

Histoire de familles, histoire de fantômes

Tokyo Sonata, Kiyoshi Kurosawa, 2008

DIANE ARNAUD

Il y a dix ans, Kiyoshi Kurosawa déclarait que la famille ne correspondait pas du tout à son idée du cinéma. Avec *Tokyo Sonata*, il s'approche finalement de cette réalité interdite. L'histoire d'une famille japonaise soumise à rude épreuve réintroduit la dimension familière du fantomatique par différents biais : zombies du travail, traces du passé, revenances du cinéma. Ce mode de retour place la dernière œuvre de Kurosawa dans un double face-à-face : face au devenir et à la hantise ; face au cinéma de la nouvelle Nouvelle vague japonaise et au cinéma muet. De telles affiliations s'expriment à travers divers trajets de contour et de déplacement, car pour repartir à zéro la mise en scène n'emprunte plus le passage obligé de l'amnésie et du néant.

DÉTOURNEMENT DE FAMILLE

Jusqu'alors, chez Kurosawa, la famille n'a pas eu d'existence dans le champ ; elle n'aura été qu'une impossibilité filmique au présent : souvenir de la disparition, écueil de la recomposition. Dans ses films noirs et horribles, le héros fatigué, qu'il soit inspecteur de police, justicier du dimanche ou chercheur de momies, vit une domesticité douloureuse avec une femme dépressive, qui oscille entre la folle à lier (*Cure*, 1997), la voyante méconnue

(*Séance*, 2000) et l'écrivaine en panne (*Lofi*, 2005). Tous ces couples n'ont pas ou plus d'enfant. Dans les fictions sur la jeunesse, de *Vaine illusion* (1999) à *Jellyfish* (2002), les liens familiaux ont déjà été défaits par la séparation des parents, voire leur désertion. Le jeune adulte, quand il n'est pas tombé dans le coma¹, reste indifférent lors des retrouvailles avec père ou mère. Dans les deux cas, la famille s'inscrit dans une temporalité catastrophique et, de fait, la recomposition ne peut être soumise qu'à un régime illusoire d'images hétérogènes : hallucination fantomatique de la petite fille assassinée dans *Eyes of the Spider* (1997), réunion des enfants autour de l'image du père disparu via l'écran télévisuel dans *License to Live* (1998). Comme s'il ne pouvait y avoir réellement que des familles de cinéma, à même de remplacer les lois de la procréation par des liens de création et de substituer à la soumission autoritaire le libre-abrî de l'adoption. Le cinéaste revendique d'ailleurs sa filiation avec Shigehiko Hasumi, père théorique, figure tutélaire dont il a suivi l'enseignement à l'université de Rikkyo. C'est également le cas de Shinji Aoyama, de dix ans plus jeune, qui a fait la connaissance de Kiyoshi Kurosawa lors de l'invitation de celui-ci au ciné-club universitaire². Dès lors, leur rapprochement artistique, de la formation à l'inspiration, tout au

long des années 1990 se perçoit dans leur mise en scène des relations intersubjectives disloquées. La méfiance des liens autoritaires donne lieu à de communes et fraternelles absences.

Il y a un air de famille dans leur cinéma qui rend toute forme d'institution impensable : une expression flottante, à la fois grave et légère, du n'im-



Tokyo Sonata, Kiyoshi Kurosawa, 2008

1. Le héros de *License to Live*, sorti d'un coma de dix ans, tente de réunir sa famille dispersée mais c'est peine perdue et il finira par accepter, afin d'effacer pour de bon son existence, la vacuité d'une reconstruction.

2. Voir, pour plus de précisions, Tom MES, *The Midnight Eye Guide to New Japanese Film*, Stone Bridge Press, California Berkeley, 2005, pp. 216-217. Shinji Aoyama a été assistant réalisateur sur plusieurs films de Kiyoshi Kurosawa dans les années 1990 dont *The Guard from the Underground* (1992).



Tokyo Sonata, Kiyoshi Kurosawa, 2008

porte quoi comme esthétique de résistance. Étrangement, Aoyama et Kurosawa ont opéré dans leur dernier long métrage une tentative de retour à la famille mais avec des parcours divergents : la fatalité pathologique du raccord-transmission et la nécessité de la survie par le cadrage-renouvellement. Dans *Sad Vacation* (2007), la recomposition de la famille, suite à l'adoption risquée d'un enfant chinois par le héros que sa mère a abandonné, est une histoire de vengeance avortée. Les ébauches de rapprochement débouchent sur un jeu de massacres en chaîne : viol, meurtre, fratricide. À travers l'exécution des cérémonies, des naissances aux funérailles, la famille subsiste en tant qu'organisme d'assimilation envers et contre tout acte de rébellion. Elle s'impose fatalement contre un mode d'association anarchique ayant élu demeure avant d'échouer³. *Tokyo Sonata* propose un cadre fictionnel fort différent, apparemment conventionnel, puisqu'il s'agit de partager la vie de la famille Sasaki, un couple ordinaire, avec deux enfants – Taka, un jeune adulte, et Kenji, un jeune adolescent –, à partir du moment où le père, Ryuhei, a perdu son emploi de cadre, et ce, dès l'ouverture narrative. Cette famille plus rangée connaît avant sa visualisation à l'écran un dérangement extérieur. À l'intérieur, la maison, lieu du générique, est déjà ouverte à tous les vents. Suivront les mensonges et les effractions. Le père, tout juste licencié, de retour plus tôt que prévu, tient à rentrer en cachette

par la porte du haut, sous les yeux ébahis de sa femme, Megumi. Le fils aîné ne tient pas en place, comme s'il était déjà parti faire la guerre avec des alliés illusoires, les soldats américains en Irak. Et le fils cadet prend de l'air à travers une aventure musicale avec une jolie prof de piano, fraîchement divorcée. La structure de l'établissement familial, avant d'être renversée, semble pour le moins dispersée. La lourdeur du dîner, où les quatre membres une dernière fois réunis sont attablés, laisse passer une force d'intrusion et d'implosion. À travers le surcadrage filé des étagères de vaisselle s'envisagent les départs définitifs et les chutes fracassantes.

ANTICIPATION SOCIALE

La chute chez Kurosawa, qu'elle soit à vélo (*Vaine illusion*), à trottinette (*License to Live*), ou du haut des toits (*Kaïro*, *Cure*), crée un motif « nihilo-burlesque » lié à une manière d'être, sans y être vraiment, pour des personnages à l'identité erratique. Dans *Tokyo Sonata*, avant de s'incarner visuellement, la chute du héros cravaté est tracée par le récit ; la dégringolade a lieu de haut en bas de l'échelle sociale. Le licenciement d'un cadre d'entreprise fait figure d'emblème si on le relie au contexte économique japonais actuel de précarisation de l'emploi et de concurrence avec la Chine. Tout en s'attachant à la trajectoire individuelle de Ryuhei Sasaki, la fiction approche la dimension sociologique en figurant des foules rangées d'hommes en costard-cravate marchant mécaniquement vers la soupe populaire avec leur attachés-cases, sans doute vides de tous rapports. La conservation de leur uniforme de travail et le suivi d'un semblant de vie préréglée sont autant de tentatives pour dissimuler la perte de leur emploi aux yeux de leurs proches. Ce jeu de faux-semblants les mène – c'est l'impression donnée par ces processions de morts-vivants du travail – à une sorte de suicide collectif qui serait actualisé individuellement dans un hors-champ suppressif. Déjà *Kaïro* (2001) laissait imaginer un dépeuplement mondial à partir de la « fantomisation » de quelques Tokyoïtes désolés. Le récit allégorique de la disparition des hommes par licenciement repose davantage sur un

3. Car la mère de Kenji s'est remariée avec un employeur qui accueille et héberge dans son entreprise de transport des gens qui veulent disparaître. Ce refuge est illusoire puisque les yakuzas, emblématiques de la corruption et la récupération sociales, ne tardent pas à venir les chercher.



Tokyo Sonata, Kiyoshi Kurosawa, 2008

phénomène de recyclage socio-économique que sur un acte de nature mystico-fondateur à la Shyamalan. Chez Kurosawa, l'humanisme ne se saisit qu'au bord du fantastique, celui des terrains vagues et des présences minimales, tant son cinéma se moque des grands discours sur les petits hommes. Ses films catastrophe d'anticipation, et peu importe leur genre, éclairent les menaces qui pèsent sur le Japon tout en conservant le mystère de l'individu. C'est par ce mode allégorique qu'est racontée la fin d'une attitude de repli national. Si le héros de *Tokyo Sonata* s'en sort justement, c'est en laissant *in extremis* tomber l'uniforme d'un statut perdu. Après la mort volontaire de son collègue de travail fictif, celui qui avait mis au point l'astuce de la sonnerie du portable programmée à intervalles réguliers pour leurrer son monde, Ryuhei continue certes de mentir à sa femme, mais il se remet au boulot en acceptant d'être *le dernier des hommes*⁴ modernes. Il se retrouve alors à laver toutes les surfaces d'un centre commercial, jusqu'au moindre recoin des chiottes, dans une combinaison voyante. Tout

comme son supérieur, il prend soin d'enfiler son costume noir pour rentrer chez lui ni vu ni connu. Ce n'est qu'après avoir été démasqué et déchu qu'il revêtira une tenue neutralisée, un blazer gris clair, à la fin du film, pour assister au sacre de son fils au piano.

Les rapports de forces sociaux renvoient de fait à l'exercice de l'autorité dans le cercle privé. Or, le pathétique de la situation pour le père dans *Tokyo Sonata* est qu'il nie une tradition du cinéma japonais – la remise en question, parfois violente, de l'autorité des parents par les garnements – et ce, étonnamment dès les *gendai geki* du cinéma muet⁵. Les films *shoshimin*, traduction japonaise de « petite bourgeoisie », traitent

précisément de la condition des employés de bureau en liant, après la crise de 1929, les difficultés économiques et leurs répercussions familiales dans une veine tragico-comique. Difficile dès lors de ne pas rapprocher *Tokyo Sonata* de *Un chœur de Tokyo* (1931) de Yasujiro Ozu dont le héros, un employé d'assurances, après avoir soutenu un collègue licencié, se retrouve également au chômage⁶. Cette déconvenue donne lieu à une grosse dispute avec son fils privé de vélo avant une réconciliation de convenance. La justesse sans parti pris du cinéma d'Ozu, à même de réunir les différents protagonistes dans des rituels circulaires (les repas arrosés, les jeux de salon, les conversations anodines), se retrouve partiellement *via* l'abandon du point de vue dans le cinéma de Kurosawa, jusqu'alors peu enclin à proposer un espace de rassemblement. Se rejoignent également les trajectoires des enfants qui deviennent grands avant l'âge : rejet des discours arbitraires, adoption de libres pratiques, acceptation de la faiblesse adulte. Plus concrètement, Kenji Sasaki, digne héritier des petites

4. Il est fort probable que *Le Dernier des hommes* (1924) de Murnau, qui travaille à la fois le minutieux et le fabuleux, ait inspiré le dernier film de Kurosawa. La déchéance des deux héros se traitent sur le même mode : chute sociale inaugurale jusqu'aux toilettes, souci de l'uniforme, piège de la dissimulation, intervention finale d'un élément « à peine croyable ». Mais l'employé japonais, au bout du rouleau, ne se saisit pas de la liasse d'argent miraculeusement trouvée au WC, équivalent de l'héritage du milliardaire pour le vieil Allemand abattu. La réhabilitation se fait autrement, avec les moyens du bord, ce qui n'exclut pas un éclairage fantastique de la condition humaine.

5. Voir pour la différence de traitement entre les *gendai geki* (sujets contemporains) et les *jidai geki* (avant 1868), Tadao SATO, *Le Cinéma japonais*, tome 1, éd. centre Georges-Pompidou, 1997, p. 113.

6. Certes, l'employé de bureau ne cache pas sa perte d'emploi à sa femme mais dissimule le coup de main qu'il donne en vue d'un poste plus intéressant. Le fait de troquer son costume de travail contre une tenue de porteur de slogans publicitaires est jugé comme dégradant. Toujours une question d'uniforme dans la rue.



Charisma, Kiyoshi Kurosawa, 1999 ; *Jellyfish*, Kiyoshi Kurosawa, 2002

bouilles coiffées au bol, n'hésite pas à détourner l'argent de la cantine pour payer ses leçons de piano en allant contre l'interdit paternel. Il est passé outre cette autorité désuète qui n'a plus lieu d'être à ses yeux. La scène d'opposition entre père et fils réactualise la radicalité de la grève de la faim des *Gosses de Tokyo* (Ozu, 1932). La correction physique que Ryuhei veut administrer à Kenji, qui lui a renvoyé à la gueule son mensonge de chômeur, ne prend plus la forme somme toute localisée d'une série de fessées. L'ado giflé déguerpit à l'étage poursuivi par un père en furie. Le jeune corps chute accidentellement de l'escalier suite à l'altercation hors champ. Déjà, il vole de ses propres ailes. Dans un monde filmique émancipateur où les enfants fuient très tôt la loi des pères, sa fugue à venir le confrontera encore une fois aux forces de l'ordre. Et cet apprenti voleur ne se pliera pas au contrôle d'identité, quitte à passer la nuit en cellule.

MENACE FANTOMATIQUE

Les personnages plus âgés, qui ont été renversés par les mouvements conservateurs (enquête de police, licenciement économique, circulation de poids lourds), ont plus de mal à se remettre debout. Ils se posent tous la question de comment repartir à zéro. Le propos prend une valeur réflexive face à la déclaration de Kurosawa : « *J'espère que ce film marque pour moi un nouveau départ* ». Le rejet du passé, précédemment proposé dans son cinéma comme seul mode de survie, est dépassé avec *Tokyo Sonata* ; car a déjà été dévoilé ce qu'il y a d'enfouissement criminel dans le trou noir du souvenir. Les précédents films policiers, de *Serpent's Path* (1996) à *Cure*, ont mis face-à-face un meurtrier amnésique et un enquêteur entêté selon un principe de trouble et de contamination, au-delà du bien et du mal. Dans les films fantômes récents, *Lofi* et *Retribution* (2006), la perte de mémoire du héros masculin est clairement associée à l'oubli d'un meurtre

primitif sur lequel il a fermé les yeux et qui se « re-commet ». L'inspecteur de *Retribution* a, sans s'en souvenir, sous l'emprise d'une hantise fantomatique vengeresse, tué la femme aimée qui est depuis toujours de passage chez lui, en la noyant dans un sot d'eau salée. C'est que, par le passé, il a assisté à un spectacle interdit dans une maison d'aliénés, sorte d'écran noir troué de fenêtres, perçu à distance depuis un ferry de liaison selon un dispositif cinématographique inversé. Il n'est pas intervenu, comme les autres passagers, en voyant la maltraitance d'une femme enfermée à l'asile. Par le biais de réapparitions fantastiques de cette toute première noyée qui, de rouge vêtue, trouble l'image, les souvenirs du héros remontent à la surface. L'inspecteur réalise seulement à la fin qu'il a été conduit à tuer sa compagne selon le même mode opératoire. Par amour ou par fantôme, elle se rend visible sans les marques distinctives des *jurei* pour maintenir l'illusion de la coprésence. Mais il n'est plus possible de repartir à zéro avec une femme fantôme comme si de rien n'était.

Le fantomatique agit aussi dans le cadre domestique apparemment réaliste de *Tokyo Sonata*. Difficile en effet de ne pas voir que le traitement filmique de la femme au foyer l'apparente à une morte-vivante. Megumi, visage impassible et cheveux tirés, a l'air d'être momifiée pendant ses siestes sur canapé, aménagées pendant son temps de répit ménager et maternel. Quand elle se réveille les bras tendus, elle maintient une tension d'appel à l'aide qui vibre silencieusement, des secondes durant, dans l'indifférence de la maison familiale. La menace chorégraphique de zombification correspond ici à une non prise en compte par ses proches de sa demande gestuelle d'enlacement. La solitude d'être dans le champ rend son incarnation incertaine, motivant un souhait d'abstraction du réel par la plongée onirique. Voire le Grand Sommeil. De même, Ryuhei, dont le visage blême de félin sans griffe semble fendillé par le non-dit, se blottit dans l'immobilité



Cure, Kiyoshi Kurosawa, 1997

des cartons de la chaussée après avoir été fauché par un camion. Mais *Tokyo Sonata* n'opte pas pour l'oubli du monde alentour, qui implique la destruction des liens intimes, dans le processus de revitalisation des existences exsangues. Si le néant n'est plus envisageable en tant que mode de renouvellement, s'il n'a pas la place de s'installer dans la durée des plans longs et la déliaison des faux-raccords, c'est qu'il implique le déni des êtres mal aimés. La mise en scène fait alors évoluer, par rapport aux obsessions repliées du passé, le couple des Sasaki vers une forme relationnelle de la survie, peut-être tout simplement parce qu'ils ont des enfants à élever. Une éthique de la continuité se fait donc jour pour accueillir les accidents de la vie sans recourir à l'effacement fantomatique.

RELÈVES DE L'IMAGE

La possibilité d'un retour – à soi, à la normale, à la vie, cela reste à voir – intervient après un départ qui n'est pas du même ordre que les habituels « faux départs du récit » chez Kurosawa. Son cinéma n'a cessé de piéger les enquêtes de vérité des protagonistes en les faisant repasser sur des routes déjà empruntées et en les remettant en scène dans des situations déjà jouées au début de la fiction. D'ailleurs, au cours de *Tokyo Sonata*, à un moment de forte tension dramatique, la reprise d'un même cadrage, celui de Megumi de dos en train de fermer la porte coulissante de l'entrée, déjà vu lors du générique du film avec un temps plus pluvieux et moins venteux, pourrait nous ramener au commencement de l'histoire. Déni du défilement ? La mention extra-diégétique indique pourtant que ce geste de fermeture intervient seulement « quelques heures » avant la con-

frontation accidentelle entre l'épouse et le mari au centre commercial à laquelle on vient d'assister. Dévisagé, découvert, l'homme en combinaison de travail décampe aussitôt pour perdre la face de dos. Ryuhei, Megumi et Kenji Sasaki tentent ainsi un nouveau départ, celui de la fuite momentanée avant le retour à la maison. Ils passeront tous les trois la nuit à l'extérieur du foyer, respectivement sur le trottoir, face à la mer et en prison. Ces personnages restent avant tout des capteurs d'ombres ou de lumières, des trajectoires arrêtées ou libérées.

Et c'est la libération de la femme qui la relie le plus aux aléas du filmique. Lâchement séquestrée par un cambrioleur dépressif⁷, lâchement plantée par un mari honteux, elle reprend la route en ouvrant le toit du cabriolet pour que le vent du jour dénoue ses cheveux tout juste lâchés. Sa transformation, lors de la nuit au bord de la mer dans une vieille cabane en bois, passe par des variations entre la douloureuse position allongée – attouchement impuissant du voleur, flirt suicidaire avec les vagues – et la relève imprévue. C'est debout dans un plan long que Megumi se ranimera en puisant ses forces plastiques dans les micro-mouvements lumineux et ondulatoires de l'image⁸. L'illumination progressive de son visage renaissant lui fait quitter son masque immobile et éclaire son expression de retour à la vie ; quand un devenir s'envisage à nouveau dans la durée.

Cette histoire de famille ne va pas jusqu'à définitivement exorciser les histoires de fantômes. *Tokyo Sonata* n'est pas sans perdre le fils de l'image. Kenji, contrairement aux autres enfants chez Kurosawa, ne hante personne. Il veut juste grandir en exprimant très tôt un talent finalement assez conservateur. Mais Taka est parti faire la guerre en Irak pour trouver le bonheur dans l'autre camp. Cette dimension de politique fiction donne lieu à un traitement différentiel : actualités télévisuelles truquées, rêves de mère en basse définition numérique. En effet, un passage onirique montre avec une qualité granuleuse le retour à la maison du fils manquant. Cet événement désiré ne se réalise pas sur le plan principal du récit. Il n'a pu se passer que dans un film remonté à l'intérieur de *Tokyo Sonata* avec des vues à format variable qui oscillent entre le faux et le souhait. Une nouvelle forme de hantise, celle de la politique des images, pour le cinéma futur de Kiyoshi Kurosawa ?

7. Koji Yakusho, héros mal en point de *Cure à Retribution*, campe cet ancien serrurier transformé en cambrioleur d'infortune. Son jeu panique fait beaucoup rire tout en reposant sur des peurs existentielles.

8. Le travail du plan long dans le cinéma japonais contemporain serait à étudier à partir de l'approche « pictoriale » des années 1930. Voir David BORDWELL, « Visual Styles in Japanese Cinema, 1925-1945 », in *Poetics of Cinema*, Routledge, New York, 2008 (version modifiée de l'article de 1995), p. 361.