

***Eureka* de Shinji Aoyama**

Introduction

Et si le film de l'année 2000, à voir et/ou revoir était l'oeuvre d'un Japonais encore inconnu, déroulant sur trois heures trente-sept une balade en Scope noir et blanc traité sépia ? Ce serait *Eureka*, *Eureka* est à découvrir ou à redécouvrir absolument. Et si la nouvelle génération nipponne, celle de l'après-Kitano, avait trouvé là eureka ! son premier vrai chef-d'oeuvre ? Shinji Aoyama ne surgit pas du néant. Il a signé avant celui-là six longs métrages, empruntant presque tous peu ou prou les codes d'un genre, deux films de yakuzas sous influence Resnais un polar abstrait tirant vers Antonioni, une romance, un thriller.

Depuis que son film *Eurêka* a obtenu le Prix de la Critique au Festival de Cannes en 2000 (le film dure 3h37 mn) et le prix du jury œcuménique, Shinji Aoyama s'est imposé sur la scène internationale. Réalisateur, scénariste, dialoguiste, monteur, compositeur de musique, écrivain (*Eurêka*, le livre, a été publié aux Editions Acte Sud) mais aussi critique, il est considéré comme l'une des figures-clés de la "nouvelle vague" du cinéma japonais.

Un reflet du Japon contemporain ?

Dans l'histoire du Japon et dans l'inconscient collectif de sa population, toutes générations confondues, les bombardements d'Hiroshima et de Nagasaki constituent « un nœud mémoriel complexe tissé des fils de l'horreur et de la souffrance des victimes, de la responsabilité du régime militaire, de l'ouverture concrète de la guerre froide et d'une imagerie terrifiante qui a laissé des marques ». La plupart du temps, comme c'est le cas dans d'autres pays en prise avec d'autres événements traumatiques, l'amnésie a fait suite à l'événement et, à part de très rares exceptions (Kaneto Shindo, Hideo Sekigawa dans les années 50, et plus proche de nous, Shohei Imamura), les cinéastes japonais n'ont pas abordé le problème frontalement et ont répugné, sûrement avec discernement, à l'idée de la reconstitution historique pour prendre à bras-le-corps ce terrible souvenir et poser ainsi les questions de la survie à un traumatisme profond, du déni, du refoulement mais aussi de la transmission et de la mémoire. Du coup, le traitement cinématographique de la question s'est fait de manière détournée. La nouvelle génération de cinéastes japonais, celle qui a commencé à tourner ses premiers longs métrages dans la seconde moitié des années 90, cette génération à laquelle appartiennent Naomi Kawase, Kiyoshi Kurosawa, Hirokazu Kore-Eda, Shinji Aoyama est celle qui a fait une proposition originale, à savoir intégrer la mémoire d'Hiroshima à une réflexion plus large sur l'identité du Japon contemporain et sur l'état d'une société que l'on sait parcourue de tensions et de doutes minant une cohésion présentée souvent comme quasi-légitime.

Avec *Eurêka*, Shinji Aoyama prend en compte l'explosion de la violence dans une société pourtant normée par des valeurs traditionnelles et très structurée par des cercles de sociabilité qui ont cependant tendance à se dissoudre (la famille,

l'entreprise par exemple) et pose la question du comment survivre à un événement traumatique.

Un film à couper le souffle par sa brillance formelle et sa profondeur humaine

Dès la première séquence, le film trouve l'harmonie exacte entre brillance formelle et profondeur humaine ; entre nostalgie cinéphile et fiction actuelle. Il donne l'impression de réinventer le temps et l'espace et d'évoluer dans une sorte d'apesanteur ouatée que rien ne pourra entamer. Même la scène d'action qui l'ouvre est d'une sécheresse presque irréaliste. Elle suffit pourtant à planter la tragédie : un bus et ses passagers pris en otage au milieu d'un parking désert, des coups de feu, quelques échanges de regards, le tueur abattu par un tireur d'élite. Trois rescapés, le chauffeur du bus hagard et deux collégiens, frère et soeur, sous le choc. Après ce drame, chacun perd ses repères.

C'est ce que raconte *Eureka* l'itinéraire, au sud-ouest de l'archipel japonais, sur l'île de Kyushu, de trois survivants à une prise d'otages dans un bus.

La vie a perdu ses couleurs, seul le sépia du souvenir imprègne le gris du présent et la réalité de ces trois-là n'adhère plus en rien au monde qui les entoure. Ils en sont proprement déconnectés, et cet isolement est encore renforcé par les vastes paysages de l'île de Kyushu, que Shinji Aoyama connaît bien pour y avoir grandi. Le vide se fait autour des personnages. Comment rentre-t-on chez soi après une prise d'otages, comment retrouve-t-on sa place? Le film ne le dit pas encore. Il laisse passer deux années de séquences. Deux années que l'on suppose aphones.

Makoto le chauffeur quitte sa famille pendant un temps, laissant sa femme en plein désarroi. Il reviendra mais sera rejeté par sa famille, le soupçonnant d'être le responsable des morts mystérieuses qui se multiplient dans la région. Naoki et sa petite soeur Kozue perdent leur mère, partie avec un autre homme, puis leur père, mort ivre au volant de sa voiture. Les deux enfants se murent dans un mutisme glaçant, et dans une solitude qui ne l'est pas moins, et occupent seuls la maison familiale. Le garçon écoute des disques d'automates électroniques, silencieusement. La petite soeur ne dit plus un mot. Elle s'allonge par terre pour rentrer en communication « médiumnique » avec la catastrophe imminente, le raz de marée à venir qu'elle ne cesse d'espérer. Naoki va sombrer dans la violence.

Ces trois-là se retrouvent, donc deux ans plus tard, reconstituant ainsi une famille de substitution, et entament ensemble, avec un cousin des enfants, venant de Tokyo, un itinéraire vers le dépassement du trauma et la réconciliation avec eux-mêmes, avec les autres et le monde, avec la vie en somme. Le film prend alors un nouvel élan, souligné de manière emphatique : les quatre alignés sur le parking fatal devant le bus d'occasion retapé par Makoto, qui dit : « C'est d'ici que nous repartons ». Après l'écrasant passé, voici l'appel d'air de la route. On avance toujours cependant sur ce même tempo lent, nécessairement lent, puisque ce qui bouge ici, infime à l'échelle visuelle, se répercute, s'amplifie, travaille à l'intérieur des personnages.

Une mise en scène sublime

La mise en scène, porteuse d'un message optimiste, privilégie les plans fixes et les plans larges incluant souvent les paysages, ne séparant jamais les individus du groupe : tous dans le cadre serait un peu le leitmotiv d'Aoyama. Les plans d'ensemble soulignent aussi l'isolement du groupe par rapport aux autres. Mais la force du cinéma d'Aoyama est de ne pas de laisser enfermer dans un dispositif formel trop rigide. Certains des mouvements de caméra les plus spectaculaires, quand ils existent, sont circulaires et, loin de toujours évoquer l'idée d'enfermement, ils disent aussi la capacité des personnages à revenir au point de départ (ce qu'ils feront aussi physiquement au début du voyage en bus), à se confronter au traumatisme et à repartir vers la vie. A cet égard, la dernière séquence (Kozue et Makoto à la mer – motif que l'on retrouve dans le cinéma de Kiyoshi Kurosawa) est décisive puisque le recours au mouvement circulaire qui s'élargit dans un plan-séquence aérien et le passage à la couleur (alors que l'ensemble du film était tourné en noir et blanc) clôt de manière sereine et majestueuse le parcours de nos personnages.

Du côté d'Antonioni et de Ford

Le film de Shinji Aoyama est aussi un « road-movie », une longue balade sépia à la beauté désespérée, à la façon de certains films d'Antonioni mais aussi à la façon de John Ford. Un des aspects très importants du film tient à la confrontation des images de la vie sédentaire (dans la maison des enfants) et celles de la vie errante (le voyage en bus décidé et organisé par Makoto, sorte de thérapie de groupe, qui constitue la troisième partie du film). L'errance est alors envisagée comme la réponse aux problèmes, le soin dispensé aux maux dont souffrent les personnages du film.

En guise de longue conclusion

Shinji Aoyama cadre cette famille recomposée dans des plans d'une beauté cruelle et désespérée. Mais survivre ne suffit pas, il faut revivre.

Ensemble, ils forment le plus beau trio de désemparés que l'on connaisse au cinéma. On est prêt à les suivre partout, jusque dans cet océan de durée où ils ont décidé de nous mener : sans doute parce qu'ils y dessineront sur le sable, la dernière trace de leur passage sur terre. Ils sont là, déterminés à s'exécuter, à s'exaspérer sans doute, à se redéfinir ensuite.

C'est en précipitant son existence effondrée dans le vide d'un lac supérieur que le trio pandémique d'Eureka s'échappe, pour le plus métaphysique des road-movies. C'est la moindre des choses, quand l'onde de choc de la mort vous a de si près frôlé, que de vouloir précipiter le cycle de l'évolution naissance/mort, et rêver à une après-vie sur terre, à un déraillement continu. Ces enfants, sans parents, sans paroles, hors monde, hors temporalité, ne cherchant qu'à avancer, sans culpabilité, créent leur propre cosmos. A l'un deux, le chauffeur du bus demandera «non pas de vivre mais de ne pas mourir».

Le jury œcuménique du festival de Cannes écrit sur ce film : »D'une grande beauté formelle, Eureka prend le temps d'approfondir une réflexion sur des valeurs universelles, notamment le retour sur soi-même pour mieux aller vers les autres, la survie, l'espoir, la guérison de la mémoire. Exigeant, ce film conduit le spectateur dans un long cheminement vers la lumière ».