

**Le rouge et le noir**  
**au**  
**Festival du nouveau cinéma de Montréal 2009**

**Claude R. Blouin**

Le Japon se présente au festival du nouveau cinéma de Montréal sous des aspects hétéroclites. **Lefthanded** est un documentaire réalisé par un Britannique sur le Japon, avec une équipe japonaise; **Vermilion Souls**, un poème narratif, a été tourné en France par un Japonais, avec une équipe technique de ce pays, et donne corps au portrait d'un lieu mythique; une fresque historique, **United Red Army**, se mue en descente aux enfers, peinte par un vétéran connu pour ses films pornos et politiques; **The Blood of rebirth** nous invite encore à un tour dans un passé indistinct à partir duquel un jeune réalisateur joue avec les codes du film de fantômes; et enfin **8,000 Miles** offre un portrait des premiers battements d'ailes de *rappers* d'une petite ville.

**Aruitemo aruitemo (Still Walking)** de Hirokazu Koreeda et **Miyamoto Musashi: soken ni haseru yume (Musashi-The dream of the last samurai)** de Mamoru Oshii m'ont échappé. Ces deux cinéastes jusqu'ici ont su m'intéresser: j'espère bien que le festival jouera pour eux son rôle de naguère et convaincra un distributeur de les présenter ultérieurement. J'aurai ainsi le plaisir de renouer avec le fil de leurs oeuvres.

Ma critique portera sur cinq films. Ils m'ont touché à des profondeurs différentes, mais chacun éclaire un aspect de **notre** condition, telle qu'elle apparaît en terre japonaise.

Commençons par le film qui s'intéresse au phénomène des *hikkomori*.

**Tobira no mukô** de Laurence Thrush

Left handed nous offre un regard d'étranger sur ces Japonais qui se rendent étrangers à leur propre société. Notons que le rapport à la marginalisation traverse tous les autres films commentés. L'exclusion volontaire y paraîtra le plus souvent expression d'un appel adressé à la société même dont on se retire.

Le britannique Thrush présente en Hiroshi un de ces nombreux jeunes qui vivent en retrait, dans leur chambre, un *hikkomori*. Pour expliquer que les parents consentent à une réclusion qui peut s'étendre sur des années, on lit souvent que la honte est un facteur déterminant. Ne pas faire de vagues, ne pas attirer sur les autres membres de la famille l'opprobre: le père exprimera ces craintes. Mais il rationalisera en posant une question pertinente: pourquoi un enfant entrerait-il en communication avec un étranger, alors qu'il s'exclut de celle de sa famille?

L'épouse, peu loquace avec le mari, sauf quand il y a des problèmes familiaux, devient mère inquiète, cherche à établir le contact, se fait reflouer, a finalement recours à un spécialiste, «homme de l'extérieur». Celui-ci n'intervient pas en vain, et cela donne raison à la mère. Mais le cinéaste soutient implicitement la décision de celle-ci par d'autres moyens.

En effet, le documentariste construit sa première fiction d'abord autour de la représentation de l'effet, plutôt que des causes, de cet isolement. Hiroshi souhaite la disparition des autres, et disparaît lui-même dans son antre, où, fils de famille aisée, il vit dans sa chambre,

comme dans un dépotoir, en cela semblable aux miséreux des Philippines, qui, à sa différence toutefois, se nourrissent de la lumière du soleil et de vent. Nous ne verrons l'adolescent, dans la majeure partie du récit, qu'en ombre, ne le connaissons que par ses mots glissés entre cadre et porte, ou par le martèlement de ses coups de poing sur celle-ci, devant l'insistance de sa mère. Ou encore, par sa seule phrase un peu longue, où il exprime le souhait de voir les autres disparaître.

Désir de mort, donc, aussi présent dans ce film d'un étranger que dans ceux des cinéastes nippons retenus.

Jamais un événement dramatique n'est montré, qui aurait déclenché cette décision, soudaine aux yeux des autres. L'expérience de l'échec scolaire, la marginalisation, symbolisée par l'usage de la main gauche, soulignée au deuxième plan, le constat de l'absence d'intimité entre les parents, l'arrivée tardive à la maison, comme dans le récit, du père, s'ajoutent au choix de plans qui fragmentent l'espace et mettent en évidence les alvéoles, niches, îlots de pratique de golf, casiers: tout cela crée un ensemble de facteurs qui éclairent cette révolte.

Hiroshi, au début, aussi timide soit-il, ne l'est pas au point de s'abstenir de s'enquérir, auprès d'une voisine de restaurant, de ce qu'elle fait. Sa curiosité à l'endroit des autres et du sens de la vie n'est donc pas éteinte, alors.

Le cinéaste, je crois, préfère, à la construction dramatique et contrastée, celle qui permet de nous glisser avec une lenteur correspondante dans le désir de retrait d'Hiroshi, dans son état de stupeur et sa volonté de silence. Il y a peu de musique, toujours douce, pour marquer des points charnières dans le retrait ou la sortie du héros. Entre le géométrisme à la Mondrian et les natures mortes de nourriture et d'objets, nos yeux sont exposés à des images toujours en noir et blanc, sans cette vibration sensorielle de la couleur, qui témoignerait d'une sensibilité encore ouverte à la variété du réel. Ainsi, déjà, sommes-nous orientés vers l'atonie sensorielle d'Hiroshi.

Cela est renforcé par la fréquence de plans de lieux sans êtres humains, avec des objets parfois en gros plans, souvent dans un avant-plan en foyer, l'arrière-plan demeurant flou. Barreaux, barrière, clôtures, cage d'escaliers. Métal. L'association homme et chose s'appuie sur des répliques où les références numériques abondent, véritable toc d'Hiroshi, mais aussi principe de jeu (corde à danser, billes). L'ado régresse vers l'enfance, en un mouvement qu'il ne souhaite bloquer à nul âge, jusqu'à remonter à la chambre utérine.

Désir de ne pas penser, qu'on découvrira partagé par d'autres patients, qui souffrent des mêmes symptômes, voire par le père qui confronte, puis fuit, tandis que frère et mère sont marginalisés et s'isolent: isolement contagieux...

**Lefthanded** s'ancre en ouverture et en fermeture dans le regard attentif (capable d'attente!) du cinéaste, qui place son héros dans une collectivité de son âge, confrontée à des problèmes identiques, dut-elle choisir d'autres options. Mais à la fin, c'est au milieu d'individus semblablement atteints qu'il est placé. Et, à la curiosité manifestée pour sa voisine de restaurant, correspondra celle pour les travaux d'une autre patiente.

Ces qualités **descriptives** entraînent toutefois des conséquences **narratives**, dont une progression à si petits pas, en pente si peu prononcée, que le spectateur désireux d'éprouver par les contrastes le mouvement d'un personnage, risque d'estimer avoir compris fort tôt les signes lancés par le cinéaste, et ne se retrouver «embarqué» à nouveau qu'à l'arrivée du spécialiste.

C'est précisément cette façon de montrer les effets érosifs et lents de cette réclusion, qui m'a saisi et amené au delà de l'explication sociologique (absence de communication dans la famille, robotisation par le travail: explications justes, mais insuffisantes), vers une expérience,

fictive sans doute, de la tension qu'impose à sa communauté, au quotidien, dans la routine même, le silence buté d'un de ses membres.

Avec, en prime, contrairement à beaucoup de films qui dénoncent, un exemple de démarches susceptibles de donner espoir aux familles impliquées dans un tel problème: quelque chose peut être fait, grâce à celles-ci, sans que tout le soit par elles.

Désir de vie.

Que ce modèle soit documenté, plutôt que théorique, déjà mis en oeuvre, plutôt que rêvé, rappelle combien le conteur Thrush a appris de son expérience du documentaire.

### **SR: Saitama no rapper** de Irie Yû

Voici un film plutôt sympathique. Il reprend sur le mode comique des thèmes qu'on verra chez Wakamatsu. Le titre anglais, **8,000 Miles**, explicite le rêve de grandeur des musiciens, alors que le titre original souligne plutôt la «modestie» de leur point de départ.

*Rappers*, Ikku et Tom visent haut. Fukuya, leur patelin, est trop petit pour eux. Leur quotidien ne suffit pas à les inspirer. Ikku cherche des thèmes internationaux et politiques: à eux, le monde!

Le retour d'une copine d'école, un temps star du porno, la confrontation avec un groupe plus établi - et costaud -, la rencontre avec des représentants municipaux vont les entraîner à sonder la sincérité de leur engagement dans la musique, et celle de leur perception d'eux-mêmes. Il faudra toutefois la dispersion du groupe, pour que, solitude aidant, chacun trouve au fond ce qu'il cherchait à mettre en musique.

Apprendre de ses échecs plutôt que de les travestir en victoires, ne pas frimer, mais voir avec humour ses propres aveuglements, voilà la manière dont nos deux comparses mûrissent, l'un plus optimiste, l'autre plus désenchanté. Ils découvrent que chanter Fukuya, c'est exprimer ce qu'ils sont.

Le cinéaste baigne d'affection ses personnages, d'une part en utilisant un fondu entre plusieurs séquences, d'autre part, en privilégiant à quelques reprises le plan séquence, de sorte qu'aux propos revendicateurs ou fanfarons des protagonistes, on a tout le temps d'opposer la réalité de leur décor et de leurs attitudes. Le générique introduit à l'expression de la peine, tempérée par celle de la vitalité, en montrant en alternance des fonds orange et des scènes de rues, la nuit. L'image idyllique de la campagne devient plus complexe par la vertu de travellings où on voit Ikku toujours en quête de rimes et de rythmes, tandis que défilent en arrière-plan des pylones, à la queue leu leu...

Irie Yu brosse ainsi, à travers le portrait d'un groupe de *rappers*, celui de la vie en petite ville. Leur premier hit sera fait du récit que nous venons de voir, des émotions et hauts et bas de la quête des récitants: il nous est donné à entendre pendant le générique de fin, et devient ainsi à la fois un résumé et l'annonce d'un envol!

### **Yomigaeri no chi** de Toshiaki Toyoda

Le titre anglais, **The Blood of rebirth**, traduit assez justement le japonais.

Un despote retors, prompt à dégaîner. Oguri, un masseur trop indépendant au goût du premier. Turuté, une jeune fille qui dit oui trop souvent. Le premier exécute le second. Nous voici en sa compagnie à la croisée des chemins, entre enfer et paradis. Le masseur choisit de

revenir sur terre, même si le gardien, à la croisée des chemins, le prévient que l'effort n'en vaut pas la peine. Par là, sur fond de désir de mort et jeu avec l'entre deux mondes, ce récit insiste davantage sur l'attachement de ses héros à cette vie, ici. En effet, despote et jeune fille ne tiennent nullement à mourir, et celui qui affirmait qu'il n'avait rien à redouter de la mort, décide d'en revenir, pour compléter ce qu'il aurait laissé inachevé.

On notera, titre aidant, que le rouge apparaît, dès le générique, puis comme lumière ambiante des repaires du despote et du gardien. Le noir de l'eau, les scènes de nuit rappellent combien la sélection réunit en bouquet des oeuvres hantées par le tension entre excès, et dépouillement, sinon par la passion et le règne de l'anarchie à la mode Bakounine plus que Lao-Tseu. En ce film, toutefois, les échos de la pensée de ce dernier se font entendre... Les contraires s'interpénètrent!

Autant que les personnages, les arbres, feuilles, fleurs, poissons, vagues, filets d'eau, cascades ont droit à des cadrages qui les mettent en évidence. En un monde animiste, nourri des légendes du bouddhisme populaire et des dieux du shintoïsme, ces éléments sont investis de présences divines. Les fantômes existent!

D'ailleurs, nos trois protagonistes, et même un marchand d'illusions, en sont. Revenants revenant... On pressent que, du mélodrame, le récit n'a pas seulement les types de héros, mais aussi le goût de la variété de tons, du suspense épeurant au grotesque, au charme des effets spéciaux. Tout cela, sans perdre la cohérence de point de vue, car les métamorphoses coïncident avec les convictions des protagonistes et une conception du corps humain, participant de la même nature que celui des autres êtres: tout est, pour ainsi dire, fluide; toute forme, apparence. Mais des forces tourbillonnantes, ou perceptibles uniquement comme telles, constituent le coeur du réel.

Vivants et revenants conservent ce même tourbillon intrinsèque. La vengeance comme l'amour ont leurs embrassades, et si Oguri retrouve, comme le genre l'exige, sa belle Turuté, on notera qu'il y a force au coeur de la tendresse, une certaine violence...

L'idée de suggérer ce que pouvait signifier vivre dans un monde où l'habitat est précaire, la nature omniprésente, et le sens de la présence des esprits commun, ne me paraît pas suffisamment traduite pour m'envoûter, et, dès lors, trop effleurée pour ne pas me donner le sentiment que certains plans retardent le récit. La fin me laisse sur ma faim. Mais le film a son charme, celui de tenter de jouer des types du genre, en affirmant d'outre-tombe qu'on ne connaît, vivant, que ce côté-ci du monde.

Et certains des moments demeurent dans mon souvenir comme de petits bonheurs d'imagination.

### **Jitsuroku rengô sekigun: Asama sensô e no michi** de Koji Wakamatsu

Le Dostoïevski des Démons se serait retrouvé dans l'univers claustrophobique dépeint par Wakamatsu, dans ce film dont le titre de la version internationale est **United Red Army**.

Cette armée est un groupuscule. Du rouge communiste, on passe au rouge du sang de ses propres membres. Fin de l'unité!

Le titre japonais non seulement indique le mouvement en cause, mais aussi précise, après les deux points, « chemin vers la bataille du Mont Asama ». Ce type de précision annonce le ton du film.

Le récit s'ouvre sur un ciel bleu, un paysage de montagnes. Des hommes avancent difficilement. Nous ne reviendrons à ce site et à la suite qu'après un détour par l'évocation de ce qui les a menés là.

À peine une teinte bleue. Puis surgit, plus tard, le rouge des casques des contestataires dont nous suivrons ici l'histoire de la faction la plus radicale. Sinon, teintes délavées, noirs et blancs. Photos d'archives, films de même, inserts de scènes reconstruites nourrissent l'introduction. Une voix off énumère événements, acteurs impliqués, statistiques de combattants, dates, et le spectateur sait, dès le début, qu'une part de fiction est ajoutée à cette reconstitution d'une attaque contre les membres restants d'une cellule révolutionnaire. Cet épisode a marqué les contemporains, et donc, l'issue en est connue du spectateur japonais.

Pourtant, le suspense reste entier, car ici Les démons rencontre les Dix petits Indiens, humour en moins. Nous sommes dans la tragédie, avec le contraste amplifié entre les vues de Picrocholes de 16 à 28 ans, plus près du début de la vingtaine. Leurs théories de la guerre mondiale fait contraste avec la réalité du nombre restreint, de plus en plus, des soldats. Tout comme une heure du film est consacrée à évoquer le chemin qui a mené à cet épisode final, le générique de fin laisse s'énumérer les attentats commis par la suite, au nom du même idéal. «Armée» toujours active, pourchassée et chasseuse. Échos, encore présents en 2000, d'une action née dans les années soixante. L'épisode du mont Asama, sur lequel se concentre le récit, à la fin, est de 1972.

Étrangement, dans le rappel historique antérieur, aucune allusion n'est faite à l'appel adressé aux nationalistes par l'écrivain Mishima, automne 70, et qui participe de la même perception de soi comme avant-garde autoproclamée.

Avant-garde: élite, en somme, dans le cas des rouges, d'une formation qu'indigne pourtant un gouvernement par les élites, en leur nom seul!

De l'épopée des manifestations populaires, racontées essentiellement avec du matériel pris sur le réel, nous passons à la tragédie, quand la pureté révolutionnaire rend inquisiteur, oblige les membres eux-mêmes à une auto-critique, dont ils ne comprennent plus la nature. Le processus d'élimination interne est terrible et dans la férocité des méthodes physiques («commander, c'est frapper», exécuter) et dans le harcèlement psychologique, au nom de l'auto-critique. Telle est la maîtrise du cinéaste que, si sentiment de longueur j'ai eu, il n'est point dû à une faiblesse dans l'art du récit, mais à la consternation devant la soumission de ces révolutionnaires aux ordres de leurs deux chefs. Au moment où le groupe sera réduit à cinq membres, les chefs étant capturés, l'un des plus jeunes trouvera les mots pour sonner le réveil d'une autocritique, au sens propre, de soi, adressée à soi.

Le montage fait paraître d'une seule coulée morceaux d'archives, images reconstituées, de manière à ce que nous ne soyons point détournés de cette spirale qui va aller de la guerre à l'adversaire à l'autodestruction. Outre le jeu des teintes, il faut noter cet art de la composition interne, qui joue avec la part laissée à l'ombre, jusqu'à ce que le discours le plus «logique», et l'invocation aux «principes» semblent jaillir du noir. Le discours n'éclaire rien.

Et le rouge du générique et des casques devient celui de la marge de la lumière de chandelles, bien impuissante à illuminer tout le champ de la caméra: or, en ces moments, s'opèrent les interrogations, les invitations à l'honnêteté. Ainsi rend-on plus sinistre le mouvement par lequel se rendre pur, c'est épurer. Tuer.

Noir et rouge, comme un projet de drapeau...

À quelques reprises, une musique, qui porte avec elle toute la tristesse de l'incompréhension, accompagne aussi bien une scène où le chef est mis en cause (ce qui entraîne la mise à mort du contradicteur) qu'une autre où une femme appelle sur elle le châtiment pour se fortifier, devenir une vraie communiste (et en meurt...).

Par deux fois, «Le temps des cerises» évoque une chaleur bien absente, ailleurs, entre les membres du groupe, retrouvée avec la capture des deux chefs... au moins temporairement.

Plus qu'un film historique, Wakamatsu nous convie à une plongée dans l'irrationalité qui se déguise en recours à la rationalité et en quête de pureté. S'incarnent en cette odysée le grand écart entre ce qu'on se propose et ce qu'on peut, l'aveuglement qui nous rend incapables de voir en nous précisément ce dont nous voyons voit bien les dégâts en autrui. Bienvenue dans le monde des contradictions, logiques comme émotives. Bienvenue dans l'exploration jamais explicitée, toujours présente en sourdine, de la manière dont le déserteur d'une fois devient l'intraitable jusqu'au boutiste, après sa conversion.

Du désir d'une société sans propriété privée, nous glissons à une vie privée de ce qui est propre à chacun. Paradoxalement, l'appel à la lutte commune pousse à la confrontation avec ses propres démons: serions-nous voyeurs de ceux des autres, par horreur de les reconnaître en nous? Qu'en dirait le déserteur, devenu Grand Inquisiteur?

Comme dans ses films antérieurs, Wakamatsu s'interroge sur la capacité humaine à infliger et s'infliger de la douleur.

### **Vermilion Souls** de Masaki Iwana

Rouge encore, en ce vermillon: serait-ce celui du Soleil levant, toujours? Quatre malades incurables attendent la venue d'un cinquième: selon la loi, ils pourront alors être euthanasiés. Un enfant survient...

En proie au désir de mourir et à la peur de disparaître, à l'obsession sexuelle et au poids du souvenir, les quatre se terrent, à l'abri du soleil.

Ce dernier leur est mortel, et pourtant, désireux de la mort, ils se refusent à s'y exposer.

Un univers s'impose, avec ses lois, sous des dehors arbitraires.

Comme chez Wakamatsu, on retrouve cette image du Japonais «défait». Si ce dernier dit préférer le suicide à la maladie, il s'estime lâche de n'oser se tuer. En arrière-plan, un drapeau japonais, sur lequel apparaissent des signatures d'amis du conscrit, auquel on l'offrait à son départ pour le front. Or le gardien de malades s'appelle du nom même du drapeau national, *Hinomaru*. Hanté par le souvenir des camarades disparus (comme les membres de l'armée rouge du film de Wakamatsu), il vit comme un échec d'avoir survécu à sa mission de kamikazé. Il affirme souhaiter mourir. C'est donc, par lui, comme si tout le Japon s'exprimait.

Et lorsqu'il fait le procès de son supérieur, si vite adapté à la présence américaine, il le fait avec un accent qui évoque certains des propos de Mishima, ceux en lesquels l'extrême droite rencontrait l'extrême gauche. Enfin, à la veille de mourir, chacun entonne un chant folklorique ou martial, qui dit l'attachement au pays natal.

Dans un décor qui rappelle celui des maisons construites à l'européenne par les riches japonais, avec un film dont l'équipe technique est majoritairement française, Iwana demande à ses acteurs italien, français et japonais un jeu qui va du réalisme à la danse. C'est bien du Japon qu'il parle. Mais à partir de l'évocation occasionnelle, par les décors et les références, de celui de

l'après-guerre, le cinéaste entend bien toucher chacun en ce fond universel où tout individu se présente comme le terrain de jeu de forces contradictoires.

Il réussit cela par la force d'une stylisation qui concerne chacun des éléments du code cinématographique, au premier chef la direction d'acteurs: ils deviennent danseurs, en un entre-deux de la danse et du théâtre, qui recoupe celui du récit: nous sommes invités à suivre les personnages dans des limbes où décors, bruits, éléments naturels marquent à quel point nos corps appartiennent bien au même ordre que celui de la Nature. Nous sommes de formes éminemment fluides, telle serait notre nature la plus profonde.

Désir de mort, omniprésent, mais éros aussi, remarquablement montré en ses tensions. Nous défaire du réflexe d'anticiper à partir d'un détail la signification d'un ensemble, nous inviter à dissocier un geste de l'affect qu'on lui attribue a priori, voilà ce qu'accomplit aussi Iwana. Le geste de faire pénétrer une main, un poing dans un vagin se trouve-t-il sublimé, et adouci et exalté par un accompagnement choral somptueux? Dans la foulée de cette extase traduite en musique, voici que, du visage mobile de l'actrice, la caméra se retire, révèle une position qui rappelle celle d'une crucifixion, tandis que la comédienne, de la danse des paupières au jeu de sa physionomie, nous rappelle combien proche du spasme de souffrance est l'orgasme.

Et tout cela, en contrechamp, sous les yeux d'un enfant! Il est si intégré dans la polyvalence des émotions et thèmes impliqués par la mise en scène que l'effet de scandale lui-même fait partie de la «vérité» émotive de la scène. Car tous ces personnages, donc ce témoin aussi, pourraient être avatars de nous-mêmes dans notre enfantine curiosité.

Le recours au contrechamp me rappelled aussi ce qui sépare le roman ou le dessin animé du cinéma: la *représentation* en ce dernier est le fait d'un acteur *réel*, d'un enfant, et il m'a paru difficile d'en faire abstraction au moment de voir le film, même si j'ai aussitôt (à cause du contrechamp) présumé cet enfant absent au tournage de la scène dont son personnage est censé être témoin. D'où ma perplexité de spectateur qui n'a pu s'empêcher de se demander quel avait pu être l'effet sur l'enfant de son expérience de tournage. Foster, Léaud me sont venus à l'esprit, et le malaise (plus vif) où m'avait laissé le film de Terayama, Emperor Tomato Catsup. Tout cela, mêlé aux émotions ou pensées, dites plus haut.

Nous sommes bien dans des limbes. En un lieu où chacun comprend l'autre, qu'il parle italien, français ou japonais, et où, quelle que soit la race, le nom d'origine du personnage est japonais. Le non-verbal fait participer le personnage, témoin de l'expression solitaire d'un autre, tout comme le spectateur, à la grâce du fait de se mouvoir, miracle à chaque instant renouvelé, ainsi que les malades sont si bien placés pour le savoir.

Tragédie, avec ses personnages bien singuliers, empathiques aux autres, agressifs et tendres, infirmes et doués de puissance, ici en calligraphie, là en divination ou résilience, le film est aussi poème. Le dialogue pourrait être emprunté à la richesse associative des surréalistes, tout comme l'imaginaire des lieux, avec ces miroirs liquides, ces étangs avec quai qui devient scène, et ce ballet d'objets: clochettes tintinnabulant au souffle du vent, autel, fresques, affiche en leitmotiv, porteuse et du titre du film et de celui d'un spectacle, ainsi que du message écrit dans l'entre-deux-mondes, pour garantir au seul survivant la réalité de son passage en ce lieu.

Objets, les humains débattent eux-mêmes pour savoir dans quelle mesure ils le sont: le corps se rappelle toujours à l'existence, au coeur des expériences censément les plus spirituelles.

Objets de culte et de culture, jusqu'au roman de Dazaï, Déchéance d'un homme, tous corps à leur manière, et le corps humain lui-même n'est-il pas clochette? Mais qu'anime quel vent ?

Au sens autour duquel manifestement, par la récurrence des signes, Iwane file son récit, les lecteurs de Freud et Jung trouveraient ici à en lire bien d'autres...

Mais il serait dommage de ne pas prendre en compte la façon dont le choix des caractéristiques du butoh met en forme le récit et donne sa couleur à ce film en noir et blanc. Le butoh est bien une tentative de restituer leur caractère de permanente nouveauté aux gestes tenus pour acquis, familiers, parce que devenus réflexes. C'est aussi un théâtre-danse: le danseur s'appuie sur la terre, plus qu'il ne cherche à s'en échapper. Enfin il est, à sa naissance, bercé par les fées du folklore et des mythes originels des régions du Japon dont provenaient ses créateurs. Toutes caractéristiques que transcrit en décor et costume et choix de thèmes sonores l'équipe artistique. Et cela, dans une vision si cohérente de notre incohérence profonde et originelle, comme de notre effort pour tenir ensemble des forces qui se fuient l'une l'autre, qu'on ne saurait douter qu'un auteur s'exprime ici.

Je l'imagine: il ramène souvenirs corporels et culturels de ce lieu intime d'où originent nos pulsions, élans, aspirations. Il puise, en ces zones qui échappent encore à notre lucidité raisonneuse, des réseaux de mouvements, comme on entend à travers les murs s'élever une musique dont on sait que c'est selon elle que la vie se rythme.