

L'érotique de Kijû Yoshida. *Qu'est-ce qu'une rencontre ?*

par Mathieu Capel

Images

« Encore une fois, je pense qu'un mouchoir scella ma rencontre avec le cinéma. Il ne s'agit pas d'un vague souvenir d'enfance : ressentant physiquement ce qu'on nomme cinéma, ce qui pour la première fois me fit clairement prendre conscience de son être mystérieux fut un mouchoir. Ce jour-là, le film que la domestique et moi étions allés voir en cachette s'appelait *Saiyûki*, dans lequel jouait l'acteur comique Enoken, qui jouissait à l'époque d'une grande popularité. En route pour l'Inde lointaine, le moine bouddhiste Sanzô est enlevé par des monstres. Se portant à son secours, Son Gôku, que joue Enoken, appelle son nuage et grâce à un art éprouvé de la navigation aérienne, se lance à la poursuite du moine en péril : ce film répétait en fait une intrigue aux ressorts conventionnels. Mais ce ne furent pas le comportement badin des monstres, ni les histoires et les gestes drolatiques d'Enoken qui me réjouirent et me fascinèrent. Le mouchoir qu'Enoken, lancé sur son nuage à la poursuite du moine, laissait toujours flotter au vent, fut la source de mon plaisir et le premier, me révéla l'être mystérieux du cinéma. »¹

Chez Kijû Yoshida la théorie du cinéma emprunte souvent la voie de l'autobiographie. Les jours d'enfance qui l'ont mené à la découverte du cinéma, mais surtout de son importance, sont au cœur d'une théorie personnelle de la perception, comme le fonds conceptuel vers lequel il retourne au moment d'exposer sa vision cinématographique. Reviennent ainsi de manière récurrente les mêmes récits d'émois enfantins, dessinant la figure d'une image primordiale, image qui possède deux caractéristiques : hypnotique, elle suscite une jubilation béate devant le spectacle d'un mouvement mécanique à la surface de l'écran. Elle exige ainsi le retrait de toute dramaturgie, non seulement envisagée comme superflue, mais surtout comme une menace à ses impressions *princeps*². Pourquoi néanmoins s'attacher à celles-ci, et ne pas même vouloir corriger les images approximatives de la mémoire, risquant le gain qu'il eût peut-être obtenu d'une vision nouvelle ? Peut-être par fidélité à l'expérience fondatrice d'une sorte de schizophrénie aux origines de son regard de cinéaste :

« [...] l'été de la défaite, une semaine à peine avant le 15 août, ma sœur et moi marchions, en pleine nuit, dans la ville où les autorités avaient imposé l'extinction des feux. Mon père avait appris aux informations du soir qu'une formation de B29 se dirigeait vers le nord du lac Biwa. Ayant pressenti que la ville serait bombardée le soir même, il nous avait dit de fuir. Malheureusement ses prévisions furent avérées. Avant que nous atteignions les faubourgs, le ciel au loin fut plein du bruit menaçant des détonations. D'immenses et furtives boules d'éclairs violets explosèrent. Au milieu de la danse chancelante des fusées éclairantes, je vis très clairement mon ombre se dessiner sur la terre noire. Ce fut un instant d'immobilité à couper le souffle, qui pourtant ne dura guère. Faisant trembler le sol, couvrant ma tête d'une cacophonie indescriptible, je vis s'abattre un nombre incalculable de bombes incendiaires. Lorsque enfin je recouvrai mes esprits, peut-être poussé par un désir instinctif, j'étais en train de courir vers la maison familiale, en pleine rue, là où pourtant l'on courait les dangers les plus grands.

¹ Kijû Yoshida, « Un mouchoir dans le vent, la photo d'une star – essai de cinéma », publié dans ce même numéro.

² Voir, dans ce même texte, ce qu'écrit Yoshida à propos d'*Il était un père*.

Ma conscience, mon corps, en proie au délire, me poussaient à des actes vraisemblablement synonymes de mort. »³

« A partir de ce moment, la façon dont je me voyais moi-même a changé. Au milieu du bombardement, bouleversé – je n'étais qu'un enfant de douze ans, - comment ai-je fait pour fuir et survivre ? A n'en pas douter un autre moi-même me regarde fuir dans un état de délire. A ce moment, si j'ai pu échapper à la mort, c'est parce qu'en moi était un autre moi-même. J'ai été forcé de prendre conscience qu'en moi une scission avait eu lieu, qu'un autre était présent. »⁴

D'autres exemples peuplent dès les années soixante les écrits de Yoshida. On y croise notamment le Ringo Kid de *Stagecoach*, l'ombre d'un avion sur des dunes zébrées par le vent, ou le jeu des essuie-glace sur un pare-brise de *Quai des brumes*. Mais ce qu'il faut voir ici, ce ne sont pas tant ces images portées à l'édifice du mythe d'une vocation très tôt découverte, que l'obstination avec laquelle Yoshida y revient tout au long de sa carrière. Un étrange bégaiement, qui exige que l'on quitte dès à présent cette caution biographique naissante, avant qu'elle n'emplisse le discours de ses légendes. Non pas : plusieurs expériences *princeps*, vécues par le jeune Yoshida, plusieurs images à jamais gravées sur l'œil, ont décidé de son devenir-cinéaste. Mais : la filmographie, l'être-cinéaste de Yoshida, la matière sensorielle et conceptuelle que travaillent ses films, le poussent à revoir ces images – à dire encore avec quelle stupeur, et dans quelle ivresse il s'y abandonna.

Images libres de tout récit, illisibles parce qu'en dehors de toute lisibilité. Le sens dont elles sont traversées est, plutôt que suspendu, anéanti dans une espèce d'absolu, infinité immobile paradoxalement résolue dans les images d'un mouchoir dans le vent ou du va-et-vient de cannes à pêche.

Mais quelle image pourrait ainsi se déprendre du récit, entendu ici dans sa forme la plus élémentaire, comme formation d'une texture signifiante, suivant le mouvement proprement linéaire du langage ? Quelle image pourrait se donner dans une condition d'immédiateté telle, qu'elle échappe à la temporalité que sous-entend notre dépendance au texte ? Quelle espèce de pouvoir pourrait empêcher l'« il n'y a rien » de l'absence même d'image ?

Supposons-lui deux formes. La première serait encore inconnue de quiconque. Sise à n'en pas douter dans un espace non repérable, soustraite à la temporalité qui est la nôtre. Cette image refuse toute étendue, est un point de concentration infini. Les représentations qu'on lui prête appartiennent à l'astrophysique : le trou noir, l'univers infini.

L'autre image est au faîte de sa puissance. Elle est une apparition perpétuelle, susceptible de prolonger infiniment la surprise, et l'arrêt, où nous plonge sa présence. Fascinante, obsédante, elle est proche d'un abîme. Mais est-elle véritablement sans récit ? Yoshida ne cesse justement, à son propos, de produire du récit. Mais celui-ci ne se déploie que pour organiser le retrait du sens. Les mots y sont utilisés pour mieux retirer au langage son pouvoir de signification. Parler pour dire le mutisme d'une image, tâcher en parlant ainsi d'évider la parole même. La figure paroxystique pourrait en être la glossolalie comme expansion vaine du langage, déchargé du poids du sens, dans un délire dont il ne reste à goûter que le matériau sonore élémentaire. Tel est ce

³ Kijû Yoshida, « Miru koto no anâkizumu [L'Anarchisme du voir] », *Miru koto no anâkizumu*, Kamensha, Tôkyô, 1971, p. 25 – 26.

⁴ Kijû Yoshida et Shiguéhiko Hasumi, « Yoshida Kijû, mata wa henbô no rinri wo megutte [Kijû Yoshida, une éthique de la transformation] », *Yoshida Kijû – henbô no rinri*, dir. Shiguéhiko Hasumi et Kôichi Maeda, Tokyo, 2004, p. 3. Entretien réalisé la même année.

vers quoi attire immanquablement pareille image ; et autour d'elle le langage est pris d'un mouvement de ressac, aspiré, anéanti puis rendu à son propre élan.

Cette image correspond également à un état limite du sujet. Le mouchoir d'Enoken, les cannes à pêche d'*Il était un père*, l'ombre d'un avion sur le sable, provoquent chez le jeune Yoshida une extase, entendue comme jubilation profonde, moment de perte, d'oubli de soi, de ses limites⁵. L'extase est ce moment où je me confonds dans l'image, où je deviens moi-même un élément de cette image, où s'efface en moi le sentiment de son altérité essentielle. En même temps que mon regard, disparaît l'image elle-même. La contemplation béate, mystique, dans laquelle je m'abîme, ouvre sur l'expérience immédiate du dehors.

Mais se perdre dans l'image peut aussi entraîner son infinie répétition. Le sujet regardant n'existe plus que dans cette image, et ne peut vivre qu'à organiser son retour. Le dehors se couvre d'une pellicule opaque, s'annule dans un monde de fantasmes. Ne me reconnaissant moi-même que dans une forme neutralisée, immobilisée du réel, je m'abandonne à l'obsession. Le délire, aux portes de la mort, du jeune Yoshida pris dans les flammes, naît ainsi de la stupeur de se découvrir soi-même.

Se dégagent donc deux figures opposées. Figure de dissolution, d'expansion, univers infini, contre figure entropique, trou noir où mon être absorbe et anéantit toute altérité. Ces deux moments se rejoignent dans la mesure où l'un comme l'autre lèvent la contradiction, et en ceci compromettent l'existence du langage lui-même. Ils décrivent ainsi deux expériences limites, par lesquelles j'éprouve jusqu'à leur terme l'altérité du dehors, ou mon identité en tant qu'être.

« Le mur du cinéma »

Cette double figure de la fascination suggère une conception nostalgique de l'enfance. Mais le schéma biographique, bien que séduisant, ne permet pas de rendre compte du rôle empirique de ces images. Que l'enfant Yoshida ait construit le cinéaste importe peu. Au contraire celui-ci, du point d'où il écrit, se donne en visitant son enfance les ressources de sa démarche créatrice. Les souvenirs n'agissent pas comme formes nostalgiques, mais s'actualisent par le dialogue qu'ils ouvrent dans le moment d'élaboration des films. De manière éminemment pratique, ils proposent des formes expérimentales, pierres de touche grâce auxquelles les images du cinéma trouvent leur mesure.

Mais si Yoshida conserve les images édéniques d'une pure jouissance graphique, comment considérer son évolution dans un mode cinématographique proprement narratif ? Dans cette optique, une œuvre aux marges documentaires ou expérimentales du cinéma eut été plus compréhensible. Au contraire Yoshida suit la voie alors royale du système des assistants réalisateurs qu'imposent les grandes compagnies de production – en l'occurrence, la Shôchiku. Il travaille à partir du milieu des années cinquante dans l'équipe du réalisateur Keisuke Kinoshita, qu'il assiste d'abord dans la mise en forme du scénario de ses films. Il fonde également le groupe des « Sept » (*Shichinin*), réunis aux dires d'Oshima par l'intime conviction que le scénario est le cœur infrangible du cinéma.

⁵ « Les yeux rivés sur ce mouchoir au vent plutôt que sur le Gokû qu'incarnait Enoken, je voulais être ce mouchoir. », Kijû Yoshida, « Un mouchoir dans le vent, la photo d'une star – essai de cinéma ».

En novembre 1960, Yoshida, auteur de deux films, publie dans la revue *Scénario* un texte aux allures de manifeste, « Le mur du cinéma – critique de l’histoire envisagée comme principe ».

« L’affaiblissement et la confusion auxquels le cinéma japonais se trouve aujourd’hui confronté, doivent à l’évidence être portés au compte des contradictions de l’industrie cinématographique elle-même. Toutefois le problème ne répond pas simplement de ce genre de conditions externes. Il est inhérent à ceux qui font les films, à leur position même. Dans le cadre d’une production à grande échelle, dont on dit qu’elle dépasse cinq cents films par an, au milieu d’une multitude d’œuvres qui disparaissent les unes après les autres telles des bulles de savon, combien d’auteurs ont produit une œuvre au sens propre ? Combien d’auteurs ont transmis une œuvre qui soit un acte pleinement subjectif ? En dépit d’un nombre imposant de « films », presque aucune œuvre n’a pu apparaître comme l’effet de la subjectivité d’un auteur.

[...]

la censure à laquelle les auteurs de cinéma se sont eux-mêmes soumis, soucieux de maintenir en surface un langage et des préoccupations communs à l’industrie et aux spectateurs, est ni plus ni moins ce que l’on nomme l’histoire.

La pente, l’obstination étonnantes qui entraînent le cinéma japonais vers l’histoire, sont nées naturellement de la perte, chez les auteurs, de leur subjectivité.

[...]

Agir de manière subjective ne consiste pas à s’enfermer dans sa coquille, pour y vivre égoïstement, livré à l’arbitraire de sa volonté. Le nouvel horizon d’un auteur doit être lié étroitement à son époque. Un récit dès lors n’est plus possible.

Le cinéma japonais s’accroche à cette histoire sans substance, s’accroche encore et toujours.

[...]

Fort de l’influence de la nouvelle vague française, il nous faut soutenir l’idée que le cinéma n’a aucune obligation envers le récit. Le cinéma doit se concevoir comme images, comme la mise en rapport productive des mots du récit et de fragments prélevés directement dans le réel. Sur la base du documentaire, nous devons attendre la revitalisation du cinéma d’un art de l’enregistrement ayant fait abstraction de l’histoire. Le scénario n’est qu’en dernier lieu la caution des images d’un auteur. Quant à la caméra, rendons-la à sa fonction essentielle : vers le réel, au cœur du réel. »⁶

Dès 1960 Yoshida envisage donc le récit comme une donnée problématique. Toutefois il n’en préconise pas la suppression pure et simple, malgré quelques formules *a priori* rédhibitoires. Bien qu’« impossible », il reste un élément constitutif de l’image. Car il s’agit de mettre en cause une hiérarchie délétère, selon laquelle l’image est servante de l’histoire. Nous retrouvons sous une forme pragmatique nos deux figures de la fascination, assorties d’une échelle de valeur.

L’obsession comme forme paroxystique du repli sur soi caractérise les auteurs qui ont monnayé leur indépendance contre la garantie de leur sécurité. S’y oppose l’ouverture au réel comme principe de vitalité, même si elle est peut-être synonyme de perte de soi.

L’impossible récit dont parle Yoshida n’est que cordes usées. Le personnage, sa psychologie, la durée le long de laquelle va s’en inscrire le malheur ou la félicité, y précèdent toute rencontre, dès lors hypothéquée sous sa forme véritable. Il refuse l’absolue et perpétuelle nouveauté du réel, celle qui par son pouvoir, sa nécessité d’engloutissement, peut le priver du moindre mot, le laisser ballant, sans rien que le besoin, du plus profond de sa nullité, de renaître sous une forme neuve.

⁶ Kijû Yoshishige Yoshida, « Eiga no kabe – sutôri shugi hihan [*Le Mur du cinéma – critique de l’histoire envisagée comme principe*] », in *Jiko hitei no ronri – sôzôryoku ni yoru henshin* [*Logique de la négation de soi – transformations imaginaires*] », San’ichi shobô, Tôkyô, 1970, pp. 32 à 35.

Dresser une nouvelle hiérarchie, où il ne serait que le parent pauvre des images découpées par la caméra, est tout aussi vain. Car ni le récit ni les images ne sont le luxe l'un de l'autre. On ne prend pas une caméra pour illustrer les pages d'un scénario, on n'écrit pas pour faciliter le passage d'un photogramme au suivant. Yoshida définit l'image cinématographique comme une unité non décomposable, qui enroule l'un dans l'autre le visuel et le langagier. L'auteur par conséquent maintient l'unité que désagrège la complexité technique du cinéma. Aux tâches isolées du montage, de la prise de vue, du mixage, de l'écriture du scénario, il oppose en tant que principe l'intégrité insécable d'une vision. Livré au silence où le laisse son abandon dans l'image comme manifestation complexe du réel, l'auteur pour Yoshida se maintient au bord du vide, à l'instant décuplé de la chute, miné par l'obligation absolue de ne pas tomber. Concevoir le cinéma comme images veut qu'on y invite un principe forcément destructeur, son effondrement, un point d'obscurité – image, abîme - d'où il tire son origine et sa vitalité. Le film n'est pas une positivité béate, ou n'est qu'un « ouvrage de papier », une « contrefaçon »⁷. Il se donne au contraire comme le lieu d'une « transformation à l'issue d'une négation de soi »⁸, comme le naufrage volontaire, nécessaire, qui autorise l'expérience du réel.

L'auteur, la place du récit (à quoi bon raconter ?), l'image, le réel, toutes questions que Yoshida tâche de rendre à leur violence première. Cette violence se déploie à n'en pas douter dans les expérimentations narratives d'*Eros+Massacre* (1969) ou de *Purgatoire Eroica* (1970). Mais elle trouve sa première expression dans la définition d'une *erotique*, entendue comme un art d'aimer, un ensemble de préceptes, de techniques peut-être, où s'énoncent les conditions de possibilité d'une rencontre.

Espace, erotique

Ibuki est marié à Ritsuko. Parce qu'il est stérile, ils ont eu recours à l'insémination artificielle pour avoir un enfant. Le père véritable, que tout le monde ignore, est Sakaguchi, chirurgien et ami du couple. Lui-même est marié à Shina, dont il n'a pas d'enfant. Le drame se noue lorsque Ritsuko ne reconnaît plus à Ibuki un droit à la paternité que Sakaguchi de son côté revendique. Cet imbroglio fournit l'argument de *Flamme et femme* (1967).

A la fin du film les couples s'échangent pour une nuit.

Shina reçoit Ibuki chez elle. Ils sont séparés par une gigantesque cage à corbeaux. Suite de champs-contrechamps, jusqu'à ce que tous deux partagent enfin un même plan. Ce jeu se poursuit dans la maison au rythme des entrées et des sorties de champ. Deux fois Shina rejoint Ibuki dans le plan, s'en approche et le pousse à fuir. La mise en scène exploite la variation de la distance entre les personnages, jusqu'à ce que Shina fonde littéralement sur lui. Mais pourquoi les baisers qu'ils échangent alors restent-ils sans conséquence ?

Séquence suivante, Ritsuko et Sakaguchi se retrouvent dans un chalet. Il faut en attendre le neuvième plan pour les voir enfin dans les bras l'un de l'autre. Avant cela ils ne partagent pas une seule fois le même plan. A l'occasion d'un champ contrechamp, n'échangent pas un regard. Alors qu'ils semblent plus étrangers l'un à

⁷ Id., p. 168.

⁸ Cf. Kijû Yoshishige Yoshida, «Jiko hitei no kyoku ni henkaku wo [Transformations à l'issue d'une négation de soi]», in *Miru koto no anâkizumu*, pp. 30 à 33. On trouve une traduction partielle de ce texte dans Max Tessier (dir.), *Cinéma d'aujourd'hui – le cinéma japonais au présent 1959-1979*, n°15, hiver 1979-80.

l'autre, que l'écart entre eux paraît creusé plus profondément encore, leurs retrouvailles dans la chambre de l'étage ont pourtant l'éclat d'une évidence.

De fait, le jeu d'Ibuki et Shina établit moins la distance qu'il n'affermis la structure d'un espace sans accident ni rupture. La cage à oiseaux, les murs de la maison, en signifiant avec trop d'application la partition de l'espace, en soulignent bien au contraire l'unité. Les champs contrechamps opposent les personnages, mais n'imposent entre eux aucune séparation insurmontable. Qu'on retrouve par la suite Ibuki et Shina toujours dans un même plan s'inscrit dans la logique d'un filmage entièrement dédié à l'espace unitaire de la maison. L'ensemble des regards, les entrées et sorties de champ toujours *logiques*, l'observation rigoureuse du juste raccord, contribuent également à fluidifier le passage d'un plan au suivant en résorbant toute idée de coupure. Dans cette optique, le moment où la tension dramatique atteint son comble, lorsque Shina se jette littéralement sur Ibuki, accompagnée par un travelling d'une remarquable fluidité, est la manifestation la plus haute du déploiement régulier d'un espace foncièrement cohérent.

Cet espace, qualifions-le de scénique. Préalable aux personnages, il accueille et conditionne leurs déplacements⁹. On pourrait également le dire euclidien. Chaque plan tire pleinement parti du déploiement de l'espace selon la profondeur, la hauteur et la largeur du champ. Et cette qualité euclidienne justifie que se mette en place un jeu d'éloignement/rapprochement, qui manifeste la cohérence d'un espace dont chaque point s'exprime en abscisse et ordonnée.

A l'inverse, dans la séquence suivante, espace et personnage apparaissent simultanément. Dès le premier plan la caméra fixe le visage et les mains de Sakaguchi. Des zones claires, parmi lesquelles un visage, alternent avec des bandes sombres : ce sont les montants d'une cage d'escalier, dont la caméra trop proche dissout les contours pour n'en laisser que des aplats de couleur noire. Yoshida nous empêche ainsi de fixer aucun point de fuite, aucune ligne perspective. Impossible de situer le visage dans la profondeur du champ. Le regard reste bloqué à la surface d'une image qui se déploie exclusivement d'un bord à l'autre du cadre, dans sa largeur.

Plan suivant : Ritsuko est au contraire le centre d'un mouvement circulaire. L'absence de formes au second plan, la tonalité grise de l'image nous permettent de concentrer d'autant mieux nos regards sur elle et son enfant, par qui s'achève le mouvement. Contrechamp : Ritsuko, du point de vue de l'enfant, au croisement des lignes de fuite. Enfin, quand elle sort de la chambre, la caméra la saisit du haut d'un escalier. Les marches, le dessin de la rampe d'escalier, les lignes du mur la situent là encore au point de fuite, au plus loin d'une image dont la dynamique est toute profondeur.

Au début de cette séquence les personnages évoluent dans deux espaces distincts, radicalement séparés l'un de l'autre. Si bien que le spectateur ne sait où l'un et l'autre se trouvent, ni s'il existe entre eux aucune solution de continuité. Contrairement à la séquence précédente entre Shina et Ibuki, Yoshida ne cherche donc pas à définir un espace homogène, mais deux espaces topologiquement différents, traversés de lignes de force distinctes : ici, perspective contre frontalité. Mais ils se caractérisent également par leur dépendance radicale au corps qui les habite. On peut ainsi identifier un espace-Sakaguchi et un espace-Ritsuko.

L'érotique de Kijû Yoshida s'établirait donc sur un brillant paradoxe. Deux individus occupant d'ores et déjà le même espace, déjà proches, seraient condamnés à s'esquiver l'un l'autre comme deux aimants dont on tente d'accoler les faces positives. Au contraire deux personnes habitant deux espaces qualitativement différents,

⁹ En témoigne le premier plan, que la silhouette de Shina ne traverse qu'après quatre secondes.

découvriraient dans l'impossibilité d'un espace commun le sésame de leur rencontre. Ce semblant d'aporie se résout dès les plans suivants.

Après qu'elle est sortie de la chambre Ritsuko, filmée du haut de l'escalier, au point de fuite, regarde Sakaguchi. Plan suivant : Sakaguchi du point de vue de Ritsuko, de profil, devant le mur du séjour. Frontalité contre latéralité. Ce raccord les place désormais dans la même pièce, mais tous deux s'attachent encore à leur espace propre. Le plan suivant propose le contrechamp du regard de Ritsuko : les barreaux de la cage d'escalier, masquant son corps en partie, entraînent le plan dans une dynamique frontale. Puis la caméra la conduit jusqu'à la chambre, grâce à un panoramique horizontal. Enfin, Sakaguchi, filmé à son tour du haut de l'escalier, vient se placer dans la perspective qu'occupait Ritsuko, avant de la rejoindre à l'étage.

Leur aveu d'impossibilité justifiait en fait la reconnaissance mutuelle de leurs différences, et ne tenait qu'à eux d'assouplir cette opposition pour, ayant tour à tour visité l'espace l'un de l'autre, se retrouver enfin. Frontalité et perspective ne sont donc pas ici des qualités essentielles. Chaque individu maître de son espace peut choisir la configuration qui lui sied : et dans l'abandon de ce qui les caractérise jusqu'alors se dévoile la réciprocité du désir. Ce jeu d'alternance s'achève lorsque, après s'être embrassés, Ritsuko ferme la porte de la chambre. L'espace du désir, communément partagé, ainsi défini.

Echec et rencontre se partagent donc en fonction de l'espace. La tentative de Shina et Ibuki est minée fondamentalement par le mouvement d'appareil entre couloir et salon, où l'espace de la discussion se lie à celui du rapport amoureux. On ne trouve là aucune mutation qualitative de l'espace susceptible d'accueillir la violence du désir, qui n'est ici qu'une variation des rapports mondains. Mais chez Yoshida la rencontre ne peut advenir si l'on ne s'est pas extrait en amont de l'espace usuel. Le désir ne peut avoir d'autre lieu que celui qu'on lui aménage expressément. Pas d'amour donc sans construction d'espace.

Censure, plaisir

Deux ans plus tard la séquence qui suit le générique d'*Eros+Massacre* (1969) modifie cette opposition. Wada, l'un des personnages principaux, pénètre dans une chambre d'hôtel. Un travelling latéral droite l'emmène face à un mur, avant de passer de l'autre côté, dans la pièce attenante. Un couple y fait l'amour. Ou plutôt : Eiko, jeune étudiante de vingt ans, y subit les caresses d'Unema, réalisateur de courts-métrages publicitaires. La caméra, d'un même élan, glisse sur le corps allongé d'Eiko, jusqu'à ses pieds. Tout cela est montré dans un même plan, de sorte que nous percevons un espace unique et homogène, malgré le mur de séparation. Deux plans plus tard, la conversation s'engage entre les deux hommes.

Eiko y reste aussi indifférente qu'aux caresses de son partenaire. Elle se lève bientôt, enroule une serviette autour de ses hanches avant de passer dans une pièce adjacente.

Cependant son déplacement ruine la cohérence de l'espace. Après s'être levée Eiko, seule à côté du lit, se retourne et fait face à la caméra. Contrechamp, en réponse à son regard. La composition du cadre est bien celle que l'on attend : l'axe de la caméra épouse celui du regard ; la bande grise à droite, à n'en pas douter, est ce même mur que la caméra dépasse au début de la séquence. C'est pourtant de derrière ce mur qu'Eiko s'avance, comme si elle venait de l'autre pièce. Yoshida à ce moment filme le miroir dans lequel Unema se reflètera quelques plans plus tard. Il ne s'agit donc nullement d'un contrechamp. Mais rien pour l'instant ne nous l'indique.

Le spectateur, pris alors d'un étrange sentiment de flottement, voit la structure de la chambre d'hôtel d'un coup bouleversée. Dans le plan suivant Eiko, déjà du côté de Wada, ruine tout effort logique pour rétablir continuité et vraisemblance. Avec elle s'achève notre compréhension de l'espace. Il faut attendre qu'elle sorte du cadre, que les deux hommes se retrouvent seuls, pour qu'à nouveau la chambre déploie sa structure « normale ». On retrouve donc nos « corps-espaces », mais leur différence ne s'établit pas sur l'opposition de lignes dynamiques (frontalité et perspective). Les deux hommes assurent la stabilité de l'espace, quand Eiko entraîne son bouleversement.

Cut : Eiko nue, de face derrière la vitre d'une cabine de douche. Elle se masturbe, et les soupirs qu'on entend ne laissent aucun doute sur le plaisir qu'elle y prend. Bouleversement et stabilité partageraient donc également les espaces du plaisir et de la discussion.

La jeune femme est filmée en plan serré. Un panoramique vertical suit ses mains le long de son corps. D'abord au dessus du visage, elles passent sur sa poitrine, rejoignent le sexe qui, fatalement, est caché par une pastille blanche. La censure japonaise proscrit encore à l'époque tout poil pubien. Pourquoi Yoshida, à n'en pas douter conscient des impératifs de la censure, conçoit-il ce panoramique frontal ? Dans une scène ultérieure, Eiko à nouveau sera nue, mais la torsion de son corps, la jambe qu'elle s'oblige à ne pas bouger, trahissent les précautions de la mise en scène. Yoshida aurait-il délibérément provoqué la censure ?

Ce panoramique entraîne une déformation remarquable. Tant que la caméra reste au niveau du visage, le corps offre une vision clairement reconnaissable. Mais quand les mains viennent se coller sur la poitrine, la perception se trouble. Le visage passe hors-champ. Seul le tronc reste visible. Le cou s'allonge, les seins s'aplatissent contre la vitre. Les bras disparaissent.

Eiko quitte sa représentation courante pour apparaître sous une forme neuve. Le regard se perd dans le dessin de ce nouveau corps qu'il peut, une poignée de secondes, isoler radicalement de ce qu'il percevait jusque là, malgré la continuité du panoramique. Bien qu'il ne puisse s'agir ici que d'une hypothèse, le cache trouverait dans ce mouvement sa pleine justification. Qu'il oblitère une partie du corps d'Eiko s'inscrit en effet dans le processus de sa déformation. Il est ainsi absorbé dans le système de représentation du plaisir. D'ailleurs, si ce plan est le seul du film à prêter le flanc à la censure, il est également le seul à filmer la jouissance. Toute nudité ultérieure n'est l'occasion que d'un plaisir déjoué ou interrompu. Mais il ne faut rien accorder à l'idée d'une sorte de morale loufoque, selon laquelle tout orgasme devrait être amputé de son image. Yoshida intègre le cache pour mieux affirmer que le plaisir ne trouve son lieu ni dans l'espace des mondanités, ni dans le corps intègre, usuel, du quotidien.

Miroirs

Une surface blanche, où se posent la chevelure et les épaules de Mariko Okada. Deux mains repoussent ses cheveux et révèlent une nuque longue, fine, blanche. Puis elles glissent sur son dos et sortent du champ. La caméra les suit brièvement, à l'appui d'un léger recadrage. La masse sombre des cheveux rencontre les limites du cadre. Elle apparaît dès lors comme un empâtement de couleur noire, traînée oblique de pigments à la surface de l'écran. De là partent deux lignes courbes, qui s'éloignent l'une de l'autre pour couper les bords du cadre de manière symétrique.

Ce plan serré d'épaules, très vite, se découvre une force d'abstraction telle qu'à nouveau se dissipent les lignes du corps. S'annule alors toute idée de profondeur.

L'écran se redonne comme surface, la toile oblitère l'illusion tridimensionnelle. Cette apparition graphique, géométrique, signe une fois encore la représentation du plaisir. Nous sommes ici à la fin de *Passion ardente*, tourné en 1967, peu avant *Flamme et femme*.

Mitsuharu y entretient une relation trouble mais chaste avec Oriko, qui n'est autre que la fille de son ancienne amante. Oriko est mariée à Furuhata, mariage qui depuis longtemps ne lui donne plus satisfaction. Dans le dernier tiers du film, Oriko rejoint Mitsuharu dans la chambre de son hôtel pour lui avouer qu'elle s'est donnée à un ouvrier. Dispute, échec. Plus tard, ils se retrouvent à nouveau dans cette chambre, où ils finissent par faire l'amour.

Lorsqu'ils entrent pour la première fois dans la chambre, la caméra, dos aux fenêtres, nous les montre en plan large. Mitsuharu vient s'asseoir sur le lit, à la gauche du cadre. Oriko par contre hésite un moment. Le plan suivant montre un miroir où se reflète le visage de Mitsuharu. Oriko passe devant, s'y dédouble pendant quelques secondes, puis sort du cadre avec indifférence, négligeant la place que Mitsuharu semble lui offrir - dans le miroir, bien évidemment : lui seul vient en occuper l'espace, image d'une image, n'ayant d'autre réalité que l'infinie platitude du reflet. Oriko refuse de s'y abandonner, s'obstine à ne donner d'elle que son image ordinaire, en d'autres termes, prétend encore être plus qu'une image. La conversation qui s'engage alors oppose les plans d'Oriko à ceux de Mitsuharu, ou plutôt de son reflet. En regard du film, on a donc deux sortes d'images : une image simple, et une autre redoublée, cousue sur elle-même, volatile, sans plus de réalité ni de référent qu'elle-même. Dans cette première séquence les personnages, s'ils sont bien dans la même chambre, ne partagent pourtant pas le même espace, pour être de natures différentes. La conciliation ne peut advenir sans définir son propre lieu – terrain d'entente à proprement parler.

La seconde séquence ne voit pas les personnages entrer dans la chambre. Elle déploie d'emblée l'espace du miroir, seul garant de profondeur. Le mur de la chambre se donne par contraste comme une simple surface, en cela inhabitable. En outre la caméra n'est plus face au miroir. Son angle d'incidence, inférieur à l'angle droit, en rompt l'impénétrable frontalité et le creuse.

Là encore Mitsuharu n'est d'abord qu'un reflet. Il avance vers le lit, où plutôt s'installe, seul, dans la profondeur de l'espace spéculaire, auquel Oriko, quand elle pénètre dans le champ, n'appartient pas encore. Ce nouvel espace explique peut-être son hésitation, car la caméra ne lui laisse d'autre choix que de rejoindre son partenaire. Une fois qu'elle a traversé le champ, subsiste l'image des deux personnages alors tributaires d'une même nature.

Pourtant Furuhata, le mari d'Oriko, vient alors troubler leur nouvelle entente. De fait les protocoles expérimentaux que Yoshida met en place se doublent toujours de leur négatif, comme par rigueur dialectique. Dans *Flamme et femme*, Shina et Ibuki valident la relation amoureuse de leurs conjoints. La virilité convenue des deux hommes d'*Eros+Massacre* ouvre pour Eiko l'espace de son plaisir. Dans *Passion ardente*, l'entrée du mari jaloux assure ainsi la nouvelle connivence d'Oriko et Mitsuharu.

Mais Furuhata apporte autre chose. Après son premier esclandre, il invite le couple à venir dans sa chambre qui, à quelques meubles près, est la réplique de la première. On y trouve également les mêmes miroirs. Le couloir de l'hôtel reste invisible : la succession des plans leur offre une unique passerelle. Aussi ces deux chambres semblent-elles le reflet l'une de l'autre. Alors qu'il croit les confondre pour empêcher ainsi leur relation adultère, Furuhata offre aux prochains amants la possibilité de livrer

l'espace au miroir. Ce qu'il leur concède, c'est la duplication de l'espace réel en son double fantomatique, territoire sans lieu véritable, mais le seul capable d'accorder leurs désirs. Naturellement ce personnage, caution narrative du dédoublement, disparaît du film peu après.

Le dépliement de cet espace vaut conquête, parce qu'il déjoue l'appartenance des personnages au domaine du commun. L'infini, l'ivresse kaléidoscopique qu'ouvre le miroir, dont le pouvoir s'étend désormais au cadre cinématographique lui-même, inaugure un nouveau territoire. Mais les personnages ne pénètrent pas alors dans un univers fractal infiniment dédié à la profondeur ou aux vertiges d'une duplication exponentielle. Au début de la séquence, la caméra nous convie à l'arrière-plan du miroir, où Mitsuharu et Oriko se rejoignent enfin. En revanche, quand Oriko sort de la chambre de son mari pour regagner celle de son prochain amant, l'effet spéculaire nous renvoie bien plutôt aux limites du champ, à sa surface, puisque désormais c'est le plan dans ses limites matérielles qui est atteint par l'échappée des personnages. A perte de vue ? Bien au contraire, donc. *Passion ardente* trouve son apothéose dans l'instant flottant du miroir, « abyssal défaut de profondeur »¹⁰.

Images (2)

On a coutume de partager la filmographie de Yoshida en quatre périodes. La première regroupe les six films tournés au sein de la Shôchiku de 1960 à 1964. Après avoir pris son indépendance et fondé en 1965 avec Mariko Okada sa propre compagnie de production, il scrute la nature (*saga*) féminine, avant d'embrasser la carrière de cinéaste politique à partir du fameux *Eros + Massacre*. Après son retrait de 1973, les retours épisodiques de 1986, 1988 et 2003 constituent une dernière période – qu'il faut d'ailleurs enrichir des nombreux téléfilms documentaires qu'il tourne alors.

Ce découpage a le mérite de souligner la diversité et la richesse thématique de son œuvre. Mais il ignore néanmoins la tension dont elle est profondément traversée. Son armature, aussi discrète qu'elle est solide, se trouve moins du côté d'un effet de signature (une vision superficielle révèle qu'un plan de Yoshida est reconnaissable entre tous pour la précision et le formalisme de sa composition), de la présence déterminante de Mariko Okada, ou de thématiques récurrentes, comme le *saga* cité plus haut, que dans l'unité d'une problématique dont *La Source thermale d'Akitsu* (1962) ou *Evasion du Japon* (1964) découvrent les prémisses, et dont *Passion ardente*, à la suite du *Lac des femmes*, proposerait la première formulation. C'est ainsi qu'*Eros + Massacre* déploie ce qu'entrouvre *Passion ardente*, que *Purgatoire eroica* (1970) nous montre l'envers des cartes postales d'*Adieu, clarté d'été* (1968).

Cette recherche, quelle est-elle ? Yoshida l'a décrite dans ses souvenirs d'enfant, de manière que l'autobiographie en masque partiellement l'énoncé, ou la baigne tout au moins dans l'imprécision de visions précoces : le dehors, l'autre - en d'autres termes, l'image et la fascination, dont le miroir est ici l'indice flagrant. En effet, que signifie s'installer dans l'espace spéculaire ? Que trouve-t-on dans les profondeurs du miroir ? Le corps au bord du démembrement, qui est celui de l'amour enfin assumé des deux protagonistes, ce corps en instance d'abstraction dont s'effacent les articulations usuelles - l'image.

¹⁰ Atsushi Miyakawa, *Shihen to manazashi to no aida ni [Entre les feuillettes et le regard]*, Ed. Mizugoesha, Tokyo, 2002, p. 103. Article initialement paru en 1972. Fameux théoricien et critique d'art, Miyakawa fut jusqu'à sa mort, à l'aube des années 80, un intime de Yoshida.

Le cache qui recouvre le sexe d'Eiko sous la douche d'*Eros + Massacre* prend alors une toute autre valeur. Face à la censure, le regard perd bien souvent ses prérogatives : l'objet de son désir est escamoté, mais n'est pas non plus assez loin pour stimuler l'imaginaire. La censure n'est pas une ellipse. Le sentiment de défiguration qu'elle procure n'invite pas le hors-champ (qui ne serait plus à la périphérie de l'image mais en son cœur même) en tant que force créatrice, mais comme un pis-aller.

Mais cela n'est vrai qu'à oublier la réalité physique du cache, au-delà duquel, croit-on, s'étend l'image vraie, intègre. Or, le cache fait partie de l'image, il entre dans sa composition. L'assumer ouvre paradoxalement au cinéaste une marge de liberté, ou plutôt témoigne de sa vitalité. Le cache révèle en effet l'image dans sa matérialité. Si l'on peut la gratter, la gommer ou la peindre, c'est qu'avant de s'ouvrir à la profondeur illusoire du récit, l'image de cinéma est un photogramme plat. Grâce au cache l'œil glisse indéfiniment à la surface du plan. En réponse Eiko appuie son corps à la vitre de la cabine de douche comme elle s'appuierait à l'image elle-même. Le ruissellement de l'eau en souligne le grain, auquel Eiko se mélange : voilà donc la source de son plaisir.

La scène d'amour de *Passion ardente* répond aux mêmes exigences. En quatorze plans, le corps d'Oriko subit plusieurs transformations. Il n'apparaît jamais dans son intégrité, ne se manifeste pas en tant qu'unité, même décomposable, mais subsiste de manière fragmentaire. Ainsi, Yoshida ne nous montre jamais visage et corps dans un même plan, et déjoue nos habitudes, qui exigent justement du visage qu'il informe le reste du corps. Ici chaque plan semble autonome. Pas de raccord dans le mouvement, pas plus de raccord dans l'axe. Du même coup, pas de continuité temporelle : indécision de la durée, juxtaposition simple, non articulée, d'unités comme élémentaires. La relation du visage au corps bien sûr est latente, mais n'excède pas l'imaginaire.

Que dire alors de *Flamme et femme* ? L'espace épouse les contours du désir, mais l'amour n'en est-il pas absent ? Pas de sexe qui ne soit elliptique, pas non plus de déformation/transformation des corps. Mais l'écart des deux séquences vues plus tôt ne se mesure pas au seul barème des représentations spatiales. Le matériau sonore acquiert lui aussi une importance primordiale. Dans le premier espace, scénique ou euclidien, l'usage du son révèle, bien logiquement, un souci réaliste. La mise en scène et le mixage assurent la congruence des sons et de leurs sources visuelles. Lorsque Shina embrasse Ibuki, un froissement d'ailes entraîne automatiquement un plan de coupe des corbeaux. Aucune voix qu'on ne puisse non plus référer visuellement aux lèvres qui les disent. Enfin, les ambiances *naturelles* que Shina fait écouter à ses oiseaux fournissent une manière de bande musicale que le personnage, de l'intérieur de la scène, peut arrêter à sa guise grâce à un magnétophone.

A l'inverse, pénétrer avec Ritsuko et Sakaguchi dans la chambre du chalet ouvre pour la mise en scène la possibilité d'une utilisation arbitraire du son. En témoignent des *fadings* brusques : d'un volume bien trop élevé selon des critères de vraisemblance, le bruit du feu dans le poêle disparaît subitement dès que Sakaguchi parvient au haut de l'escalier. Mais il se fait à nouveau entendre pour mettre en valeur l'acte d'isolement qu'accomplit Ritsuko en fermant la porte. En témoigne encore le retour de ces ambiances, les mêmes que chez Shina, portées cette fois-ci par la seule volonté du cinéaste.

Dans ces trois séquences, les personnages apparaissent sous des formes sans précédent. Car les épiphanies du plaisir n'ont lieu qu'en un corps dont le temps ne saurait être sinon le présent d'un plan de cinéma. La jouissance, l'assomption du désir

sont celles du film lui-même, libre enfin de buissonner à l'écart du cortège diégétique. Le corps fragmentaire d'Oriko, la chimère d'Eiko, l'aire du désir que dessinent Sakaguchi et Ritsuko, sont figures fantastiques parce qu'elles ne renvoient à rien qui puisse exister hors du film.

Je ne fais pas allusion ici à la création d'un personnage de fiction ou d'une histoire, mais d'une image que seul le film au plus haut comme au plus élémentaire de ses moyens peut produire. Cette image ne dit rien d'autre qu'elle, n'ouvre aucune porte vers l'ailleurs (elle ne représente aucune *réalité* dont le cinéma soit tributaire), disqualifie toute généalogie. Plus de profondeur illusoire, qu'elle soit spatiale ou psychologique. Règnent la surface, l'instant d'une image suspendue infiniment au présent de sa naissance – transitoire, vibratile, tant que ces adjectifs révèlent la totalité d'un monde. Aussi Yoshida est-il un auteur attaché au récit : parce qu'il peut y susciter, dans l'éventualité d'une image, le retour de la fascination.

Le cinéma de Yoshida se nourrit de cette question, complexe au point de remettre en jeu sa formulation à chacun des films qui suivent *Passion ardente* : que signifie passer dans l'image ? Vivre dans une image ? Jusqu'où cela est-il possible ou souhaitable ? Y a-t-il un dehors de l'image ? Quelles possibilités s'offrent encore à qui franchit le pas ? Que lui reste-t-il pour apparaître dans l'univers social ? Car si je veux subsumer ces questions pour cerner, de manière forcément lacunaire, le lieu d'une obsession, je bute nécessairement sur la rencontre : qu'est-ce qu'une rencontre ?

Rencontre

« Le quotidien nous enseigne encore que savoir est de voir la notion la plus proche. Quiconque, si sensible soit-il aux sons, aux textures ou aux parfums, souhaite en dernière instance en obtenir une confirmation visuelle. Ce déséquilibre en faveur du regard, cette foi opiniâtre, ne proviennent-ils pas de notre scepticisme envers ces mêmes sons, ces textures ou ces parfums, que leur capacité à se conformer à notre propre structure nous rend si facile à assimiler, comme s'il s'agissait de telle ou telle partie de notre corps ? Pareille homogénéisation ne scelle aucune différence, elle peut aisément devenir facteur d'incohérences, et ne saurait par conséquent offrir aucun fondement à la connaissance de ce qui absolument n'est pas moi.

Je touche quelque chose, ou touche la peau de quelqu'un autre. J'en perçois d'abord la moiteur et la souplesse, qui l'instant d'après sont complètement absorbées par ma peau, assimilées à ma propre moiteur ; bientôt s'équilibrent les températures de nos corps, cette peau désormais est la mienne, elle m'appartient. Sans pouvoir me distinguer d'autrui, sans qu'autrui ne puisse se distinguer de moi, j'outrepasse ce partenaire qui me transperce à son tour, mais finalement chacun ne s'éprouve-t-il pas soi-même ? Cette fluidité réciproque, dans la mesure où en m'adaptant à autrui je subis moi-même une altération de mes qualités intrinsèques, si curieuse cette formulation puisse-t-elle paraître, est très loin d'un pur savoir de l'autre.

En comparaison, la vision suggère un rapport bien plus froid, comme vidé de substance. Il est en effet impossible d'intégrer ou d'absorber ce que rencontre le regard à l'extrémité de notre champ visuel.

Rencontre pleinement contingente, je ne peux pas plus toucher des yeux ce que je vois que trouver en mon corps les moyens pour l'exprimer directement. Pour certains sons en revanche je peux essayer de régler mon corps et ma voix sur leur sonorité pour au moins produire, avec suffisamment d'habileté, un son similaire.

L'impossible incarnation du regard, cette nature ascétique à l'excès qui l'empêche de s'intégrer à notre propre corps, sont précisément les raisons pour lesquelles voir est en tout état de cause indispensable à la connaissance. Bien sûr connaître, dans la mesure où il s'agit de connaître l'inconnu, ce qui encore nous échappe, présuppose l'hétérogénéité de son objet, mais aussi qu'une distance irréductible m'en sépare. L'existence de cette distance, de cet écart, a beau être évidente, nous répugnons semble-t-il à l'admettre. Qu'en tant qu'humains nous ayons peur de l'inconnu, que nous ayons tendance à nous protéger en ne comptant que sur nous-mêmes, l'expliquent sûrement - mais, en tout état de cause, voir

signifie rencontrer l'altérité d'un être radicalement différent de ce qui jusqu'alors nous constitue, le saisir en tant que tel, en renvoyer l'image tel un miroir sans jamais l'assimiler, laissant courir au dehors, libre, inviolée, cette présence aperçue à l'autre bout de mon champ visuel.

Le regard, le privilège de son dispositif : dans la mesure où, tout en nous offrant de rencontrer autrui en sa plus haute incandescence, il flotte de manière indécise à l'extrémité de notre champ visuel, sans jamais s'incarner, ni plus ni moins que vide, dans la mesure encore où il atteste l'écart qui nous sépare d'une présence de toute évidence inassimilable, nous avons grâce à lui connaissance de ce que nous n'aurions pu trouver en nous-mêmes.

[...]

Vacuité du voir, vacuité du voir qui n'en est pas moins pour l'homme une tâche extrêmement pénible ; cette situation, où la rencontre avec autrui reste stérile, en suspens, à l'état végétatif, nous est particulièrement douloureuse. »¹¹

Que signifie rencontrer autrui ? Pas de regard sans image, pas d'image sans regard. Mais jusqu'où la rencontre dépend-elle de l'image ? L'image de l'autre propose sa figure magnifiée en même temps qu'elle exprime une impossibilité. Elle détermine une rencontre qui, si elle peut être vécue, n'en reste pas moins difficilement vivable : embrasement, « incandescence » qui a tôt fait de brûler tout oxygène.

Passion ardente et Flamme et femme jouent de ces paradoxes en leur donnant chacun une réponse différente. Dans le premier, c'est effectivement en se glissant dans l'image (le miroir) que les deux amants parviennent à s'aimer. S'y opposent les souvenirs de la mère défunte, dont le spectre ruine d'avance toute tentative. On peut bien entendu y voir l'une des causes de leur premier échec. Fort de sa légitimité, le mari d'Oriko est de son côté ontologiquement lié à l'arrière-ban des lignées, des formations sociales et des conventions. Lui et la mère d'Oriko forment les pointes apparentes d'un monde invisible, dont les racines plongent dans le souvenir, la tradition, le passé. Investir l'image, s'y rejoindre, revient justement à refuser cet invisible, à déposer ses souvenirs comme d'autres déposent les armes, à exclure tout ce qui ne peut, par essence, composer une image¹².

L'oubli comme sésame du miroir, l'oubli comme parrain de la rencontre : l'oubli de tout ce qui me constitue et que l'autre, là où je le rejoins, ne saurait partager pour n'en avoir pas fait l'expérience avec moi. Glisser dans l'image signifie ainsi renoncer à mes souvenirs comme à tout invisible que mon image ne saurait soutenir ; définir avec l'autre l'espace qui réalise l'immédiat de la rencontre.

Mais rien de plus hasardeux qu'une image. Après qu'ils ont fait l'amour, Mitsuharu est écrasé par l'une d'elles - le roc qu'on le voit sculpter dans les carrières de Manazuru. Preuve que Yoshida saisit, non sans humour, l'ambiguïté de sa recherche.

Flamme et femme prend l'argument de *Passion obstinée* à rebours. Il n'est plus question de trouver une image, mais de s'en départir ou du moins, de s'en arranger.

¹¹ Kijû Yoshida, « Miru koto no anâkizumu », *Op. cit.*, pp. 10-13.

¹² Cette même année 1967, Atsushi Miyakawa publie *Miroir. Espace. Image.*, dans lequel il écrit : « La communication, en soi, n'est plus désormais communication d'une personne à une autre, n'est pas même communication de quoi que ce soit : elle n'est plus qu'un événement impersonnel. Ou bien est-elle cet espace du miroir. Je lève la main droite. Simultanément lui répond la main gauche. Cet événement passe par nous, mais au moment de son accomplissement, est déjà hors de nous, qui en sommes exclus. (« Non pas ici où elle est et ici où il est, mais entre eux. ») Il matérialise l'impersonnalité même de l'écart qui me sépare d'autrui.

L'attente et l'oubli sont identiques à ce mouvement. Cette attente qui n'est qu'une attente sans objet, dont le sujet même est absent, devient pour ainsi dire extérieure à cet homme, à cette femme, devient espace de l'écart posé entre eux, cet oubli dans lequel ils pénètrent tous deux (« ensemble »). », Atsushi Miyakawa, *Kagami. Kûkan. Imâju.*, Suisseisha, Tokyo, 2002, p. 77-78. Les passages entre parenthèse sont extraits de *L'Attente, l'oubli*, de Maurice Blanchot.

Le premier plan du film est un plan subjectif d'Ibuki et Ritsuko. Leurs visages flous entrent tour à tour dans le champ.

- R : « Il regarde, il observe... il voit, n'est-ce pas ?
I : « Il voit, oui. »
R : « Il y voit vraiment ? »
I : « Oui. »
R : « Oui mais au début il voit plutôt les couleurs claires. »
I : « Les couleurs claires ? »
R : « Oui, les couleurs claires, la lumière. Il ouvre si grand les yeux... Il voit tout nettement... c'est comme s'il distinguait tout. »
I : « Regarde. Il me voit. »
R : « Non, moi. »
I : « La première chose qu'un garçon doit voir en ce monde, c'est l'image de son père. »

Dans cet incipit, la rivalité qui oppose les deux personnages concerne leur image, unique vecteur de communication avec le nouveau-né. Quelle est-elle, où est-elle, jusqu'à douter de son existence même. La figure du bébé est une source d'inquiétude sans fin, car elle ne confirme jamais rien, absorbe, « les yeux grands ouverts », sans jamais donner le change. Ce qui peut dès lors les départager n'est plus l'image mais tout ce qui l'excède : la stérilité d'Ibuki tire son importance narrative de ce décalage. Aux yeux de Takashi – mais n'est-ce pas plutôt aux yeux de Ritsuko ? – Ibuki restera éternellement une image pour n'être pas son père biologique. Manque donc à Ibuki cet intangible dont l'image se soutient, et que Ritsuko finit par aller chercher chez Sakaguchi – l'acte sexuel porte à la lumière une paternité condamnée à rester dans l'ombre, donne une forme sensible, une surface, à la filiation, redonne à l'image l'envers qui lui faisait défaut. Ibuki, lui, n'est qu'une image incomplète.

Parce qu'une image renvoie indéfiniment à l'objet qu'elle représente, le présent dont elle se voudrait l'archétype se voit sans cesse reporté. L'œil nous dévoile l'autre incandescent, qu'il maintient pourtant dans un rapport stérile, sans joie ni plaisir. L'image s'offre, généreuse, mais se nourrit ontologiquement d'un défaut de figuration ou de représentation, d'une ombre sur laquelle porter ses couleurs sans jamais la masquer ou l'éclairer complètement – le différé, le référent, les souvenirs de l'image. Ces paradoxes lient l'une à l'autre la rencontre et l'image, et impriment au cinéma de Yoshida son élan.

La théorie de la rencontre selon Yoshida, cette « logique de la négation de soi » qui lui est motrice, croise en toute logique le chemin d'une érotique, est elle-même érotique car en elle point l'inquiétude que provoquent image et regard. Il faut d'ailleurs dissocier fortement ces deux derniers termes. Passer dans l'image, se donner comme image, ne veut pas dire forcément s'offrir au regard, de même que construire une image ne signifie pas soumettre le réel aux lois du visible, comme le prétend par exemple la pornographie. Pour Eiko, pour Oriko, le plaisir qu'elles prennent à l'image compromet fortement l'ordinaire de leur apparition. Car « l'image apparaît comme une idée distincte, mais qui entraîne l'indistinction. Elle s'oppose à la représentation, où le regard assure ses prises en donnant sens et distance à la figuration, mais elle ne s'en sépare pas pour autant, puisqu'elle engage la vue au moment même où elle désavoue la maîtrise du voir. »¹³

L'érotique de Yoshida est-elle donc un art d'aimer ? Ne désigne-t-elle pas davantage une aporie, où s'emmêlent la rencontre et l'image, formes irréconciliables entrevues à

¹³ Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *L'Idée d'image*, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors cadre », 1995, p. 14.

l'instant où la tension qu'elles s'imposent l'une à l'autre atteint son degré le plus haut ? A l'approche d'autrui se forme une image sans laquelle nulle rencontre n'est possible, mais qui dans le même élan dérobe ce qu'elle me donne à percevoir. Très concrètement, n'est-ce pas, dans l'amour, cette part qui toujours résiste à l'échange, qui jamais ne peut occuper l'espace qui me lie à l'être aimé ? Que Ritsuko et Sakaguchi commencent par reconnaître ce qui les sépare ne signifie rien d'autre que l'incapacité foncière sur laquelle s'appuie leur tentative. L'acte d'amour tire sa violence de la *dyscommunication* qu'il révèle avec une acuité sans pareille. L'érotique de Yoshida se poserait donc davantage comme une théorie de la transmission.

Adieu, clarté d'été

Tourné en 1968, *Adieu, clarté d'été* livre une transition parfaite entre deux périodes. Il clôt le cycle des *road movies* (*Evasion du Japon* (1964), *Le Lac des femmes* (1966) et *Amours dans la neige* (1968)) comme celui des « anti-mélodrames », dans lesquels Yoshida tente, depuis *Histoire écrite sur l'eau* en 1965, de saisir la nature féminine. *Adieu, clarté d'été* les clôt d'autant mieux qu'il pousse à leur terme les principes qui les régissent. Il n'est ainsi que déplacement : les personnages s'y assoient peu, marchent beaucoup ou quand ils ne le peuvent empruntent avions, trains et tramways. Pareille bougeotte les conduit dans toute l'Europe : Lisbonne, Ségovie, Madrid, Paris, Stockholm, Copenhague, Amsterdam et Rome. Mais le film réduit également le nombre de ses personnages au couple formé par Kawamura et Naoko. Le dialogue amoureux s'y joue dans un face-à-face quasi exclusif.

Mais du point de vue que j'essaie d'explicitier, ce film offre à la fois continuité et ouverture. Kawamura est à la recherche d'une cathédrale européenne dont Nagasaki comptait une réplique avant sa destruction. Il fait bientôt la connaissance de Naoko, qu'il rencontre à Lisbonne, sur un parterre peint dont la fresque commémore les voyages des marins portugais au XVe et XVIe siècles. Pareil dédoublement, bien sûr, n'est pas anodin : ce personnage, apparu dans l'image d'une image, comme tel ne pourra s'offrir au désir de son partenaire qu'à protester d'un mystère inviolable. Devant la curiosité de Kawamura, Naoko reste évasive. Aucune histoire qu'elle puisse raconter à son sujet, aucun bien dont elle réclame la propriété, sinon ses souvenirs. Mais justement, elle a décidé d'oublier, ou plutôt a décidé de n'en rien dire. Elle propose d'elle une image sans ombres, mieux, se donne comme cette image. Du coup toute la première moitié du film est gagnée à ce principe. Des pays qu'ils traversent, nous ne voyons qu'une suite de cartes postales, vues de sites touristiques, peintures stéréotypées de leurs habitants, goût de la couleur locale. Concorde, Champs-Élysées, place des Vosges, jusqu'au Mont Saint-Michel. Chaque ville se cache derrière ses chromos, à la manière de Naoko. A Rome où s'achève le film, nous verrons la fontaine de Trevi et le Colisée. Mais auparavant, l'épisode suédois, celui des retrouvailles après une première séparation, aura livré ses bords de rocade, sa ville désertée et ses immeubles en chantier.

Quel élément permet donc ce changement ? Le film se nourrit du décalage de ses personnages. Kawamura cherche l'origine d'une cathédrale dont il n'a qu'un dessin. Cette image n'est pour lui qu'une pellicule posée sur le passé et l'histoire. De son côté Naoko ne cherche rien. Ce genre de démarche lui est radicalement étrangère, elle qui s'épuise dans le tracé de son voyage. Leurs retrouvailles amoureuses à Stockholm signifient pourtant une sorte d'accord parfait.

A la moitié du film, Naoko et Kawamura se revoient dans un hôtel. Mais ils ne peuvent ni se parler, ni se toucher, car ils sont de part et d'autre de larges baies vitrées.

Pendant près d'une minute trente et huit plans, le piano de Toshi Ichianagi les suit le long des baies, épouse leur dialogue sans mot, glissant sur cette surface pour quelques instants infinie. Le film, dont la dynamique était jusqu'ici rhétorique, perd la parole et découvre dans le visage et les mains de ses interprètes une expressivité plus nuancée que toute phrase. Cette invitation au cinéma muet est l'occasion d'affermir les pouvoirs de l'image en ce film. Kawamura passe la main sur le visage et les lèvres de Naoko, qui accueille cette caresse comme si elle pouvait véritablement la sentir. Suggestion des sens, probablement, mais surtout aboutissement d'une logique qui tend à résoudre le personnage en une image sans profondeur. Peu après, Kawamura admet qu'il ne cherche rien que Naoko, qui se confond désormais avec le crayonné de la cathédrale. Le but est atteint pour l'un comme pour l'autre, leur amour peut se réaliser dans l'actualité d'un présent, les images d'Epinal dans lesquelles Naoko l'entraîne peuvent disparaître. C'est oublier en revanche la duplicité de l'image, autant que la vérité du désir : la rencontre n'est pas tenable et aboutit forcément à une nouvelle séparation. Dès ce moment reprend le carrousel des vues touristiques.

Fin du film, à Rome donc. Dans la vieille ville, Naoko consent enfin à parler de son passé à Nagasaki. Sur les quais du Tibre, elle avoue connaître le lieu de la dite cathédrale. La pure image qui avait scellé leur amour se défait soudain (Kawamura s'en va car dit-il sa cathédrale est désormais détruite), et n'est plus apte à soutenir aucun désir.

Passion ardente et *Flamme et femme*, tout comme *Histoire écrite sur l'eau* (1965) s'articulaient autour de la notion de filiation. Oriko finissait dans les bras de l'amant de sa mère, Ritsuko dans ceux du vrai père de son enfant. Dans *Histoire écrite sur l'eau*, Shizuo, fiancé à la fille de son patron qui est aussi le vieil amant de sa mère, finit par douter de son ascendance et supplie sa mère d'être son amante pour un double-suicide amoureux. Thématique centrale chez Yoshida, la filiation apparaît encore en creux dans *Purgatoire eroïca*, de manière sublimée dans l'introït d'*Eros+Massacre*. En 2003, *Femmes en miroir* l'aborde une nouvelle fois.

Mais cette thématique ne saurait cerner totalement les préoccupations du cinéaste. La vertu d'*Adieu, clarté d'été* est d'ouvrir la problématique de la filiation à celle de la transmission d'un héritage historique aussi lourd qu'effrayant, puisque derrière Nagasaki se profilent les figures sombres du militarisme et de la bombe.

Les artistes et les cinéastes de cette époque se trouvent en effet face à un problème excessivement retors. Comment condamner tout en l'assumant l'histoire récente du Japon ? Comment la transmettre sans se laisser séduire par le sentiment qu'il en sont les victimes – sentiment qu'ils dénoncent dès le renouvellement du traité de sécurité nippo-américain en 1960 ? Comment agir d'un autre côté sur l'actualité d'un pays dont le boom économique, entre autres choses, les prive des moyens d'agir ? Que transmettre, que créer ?

Les années soixante sont marquées par la généralisation et la banalisation d'un certain érotisme. Fort d'une puissance de contestation indéniable, il est également très vite assimilé comme source de profits par les grandes compagnies de cinéma. L'érotisme de Yoshida y résiste, comme elle résiste à l'anecdotique, parce qu'en elle s'enroulent la question de l'histoire et de sa transmission – parce qu'en elle s'énonce ainsi nécessairement la question du politique.