers films les deux adolescents l'utilisent pour rentrer de l'école. Lors de la balade, le vélo donne naissance à une intimité amoureuse se réalisant très subtilement. Dans le troisième film, le personnage féminin Kayôko se déplace à vélo pour rejoindre son amant lors de rendez-vous amoureux.

---

<sup>287</sup> André Gardies, *L'espace au cinéma*, Paris, Méridiens-Klincksieck, coll . « Cinéma », 1993, cité par Jacques Lévy, *De l'espace au cinéma*, Cairn.info, Annales de géographie, juin 2013, n°696, pages 689 à 711, paragraphe 5, URL = <https://www.cairn.info/revue-annaes-de-geographie-2013-6-page-689.htm#pa4>

<sup>288</sup> *Ibid.*

Jacques Lévy cite quatre catégories d'espaces au cinéma, d'après Alain Gardies :

« l'espace cinématographique : c'est celui de l'hétérotopie « institutionnel » (par exemple la salle de cinéma ou différents environnements domestiques contenant des écrans ou encore des dispositifs de projection mobiles) dans lequel se trouve immergé ou exposé le spectateur et qui lui permet de recevoir le film ; l'espace diégétique : c'est celui que construit le film, comme réalité indépendante du récit (et au sein duquel Gardies fait des « lieux » une actualisation d'un « espace » qui, sans eux, resterait virtuel) ; l'espace narratif : c'est la spatialité spécifique des personnages, qui contribue à donner corps au récit qui les implique ; l'espace du spectateur : c'est la spatialité produite par les choix de communication que fait le film en direction du spectateur, par exemple entre « localisation » et « monstration », selon les termes de Gardies »<sup>289</sup>.

Selon Jacques Lévy « l'espace diégétique »<sup>290</sup> et « l'espace narratif » sont dépendent l'un de l'autre. Dans la séquence de la promenade à vélo dans *Still the Water*, nous allons analyser comment se construit l'espace diégétique, en quoi ses éléments déploient l'intime des deux personnages. En quoi l'espace diégétique donne-t-il vie à l'union des personnages ? L'espace narratif est « le cadre pour l'action »<sup>291</sup> déployant alors l'espace diégétique. Celui-ci se compose d'éléments qui l'habitent et qui font exister la promenade à vélo de Kaito et Kyôko en dehors de l'action.

La promenade se déroule sur une route descendante puis montante en bordure de l'océan. La lumière est changeante, claire et solaire, presque orageuse, et devient progressivement ombragée jusqu'à la fin de la séquence. Kei conduit la promenade, Kyôko se tient debout à l'arrière du vélo, ses mains sur les épaules de son ami.

Le premier plan de la séquence s'ouvre sur une vue d'ensemble. Le centre de l'image est composé par la perspective verticale d'une route ondulante en pente. Dans le champ, au premier plan, nous voyons arriver les deux personnages à vélo. Ils sont de dos. Du côté droit de la route se trouve partiellement un champ de maïs, les feuillages brillent au soleil. Sur l'image apparaît un film mouvant créé par la chaleur qui s'invite à l'espace dans lequel évoluent les deux adolescents. L'image elle aussi

---

<sup>289</sup> André Gardies, *L'espace au cinéma*, op. cit., cité par Jacques Lévy, *De l'espace au cinéma*, art. cit., paragraphe 4 et 5.

<sup>290</sup> Jacques Lévy, *De l'espace au cinéma*, art. cit., paragraphe 5.

<sup>291</sup> *Ibid.*, paragraphe 6.

transpire de ce moment ataraxique et bientôt charnel. L'espace diégétique dans ce plan se construit dès l'arrivée des premières notes d'une mélodie douce et paisible composée par le musicien Japonais Hasiken. Représentative de ce moment de quiétude, la mélodie va suivre le couple durant toute leur balade. Elle participe à l'union, à la construction amoureuse des deux personnages et elle fonctionne à même du changement temporel qui lui aussi est diégétique.



Figure 123 | 124 : *Sill the Water*

Durant toute la séquence la luminosité progresse au rythme de l'évolution du chemin et des sensations ressenties par les deux personnages. En effet, on passe d'une lumière claire et chaude de l'après-midi d'été sur un chemin descendant, à une lumière qui se tamise peu à peu sur une route montante. D'ailleurs à la fin de la séquence – de la promenade – nous assistons avec les personnages, assis sur un banc d'une plage, au coucher du soleil. La route suit cette construction et évolution diégétique : on passe d'une route descendante et ondulante en plein soleil, à une route qui monte lorsque le soleil s'éloigne et où apparaît un espace plus ombragé par la végétation qui devient plus importante. L'espace diégétique est indépendant de l'espace narratif, il ne renvoie

ni au récit ni à l'action, si on se réfère à la définition de Gardies<sup>292</sup> citée plus haut. L'espace diégétique transforme l'espace virtuel en espace habité, en lieu<sup>293</sup>, voire en milieu. En conséquence, ici il est très bien perçu dans sa construction grâce aux éléments en transformations : le temps (la lumière), l'espace (la route) et les personnages (les corps dans leurs relations intimes et frôlements érotiques) ; mais aussi par le biais de la technique du montage durant cette longue promenade dans l'espace-temps jusqu'à la tombée de la nuit. On peut alors relever les définitions que fait l'auteur Souriau de la diégèse citées par Alain Boillat : « le genre de réalité supposé par la signification du film »<sup>294</sup> ou encore « tout ce qui appartient, “dans l'intelligibilité” (comme le dit M. Cohen-Séat) à l'histoire racontée, au monde supposé ou proposé par la fiction du film »<sup>295</sup>. En outre, les trois éléments que nous avons cités sont représentatifs des trois aspects de la diégèse dont parle Souriau cités par l'auteur de l'article : « Souriau illustre ensuite ce que le « tout » de sa définition est susceptible d'inclure en mentionnant trois aspects qui furent abordés ultérieurement dans des études qui se sont bien souvent appuyées sur la notion de diégèse sans systématiquement se réclamer de ses travaux : le temps, l'espace et le personnage »<sup>296</sup>. Ces éléments structurent l'espace diégétique, et on pourrait aussi dire qu'on accède à l'espace-temps propre du vécu des personnages.

La diégèse étant de l'ordre de l'intelligibilité de la fiction, renvoie ici à celle de l'expérience de l'intime. On accède à une nouvelle dimension, celle du monde de l'intime des personnages : de la diégèse amoureuse en construction. En outre, le cadre filmique participe aussi à la création de la diégèse amoureuse. Il englobe les trois aspects (éléments) cités plus haut. En effet, le vélo est dans le hors champ, la diégèse prête attention aux deux corps mobiles qui apparaissent alors s'unir. Le corps de la jeune fille est vertical, en appuie sur celui de Kaiko en action. Sur cette route qui

---

<sup>292</sup> André Gardies, *L'espace au cinéma, art.cit.*, cité par Jacques Lévy, *De l'espace au cinéma, art. cit.*, paragraphe 5.

<sup>293</sup> *Ibid.*

<sup>294</sup> Étienne Souriau, *La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie, Revue internationale de filmologie*, n° 7-8, 1951, p. 237, cité par Alain Boillat, *La « diégèse » dans son acception filmologique. Origine, postérité et productivité d'un concept, Erudits, Journals, Cinémas, juin 2009, paragraphe 7*, URL = <https://www.erudit.org/en/journals/cine/1900-v1-n1-cine3099/037554ar/>

<sup>295</sup> Étienne Souriau, « Préface », dans Étienne Souriau (dir.), *L'univers filmique*, Paris, Flammarion, 1953, p.7 cité par Alain Boillat, *La « diégèse » dans son acception filmologique. Origine, postérité et productivité d'un concept, art. cit.*, paragraphe 7.

<sup>296</sup> Alain Boillat, *La « diégèse » dans son acception filmologique. Origine, postérité et productivité d'un concept, art. cit.*, paragraphe 7.



devient plus rude, les corps se frôlent. Les efforts et les sensations physiques intenses (sensualité et désir) ressentis par Kaiko s'extériorisent par des respirations intenses. La cinéaste laisse deviner un moment érotique, la naissance de nouvelles sensations. Une intimité se dévoile, une allégorie d'un rapport charnel entre les personnages.



Figure 125 | 126: Still the Water

## 3.2 L'espace du sacré comme délivrance

D'autres voies de résolution du conflit intérieur sont possibles. Afin de se reconstruire, les personnages sont traversés par l'espace du sacré, celui-ci sera l'objet de notre deuxième sous partie. Nous nous intéresserons à la voie du shintoïsme, à l'importance de ses symboles, de ses fêtes et de ses rituels. Car en effet, les éléments représentés du culte sont énergisants, en relation permanente avec le végétal dans chaque film. Nous pensons aussi au motif de la pluie qui agit comme un flux revitalisant, réhydratant sur les personnages ; cette pluie comme la délivrance intérieure des personnages (nous pensons à la danse sous la pluie lors de la fête traditionnelle de *Basara*<sup>297</sup> dans *Shara*). D'autres voies amènent les personnages à renaître : du culte à la culture nous aborderons l'importance de la pratique culinaire et de ses traditions qui sera l'objet de notre troisième partie (*Les dorayakis*<sup>298</sup> dans *Les délices de Tokyo* ou la préparation de divers plats dans *Hanezu, l'esprit des montagnes* ou encore dans *Still the Water*).

### 3.2.1 Le rituel cérémonial shintoïste dans *Shara* et *Still the Water*

Dans cette première sous partie, nous allons nous demander en quoi la représentation du culte et ses éléments (rituels, cérémonies, fêtes, symboles constitutifs de la religion shintoïste présent dans les fictions de la cinéaste), agissent-ils sur les personnages comme une issue à leurs maux intérieurs ? En plus de l'union avec l'autre personnage, grâce à la force spirituelle de la religion japonaise, Shun (*Shara*) et Kaito (*Still the Water*), qui étaient jusqu'à présent dans une fragilité et une coupure avec le monde, vont peu à peu s'ouvrir et retrouver des liens avec la vie et ses plaisirs.

Nous aborderons les séquences représentatives du culte du *shintô*, de ses fêtes sacrées (durant toute l'année), de ses rituels et de ses éléments présents particulièrement dans trois fictions, premièrement dans *Shara* et *Still the Water*, puis dans *Hanezu, l'esprit de la montagne*. Sous le regard de Mircea Eliade qui nous apprend à reconnaître les « deux modes d'être dans le Monde »<sup>299</sup>, ceux du sacré et du

---

<sup>297</sup> Cf Glossaire.

<sup>298</sup> *Ibid.*

<sup>299</sup> Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, coll. « Folio, essais », 1965, p.19.

profane, et celui de la Japonaise Emiko Kieffer l'auteur de l'ouvrage *Le Shintô, la source de l'esprit japonais* nous ayant déjà beaucoup servi, nous porterons un regard sur ces pratiques religieuses cérémoniales comme ouverture et soulagement.

Les rituels shintoïstes « s'adressent toujours aux kamis »<sup>300</sup>. Ils se divisent en deux catégories selon Emiko Kieffer : les rituels pratiqués par des prêtres lors de cérémonies dans un *jinja* et les fêtes (*matsuri*<sup>301</sup>) ; ces toutes dernières se déroulent quatre fois par an : il y a « le nouvel an, la fête des plantations (*kinen-sai*) pour la fertilité, au début du printemps, la fête des antres (*obon*) en été et la fête des récoltes (*niiname-sai*), en automne »<sup>302</sup>. Lors d'un rituel « accompli cérémonieusement par des prêtres dans un *jinja* »<sup>303</sup> les participants se purifient (on appelle ça « *le misogi* »<sup>304</sup>) avant d'entrer dans le *jinja*, puis ils participent aux pratiques et aux prières (« *norito* »<sup>305</sup>) guidées par le prêtre. Lors de ces moments solennels, les adeptes préparent ensemble un repas qu'ils partagent de manière conviviale après la prière.

Avant d'aborder la scène de la cérémonie dans *Shara*, remémorons-nous d'abord les séquences principales qui la précèdent. Il y a d'abord la séquence de la réunion entre les organisateurs du festival de *Basara*, dirigé par le père de Shun, puis celle où Shun et ses parents apprennent que le corps de Kei a été retrouvé et enfin le moment de la marche de Yu avec sa mère qui lui révèle qu'elle est en fait sa tante adoptive. Ce dernier épisode précède directement celui de la cérémonie : une continuité sonore vient raccorder et unir les deux scènes. En effet lors de la séquence pédestre les deux personnages déambulent sur les hauteurs des *geta*. Les deux dents en bois (les *ha*<sup>306</sup>) de leurs chaussures traditionnelles se cognent et se raclent en rythme sur le sol goudronné, et le son aigu qui en ressort va se connecter au son qui suit, celui créé par le prêtre en tapant avec un marteau sur un objet en fonte (nous pensons à un instrument traditionnel ou à un simple objet servant à créer un rythme et un son particulier). Les deux sonorités sont dans une continuité rythmique, de fréquence et d'onde vibratoire. En outre, lors de la cérémonie ce sont les mains et les bras des

---

<sup>300</sup> Emiko Kieffer, *Le Shintô, la source de l'esprit japonais*, op. cit., p. 50.

<sup>301</sup> Cf *Glossaire*.

<sup>302</sup> Emiko Kieffer, *Le Shintô, la source de l'esprit japonais*, op. cit., p. 51.

<sup>303</sup> *Ibid.*, p.50.

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 85, cf *glossaire*.

<sup>305</sup> *Ibid.*, p.50, cf *glossaire*.

<sup>306</sup> Cf *glossaire*.



personnages qui sont en mouvement, entraînés et dirigés par le rythme de l'instrument traditionnel ; dans la séquence précédente, ce sont les jambes qui sont guidées par les chaussures traditionnelles. Durant cet épisode, la tante de la jeune fille lui déclare que les *geta* qu'elle porte appartaient à son frère aîné, soit au père de Yu ; elle lui remet alors cet objet précieux par sa valeur créatrice d'un lien familial, et d'un attachement avec la tradition. Le son, dans sa continuité, vient connecter deux éléments traditionnels entre eux et révèle l'importance de leurs présences encore aujourd'hui ; du moins dans le film, les personnages créent des liens (la tante avec sa nièce et, les personnages unis lors de la cérémonie) grâce à ces objets dont le son caractéristique de chacun participe aussi à cette unification.



Figure 127 | 128: *Shara*

Dans un *jinja* ouvert sur l'extérieur faisant passer la lumière, des personnes sont réunies en cercle autour du bonze qui récite une prière chantante et répétée disant « *Loué soit le nom de Bouddha* » et donnant des coups avec un marteau sur un genre de timbale créant un son aigu, la même percussion et le même chant sacré qui suivent la course des jumeaux lors de la scène de la disparition de Kei. Les personnages assis en cercle font circuler une longue corde ronde entre leurs mains, ornée de perles rondes marron et de suspensions. La caméra suit cette corde qui ondule au rythme des mains et de la pulsation du son aigu de l'instrument traditionnel ; elle capte aussi le visage des participants, des adultes, des personnes âgées, des enfants et même d'un bébé qui participe à la cérémonie assis sur les genoux de sa mère et guidé par ses gestes. La séquence semble ouvrir une parenthèse documentariste à l'intérieur de la fiction. Cette scène nous laisse en effet l'impression d'une absence de mise en scène, de direction, comme si la caméra s'était glissée à l'intérieur de la cérémonie. La caméra progresse dans l'espace de manière circulaire, en plan d'ensemble et rapproché, elle capte les visages et suit le cercle composé par la corde perlée et son mouvement serpentin qui file entre les mains des personnes.



Figure 129 | 130 : *Shara*

Les parents des jumeaux ont appris quelques scènes avant que le corps de leur fils a été retrouvé. Ils sont présents à la cérémonie mais on les voit séparément et en dehors du groupe. Peut-être que ce moment est, pour eux, une célébration de l'âme (du *kami*) de Kei. Le père participe à la cérémonie à sa manière. Il est assis sur les marches extérieures donnant accès à l'entrée du lieu de prière. Il regarde devant lui, songeur, et son visage laisse apparaître de la mélancolie et de la nostalgie en regardant un petit garçon monter les escaliers avec joie et vitalité. Puis, à l'intérieur du lieu où se déroule la prière, un plan présente la mère (jouée par Naomi Kawase) en retrait devant une fenêtre, discutant avec une autre mère portant son bébé dans les bras. Dans ce rôle, la réalisatrice fait vivre sa mère biologique qui a été absente dès sa naissance et témoigne de son existence passée.

Toujours dans ce plan, nous voyons le même enfant qui était sur les escaliers extérieurs se diriger vers les deux mères, et regardant timidement Naomi Kawase, il se cache derrière sa mère. A ce moment-là, Naomi Kawase tourne son regard vers le dehors paysager, ses mains sur le bébé qu'elle porte à l'intérieur de son ventre, affectée par la vue du petit garçon qui lui rappelle sûrement son fils Kei. La manière d'être des parents, de faire partie de la cérémonie dans un retrait mélancolique laisse penser qu'il s'agit d'un moment douloureux pour tous les deux, renforcé par le fait d'apprendre que le décès de leur fils est une certitude. Cette cérémonie peut aussi s'insérer dans le cadre de la célébration du dieu *Jizô* (rappelons que l'histoire se déroule le jour de cette fête traditionnelle qui a lieu fin août), ce bouddha protecteur des enfants décédés trop tôt. Pour les parents et pour Shun c'est une cérémonie particulièrement intense qui peut représenter (du moins pour eux) le « *irei* dans le shintô et le « *kuyô* dans le bouddhisme japonais »<sup>307</sup> : « le service commémoratif pour les défunts »<sup>308</sup>. Ce moment vise à l'apaisement de leurs âmes qui restent toujours sensibles et vivantes pour les Japonais.

---

<sup>307</sup> Emiko Kieffer, *Le shintô, la source de l'esprit japonais, op. cit.*, p. 73.

<sup>308</sup> *Ibid.*



Figure 131 | 132 : *Shara*

Après la scène de la cérémonie avec le bonze à l'intérieur du *jinja*, arrive un plan rapproché (poitrine) sur Shun se trouvant à l'extérieur du lieu. Il a le visage détendu, un sourire léger aux lèvres qui disparaît doucement. Il regarde les enfants et son amie Yu en train de jouer avec des boules colorées flottantes à la surface de l'eau d'une piscine gonflable. Dans l'environnement sonore, nous entendons les coups aigus rythmant la cérémonie qui se déroule juste à côté. Par la suite, Shun part en marchant, il quitte le groupe d'enfants pour revenir sur le lieu de la disparition de son frère, dans le bosquet. Dans le plan suivant, on les retrouve assis l'un à côté de l'autre sur le rebord en bois d'un bâtiment sacré. L'unification des deux adolescents dans le *ninja* se révèle, nous suivons leur voie de résolution. Celle-ci continue à se tracer et va se manifester par l'apaisement intérieur des personnages qui s'extériorise lors de la scène suivante

que nous allons aborder : d'abord le premier réconfort est le dévoilement réciproque des sentiments amoureux de Yu et Shun et puis, la réconciliation avec les lieux de l'événement de la disparition marquant la naissance de son « être au monde » grâce à la croyance en ce lieu, qui était jusqu'ici dans le déni.

Le jeune homme est donc revenu jusqu'au cœur de la forêt sacrée – le sanctuaire shintô – que lui et son frère avaient traversé pendant leur course. Dans notre deuxième partie l'analyse de cette scène avait révélé que ce lieu sacré avait pris l'âme de Kei (le ralenti de l'image lorsque les jumeaux sortaient de la forêt en était la manifestation), avant qu'il ne disparaisse physiquement à la fin de la course dans une petite ruelle. Ici la caméra se déplace doucement sur le chemin et vient se poser sur Shun et Yu (elle a suivi et rejoint), assis sur le rebord d'un bâtiment en bois faisant partie du *jinja*. On les voit dans un plan d'ensemble, de profil, ils sont silencieux. Elle a le regard fixé devant elle et lui, dirigé vers le sol. Le moment silencieux dans lequel ils sont plongés rappelle le poids du souvenir de la disparition du frère. Mais cet instant peut, aussi, être opportun pour les deux protagonistes : c'est le moment de laisser de côté leur contrôle d'eux-mêmes et d'extérioriser leurs sentiments. Nous pensons qu'ils sont gênés, dans une pudeur et une intimidation liée aux premiers désirs amoureux qui vont se révéler. C'est Yu qui va embrasser Shun : son regard qui était fixé devant elle sans regarder son compagnon assis à côté, vient sans hésitation dans une rotation de la tête se diriger vers Shun, pour poser ses lèvres contre les siennes. Ils restent immobiles dans cette position, ne laissant sortir aucune émotion, ils sont toujours dans la maîtrise d'eux-mêmes, tout se passe à l'intérieur. Nous pouvons relever une citation de l'auteur japonais Nitobe Inazo, énoncée plus loin, qui explique clairement le comportement et les valeurs morales nippones, représentatives de celles des deux personnages et surtout de Shun qui retient peut-être ses larmes dans ce lieu spécial du souvenir et intense en émotions : « Conserver une dignité toute stoïque en chaque occasion, retenir les larmes, étouffer les plaintes. Cela pourrait passer pour de la dureté et du manque de cœur ; selon Nitobe, cela apprend tout au contraire le véritable prix de la détresse humaine, et développe une attention plus subtile aux sentiments d'autrui. Laisser s'épancher en public même le plus naturel et le plus bienfaisant des sentiments aurait été considéré comme une attitude efféminée. Ces sentiments ne devaient s'exprimer qu'en privé, et le sanglot n'était que plus beau d'être à peine deviné au milieu du

silence »<sup>309</sup>. Puis Yu se réinstalle se retire et reprend sa position initiale, les deux personnages retrouvent leur posture du début avant leur échange du baiser. Le silence omniprésent manifeste, d'un part, la communion des personnages avec le lieu sacré et avec Kei où il est parti, et d'autre part l'harmonie entre les adolescents. Cette voie d'apaisement se prolonge d'un réseau de sentiments, entre les personnages et le lieu, et les personnages entre eux.



Figure 133 : *Shara*

La réconciliation avec son passé se poursuit. Quelques scènes après, Shun refait le parcours de la course en marchant. La scène commence lorsque le jeune garçon sort de chez lui, tranquillement. Dans un travelling vers la gauche d'une fenêtre à un couloir menant vers l'extérieur, l'instrument au timbre aigu pulsé par le prêtre revient dans le paysage sonore semblable à celui de la course. Le son annonce le début de l'anamnèse du personnage qui reprend ce vieux chemin, celle-ci avait débuté par le passage d'un couloir reliant la cour à l'espace extérieur. La caméra est plus calme, toujours portée à l'épaule mais plus douce et la luminosité équilibrée, contrairement au début où elle était intense.

---

<sup>309</sup> Wikipedia, *Bushido, l'âme du japon*, paragraphe 32, URL = [https://fr.wikipedia.org/wiki/Bushid%C5%8D,\\_l%27%C3%A2me\\_du\\_Japon](https://fr.wikipedia.org/wiki/Bushid%C5%8D,_l%27%C3%A2me_du_Japon)





Figure 134 | 135: *Shara*

Par la suite, plusieurs plans sur l'environnement extérieur (qui rappellent ceux présents dans les essais de la réalisatrice montrant la nature de son enfance) révèlent les images du processus de l'anamnèse. D'abord nous voyons un plan rapproché sur deux pieds de poivrons verts, un autre sur deux papillons enlacés posés sur une feuille, puis celui d'un prunier filmé dans un mouvement circulaire où arrivent dans l'environnement sonore des voix d'enfants. Suit un plan d'un tronc sur lequel nous voyons sauter une cigale, arrive ensuite une image d'un chat blanc allongé parmi de longues herbes qui, dès qu'il aperçoit la caméra, se met à frotter sa patte contre son museau et à la lécher. Une autre image succède, celle du portail quadrillé laissant apercevoir le *torii*. Enfin quatre autres projections clôturent cet enchaînement

introdutif de la réminiscence : des anémones au vent bordant le petit chemin du village, puis un autel à l'intérieur duquel se tiennent debout deux statuettes de lapins blancs et des pots contenant des bâtons d'encens. Par la suite arrive un plan cadrant le chemin où est assis le chat blanc fixant la caméra (dans ce champ visuel le son de la percussion revient).



Figure 136 | 137: *Shara*

Figure 138 | 139 : *Shara*

Figure 140 | 141 : *Shara*

Figure 142 | 143 : *Shara* Figure 144 | 145: *Shara*



Le dernier plan est celui d'un arbre en fleurs (il ne s'agit pas d'un cerisier, ceux-ci fleurissent au printemps et au moment du tournage et de l'histoire nous sommes fin août). A partir de cette image nous entendons – dans le processus de l'anamnèse de Shun – la voix de Kei qui lui disait « *Shun !* » au moment où il s'est mis à courir. Dans chacun de ces plans, toute la nature et les animaux filmés se mettent en mouvement dès que l'œil de la caméra se pose sur eux : le saut de la cigale, les ailes battantes des deux papillons, la patte du chat, et encore toute la végétation au vent. La caméra apparaît comme un médiateur énergisant entre la sensibilité de son œil qui se pose sur le vivant et celle des animaux et des arbres.

Ensuite, dans un champ visuel en plongée sur le chemin de la course bordé des toitures des maisons, on entend la voix de Shun qui disait à son frère, « *Où est-ce que tu vas ?* ». La réminiscence de l'événement se poursuit. Toujours sur ces images, nous voyons Shun arriver dans le champ de la caméra, il marche sereinement sur le chemin traversant le plan à l'oblique verticale et dans cette perspective la caméra suit le personnage qui avance. Puis le plan devient panoramique, toujours en plongée sur les toits des maisons au premier plan séparées par le chemin où nous suivons le personnage. Nous entendons la voix de celui-ci, reflet de son anamnèse, qui disait à sa mère « *il est parti* », et sa mère lui répondant « *Kei n'est pas là* ». Dans le fond arrière, nous apercevons une chaîne de montagnes brumeuses. Le choix de Naomi Kawase de faire apparaître les montagnes (*cf photogrammes n°147*) peut signifier la valeur sacrée de celles-ci comme « Montagne cosmique »<sup>310</sup> dans la mythologie et la religion japonaise. Des montagnes « mythiques ou réelles »<sup>311</sup> font partie « dans de nombreuses cultures [...] situées au centre du Monde »<sup>312</sup> car elles expriment « le lien entre Ciel et la Terre »<sup>313</sup>. Dans la religion shintoïste, les Japonais possèdent ce symbolisme sacré des montagnes comme « domaine sacré des kamis »<sup>314</sup> parmi tant d'autre culture comme « le Kilimandjaro est la montagne sacrée des Massais du Kenya, l'Everest celle du peuple sherpa qui vit dans les hautes vallées himalayennes du Népal, par exemple » ou encore nous pensons aux montagnes sacrées de Chiang Mai berceau du bouddhisme dans le nord de la Thaïlande, regorgeant de temples où,

---

<sup>310</sup> Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, *op. cit.*, p.39.

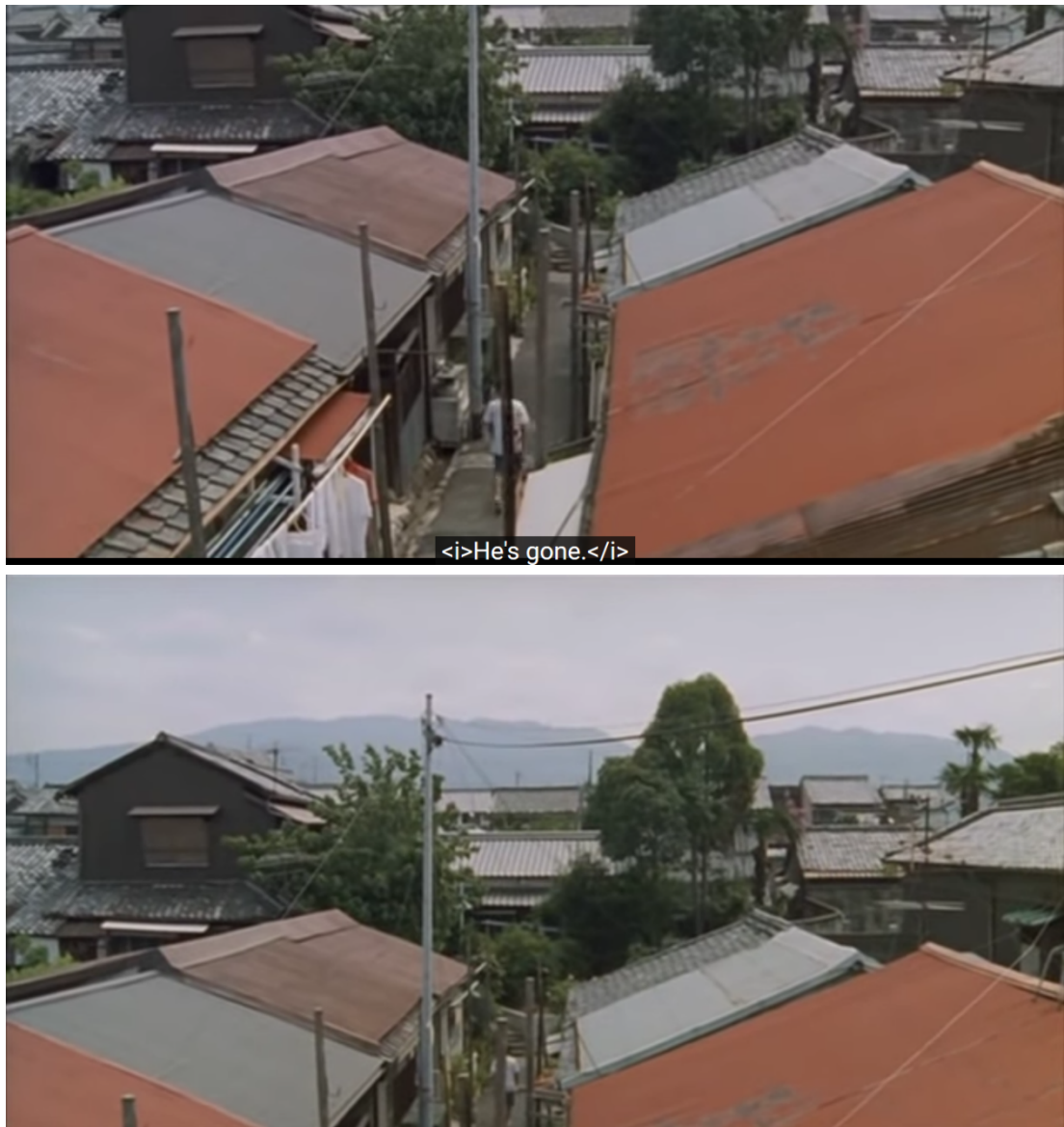
<sup>311</sup> *Ibid.*

<sup>312</sup> *Ibid.*

<sup>313</sup> *Ibid.*

<sup>314</sup> Emiko Kieffer, *Le shintô, la source de l'esprit japonais*, *op. cit.*, p. 44.

au sommet de l'une d'entre elle, se trouve le temple très ancien *Wat Phra That Doi Kham*, où se dresse une statue gigantesque du Bouddha de plus de 17 mètres, donnant la possibilité de l'apercevoir de très loin. L'universalité de ces montagnes agit sur les humains de manière subconsciente.



**Figure 146 | 147: *Shara***

Le travail de l'anamnèse se poursuit : Shun est arrivé dans la ruelle où a disparu son frère. La caméra cadre le bas de ses jambes et ses chaussures en mouvements afin de mettre en avant l'énergie qu'il retrouve lors de cette marche plus sereine ; un déplacement qui était la première fois porté dans un élan intense des forces divines. Dans le paysage sonore nous entendons toujours les deux voix des enfants (nous pensons que ce sont celles de Shun et Kei lorsqu'ils étaient enfants) et vient se

juxtaposer celle du père qui lui demandait dans ses souvenirs, après avoir perdu son frère : « *était-il avec toi ?* ». Puis dans un plan rapproché (épaules) sur Shun nous entendons la propre voix de Shun disant : « *tu sais... j'avais un frère* », il repense à ce qu'il a confessé à son amie Yu, ou ce qu'il aimerait lui dire (ces paroles sont pour la première fois présentes). Toutes ces voix sont représentatives des pensées du personnage qui défilent et progressent intérieurement durant sa marche. Dans ce plan, nous percevons la voix du père disant « *ils l'ont trouvé* » lorsque le policier est venu annoncer dans une scène précédente que le corps de Kei a été retrouvé. Nous entendons alors la réaction de Shun en criant « *ce n'est pas vrai, pas vrai* » et sa mère : « *Shun, qu'est-ce que tu fais ?* » lors de cette scène très dure à vivre pour la famille. Lorsque le personnage arrive au niveau de l'emplacement du portail où se trouve le *torii* (comme lors de la première scène, même plan sur son visage regardant le portail, celui-ci dans le hors champ) le chant des cigales revient. L'espace sacré qui s'est révélé lorsqu'il était enfant refait surface, il devient le point central, l'orientation de Shun : selon Mircea Eliade « ce qui caractérise les sociétés traditionnelles »<sup>315</sup> ici nous pensons à la religion traditionnelle du *shintô* « c'est l'opposition [...] entre le territoire habité et l'espace inconnu »<sup>316</sup>. L'espace est donc « non-homogène », il y a le monde habité qui a été « préalablement consacré [...] il est l'œuvre des dieux où il communique avec le monde »<sup>317</sup> celui du cosmos et, d'un autre le monde chaotique au-delà des frontières du monde habité. Celui-ci peut correspondre au monde inconnu et non habité dans lequel vivait Shun après la mort de son frère, lié aux démons qui le hantaient. Mais sa rencontre avec le sacré élevé par le *torii*, équivaut à une « prise de possession du territoire [...] à une cosmogonie »<sup>318</sup>. Permettant alors que l'espace s'organise, il devient « cosmisé »<sup>319</sup> et homogène si l'on reprend les idées de l'auteur dans son ouvrage *Le sacré et le profane*. Le sens de l'évènement de la disparition a été apporté grâce à la « valeur existentielle »<sup>320</sup> de l'espace sacré du sanctuaire *shintô* très bien remarqué à la vue du *torii*. D'après Mircea Eliade « les sanctuaires se trouvent au centre du Monde »<sup>321</sup> ; celui-ci devient le point fixe, représentatif du « symbolisme du

<sup>315</sup> Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op. cit., p.32.

<sup>316</sup> *Ibid.*

<sup>317</sup> Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op. cit., p.32.

<sup>318</sup> *Ibid.*, p. 33

<sup>319</sup> *Ibid.* 32

<sup>320</sup> Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op. cit., p.26.

<sup>321</sup> *Ibid.* p.40

centre [de] son monde »<sup>322</sup>. Comme le dit l'auteur « la découverte, c'est-à-dire la révélation, de l'espace sacré a une valeur existentielle pour l'homme religieux : rien ne peut commencer, *se faire*, sans une orientation préalable, et toute orientation implique l'acquisition d'un point fixe »<sup>323</sup>. Ce « centre du monde »<sup>324</sup> permet de rendre intelligible « l'espace dans lequel on vit »<sup>325</sup> et dans lequel vit ici Shun. Le mouvement de ma caméra en est la manifestation : après un gros plan sur son visage levé vers le sanctuaire, la caméra s'éloigne pour saisir Shun qui la regarde dans l'espace pris en plan d'ensemble. Les deux forces, celle de la caméra qui s'éloigne et celle du regard du personnage la fixant, agissent comme le témoignage de cette nouvelle appropriation d'un monde qui devient intelligible.

Dans cette partie, l'analyse des plans qui ont présenté des symboles et des rituels shintô, l'amour naissant entre les adolescents et, la séquence du retour sur les lieux sacrés de la disparition de Kei, ont permis de saisir la rédemption du personnage qui, jusqu'ici, vivait dans la culpabilité et la faute de la mort de son frère. La nouveauté des sentiments amoureux et l'anamnèse de l'événement douloureux mêlée aux détails des images d'une nature vive et renaissante, permet d'établir cet équilibre interne de Shun.

Nous allons poursuivre notre analyse sur la voie du culte permettant l'apaisement interne du personnage en analysant une séquence de *Still the Water* qui met en scène une cérémonie intime accompagnant le personnage de la mère de Kyokô, malade, dans son passage vers l'autre monde. Nous remarquerons d'abord lors de cette séquence, que la représentation de la mort est très différente de la nôtre. L'optimisme et le dynamisme des personnages viennent contrebalancer la peur et la noirceur de l'événement. De plus, nous allons voir que la relation entre Kaito et Kyokô va continuer à se tisser lors de ce moment intense. Le jeune garçon, bouleversé, assiste à cet instant avec profondeur. L'accès au cœur de l'intimité de son amie se réalise donc par la voie du culte, du passage d'un monde à l'autre avec sérénité ; ici, nous allons voir qu'il s'agit aussi du passage du monde de la solitude de la détresse psychique de Kaitô, à un monde de l'ouvert, apaisé et harmonieux.

---

<sup>322</sup> Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op. cit., p.39.

<sup>323</sup> *Ibid.* p.26.

<sup>324</sup> *Ibid.* p.39.

<sup>325</sup> *Ibid.* p.39.



Figure 148 | 149: *Shara*

Figure 150 | 151: *Shara*

Dans *Still the Water* nous assistons à une cérémonie au sein du noyau familial qui nous amène dans une sensible intimité partagée. La famille et les amis entourent la mère de Kyokô malade. En chantant et en dansant ils l'accompagnent vers le monde du sacré. La joie, les sourires et le dynamisme débordant des personnages, révèlent une tout autre vision de la mort. Une vision japonaise et plus largement celle des pays asiatiques imprégnés du bouddhisme. Car, en Asie la mort a été dépassée, « dépassionnée » comme le dit l'auteure Françoise Biotti-Mache : « En Asie, religions et philosophies ont en commun de dépassionner la mort, de l'entourer de sagesse, de sérénité, de tendre à la raisonner, tant et si bien, que les Asiatiques, dans leur grande majorité, n'ont pas peur de la mort ou, du moins, n'ont pas la même réaction d'angoisse, voire de panique, face à elle, attitude si courante, et depuis si longtemps, en Occident »<sup>326</sup>. Mais l'auteure rajoute que « en contrepartie, en quelque sorte, toute l'Asie bruisse de fantômes, de revenants, d'esprits de toutes catégories et de démons omniprésents, et toute l'Asie les craint, tout en les fréquentant de manière assidue »<sup>327</sup>.

<sup>326</sup> Françoise Biotti-Mache, *Entre vivants et morts : quelques exemples asiatiques art. cit.*, paragraphe 1, URL = <https://www.cairn.info/revue-etudes-sur-la-mort-2012-2-page-65.htm> , consulté en mai 2020.

<sup>327</sup> Françoise Biotti-Mache, *Entre vivants et morts : quelques exemples asiatiques, art. cit.*, paragraphe 2.

Elle précise par la suite que c'est une contradiction qui s'explique par l'incorporation « des vieux fonds d'animisme, de totémisme et de shamanisme, [...] des millénaires après, dans le Bouddhisme, le Taoïsme et le Shint, grâce à la maintenance de cette omniprésence des esprits dans les folklores populaires, particulièrement le plus ancien folklore chinois. Ainsi, en Asie, surnaturel et superstitions font partie intégrante de la vie de tout un chacun, sans que nul ne songe à le nier ou à les condamner »<sup>328</sup>. La mort est positive, elle ouvre à un autre monde, plus agréable car « la mort est plus considérée comme une porte, un passage, une libération ou encore, un aboutissement que comme une fin »<sup>329</sup>. De plus « le voyage entre la vie et la mort est, parfois, un voyage long et périlleux »<sup>330</sup> et il n'est pas toujours possible pour un mort « d'atteindre le but tant espéré et qui prend la forme, le plus souvent, d'un paradis plus ou moins délicieux, telle l'Île des Bienheureux du Taoïsme, ou le "Nirvâna", ce monde de pureté absolue pour l'âme, dans le Bouddhisme et l'Hindouisme »<sup>331</sup>. La mère de Kyokô est chamane, elle est capable d'instaurer le dialogue entre les vivants et les morts. Dans les régions nordiques de l'Europe et de l'Asie, « partout on reconnaît aux shamans le pouvoir d'évoquer les esprits »<sup>332</sup>. Le fait qu'elle soit shaman, c'est peut-être ce qui explique l'atmosphère particulière de l'événement : la sérénité et la joie sur les visages des dames qui dansent et chantent, emportent toute douleur et tout pathos, et elles font apparaître sur le visage d'Isa (la mère) un sourire apaisé.

Nous pouvons relever la citation suivante d'Emiko Kieffer concernant les qualités de la morale shintô :

« Une morale pure, brillante, honnête et juste. C'est la morale fondamentale du shintô. Vivre avec un esprit bon, gai, juste et honnête est très important pour les humains. On accorde une grande valeur aux vertus de l'honnêteté. La naïveté, qui est souvent considérée comme de la stupidité par les Occidentaux ou les Chinois, est en revanche une grande vertu pour les Japonais »<sup>333</sup>.

---

<sup>328</sup> Françoise Biotti-Mache, *Entre vivants et morts : quelques exemples asiatiques*, art. cit., paragraphe 2.

<sup>329</sup> *Ibid.*, paragraphe 3.

<sup>330</sup> *Ibid.*

<sup>331</sup> *Ibid.*, paragraphe 3.

<sup>332</sup> *Ibid.*, paragraphe 4.

<sup>333</sup> Emiko Kieffer, *Le shintô, la source de l'esprit japonais*, op. cit., p. 88.

Enfin, l'auteure japonaise parle de « quatre éléments moraux shintô »<sup>334</sup> qui sont : « la pureté (*jô*), la luminosité, la gaieté (*myô*), la justice, la droiture (*sei*) et la naïveté, l'honnêteté (*choku*) »<sup>335</sup>. Ces éléments de la morale sont bien prégnants dans cette scène : les personnages sont présents avec une grande luminosité, une gaieté, une droiture et une justesse. Les trois personnages féminins dansent, sourient, et gardent la tête haute. Un homme joue du *koto*, cet instrument à corde traditionnel dont le son lyrique se rapproche de la harpe ; un autre personnage chante et siffle, et le père avec un autre personnage font une danse avec leurs mains au rythme du *koto*. Ils ont chacun une immense force, dans leurs gestes et leurs regards. Ils continuent sans relâche leur célébration au plus proche de cette pureté morale. Chaque personnage nous prépare et nous emporte avec Isa (la mère) dans une sérénité du voyage.



Figure 152 | 153 : *Still the Water*

---

<sup>334</sup> Emiko Kieffer, *Le shintô, la source de l'esprit japonais*, op. cit., p. 88.

<sup>335</sup> *Ibid.*





Figure 154 | 155 | 156 : *Still the Water*

Pourtant, nous remarquons le regard du jeune Kaito débordant de tristesse et d'incompréhension (*cf le photogramme 157*) face à cette tension contradictoire entre la mélancolie de l'évènement et sa célébration qui l'enveloppent d'une chaleur joyeuse. Après ce plan sur le visage désolé du jeune homme regardant les personnes dansantes et chantantes à sa gauche, un plan nous fait découvrir un grand sourire aux lèvres d'Isa, et bougeant doucement ses bras et ses mains : avec admiration nous la voyons sereine et apaisée.





Figure 157 | 158: *Still the Water*

Kyokô se trouvant à côté de sa mère, les deux adolescents continuent à tisser leur intimité durant cette cérémonie. Ce tissage se poursuit comme une voie de guérison pour les deux personnages.

Outre les rituels et les cérémonies shintoïstes, *Shara* et *Hanezu*, *l'Esprit des montagnes* mettent en scène d'autres traditions : les fêtes sacrées. Celles-ci vont être abordées juste après, dans la suite de cette voie d'apaisement que prennent les personnages grâce au culte *shintô*.

### 3.2.2 La fête traditionnelle des morts en été (*obon*) dans *Shara*

Le Japon connaît d'autres traditions shintô, celles des nombreuses fêtes plus ou moins sacrées car, certaines ayant perdu leurs significations et symbolismes religieux avec le temps, peuvent simplement avoir lieu afin d'animer et distraire le peuple.

Cependant, dans *Shara*, plusieurs éléments traditionnels et sacrés s'hybrident et sont célébrés. D'abord le film s'ouvre le jour de la fête sacrée du dieu *Jizô*, nous y voyons les rues du village décorées. Il est aussi mis en scène un autre événement traditionnel qui a lieu chaque année dans la région de Nara : « la fête de *Basara* (*Basara matsuri*) »<sup>336</sup>, *matsuri* signifiant « fête » en japonais, avec sa danse traditionnelle ; de plus, nous savons que le père des jumeaux est l'organisateur du festival *Barasa* mais aussi « artisan fabricant d'encre de Chine »<sup>337</sup>. La fête de *Basara* « est un élément essentiel à la compréhension de *Shara*. Son origine remonte aux époques lointaines de Kamakura (1185-1333) et de Muromachi (1338-1573) »<sup>338</sup>. Le terme *Basara* est employé à partir du XVI<sup>e</sup> siècle qui, selon l'auteur de l'article cité précédemment, traduit l'opposition politique entre les dynasties du nord et du sud à l'époque : « les danseurs portaient des costumes aux couleurs criardes et leur chorégraphie était volontairement outrancière afin d'étonner les spectateurs, comme pour mieux signifier les mœurs de cette période violente du Japon. Les mouvements de la danse *Basara* influenceront même plus tard celle du Kabuki et du Nô »<sup>339</sup>. Dans la séquence de la danse dans *Shara*, les danseurs sont vêtus de costumes jaunes et blancs et leurs sourcils sont tracés en orange. Ils réalisent de grands gestes et, en rythme ils chantent des sons proches des vocalises liées à leurs chorégraphies.

La fête de *Barasa* se déroulant en août, peut être considérée comme une fête bouddhiste des morts « *obon* »<sup>340</sup>. Lors de cette fête, les morts sont célébrés car ils sont revenus sur terre (ils reviennent aussi au début du printemps célébré par la fête du nouvel an). Cette fête bouddhiste *d'obon* date de plus de cinq cents ans, elle a fusionné « le culte des ancêtres (des morts) du shintô et le concept bouddhiste d'offrandes aux morts pour apaiser la douleur des âmes en peine (*ura-bonne* – *ullambana* en sanskrit) »<sup>341</sup>. Toute la narration de *Shara* est consacrée à l'âme de Kei, parti trop tôt, à la transformation de celle de Shun qui se relève de l'événement traumatisant puis, à cette fête des morts. La réalisatrice a fait le choix d'intégrer cette fête, car c'est le moment où « les ancêtres qui reviennent chez eux [...] ces personnes récemment

<sup>336</sup> Harpo, *Shara Basara*, La maison et le monde, juin 2012, titre du paragraphe 2, URL = <https://la-maison-et-le-monde.net/shara-basara/>

<sup>337</sup> *Ibid.*, paragraphe 1.

<sup>338</sup> *Ibid.*

<sup>339</sup> *Ibid.*

<sup>340</sup> Emiko Kioffer, *Le shintô, la source de l'esprit japonais*, op. cit., p.59.

<sup>341</sup> *Ibid.*

décédées [...] sont considérés comme des bouddhas »<sup>342</sup> ; et mettre en scène cette danse permet de célébrer et d'apaiser, ici, l'âme de Kei. Les danses *d'obon* « marquent la reconnaissance des vivants envers les ancêtres »<sup>343</sup> mais Emiko Kieffer ajoute que « bien qu'elles aient une signification religieuse, elles constituent un divertissement d'été pour tout le monde »<sup>344</sup>.

Parmi les danseurs, Yu est présente avec force et dynamisme. Son regard, son sourire et ses mouvements chorégraphiques déploient une énergie certaine qui redynamise l'environnement, les spectateurs et surtout Shun qui se situe juste à côté. On voit arriver ce dernier au milieu des danseurs lorsque la pluie se met soudainement à tomber. La puissante averse participe à la création de l'aura de vitalité qui émane de la danse, des percussions et du chant des danseurs. Comme le dit Emiko Kieffer, « l'été au Japon étant très chaud et humide, la population des villes perd sa vitalité physique, et les conditions d'hygiène se détériorent. Souvent, des épidémies émergeaient dans les régions urbaines où la population était concentrée »<sup>345</sup>. Le dynamisme réhydratant des jeunes danseurs et particulièrement celui de Yu révèle cette fête, fougueuse et partagée, célébrée « avec les *kamis* »<sup>346</sup> comme « une réjouissance énergétique de plein été visant à redonner de la vitalité à la population »<sup>347</sup>. Nous assistons à une *matsuri* qui atteint son paroxysme d'exaltation et d'énergie lorsque la pluie participe tout à coup à la danse. D'ailleurs les spectateurs sont présents avec beaucoup d'attention, d'enthousiasme ; ils participent et se connectent dès le début à l'énergie qui se déploie.

---

<sup>342</sup> Emiko Kieffer, *Le shintô, la source de l'esprit japonais, op. cit.*, p.59.

<sup>343</sup> *Ibid.*

<sup>344</sup> *Ibid.*

<sup>345</sup> Emiko Kieffer, *Le shintô, la source de l'esprit japonais, op. cit.*, p.63.

<sup>346</sup> *Ibid.*

<sup>347</sup> *Ibid.*



Figure 159 : *Shara*

Shun fait partie de l'équipe organisatrice, il assure la sécurité entre la scène et les spectateurs, il est « placé à la marge du ballet »<sup>348</sup>. Lorsque la pluie se met soudainement à tomber des cordes, l'effervescence de la nature qui en ressort pousse le père de Shun à amener son fils parmi les danseurs, l'adolescent « entre dans la cadence et prend part à l'exaltation collective »<sup>349</sup>. La pluie agit sur lui, il se met à célébrer avec Yu et les autres danseurs ce phénomène intense qui permet d'entrer dans une relation rare avec le monde des esprits dont les gouttes d'eaux sont la manifestation. Son visage présente un immense sourire, son corps est dans un relâchement dynamique éclatant, on le sent revivre, s'ouvrir, et refaire présence : « l'averse mêlée à la chorégraphie communique une profonde sensation de vitalité. [...] L'eau de pluie relance par son caractère régénérateur la trajectoire des personnages »<sup>350</sup>. Dans les films de Naomi Kawase « la pluie est ce corps du passage qui, par ses éclats d'eau, ravive la présence au monde des êtres »<sup>351</sup> selon Corinne Maury.

---

<sup>348</sup> Corinne Maury, *L'attrait de la pluie*, op. cit., p. 78.

<sup>349</sup> *Ibid.*

<sup>350</sup> *Ibid.*

<sup>351</sup> *Ibid.*, p. 74.



Figure 160 : *Shara*

Grâce à la mise en scène de cette fête sacrée traditionnelle, Shun et Yu vivent un moment intense qui les connecte entre eux et, aussi, avec le monde spirituel et naturel (manifesté par l'averse). Ils trouvent chacun une guérison à leurs maux : ceux de Shun disparaissent grâce à la fête qui célèbre et apaise l'âme de son frère, et de même Yu trouve une délivrance et retrouve un sens identitaire par le biais de la pratique chorégraphique, et à la renaissance réciproque des deux jeunes adultes.

D'autres gestes et éléments shintô parsèment les fictions, notamment avec l'élément de la carpe (symbole qu'on accroche dans les jardins lors de la fête des enfants) présente dans le paysage de *Hanezu, l'esprit des montagnes*, ainsi que le geste rituel de purification que réalise la tante de Yu dans *Still the Water*.

### 3.2.3 Les symboles shintô et ses gestes rituels

Nous pouvons remarquer des symboles traditionnels comme celui de la carpe célébrée lors de la journée des enfants appelée « *Kodomi No Hi* » ; le poisson est présent dans des plans paysagers de *Hanezu, l'esprit des montagnes* ; ou encore le geste rituel shintô de la purification (*haere*) dans *Shara*.

Tout d'abord nous allons aborder le symbole de la carpe présent dans plusieurs plans dans *Hanezu, l'esprit des montagnes*, en abordant exclusivement un plan panoramique paysager. Le plan présente légèrement en plongée un espace paysager composé, au premier plan, d'un début d'une rizière où le riz est encore tout jeune, et



d'une lignée horizontale de maisons aux toits gris, au second plan ; l'arrière-plan est occupé par la partie inférieure d'une forêt montagneuse. Nous remarquons que des carpes multicolores plus ou moins grandes faites de papier ou de soie, parsèment le paysage et flottent en groupe au gré du vent. Ces poissons sont accrochés à « des mâts de bambous ces *koi nobori* (“carpe montée sur un mât”) »<sup>352</sup> présents dans les jardins des maisons. Leur présence exhale une douceur colorée parmi l'omniprésence du vert frais et flamboyant de la végétation renaissante du printemps et ils s'hybrident parfaitement aux maisons teintées d'un gris reposant. Ces éléments diégétiques du paysage viennent nous dire que nous sommes le cinq du mois de mai. Après la tombée des fleurs de cerisiers, c'est au tour de la fête du *Kodomi No Hi* de présenter une ornementation colorée venant se fondre dans la végétation et apporter de la sérénité printanière.



**Figure 161 : Hanezu, l'esprit des montagnes**

Cette fête célèbre tous les enfants, elle est l'ancienne fête des garçons. Mais qu'est-ce que représente le symbole de la carpe et quel est son lien avec la célébration des enfants ? Pendant les périodes de ponte, la carpe remonte à contre-courant les rivières. Ce poisson est le « symbole de courage et de persévérance, que les parents

---

<sup>352</sup> La rédaction pour Vivre au Japon, *Kodomo no hi* 子供の日, mai 2017 paragraphe 2, URL = <https://www.vivrelejapon.com/a-savoir/comprendre-le-japon/kodomo-no-hi-fete-enfant-koi-nobori-sekku>

japonais aimeraient inculquer à leur progéniture masculine »<sup>353</sup>. C'est pourquoi ces poissons en papier ou en soie flottent sur « les balcons, dans les jardins, au-dessus des rivières »<sup>354</sup>. Chaque couleur a symboliquement une signification : « une grosse carpe noire symbolisant le patriarche du foyer ; une autre, rouge, pour la figure maternelle ; puis une carpe pour chaque enfant de la famille »<sup>355</sup>. Cependant cette fête a des origines chinoises, qui consistait « à accrocher de l'acore odorant au bord des toits et des portes des maisons ou bien à prendre des bains avec »<sup>356</sup>. C'est au VI<sup>e</sup> siècle qu'elle a été importée au Japon, soit à l'époque *Nara* en même temps que le système d'écriture chinois et que le bouddhisme<sup>357</sup> selon l'article. Mais progressivement la fête de l'iris (de l'acore) s'est transformée en celle du futur guerrier et samouraï. Toutes ces significations traditionnelles sont restées aujourd'hui, mélangeant le symbole de l'iris à celui de la carpe. Mais il est quand même surprenant de voir que l'idéal chevaleresque d'antan soit encore si présent aujourd'hui dans la culture japonaise. Par exemple, il est possible que des familles offrent à leurs enfants des objets dont la symbolique relève de l'ornementation du samouraï comme des miniatures de casques. Cela est la marque des inégalités entre les hommes et les femmes, encore très présentes dans la société patriarcale japonaise, et signifiant qu'il y a encore beaucoup à faire pour changer les idées, les représentations et pour attribuer aux femmes plus de pouvoir.

Pour revenir au film, la fête est en rapport à la relation de domination qu'entretient le mari de Kyokô et son amant Sentarô. Cette domination est introduite dans la narration, en début du film, par la voix off du personnage féminin, sur un plan de la cime d'une montagne sombre, dans la nuit, auréolée par la douce lumière de la lune, immense. Ses paroles retracent un mythe japonais racontant la confrontation, de tout temps, de deux hommes pour une femme.

---

<sup>353</sup> La rédaction pour Vivre au Japon, *Kodomo no hi 子供の日*, art. cit., paragraphe 2.

<sup>354</sup> *Ibid.*

<sup>355</sup> *Ibid.*

<sup>356</sup> Aala, *Kodomo no hi, la fête des enfants au Japon*, Un Gaijin au Japon, mai 2017, paragraphe 3, URL = <https://www.gaijinjapan.org/kodomo-no-hi/>.

<sup>357</sup> La rédaction pour Vivre au Japon, *Kodomo no hi 子供の日*, art. cit., paragraphe 3.



Figure 162 : *Hanezu, l'esprit des montagnes*

Dans *Shara* nous remarquons que la tante de Yu, revêtue d'un *kimono*, balance une cuiller de sel sur un personnage perturbateur, rejaillissant sur sa veste noire, étant entré chez elle sans sa permission. Il est venu déranger la pureté de sa maison. Elle le fait sortir et lui dit « *je n'ai pas besoin de ça, partez de là* ». Nous allons voir que le sel permet la purification du lieu pour s'ouvrir au *kami*. Les différents rituels de purification visent à « ranimer l'âme-esprit en mauvais état » : le *misogi* se rapportant à la purification du corps (cf l'ablution du corps dans l'espace marin dont nous avons déjà parlé en première sous partie de cette troisième partie) et le *harae* visant davantage à nettoyer l'esprit que le corps.

Dans cette scène, le personnage pratique le *harae* par le sel afin de purifier l'esprit et l'espace. Nous pouvons relever un paragraphe explicatif écrit par Emiko Kieffer parlant du pouvoir de purification de ce minéral : « La mer elle-même est un lieu de purification et le sel de la mer est sacré. On offre du sel au *kami* comme *shinsen* (repas sacré), au *jinja* ou sur l'autel domestique. Les lutteurs de sumo purifient le ring en y jetant une poignée de sel avant le combat. On s'asperge de sel au retour des funérailles avant de franchir le seuil de la maison »<sup>358</sup>. Mais « il existe deux autres manières de purification, par le feu [...] ou avec un *ônasu* – une baguette de bois à laquelle sont attachées des banderoles de papier blanc en zigzag (*shide*), utilisée par

---

<sup>358</sup> Emiko Kieffer, *Le shintô, la source de l'esprit Japonais, op. cit.*, p. 82.



les prêtres shintô »<sup>359</sup>. Juste après, la jeune femme va chercher à l'intérieur du vestibule un *noren* en lin qu'elle installe à l'entrée de sa maison afin de protéger le lieu de l'impureté extérieure. Puis, nous la voyons entrer à nouveau et elle ressort avec un seau en bois contenant de l'eau. Avec une cuillère elle-même en bois, nous la voyons purifier l'espace extérieur en jetant de cette eau pure sur le sol. Le *haere* est très présent au quotidien, comme « lorsqu'un malheur nous frappe »<sup>360</sup> il est aussi possible de faire appel à un prêtre pour qu'il le pratique [...] on peut dire que le *haere* provoque une sorte de déclic pour changer d'air. Le but est de retrouver un moral purifié, lumineux, serein et vrai, comme une sorte d'exorcisme »<sup>361</sup>.



Figure 163 | 164 : *Shara*  
Figure 165 | 166 : *Shara*

Cette pratique vise à enlever la souillure, l'impureté appelée le *kegare*, « comme la poussière sur meuble qui s'accumule de jour en jour et doit être essuyée périodiquement. Le *haere* est une purification continue »<sup>362</sup>. En outre l'auteure ajoute que le *haere* est indispensable dans le rituel shintô, sans lui le rituel ne peut exister, car « le but du *haere* est la création d'un espace purifié pour pouvoir communiquer avec les *kami* »<sup>363</sup>.

<sup>359</sup> Emiko Kieffer, *Le shintô, la source de l'esprit Japonais*, op. cit., p. 82.

<sup>360</sup> *Ibid.*

<sup>361</sup> *Ibid.*

<sup>362</sup> *Ibid.*

<sup>363</sup> *Ibid.*



### 3.3 La place de la nourriture : tradition, transmission, culture du partage

« Les Japonais murmurent toujours quelque chose avant et après le repas. Ils disent “*itadakimasu*” avant de manger et “*gochisôsama*” après »<sup>364</sup>.

L'histoire de *Les Délices de Tokyo* est consacrée à la transmission de la recette des fameux *Dorayakis*, cette pâtisserie japonaise très présente au quotidien, surtout pour le petit-déjeuner. L'arrivée d'une dame âgée nommée Tokue dans la boutique où travaille Sentarô (un homme seul, qui a fait de la prison avant de travailler comme pâtissier) permet la transmission et le partage du goût de la tradition de ce mets sucré. D'autres fictions comme *Suzaku*, *Hanezu*, ou *Still the Water* permettent d'assister à la préparation de plats Japonais du quotidien. La nourriture vient adoucir les difficultés des personnages et nous en dit beaucoup sur l'importance de sa préparation, dégustation et célébration dans la culture japonaise. Nous parlerons aussi de l'importance du détail nous appuyant sur *L'Empire des signes* de Roland Barthes, faisant l'éloge sensible de la culture japonaise.

#### 3.3.1 La préparation des plats dans le quotidien de *Suzaku* et *Hanezu*, l'esprit des montagnes

La préparation et la dégustation des plats ont une grande place dans le cinéma de Naomi Kawase. La nourriture vient rythmer les fictions et révéler l'importance de l'idée du partage et de la transmission dans la tradition asiatique. Nous avons accès au déroulement de la préparation des plats, comme dans un restaurant japonais nous regardons le cuisinier préparant le plat que l'on attend de déguster.

Mais c'est aussi, et surtout, un médium permettant de lier les personnages entre eux. Nous allons nous appuyer sur deux scènes où nous assistons à la préparation culinaire. Dans *Suzaku* la cuisine est un espace qui se présente comme un lieu affectif constitué d'un réseau de liens qui se tisse par le croisement des personnages entre eux, et par les gestes, les sons et l'odeur vaporeuse qui émanent de la préparation culinaire.

---

<sup>364</sup> Emiko Kieffer, *Le shintô, la source de l'esprit Japonais*, op. cit., p. 75.

Le personnage de la grand-mère représente particulièrement cette émanation affective dans le cocon familial, préparant chaleureusement le petit-déjeuner pour ses petits-enfants. Dans *Hanezu, l'esprit des montagnes*, nous assistons à la préparation du déjeuner par Takumi, qui vont partager les amants. La nourriture crée de même un lien entre les personnages que nous voyons déguster par la suite et, établit aussi une connexion avec les éléments environnants : un partage avec les deux oiseaux qui se mettent à voler au-dessus des personnages, leur nid étant installé juste au-dessus de la table à manger.

La scène d'ouverture de *Suzaku* se déroule dans la cuisine familiale. L'image est au départ sombre et elle devient progressivement lumineuse au fur et à mesure que nous entrons en contact avec les personnages en train de cuisiner. C'est le matin, la grand-mère et sa belle-fille sont en train de préparer le petit-déjeuner. La fumée émanant des faitouts est volumineuse, épaisse et rend le lieu vaporeux. Il se crée une certaine plasticité de l'image. Les nuages chauds de la cuisson envahissent l'espace filmique et embaument toute la pièce nous faisant sentir l'odeur des plats. L'enivrement annonce la douceur du petit déjeuner au sein de la famille. Aussi, l'environnement sonore à l'intérieur de la cuisine apporte une atmosphère paisible, familière et sécurisante, comme le bruit fin et rapide du couteau coupant les légumes ou encore celui de l'eau qui bout dans la marmite.

Cette séquence ouvre l'aspect documentariste de la fiction et annonce son caractère autobiographique, car, en effet, les deux personnages ici font écho à la grand-mère de la cinéaste et à elle-même. Par la suite se poursuit un plan bref sur la salle à manger ouverte sur le paysage montagneux en arrière-plan. La mère nettoie la surface ronde de la table puis arrive son mari qui vient s'asseoir par terre à côté d'elle face à la chaîne des montagnes. Par la suite nous revenons dans la cuisine où le lieu est présenté d'un point de vue différent : un plan rapproché sur les fourneaux et sur le personnage de la grand-mère en train de remuer les ingrédients. En laissant aller notre regard vers la lumière extérieure au-delà de l'entrée de la cuisine sur la droite du cadre, nous apercevons la petite fille qui attend son petit déjeuner que lui prépare sa grand-mère. Puis nous la voyons arriver dans la cuisine accompagnée de son cousin, et se diriger jusqu'au personnage maternel qui les a appelés. Dans ce plan, l'ouverture sur l'extérieur apporte une luminosité beaucoup plus importante dans la cuisine qu'au

début et enveloppe le lieu d'une atmosphère nettement plus chaleureuse. La grand-mère sert à ses deux petits enfants une assiette d' « *une bonne bouillie* » et nous voyons les trois personnages parcourir le couloir menant à la salle à manger, les assiettes remplies dans les mains. Toujours dans ce plan, nous apercevons la salle à manger au bout du couloir et la figure du père, assis de profil, encadré par les deux murs de l'entrée de la pièce.



Figure 167 | 168: *Suzaku*  
Figure 169 | 170 : *Suzaku*

Ces plans viennent contextualiser la narration. En effet, ils annoncent le temps du passé car la narration principale se déroule quinze années plus tard. Nous faisons un bond dans le temps au bout de 16 minutes pour arriver au moment présent. Le temps passé et le temps présent sont raccordés par un plan du ciel gris où les nuages défilent vaporeusement et nous voyons l'étendue de la cime des montagnes tracée sur le bas du plan. Nous entendons le chant du vent souffler et siffler, rythmé par un bruit doux et fin d'un triangle. Ce plan annonce le changement temporel. Nous remarquons une continuité entre la vapeur d'eau qui émane de la cuisine dans le plan de la première séquence et la brume que nous voyons sur le plan de coupe ressortant du ciel grisâtre. La plasticité vaporeuse qui suit l'image à travers ses plans, participe alors à la représentation du passage du temps et établit la chronologie interne du film.



Figure 171 : *Suzaku*

L'ellipse temporelle est aussi rendue visible et compréhensible par une boucle spatiale. Après le plan sur le ciel et la cime des montagnes, nous revenons dans la cuisine où la grand-mère et sa belle-fille sont en train de préparer le petit-déjeuner comme au début. Dans ce temps actuel du film, nous remarquons que les objets et les ustensiles qui composent l'espace sont colorés et plus nombreux, ils annoncent le changement temporel. Sur les étagères nous voyons des bols, des assiettes, des sacs et des paniers en plastique. Ce sont des détails d'une époque représentative de l'occidentalisation du pays. Un temps transformé et qui se transforme, baignant dans les débuts d'une société de consommation où le plastique abondant envahit et chamboule les habitudes japonaises traditionnelles. Arrive par la suite un plan du jeune garçon qui est maintenant devenu un jeune homme de vingt ans. Puis dans la cuisine nous remarquons la jeune fille, maintenant adolescente, toujours postée au même endroit vu de la cuisine, à droite du cadre.



Figure 172 | 173 : *Suzaku*

La préparation culinaire et surtout la dégustation d'un plat, donnent à voir, aussi, le moment de béatitude que partage les amants dans *Hanezu, l'esprit des montagnes*, un lien affectif particulier qui s'établie entre les personnages. Nous remarquerons, juste après, toute l'importance du partage, et l'enchantement que cela apporte.

La fiction *Hanezu, l'esprit des montagnes*, présente une scène où le personnage de Takumi est en train de cuisiner un plat qui sera partagé avec son amante Kayokô dans sa maison en bois ouverte sur l'extérieur. Durant la préparation du mets, nous remarquons les détails fins représentatifs des plats japonais, la petitesse des légumes coupés avec précision, comme en parle si bien Roland Barthes dans *L'empire des signes* disant que dans la culture japonaise « [...] tout est *petit* »<sup>365</sup>, qu'on est très loin de « la nourriture occidentale »<sup>366</sup> qui est « accumulée, dignifiée, gonflée jusqu'au

<sup>365</sup> Roland Barthes, *L'empire des signes*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1970, p.18.

<sup>366</sup> *Ibid.*

majestueux, liée à quelque opération de prestige, s'en va toujours vers le gros, le grand, l'abondant, le plantureux »<sup>367</sup>. Le personnage prépare un plat composé d'oignons, d'aubergines, de poivrons, de carottes et de concombres amers, accompagnés de nouilles. Coupés avec finesse, les aliments peuvent être soulevés avec délicatesse et subtilité avec la baguette. La convergence de la baguette et de la petitesse est l'accomplissement de l'essence même de l'aliment japonais selon Roland Barthes : « il y a convergence du minuscule et du comestible : les choses ne sont petites que pour être mangées, mais aussi elles sont comestibles pour accomplir leur essence, qui est la petitesse.



Figure 174 | 175: *Hanezu, l'esprit des montagnes*  
 Figure 176 | 177: *Hanezu, l'esprit des montagnes*

L'accord de la nourriture orientale et de la baguette ne peut être seulement fonctionnel, instrumental ; les aliments sont coupés pour pouvoir être saisis par la baguette, mais aussi la baguette existe parce que les aliments sont coupés en petits morceaux ; un même mouvement, une même forme transcende la matière et son outil : la division »<sup>368</sup>. Une fois cuite, Takumi sert la préparation à l'intérieur d'une bûche de bois creusé. Pendant la dégustation, les personnages sont heureux, ils partagent un moment de calme et de sérénité accompagné par des petits cris d'oiseaux (la mère et son petit) volant autour de leur nid accroché au plafond, juste au-dessus des amants.

<sup>367</sup> Roland Barthes, *L'empire des signes*, op. cit., p.18.

<sup>368</sup> *Ibid.*



Avant de commencer le repas, nous voyons Kayokô murmurer une prière que les Japonais ont l'habitude de faire avant de commencer à manger : « *itadakimasu* », un mot de remerciement signifiant « recevoir humblement » dont « le sens direct de la phrase [...] est “ je vais recevoir votre vie ” »<sup>369</sup>. Emiko Kieffer explique en profondeur le sens de cette phrase en disant dans le paragraphe suivant :

« On doit tuer d'autres vies pour se nourrir, que ce soient celles des animaux ou des plantes. On en consomme continuellement, pour notre propre survie. On est là grâce aux milliers d'autres vies que l'on a tuées, et aussi grâce à la peine d'autres humains, comme les paysans qui ont cultivé ces légumes, les transporteurs, les personnes qui ont préparé le repas. *Itadakimasu* exprime la gratitude envers tous, envers la grande nature au sens large, qui nous permet de survivre »<sup>370</sup>.



Figure 178 : *Hanezu, l'esprit des montagnes*

A la fin du repas, un autre mot est prononcé, « *gochisôsama* »<sup>371</sup> signifiant « je remercie pour tout cela »<sup>372</sup>. Les légumes, les plantes et les animaux qui sont devenus les aliments composant les plats ont une âme à célébrer, à laquelle il faut rendre et qu'il faut remercier.

Dans une autre séquence Koyokô et son mari prennent leur petit-déjeuner chez eux. Il lui parle des tomates locales qu'il a trouvées en supermarché et lui pose des

---

<sup>369</sup> Emikio Kieffer, *Le shintô, la source de l'esprit japonais*, op. cit., p. 75.

<sup>370</sup> *Ibid.*

<sup>371</sup> *Ibid.*

<sup>372</sup> *Ibid.*

questions concernant son travail. Il lui demande à base de quelle fleur elle est en train de faire sa coloration naturelle et qu'est-ce qu'elle veut colorer (elle lui répond avec des carthames, elle colore des écharpes). Koyokô continue à manger, nous remarquons le silence et le malaise entre ses réponses et qui éloignent le couple. Son visage exprime des sentiments qui s'opposent à ceux qu'elle laisse voir dans la scène avec son amant, cela est compréhensible.



Figure 179 : *Hanezu, l'esprit des montagnes*

### 3.3.2 *Les Délices de Tokyo* : la transmission de la recette des *Dorayakis*

La fiction repose essentiellement sur la recette des *Dorayakis*, dans sa transmission traditionnelle et l'importance culturelle de sa pratique. Le personnage de Tokue arrive dans la boutique de Sentarô et va bouleverser la vie de celui-ci ; elle va lui transmettre sa recette traditionnelle, exceptionnelle et respectueuse de ces petits gâteaux japonais. Dans la séquence où elle lui montre sa manière de préparer les haricots rouges confits, elle prend soin de ces petits légumes avec un respect et une douceur totale. Elle fait preuve d'une écoute et d'une grande patience. Avec son expérience, elle a appris à les regarder, à les connaître. Par moment nous la voyons approcher son oreille ou son regard vers les haricots rouges après la cuisson. A ce moment-là, Sentarô lui demande « *Qu'est-ce que vous regardez ? En vous approchant autant, que regardez-vous ?* » Et elle lui répond « *Ce que je regarde ?* », et en se

relevant vers lui, elle laisse le silence des haricots se révéler, en guise de réponse. Ou encore lorsqu'ils ont versé le sucre dans le faitout après la première cuisson des haricots rouges, Tokue va s'asseoir sur la chaise d'à côté et visiblement elle est prête à encore attendre. Il lui demande « *Il faut encore attendre ?* », elle lui répond « *Les faire cuire aussitôt serait un manque de respect. D'abord ils doivent se familiariser avec le sucre* » puis elle ajoute en rigolant « *C'est une sorte de rencontre arrangée. "Apprenez à vous connaître maintenant"* ». Et il lui répond « *jusqu'à quand doit-on les laisser tranquilles ?* », elle lui répond « *Pendant environ deux heures* ».



Figure 180 : *Les Délices de Tokyo*

Ce respect pour les végétaux et même pour les objets est représentatif « de l'esprit japonais »<sup>373</sup>. Toutes choses ont une âme qu'il faut apaiser. Après la mort biologique d'un être humain ou d'un animal le service commémoratif est important, avec ses rituels lors d'une cérémonie. Un objet qui était cher à une personne morte pourra être célébré avec autant d'intensité que le vivant car il possède l'âme de la personne disparue. De plus, Emiko Kieffer parle des rituels effectués tous les ans par les universités pharmaceutiques « pour les animaux de laboratoires morts, dont les vies ont été "sacrifiées" au profit de la science »<sup>374</sup>. Elle ajoute que le personnel se réunit « dans un endroit précis »<sup>375</sup>, et fait « des offrandes sur un autel érigé »<sup>376</sup>. Ce moment se déroule comme une cérémonie honorant et commémorant ces animaux, « c'est un acte de gratitude envers les âmes des animaux sacrifiés » selon l'auteure. Dans sa manière respectueuse et attentionnée de prendre soin des haricots rouges durant le

<sup>373</sup> Emiko Kieffer, *Le shintô, la source de l'esprit japonais*, op. cit., cf le titre de l'ouvrage.

<sup>374</sup> *Ibid.*, p. 73

<sup>375</sup> *Ibid.*

<sup>376</sup> *Ibid.*

processus de préparation (lavage, cuisson, etc.), Tokue conduit elle aussi une cérémonie honorant ces légumes. Elle conduit un acte de reconnaissance pour que ces légumes qui sont venus jusqu'à elle et Sentarô. Le temps qu'elle prend pour eux en les laissant reposer après leur première cuisson, c'est parce que « *Il faut les accueillir correctement* » comme elle le dit à Sentarô qui ne comprend pas de qui elle parle, car « *Ils ont pris la peine de venir jusqu'à nous depuis leurs champs* ».

Ces analyses scéniques nous ont permis de mettre en évidence l'importance culinaire des fictions de Naomi Kawase. Nous avons vu de nombreux personnages en train de préparer des plats traditionnels et de les déguster ensemble ; en y assistant nous avons vu que la nourriture est à la fois partage, union, et transmission de savoir-faire ; c'est une voie importante qu'offre la réalisatrice à ses protagonistes pour créer des liens et sortir de leurs malaises et de leurs solitudes. La transmission de la recette des *Dorayakis* de Tokue à Sentarô dans *Les Délices de Tokyo*, permet au pâtissier de découvrir le vrai goût de cette pâtisserie qu'il n'appréciait guère auparavant et, leur rencontre permet aussi à Tokue, de redonner un sens à sa vie. Dans cet élan, les personnages redécouvrent le plaisir partagé qu'offre la vie. La nourriture crée des liens entre les personnages qui étaient auparavant dévitalisés, tristes et solitaires.

Dans cette dernière partie nous avons mis à jour les différents parcours revitalisants que Naomi Kawase a choisis de faire vivre à ses personnages fragilisés par leurs passés douloureux. D'abord en abordant le corps de l'adolescente Kyokô, dans son rapport à l'espace naturel (sa plongée dans le fond océanique) et, à l'autre (sa promenade avec Kaitô), nous avons remarqué que ces expériences intenses et nouvelles permettent au personnage de dépasser ses difficultés en rapport à la prochaine mort de sa mère. Puis, du culte à la culture, nous avons analysé des symboles, des détails fins, propres à la manière de penser des Japonais. Des rituels, à la mise en scène des cérémonies shintoïstes, avec ses symboles et ses pratiques présents au quotidien, jusqu'à la préparation culinaire, la cinéaste parle de l'importance de la tradition japonaise, celle-ci se présentant comme une force spirituelle au quotidien faite de positivité, de dynamisme et de droiture, permettant alors de dépasser les difficultés intérieures.



Figure 181 | 182 : *Les Délices de Tokyo*  
Figure 183 | 184 : *Les Délices de Tokyo*  
Figure 185 | 186 : *Les Délices de Tokyo*  
Figure 187 | 188: *Les Délices de Tokyo*

## CONCLUSION

Le passage du documentaire à la fiction s'est réalisé comme une nouvelle possibilité, pour la réalisatrice, de faire une mémoire de sa famille. En traitant une esthétique de la trace autobiographique composée de présences avec la thématique de l'absence dans ses essais et dans ses fictions. Comme Naomi Kawase le dit si bien lors d'une masterclasse : « Il y a d'un côté l'absence et d'un côté la présence qui sont les moteurs de mes œuvres »<sup>377</sup>. Cette hybridation lui a permis le déploiement d'un dépassement apaisant du traumatisme de l'absence du père et du deuil des personnes qui lui étaient chères. Grâce au pouvoir de la caméra, avec ses possibilités de créations de mondes infinis – scénario, personnages, mise en scène – qu'elle a pu dépasser ses maux.

Ce travail sur l'esthétique composée par l'ambivalence présence/absence nous a permis de réfléchir à la voie de résolution personnelle de Naomi Kawase. L'apaisement dans la quête s'est réalisé à partir de l'aspect auto-fictif des fictions et en revenant aux origines de la quête engagée par la cinéaste depuis ses premiers essais autobiographiques. Ce travail sur une esthétique composée de sens contraires a été possible en revenant sans cesse à l'aspect autobiographique ; c'est un regard auto-fictif qui a suivi toute l'évolution de notre travail. Les personnages que nous avons abordés ont chacun vécu un conflit interne lié à l'absence. En analysant leurs expériences de la solitude, ou de l'absence de l'autre, nous avons pu saisir un éclaircissement concernant la recherche identitaire de la cinéaste, précisément par le biais des indices que nous a apportés chaque personnage.

Les essais autobiographiques et expérimentaux nous ont d'abord livré une documentation intime sur sa vie et celle de sa grand-mère. La mémoire de sa famille s'est poursuivi, par la suite, au travers des palettes créatives de ses fictions. Ses personnages et ses scénarios, inspirés de son cercle familial et de ses souvenirs d'enfance, donnent accès à un apaisement intérieur dans la quête de la cinéaste. Le

---

<sup>377</sup> Naomi Kawase, *Masterclasse Naomi Kawase*, Centre Pompidou, 24/11/2018, URL = <https://www.youtube.com/watch?v=INFERsKRXD0>

cinéma a un pouvoir transcendantal. Les autofictions agissent comme une catharsis pour la réalisatrice ; elles amènent vers une résolution par la migration de la présence autobiographique (de la trace) à la transmigration de l'imaginaire. La catharsis se réalise surtout par la vie et les émotions qu'elle peut donner à ses personnages, au souffle qu'elle fait naître de ses autofictions. On est donc passé d'une nostalgie reflétée par une esthétique de l'absence et de ses figures (l'effacement, la solitude, etc.) à la délivrance grâce à l'objet de la caméra. Le désir de filmer la terre natale et ses gestes familiers se sont mélangés à la création, à sa vision d'un ailleurs analgésique lui permettant de se retrouver avec elle-même en allant au plus profond de l'âme de ses personnages.

Nous avons retrouvé à travers les acteurs, les figures familiales de la cinéaste. Les adolescents que nous avons abordés, si présents dans ses fictions, sont le reflet de sa propre existence lors de son adolescence, avec ses difficultés. La figure maternelle, de la mère à la grand-mère, est aussi représentée. Nous pensons à la fiction *Les délices de Tokyo* dont le souffle de Tokue rend hommage à sa grand-mère adoptive, ou encore au pâtissier Sentarô, qui donne vie au père qu'elle n'a jamais eu (et à son passé flou et plutôt sombre). Wakana, l'adolescente à l'image de celle la réalisatrice, trouve un apaisement entre ses deux figures. Naomi Kawase leur fait vivre, dans ce triangle, toutes sortes d'émotions, d'affection, de liens intenses permettant ce dépassement dont nous avons parlé. En outre, dans *La Forêt de Mogari*, Shigeki va voir s'effacer sa profonde mélancolie grâce au pouvoir libérateur du rire, et grâce à la pluie qui agit comme un flux énergisant. D'ailleurs, le motif de l'eau a le même effet sur les personnages dans de nombreuses fictions. L'eau englobe le corps du protagoniste dans *Shara* ou encore *Hanezu, l'esprit des montagnes*. La pluie permet la renaissance, représentative de la catharsis ; mais dans *Hanezu, l'esprit des montagnes* la pluie a un rôle d'empathie avec le personnage qui se trouve dans la douleur amoureuse.

De plus, dans ce travail introspectif, nous avons relevé la force la plus aidante qu'ont rencontrée tous les personnages, lors de leurs impasses : celle des *kamis* et de la nature, deux éléments représentatifs de cette ambivalence entre présence et absence. Les esprits et la nature (indissociables) sont omniprésents comme un troisième personnage, complice avec les protagonistes fragilisés qu'elle guide par ses forces

spirituelles : « la nature absorbe, accueille et invite et les aide à se retrouver »<sup>378</sup>. Enfin, la représentation des traditions culinaires japonaises et de leurs pratiques agit aussi comme une voie de guérison.

---

<sup>378</sup> Naomi Kawase, *Masterclasse Naomi Kawase*, Centre Pompidou, *art. cit.*



## BIBLIOGRAPHIE

### Ouvrages :

#### Les essais documentaires, l'art vidéo :

BLOCH Dany, *L'art Vidéo. Mise au point sur l'art actuel*, Limage 2, coll. « Mise au point sur l'art actuel », 1983.

FARCY Jean, Jean-Michel Houlbert, *Introduction au cinéma super 8 sonore et professionnel*, Dujarric, 1978.

HUSTON Nancy, *L'espèce fabulatrice*, Arles, Actes Sud, coll. « Un endroit où aller », 2010.

KRIEF Pascale, *Le temps dans le cinéma documentaire, La part du temps : débats autour des films de M. Alvarez et al., Le temps au travail : Corinne Bopp et al.*, Paris, L'harmattan, coll. « Cinéma documentaire », 2012.

LIOULT Jean-Luc, *A l'enseigne du réel. Penser le documentaire*, Presses Universitaires de Provence, coll. « Hors champ », 2004.

METZ Christian, *Signifiant Imaginaire*, Paris, 10X18, Coll. « Hors Collection », 1977.

NICHOLS Bill, *Representing Reality*, Indiana University Press, 1991.

ODIN Roger, *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Paris, Méridiens Klincksieck, coll. « Cinéma », 1995.

ODIN Roger, *Cinéma et production de sens*, Paris, Armand Colin, coll. « Colin U », 1990.

TOUSIGNANT Nathalie (dir), *Le film de famille (Travaux et Recherches)*, Bruxelles, Publications des facultés universitaires de Saint-Louis, coll. «Travaux et Recherches », 2004.

#### Théories et esthétique du cinéma :

ARTAUD Antonin, *Sorcellerie et cinéma, Œuvres complètes III*, Gallimard, 1978.

AUMONT Jacques, *L'attrait de la lumière*, Paris, Yellow Now, coll. « Côté Cinéma/Motifs », 2010.

BINH N.T et MOURE José, *Documentaire et fiction. Allers-retours*, Paris, Les impressions nouvelles, coll. « Caméras subjective », 2015.

BULLOT Erik, *Renversements 1. Notes sur le cinéma*, Paris, Expérimental, coll. « Sine qua non », 2009.

CAUQUELIN Anne, *L'Invention du paysage* (1989), Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2004.

DELEUZE Gilles, *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Paris, Minuit, coll. « critique », 1983.

DELEUZE Gilles, *L'image-temps. Cinéma 2*, Paris, Minuit, Coll : « critique », 1983.

DU MESNILDOT Stéphane, *Fantômes du cinéma japonais*, Pertuis, Rouge Profond, coll. « Raccords », 2011.

FAUGERAS-CHENET Françoise, *Le paysage comme partis pris*, dans *Théorie du paysage en France, (1974-1994)*/sous la direction de d'A. Roger, Seyssel, Champ Vallon, 1999.

GARDIES André, *L'espace au cinéma*, Paris, Méridiens-Klincksieck, coll. « Cinéma », 1993.

GASPARINI Pascal, *Autofiction. Une aventure de langage*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2008.

MAURY Caurine, *Habiter le monde. Éloge du Poétique dans le cinéma du réel*, Paris, Yellow Now, coll. « Côté Cinéma », 2011.

MAURY Caurinne, *L'attrait de la pluie*, Yellow Now, coll. « Côté cinéma/Motifs », 2014.

MITRI Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma. Vol 1, Les Structures*, Editions universitaires, 1965.

MITRI Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma. Vol 2, Les formes*, Paris, Editions universitaires, 1965.

MOTTET Jean, *La forêt Sonore de l'esthétique à l'écologie*, Paris, Champ Vallon, coll. « Pays/Paysage », 2017.

MOTTET Jean (sous la dir.), *Les paysages du cinéma*, Paris, Champ Vallon, coll. « Pays/Paysages », 1999.

MOURE José, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs Visuels », 1997.

RAGEL Phillipe, *Le film en suspens. La cinéstase, un essai de définition*, Paris, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire Cinéma », 2015.

RIBON Michel, *Esthétique de l'effacement, Essai sur l'art*, Paris, L'Harmattan, 2005.

SOURIAU Étienne, « Préface », dans Etienne Souriau (dir.), *L'univers filmique*, Paris, Flammarion, 1953.

THOMAS Benjamin, *Faire corps avec le monde. De l'espace cinématographique comme milieu*, Strasbourg, Circé, coll. « Penser le cinéma », 2019.

THOMAS Benjamin, *L'attrait du vent*, Yellow Now, coll. « Côté cinéma/Motifs », 2016.

THOMAS Benjamin, *Le cinéma japonais d'aujourd'hui. Cadres Incertains*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2009.

VERNET Marc, *Figures de l'absence*, Paris, Cahier du Cinéma, coll. « Essais », 1988.

VILLAIN Dominique, *L'œil à la caméra*, Paris, L'étoile, coll. « Essais », 1986.

WALD LASOWSKI Aliocha, *Le jeu des ritournelles*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 2017.

### **Littérature, essais sur la culture Japonaise, ses traditions, croyances et rites :**

BARTHES Roland, *L'empire des signes*, Paris, Le Seuil, coll. « Essais », 1970.

DE CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris, 1980, Gallimard, coll. « Folio essais », 1990.

ELIADE Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, coll. « Folio, essais », 1965.

HERBERT Jean, *Le Japon, Croyances et rites*, Paris, Dervy, 1977.

KIEFFER Emiko, *Le Shintô, la source de l'esprit japonais*, Vannes, Sully, coll. « Le Prunier », 2019.

REYNAERT François, *La grande histoire de l'Asie*, Paris, Fayard, coll. « Le livre de Poche », 2016.

STEENS Eulalie, *Dictionnaire de la civilisation chinoise*, Paris, Editions du Rocher, 1996.

### **Philosophie, psychanalyse :**

BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imaginaire de la matière*. Paris, Librairie José Corti, coll. « José Corti », 1942.

CASSIN Barbara, *La Nostalgie. Quand donc est-on chez soi ?* Paris, Fayard/Pluriel, coll. « Pluriel », 2015.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, t.2, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1972.

QUINIDOZ Jean-Michel, *La solitude apprivoisée*, Paris, PUF, 1992, p. 15.

ROMANO Hélène, *L'enfant face au traumatisme*, Paris, Dunod, coll. « Enfance, Dunod », 2013.

ZAZZO René. (dir.), *L'attachement*, Neuchâtel/Paris, Delachaux et Niestlé, 1983, p.23.

### **Revue de cinéma :**

AZOURY Philippe, *Naomi Kawase, la retranchée*, Cahiers du Cinéma, n°569, juin 2002.

EIKHENBAUM Boris, *Problèmes de ciné-stylistique (1927)*, Cahiers du Cinéma, mai-juin, n°220-22, 1970.

SOURIAU Étienne, *La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie*, *Revue internationale de filmologie*, n° 7-8, 1951, p. 237

### **Manga :**

KISHIMOTO Masashi, *Naruto*, Shueisha, Kana, 1999-2004.

## **WEBOGRAPHIE :**

### **Entretiens en ligne :**

GEROW Aaron, entretien avec Naomi Kawase, *Kawase Naomi*, traduit par Anne Mcknight, Documentarists of Japan, #14, NAOMI KAWASE, URL = <http://www.yidff.jp/docbox/16/box16-1-1-e.html#name2r>, consulté en 2018-2019.

PERE Olivier, entretien avec Naomi Kawase, , *Naomi Kawase Masterclasse*, Cinéma, Centre Pompidou, novembre 2018, URL = <https://www.youtube.com/watch?v=INFERsKRXD0>, consulté en 2018-2019.

REGNIER Isabelle, entretien avec Naomi Kawase, « *Le cinéma pour moi, c'est une autre façon de vivre. Ni plus ni moins.* », Le Monde, n° 31, octobre 2007, URL = [https://www.lemonde.fr/cinema/article/2007/10/30/naomi-kawase-le-cinema-pour-moi-c-est-une-autre-facon-de-vivre-ni-plus-ni-moins\\_972729\\_3476.html](https://www.lemonde.fr/cinema/article/2007/10/30/naomi-kawase-le-cinema-pour-moi-c-est-une-autre-facon-de-vivre-ni-plus-ni-moins_972729_3476.html), consulté en 2018-2019.

### **Articles, ouvrages, textes en lignes :**

#### **Les documentaires et les fictions de Naomi Kawase :**

CENTRE POMPIDOU, *Cinéastes en correspondances. Naomi Kawase – Isaki Lacuesta*, Expositions d'installations, URL = [https://www.centrepompidou.fr/cpv/agenda/event.action?param.id=FR\\_R-4af33166eca4f993d1d297c5f3e7b859&param.idSource=FR\\_E-4af33166eca4f993d1d297c5f3e7b859](https://www.centrepompidou.fr/cpv/agenda/event.action?param.id=FR_R-4af33166eca4f993d1d297c5f3e7b859&param.idSource=FR_E-4af33166eca4f993d1d297c5f3e7b859), consulté en 2019.

FILM-DOCUMENTAIRE, *Kya Ka Ra Ba A*, URL = [http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w\\_fiche\\_film/12287\\_1](http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/12287_1), consulté en 2019.

HARPO, *Shara Basara*, La maison et le monde, juin 2012, URL = <https://la-maison-et-le-monde.net/shara-basara/>, consulté en mai 2020.

KRIEF Pascale, *Naomi Kawase*, film-documentaire.fr, URL = [http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w\\_auteur\\_liste/33871](http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_auteur_liste/33871)

VELY Yannick, *Shara*, Film de culte, URL = <http://www.filmdeculte.com/cinema/film/Shara-854.html>, en 2018-2019.

### **L'esthétique du cinéma :**

ACID (Association cinéma indépendant pour sa diffusion), *De l'art du portrait au cinéma : un corps à corps ?*, Acid Pop, Catalogue, 13 juin, 2019, URL = <https://www.lacid.org/fr/acid-pop/catalogue/de-l-art-du-portrait-au-cine-ma-un-corps-a-corps>, consulté en janvier 2020.

BEZIN Guillaume, *L'influence du son sur la perception visuelle et la compréhension globale du film 2014*, Mémoire, URL = <https://fr.slideshare.net/GuillaumeBEZIN/linfluence-du-son-sur-la-perception-visuelle-au-cinema>, consulté en février 2020.

BLED Gregory, sous la dir. de Gilles Methel et Paul Lacoste, « *Le vide structure* » : *enquête sur la structure plastique du décor au cinéma à travers ses racines et sa poétique*, Thèse de doctorat, Toulouse 2, 2015, URL = <http://www.theses.fr/2015TOU20029>, consulté en février 2020.

BOILLAT Alain, *La « diégèse » dans son acception filmologique. Origine, postérité et productivité d'un concept*, Erudits, Journals, Cinémas, juin 2009,

URL = <https://www.erudit.org/en/journals/cine/1900-v1-n1-cine3099/037554ar/>

LEVY Jacques, *De l'espace au cinéma*, art. cit., URL = <https://www.cairn.info/revue-annales-de-geographie-2013-6-page-689.htm#pa4>, consulté en avril 2020.

MANDOLINI Carlo, *Le portrait au cinéma : une fenêtre sur l'imaginaire*, Erudit, Séquences, La Revue de cinéma, n°202, mai/juin 1999, p. 25-26, URL = <https://www.erudit.org/fr/revues/sequences/1999-n202-sequences1136033/49041ac.pdf>, consulté en mars-avril 2020.

MENOCHET Laurent, accompagnatrice à l'écriture CHAPUT Corinne, *Figures du traumatisme durant l'enfance au cinéma : une analyse comparée de quatre films classiques américains*, dans *Ecriture le social*, n°1, janvier 2018, p.84 à 99, URL = <https://www.cairn.info/revue-ecrire-le-social-la-revue-de-l-aifris-2018-1-page-84.htm>, consulté en janvier, février 2020.

PERVOLOVICI Eva, *Manifestations de la lumière dans le cinéma contemporain : contemplation, mémoire, érotisme, mort*, URL = <https://books.openedition.org/irhis/682?lang=fr>, consulté en mars 2020.

VIDEO EN POCHE, *L'étrange Affaire Angélica, écrit et réalité par Manoel de Oliveira*, URL = <http://www.videoenpoche.info/index.php?post/2012/08/17/L-%C3%A9trange-affaire-Ang%C3%A9lica>, consulté en janvier 2020.

### **Le film de famille et l'autofiction :**

CARRIER-LAFLEUR Thomas, *L'aventure de l'autofiction, cinéma et littérature*, autofiction.org, 2010, URL = <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/10/04/Thomas-Carrier-Lafleur>, consulté en 2019.

CULTURE EXPRESSIVE, *Une rencontre entre film de famille et film expérimental : le cinéma personnel*, URL = <https://culturesexpressives.fr/lib/exe/fetch.php?media=experimental.pdf>, consulté en 2018-2019.

ODIN Roger, *6 Questions à Roger Odin*, Cinémémoire, URL = <https://cinememoire.net/index.php/interview-roger-odin>, consulté en 2018-2019.

TOUSIGNANT Nathalie (dir.), *Le film de famille, Les films de « merveilleux documents » ? Approches sémio-pragmatique*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, coll. « Travaux et recherches », 2004, p.41-53, URL = <https://books.openedition.org/pusl/10943?lang=fr#ftn1>, consulté en 2018-2019.

**Le cinéma japonais, la culture et l'esthétique japonaise et sur l'art en Asie :**

AAALA, *Kodomo no hi, la fête des enfants au Japon*, Un Gaijin au Japon, mai 2017, paragraphe 3, URL = <https://www.gaijinjapan.org/kodomo-no-hi/>, consulté en mai 2020.

BIOTTI-MACHE Françoise, *Entre vivants et morts : quelques exemples asiatiques* dans *Etudes sur la mort*, Revue de la Société thanatologique, L'esprit du temps, 2012/02, n°142, pages 65 à 77, URL = <https://www.cairn.info/revue-etudes-sur-la-mort-2012-2-page-65.htm>, consulté en mai 2020.

BUTEL Jean-Michel, *Le tambour Taiko*, Cité de la musique, Philharmonie de Paris, octobre 2018, URL = <https://philharmoniedeparis.fr/fr/magazine/le-tambour-taiko>, consulté en avril 2020.

F.F.Y., Le Bouddha Jizo 地藏菩薩, Vivre le Japon, 28/11/2017, URL = <https://www.vivrelejapon.com/a-savoir/comprendre-le-japon/bouddha-jizo-bouddhisme-protection>, consulté en janvier 2020.

IKANIS, Paneaux Japonais, *Noren, Ce morceau de tissus coloré aux multiples fonctions*, URL = <https://ikanis.fr/blog/noren.htm>

JACK (ジャック), *Kami*, Shinryu, juin 2008, URL = <https://shinryu.fr/653-kami.html#16>, consulté en janvier 2020.

DURAFOUR Jean-Michel, *Matatabi : vers le cinéma japonais contemporain de fiction*, Cités, 2006, n° 27, Cairn.info, URL = <https://www.cairn.info/revue-cites-2006-3-page-85.htm>, consulté en janvier 2020.

BARDOT Nicolas, *Histoires de fantômes japonais*, Filmdeculte, Archives, URL = <http://archive.filmdeculte.com/coupedeprojo/fantomesjaponais.php>, consulté en janvier 2020.

PASO José, traduction de VALAS Vincent, *La beauté et la mort au Japon*, dans *L'en-je lacanien*, février 2011, (n° 17), pages 101 à 120, URL = <https://www.cairn.info/revue-l-en-je-lacanian-2011-2-page-101.htm?contenu=article>, consulté en avril 2020.

YEO-JIN Kim, *Yejin Kim, Cognitif moment*, 2015, Révélation Emerige 2020, paragraphe 2 URL = <http://revelations-emerige.com/?post/Yejin-Kim>, consulté en février 2020.

LA REDACTION pour Vivre au Japon, *Kodomo no hi 子供の日*, mai 2017, URL = <https://www.vivrelejapon.com/a-savoir/comprendre-le-japon/kodomo-no-hi-fete-enfant-koi-nobori-sekku>, consulté en mai 2020.

CIAUDO Marianne, *もののあはれ - Mono no Aware Project : dans les starting-blocks !*, L'étang de Kaeru, janvier 2014, URL = [212](http://etang-</a></p></div><div data-bbox=)

[dekaeru.blogspot.com/2014/01/mono-no-aware-project-dans-les-starting.html](http://dekaeru.blogspot.com/2014/01/mono-no-aware-project-dans-les-starting.html), consulté en mai 2020.

LEROYER Phoebe, *Le sens caché des fleurs de cerisier au Japon*, Gogonihon, mars 2018, URL = <https://gogonihon.com/fr/blog/fleur-de-cerisier-au-japon/>, consulté en avril 2020.

PONS Philippe, *A Tokyo, les cigales sont revenues*, Le Monde, URL = [https://www.lemonde.fr/idees/article/2011/08/12/a-tokyo-les-cigales-sont-revenues\\_1558946\\_3232.html](https://www.lemonde.fr/idees/article/2011/08/12/a-tokyo-les-cigales-sont-revenues_1558946_3232.html), consulté le 19/03/2020, consulté en mars 2020.

BARRET S., *Statuettes Jizô : un sourire qui cache un secret douloureux*, Japanization, 29/12/2019, URL = <http://japanization.org/statuettes-jizo-un-sourire-qui-cache-un-secret-douloureux/>, consulté en février 2020.

WIKIPEDIA, *Bushido, l'âme du japon*, URL = [https://fr.wikipedia.org/wiki/Bushid%C5%8D,\\_l%27%C3%A2me\\_du\\_Japon](https://fr.wikipedia.org/wiki/Bushid%C5%8D,_l%27%C3%A2me_du_Japon), consulté en février 2020.

### **Les concepts en philosophie et en psychanalyse :**

DIDI-HUBERMAN Georges, « *Les larmes sont une manifestation de la puissance politique* », Libération, septembre 2016, URL = [https://www.liberation.fr/debats/2016/09/01/georges-didi-huberman-les-larmes-sont-une-manifestation-de-la-puissance-politique\\_1476324](https://www.liberation.fr/debats/2016/09/01/georges-didi-huberman-les-larmes-sont-une-manifestation-de-la-puissance-politique_1476324), consulté le 31/05/2020.

DURAND Jean-Marie, *Comment les ritournelles redéfinissent notre perception des sens et de l'esprit*, Les Inrocks, 2017, URL = <https://www.lesinrocks.com/2017/12/06/idees/idees/comment-les-ritournelles-redefinissent-notre-perception-des-sens-et-de-l'esprit/>, consulté en janvier 2020.

FERRAZ Silvio, *La formule de la ritournelle*, Filigrane, janvier 2012, URL = <http://revues.mshparisnord.fr/filigrane/index.php?id=420>, consulté en janvier 2020.

GUESDON Mael, *Clinique, musique et expression. Le concept de ritournelle chez Félix Guattari et Gilles Deleuze (1956-1980)*, L'école des hautes études en sciences sociales, URL = <http://www.ehess.fr/fr.soutenance/clinique-concept-ritournelle-chez-felix-guattari-et-gilles-deleuze>, consulté en janvier 2020.

ROMANO Hélène, *Traces du trauma dans les « jeux » d'enfants victimes d'événements traumatiques*, Le Journal des psychologues, juin 2010, pages 57 à 69, n°279, URL = <https://www.cairn.info/revue-le-journal-des-psychologues-2010-6-page-57.htm>, consulté en avril 2020.



### **Emissions audios :**

MARTY Eric, *Philosophie du Japon (2/4) ; Les chemins de la philosophie*, VAN REETH Adèle, France culture, URL = <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/philosophies-du-japon-24-roland-barthes-lempire-des-signes>, consulté en janvier 2020.

VAN REETH Adèle, *Episode 1 : Le rhizome, Deleuze et Guattari*, Philosophie du réseau (4 épisodes), France Culture, novembre 2013, URL = <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/philosophie-du-reseau-14-le-rhizome-deleuze-et>, consulté en avril 2020.

### **Vidéos en lignes :**

BLOW UP, *Le fantôme au cinéma*, URL = <https://www.youtube.com/watch?v=vBmK14wqbGM>, consulté en mars 2020.

CENTRE POMPIDOU, *Naomi Kawase, Rétrospective*, Cinéma et Vidéo, URL = [https://www.centrepompidou.fr/cpv/agenda/event.action?param.id=FR\\_R-e4b684ad3638ecfb9afd9a22d6f76880&param.idSource=FR\\_E-e4b684ad3638ecfb9afd9a22d6f76880](https://www.centrepompidou.fr/cpv/agenda/event.action?param.id=FR_R-e4b684ad3638ecfb9afd9a22d6f76880&param.idSource=FR_E-e4b684ad3638ecfb9afd9a22d6f76880), consulté en 2019.

CENTRE POMPIDOU, *Où en êtes-vous, Naomi Kawase ?*, Cinéma, Paris, paragraphe 1, 2018, URL = <https://www.youtube.com/watch?v=vJsUJW14xi8>

C'EST UNE AUTRE HISTOIRE, *Ces montres Japonais sont vos pires angoisses*, URL = <https://www.youtube.com/watch?v=VcXw8TMk5IQ&feature=youtu.be>, consulté en mars 2020.

### **Encyclopédies en ligne :**

L'ENCYCLOPEDIE FRANCAISE, *Sanzu-no-kawa*, Encyclopédie.fr. URL = [https://www.encyclopediae.fr/definition/Sanzu\\_no\\_kawa](https://www.encyclopediae.fr/definition/Sanzu_no_kawa), consulté en mai 2020.

CNRTL, *Lexicographie Antichambre*, URL = <https://www.cnrtl.fr/definition/antichambre>, consulté en mai 2020.

## FILMOGRAPHIE

### Corpus spécifique du mémoire :

#### Les documentaires autobiographiques de Naomi Kawase :

*Dans ses bras, Embracing* (titre d'origine *Ni Tsusumarete*), réal.: Naomi Kawase (Japon 1992), ph : Naomi Kawase, couleur, 40 min, Super 8 mm

*Dans le silence du monde, Sky, Wind, Fire, Water, Earth*, (titre d'origine *Kya Ka Ra Ba A*), réal. : Naomi Kawase (Japon 2002), ph : Masaki Tamura, 50 minutes, couleur, Super 8 mm & 16 mm

*Escargot*, (titre d'origine *Katatsumori*), réal. : Naomi Kawase (Japon 1994), ph : Naomi Kawase, couleur, 40 min, Super 8 mm

*Genpin*, réal. : Naomi Kawase (Japon, 2010), ph : Naomi Kawase, mus : Rocket Matsu, Pascals, couleur, 92min.

#### Les fictions de Naomi Kawase :

*Hanezu, l'esprit des montagnes*, (*朱花の月, Hanezu no tsuki*), réal : Naomi Kawase (Japon 2011), ph : Naomi Kawase, mus : Hasiken, couleur, 91min.

*La Forêt de Mogari*, (*殯の森, Mogari no mori*) , réal : Naomi Kawase (Japon, 2007), ph : Hideyo Nakano, mus : Masamichi Shigeno, couleur, 97min.

*Les délices de Tokyo*, (*あん, An*), réal. : Naomi Kawase (Japon, France, Allemagne 2015), ph : Shigeki Akiyama, mus : David Hadjad, couleur, 113min.

*Still The Water*, (*2つ目の窓, Futatsume no mado*), réal. : Naomi Kawase (Japon 2014), ph : Yutaki Yamasaki, mus : Hasiken, couleur, 121min.

*Shara*, (*沙羅双樹, Sharasojyu*), réal : Naomi Kawase (Japon,2003), ph : Yutaka Yamasaki, couleur, 100 minutes

*Suzaku*, (*萌の朱雀, Moe no suzaku*), réal. : Naomi Kawase (Japon1996) ph : Masaki Tamura, mus : Masamichi Shigeno, couleur, 95 min.

## **Filmographie hors corpus :**

### **Documentaires de Naomi Kawase :**

*Chiri (La Maison de ma grand-mère)*, réal. : Naomi Kawase (Japon 2012), ph : Naomi Kawase, couleur, 45 min.

*Hi Wa Katabuki (Sun on the Horizon)*, réal. : Naomi Kawase (Japon 1996), ph : Naomi Kawase, couleur, 45 minutes (Super 8 et 19 mm).

*Mitake, (Regardez le ciel)*, réal. : Naomi Kawase (Japon 1995), ph : Naomi Kawase, couleur, 10 minutes (16 mm, Super 8 et Mini Dv).

*Tarachime (Naissance et Maternité)*, réal. : Naomi Kawase (Japon 2006), ph : Naomi Kawase, couleur, 38 minutes (Super 8 et DV Cam).

### **Autres fictions :**

*Bullet Ballet, (バレット・バレエ)*, réal. : Shin'ya Tsukamoto (Japon 1998), ph : Shin'ya Tsukamoto, mus : Chu Ishikawa, couleur, 98 min.

*Citizen Kane*, réal. : Orsen Welles (Etats-Unis 1941), ph : Greg Tolland et Harry J. Wild, mus : Bernard Herrmann, couleur, 119 min.

*Edward aux mains d'argent, (Edward Scissorhands)*, réal. : Burton Tim (Etats-Unis 1990), ph : Stephan Czapsky, mus : Danny Elfmann, couleur, 105 min.

*Et la vie continue, (زندگی و دیگر هیچ, Zendegui va digar hitch)*, réal. : Abbas Kiarostami (Iran 1991), ph : Homayun Payvar, mus : Concerto pour deux cors de Vivaldi, couleur, 91 min.

*Histoires de fantômes japonais, (Tōkaidō Yotsuya kaidan)*, réal. : Nobuo Nakagawa (Japon 1959), ph : Tadashi Nishimoto, mus : Yūji Dōgen, couleur, 76 min.

*La Splendeur des Amberson, (The Magnificent Ambersons)*, réal. : Orsen Welles (Etats-Unis 1942), ph : Stanley Cortez, mus : Bernard Herrmann et Roy Webb, noir et blanc, 88 min.

*La nuit du chasseur, (The Night of the Hunter)*, réal. : Laughton Charles (Etats-Unis 1955), ph : Stanley Cortez, mus : Walter Schumann, noir et blanc, 93 min.

*L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, réal. : Louis Lumières (France 1896), ph : Louis Lumière, noir et blanc, film muet, 50 secondes, 35 mm.

*Le Repas de Bébé*, réal. : Louis Lumières (France 1895), ph : Louis Lumière, noir et blanc, film muet, 35 mm, 41 secondes.

*Les Ailes du désir*, (Der Himmel über Berlin), réal. : Wim Wenders (Allemagne de l'Ouest, France, 1987), ph : Henri Alekan, mus : Jürgen Knieper, Laurent Petitgand, noir et blanc et couleur, 128 min.

*Les contes de la lune vague après la pluie*, (雨月物語, Ugetsu monogatari), réal. : Kenji Mizoguchi (Japon 1953), ph : Kazuo Miyagawa, mus : Fumio Hayasaka, Tamekichi Mochizuki et Ichiro Saito, noir et blanc, 97 min.

*L'étrange affaire Angélica*, (O estranho caso de Angélica), réal. : Manoel De Oliveira (Portugal 2010), ph : Lancelin Sabine, mus : Œuvres de Frédéric Chopin, couleur, 95 min.

*L'homme à la caméra*, réal. : Dziga Vertov (Russie 1929), ph : Mikhaïl Kaufman, mus : Michael Nyman, noir et blanc, film muet, 80 min.

*Maborosi*, (蜃の光, Maboroshi no Hikari), réal. : Hirokazu Kore-eda (Japon 1995), ph : Masao Nakabori, mus : Ming-Chng Cheng, couleur, 110 min.

*Ring*, (リング, Ringu), réal. : Hideo Nakata (Japon 1998), ph : Junichiro Hayashi, mus : Kenji Kawai, couleur, 96 min.

*Ghost Actress (Joyû-rei)*, réal. : Hideo Nakata (Japon 1996), ph : Takeshi Hamada, mus : Akifumi Kawamura, couleur, 73 min.

*Voyage à Tokyo* (東京物語, Tōkyō monogatari), réal. : Yasujirō Ozu (Japon 1953), ph : Yuharu Atsuta, mus : Kojun Saitō, noir et blanc, 136 min.

## GLOSSAIRE DU VOCABULAIRE JAPONAIS

*Ansei* : « du repos » en japonais ; dans la tradition, c'est la période après l'accouchement, où le cercle familial et amical prennent soin de la mère pendant une trentaine de jours.

*Basara (Basara Matsuri)* : Fête traditionnelle japonaise de la raison de Nara-Kyoto où s'effectue une danse.

*Bosatsu* (菩薩), (ou *Boudhisatva en sanskrit*) : un bouddha qui peut atteindre l'éveil (l'illumination) mais qui fait le choix d'aider les autres à atteindre cet objectif.

*Bijû* : démon à queues dans le manga *Naruto*.

*Choku* : la naïveté, l'honnêteté

*Dorayakis* : pâtisserie japonaise.

*Fûjin* : Dieu japonais du vent

*Geta* (下駄) : chaussures traditionnelles japonaises, en bois, composées de *ha* (deux dents en bois)

*Gui* (en chinois) : l'esprit des morts.

*Hei-den* (拝殿) : bâtiment du culte de recueillement.

*Hon-den* (本殿) : bâtiment principal, siège du kami.

*Jinja* (神社) : sanctuaire shintoïste.

*Jizô Bosatsu* : divinité de l'altruisme, protectrice des enfants, des femmes enceintes et des voyageurs.

*Jô* : la pureté.

*Kagere* : l'impureté du corps

*Kagura-den* : palais où s'effectue la danse rituelle dédiée au kami.

*Kami* : âmes-esprits japonais.

*Kodomi No Hi* : la journée des enfants.

*Koto* : instrument à corde introduit au Japon depuis la Chine au XII<sup>ème</sup> siècle.

*Kuyô* : pratique du prêtre pour consoler ou apaiser l'âme-esprit du défunt lors des funérailles.

*Matatabi* : vagabond.

*Matsuri* : « fête » en japonais.

*Misogi* : l'ablution du corps.

*Mogari* : période de deuil en Japon.

*Mono no aware* : concept esthétique signifiant « l'empathie envers les choses ».

*Myô* : la luminosité, la gaieté

*Neo-eiga* : nouveau cinéma japonais des années 1990.

*Nihon Shoki* : Annales, ou Chroniques du Japon achevées en 720, rédigées par le prince Toneri, le chroniqueur O no Yushima et d'autres historiens, adressées à l'impératrice Gensho.

*Ninja* : catégorie d'espion ou de mercenaires actifs jusqu'à la période Edo (XVIIe siècle).

*Noren* : rideaux traditionnels en lin ou en chanvre.

*Obon Matsuri*: fête bouddhiste des morts au Japon.

*Raijin* : divinité du tonnerre.

*Sanzu-no-kawa* : lieu mythologique symbolisant les limbes.

*Sakura* : fleur de cerisier.

*Sanzu-no-kawa* : fleuves mythologiques des trois chemins dans la religion shintô.

*Sei* : justice, la droiture

*Shintô* ou *shintoïste* (神道) : première religion japonaise qui a influencé le bouddhisme japonais d'aujourd'hui.

*Shôji* : du chinois « barrière de bambous », porte coulissante de l'architecture traditionnelle japonaise, constituée du papier traditionnel washi.

*Taiko* (太鼓) : le tambour traditionnel japonais.

*Temizu-sha* (手水舎) : bassin couvert de purification avant le recueillement.

*Torii* (鳥居) : portail rouge à double linteau situé l'entrée du sanctuaire shintô, démarquant le monde sacré du monde des vivants.

*Yokais* (妖怪) : monstres et créatures mythologiques japonais.

*Yurei eiga* : film de fantôme.

*Zhen* (禪): l'éveilleur : une des huit trigrammes du manuel chinois « Yi Jing ».

## TABLE DES ANNEXES

### - Annexe 1 :

-Plan d'un sanctuaire *jinja*,

-Photographie d'un arbre à l'intérieur du sanctuaire *Atsuta*,

-Schéma monothéisme/polythéisme,

Image et photographies prises de KIEFFER Emiko, *Le Shintô, la source de l'esprit japonais*, Vannes, Sully, coll. « Le Prunier », 2019, p.30, p.32 et p.22.

### - Annexe 2 :

- « *Le Shintô* »,

Introduction de HERBERT Jean, *Le Japon. Croyances et rites* (1977), Dervy, 2015, p. 13 à 19.

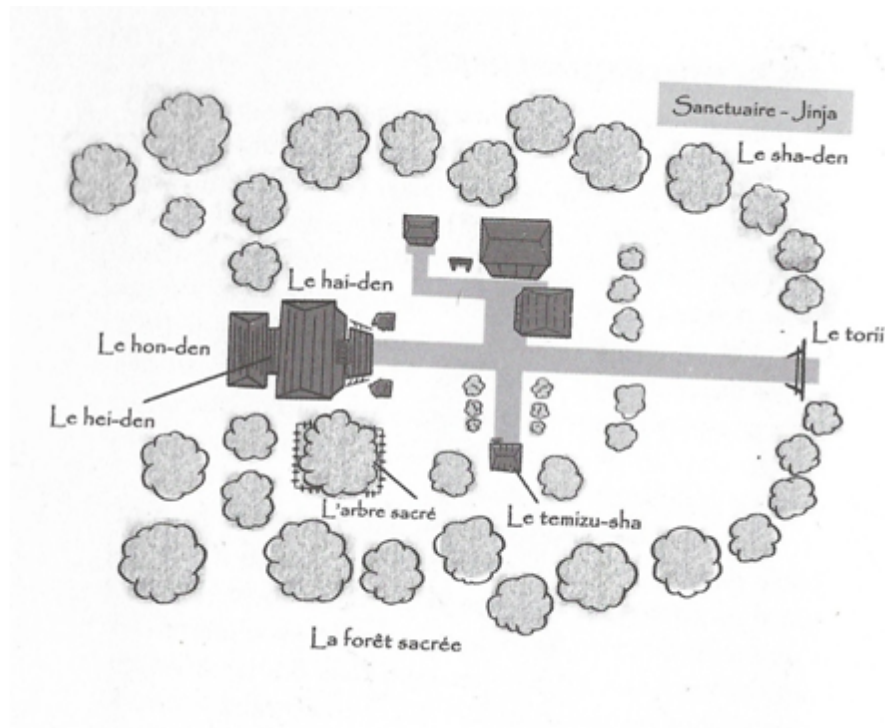
### - Annexe 3 :

-Articles et entretiens consultés/écoutés en ligne (non cités)

### - Annexe 4 :

-Les Cahiers du cinéma, *Naomi Kawase la retranchée*, Paris, n°569, juin 2002.

Plan d'un « Sanctuaire jinja »<sup>379</sup> shintoïste, à l'intérieur de « la forêt sacrée »<sup>380</sup>



<sup>379</sup> Emiko Kieffer, *Le shintô, la source de l'esprit japonais*, op. cit., p. 30.

<sup>380</sup> *Ibid.*

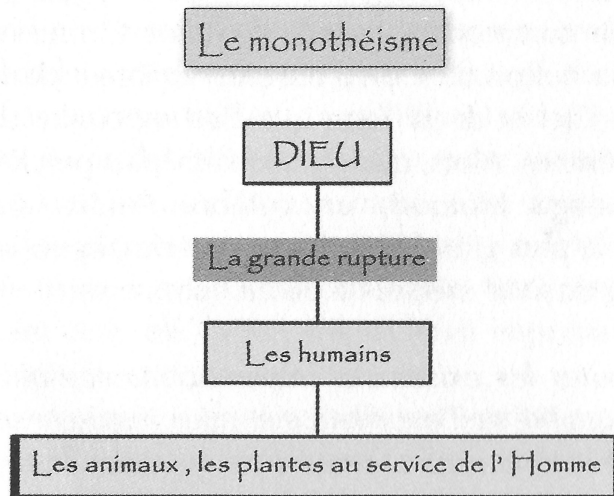


Photographie du « *Goshinboku, sanctuaire Atsuta, Nagoya* »<sup>381</sup>

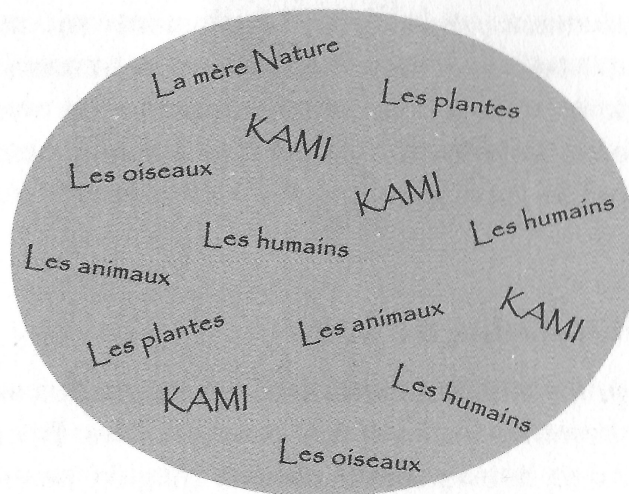


<sup>381</sup> Emiko Kieffer, *Le shintô, la source de l'esprit japonais, op. cit.*, p. 32.

## Schéma monothéisme/polythéisme<sup>382</sup>



### Le polythéisme \_ Le shintô



<sup>382</sup> Emiko Kieffer, *Le shintô, la source de l'esprit japonais*, op. cit., p. 22.

## INTRODUCTION

### LE SHINTÔ

Ce qu'on désigne sous le nom de Shintô constitue la partie la plus importante et la plus authentiquement japonaise de l'héritage culturel qui inspire encore aujourd'hui les Japonais et peut faire comprendre leur comportement. Même ceux qui, en paroles ou plus sincèrement, affirment s'en être détachés en restent aussi profondément imprégnés que nous le sommes nous-mêmes de notre héritage gréco-latin et judéo-chrétien, quelles que soient les concepts philosophiques, religieux ou politiques auxquels chacun de nous veuille se rattacher.

On a beaucoup discuté en Occident pour savoir si nous devrions appliquer au Shintô notre étiquette "religion". En effet nous n'y trouvons ni dogme métaphysique, ni code éthique, ni même rien qui corresponde à Dieu tel que nous nous le représentons dans le Christianisme. On peut donc conclure que le terme, dans le sens délimité que nous lui attribuons en général, ne convient pas.

Qu'est-ce donc que le Shintô ? On pourrait dire que c'est actuellement une conception précise, solidement enracinée, mais à peu près impossible à définir pour une mentalité occidentale, des rapports entre l'individu humain et le milieu supra-naturel, naturel et humain dans lequel il évolue.

---

<sup>383</sup> HERBERT Jean, *Le Japon. Croyances et rites* (1977), Dervy, 2015, p. 13.



Pour les Japonais, cette conception était si vaste et allait tellement de soi que jusqu'à l'arrivée d'une religion étrangère, le Bouddhisme, ils n'avaient jamais pensé à lui donner un nom. Lorsqu'ils se trouvèrent en face d'une autre vision du monde qui, elle, avait un nom, ils la baptisèrent Shintô ou Kannagara-no-michi, que nous traduisons généralement "la Voie des Dieux", mais que certains shintôistes préféreraient voir traduire "la Voie de Dieu" ou "la Voie divine".<sup>68, 269</sup>

Il est difficile de savoir exactement ce qu'était le Shintô à l'origine avant l'arrivée du Bouddhisme<sup>269</sup>. On peut supposer que c'était une *Weltanschauung*, une forte conception intuitive d'une profonde unité sous-jacente, à la fois biologique et psychique, entre tous les hommes (morts, vivants ou encore à naître), la Nature et toutes les entités invisibles à l'homme, mais dignes de vénération. Un grand-prêtre (*gûji*)<sup>346</sup> dit plus simplement que c'était "le bon sens".

Du VI<sup>e</sup> à la fin du XIX<sup>e</sup> siècles, le Shintô se mêla de plus en plus étroitement au Bouddhisme, qui s'était d'ailleurs fortement japonisé<sup>145</sup>. Normalement, tout Japonais partageait son activité religieuse entre les deux religions, chacune étant considérée comme convenant mieux pour certaines cérémonies ; des prêtres de l'une jouaient facilement un rôle dans les temples de l'autre.

Les choses allèrent beaucoup plus loin. De nombreux Kami shintô furent assimilés à des Bodhisattva. Les théologiens des deux religions en vinrent même à consacrer ce mélange dans un véritable dogme, le Shinbutsu-shugo, où l'on considérait les divinités d'une religion comme les véritables Dieux fondamentaux et celles de l'autre comme leurs incarnations. Le Confucianisme vint aussi se mêler à cette sorte de symbiose. Au VII<sup>e</sup> siècle, le prince héritier et régent Shôtoku, qui promulgua la première Constitution japonaise, est réputé avoir dit : "Le Shintô est la racine et le tronc d'un



grand arbre robuste débordant d'une inépuisable énergie ; le Confucianisme en est les branches et les feuilles ; le Bouddhisme en est les fleurs et les fruits."

Les bouddhistes voulurent cependant abuser de la situation, et une réaction de défense des shintôistes commença à se manifester au XIV<sup>e</sup> siècle<sup>42</sup>. Un grand mouvement de "purification" des temples shintô, qui avait débuté au XVII<sup>e</sup> siècle, prit au siècle suivant une ampleur nationale. Pour la première fois de grands théologiens shintô (*kokugakusha*) firent leur apparition, dont les plus célèbres furent Motoöri, Mabuchi et A. Hirata.

Sous de fortes pressions provenant de milieux aussi bien intellectuels que populaires, le gouvernement impérial se décida en 1868 à prendre des mesures radicales, qui pendant une vingtaine d'années oscillèrent quelque peu d'un extrême à l'autre, mais provoquèrent la séparation des deux religions. C'est le Shinbutsu-bunri, que l'on appelle plus communément la Réforme Meiji. Cette séparation n'est cependant pas aussi nette qu'on pourrait le supposer ; de nos jours encore il existe des groupes et des temples dont on ne saurait dire s'ils sont à dominante bouddhiste ou shintô.

Après la deuxième guerre mondiale, les autorités militaires américaines qui occupèrent le pays voulurent porter un coup mortel au Shintô, dans lequel ils voyaient, non sans raison, la véritable racine de cet extraordinaire disposition des Japonais à se sacrifier pour leur pays. Pendant cette occupation, l'étude des textes sacrés shintô fut rigoureusement proscrite, ainsi que toute participation des fonctionnaires à des cultes shintô. Aussi les Japonais qui ont grandi pendant cette période ne connaissent-ils pour la plupart que quelques éléments de leur cosmogonie. Et le retour aux traditions s'opère lentement. Mais dans la Chrétienté aussi, il n'y a sans doute qu'une petite minorité d'hommes et de femmes qui se



rappellent le détail des textes bibliques rapportant la création du monde ou la Pentecôte.

Quoi qu'il en soit, théologiens, prêtres et fidèles s'efforcent de revenir au Shintô "primitif" et des milieux toujours plus nombreux se plongent actuellement dans l'étude et l'exégèse des Ecritures sacrées.

### LES SOURCES

Ces Ecritures sont fort laconiques et composées dans une langue difficile à déchiffrer. Néanmoins, les mythes qu'elles fournissent, si oubliés soient-ils, continuent à déterminer dans une large mesure l'attitude des Japonais envers le monde, envers leur prochain et envers eux-mêmes. C'est pourquoi leur étude ne présente pas un intérêt purement académique.

Les principaux textes sont au nombre de deux :

Le Kojiki, achevé en 712 d'après la préface de l'auteur, est un recueil de traditions conservées oralement ; certains passages en sont même, dans leur forme actuelle, considérablement antérieurs. Il retrace l'histoire du monde depuis les premiers stades de la création jusqu'à l'an 628. Sa traduction n'occupe guère que 150 de nos pages.

Le Nihongi (ou Nihonshoki), achevé en 720, reprend le récit depuis les débuts et le poursuit jusqu'à l'an 700, mais il offre fréquemment plusieurs versions différentes du même épisode. Il est environ deux fois plus long que le Kojiki.

Les divergences entre ces deux textes sont surtout dans la présentation, celle du second ouvrage étant plus influencée par les conceptions et le style de la littérature chinoise de l'époque. En réalité, là où les deux textes semblent s'écarter l'un de l'autre, ils se complètent un peu à la manière des Evangiles synoptiques.



Parmi d'autres textes auxquels parfois on se réfère, mais qui jouissent d'une moins grande autorité, il faut citer surtout :

Le Kujiki, peut-être composé en 620, mais dont l'authenticité fut longtemps contestée, qui reprend beaucoup d'épisodes mythologiques.

Le Kogoshûi, présenté à l'Empereur en 807, qui fournit certains détails omis dans le Kojiki et le Nihongi.

Le Sendaï Kuji Hongi, dont les dix volumes remontent à la fin du IX<sup>e</sup> siècle, qui fournit une histoire détaillée du Japon depuis l'âge des Kami jusqu'au VII<sup>e</sup> siècle.

Les Norito, très archaïques "liturgies que l'homme présente en offrande au Kami"<sup>43</sup>. Ils sont contenus dans l'Engishiki, texte d'administration gouvernementale promulgué en 967.

Et enfin les Fudoki, textes d'organisation administrative de diverses régions.

Dans le présent volume, nous nous sommes appuyés exclusivement sur les traductions et interprétations (parfois divergentes, car le Shintô n'a pas de dogme) que nous ont données les quelque 300 grands-prêtres ou professeurs japonais de Shintô que nous avons consultés<sup>1</sup>. Nous avons systématiquement négligé celles qui ont été proposées par des savants occidentaux, si attrayantes que parfois elles nous semblent.

Les grandes lignes de la cosmogonie shintô telle que nous la présentons ici ont été publiées en japonais dans l'organe

---

1. Ceux-ci, en plus des longs entretiens qu'ils nous ont accordés, dans leurs temples ou leurs universités, ont bien voulu répondre par écrit à plus de 1.800 demandes d'éclaircissements. Dans nos conversations avec eux, nous avons cependant pris pour point de départ les traductions du Kojiki par B.H. Chamberlain et du Nihongi par W.G. Aston, qu'ils ont souvent jugées acceptables.



officiel de l'Association nationale des temples shintô, le Kôdô-ishin. Elles ont été jugées "perspicaces"<sup>144, 212</sup>, "satisfaisantes pour les Japonais modernes"<sup>258</sup>, "excellentes"<sup>49, 171, 215, 237, 317</sup> et même parfois "splendides"<sup>144, 180</sup>, bien qu'elles soient "trop rationnelles"<sup>244</sup>, "trop abstraites"<sup>212</sup> ou "trop analytiques"<sup>141, 180, 227</sup>, mais aucune des autorités shintôistes consultées ne les a jugées inexactes ou ne les a réfutées.

## LES KAMI

Avant d'examiner le processus cosmogonique décrit par les textes, il est indispensable de se familiariser avec le concept de "Kami", terme que l'on a coutume de traduire par "Dieux", mais qui a en réalité une signification fort différente et qui évoque de tout autres associations d'idées.

Disons d'abord que les plus grands théologiens du Shintô<sup>30, 32, 34</sup> ont eux-mêmes très explicitement renoncé à le définir. On pourrait dire que dans l'acception la plus générale il désigne toute entité digne de vénération et, dans son acception plus étroite, toute entité faisant l'objet d'un culte, notamment dans un temple. Il peut s'agir d'un être extra-terrestre, primordial ou plus actuel, d'un être vivant, humain ou autre, ou même d'un objet matériel, soit naturel (roche, grotte, arbre), soit créé par la main de l'homme (miroir, etc.)

Entre tous ces Kami si divers on distingue, dans certains cas tout au moins, et plus particulièrement dans la cosmogonie, entre ce qu'on appelle Kami "célestes" (*ama-tsu-kami*) et Kami "terrestres" (*kuni-tsu-kami*). Il ne semble pas que les théologiens shintô aient jamais jugé utile (ou possible ?) de préciser ce qui les différencie les uns des autres.

Comme les Occidentaux n'aiment guère employer des termes sans avoir au moins quelque idée de ce qu'ils signi-



fient, j'ai proposé à un groupe des principaux grands-prêtres (*gūji*) réunis sur ma demande pour répondre à mes questions (d'Occidental !) l'explication suivante, qui a au moins le mérite de faciliter la compréhension de divers épisodes cosmogoniques importants : les Kami "terrestres" s'efforcent de faire descendre sur la terre des forces supérieures (célestes ?), tandis que les Kami "célestes" s'efforcent de maintenir la pureté immaculée de ces forces supérieures en évitant qu'elles se souillent au contact de la terre. Les grands-prêtres m'ont répondu que la définition était trop intellectuelle (en Shintō on se méfie beaucoup de ce qui est intellectuel), mais qu'elle n'était certainement pas fausse. Ils n'ont pas jugé opportun de la corriger ou de m'en donner une autre.

Notons aussi que les noms des Kami se terminent tantôt par *-no-kami* et tantôt par *-no-mikoto* et que, sauf exceptions, ces deux désignations ne sont pas interchangeables. Il ne semble pas cependant qu'elles correspondent à des groupes particuliers ni qu'elles suggèrent une quelconque hiérarchie. D'une façon générale, pour faciliter la lecture, nous ne ferons figurer ces terminaisons que la première fois que nous citerons le nom de chaque Kami.

**Articles et entretiens consultés/écoutés en ligne (non cités)<sup>384</sup> :**

ADLER Laura, entretien avec Naomi Kawase, “*Mes acteurs doivent s'appropriier le temps qui passe*” France Culture, Mai 2017, URL = <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/naomi-kawase-mes-acteurs-doivent-sappropriier-le-temps-qui>, consulté en octobre 2019.

AZOURY Philippe, *Laissée inachevée au Japon*, La cinémathèque, URL = <https://www.cinematheque.fr/cycle/naomi-kawase-138.html>, consulté en 2018-2019.

BARBA Dorothée, entretien avec Naomi Kawase, *Ouvrir les yeux grâce à Naomi Kawase*, France Inter, janvier 2018, URL = <https://www.franceinter.fr/emissions/capture-d-ecrans/capture-d-ecrans-10-janvier-2018>, consulté en 2018-2019.

CAILLET Stéphane, *La poésie documentaire*, Critikat, URL = <https://www.critikat.com/panorama/retrospective/naomi-kawase/>

CAVANA Aurélie, *Cinéma du réel, mais qu'est-ce que le réel au cinéma ?*, ArtPress, URL = <https://www.artpress.com/2019/03/19/cinema-du-reel-mais-quest-ce-que-le-reel-au-cinema/>, consulté en 2018-2019.

CHESSON Adi, *Le film de la semaine : Katatsumori de Naomi Kawase*, Format Court, Regards pluriels sur un format singulier, Mars 2018, URL = <https://www.formatcourt.com/2018/03/le-film-de-la-semaine-katatsumori-escargot-de-naomi-kawase/>, consulté en 2017-2018.

CNC, Centre National du cinéma et de l'image animée, Entretien avec Naomi Kawase : « *Peut-être saurai-je bientôt amenée à venir tourner en France !* », URL = [https://www.cnc.fr/cinema/actualites/entretien-avec-naomi-kawase--peutetre-seraije-bientot-amenee-a-venir-tourner-en-france\\_899096](https://www.cnc.fr/cinema/actualites/entretien-avec-naomi-kawase--peutetre-seraije-bientot-amenee-a-venir-tourner-en-france_899096)

ELIADE Mircéa, *Mythologie asiatique et folklore sud-est européen*, [article], 1961, Persee, Revue de l'histoire des religions, n°160-2, pp. 157-212, URL = [https://www.persee.fr/doc/rhr\\_0035-1423\\_1961\\_num\\_160\\_2\\_7704](https://www.persee.fr/doc/rhr_0035-1423_1961_num_160_2_7704), consulté en mai 2020.

FILM-DOCUMENTAIRE, *Escargot, Un film de Naomi Kawase*, URL = [http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w\\_fiche\\_film/34971\\_1](http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/34971_1), consulté en 2018-2019.

KAGANSKI Serge, *Shara*, Lesinrocks, mars 2010, URL = <https://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/shara/>, consulté en 2018-2019.

LASVIGNES Serges, NAOMI KAWASE Rétrospective, Le Centre Pompidou, Cinéma et Vidéo, 2018, URL =

---

<sup>384</sup> Articles consultés non cités à l'intérieur du corps du texte.

[https://www.centrepompidou.fr/cpv/agenda/event.action?param.id=FR\\_R-e4b684ad3638ecfb9afd9a22d6f76880&param.idSource=FR\\_E-e4b684ad3638ecfb9afd9a22d6f76880](https://www.centrepompidou.fr/cpv/agenda/event.action?param.id=FR_R-e4b684ad3638ecfb9afd9a22d6f76880&param.idSource=FR_E-e4b684ad3638ecfb9afd9a22d6f76880), consulté en 2018-2019.

LECLERCQ Jean-Sébastien, *Shara*, CinéclubdeCaen, juillet 2005, URL = <https://www.cineclubdecaen.com/realisat/kawase/shara.htm>, consulté en 2018-2019.

LE POLYESTER, *Entretien avec Naomi Kawase*, Interview, Le Polyester, novembre 2018, URL = <http://www.lepolyester.com/entretien-avec-naomi-kawase/>, consulté en 2018-2019.

LESPINASSE Lucie, *Au Japon, les hikikomori « le retrait social fonctionne comme une sorte d'addiction »*, Libération, avril 2015, URL = [https://www.liberation.fr/planete/2019/04/05/au-japon-pour-les-hikikomori-le-retrait-social-fonctionne-comme-une-sort-e-d-addiction\\_1719581](https://www.liberation.fr/planete/2019/04/05/au-japon-pour-les-hikikomori-le-retrait-social-fonctionne-comme-une-sort-e-d-addiction_1719581), consulté en avril 2020.

MALAVAL Frédérique, *Figures d'Eros et de Thanatos*, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2003, URL = <https://www.editions-harmattan.fr/index.asp?navig=catalogue&obj=livre&no=11240&razSqlClone=1>, consulté en 2018.

MEDIAPART, *L'œuvre documentaire de la cinéaste japonaise Naomi Kawase*, janvier 2018, URL = <https://blogs.mediapart.fr/tenk/blog/110118/oeuvre-documentaire-de-la-cineaste-japonaise-naomi-kawase>, consulté en 2018-2019.

QUINZAINE DES REALISATEURS, *Moe no Suzaku*, quinzaine 1997/ Long métrage, Naomi Kawase, URL = <https://www.quinzaine-realisateurs.com/film/moe-no-suzaku/>, consulté en 2018-2019.

REVAULT D'ALLONES Judith, traduit par Anna Devaux- Tsuru, *Mémoire et lumière – autour de “Voyage à Yoshino”*, Débordements, Paris, novembre 2018, URL = <http://debordements.fr/Naomi-Kawase>, consulté en 2018-2019.

RIOUL-MILLIOT Sylvie, *Hikikomori et retrait social : des psychiatres proposent une nouvelle définition*, Sciences et Avenir, janvier 2020, URL = [https://www.sciencesetavenir.fr/sante/cerveau-et-psy/hikikomori-et-retrait-social-une-nouvelle-definition\\_140420](https://www.sciencesetavenir.fr/sante/cerveau-et-psy/hikikomori-et-retrait-social-une-nouvelle-definition_140420), consulté en avril 2020.

ROMANO Hélène, *C'est quoi le traumatisme ?*, Cairn.info, L'enfance face au traumatisme, 2013, Chapitre 1, p. 5 à 16, URL = <https://www.cairn.info/l-enfant-face-au-traumatisme--9782100590063-page-5.htm>, consulté en janvier et février 2020.

ROMANO Hélène, entretien Migros Magazine, texte Viviane Menétrey, *Hélène Romano : « Un enfant traumatisé a vécu un évènement qui l'a déshumanisé »*, Migros Magazine, mars 2018, URL =

<https://www.migrosmagazine.ch/un-enfant-traumatise-a-vecu-quelque-chose-qui-l-a-deshumanise>, consulté en janvier et février 2020.

ROMANO Hélène, *Quand la vie fait mal aux enfants. Séparation, deuil, attentat*, Paris, Odile Jacob, 2018, URL = <https://www.helene-romano.fr/actualites/livre/quand-la-vie-fait-mal-aux-enfants-separation-deuil-attentat/>, consulté en janvier et février 2020.

SOTINEL Thomas, ‘*La Forêt de Mogari*’ : *au cœur de la forêt, la fin du deuil*, Le Monde, Cinéma, Octobre 2017, URL = [https://www.lemonde.fr/cinema/article/2007/10/30/la-foret-de-mogari-au-coeur-de-la-foret-la-fin-du-deuil\\_972880\\_3476.html](https://www.lemonde.fr/cinema/article/2007/10/30/la-foret-de-mogari-au-coeur-de-la-foret-la-fin-du-deuil_972880_3476.html), consulté en 2019.

TAKENSHI Ared, *Matatabi*, Captainaruto, URL = <http://www.captainaruto.com/informations/matatabi>, consulté en 2019.

WIDEMANN Dominique, *Naomi Kawase, Documentariste-Poétesse*, L’Humanité, octobre 2011, URL = <https://www.humanite.fr/culture/naomi-kawase-documentariste-poetesse-481373>, consulté en 2017-2018.

YATABE Kazuhiko, *Le « dépassement de la modernité » et la sociologie japonaise*, OpenEdition, Socio, mai 2015, p. 115-138, URL = <https://journals.openedition.org/socio/1986>, consulté en mai 2020.

ZAZZO René, *Le Paradoxe des jumeaux*, [compte rendu], 1985, Persee, Enfance, L’ordinateur et l’écolier, n°38-1, pp. 90-100, [https://www.persee.fr/doc/enfan\\_0013-7545\\_1985\\_num\\_38\\_1\\_2866\\_t1\\_0099\\_0000\\_2](https://www.persee.fr/doc/enfan_0013-7545_1985_num_38_1_2866_t1_0099_0000_2), consulté en janvier et février 2020.

ZAZZO René, *Les jumeaux, le couple et la personne*, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2015, Cairn.info, 2019, URL = <https://www.cairn.info/les-jumeaux-le-couple--9782130651666.htm?contenu=presentation>, consulté en janvier et février 2020.



**RÉTROSPECTIVE. DU PAYS DES SONGES À CELUI DES MARGES, INVITATION À DÉCOUVRIR LE CINÉMA DE NAOMI KAWASE, SES « ESSAIS » COMME AUTANT DE MISES EN DANGER.**

# Naomi Kawase la retranchée

quelques jours de l'ouverture de la première grande rétrospective française que la Galerie nationale du Jeu de paume consacre à Naomi Kawase, il est difficile de savoir quelle image le public cinéphile a de la cinéaste japonaise. Sans doute celle d'une jeune femme de 28 ans encore très intimidée, recevant en kimono la Caméra d'or 1997 pour *Mae no Suzaku*, film en forme d'introduction au pays des songes, ceux d'une petite fille contemplant les textes d'une adolescence au milieu d'un monde rural qui tend chaque jour à s'effacer davantage. Le portrait que dessinent alors les médias ne cessait de revenir sur cette jeune femme devenue bachelieruse professionnelle, avant de choisir, un peu par hasard, de s'inscrire dans une école de photo — c'était en tout point charmant.

Ceux qui croyaient trouver en elle l'ambassadrice d'un Japon miagion, que pensent-ils s'ils croisent le reste de cette œuvre kalidoscopique, à commencer par *Hohari (Les Lactolés)*, son deuxième long métrage, jamais exploité commercialement, et montré dans une version manquée au seul Festival de Locarno. Il y a deux ans ? Un film-ogre en forme de descente aux enfers, devant à perte, d'étranges impossibles en crises épilébiques ravagées, embarqué dans une canotière de force comme on tente de se débarrasser de ses démons

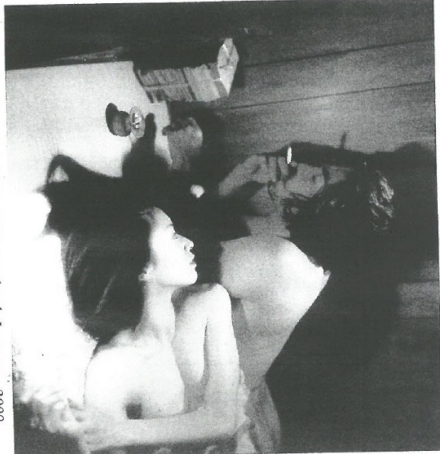


Naomi Kawase, chef de *Locarno* en 2000.

intimes — en l'occurrence un père absent et un mari producteur avec qui elle était en instance de divorce. Cet été, la cinéaste espère tourner son troisième long métrage de fiction.

**Introspection et manipulation**  
La distinction, ici, n'a rien de la formule d'usage : en marge de son travail « commercial », Naomi Kawase a tourné depuis quinze ans plus d'une *dizaine d'essais*, dont la durée varie entre vingt-cinq minutes et une heure, conjuguant la vidéo, le super-8, le seize millimètres, documents rangés sous la bannière du documentaire, mais dont l'ambition est avant tout introspective.

**Des journaux filmés**, sans doute, encore que ce ne soit pas aussi limpide. D'une part, parce qu'en aucun cas ce journal en images ne sert de réserve à la cinéaste pour des fictions à venir ; d'autre part, parce qu'elle n'y dit rien de ce qu'elle pense au quotidien. La manière qu'elle emploie pour s'y dévoiler est à chaque fois affaire de dispositif, sinon de récits très plus éloquentes. *Je fais mon regard sur ce qui m'intéresse* (1988), *Constitution de ces choses qui surgissent autour de moi* (1988), *Maintenant* (1989), *Une petite gendarme* (1989), *Ethérie* (1992), *Regardez, le ciel* (1995), *Admirez du vent* (1995), *Ce monde-ci* (1996), *Le Soleil au-dessus* (1996). Ils décrivent un jeu de va et vient entre ce que le monde lui présente comme occa-



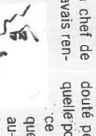
Hohari (Les Lactolés) de Naomi Kawase, chef de Locarno en 2000.

**son de rencontrer et, en retour, l'offrir pour elle et en restant une image.**  
S'éloignant chaque film un peu plus d'un exercice de sincérité poétique à la Mekas — à qui

## « Mon film s'inscrit dans la tradition japonaise »

En avril à Lyon, Naomi Kawase présentait son dernier film, *Danse de la mémoire*. Elle raconte la genèse de ce projet.

■ **Appel.** Kenzo Nishii est un grand photographe et un critique important (rédacteur en chef de *Kamera Marché*). Je l'avais rencontré dans un festival en 1995 et il m'avait interviewé. Il savait qu'il était malade et avait l'habitude d'envoyer une sorte de bulletin de santé, par e-mail, à toutes ses connaissances. Quand il a annoncé qu'il serait



il avait pu ressortir brièvement pour séjourner avec sa famille au sud de Nara, à Yoshino (très connu pour ses cerisiers), où mon film, *Suzaku*, avait donné envie d'aller.

■ **Deuil et rushes.** « J'ai beaucoup douté pendant tout le tournage de ce film ? Mais il m'a semblé que la demande de Nishii allait au-delà du cinéma : à sa mort, je me suis retrouvée avec dix-huit heures de vidéo et un film qui ne me semblait « fini » qu'en parce son protagoniste était décidé. Je ne savais pas comment le monter, j'en avais l'idée de sa structure en le faisant, je n'ai pas regardé le résultat, j'ai voulu garder le son direct, à l'exclusion de plans de faillages filmés semaine après la mort de Nishii, au moment où les réactions des halitus. Je parlais de derrière la caméra (lourde c'était laborieux, nous nous sommes réunis tous les soirs pendant quatre jours pour visionner cinq heures de film). Il était important que je ne passe pas une expérience d'abandon éprouvante mais bizarrement, plus

se traduit par « le ciel le vent le vent le vent », mais que Arre a préféré, lors de sa diffusion à l'automne 2001, rebaptiser *Danse de mémoire* (le mot japonais est une imprécation qui, pour renouer la trace de son père, yakusa trépassé, au tout le corps comme le veut le rite, la cinéaste s'allonge sur le divan d'un étouffement comme elle le ferait sur celui d'un psychanalyste, et connaît à son tour (ou tout de connaître ? — une part de l'objet est dans cette manipulation, terme approprié à ce maëlstrom de chair torréfiée, redessinée) les mêmes douleurs, les mêmes lignes de vie.

**Me rien laisser mourir**  
A voir *Suzaku*, il n'est pas difficile de devenir quelques traits de caractère propres à son caractère, à commencer par son caractère à ne pas laisser mourir les choses et les êtres, à les filmer pour les maintenir auprès d'elle encore un peu ; son attitude à montrer la vieillesse, la maladie, à rester aux côtés de ce qui constitue pour elle une

## dernier poème écrit par celui qui va mourir

la sortie avançait, plus nous étions éveillés. Ce temps de ré-évaluation de ce que j'avais vécu dans la chambre de Nishii sur un monticule à été déterminant : au lieu de remplacer celle-ci par un autre, cette temporalité du tournage, cette temporalité du doute pendant tout le tournage me semblait qu'en voyant l'agonie de l'homme on a l'impression d'une régression inéluctable vers la mort.

■ **Waka-in.** « J'ai fait le choix de ne pas introduire de *waka-in* au moment de garder le son direct, à l'exclusion de plans de faillages filmés semaine après la mort de Nishii, au moment où les réactions des halitus. Je parlais de derrière la caméra (lourde c'était laborieux, nous nous sommes réunis tous les soirs pendant quatre jours pour visionner cinq heures de film). Il était important que je ne passe pas une expérience d'abandon éprouvante mais bizarrement, plus

armée des ombres, celle des retranchés de la société. Je ne connais pourtant pas de cinéaste s'éloignant à ce point de ce qui fit le succès critique et public de sa première œuvre pour suivre une voie qui ne serait plus parvenue de danger. *Danse de la mémoire*, qu'elle présenta en avril au festival italien d'Alba (qui lui consacra un livre, aux éditions Effika) et à Lyon, est comme le condensé de ses recherches, montrant bien quelle impossible position son cinéma campe aujourd'hui dans le flux des images. Elle y filme l'agonie de Nishii Kazuo, éminent critique japonais : une pensée mourante, un regard qui va disparaître. Le film se tient droit, ne faille pas, sa machine est un bloc. Elle n'y laisse place à aucune sensiblerie, à aucun voyeurisme, abandonnant à son ami quelques images d'un monde qui l'aimait à regarder.

**Philippe Azouary**  
Rétrospective Naomi Kawase, A la Galerie nationale du Jeu de Paume (Paris) du 18 juin au 21 juillet, Rens : 01.47.03.12.52.

A L'OCCASION DU MOIS DU CINÉMA ASIATIQUE  
GAUMONT COLUMBIA TRISTAR HOME VIDEO

PRÉSENTE :

# TIDE AND TIDE

PAR TSUI HARK,  
LE MAÎTRE DU FILM D'ACTION ASIATIQUE

UN FILM MAELSTRÔM  
OÙ VOUS EMPORTEZ  
CORPS ET BIENS  
ET NE REND PAS  
VOYRE DÉPOUILLE

CHRISTOPHE GANS









## INDEX DES FILMS CITES

- Arawashi Yo*, 9  
*Bullet Ballet*, 18, 22  
*Chiri*, 9, 216  
*Citizen Kane*, 92, 98  
*Dans le silence du monde*, 6, 9, 15, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 52, 81, 215  
*Dans ses bras*, 6, 8, 9, 14, 22, 30, 31, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 44, 45, 46, 52, 60, 88, 215  
*Edward aux mains d'argent*, 92  
*Escargot*, 6, 9, 10, 14, 15, 23, 25, 26, 27, 28, 30, 33, 35, 39, 46, 52, 60, 215, 231  
*Genpin*, 81  
*Ghost Actress*, 20, 22  
*Hanezu, l'esprit des montagnes*, 62, 150, 156, 157, 159, 164, 186, 192, 193, 196, 204  
*Hi Wa Katabuki*, 9, 216  
*L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, 24  
*L'étrange affaire Angélica*, 77, 78, 217  
*L'homme à la caméra*, 67  
*La Forêt de Mogari*, 12, 21, 59, 87, 88, 89, 90, 99, 101, 129, 139, 142, 156, 158, 204, 215, 233  
*La nuit du chasseur*, 92  
*La Splendeur des Amberson*, 92  
*Le Repas de Bébé*, 24  
*Les Ailes du désir*, 64  
*Les contes de la lune vague après la pluie*, 35, 217  
*Les Délices de Tokyo*, 6, 81, 86, 88, 89, 90, 99, 117, 118, 125, 149, 150, 164, 192, 199, 200, 201, 202, 204, 215  
*Maborosi*, 18, 19, 22  
*Ring*, 20, 35, 217  
*Shara*, 6, 10, 12, 23, 36, 60, 61, 62, 64, 65, 67, 68, 69, 80, 81, 87, 88, 89, 90, 93, 95, 97, 99, 100, 101, 102, 107, 109, 112, 117, 118, 121, 122, 149, 154, 156, 159, 164, 165, 169, 171, 172, 173, 178, 182, 183, 186, 189, 190, 204, 210, 215, 231, 232  
*Still the Water*, 10, 12, 87, 88, 90, 99, 117, 118, 119, 149, 151, 159, 160, 163, 164, 177, 178, 181, 186, 192  
*Suzaku*, 6, 10, 12, 23, 30, 48, 57, 59, 61, 62, 70, 71, 72, 78, 79, 80, 82, 149, 150, 192, 193, 194, 215, 232  
*Tarachime*, 9, 81, 216  
*Ten Mitake*, 9  
*Tokaido Yotsuya Kaidan*, 34, 37  
*Voyage à Tokyo*, 107

## TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 I 2 : <i>Escargot</i> , Naomi Kawase, 1994.....	26
Figure 3 I 4 : <i>Dans ses bras</i> , Escargot, Naomi Kawase, 1992.....	34
Figure 5 I 6 : Tokaido Yotsuya Kaidan, Nabuo Nakagawa, 1959.....	34
Figure 7 I 8: <i>Dans ses bras</i> .....	37
Figure 9 I 10: <i>Tokaido Yotsuya Kaidan</i> .....	37
Figure 11 I 12: <i>Dans ses bras</i> .....	38
Figure 13 I 14: <i>Dans ses bras</i> .....	<b>Erreur ! Signet non défini.</b>
Figure 15 : <i>Dans ses bras</i> .....	39
Figure 16 I 17: <i>Escargot</i> .....	41
Figure 18 I 19: <i>Dans le silence du monde</i> , Naomi Kawase, 2001 .....	44
Figure 20 I 21: <i>Dans le silence du monde</i> .....	44
Figure 22 I 23: <i>Dans le silence du monde</i> .....	45
Figure 24 I 25 : <i>Dans le silence du monde</i> .....	46
Figure 26 : <i>Dans le silence du monde</i> .....	47
Figure 27 I 28: <i>Dans le silence du monde</i> .....	48
Figure 29 I 30: <i>Dans le silence du monde</i> .....	48
Figures 31 I 32 I 33: <i>Dans le silence du monde</i> .....	49
Figure 34 I 35 I 36: <i>Dans le silence du monde</i> .....	51
Figure 39 I 40 : <i>Les quatre saisons</i> , Naomi Kawase, installation, panneaux-vidéos.....	53
Figure 37 I 38: <i>Les quatre saisons</i> , Naomi Kawase, installation, panneaux-vidéos.....	53
Figure 41 : Performance calligraphique, Naomi Kawase, Centre Pompidou, Paris, 2018 .....	53
Figure 42 : <i>Où en êtes-vous</i> , Naomi Kawase ? Court-métrage, Naomi Kawase, Centre Pompidou, Paris, 2018 .....	54
Figure 43 : Screens of Memories, installation, panneaux-vidéos .....	55
Figure 44 I 45: <i>Suzaku</i> , Naomi Kawase, 1997 .....	59
Figure 46 I 47: <i>Suzaku</i> .....	59
Figure 48 I 49 : <i>Shara</i> , Naomi Kawase, 2003.....	64
Figure 50 I 51: <i>Shara</i> .....	66
Figure 52 I 53: <i>Shara</i> , motifs du passage.....	69
Figure 54 I 55 : <i>Shara</i> , motifs du passage.....	69
Figure 56 I 57 : <i>Suzaku</i> .....	<b>Erreur ! Signet non défini.</b>
Figure 58 I 59 : <i>Suzaku</i> .....	71
Figure 60 I 61 : <i>Suzaku</i> .....	72
Figure 62 I 63: <i>Suzaku</i> .....	72
Figure 64 : <i>Suzaku</i> .....	73
Figure 65 I 66 : <i>Suzaku</i> .....	74
Figure 67 : <i>L'étrange affaire Angélica</i> , Manoel de Oliveira, 2010.....	78
Figure 68 I 69 : <i>Les Délices de Tokyo</i> , Naomi Kawase, 2016 .....	82
Figure 70 : <i>Les Délices de Tokyo</i> .....	83
Figure 71 I 72 I 73: <i>Citizen Kane</i> , Orsen Welles, 1941 .....	93
Figure 74 : <i>Shara</i> .....	96
Figure 75 I 76 : <i>Shara</i> .....	97
Figure 77 I 78 : <i>Shara</i> .....	97
Figure 79 : <i>Fujinq-Raijin-zu</i> , Tawaraya Sotatsu, XVIIe siècle, Musée National de Tokyo .	103
Figure 80 I 81 : <i>Shara</i> .....	104



Figure 82 I 83 : <i>Shara</i> .....	108
Figure 84 : <i>Shara</i> .....	113
Figure 85 : <i>Shara</i> , motifs du reflet.....	115
Figure 86 I 87 : <i>Shara</i> .....	121
Figure 88 I 89: <i>Shara</i> .....	121
Figure 90 I 91 I 92: <i>Shara</i> .....	123
Figure 94 I 95: <i>Shara</i> .....	124
Figure 96 : <i>Les Délices de Tokyo</i> .....	126
Figure 97 I 98 : <i>Shara</i> .....	127
Figure 99 I 100 : <i>La Forêt de Mogari</i> .....	131
Figure 101 I 102 I 103: <i>La Forêt de Mogari</i> .....	<b>Erreur ! Signet non défini.</b>
Figure 104 : <i>La Forêt de Mogari</i> .....	136
Figure 105 I 106 : <i>La Forêt de Mogari</i> .....	138
Figure 107 I 108: <i>La Forêt de Mogari</i> .....	141
Figure 109 I 110: <i>La Forêt de Mogari</i> .....	142
Figure 111 : <i>La Forêt de Mogari</i> .....	144
Figure 112 : <i>La Forêt de Mogari</i> .....	148
Figure 113 I 114: <i>Still the Water</i> .....	152
Figure 115 I 116 : <i>Shara</i> .....	154
Figure 117 I 118 : <i>Shara</i> .....	<b>Erreur ! Signet non défini.</b>
Figure 119 : <i>Hanezu, l'esprit des montagnes</i> , Naomi Kawase, 2011.....	158
Figure 120 : <i>La Forêt de Mogari</i> .....	158
Figure 121 I 122 : <i>Sill the Water</i> .....	161
Figure 123 I 124: <i>Still the Water</i> .....	163
Figure 125 I 126: <i>Shara</i> .....	166
Figure 127 I 128 : <i>Shara</i> .....	167
Figure 129 I 130 : <i>Shara</i> .....	169
Figure 131 : <i>Shara</i> .....	171
Figure 132 I 133: <i>Shara</i> .....	172
Figure 134 I 135: <i>Shara</i> .....	173
Figure 136 I 137 : <i>Shara</i> .....	173
Figure 138 I 139 : <i>Shara</i> .....	173
Figure 140 I 141 : <i>Shara</i> Figure 142 I 143: <i>Shara</i> .....	173
Figure 144 I 145: <i>Shara</i> .....	175
Figure 148 I 149: <i>Shara</i> .....	178
Figure 146 I 147: <i>Shara</i> .....	178
Figure 150 I 151 : <i>Still the Water</i> .....	180
Figure 152 I 153 I 154 : <i>Still the Water</i> .....	181
Figure 155 I 156: <i>Still the Water</i> .....	182
Figure 157 : <i>Shara</i> .....	185
Figure 158 : <i>Shara</i> .....	186
Figure 159 : <i>Hanezu, l'esprit des montagnes</i> .....	187
Figure 160 : <i>Hanezu, l'esprit des montagnes</i> .....	189
Figure 161 I 162 : <i>Shara</i> .....	190
Figure 163 I 164 : <i>Shara</i> .....	190
Figure 165 I 166: <i>Suzaku</i> .....	194
Figure 167 I 168 : <i>Suzaku</i> .....	194
Figure 169 : <i>Suzaku</i> .....	195

Figure 170 I 171 : <i>Suzaku</i> .....	196
Figure 172 I 173: <i>Hanezu, l'esprit des montagnes</i> .....	197
Figure 174 I 175: <i>Hanezu, l'esprit des montagnes</i> .....	197
Figure 176 : <i>Hanezu, l'esprit des montagnes</i> .....	198
Figure 177 : <i>Hanezu, l'esprit des montagnes</i> .....	199
Figure 178 : <i>Les Délices de Tokyo</i> .....	200
Figure 179 I 180 : <i>Les Délices de Tokyo</i> .....	202
Figure 181 I 182 : <i>Les Délices de Tokyo</i> .....	202
Figure 183 I 184 : <i>Les Délices de Tokyo</i> .....	202
Figure 185 I 186: <i>Les Délices de Tokyo</i> .....	202

# TABLE DES MATIERES

<b>REMERCIEMENTS.....</b>	<b>4</b>
<b>SOMMAIRE.....</b>	<b>5</b>
<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>6</b>
<b>1. Présences autobiographiques dans l'évolution des pratiques cinématographiques .....</b>	<b>14</b>
<b>1.1 Les premiers documentaires de Naomi Kawase, et les années 1990 .....</b>	<b>16</b>
1.1.1 Le <i>neo-eiga</i> : le renouveau du cinéma japonais ou le cinéma de l'errance .....	16
1.1.1.1 Thématiques filmiques japonaises des années 1990.....	18
1.1.1.2 La nostalgie du personnage pour un temps révolu et meilleur .....	21
1.1.2 Le film de famille.....	23
1.1.3 Les documentaires autobiographiques .....	30
1.1.3.1 Dans ses bras, le début d'une démarche de recherche du père.....	30
1.1.3.2 Escargot, premier portrait de la grand-mère adoptive .....	39
<b>1.2 La performance dans la quête du père .....</b>	<b>42</b>
1.2.1 La vidéo performance .....	42
1.2.2 La position artistique de Naomi Kawase.....	42
1.2.3 Les installations cinématographiques.....	52
<b>1.3 L'autofiction : la place du documentaire et de l'autobiographie dans la fiction 56</b>	<b>56</b>
1.3.1 Les autofictions : l'approche autobiographique dans les fictions .....	56
1.3.2 Filmer les habitants dans leurs quotidiens, point de vue du cinéma du réel.....	59
1.3.2.1 Le motif de la réunion .....	61
1.3.2.2 Suzaku : les portraits des habitants.....	70
1.3.3 La notion de vie : création de situation de vie et oubli de la mise en scène .....	79
<b>2 – Le personnage fragilisé traversé par les présences de l'invisible .....</b>	<b>84</b>
<b>2.1 L'enfant face à la disparition.....</b>	<b>91</b>
2.1.1 Le trauma en psychanalyse et sous le regard de Naomi Kawase .....	91
2.1.2 La séparation gémellaire dans <i>Shara</i> , une disparition imprégnée par le shintoïsme .....	100
2.1.3 Pour une esthétique de l'effacement composée des signes de l'invisible .....	117
2.1.4.1 Les objets-signes de l'effacement dans <i>Still the Water</i> .....	119

2.1.4.2 Luminosité et gestes-signes dans Shara .....	122
2.1.4.3 Les signes de l'énergie printanière dans Les Délices de Tokyo.....	125
<b>2.2 Le personnage passif dans une antichambre mentale .....</b>	<b>129</b>
2.2.1 L'isolement mental des personnages dans <i>La Forêt de Mogari</i> .....	129
2.2.2 Déverrouillage de l'antichambre mentale, le pouvoir apaisant du bonze.....	132
<b>2.3 La mobilité du corps dans l'espace naturel, de la solitude à la délivrance.....</b>	<b>139</b>
2.3.1 L'échappée que tisse Shigeki à travers champ.....	139
2.3.2 Les figures de la réhydrations, rencontre avec le spirituel.....	144
<b>3 – L'union des corps, le culte et la culture : vers un apaisement .....</b>	<b>149</b>
<b>3.1 Les voies de résolutions du conflit intérieur.....</b>	<b>151</b>
3.1.1 L'entrelacement réciproque du corps et de l'espace aquatique.....	151
3.1.2 De la solitude à l'union des personnages .....	159
<b>3.2 L'espace du sacré comme délivrance .....</b>	<b>164</b>
3.2.1 Le rituel cérémonial shintoïste dans <i>Shara</i> et <i>Still the Water</i> .....	164
3.2.2 La fête traditionnelle des morts en été ( <i>obon</i> ) dans <i>Shara</i> .....	182
3.2.3 Les symboles shintô et ses gestes rituels.....	186
<b>3.3 La place de la nourriture : tradition, transmission, culture du partage .....</b>	<b>192</b>
3.3.1 La préparation des plats dans le quotidien de <i>Suzaku</i> et <i>Hanezu, l'esprit des montagnes</i> .....	192
3.3.2 <i>Les Délices de Tokyo</i> : la transmission de la recette des <i>Dorayakis</i> .....	199
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>203</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>206</b>
<b>WEBOGRAPHIE : .....</b>	<b>209</b>
<b>FILMOGRAPHIE.....</b>	<b>215</b>
<b>GLOSSAIRE DU VOCABULAIRE JAPONAIS.....</b>	<b>218</b>
<b>TABLE DES ANNEXES .....</b>	<b>220</b>
<b>INDEX DES FILMS CITES .....</b>	<b>235</b>
<b>TABLE DES ILLUSTRATIONS.....</b>	<b>236</b>
<b>TABLE DES MATIERES .....</b>	<b>239</b>