

L'amour impossible entre le théâtre et le cinéma : érotisme et imaginaire du *bunraku* dans *Dolls* de Takeshi Kitano

Au cours de son histoire, la création cinématographique et sa théorie ont souvent été en recherche de sa spécificité et de sa place dans le paysage médiatique. Dès ses débuts, on souhaita se défaire d'influences théâtrales et littéraires qui ont pourtant permis son développement, afin d'assurer sa pérennité. Une fois que le médium fut dominant, diverses stratégies artistiques furent utilisées dans l'espoir de conserver son hégémonie et de critiquer sa position jugée envieuse. Certains artistes, par leurs œuvres, ont réfléchi sur le cinéma en tant que médium, rendant *artistiques* les principales interrogations théoriques, comme la question de son essence et de sa place parmi les autres arts. D'autres aujourd'hui cherchent à *bouleverser* ce médium grâce à de nouvelles techniques et de nouvelles esthétiques encouragées par les nouvelles technologies, mais d'autres préfèrent retourner en arrière, à la naissance même du cinéma, afin de réfléchir sur les particularités du septième art. Dans cette lignée, le cinéaste japonais Takeshi Kitano, avec son film *Dolls* (2002), retourne vers les traditions nippones du théâtre classique japonais, plus particulièrement le théâtre de marionnette *bunraku*, pour souligner l'aspect intermédial du cinéma et interroger sa place parmi les autres médias. Si l'intermédialité est souvent caractérisée comme un ensemble de recyclage, de reprises, d'interférences, de citations et de remédiatisations des formes, techniques et significations d'un médium par un autre, alors le cinéma, depuis ses débuts, a toujours été empreint de relations intermédiales qui nous semblent davantage le définir que miner sa spécificité¹. Avec *Dolls*, Kitano souligne cet aspect surtout par le recours au théâtre qui caractérise les débuts du cinéma. Mais l'intérêt envers l'aspect intermédial du cinéma se situe davantage dans la relation ambiguë et conflictuelle que les différents médiums entretiennent entre eux, nous obligeant à admettre l'impossibilité d'une fusion heureuse (amoureuse) entre les pôles inter-médiaux, symbolisée dans le film par le thème du double suicide dans le théâtre de marionnette japonais. L'amour impossible des amants dans le film, qui provient soit d'une incompatibilité entre deux classes sociales ou soit d'une autorité familiale, devient l'allégorie d'un amour impossible qui se situe au cœur de l'évolution historique et culturelle d'un médium. La relation d'amour-haine, qui a toujours existé entre le cinéma et le théâtre depuis la fin du dix-neuvième siècle

cle, exemplifiée par les amants condamnés dans le film de Kitano, manifeste le caractère érotique et conflictuel des relations entre le cinéma et le théâtre. Nous verrons que si l'érotisme dans *Dolls* est surtout sublimé ou refoulé, s'il se manifeste principalement à travers la remédiation ou la réinvention de la dramaturgie des *shinjû mono* (pièces sur le suicide des deux amants) du répertoire *bunraku* de Chikamatsu Monzaemon, Kitano a recours à plusieurs stratégies formelles, conceptuelles et techniques pour articuler sa vision d'un érotisme conflictuel et hybride.

Le théâtre et le cinéma à ses débuts

Le film *Dolls* reprend d'une façon originale les conventions du théâtre de marionnette *bunraku*, ainsi que son thème classique des *shinjû mono*, le double suicide de jeunes amoureux aux prises avec un amour impossible, motif popularisé et rendu à la perfection par l'auteur japonais du dix-septième siècle, Chikamatsu Monzaemon (1653-1725). Le film de Kitano développe parallèlement trois histoires d'amour se terminant tragiquement ; la plus importante est celle de deux jeunes amoureux qui, tels les personnages du *bunraku*, sont rejetés par une société trop exigeante et doivent errer, à travers les saisons, dans de magnifiques paysages du territoire japonais, vers une mort tragique imminente. Le film de Kitano n'est cependant pas la seule reprise cinématographique du théâtre traditionnel japonais. En fait, au cours de l'histoire du cinéma japonais, les réalisateurs demeurèrent grandement influencés par le théâtre classique nippon et puisèrent souvent à sa source pour élaborer leurs récits ou leurs esthétiques. Au début du vingtième siècle, le cinéma japonais fut longuement rattaché au théâtre traditionnel nippon, n'étant qu'un support ou un faire-valoir de cet art de la scène si prisé au Japon. Les spectateurs japonais de l'époque percevaient le cinéma davantage comme une nouvelle forme de théâtre qu'une nouvelle forme de photographie « en mouvement » comme aux États-Unis². Ce n'est donc pas surprenant que la majorité des films narratifs japonais s'inspiraient, d'une manière ou d'une autre, du théâtre. Les premiers films japonais étaient justement du théâtre filmé, des extraits de pièces populaires de *kabuki* joués par les acteurs de théâtre dans lesquels la caméra se contentait de filmer en plan d'ensemble fixe la scène qui se déroulait devant elle. Généralement, le but d'une version filmée d'une pièce de *kabuki* était uniquement de conserver la performance des acteurs populaires, reléguant la fonction du cinéma au simple rang d'outil archivistique. La présence majeure des *benshi*, les bonimenteurs japonais, de même que celle des *onnagata*, ces rôles féminins

interprétés par des hommes, soulignaient également la difficulté qu'a eue le cinéma à se séparer du théâtre. L'arrivée du son provoqua d'énormes débats et fut difficilement acceptée au Japon. La présence du *benshi* (aussi appelé *katsuben*) dans le cinéma japonais en est l'expression. Le théâtre traditionnel japonais a toujours appuyé sa narration sur la présence d'un narrateur extradiegétique, que ce soit le chœur *nô*, le narrateur *gidayu*³ dans le *kabuki* ou le récitant *jôruri* dans le *bunraku*. Toutes ces instances narratives dérivent de la tradition japonaise des conteurs. Les premiers films japonais n'étaient pas une nouvelle forme de divertissement autonome mais plutôt une extension des traditions orales. En d'autres termes, la performance des *benshi* incorporait grandement les principaux éléments des traditions littéraires, picturales et orales. Ainsi, le drame japonais, les films avec *benshi* et plusieurs autres formes narratives n'étaient pas vraiment autonomes et formaient plutôt un mixte de médias où aucun art ne pouvait être complètement isolé d'un autre, inspiré du concept traditionnel japonais que tous les arts en forment *Un* par essence, ce que J. L. Anderson, dans son article « Spoken Silents in the Japanese Cinema »⁴, a appelé *commingled media*, un terme qui souligne le phénomène d'intégration de deux médias ou plus dans une seule instance narrative et qui côtoie de très près la notion d'intermédialité. Les *benshi* étaient une manifestation culturelle moderne de cette forme narrative qui se voulait une alliance de performances picturales et orales.

La nature fragmentaire des premiers films japonais – qui permettait la domination de l'interprétation des *benshi* – illustre le fait que le cinéma était alors subordonné à plusieurs autres discours, comme les romans, la poésie, le théâtre, les récits folkloriques et mythiques, la religion, etc. En fait, le cinéma et les autres discours coexistaient sans vraiment se résister et s'absorber totalement l'un à l'autre. Durant cette période, le cinéma était utilisé expérimentalement de différentes façons. Dans ce processus, le cinéma n'a pas développé sa forme par lui-même mais, plutôt, les formes externes l'ont influencé et ont facilité les nouvelles découvertes cinématographiques. Un des principaux précurseurs du *benshi* serait justement le théâtre *bunraku*. En effet, les marionnettes du *bunraku* sont silencieuses et occupent le centre de la scène comme les personnages d'un film. Un ou deux récitants *jôruri* et des musiciens (jouant du *shamisen*, un instrument à cordes typiquement japonais) sont placés à la droite de la scène et récitent l'ensemble des dialogues et de la narration⁵. Comme dans la relation entre le chanteur et la marionnette dans le *bunraku*, la voix du *benshi* est détachée du jeu des acteurs. Cependant, les principales différences entre le *jôruri* et le *benshi* se

remarquent dans le fait que les chanteurs *jôruri* travaillent à partir de textes canoniques et que les techniques vocales du *jôruri* sont un mélange complexe de chants, de psalmodies et de paroles, tandis que celles du *benshi* sont davantage sous un mode conversationnel et déclamatoire. Le *jôruri* est une forme d'art de conteur qui est apparue avant le *bunraku* et qui est encore pratiquée sans les poupées ou autre accompagnement, son histoire soulignant combien les traditions orales au Japon sont intermédiaires. Ainsi, aussi bien avant qu'après que les *jôruri* joignent le théâtre de marionnettes, les récitants trouvèrent dans l'art du *benshi* une autre manière de réaliser des spectacles autour de sujets muets. Donald Richie, dans son ouvrage *100 years of Japanese Cinema*, souligne qu'un critique de l'époque aurait affirmé qu'un film, en tant qu'outil scénique pour le *benshi*, symbolisait la marionnette du *bunraku* tandis que le *benshi* en était le récitant *jôruri*⁶. Il n'est donc pas surprenant que le cinéma fut perçu à l'époque comme une forme différente de théâtre. Plusieurs artistes, surtout des écrivains et scénaristes, souhaitèrent briser la prédominance théâtrale traditionnelle en vue d'établir un art cinématographique spécifique et purifié de toute « interférence » théâtrale. Un mouvement fit irruption, le *jun'eigageki undô* (*Pure Film Movement*)⁷, qui cherchait à modifier ou radicalement éliminer les pratiques courantes de l'industrie cinématographique japonaise, comme la dépendance sur les décors et cadrages scéniques préexistants, les codes théâtraux très marqués, la préférence constante pour la présence du *benshi* comme accompagnement au récit au lieu d'intertitres, et la prédominance des acteurs masculins pour les rôles féminins (les *onnagata*) plutôt que l'utilisation de véritables actrices. La présence des *benshi* et des *onnagata* était la plus forte résistance à toute évolution du septième art, les deux étant considérés comme des institutions inébranlables durant plusieurs années. Les *benshi* étaient de grandes vedettes au Japon et souvent le public assistait aux projections dans l'unique but de voir ces hâbleurs à l'œuvre. Ils incarnaient véritablement le spectacle cinématographique. L'institution des *onnagata*, quant à elle, reposait sur la forte tradition du théâtre *kabuki*, où les rôles féminins étaient uniquement joués par des acteurs masculins (la principale explication était la performance très physique qui en était exigée), et cette tendance n'avait jamais été remise en question. C'est pourquoi les *onnagata* subsistèrent au cinéma dans les années 1910 et jusqu'au début des années 1920, tandis que les *benshi* résistèrent encore davantage, même après l'apparition du cinéma parlant.

Cependant, malgré l'insistance d'artistes comme Tanizaki et le *jun'eigageki undô*, et malgré le fait que le cinéma prit finalement ses distances

par rapport au théâtre lorsqu'il acquit progressivement son identité propre au niveau de ses techniques, de ses esthétiques et de son langage, le théâtre traditionnel japonais, particulièrement le *bunraku* et le *kabuki*, n'a jamais vraiment disparu du cinéma japonais. Il y est resté en tant que sujet de récits cinématographiques et comme héritage indispensable dans le jeu des acteurs, la mise en scène, la scénographie, et jusqu'à l'architecture des salles de cinéma qui était bien sûr empruntée au théâtre. Bien que les pratiquants et les observateurs du cinéma à sa naissance aient rapidement eu envie de se détacher de leur lien au théâtre, depuis ce temps, l'histoire du cinéma vacille entre le rejet total de toute influence théâtrale et la rencontre créative entre les deux médiums. C'est dans cette dernière optique que doit être vu le film *Dolls*, qui récupère l'imaginaire du *bunraku* afin d'interroger la relation ambiguë qui subsiste entre le théâtre et le cinéma⁸.

Dolls

Comme dans la majorité des films de Kitano, *Dolls* poursuit la fascination du réalisateur pour la mort, et tout particulièrement le suicide, attirance qui fait écho à la littérature, au théâtre et à l'histoire de l'art japonais, à l'instar de Chikamatsu Monzaemon, Ryunosuke Akutagawa, Yukio Mishima pour ne citer que quelques noms⁹. Il n'est pas fortuit que Kitano ait puisé dans le répertoire *bunraku* de Chikamatsu pour son film. Dans *Dolls*, le récit est diffracté en trois histoires d'inégale longueur. La première, celle sur laquelle Kitano s'attarde davantage, présente le destin tragique d'un jeune couple qui, n'ayant pu se marier officiellement à cause des conventions sociales et des contraintes familiales, décide de se sauver de leurs obligations et d'errer, tels des mendiants, dans un Japon qui ne semble plus comprendre ces comportements (pourtant traditionnellement très ancrés dans la culture japonaise comme nous allons le voir), vers une mort imminente et tragique. La seconde histoire est celle d'un chef *yakuza*¹⁰ dont la rencontre inattendue avec une ancienne flamme qu'il avait délaissée pour des raisons professionnelles (son ascension dans le monde des *yakuza*) aura des conséquences tragiques pour celui-ci (il sera assassiné dans un guet-apens qu'il n'aura pu prévoir). Le troisième récit raconte l'histoire d'un jeune admirateur obsédé par une jeune chanteuse vedette d'une grande beauté au point de se crever les yeux pour elle après que celle-ci a perdu un œil lors d'un accident. L'homme périra dans un accident de la route immédiatement après la rencontre avec son idole. Dans ces trois histoires, la mort est omniprésente, mais elle est singulière. Les trois récits symbolisent une mort provoquée par amour, ils

disent un suicide amoureux. C'est le cas évident de la première histoire, qui se veut un *shinjû mono* contemporain. Cependant, cela peut se remarquer aussi, mais d'une manière plus indirecte, dans les deux autres épisodes. Peu importe si ces morts furent volontaires ou non, le décès des deux personnages masculins est provoqué par amour, la mort ayant frappé dans les deux cas juste après la rencontre avec l'être aimé.

Chikamatsu

Avec *Dolls*, Kitano a voulu reprendre, à sa manière, le motif traditionnel du *shinjû mono*, mais dans un contexte complètement différent de celui de l'époque de Chikamatsu qui vivait durant l'ère *Genroku* – période qui s'étend des années 1688 à 1704 – et qui représente l'apogée de la culture japonaise durant la période des Tokugawa, avec la gloire de poètes et d'écrivains tels Saikaku (1642-1693), Bashô (1644-1694) et Chikamatsu. À cette époque, la famille Tokugawa était au pouvoir et la structure politique était une dictature militaire, établie par le shogunat d'Ieyasu Tokugawa au début du XVII^e siècle. L'empereur avait à cette époque un rôle plutôt effacé et était isolé à Kyoto. La société était divisée en quatre classes : la classe des *samouraïs*, la classe des paysans, celle des artisans et celle des marchands. Les divisions entre classes formaient une structure sociale extrêmement rigide du Japon médiéval et personne ne pouvait changer de classe, surtout pas par le mariage qui était décidé par la famille. C'est pourquoi Chikamatsu, dans ses tragédies bourgeoises, s'est attaché à présenter des histoires d'amour impossible entre gens de différentes classes, principalement entre un marchand, ou un fils de marchand, et une prostituée : le quartier des plaisirs, où travaillaient les prostituées, était surtout réservé aux marchands et aux *samouraïs*. En plus de leur dimension éminemment sociale, les tragédies bourgeoises de Chikamatsu sont toujours empreintes de valeurs morales. Elles se caractérisent par l'opposition dramatique entre les notions de *giri* (devoir) et de *ninjô* (sentiments)¹¹. C'est face à ce conflit, entre des exigences d'ordre social et des désirs individuels, que se trouve le chef *yakuza* dans le film de Kitano, conflit qui provoquera d'ailleurs sa perte. Les *yakuza*, ces gangsters japonais, sont en fait les *samouraïs* modernes, ayant troqué leurs sabres pour le fusil. Ce sont donc les principaux héritiers de la morale guerrière féodale, où le *ninjô* doit toujours se soumettre au *giri*. C'est pourquoi, à l'époque, les actes suicidaires (le *seppuku*) devaient obligatoirement être accomplis par *giri*. Chez les autres classes, la morale militaire n'ayant pas son importance, le *ninjô* prenait parfois le dessus sur le *giri*. Le double suicide amoureux

était alors l'acte de *ninjô* suprême contre les contraintes du *giri*. En fait, il était le seul moyen d'échapper à leurs contradictions. Les histoires de double suicide amoureux, les *shinjû mono* en japonais, sont devenues des sujets de prédilection dans les œuvres de Chikamatsu, principalement grâce à leur pouvoir tragique¹².

Le *shinjû mono*

En japonais, le terme *shinjû* signifie à la fois « cœur » et « centre », il est littéralement « l'intérieur du cœur ». Le double suicide possède, pour les Japonais, une forte connotation sentimentale. Représenté dans les arts traditionnels, il devient « un acte profondément esthétique »¹³. Les pièces de double suicide, qui furent popularisées par le dramaturge Chikamatsu, ont un modèle commun : « Une même loi dramatique les anime en opposant amour et ordre social. À ce conflit classique rendant toute union impossible les amoureux répondent par le double suicide »¹⁴. Dans ces pièces, de jeunes gens se mettent délibérément dans des situations d'amour impossible. Par exemple, lorsqu'un jeune fils de marchand a une épouse, il ne peut totalement l'aimer car, premièrement, elle fut imposée par la famille et donc ne correspond pas à un choix sentimental et, deuxièmement, selon leur idéal amoureux, il faut que la femme aimée soit à la fois trop accessible (la prostituée) et inaccessible (impossible à obtenir). Ces pièces eurent une popularité immense, d'autant plus qu'elles étaient souvent inspirés de la vie réelle : « [...] les nombreuses « pièces de double suicide d'amoureux » – *shinjû mono* – que l'auteur [Chikamatsu] écrivit en s'inspirant de faits divers connurent un tel succès qu'elles accrurent le phénomène, au point de contraindre les autorités à interdire, en 1723, et le suicide passionnel et sa représentation théâtrale »¹⁵. Mais le suicide au Japon n'est pas qu'un simple acte d'amour trop intense, comme Roméo et Juliette dans le théâtre élisabéthain. Chez Chikamatsu, le suicide résulte d'un rapport complexe entre l'amour, la révolte, l'intimation sociale, la soumission et l'aspiration au paradis du bouddha Amida. Les amants méprisés dans leur amour souhaitent par le suicide réaliser un acte de rébellion sociale tout en désirant se rejoindre au paradis d'Amida, puisqu'ils ne peuvent vivre leur passion sur la Terre. Cet acte honorable moralement est devenu pour les amants un acte passionnel de révolte et l'unique salut acceptable, étant opprimés dans leurs amours à cause des strictes conventions familiales et sociales de la structure extrêmement rigide de l'ère Tokugawa. Les *shinjû mono* servaient donc, pour Chikamatsu, de critique de la hiérarchie sociale de l'idéologie confucéenne dominante et de la non-conciliation

entre le *giri* et le *ninjô* à l'époque des Tokugawa, où l'impossibilité de la relation amoureuse provenait d'un conflit de classe, d'une incompatibilité des positions sociales des amants. Puisque *Dolls* est une transposition du conflit de base des *shinjû mono* de Chikamatsu, ceci est représenté également dans le film qui se veut une critique indirecte de la perte des traditions face à une modernité japonaise de plus en plus occidentalisée.

Mais le double suicide comporte d'autres significations encore plus importantes, comme le dira Alain Walter : « l'ultime et suprême signification d'un double suicide d'amoureux ne peut être qu'érotique »¹⁶. Ainsi, la conception érotique du dramaturge voit dans l'acte suprême « un suicide exalté, étroitement lié à l'amour »¹⁷, autrement dit à l'érotisme en général ; le suicide serait un renoncement à la sensualité, un rejet du corps, une fuite même hors du corps. Cet érotisme est donc sublimé, ce qui est le cas dans le film de Kitano. Les jeunes amants en déroute ne s'échangent que des regards et des gestes furtifs (platoniques), *parce que* leur amour est condamnable. De même, le *yakuza* ne tente même pas de se faire reconnaître, pour ne pas briser l'espoir devenu condition de vie de cette femme. Chez le jeune admirateur, la vedette ne représente pour lui qu'un amour idéal, et s'étant finalement crevé les yeux pour préserver cet amour intact, sa mort n'en devient que la manifestation suprême. Pour Kitano, l'être aimé doit mourir ou se crever les yeux pour atteindre un idéal, celui d'un amour pur (aveugle), motif omniprésent dans la littérature japonaise. Toutefois, le personnage de l'admirateur dans le film de Kitano se creve les yeux par amour tandis que certains personnages de la littérature classique se crevaient les yeux plutôt par loyauté¹⁸. Kitano semble en fait s'être inspiré directement d'une nouvelle plus moderne pour son récit, *Shunkinshô* [*Portrait of Shunkin* ou *L'histoire de Shunkin*] de l'écrivain Jun'ichiro Tanizaki¹⁹. Cette nouvelle raconte l'histoire de la relation masochiste entre une jeune femme virtuose du *shamisen* (l'instrument de prédilection du théâtre *bunraku*) et son serviteur ou amant. Comme dans *Dolls*, la jeune femme, d'une grande beauté mais d'une prétention sans égale, est victime d'une agression mystérieuse, causée sans doute par jalousie, qui la défigure complètement. Elle décide alors de rester enfermée dans sa chambre pour ne plus se faire voir, même par son serviteur. Celui-ci, complètement soumis à sa maîtresse, choisit de se crever les yeux pour montrer à la fois sa loyauté et son amour.

Cependant, tandis que dans la tradition japonaise l'acte d'automutilation s'effectue surtout par loyauté ou *giri*, ce geste chez Kitano, tout comme pour

le double suicide, est un acte de pur *ninjô*. Depuis l'époque de Chikamatsu, les sentiments individuels prirent davantage d'importance et ce dernier s'efforça dans ses œuvres d'élever la passion et l'idéal amoureux vers le tragique pour lui donner une fonction esthétique. C'est dans cette intention que Kitano a voulu reprendre les pratiques esthétiques de Chikamatsu. Pour y arriver, il a aussi récupéré un élément narratif utilisé par Chikamatsu comme artifice littéraire, mais qui est rapidement devenu une convention obligée du théâtre de marionnette, le *michiyuki*, ou l'errance des amoureux. Le *michiyuki* repose en fait sur une longue tradition de poésie littéraire au Japon. Il désigne un voyage non pas géographique, mais affectif et mental qui sous-tend des allusions bien connues des Japonais, provenant de mythes, de rites magiques ou de croyances bouddhistes. Les allusions sont créées grâce à un brillant jeu d'échos, de références et de double sens. Les jeux de mots sont accompagnés de toponymes connus (*meisho*), de mots associés (*engo*) et de mots pivots (*kake-kotoba*) qui sont difficilement traduisibles. Ce voyage, qui est autant un pèlerinage qu'une errance symbolique, accorde toujours une grande importance aux saisons et se termine toujours à la fin de la nuit par le suicide des amants. Bien que le *michiyuki* ait souvent été perçu comme une simple démonstration du talent littéraire de Chikamatsu, il était en fait indispensable pour créer une atmosphère tragique dans les scènes finales. Cet itinéraire poétique assure une fonction symbolique indéniable. Le trajet conduit les amants, contraints et angoissés, vers la libération et la sérénité, vers une mort qui conduit au *nirvâna*. Kitano reprend cette esthétique du suicide, ce voyage vers la mort pour retrouver ce lyrisme tragique que Chikamatsu a su atteindre grâce à la formule du *michiyuki*²⁰. Dans *Dolls*, chaque épisode semble contenir des références au *michiyuki*. Dans le premier épisode, la référence est claire et directe puisque le voyage des amoureux à travers le Japon et les saisons est justement un long *michiyuki*. De façon plus implicite, dans le dernier épisode, le jeune admirateur qui s'est ôté la vue entreprend une sorte de *michiyuki* pour aller retrouver son idole. C'est d'ailleurs après ce périple qu'il meurt dans un accident, tout comme le chef *yakuza* dans le second épisode.

Les poupées-récitantes de *Dolls*

Dolls toutefois n'est pas simplement une histoire de double suicide, ce film mérite une attention particulière par son commentaire sur la relation entre le cinéma et le théâtre, mais aussi entre l'esthétique japonaise moderne et les conventions traditionnelles. Par son travail formel, ce film se veut une

analyse filmique de la forme théâtrale du *bunraku* ; il fait fi des conventions du réalisme cinématographique par la reprise de pièces de *bunraku*²¹. Les poupées sont remplacées par des acteurs humains, mais par là même les acteurs humains sont assimilés à des marionnettes. Les premières minutes du film interrogent la relation du théâtre et du cinéma, le rapport entre les poupées et les acteurs. La séquence d'ouverture – où l'on voit deux poupées de *bunraku*, héros de la pièce *Le messager de l'enfer*, dans un décor vide et fortement éclairé, le regard dirigé vers la caméra – annonce que ce qui va suivre est semblable à une pièce, même si, cette fois, les poupées sont les spectateurs du drame humain. Dans cette scène, les marionnettes s'échangent des regards et se chuchotent dans l'oreille. Ensuite, ils se tournent vers la caméra et se penchent en avant pour se concentrer sur ce qui passe devant eux. La caméra effectue alors un travelling avant. Au plan suivant, le récit des amants commence. Les poupées sont donc explicitement perçues comme les narrateurs de l'histoire. Cette scène exemplifie les stratégies formelles employées par Kitano dans son film pour souligner la présence d'un narrateur, ou d'un conteur de l'histoire. Premièrement, les nombreuses manipulations temporelles en ce qui concerne l'élaboration du récit, par de nombreux *flash-back* ou même *flash-forward* (on ne sait jamais exactement quel est le temps présent du récit), ou par des superpositions des histoires voire des différents temps du récit, suggèrent une instance narrative qui pourrait également reproduire le rôle qu'avait le *benshi* dans le cinéma muet ou le récitant *jōruri* du *bunraku*. La narration, qui est souvent non-linéaire, demande au spectateur de reconstruire mentalement les épisodes en apparence déconnectés entre eux. Les trois histoires, augmentées de quelques intrigues secondaires, se superposent dans l'espace et le temps narratifs de manière à ce que le spectateur soit invité à conceptualiser plusieurs hypothèses avant la résolution finale du film. Contemplateur de belles images, il est donc appelé à déchiffrer les indices que proposent Kitano pour conter (visuellement) son récit.

La superposition des histoires passe d'abord par l'errance des amants qui apparaissent sur la plage où l'admirateur, le protagoniste de la seconde histoire, va rencontrer son idole. Les amants, errant à travers les différentes histoires et les différents temps du récit, croisent deux jeunes amis (dont l'un est en chaise roulante) qui ont comme fonction principale de lier les histoires entre elles, de les commenter et finalement d'y poser un regard extérieur, à la façon des poupées du début sont des récitantes de l'histoire²². Finalement, la superposition narrative se remarque dans la relation voisine entre le fan de

l'idole et la femme amoureuse du *yakuza*, cette dernière donnant à son voisin ses repas qu'elle a préparés (pour rien) à son amant tant espéré. Une autre stratégie similaire est employée par Kitano lorsque les amants, ayant enfilé les kimonos des marionnettes juste avant leur mort, aboutissent au chalet où ils s'étaient fiancés et regardent par la fenêtre cet événement de leur passé. Ainsi, ils personnifient explicitement les deux poupées, assumant le rôle à la fois de spectateurs (par leur voyeurisme) et de narrateurs (par leur distance par rapport à ce qu'ils voient, c'est-à-dire leurs vies) de leur propre histoire. De plus, c'est à ce moment qu'est établi un parallèle frappant entre le sort des amants et celui des poupées de la pièce de Chikamatsu, *Le Messager des Enfers*, par un montage parallèle entre la pièce présentée devant public et la chute des amants. Après la mort des amants, pendus dans le vide, nous revoyons les deux poupées du début. Umékawa, attristée, est consolée par Chûbei alors que la caméra effectue un travelling arrière, pour s'éloigner de l'histoire (ra)contée. Ces procédés assurent une fonction narrative évidente, qui rend caduque et superflue la présence d'une narration en voix off, Kitano s'employant à exprimer son discours d'une façon purement visuelle. Le *benshi*/récitant *jōruri* est remplacé par plusieurs incarnations visuelles : le rôle des poupées est maintenant inversé, elles ne sont plus le centre du spectacle mais occupent la position habituellement tenue par les humains. C'est par la présence d'instances narratives alternatives que l'absence réelle du *benshi* ou du récitant *jōruri* se fait sentir, d'autant plus que ce travail formel élaboré par Kitano réduit la narration, celle qui a habituellement cours dans le cinéma dominant, au minimum. Il y a ainsi peu d'échanges verbales entre les personnages. Au niveau sonore, la parole dans ce film est remplacé par la musique qui devient parfois omniprésente par la place privilégiée qu'elle occupe au détriment de la parole. C'est dans cette tension constante entre la carence d'une narration et la volonté de remplacer, par des stratégies formelles, les récitants habituellement présents dans un spectacle sans dialogue que se situe une partie de l'ambiguïté d'une œuvre comme *Dolls*. Ce conflit fait écho aux tensions qui existent entre le *benshi*/récitant *jōruri* et ce qui se passe sur la scène dans le *bunraku* et dans le cinéma muet japonais. La performance des *benshi* démontre la spécificité de la dramaturgie japonaise ; la structure primaire est fondée sur une tension entre le raconteur de l'histoire et l'histoire elle-même, plutôt qu'entre le protagoniste et l'antagoniste de l'histoire. L'inversion des rôles suggère finalement que ce sont maintenant les poupées qui transportent le corps des acteurs, et non l'inverse. Les acteurs, marionnettisés, sont en définitive mécaniques et refoulent toute sexualité. Le simple désir érotique d'un personnage entraîne la mort. Le jeu

très statique des acteurs nous rappelle constamment qu'ils remplacent les poupées, ou plutôt qu'on a affaire à des acteurs qui sont *comme* des poupées. Avec un éclairage très contrasté et très appuyé – comme au début avec les poupées – proche des éclairages scéniques, les mouvements des acteurs imitent ceux des poupées par une gestuelle ritualisée, codifiée et épurée. De même, les décors, qu'ils soient intérieurs ou extérieurs, sont fortement stylisés, tout comme les magnifiques *kimono* et autres vêtements du designer japonais Yoji Yamamoto, procédé qui enlève tout réalisme aux événements : comment des mendiants pourraient-ils revêtir d'aussi beaux costumes ? Le film, dans son interprétation, théorise le corps des marionnettes. Nous y voyons apparaître une *instrumentalisation* des humains et, à l'inverse, une *humanisation* des poupées. Au début du film, par la façon dont elles sont filmées et éclairées, les poupées paraissent plus vivantes que les acteurs du film. Ce statisme chez les amants en errance souligne un érotisme fortement refoulé. Chez les personnages, le désir est restreint et maintenu à travers la contrainte. Toutefois, le refoulement ne se situe pas uniquement entre les personnages, mais également entre le spectateur et les personnages puisque l'identification aux personnages lui est, d'une certaine manière, refusée.

Quand Bazin affirme que « c'est dans la mesure où le cinéma favorise le processus d'identification au héros qu'il s'oppose au théâtre »²³, il nous semble que le cinéma de Kitano détruit au contraire cette identification, puisant pour cela dans les conventions théâtrales. Dans *Dolls*, la dimension esthétique des codes théâtraux est élément de rupture, empêchant la projection du spectateur dans les personnages. Cette distanciation, comme approche filmique auto-réflexive, amène le spectateur à *sentir* l'aspect esthétique et cinématographique du film. La présence du *bunraku* conduit à une « esthétisation » d'un cinéma concerné par sa propre nature, d'où sa propension à puiser dans les autres arts, comme le théâtre. Le théâtre de marionnettes de *Dolls* fonctionne pour nous comme une citation à l'intérieur du film qui met en avant les enjeux d'un tel cinéma, comme si une interprétation du cinéma comme art *essentiellement* intermédial – cette lecture est souvent perçue comme une entrave à la détermination de sa spécificité – prenait le risque de s'effondrer d'elle-même.

En définitive, les poupées de *Dolls* sont *extérieures* à la temporalité du cinéma et du théâtre. Par un éclairage appuyé sur fond noir, Kitano élimine tout dispositif cinématographique dans ses scènes de poupées. Tout ce qui est humain ne semble plus nécessaire. À la fin du film les personnages meurent,

mais les poupées restent. *Dolls* peut donc être compris comme une théorisation du cinéma, de l'histoire intermédiale du cinéma, alors que le *bunraku* sert de ré-examen de la nature théâtrale et intermédiaire du cinéma, tel un retour du refoulé. Le film de Kitano renvoie aux fondements théâtraux du cinéma sous la forme de remises en question : le cinéma n'a-t-il jamais dépassé le théâtre ? Est-ce que le cinéma est encore du théâtre (filmé) ? Au début du XX^e siècle, le cinéma et le théâtre entretiennent des rapports ambivalents, liés tout d'abord au complexe d'infériorité du septième art, bien que celui-ci, selon André Bazin, ait réussi à « surcompense[r] par la « supériorité » technique de ses moyens, confondue avec une supériorité esthétique »²⁴. La relation entre le cinéma et le théâtre prend dans le film de Kitano la forme d'un amour impossible : le cinéma a toujours souhaité dépasser les formes artistiques antérieures à sa naissance, voire se dépasser (par le rêve de concrétiser l'œuvre d'art total), tout comme les amoureux des *shinju mono* ont souhaité dépasser leur condition (de classe) pour atteindre l'au-delà, celui du paradis du Bouddha Amida, et concrétiser leur idéal (amoureux). Le mythe d'un cinéma total (proposé entre autres par Bazin), qui engloberait et surpasserait tous les arts précédents dans la réalisation d'une œuvre d'art total, souligne davantage l'impossibilité même d'une union du cinéma avec le théâtre et les autres arts. L'étude intermédiaire du cinéma nous montre justement que son désir de se dépasser, d'atteindre son idéal (esthétique) s'est souvent clôturé par une sorte de suicide théorique – face à la détermination de sa propre identité : comme un éternel retour (cyclique ?) vers son questionnement fondamental : qu'est-ce que le cinéma ? *Dolls*, en tant que théâtre filmé, se veut une œuvre sur la mémoire du cinéma, ou plus encore de son idéal, parce qu'il était au début de son histoire du théâtre filmé. Le septième art, malgré sa prédominance au XX^e siècle sur les autres arts, semble avoir toujours besoin, pour se définir, de son premier amour, le théâtre. La force de *Dolls* est de présenter cet aspect du cinéma dans une perspective érotique, comme un échange intermédial et conflictuel, à la façon de l'amour impossible dans les *shinju mono*. L'intermédialité, bien qu'elle souligne l'aspect enrichissant de l'échange entre les médias – par ses fusions et par ses hommages – manifeste aussi des conflits et des interférences qui remettent en question l'essence même des médias concernés.

Martin Picard
Université de Montréal – Canada

1. On peut se reporter à *La Croisée des médias*, André Gaudreault et François Jost (dir.), Paris, CREDHESS, « Sociétés & représentations », 2000.
2. *Cinéma et théâtralité*, Christine Hamon-Sirejols, Jacques Gerstenkom et André Gardies (dir.), Cahiers du Gritec, Aléas, 1994.
3. Ce terme vient du premier grand chanteur de *bunraku*, Takémoto Gidayu, contemporain de Chikamatsu qui lui écrivit d'ailleurs un grand nombre de pièces.
4. Dans *Reframing Japanese Cinema*, David Desser et Arthur Nolletti, (ed.), Indiana UP, 1992, p. 259-310.
5. Donald Keene, *Bunraku : the art of Japanese puppet theatre*, Tokyo, Kodansha International, 1990.
6. Donald Richie, *A Hundred Years of Japanese Film*, Tokyo, Kodansha International, Tokyo, 2002.
7. Le plus grand critique de la présence des codes théâtraux dans le cinéma, et qui fut du même coup un personnage important du *jun'eigageki undô*, était le célèbre écrivain Junichiro Tanizaki. Le contraste entre la scène et l'écran avait un intérêt spécial pour lui, et il a défendu le nouveau médium cinématographique au détriment du théâtre. Tanizaki affirmait que le cinéma était plus populiste et davantage adapté à son temps que le théâtre, avec un grand potentiel artistique. Selon lui, seule l'élimination complète des structures théâtrales pouvait permettre au cinéma de devenir l'art majeur du vingtième siècle. Voir Joanne Bernardi, *Writing in Light : The Silent Scenario and the Japanese Pure Film Movement*, Detroit, Wayne State University Press, 2001, p. 196-197.
8. Cependant, le film de Kitano n'est pas la première œuvre cinématographique à réutiliser le théâtre depuis la dernière moitié du XX^e siècle. Il poursuit en fait une longue tradition de ré-appropriation des arts traditionnels japonais à l'intérieur du médium plus moderne qu'est le cinéma. Les plus célèbres adaptations du théâtre traditionnel japonais sont sûrement celles d'Akira Kurosawa (*Le Château de l'araignée*, 1957 ; *Ran*, 1985) et de Masahiro Shinoda (*Double suicide*, 1969). Pour en connaître davantage sur ce sujet, voir l'ouvrage de Keiko McDonald, *Japanese Classical Theater on Film*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1993.
9. Akutagawa (1892-1927) et Mishima (1925-1970) sont ainsi devenus célèbres, non seulement parce que le crime ou le suicide furent des motifs majeurs de leurs œuvres, mais aussi parce qu'ils se sont suicidés.
10. *Yakuza* est le nom donné aux gangsters japonais, l'équivalent des mafiosi italiens.
11. Deux valeurs morales opposées mais indissociables qui seraient apparues durant l'époque de Kamakura (fin XII^e-début XIV^e siècle), durant l'ascension politique des guerriers et de l'apparition du code *bushi* (code des guerriers *samourais*). Le *giri* signifie autant l'obligation envers sa famille, ses concitoyens, envers une classe ou la société en général, qu'un concept s'apparentant à celui de l'honneur. Il est rattaché à la morale confucéenne du respect de la hiérarchie et de l'obéissance. Le *ninjô*, qui serait d'inspiration bouddhiste, représente les sentiments humains qui ont tendance à contrebalancer l'idéal moral du *giri*. La force dramatique des personnages des arts littéraires et théâtraux japonais (de même que sa reprise dans le cinéma) provient le plus souvent de ce déchirement humain entre ces deux valeurs incontournables dans la culture japonaise.
12. Chikamatsu Monzaemon, *Major Plays by Chikamatsu*, New York, Columbia University Press, 1990.
13. Alain Walter, *Érotique du Japon classique*, Paris, Gallimard, 1990, p. 405.
14. *Ibid.*, p. 367.

15. *Ibid.*, p. 365.
16. *Ibid.* p. 397.
17. *Ibid.*, p. 365.
18. On retrouve cette idée dans *Le Dit du Heike* (XIII^e siècle) où le héros Kagekiyo, de la famille des Taira, s'ôta les yeux après sa défaite contre le clan Minamoto à la bataille de Danno-ura, dans la seconde moitié du XII^e siècle. Le grand dramaturge Zeami reprit ce personnage dans sa pièce *nô Kagekiyo*. Mais la version la plus célèbre demeure la pièce de *bunraku* intitulée *Kokusenya Kassen* (*The Battle of Coxinga/La bataille de Coxinga* ; 1715) de Chikamatsu, où l'antagoniste Ri Tôten s'enlève les yeux pour l'offrir sur un bâton cérémonial au roi des Tartares de Chine en signe de loyauté, donc dans un pur acte de *giri*.
19. Tanizaki, Junichiro, « L'histoire de Shunkin » dans *Deux amours cruelles*, traduit par Kikou Yamata, Stock, Paris, 1990, p. 19-96. Mentionnons également que Tanizaki a publié en 1928 le roman *Le goût des orties* qui traite du fossé culturel entre les générations à travers l'intérêt grandissant qu'a un jeune homme de Tokyo, grâce à son beau-père, pour le *bunraku*, qui est vu selon la jeunesse comme un art dépassé et méconnu alors qu'il demeure le symbole de la tradition chez la vieille japonaise.
20. Soulignons brièvement qu'outre cette stratégie esthétique, Kitano reprend d'autres éléments littéraires traditionnels, comme une structure narrative en trois actes qui correspond aux *dan*, les actes des pièces du théâtre traditionnel japonais. *Le michiyuki* des amants, qui se termine d'ailleurs dans une finale mélodramatique comme dans les *shinjû mono* de Chikamatsu, fait également écho aux références saisonnières de la poésie *haïku*, l'épisode étant structuré en quatre parties selon les saisons.
21. Kitano reprend dans son film la pièce de Chikamatsu *Le messager de l'enfer*, datant de 1711, et qui relate l'histoire amoureuse entre un pauvre messager, Chûbei et la courtisane Umékawa, que Chûbei tente de racheter en volant l'argent de sa propre compagnie, mais il se fait prendre et il est condamné à mort. Cependant, le film de Kitano n'est pas vraiment une adaptation de cette pièce, mais plutôt une interprétation très libre de l'œuvre de Chikamatsu. Cf. Chikamatsu Monzaemon, *Les Tragédies bourgeoises*, Paris, POF, 1991.
22. On pourrait même supposer qu'ils incarnent, dans l'univers diégétique des personnages, les poupées-narrateurs. Le jeune garçon en chaise roulante pourrait personnifier en fait la poupée féminine du *bunraku*, qui a également les jambes tronquées.
23. André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1985, p. 152.
24. *Ibid.*, p. 140.