

LES ECHOS DE SAINT-MAURICE

Edition numérique

Jean ERACLE

Réflexions sur "l'Ile nue"

Dans *Echos de Saint-Maurice*, 1966, tome 64, p. 9-17

© Abbaye de Saint-Maurice 2013

Réflexions sur «l'Île nue»

Dans l'après-midi du 8 décembre 1965 fut projeté, dans la Grande Salle du Collège de Saint-Maurice, « L'île nue », de Kaneto Shindo. Tourné en 1960 avec le concours de deux acteurs professionnels, Taiji Tonoyama et Nobuko Otawa, ce film japonais suscita parmi les spectateurs, professeurs aussi bien qu'étudiants, des réactions et des interprétations diverses. Tandis que les uns ne trouvaient dans ce chef-d'œuvre qu'un pessimisme foncier et une conception toute matérialiste de l'homme, d'autres croyaient y déceler je ne sais quel message d'espoir et un poignant hommage à la dignité humaine. Il n'est peut-être pas inutile par conséquent d'y revenir un peu.

LE SCENARIO

De quoi s'agit-il ?

Une famille — le père, la mère et deux garçons — vit sur une petite île. Comme celle-ci est totalement dépourvue d'eau douce, le père et la mère se rendent plusieurs fois par jour sur le continent pour y puiser l'eau nécessaire aux travaux de la campagne et à la vie quotidienne. L'on assiste à maintes reprises au passage du bras de mer, à la pénible montée de l'eau sur l'île abrupte, à l'arrosage minutieux de chaque motte de terre. La répétition de ces mêmes gestes, qui forme le canevas de toute la projection, donne rapidement une impression de monotonie implacable, comme si l'homme était pris dans un cycle interminable qui le ramènerait toujours au même point. Cette monotonie est encore soulignée par la reprise constante, d'un bout à l'autre du film, d'un même thème, d'ailleurs fort beau, de musique instrumentale.

A la répétition continue des mêmes gestes

semblent déroger certains événements : on se rend sur le continent pour une fête religieuse, on va sur l'autre rive pour vendre du poisson ou du grain. Mais la rupture du cercle n'est qu'apparente, car ces faits sont insérés eux-mêmes dans le cycle des saisons.

Les deux seuls événements qui effectivement apportent une impression nouvelle sont d'une extrême dureté. A un moment donné, la mère a une défaillance, elle s'écroule et renverse un des seaux qu'elle porte : son mari lui donne froidement une gifle retentissante qui bouleverse le spectateur. Et puis, il y a tout l'épisode de la mort du fils aîné, avec les séquences consacrées aux funérailles qui se terminent par la crise de nerfs de la mère.

Cependant la fin du film revient au thème lancinant de la montée de l'eau.

Le caractère implacable de ce cycle où l'homme est emporté, est mis en relief par le silence absolu des acteurs : du début à la fin, si l'on excepte les parties musicales et le bruit de l'eau, on n'entend que les gémissements de l'enfant mourant, les cris de la mère quand elle reçoit la gifle et se révolte contre la mort de son fils.

LA SIGNIFICATION

Il ne faut pas demander aux acteurs de nous expliquer ce qu'ils font, puisqu'ils ne disent rien. Il faut simplement les regarder : c'est par des gestes qu'ils parlent et nous livrent la vraie signification du film.

Mais avant d'essayer de saisir la leçon qu'ils nous donnent, cherchons quelque fil conducteur chez l'auteur du film lui-même, Kaneto Shindo :

« J'appartiens à une famille nombreuse de paysans de l'archipel de Seto, à l'ouest du Japon.

» C'est de mes propres yeux que j'ai vu mes parents lutter âprement pour leur existence : les semailles du froment, la plantation du riz au début de l'été, la moisson sous un soleil ardent. Je vois toujours devant moi ma mère, le dos courbé sous les lourds fardeaux, d'un dévouement incomparable, supportant calmement les épreuves de la vie.

» Jamais je n'oublierai ma jeunesse et la lutte silencieuse de mes parents pour leur subsistance. Leur vie a laissé dans ma mémoire une impression inoubliable. Aussi, j'ai décidé un jour d'exprimer, en un film, l'impitoyable lutte des paysans contre la terre et les forces de la nature. »¹

A première vue, en lisant ces paroles, on pourrait être tenté de voir dans ce film un simple documentaire sur la vie rude des paysans japonais, réalisé par le cinéaste en hommage à ses parents.

Mais à y bien réfléchir, on se rend compte que ce n'est pas tout à fait cela : en réalité, l'auteur ne veut pas attirer notre attention sur les difficultés de la vie en elles-mêmes, mais au contraire nous montrer « la lutte silencieuse », « le dévouement incomparable » de ces paysans « supportant calmement les épreuves de la vie ». Ce que Kaneto Shindo veut nous faire voir, ce ne sont pas les épreuves endurées, mais la manière exemplaire de les endurer, et par là ce qu'il nous montre prend une valeur universelle.

D'ailleurs, il est à peine besoin de faire remarquer combien la vie qu'il nous dépeint est stylisée, dessinée à gros traits, un peu comme ces peintures japonaises, exécutées à l'encre de Chine, et qui visent à créer une atmosphère par quelques lignes bien marquées, laissant au spectateur le soin de reconstituer la vie en la vivant lui-même intérieurement. Dans « L'île nue », les contours sont appuyés et c'est ce qui donne à l'œuvre son caractère si âpre et si bouleversant, souligné, comme nous l'avons déjà dit, par le silence impressionnant des acteurs.

Regardons maintenant agir les personnages et essayons, en vivant nous-mêmes le drame, de comprendre la leçon qu'ils nous donnent.

Accepter l'existence comme elle est

Ce qui ressort nettement d'abord, c'est le caractère implacable de la condition humaine : la vie n'est qu'un

¹ D'après la « Revue internationale du cinéma », N° 65, 25 octobre 1962, p. 3.

perpétuel recommencement : chaque jour est emporté dans un cycle identique et le déroulement des jours s'inscrit lui-même dans le cycle de l'année, et ainsi de suite. L'homme ne peut sortir de cette ronde interminable.

Le film montre si bien cela que le spectateur se sent déprimé et abattu. L'homme est emporté par un mouvement dont il ne peut s'échapper, comme cette pive que le cinéaste nous montre continuellement ballotée par la vague de ressac.

Au milieu de ce cercle : une famille « supportant calmement les épreuves de la vie », menant « une lutte silencieuse ».

Ce qui paraît en effet peu à peu dans le film, c'est l'extrême patience des parents : inlassablement ils recommencent les mêmes gestes, sans un murmure, mais avec un respect sans limite. Cette acceptation attentive et respectueuse de l'existence telle qu'elle est, apparaît tout particulièrement par ce geste souvent répété de l'épui-sette qui va de la source au seau, puis du seau à la terre, tandis que les visages demeurent impassibles.

C'est bien une leçon d'acceptation que nous donne ce film. Le cycle est implacable, mais il ne sert à rien de se révolter contre une telle condition. Se révolter, c'est se laisser dominer par les événements, c'est par conséquent souffrir sans issue. Au contraire, accepter la réalité telle qu'elle est, parce que c'est cela qui existe dans l'instant présent, c'est s'élever au-dessus de toutes les chaînes.

L'épisode de la gifle est à interpréter dans cette perspective. La femme monte péniblement avec les seaux d'eau. Son visage se crispe. Résultat : elle tombe et un seau se renverse. Elle est tombée physiquement parce qu'elle a défailli intérieurement. La gifle que lui donne son mari n'est pas inspirée par la colère, mais par la compassion : c'est une leçon que l'homme donne à sa femme. Cette compassion se manifeste bien ensuite quand l'homme s'agenouille avec respect pour aider sa femme à reprendre le seau demeuré plein : et tous deux s'avancent, portant le même fardeau.

Comment ne pas souffrir quand tout passe ?

Accepter l'existence comme elle est, c'est aussi ne pas vouloir que demeure ce qui est impermanent : c'est donc pratiquer le détachement vis-à-vis de tout ce qui disparaît.

Acceptation de la réalité, détachement, voilà l'enseignement qui se dégage de toutes les séquences qui suivent la mort de l'enfant.

Disons d'emblée que cette mort ne va rien changer aux conditions de l'existence, pas plus d'ailleurs que la scène de la crise de nerfs qui, nous allons le voir, est le point culminant du film.

L'auteur nous l'affirme lui-même puisqu'il nous fait lire ces mots aussitôt après le drame : « Et ainsi continua la vie ».

De fait, la fin du film ramène le thème de la montée de l'eau jusqu'au sommet de l'île.

Cependant quelque chose est différent : l'atmosphère est tout autre. Auparavant, on avait l'impression d'un grand accablement. Maintenant, on ressent comme un apaisement, comme un sentiment de grande libération. L'auteur attire l'attention sur ce changement en faisant doubler le thème musical, déjà entendu jusqu'à satiété, par un chant éclatant et joyeux. Le film s'achève par une sorte d'envol : on a l'impression de s'éloigner de la terre, de monter sur un plan supérieur, comme si le cercle de l'existence devenait subitement une spirale ascendante ou un pas de vis.

Que s'est-il passé pour que ce film si sombre devienne si lumineux ?

Il y a eu la mort du fils aîné. Il y a eu l'évolution intérieure de la mère et la compréhension qui en est résultée. Il faut noter ici la différence d'attitude entre le père et la mère. L'homme représente l'idéal déjà réalisé, tandis que la femme est seulement sur le chemin de cette réalisation. Et le mari guide son épouse. Lui, il est comme le maître qui enseigne et soutient. Elle, c'est le disciple ou, si l'on veut, le spectateur.

Reprenons la séquence de la mort de l'enfant.

Nous venons de voir le visage du petit mort.

Maintenant, nous voyons au premier plan le visage de la mère agenouillée près du corps de son fils. Elle le regarde, puis tourne la tête vers nous et se met à sangloter. Et nous comprenons sa douleur.

Que fait le mari pendant ce temps ? Il s'est assis par terre à l'autre bout de la pièce. Il tourne le dos au cadavre de son fils. Il regarde le mur.

La mère pleure et souffre parce qu'elle est attachée à son enfant.

Pour le père, tout est terminé : l'enfant est mort, il s'en détache. Pour lui, c'est une page tournée. Ce n'est pas qu'il n'aimait pas son fils. Il l'a montré tout à l'heure dans sa course effrénée pour aller quérir le médecin sur le continent. A ce moment-là, alors que la mère semblait désespérée, lui avait couru, il avait agi, et avec quel zèle ! Maintenant, l'enfant n'est plus là, alors il est vain d'y rester attaché.

Une autre séquence évoque la même différence d'attitude.

Après les funérailles, quand le bonze et les camarades d'école du petit mort sont partis, la femme est accroupie un peu en avant de la maison. C'est le soir. Elle regarde vers l'autre rive. On voit dans ses yeux qu'elle est comme absente, que la pensée de son fils mort la remplit tout entière et la paralyse.

Le père se tient debout près de la demeure. Il regarde sa femme. Un sentiment de compassion marque son visage. Il détourne la tête, va dans la maison, en revient avec deux bûches : il en donne une à son épouse et tous deux s'en vont pour ensevelir les restes du bûcher funéraire.

Là encore, la femme est captive de son attachement. L'homme, lui, sait qu'elle ne doit pas vivre ainsi dans le passé, mais dans le présent. Or le présent, c'est que l'enfant n'est plus là. Aller ensevelir les restes du bûcher prend alors une valeur particulière : il faut briser l'attachement.

Le lendemain, il y a la crise de nerfs.

Le couple a repris le travail : c'est l'arrosage minutieux des jeunes plantes.

Soudain la mère se dresse. Elle prend le seau et le verse. Elle saisit nerveusement les plantes et les arrache. Elle se précipite le visage contre terre et se met à crier.

Le mari s'est aussi relevé, mais calmement. Il regarde sa femme. Une intense compassion anime son regard. Que va-t-il faire ? A ce moment, le spectateur songe spontanément à la scène de la gifle, puis il se dit : « Non, ce n'est pas possible : il va s'approcher d'elle et la consoler. »

L'attitude du mari est le sommet de la leçon : il se penche, reprend son épuisette et calmement, impassiblement, il continue à arroser les plantes.

Au bruit de l'eau, la femme tourne la tête : on voit dans ses yeux qu'elle comprend. Elle se lève, reprend son épuisette et calmement, comme s'il ne s'était rien passé, elle recommence à arroser les plantes.

La vie continue, car le passé est passé, et l'on ne peut y revenir à partir du présent. En acceptant la condition de l'instant présent, en se détachant de ce qui n'existe plus, on acquiert la libération.

Une sagesse à l'arrière-plan

N'allons pas chercher dans ce film je ne sais quelle espérance d'un monde meilleur. A la vérité, cela n'y est pas. La libération — nous sommes au Japon et le film reflète nécessairement les conceptions de ce pays — est obtenue maintenant, dans le présent, par un changement d'attitude vis-à-vis de l'existence. A la vérité, et cela éclate aux yeux de celui qui connaît tant soit peu la pensée de l'Extrême-Orient, nous sommes dans un climat bouddhiste. C'est la philosophie bouddhiste de l'existence qui se dévoile dans ce chef-d'œuvre du cinéma. En particulier, on peut reconnaître divers thèmes bien connus de la prédication du Bouddha.

Nous avons souligné la ronde implacable de l'existence : tout recommence, inexorablement : c'est la doctrine dite du *Samsara*.

Il faut passer d'une rive à l'autre : n'est-ce pas là un écho de ce passage, au-dessus du courant de la conscience, de la rive du *Samsara* à celle du *Nirvana* ou état

de libération ? Sous ce rapport le continent semble symboliser le *Samsara*, tandis que l'île, par son dépouillement et son aspect abrupt, pourrait représenter la dure montée vers le *Nirvana*. Faut-il voir une relation entre la nudité de l'île et l'attitude de l'homme ? La femme, par contre, serait plutôt en rapport avec le continent vers lequel vont ses pensées le soir des funérailles de son fils. La chute de la femme prend aussi une valeur symbolique : tandis que son mari se trouve en haut, elle gravit péniblement les gradins taillés sur le flanc de l'île. Elle défaille en route et son mari vient alors la chercher pour l'aider, après la fameuse gifle, à monter jusqu'au sommet.

Nous avons vu que la libération ne change pas les conditions de l'existence : tout continue comme auparavant. Ce qui est changé, c'est l'esprit humain qui, en acceptant les choses comme elles sont et en se détachant de toutes les formes impermanentes, se libère du cycle et le domine. C'est ici la doctrine si fondamentale du bouddhisme Mahayana selon laquelle *Nirvana* et *Samsara* sont une seule et même réalité, mais seulement assumée différemment par l'homme.

Plusieurs jeunes spectateurs ont été choqués par l'égalité que le cinéaste semble mettre entre l'homme et les animaux lors du repas. N'est-ce pas là aussi un reflet de cette idée bouddhiste que tout est de valeur identique pour celui qui voit les choses « telles qu'elles sont », sans rien refuser et sans s'attacher à quoi que ce soit ?

On pourrait aussi y découvrir cette solidarité que le bouddhisme établit entre l'homme et les animaux du fait que tous les êtres vivants sont dits contenir au fond d'eux-mêmes la nature du Bouddha.

Enfin, on peut déceler en maints endroits l'influence du bouddhisme Zen, qui a joué un rôle si important dans la civilisation du Japon. Au début, nous avons fait allusion à certaines peintures japonaises qui suggéraient la vie par quelques traits bien marqués : or ces peintures sont en fait inspirées par le Zen. De même, la prédominance du geste sur la parole, au point que pas un mot n'est prononcé au cours du film, est tout aussi caractéristique de cette influence : le comportement du père lors de la mort de l'enfant ou de la crise de sa femme, comme

aussi cette manière de jeter son deuxième fils à l'eau pour exprimer sa joie, tout cela évoque certains procédés chers aux maîtres du Zen, qui font un simple geste (qui est parfois un coup !) pour éclairer l'esprit de leur disciple ou, au moment de prêcher, se contentent de s'asseoir et de rester silencieux. Quand on voit aussi le père s'accroupir face au mur au moment de la mort de son fils, on ne peut s'empêcher de penser à certains moines du Zen, qui méditent de la même façon, imitant le fondateur de leur école Bodhidharma qui, selon la légende, passa neuf ans en méditation devant un mur. Un examen plus minutieux du film permettrait sans doute de dégager d'autres ressemblances encore ².

Cela suffit.

Comme on a pu le voir, « L'Ile nue » n'est pas un simple divertissement instructif : c'est un cours de haute sagesse. Un cours de haute sagesse donné à la manière de l'Extrême-Orient, qui ne fait pas de longues théories, qui n'échafaude pas d'éblouissantes spéculations, mais soumet des expériences concrètes dont l'élève doit tirer lui-même les ultimes conclusions... dans sa vie.

Ce film est donc à la fois très compréhensible et très incompréhensible. Fermé à ceux qui n'ont pas eu le courage d'entrer jusqu'au bout dans le drame humain, universel pourtant, qu'il présente, mais ouvert et lumineux pour tous ceux qui ont osé le vivre intérieurement sans s'arrêter sur le chemin. Pouvait-il en être autrement s'il montre une voie de libération ?

Jean ERACLE.

² Sur le Bouddhisme, le Zen et la civilisation japonaise, voir, par exemple : René Grousset : *Les civilisations de l'Orient*, tome IV, *Le Japon*, Paris 1930, principalement p. 144 et suiv. ; A. W. Watts : *Le Bouddhisme Zen*, Paris, Payot, 1960.