



Okaeri

de Makoto Shinozaki

Fiche technique

Japon - 1995 - 1h39

Couleur

Réalisateur :

Makoto Shinozaki

Scénario :

Makoto Shinozaki

Ryo Yamamura

Musique :

Beethoven *Clair de lune*



Interprètes :

Susumu Terajima

(Takashi Kitazawa)

Miho Uemura

(Yuriko Kitazawa)

Shoichi Komatsu

(Sakuma)

Tomio Aoki

(L'homme du parc)

Ayaka Horie

(La fillette)

Taro Suwa

(Le policier)

Shingo Takahashi

(Le docteur)

Résumé

Yuriko et Takashi, jeune couple marié depuis trois ans, semblent mener une vie stable. Takashi enseigne dans une «boîte à bachotage», tandis que Yuriko est à la fois femme au foyer et audiotypiste à domicile. Elle tente d'oublier l'époque où elle rêvait de devenir pianiste et quitte le foyer, à plusieurs reprises, sans raison apparente. Au bout d'un moment, Takashi découvre que Yuriko part «en patrouille» pour une «organisation». En fait, Yuriko est affectée de schizophrénie...

Critique

Okaeri s'ouvre sur un visage de femme. Filmé en légère contre-plongée, il est rendu à sa beauté la plus évidente, à ses lignes douces et régulières. Il paraît apaisé. Un seul autre plan suffira à annuler cette impression. Un contrechamp plus large sur l'écran d'un vieil ordinateur et deux mains qui tapent avec minutie, le bruit sec des doigts sur le clavier : l'effet de calme installé au départ laisse place à un malaise, léger, presque imperceptible, qui ne nous quittera plus jusqu'à la fin du film. Yuriko a subitement l'air étrangère à tout, non concernée, bercée par des événements qui

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA

ne l'atteignent pas. Nous sommes dans le monde de Makoto Shinozaki, témoins intrigués d'une souffrance et d'un mystère. Celui d'un couple - Yuriko est mariée à Takashi, prof dans une boîte à bac -, et d'une maladie dont est atteinte la jeune femme. De ce mal, nous ne saurons rien de précis avant un long moment.

C'est peu de dire qu'**Okaeri** se joue dans un espace parfaitement délimité, quasi clôturé. Presque exclusivement entre l'appartement du couple, situé en hauteur dans un immeuble d'une petite ville - on imagine qu'elle est en bordure de Tokyo -, la campagne, et les rues alentour, étrangement dépeuplées. Le récit est fait d'allers-retours, au sens le plus strict du terme. A la limite d'une construction abstraite. Le mari rentre à la maison où sa femme l'attend. Ils se réveillent le lendemain et il repart. Entre-temps, elle sort, et les rôles sont inversés. **Okaeri** - le mot signifie «bienvenue à la maison» - est rythmé par d'interminables attentes, de longs moments d'inquiétude. Yuriko s'ennuie à mourir, guette par la fenêtre un hypothétique signe de son mari. On imagine qu'elle y passe des heures. On n'en voit pas grand-chose : l'essentiel du film se situe tard le soir et au petit matin, lors de mystérieuses «promenades» de Yuriko qui coïncident avec les heures de présence de son mari à la maison. Ils se croisent, passent quelques minutes ensemble pour un repas ou une engueulade. Tout cela est montré en temps réel. Le reste, c'est-à-dire la journée, l'essentiel de leurs vies, est systématiquement occulté, comme un temps vide, un étrange abîme dont on ne peut rien montrer. En cela, **Okaeri** est l'histoire d'un retour permanent vers un espace intime, parfaitement inconnu de tous sauf des deux protagonistes. L'univers social n'existe pas, remplacé par un autre adapté au regard du couple. Cette vision d'un monde en fuite, qui se dérobe, rejoint les préoccupations d'autres cinéastes japonais, tel Kitano. La socié-

té est un monstre froid, un régulateur puissant et obscène de l'existence. Mais Shinozaki utilise un personnage extérieur pour illustrer directement le malaise - le collègue surexcité de Takashi, superbe acteur comme tous les autres, qui invente une filiation inédite Kitano/Ozu. Si les problèmes du couple, l'apathie des personnages, sont à l'évidence dus à la pression sociale exercée au Japon, filmer une aliénation - au sens politique du terme - ne le préoccupe guère.

Car le problème est ailleurs. Le sujet de **Okaeri**, le plus flagrant en tous les cas, c'est la folie. La maladie de Yuriko - une forme de schizophrénie - se dévoile lentement, par contamination de chaque séquence, de chaque plan. Le cinéaste la traite comme pur symptôme, trace, à la limite du modèle géométrique - voir par exemple ce très beau plan au téléobjectif, où Yuriko se tient devant la barrière d'un passage à niveau, la caméra placée de l'autre côté des rails. Lorsque le train arrive, le visage impassible de la jeune femme est peu à peu strié de lignes noires, qui ne l'envahissent pas entièrement mais le déforment. Reste à donner à la folie un regard : les étranges promenades de Yuriko - sorties au grand air, passage au marché, visite d'un parc près de l'endroit où elle habitait auparavant - relèvent pour elle, on le comprend au bout d'un certain temps, d'une obsession. Elle se prétend poursuivie par une étrange organisation, dont les membres ont l'apparence de gens ordinaires - flics, notamment - et contrôlent le quartier. Le monde autour d'elle est faux. Pour le cinéaste, c'est l'occasion d'un prodigieux exercice de mise en scène en forme de quadrillage. «Je vais patrouiller», avoue d'ailleurs la jeune femme à son mari lorsqu'il s'étonne de la voir partir en douce un soir, comme pour dévoiler le programme du film.

Okaeri est donc truffé de petits voyages, de voyages sans raison. C'est tout le contraire d'une esthétique de la divagation, grande et belle affaire du

cinéma actuel. Car il n'y a ici, au départ en tous les cas, aucune idée d'abandon, de désir de transport.

Shinozaki travaille deux autres motifs de cinéma tout aussi passionnants. D'abord une forme de répétition : le même plan d'une fenêtre, d'une rue, d'un couloir, est décliné en fonction de l'heure, du temps, de la luminosité. Il revient se placer, à divers instants du film, pour en accentuer la forme cyclique, appuyer un peu plus la métaphore de l'enfermement, mais aussi souligner les changements qui surviennent. Plus on avance vers la fin, plus ces mêmes plans sont habités, pacifiés par la présence du mari - alors qu'auparavant, Yuriko les occupait surtout seule. Le film bascule alors du constat d'un mystère à celui d'une quête, lorsque Takashi se rend compte du véritable problème de sa femme - l'occasion d'une scène de poursuite incroyable qui frise le burlesque. Leur rapprochement est inéluctable. **Okaeri** devient un splendide chant d'amour - un mari s'occupe de sa femme malade - sans la moindre trace du pathos que la situation contient en germe. Les raisons objectives données à la schizophrénie de Yuriko - sa carrière de pianiste tuée dans l'œuf, ses ambitions annihilées - semblent à peine surajoutées : les explications, ici, ne viennent qu'en sourdine, par la bande. La seconde orientation de Shinozaki, c'est un travail subtil sur le plan. Certains approchent les cinq minutes. La plupart sont fixes, caméra placée au ras du sol, comme chez Ozu. Rien de gratuit ou de systématique. Il s'agit, avec toute la persévérance que cela implique, d'épuiser les situations, de les pousser à bout. Chaque plan d'**Okaeri** contient sa propre résolution, chaque geste y trouve son relais, sa suite, sa conclusion adoucie. Il faut passer par tous les états possibles, envisager toutes les solutions à l'intérieur d'une même image. Comme dans ce plan, l'un des plus beaux du film, qui débute avec Takashi prostré contre un mur, désespéré par le refus de sa

femme d'aller à l'hôpital - elle s'est enfermée dans les toilettes - et se termine sur les deux corps enlacés, repus de tendresse - elle est sortie et s'est blottie contre lui. Entre-temps, c'est un drame qui s'est joué - pleurs, caresses, réconfort - et réglé de haute lutte. Le film progresse de cette manière : par touches successives dont il faut à chaque fois se remettre.

Okaeri révèle alors son objet intime, qui dépasse de loin la simple alternative enfermement/libération. La dernière demi-heure, superbe, celle de la confrontation de Yuriko à l'autorité - la police, puis les médecins -, nous éclaire sur le véritable mouvement de l'œuvre. Un mouvement difficile, presque intenable. Sortie de l'hôpital avec le consentement et l'aide de son mari, la jeune femme reprend ses «patrouilles». On se rappelle subitement que depuis le début des promenades, des longues séances solitaires, un corps attentif au moindre mouvement, au moindre détail changeant dans la topographie d'un lieu, au moindre objet présent autour de lui s'est démené devant nous. Le contraire de l'impression de détachement qui primait au départ. Or, la folie, et c'est en cela qu'elle demeure un passionnant objet de cinéma, est avant tout un rapport tronqué, conflictuel, au réel. Tout le «travail» de Yuriko - et du cinéaste - prend un sens nouveau, comme s'il participait d'une seule idée : trouver coûte que coûte un moyen de se réconcilier avec le réel, d'y prendre ses marques, de s'y glisser en douce. Presque d'y disparaître. **Okaeri** n'aura finalement montré que cela, avec grâce et innocence : non pas une fuite par la folie ou un effacement programmé au monde, mais la recherche incessante d'une manière acceptable de l'habiter en paix, de rentrer en phase avec les choses. Se fondre dans le paysage comme unique condition de la renaissance. Lors de sa dernière promenade - la dernière du film, en tous les cas-, Yuriko parvient jusqu'à une clairière où elle a l'habitude de

s'arrêter. Elle s'endort dans un immense lit de feuilles dorées, une couleur semblable à celle de ses vêtements. On la distingue à peine. Son mari va la rejoindre et la prendre dans ses bras. Elle a enfin touché au but. -

Olivier Joyard

Cahiers du Cinéma n°519 - Déc. 1997

Le sujet paraît banal : un jeune couple dans un appartement anonyme au milieu d'une banlieue japonaise. Et le titre, ironique : **Okaeri** veut dire «bienvenue à la maison». Car, justement, chez le jeune couple en question, ça ne va pas fort. Madame tape mécaniquement sur le clavier de son ordinateur un texte sorti d'un dictaphone. Monsieur rentre après le boulot, parfois plus tard, s'installe comme si Madame était à peine là. Et, de fait, elle paraît parfois «absente». Les cadrages rigoureux, presque maniéristes de Shinozaki (un protégé de Kitano, à qui il emprunte l'un de ses interprètes fétiches, Susumu Terajima) ont tendance à l'enfermer. Puis ils cloisonnent l'appartement.

Sous ce regard clinique se dessine le cruel précis de décomposition d'un couple égaré dans la normalité. Quand l'étouffement menace, Shinozaki nous emmène au dehors, où les gens «normaux» n'ont rien de rassurant : l'ami rigolo du mari qui fait des blagues au boulot ; un vieux dragueur de square, accompagné d'une petite fille, qui fait rire la femme puis l'effraie. La voici maintenant qui s'en va «patrouiller» dans des endroits étrangers (chez nous, on dirait qu'elle «bat la campagne»), en marmonnant à propos d'une mystérieuse «organisation». Ce glissement dans la folie (schizophrène, mais fallait-il nous le préciser ?) est d'abord livré sans explication. Puis Shinozaki insiste, sans convaincre, sur la vocation de pianiste contrariée de la jeune femme. Il excelle, en revanche, à décrire les réactions du

mari, qui passe insensiblement de l'incompréhension violente à une vraie compassion.

Au bout d'une poursuite épique voiture-vélo puis dans la salle d'attente d'un hôpital glacial, c'est la glace qui se brise petit à petit entre les deux époux, comme elle se brise entre eux et nous. «*Même s'ils te prétendent folle, même si tu l'es, je t'aime*», disent alors très simplement les gestes et les silences du mari.

Le soin maniaque apporté par le cinéaste à ses images est désormais secondaire. L'émotion peut s'installer, bizarrement mais naturellement, comme cet arbre au milieu du désert (de l'incommunication ?) dans les plans féériques de l'épilogue. On pensait à Antonioni, et nous voici bercés par une tendresse que Shinozaki dit inspirée de *The fool on the hill*, la chanson des Beatles, «Bienvenue à la maison», annonce le titre. Mais «la maison est ailleurs», semble conclure ce film aussi beau et accompli que son propos est modeste.

François Gorin

Télérama n°2498 - 26 Nov. 1997

Entretien avec le réalisateur

(...) *Quelle réaction du spectateur attendez-vous ? Quel est le sujet premier du film ? Est-ce plutôt la femme et sa maladie ou le couple ?*

Même si l'on partage la vie de l'autre longtemps, chacun conserve son caractère individuel. On croit pouvoir se comprendre, mais il subsiste de nombreuses différences. Chacun doit accepter la différence de l'autre.

Il me semble que la construction du scénario laisse à penser que le couple est en soi un élément schizophrénique.

Si une personne dans une famille devient schizophrène, les autres

membres de la famille en porteront des symptômes. A la fin du film, dans la scène sur la colline, ils regardent tous les deux dans la même direction. D'aucuns pensent alors qu'il a les mêmes visions que sa femme, d'autres qu'elle guérit grâce à lui. Je me refuse à donner la réponse, elle appartient au spectateur. Le film est un miroir dans lequel les individus se voient. En fait, que l'un et l'autre soient malades ou non ne revêt pas de réelle importance. Ce qui importe, c'est que le mari ait accepté ce que vit sa femme, sa différence, qu'ils puissent respirer le même air au même endroit. Au Japon, on parle de l'œil du cyclone. Dans le cyclone, il existe un point tranquille. S'ils rencontrent de nombreux obstacles, ils trouveront néanmoins un moment de tranquillité.

Il m'a semblé que le personnage de la femme entraînait la guérison du couple.
Lorsque j'ai écrit le film, j'avais choisi comme titre «Couples». **Okaeri** signifie «Bienvenue». C'est la formule traditionnelle employée par les membres de la famille pour accueillir le père ou le mari qui rentre le soir du travail. Il y a de l'impatience dans cette attente, de l'angoisse.

Quels rapports particuliers le couple entretient-il, quand il est à l'intérieur ou à l'extérieur ?

En fait, je n'avais pas envisagé de distinguer l'intérieur et l'extérieur, mais de fait la femme est davantage à l'intérieur.

On a l'impression que sa schizophrénie est due à une forme d'aliénation de la société qui l'a empêchée de vivre son rêve de devenir pianiste et qui l'a contrainte, en quelque sorte, à attendre tous les jours à la maison que son mari rentre du travail. Sous un certain angle, sa maladie met en cause les institutions.

Elle a abandonné son rêve de pianiste

parce qu'elle avait perdu confiance en elle-même. La dimension sociale, le poids des institutions n'ont rien à voir dans son choix d'abandon. Il m'est aussi arrivé de perdre confiance en moi, en ma capacité de faire du cinéma, à la fin de mes études. La jeune femme est dans la même situation. Lors du tournage, je pensais expliquer sa décision d'abandonner le piano à l'occasion d'une conversation avec le docteur, mais j'ai finalement coupé ce passage. Il n'y a pas de piano dans la maison, et ne pas donner d'explication pousse le spectateur à réfléchir sur les raisons qui ont motivé son choix.

Le fait qu'il n'y ait pas de piano laisse supposer que son mariage est responsable de cet arrêt. Cela est d'autant plus vrai dans la scène des photos, où celles de son enfance sont prises devant le piano, et la plus récente, celle de son mariage, devant un rideau de fer.

Peut-être me suis-je trompé dans ma façon de tourner, car je porte ma propre expérience d'abandon. Si une personne joue du piano, il n'y a normalement aucune raison qu'elle abandonne après son mariage. Si la mariée abandonne le piano, c'est qu'elle a perdu une partie d'elle-même. Le monde du sport et de la musique comporte une dimension compétitive, mais son mari n'a pas l'esprit de compétition. De plus, il ne connaît rien à la musique.

Au début, elle a vraiment essayé de vivre avec lui en oubliant son passé. Mais son mari, trop pris par son travail, n'a pas le temps de parler avec elle et, malgré l'amour qu'ils se portent mutuellement, la vie en commun est difficile. Sa solitude permet à son passé de resurgir de plus en plus souvent, l'entraînant peu à peu sur le chemin de la maladie.

Pourquoi ses visions délirantes l'entraînent-elles à entrer en conflit avec les institutions - le policier, le milieu hospitalier ?

Tous les malades atteints de schizophrénie se sentent menacés par un complot, une sorte d'organisation. L'attitude de cette jeune femme n'a donc rien de surprenant. J'ai fait le choix d'illustrer cette «organisation» par le policier et le médecin. Cela ne correspond pas à une remise en cause de l'ordre social. (...)

Extraits de l'entretien réalisé
par L. Haddad

Dunkerque - Octobre 1996

Dossier distributeur

Le réalisateur

Né à Tokyo en 1963, Diplômé en psychologie, il a été projectionniste au Centre culturel français de Tokyo. Critique cinématographique, il est connu, au Japon, pour avoir interviewé avec chaleur des réalisateurs du monde entier. Il collecte encore, aujourd'hui, par des interviews de réalisateurs, d'acteurs et de techniciens, la mémoire du cinéma japonais, de ses origines à aujourd'hui. **Okaeri** est son premier film.

Fiche GNCR

Filmographie

Okaeri 1995

Documents disponibles au France

L'événement du Jeudi - 27 Nov. 1997
Le Nouvel Observateur - 27 Nov. 1997
Les Inrockuptibles n°128 - 26 Nov. 1997
Le Monde - 28 Novembre 1997
Libération - 26 Novembre 1997
Dossier distributeur
Fiche 10^e rencontres cinématographiques de Dunkerque.
Autres documents...