

KIYOSHI KUROSAWA : DE L'ANGOISSE À L'AMOUR

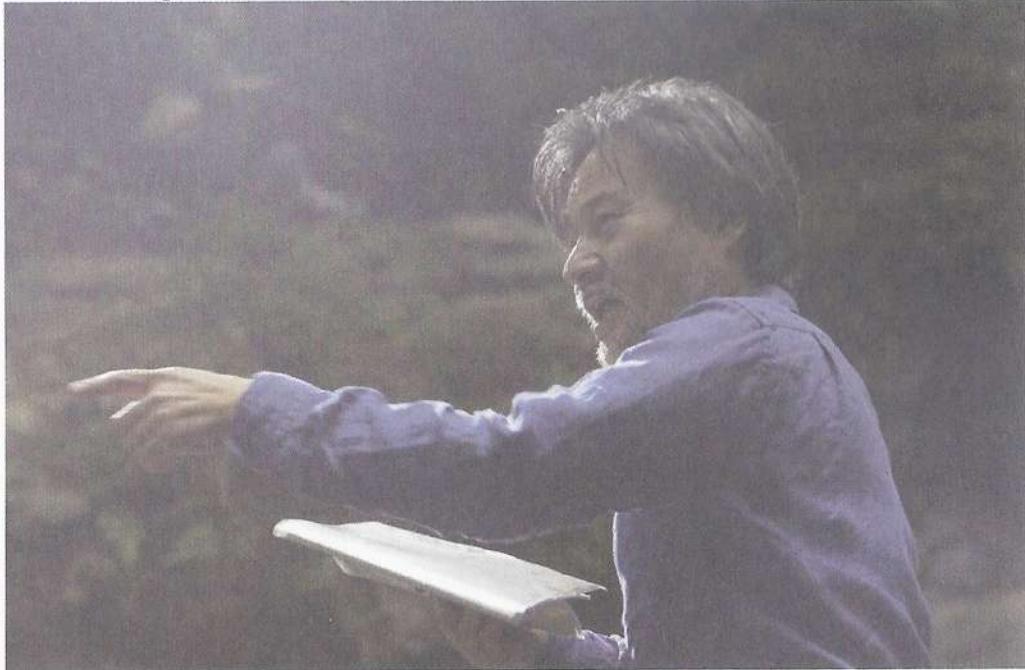
Par Diane ARNAUD



UN CINÉMA EN RÉVOLUTION PERMANENTE

Kiyoshi Kurosawa est un réalisateur définitivement à part. Son génie consiste à savoir allier les forces contraires : les sensations fortes du cinéma de genre et la qualité introspective du cinéma d'auteur, la beauté plastique des images et l'observation fine des comportements, le goût pour l'horreur et la stimulation de la réflexion. Il se distingue ainsi des réalisateurs japonais contemporains les plus connus – Takeshi Kitano, Hideo Nakata, Naomi Kawase, Hirokazu Kore-Eda – par son habileté à osciller entre veine sensationnelle, profondeur existentielle, virtuosité de l'allégorie et même avec un penchant pour le documentaire. Une place à part dans le cinéma mondial, forgée à l'issue d'un parcours atypique et chaotique.

Sur le tournage de *Vers l'autre rive* en 2014



DES DÉBUTS PROMETTEURS

Dix ans après la défaite du Japon, un an après la sortie en salles de *Godzilla* de Ishirô Honda, Kiyoshi Kurosawa naît en 1955 à Kobé, dans la région du Kansai. Attrillé très tôt par le cinéma d'horreur, il fait ses premières armes en réalisant des petits films en 8 mm. Semblable en cela aux autres cinéastes japonais de la même génération, tels que Shinji Aoyama, Takashi Miike et Shinya Tsukamoto, il appartient à « l'école du Super 8 ». Pendant ses études universitaires en sociologie, il poursuit ses expérimentations vers d'autres voies. Son professeur de cinéma, le critique et penseur Shigehiko Hasumi, lui transmet le goût des films d'action hollywoodiens de la fin des années 1960 : ceux de Richard Fleischer, de Don Siegel, de Sam Peckinpah. Son premier court-métrage *Vertigo College* (1980) remporte un prix au *PIA Film Festival* à Tokyo. Il s'inspire directement de la veine contestataire des Nouvelles Vagues cinématographiques japonaise et française : Nagisa Oshima, et surtout Jean-Luc Godard, « la » référence cinéphile de ses vingt ans.

SUR LISTE NOIRE

L'industrie cinématographique ouvre ses portes au talentueux cinéaste. Après avoir été assistant réalisateur de Shinji Sômai, Kiyoshi Kurosawa tourne en 1983 son premier long-métrage intitulé *Kandagawa Wars*, un film érotique alambiqué. L'année suivante, il récidive avec *The Excitement of the Do Re Mi Fa Girl*, un roman porno pour la Nikkatsu – à l'époque le plus important studio de cinéma du Japon - qu'il refusera de modifier bien

que jugé trop complexe et pas assez grivois par le studio. Cette décision radicale le met au ban du système de production jusqu'à la fin des années 1990. Pendant quinze ans, il travaille dans des circuits parallèles : téléfilms de commande pour les chaînes de télévision, films de *V cinema* tournés directement pour la vidéo, en peu de temps et avec encore moins d'argent. L'expérience s'avère fructueuse. Cinéaste indépendant d'esprit, il trouve une vraie liberté à travers les genres successifs auxquels il s'essaie : de la comédie loufoque au film de yakuza déglingué, de la chronique sociale sur les marginaux de Tokyo à une série sur des fantômes venant hanter les bancs de l'école.

LE TEMPS DE LA RECONNAISSANCE

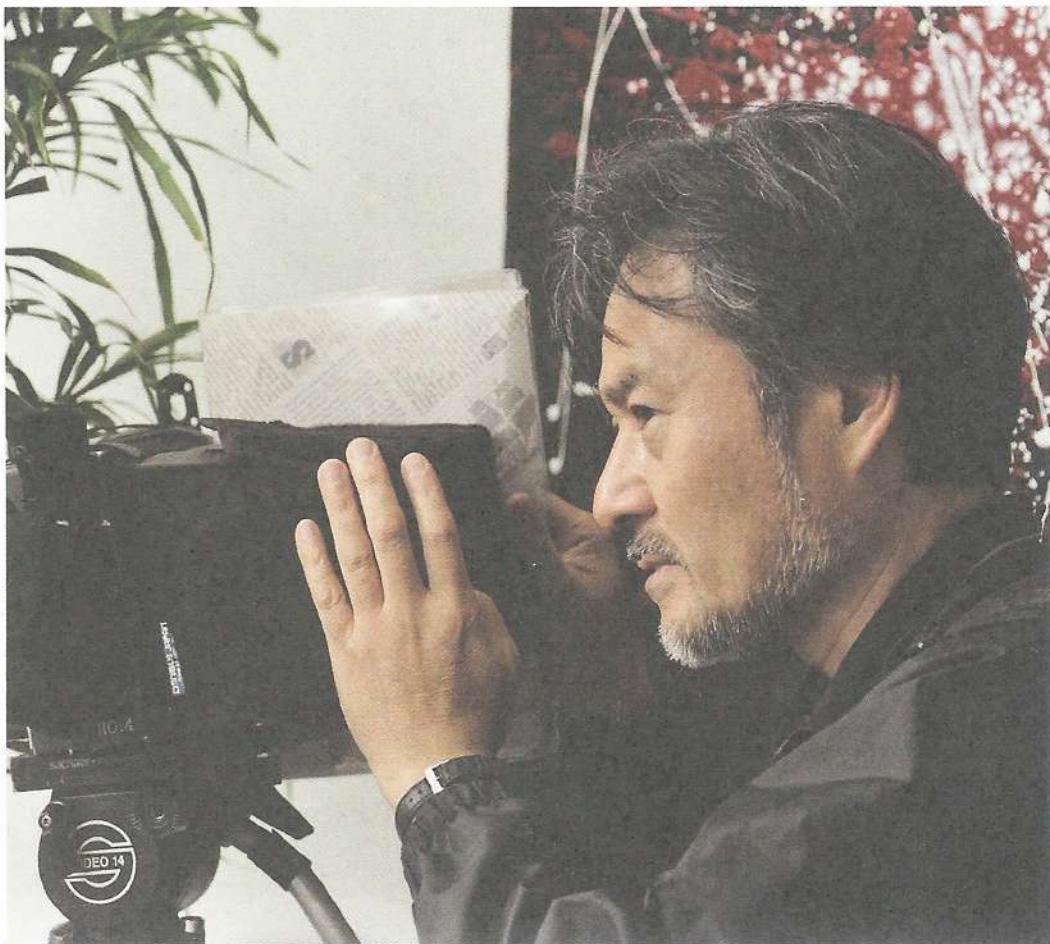
En 1997, *Cure* change le destin de Kiyoshi Kurosawa. Ce thriller hypnotisant, produit par la DAIEI, lui vaut d'être reconnu en Occident en tant que cinéaste contemporain majeur. Les festivals de Berlin, de Cannes et de Venise vont désormais l'accueillir à bras ouverts. Au tournant du XXème et du XXIème siècle, son cinéma cultive une noirceur romantique ; tous ses films agitent le spectre de la catastrophe et de la fin du monde. Invariablement, un danger s'immisce dans la vie des individus au point de menacer la survie de l'espèce : anéantissement de la famille dans *Licence to live* (1998), stérilité de la jeunesse dans *Vaine Illusion* (1999), apocalypse dans la forêt à la fin de *Charisma* (1999), invasion de fantômes sur Terre dans *Kairo* (2000). Tour à tour inspecteur, bricoleur, inventeur, l'acteur Kōji Yakushō incarne à merveille l'alter ego du metteur en scène. Ce héros en perdition – l'air défait, l'allure démise, mais le charme intact – traverse une crise identitaire. Pour sortir de l'impasse et donner un sens à l'avenir, il faut changer la façon de concevoir le monde. Chemin faisant, cette quête de vérité se heurte aux maux et aux angoisses qui étouffent le Japon.



L'équipe de *Real* en 2012

DU GENRE AU RÉEL

Kiyoshi Kurosawa ausculte les travers de la société par la singularité et la puissance de son cinéma. Depuis les années 1990, il a rédigé plusieurs essais et enseigné dans des écoles pour former une nouvelle génération de réalisateurs japonais. Sa vision artistique se veut résolument moderne. Selon lui, le film se situe à la croisée de la fiction et du vécu. Au départ, il s'inspire d'un genre – le film policier pour *Cure*, le film d'aventures hollywoodien pour *Charisma*, le film de fantômes japonais (*kaidan eiga*) pour *Kairo*, le film de monstres d'après-guerre (*kaijû eiga*) pour *Jellyfish* (2002) – , quand il n'a pas pour ambition de mêler plusieurs modèles. Puis, les conventions du genre sont mises à mal ou perdues de vue, avec l'intention d'évoquer de manière plus authentique les problèmes réels de la société japonaise : la dissolution de la famille, le repli sur soi, l'aveuglement face aux blessures de l'Histoire, la précarisation des conditions de travail pour les jeunes et pour les cadres, etc. Cette méthode de création, à la fois instinctive et réfléchie, souligne le caractère parfois déconcertant de ces films réfractaires à toute interprétation unidimensionnelle.



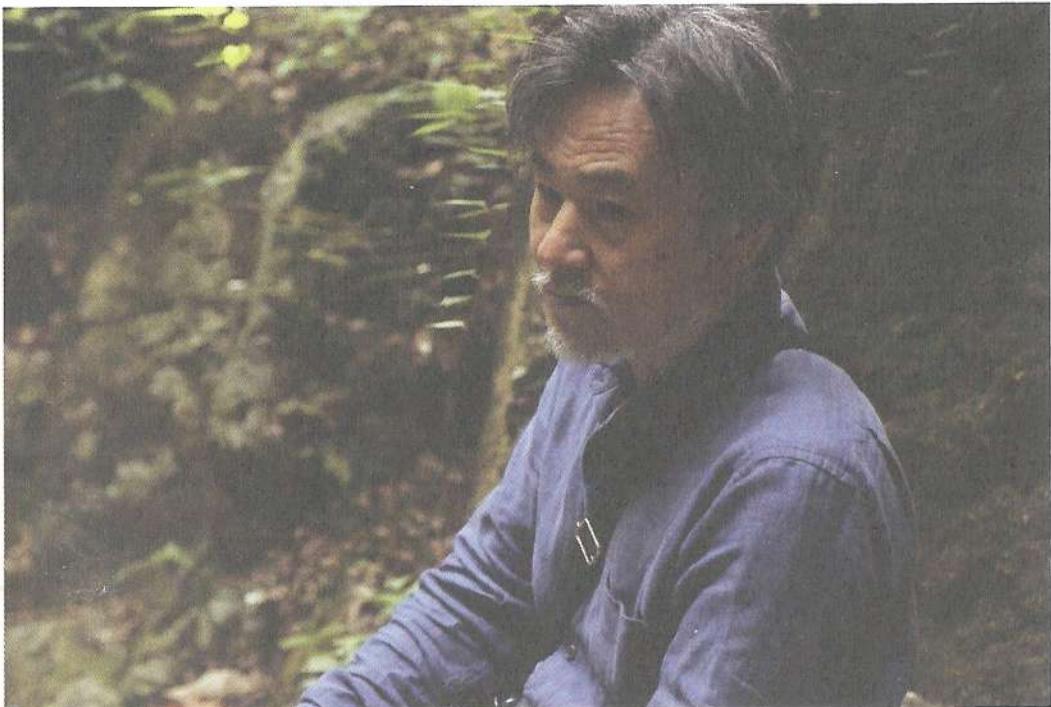
Shokuzai, en 2012

UN STYLE FANTASTIQUE

Attentif aux questions de fond, le cinéaste exalte tout autant la beauté de la forme. Sa mise en scène possède l'art de conjuguer une langueur hypnotique et des effets dissonants : ainsi, les ruptures du montage relaient les mouvances du plan long. Par ce biais, le réalisateur tient à donner au surgissement d'un événement perturbateur le plus de réalité possible. Conforme à la conception japonaise d'un fantastique de proximité, il n'existe pas à proprement parler de revenant dans ses films. De *Séance* (2000) à *Real* (2013), les fantômes sont placés déjà là dans un recoin du plan large, hors-champ dans le champ, derrière le dos des protagonistes. Alertés par des bruits effrayants, les héros se retournent pour voir la forme tangible de leur angoisse encore informulée. La hantise suscite le frisson, mais débouche sur la réflexion. Ce cinéma fantomatique, souvent rapproché au temps de *Kaiō* de la vague éphémère de Japan Horror allant de *Ring* à *The Grudge*, invente, et là se situe son génie, des formes de visibilité plus instables ; il soulève des enjeux fondamentaux, psychiques (la remémoration traumatique) et



Constance Rousseau sous la direction de Kiyoshi Kurosawa
(*Le secret de la chambre noire*, 2015)



cinématographiques (la formation des images numériques). À titre d'exemple, le montage de *Loft* (2005) alterne deux types de plans, tournés avec des définitions différentes, enfouissant le malaise au cœur du film.

UN CINÉMA DU FÉMININ

Depuis la fin 2000, Kiyoshi Kurosawa approfondit la psychologie des personnages en scrutant l'éclosion des sentiments après le temps des tourments. Ses films précédents insistaient sur le poids que les générations imposaient aux individus placés hors-la-vie, incapables de tisser des liens familiaux et amoureux. *Tokyo Sonata* (2008) a amorcé ce tournant en dépeignant la chronique délicate d'une famille en crise, suite au licenciement économique du père. L'actrice Kyôko Koizumi interprète une femme au foyer momifiée, se relevant peu à peu de sa mort domestique, avant d'incarner l'inoubliable mère en deuil, mère en guerre, de *Shokuzai* (2012), d'après le thriller psychologique de Kanae Minato. Depuis 2010, Kiyoshi Kurosawa a dû privilégier les adaptations de best-sellers d'auteurs japonais au détriment de la réalisation de ses scénarios originaux, l'incitant par là à ouvrir son univers à d'autres horizons culturels : le manga et la science-fiction, la romance et la métaphysique. De fait, son cinéma de la maturité est illuminé par les héroïnes féminines. Des jeunes filles délurées aux femmes impériales, elles mènent un semblable combat : surmonter les obstacles, transcender les erreurs du passé pour ainsi renaître à la vie et jouir des surprises qu'elle réserve.

CURE (1997)

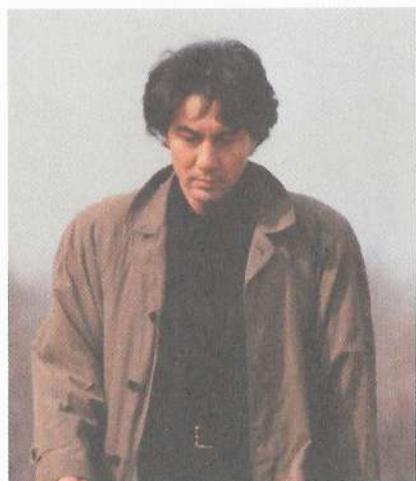
AU-DELÀ DU BIEN ET DU MAL



si le suspect oublie systématiquement la question venant de lui être posée ?

Cette investigation d'un genre étrange oppose deux figures : l'inspecteur Takabe, époux d'une femme dépressive, écrasé par le poids des responsabilités, et Mamiya, hypnotiseur magnétique et indolent, qui pousse au crime. Grâce à sa perte de mémoire immédiate, il fait le vide et libère les peurs, les pulsions que ses interlocuteurs ont dû enfouir pour se conformer aux règles de la société japonaise : ne jamais perdre la face, respecter la hiérarchie. La part d'horreur qui se cache dans les relations personnelles et professionnelles est ainsi démasquée. Ce mal-être profond, désigné par l'insigne du X, les institutions (police, famille, école) l'aggravent en conditionnant sa contamination. Le crime se répand comme une maladie. À force de combattre le mal social personnifié par Mamiya, Takabe va perdre pied.

Si *Cure* frappe les esprits par la noirceur radicale de l'intrigue, il fascine par sa maîtrise formelle époustouflante. Ce film énigmatique dévoile le pouvoir de manipulation et de fascination des images-sons, dès la naissance du cinématographe à la fin du XIXème, époque où les sciences paranormales et les sectes occultes se sont développées. La mise en scène des plans longs, aux va-et-vient incessants, crée un effet hypnotique. Le montage visuel abrupt, les coupes sonores alarmantes, les décors minimalistes sur fond neutre font écho à la virtuosité âpre et haletante d'un chef d'œuvre du cinéma, *L'Étrangleur de Boston* de Richard Fleischer – une référence mise en avant par le cinéaste. Dans les ruelles de Tokyo, un malaise aussi dérangeant que captivant s'est immiscé.



CHARISMA (1999)

APOCALYPSE DANS LA FORÊT

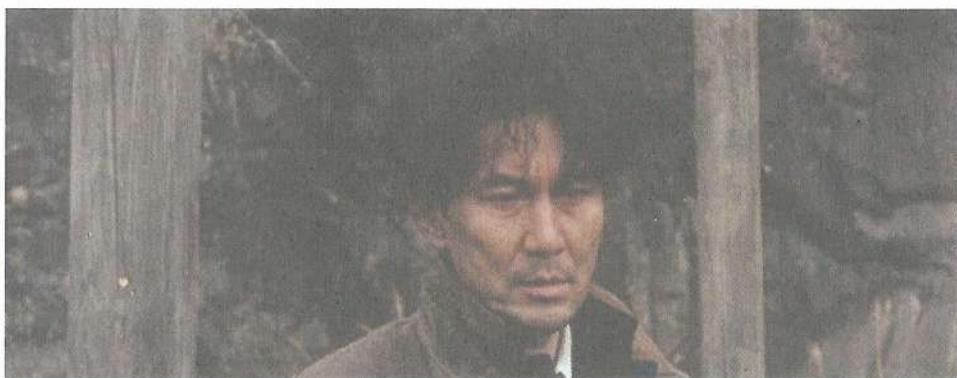


Kiyoshi Kurosawa est parti d'un genre, le film d'aventures, avec *Indiana Jones* de Steven Spielberg en tête, puis il s'en est détourné pour exposer les dysfonctionnements d'un Japon en crise. *Charisma*, sélectionné au festival de Cannes en 1999, déconcerte car le ton passe sans transition de l'épique au burlesque, de l'inquiétant au drolatique. La forêt

où les arbres se meurent n'évoque pas seulement le ravage écologique du sappûkei (le « tue-paysage »), lié à l'urbanisation de la mégapole tokyoïte. La suite illogique d'événements insensés dans ce milieu naturel explore d'autres peurs et incertitudes inhérentes à la société japonaise au tournant du siècle dernier.

Cette fantaisie allégorique ouvre un questionnement éthique sur la responsabilité face à la violence et au risque de destruction. Déchu de ses fonctions, l'ancien représentant des forces de l'ordre traverse une série d'épreuves cocasses, absurdes parfois, avant de passer à l'acte de nouveau. L'épisode traumatique du début, à Tokyo, se rejoue dans la nature. Dorénavant, Yabuike doit choisir son camp entre les trois clans. Trois postures idéologiques s'affrontent allégrement : la défense d'un spécimen venu d'Occident – un grand arbre sur le modèle hégélien du Grand Homme – par le gardien du sanatorium (lieu fantastique digne de l'hôtel Overlook dans *Shining*) ; la protection de l'écosystème originel par la scientifique en accord avec la tradition japonaise dans laquelle le groupe prévaut sur l'individu ; enfin, la spéulation financière des gardes forestiers conforme aux valeurs du capitalisme sauvage.

Le héros, d'abord hésitant, comprend que les règles du monde ne sont pas catégoriques mais contingentes. Les choix inattendus, pris en fin de compte, provoquent le chaos dans le monde en vase clos de *Charisma*. Le vent de folie soufflant à travers la forêt embrumée divulgue la menace d'une apocalypse à laquelle l'inspecteur s'est préparé. Des images étonnantes – un arbre-champignon, le flash irradiant d'une explosion – dessinent avec poésie et clairvoyance le spectre d'une catastrophe nucléaire en pleine nature, douze ans avant Fukushima.



SÉANCE (2000)

FANTÔME, ES-TU LÀ ?



Le polar *Seance on a Wet Afternoon* (1961) de l'anglais Mark McShane est transposé dans le Japon d'aujourd'hui. Ce film policier, tourné pour la télévision nippone en 1999, sort dans les salles en France en 2004. Le caractère sec et dépouillé de la mise en scène scande les étapes d'un engrenage fatal dans lequel le couple Sato se trouve coincé. L'efficacité redoutable de *Séance* provient du montage alterné entre l'enquête policière sur la disparition d'une petite fille et la confrontation des coupables aux puissances du surnaturel. Car le cinéaste a tenu à introduire des éléments extraordinaires (le fantôme de l'enfant, le double fantastique du héros, l'exorcisme shintoïste) qui donnent à l'intrigue un charme ensorcelant.

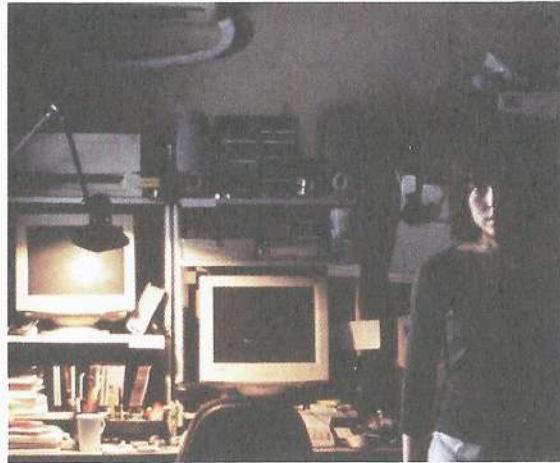
Les fantômes font une apparition magistrale. La femme en rouge sans jambes, flottant au-dessus du sol dans le restaurant, se rattache à la représentation traditionnelle des *yûrei* (« esprit sous forme humaine ») dans les contes *kaidan* (« histoires de fantômes »). Sa longue chevelure noire tombe sur une face quasi effacée en souvenir du légendaire *Mujina*, « le Fantôme sans visage ». Mais la couleur vive de sa vêtue, au lieu du blanc conventionnel choisi pour *Sadako*, la célèbre héroïne de *Ring*, lui confère une allure plus moderne.

L'esprit de la petite fille en robe verte incarne encore mieux l'obsession esthétique de Kiyoshi Kurosawa. Au début des années 2000, ses *yûrei* doivent être dotés d'une existence objective incontestable. Kôji, l'ingénieur du son, en clin d'œil au héros de *Blow Out* chez De Palma, a commis l'irréparable par accident. Hanté par l'enfant étouffée de ses mains, il en vient à lui asséner des coups de matraque sur la tête. Le vent fait virevolter les rideaux, la musique se déchaîne, en lointain écho au *Poltergeist* de Tobe Hooper. Rarement une âme blessée aura pris une forme aussi tangible et réelle. Le *yûrei* du cinéma de Kurosawa n'est pas un revenant, il est déjà là, caché dans un recoin du champ. Soudain, un petit visage en gros plan barbouillé de boue ou une main fragile surgie de nulle part foudroie le cœur maudit de l'humain.

KAÏRO (2000)

LA GUERRE DES MONDES

Kaïro, sélectionné au festival de Cannes en 2001, appartient à la vague cinématographique des films de *Japan Horror*, même si l'effroi suscité par ses spectres s'apparente davantage à la hantise qu'à l'horreur. La propagation des fantômes correspond à l'émergence insidieuse des nouvelles technologies de communication suspectes d'accroître l'isolement des individus. Kiyoshi Kurosawa s'inspire d'un phénomène de société typiquement japonais.



Les *hikikomori* sont des jeunes gens coupés du monde, retirés dans leur chambre, esseulés face aux écrans d'ordinateur.

Voilà pourquoi les étudiants et les jeunes salariés dans *Kaïro* ont déjà l'air de morts-vivants, avant d'être confrontés aux êtres de l'au-delà. À l'exception de Michi, intrépide jeune femme d'action, ils se traînent hagards et apathiques à travers les usines désaffectées, les rues désertes d'un Tokyo désolé, ressemblant à *L'Éclipse* de Michelangelo Antonioni. Mais, fait inédit, la rencontre avec un fantôme a lieu dans une « zone interdite », délimitée par du scotch rouge. Ce bel effet de cadre dans le cadre ouvre grand la porte à la terreur sublime du face-à-face. Les spectres bougent à la manière des images cinématographiques. Difficile d'oublier la démarche cassée d'une danseuse coiffée à la garçonne, la fluctuation d'un *yûrei* à l'image d'une flamme de suie et l'avancée par saute informatique d'un majestueux fantôme, dont le regard-caméra scintillant finit par percer le flou du gros plan.

Des indices relient l'épreuve de la sidération fantomatique à un trauma historique collectif. L'évaporation des êtres fictifs fantomisés, sous forme d'empreinte charbonneuse, ressemble aux traces réelles laissées par les corps atomisés, lors des explosions nucléaires à Hiroshima et Nagasaki. Des images numériques de squelettes en poussière et d'immeubles en fumée sont glissées par flashes, quand le film de fantômes révèle sa face cachée de film catastrophe. Tokyo, victime des foudres du napalm pendant la Seconde Guerre mondiale, est condamnée au cinéma, de *Godzilla* à *Kaïro*, à être une ville éternellement détruite.



LOFT (2005)

CET AMOUR DE MOMIE



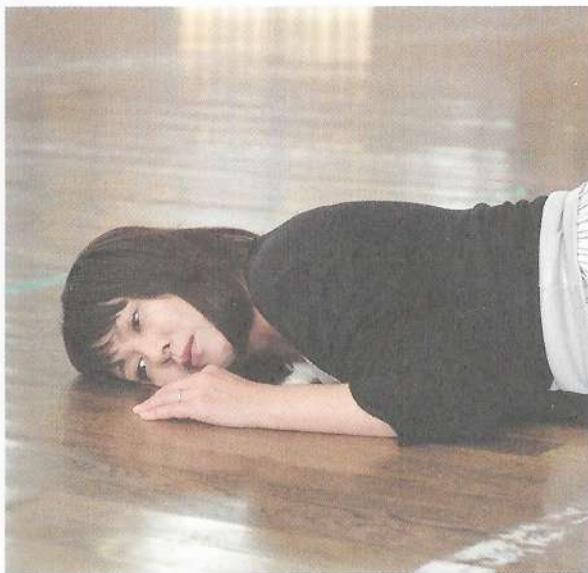
Kiyoshi Kurosawa a mêlé des ambitions contradictoires pour l'écriture de *Loft* : réaliser son meilleur film d'horreur, raconter une histoire d'amour poignante, maintenir un climat de suspense dans lequel un passé oublié pèse sur le présent. Sans aucun doute, le cinéma de Hitchcock a retenu son attention : l'horrible momie de la mère au sous-sol de la maison de *Psychose*, l'excitation voyeuriste agitée par *Fenêtre sur cour*. La culture japonaise a également inspiré le cinéaste. La série télévisée *La Momie de la terreur* de Seizo Tamura est le premier film à l'avoir effrayé, enfant.

Une idée géniale, trouvée en plein tournage, singularise l'esthétique sophistiquée et macabre de *Loft*, ce beau film malade. Reiko, l'auteur en panne d'inspiration, crache de la boue, cette même boue qui a conservé la momie dans la vase de l'étang pendant des centaines d'années. Pareille image établit un lien viscéral entre les deux femmes à travers le temps. La figure de la momie fait d'ailleurs penser au visage délicat de l'interprète Miki Nakatani. Kiyoshi Kurosawa a aussi pris pour modèle la légendaire Ono no Komachi, une poétesse de l'époque Heian à la beauté renversante, en imaginant qu'elle aurait décidé de se faire momifier !

La difficulté de créer pour Reiko, la femme écrivain, réactive une obsession féminine : conserver l'éclat de la jeunesse. La douleur d'aimer pour Yoshioka, l'archéologue torturé, renforce un réflexe masculin : supprimer toute attache. En dépit de fulgurances lyriques dans un décor naturel, au raffinement gothique très britannique, leur romance se heurte à un obstacle incontournable. Dans ce récit complexe, ponctué de frissons oniriques et de flash-back entêtants, le fantôme du passé ne cesse de rôder. Une jeune fille en noir apparaît furtivement derrière un arbre, ou suspendue la tête à l'envers à la fenêtre, telle une femme-araignée, avant de se dérober du visible. *Loft* magnifie l'évanescence du spectre par un splendide effet numérique d'effacement de son image à travers les brumes. Ce passage du visible à l'invisible évoque les aléas de la mémoire en proie au travail de l'inconscient.



SHOKUZAI CHAPITRE 1 CELLES QUI VOULAIENT SE SOUVENIR (2012) JEUNES FEMMES EN PÉNITENCE



Avec *Shokuzai* (« pénitence »), Kiyoshi Kurosawa adapte le thriller psychologique de l'auteur féminin à succès Kanae Minato. Le format original est une mini-série diffusée au début 2012 sur la chaîne WOWOW. À chaque épisode, le prologue expose l'éénigme criminelle et la mise en garde d'Asako Adachi, la mère endeuillée au caractère trempé dans l'acier. La mise en scène, imparable, dissimule hors champ l'identité du tueur et priviliege le personnage féminin dont les choix de vie vont être éclairés après une ellipse de quinze ans. Aussi le suspense policier étiré dans le temps revêt-il une visée

psychologique et sociologique : sonder les vicissitudes de cinq femmes japonaises marquées par l'atrocité. Avec un montage discrètement resserré, la version de cinéma de *Shokuzai*, sélectionnée au festival de Venise 2012, sort en salles en deux parties.

Le premier long-métrage, *Celles qui voulaient se souvenir*, relie l'horreur glaçante du passé au présent douloureux de Sae et Maki. Au propre et au figuré, les jeunes femmes hantées par le spectre de la culpabilité peinent à se relever. Sae, sage et soumise comme une image, se déguise en poupée selon le rituel pervers d'un mari esthète obnubilé par les chrysalides, en écho adouci au tueur psychopathe du *Silence des agneaux*. Maki, institutrice stricte rodée à l'art martial du *kendo*, reste prisonnière d'une fureur impitoyable au lieu de protéger les enfants de la violence punitive. Ces deux portraits, interprétés de manière poignante, montrent à quel point les clichés – la femme enfant et la femme guerrière – pèsent sur l'existence actuelle des Japonaises.

Le talent plastique du cinéaste est à son apogée. Il choisit des couleurs vives et heureuses pour dépeindre la tranquillité trompeuse du village, une sorte de *Twin Peaks* nippon, brisée par le surgissement du mal. Quinze ans après, la peine et la colère d'Asako règnent en maîtres sur le visible : les rehauts colorés disparaissent à la faveur de teintes estompées et contrastées. De fait, la vérité n'a pas encore éclaté au grand jour.



SHOKUZAI CHAPITRE 2 CELLES QUI VOULAIENT OUBLIER (2012)

L'IRONIE DU SORT

La seconde partie de *Shokuzai* approfondit la dimension tragique du féminin. Le questionnement éthique de la culpabilité est posé de façon plus retorse, voire ironique, par *Celles qui voulaient oublier*. Akiko et Yuka, contrairement à Sae et Maki, ne se sentent pas responsables. Leur volonté plus ou moins claire de mettre le passé de côté exacerbé la cruauté de la mère d'Emili. Précédemment, Asako Adachi a été apparentée à un fantôme vengeur subjuguant ses interlocutrices, faisant fluctuer l'intensité des lumières sur son passage. Les rencontres mémorables provoquent maintenant des duels psychologiques, dignes des films d'Ingmar Bergman : le face-à-face écrasant dans la cellule de prison d'une blancheur irréelle, avec Akiko, la femme-ours qui a étranglé son frère pour des raisons ambiguës ; puis le déplacement du rapport de forces, à coups de chantage, dans un intérieur tokyoïte bourgeois avec Yuka, la jeune fille fatale enceinte qui n'a pas hésité à détruire le mariage de sa sœur.



Asako, l'héroïne ultime, se rapproche de cette humanité maudite, condamnée à être fautive, dont elle fait irrévocablement partie. Au dernier épisode, la résolution de l'enquête accompagne un cheminement introspectif. Le contraste visuel entre les teintes vives du passé et les couleurs éteintes du présent est d'autant plus déchirant que les flash-back dans la maison des souvenirs divulguent de terribles révélations. Une histoire de vengeance infinie s'est écrite dans l'ombre avec l'encre du sang : une étudiante laisse mourir sa meilleure amie par folie amoureuse ; dix ans après, sa petite fille est violée et assassinée par le compagnon trahi, qui ignore être le père de l'enfant. Les parents monstrueux d'Emili sont interprétés avec une force incroyable par la magistrale Kyôko Koizumi et le troublant Teruyuki Kagawa, les deux acteurs qui avaient déjà joué sur la corde raide les époux en crise de *Tokyo Sonata*. *Shokuzai* se termine dans le brouillard, comme une tragédie des temps modernes. Si la malédiction demeure l'affaire de tous, seule la femme reste debout avec lucidité et courage.



REAL (2013) LE DÉFI DE L'IMAGINAIRE



L'adaptation à l'écran du best-seller de Rokurô Inui, *Un jour parfait pour un plésiosaure*, marie grands sentiments et science-fiction. À la première scène, la douce Atsumi et le gentil Kôichi s'échangent des promesses d'amour éternel dans leur appartement coquet. Ce couple en osmose se démarque des jeunes gens affligés,

incapables d'établir le moindre contact, dans les films des années 2000 de Kiyoshi Kurosawa. La suite des événements de *Real* nuance cette première impression ; la voie vers la sérénité, la vérité et la clarté s'avère semée d'embûches.

Le seul moyen de sauver l'être aimé est d'avoir accès à un imaginaire commun. Le jeune homme, allongé sur un lit d'hôpital High Tech, entre en « contact » avec l'esprit de sa belle. Se projeter dans l'imaginaire de l'autre, dès lors qu'on a vingt ans en 2010, prend la forme d'un film bref, habité par des créatures parasites, les « zombies philosophiques », proches visuellement des mangas et des images de synthèse. *Real* apparaît encore plus effrayant et émouvant quand il met en scène un fantôme typique de l'esthétique du cinéaste. Kôichi, une fois réveillé, voit sa prétendue réalité perturbée par les manifestations fantastiques d'un enfant buté, à l'aspect humain, mais à l'image nettement plus granuleuse.

La fable romantique réserve des effets-surprises de taille. Kôichi échoue à trouver la clef de sortie des songes, le plésiosaure dessiné par Atsumi enfant, et s'aperçoit que c'est lui et non elle qui est plongé dans le coma. La volte-face de l'intrigue, loin d'être une ruse narrative, engendre des échos troublants entre le réel et l'irréel. Pour se retrouver unis à jamais, Atsumi et Kôichi doivent rejouer adultes la noyade traumatique de leur petit camarade Morio sur l'île des souvenirs, située on ne sait où. Pourtant, la mise en scène du dévoilement ne suffit plus. Amateur du cinéma de Steven Spielberg, Kiyoshi Kurosawa ose l'effet spécial numérique du dinosaure marin comme symbole écrasant de la colère et de la culpabilité. Lors de ce climax spectaculaire, le combat existentiel livré pour se libérer du passé fait penser à un jeu vidéo, où la femme a le beau rôle.



SEVENTH CODE (2013)

NOUVELLE VAGUE

Kiyoshi Kurosawa devait réaliser un clip promotionnel pour la chanteuse *J-Pop* Atsuko Maeda. Au vu du budget accordé par la maison de disques, il décide de faire un film d'une heure. Son expérience à la fin des années 1990 dans l'industrie du direct-to-video, à l'époque où il était banni des studios, lui a appris à filmer à la va-vite et à l'économie. *Seventh Code* n'est donc pas un objet à part, il renoue avec une veine moins connue du cinéaste, tout en spontanéité, décontraction, et loufoquerie. Un ton de comédie déjantée s'impose d'emblée, tant apparaît incongrue l'insistance d'Akiko, la jeune femme à la grosse valise, à pourchasser de ses ardeurs Matsunaga. Alors que le businessman, apparemment propre sur lui, ne garde aucun souvenir d'elle. Par un art primesautier du mélange des genres, l'héroïne est embarquée vers d'autres aventures : une chronique douce-amère sur les aspirations des immigrants asiatiques en Russie, un thriller musclé sur le trafic d'arme nucléaire avec les mafieux slaves.

Ce film, qui donne la vague impression d'être improvisé, respecte néanmoins la commande. Les situations rocambolesques amènent Akiko à changer d'accoutrement, à transformer son identité. La jeune fille délurée se métamorphose en tueuse à gages, clin d'œil aux différentes facettes d'une chanteuse pop devenue, l'air de rien, une actrice de cinéma. On y retrouve aussi le goût du maître d'œuvre pour les terrains vagues, les usines à l'abandon, et les motifs visuels singuliers : les rideaux rouges soulevés par le vent diffusent un malaise ambiant.

Kiyoshi Kurosawa retourne à ses amours de jeunesse et à son admiration sans borne envers Jean-Luc Godard. La fin explosive de *Seventh Code* est un hommage à la scène où Jean-Paul Belmondo se dynamite dans *Pierrot le fou*. Ce n'est pas un hasard non plus si l'intrigue est située à Vladivostok, jadis porte d'entrée des voyageurs japonais vers l'Occident. Comme l'amie chinoise d'Akiko, le cinéaste nourrit le projet d'aller toujours plus à l'ouest, avec une détermination d'ordre poétique. À l'automne 2014, il s'installe à Paris pour préparer *Le Secret de la chambre noire*.



VERS L'AUTRE RIVE (2015)

LA MORT EN DOUCE

Vers l'autre rive a remporté le prix de la mise en scène Un Certain Regard au festival de Cannes en 2015. Kiyoshi Kurosawa, en adaptant le roman de Kazumi Yumoto, *Le Voyage au bord de mer*, déploie une forme inédite : un film fantastique plus attachant car vibrant de tendresse et de luminosité. Le fantôme de Yusuke se distingue



des *yûrei* vengeurs, de Séance à Real, qui nous ont fait trembler d'effroi. Cet esprit-là, incarné par un acteur à la placidité charismatique, le célèbre Tadanobu Asano, aspire à l'apaisement et au pardon avant de disparaître une seconde fois. Il ne vient pas hanter Mizuki ; il revient passer du temps avec son épouse pour dissiper les non-dits et atténuer les blessures. Au bout de ce périple existentiel, ou de ce voyage en pensées, elle envisagera sereinement l'avenir sans lui.

Ce mélodrame éthétré file le doux rêve d'un travail de deuil qui, contrairement à l'ordre naturel des choses, pourrait s'accomplir à deux. À l'exception de la dernière scène, où les quelques mots échangés face à la mer arrachent des sanglots au spectateur, le couple parle peu. Mais Yusuke, en rendant visite aux Japonais qui l'ont accueilli les trois années précédentes, offre à Mizuki l'opportunité d'être le témoin sensible d'expériences proches de leur histoire personnelle. Cet effet miroir n'est pas rhétorique : il sert de tremplin à l'empathie. Le vieil homme retiré du monde, la femme du restaurateur minée par un secret, la paysanne exsangue tiraillée par le devoir sont touchants de réalité. En

les observant, en les aidant, Mizuki apprend à comprendre les choix passés et à venir de Yusuke.

On connaissait l'habileté de Kiyoshi Kurosawa à loger le mystère dans la pénombre de lieux presque vides. Sa mise en scène, plus maniériste, plus lyrique, cherche davantage à percer des beautés qui effleurent : les fleurs en trompe-l'œil d'un papier peint illuminé, les remous surnaturels d'un lac encaissé dans les rochers, les corps assombris des morts en sursis. Jamais son cinéma ne s'est aventuré aussi profondément dans le cœur spirituel du Japon, au plus près de la nature mystique et sentimentale de l'homme.

