

“L'UNIQUE RÉALISATEUR QUE J'ESPÉRAIS ÉGALER” Hirokazu KORE-EDA



ytv

avec HENRIKHO MAKINO, NAOKI SAKATA, TAKU OH, KENICHI MAKINO, NAHO TODA, YOSHIOBU SHIBUKITATE, CHIKAGE ANNOSHIMA
scénario YUZO TANAKA adapté de KAZUHI YUMOTO ESCHIZAKISHAI réalisation SHINJI SOMAI avec NORIHIRO SHINDO et HIROE KUMAGAI et HIROE TESHU NOMAKA assisté de KYOKO HEIN assisté de SERGIO ASSAO
montage YOSHIOBU OKAHARA production YOSHIMIRO KATO, HIROFUMI FUKUKADO assisté de KEI LACHA, MASASHIRO YASUDA financé par SHUNTARO YOSHINO, TATSUYA OKI distribués par SURVIVANCE



survivance

DOSSIER DE PRESSE

1994 / Japon / 113min

Distribution : Survivance / Guillaume Morel / guillaume@survivance.net / 06 74 86 38 95

Presse : Emmanuel Vernières / emvernieres@gmail.com / 06 10 28 92 93

SYNOPSIS

Pendant leurs grandes vacances, dans un Kobe écrasé de chaleur, trois jeunes amis en mal d'aventures se questionnent sur la mort et se passionnent peu à peu pour le jardin abandonné d'un ermite qui les fascine. Ils se mettent en tête de lui rénover sa maison délabrée. Petit à petit, les trois garçons et le vieil homme se lient d'amitié. Ce jardin d'été sera leur terrain de jeu le temps d'un été inoubliable.



SHINJI SOMAI

“Peut-être le plus grand maître du cinéma japonais contemporain.” **Kiyoshi Kurosawa**

Né à Morioka le 13 janvier 1948. Après des études à l’université Chūō (Tokyo), il intègre la compagnie Nikkatsu en 1972, où il devient assistant-réalisateur.

Il quitte la Nikkatsu en 1976 et devient freelance. Assistant-réalisateur auprès de Kazuhiko Hasegawa, Murakami Ryū et Terayama Shūji, il tourne son premier film, *The Terrible Couple*, en 1980.

De 1980 à 2000, il tourne 13 longs-métrages et un documentaire, met en scène un opéra, et réalise plusieurs courts-métrages publicitaires.

Parmi ses films, seul *Typhoon Club* fera l’objet d’une sortie en salles en France, en 1988 et malgré la sélection de Déménagement en sélection officielle à Cannes en 1993.

Il décède d’un cancer du poumon le 9 septembre 2001, à l’âge de 53 ans.

Après plusieurs rétrospectives dans le monde dans les années 2010 (Cinémathèque française, 3 Continents, BFI...) où l’œuvre de Somai est largement redécouverte, son œuvre est peu à peu restaurée. Dernier film restauré en date, *Jardin d’été* (Natsu No Niwa, dans son titre original) fait sa première mondiale au festival de Hong Kong en 2024. *Jardin d’été* est le troisième film de Somai distribué par Survivance, après *Déménagement* (1993) et *Typhoon Club* (1985).

En mars 2025, lors d’une carte blanche au Cinéma du Réel, le cinéaste Ryusuke Hamaguchi choisit de montrer un film de Somai, *The Catch* (1983). Une rétrospective des films de Somai, dont plusieurs nouvelles restaurations, est programmée à la Maison de la Culture du Japon à Paris **du 2 mai au 7 juin 2025**.

Filmographie

1980 : The Terrible couple
1981 : Sailor Suit and Machine Gun
1983 : PP Rider
1985 : Love Hotel
1985 : Typhoon Club
1985 : lost Chapter of Snow
1987 : La Femme Lumineuse
1990 : Tokyo Heaven
1993 : Déménagement
1994 : The Friends
1998 : Wait and See
2000 : Kazahana
2001 : Le Mont Gassan

FLORENCE MAILLARD À PROPOS DE *JARDIN D'ÉTÉ*

Adapté d'un roman pour la jeunesse de Kazumi Yumato, *Jardin d'été* est le onzième long métrage de Shinji Somaï. On peut donc légitimement le considérer comme une œuvre de maturité (forcément relative étant donnée la disparition prématurée du cinéaste), et il est tentant de le considérer ainsi précisément parce que c'est aussi l'un des plus déliés, heureux et lumineux de son auteur. Somaï se met à hauteur d'enfants et comme au défi de déployer autrement sa propre virtuosité : réalisé juste après *Déménagement* (1993), inouï par l'ample et profond mouvement qui accompagne la transformation de sa jeune héroïne, *Jardin d'été* offre en contrepoint une forme de modestie charmante, une simplicité un peu hirsute comme le jardin dont s'occupent les enfants, mais qui s'avère aussi précise et bouleversante.

On dit souvent tout d'un bloc que le cinéma de Somaï a partie liée avec l'adolescence : c'est vrai dès ses trois premiers films – *The Terrible couple* (1980), *Sailor Suit and Machine Gun* (1981), *P.P. Rider !* (1983) – puis à nouveau, en forme de point culminant, avec les lycéens de *Typhoon Club* (1985), et d'une certaine manière encore avec les jeunes héroïnes « idols » de *Lost Chapter of Snow* (1985) et *Tokyo Heaven* (1990). Avec la petite Ren de *Déménagement*, très inquiète du divorce de ses parents, saisie à un âge tendre de basculement qui lui fait quitter les rivages insoucians de son enfance, puis avec les trois copains de *Jardin d'été*, trois garçons préoccupés par la mort, son territoire initiatique est celui de l'enfance.

Cette distinction entre les âges a son importance, car chacun porte en lui son énergie : or tout le cinéma de Somaï, cinéma sorcier, est une sorte de chaudron où entrent, s'échauffent, s'intensifient les énergies. Celle, vibrante, éruptive, des corps¹ des acteurs, dont l'engagement physique est sollicité jusqu'au défi des lois de la gravitation ; celle des prises de vue, coordonnées selon de longs et complexes plans mouvants aux gestes, pulsions, interactions, jaillissements de vie devant la caméra. Celle encore des phénomènes météorologiques, et très souvent d'événements lumineux (ici encore : des feux d'artifice, des lucioles...), qui s'agrègent aux mille et une aspérités du monde matériel et concret pour rythmer et ponctuer l'environnement des personnages. Un environnement pensé (c'est-à-dire arpenté par eux autant que filmé par Somaï et ses techniciens) comme un véritable tissu sensible et émotionnel.

On ne dira donc jamais assez combien l'émotion emprunte et découvre, chez le spectateur des films de Somaï, tout un réseau de coulisses corporelles, débride une imagination nerveuse et musculaire, en écho direct à une incarnation stupéfiante du monde filmé. Exemple d'exaspération d'une appréhension nerveuse de l'action : dans *The Catch* (1983), toute la charge du récit est arrimée à la ligne de pêche au thon, qui menace sans cesse de lacérer la chair et électrise les plans exactement comme un nerf, y compris par le son. Toutes les premières séquences de *Jardin d'été* captent tension, vertige, corps au bord du déséquilibre. On découvre les trois amis saisis dans un état d'intranquillité permanente. A la frénésie du match de football, où les enfants sont malmenés par leur entraîneur sous une pluie battante, succèdent des plans suspendus dans le métro aérien, mais qui ont quelque chose d'également paroxystique : les enfants surplombent la ville, à contre-jour devant un coucher de soleil flamboyant découpant

¹ Parlant du corps, chez Somaï, outre la dimension sportive et acrobatique de l'interprétation, il faut englober le visage, la peau, la voix : tout ce qui s'exprime ou exprime quelque chose, rayonne.

en silhouette la posture faussement alanguie, en équilibre sur le dossier du siège, de l'un d'entre eux, tandis qu'ils poursuivent leur discussion fiévreuse sur la mort. Cette intensité qui vibre en chaque plan se trouve hissée d'un cran dans la scène suivante, proprement sidérante : le même garçon entreprend cette fois de marcher sur un muret qui n'est autre que le garde-fou d'un pont, accompagné par la caméra qui dévoile au cours de son mouvement la route et les voitures passant au-dessous. Liberté et invention des postures, transgressions légères et comme instinctives, appel du vide : l'enfance est reine à éprouver le monde via cette exploration par le corps. Mais on ne saurait tout à fait s'arrêter là. Tout à coup le corps du personnage est aussi le corps réel du jeune acteur, le monde filmé est comme fécondé par les lois physiques de notre monde, l'incarnation déborde, dépasse ce qu'on en attend, transgresse un ordre habituel de la représentation elle aussi, et fixe notre attention dans un saisissement de tout le corps (c'est nous qui sommes pris de vertige). Sans autre équivalent dans le film, qui après elle bifurque, cette scène emblématique nous fait toucher du doigt la part d'énergie irrécupérable, la matérialité chauffée à blanc qui sont le propre du monde intensifié à l'écran par Somaï.

Un film aussi fou et exubérant que *P.P. Rider !* – course-poursuite éperdue de quatre adolescents explorant toutes les modalités du désordre – est entièrement mis en scène à ce régime de haute intensité (et au fond dédié à cette recherche poétique et formelle). *Jardin d'été* quant à lui, brille par la façon dont il va plonger plutôt, à la suite des enfants, dans un monde d'herbes hautes, d'araignées et de papillons, terre inconnue à explorer, îlot dans la ville de Kobe, monde à l'intérieur du monde ou un peu à côté, qui va permettre à la vie de s'épancher et aux enfants de se brancher à son cycle. A force de tourner autour de la maison, d'espionner le vieux, de s'introduire dans le jardin par la brèche du mur, la rencontre a lieu, et toute l'énergie des enfants va s'employer à redonner vie au vieil homme, au jardin, à l'habitation délabrée. A replanter des brassées de fleurs et repeupler une existence solitaire. A réparer, au propre comme au figuré, jusqu'à faire ressurgir une épaisseur du temps, l'Histoire, les générations et leurs liens d'amour. Le vieux, lui, qui n'ignore rien des raisons qui ont d'abord poussé les enfants à s'approcher de lui, leur offre une plus franche et complète initiation : s'ils veulent connaître quelque chose de la mort (et de la vie), qu'ils soient confrontés, plutôt qu'au cadavre d'un inconnu, à la mort d'un ami.

Le mouvement d'approche de la maison et de son habitant capte une humeur enfantine où l'imagination et la curiosité s'emparent des écoliers : avec la filature dans la rue et au supermarché, la frousse d'un des trois garçons dans les couloirs d'un hôpital qui lui paraît hanté, les moments où les enfants écrasés de soleil tournent autour du mur effondré et s'approprient les lieux par incursions furtives dans le jardin, les enfants vont au-devant de leur propre initiation. Mais à rebours de la confusion, de l'agitation qui font le burlesque adolescent, furieux et anxieux, de nombreux chefs-d'œuvre du cinéaste (outre *P.P. Rider !*, qu'on pense aux deux jeunes lycéens forcés de cohabiter dans *The Terrible Couple*, où le décor de la maison et la relation du jeune « couple » ne sont plus qu'arêtes vives, ou au chaos pulsionnel de *Typhoon Club*, qui met lui aussi à contribution tous les lieux, tout le mobilier du lycée où sont enfermés les adolescents), l'énergie demandeuse des enfants va se trouver canalisée par leur rencontre avec le vieil homme, qui en trois mouvements apprivoise le trio et lui suggère une série de travaux, dans lesquels il s'engage avec sérieux et enthousiasme. Et à la profondeur d'une certaine solitude enfantine, dans *Déménagement*, succède ici la réponse immédiate à l'amitié du vieux, une façon d'être en prise avec l'ici et maintenant, et avec l'autre. Les corps sont mis gaiement au travail, occasion pour eux d'éprouver, d'explorer et d'apprendre, tout comme d'ailleurs les jeunes acteurs au tournage. Le film s'installe dans un présent très joyeux, celui de l'expérience.

Comme le lycée de *Typhoon club* et en même temps tout à fait autrement, la maison et son jardin forment une île propice à l'expérience, mais qui demeure ouverte sur la ville et la nature, offerte aux allées et venues, un lieu d'élection et de transmission, pour lequel les enfants délaissent au moins en partie leurs habitudes, leurs camarades de l'école, leur famille, l'équipe de foot, remettent leur uniforme et tour à tour s'ébattent torse nu, s'inventent des tenues de travail, trouvent refuge en pyjama lors de l'orage : c'est certes un détail, mais « l'instabilité vestimentaire » et transformiste chez Somaï est le meilleur indice d'un anarchisme doux, et *Jardin d'été* est peut-être celui de ses films où cette tendance à prendre la tangente crée une forme de petite communauté libre et heureuse à l'intérieur d'une communauté plus vaste, où chacun grandit et apporte sa contribution.

Les herbes sont donc arrachées et replantées, la maison retapée (cloisons refaites, vitres changées, toiture repeinte). Tout l'espace va se trouver matériellement et symboliquement transformé – et il ne faut pas s'étonner que les fleurs si simples plantées par les enfants soient justement celles nommées *cosmos*. Mais Somaï ne filme pas le symbole, assez peu même le résultat du travail (ou alors, dans un joli renversement, du point de vue subjectif d'une caméra placée sur une balançoire, sur un petit terrain de jeu où les enfants ont invité cette fois leur ami à les rejoindre), il filme d'abord toute l'ardeur mise à cette transformation, les gestes accomplis ensemble, le passage actif des enfants dans la vie du vieil homme, et réciproquement. Plus exactement, il fraie un passage, tisse un lien d'évidence entre le monde concret et la représentation symbolique, accordant toute leur place aux motifs merveilleux du conte sans rompre avec un sentiment de proximité tactile et de découverte du monde. C'est cet art du mouvement et de l'entrelacement qui fait la force d'évocation des plans magiques du puits, tombeau des insectes morts d'où s'élève, à la fin, une nuée lumineuse et enchantée. (On se souvient que, de façon troublante, l'intensité du dernier mouvement de *Déménagement*, tournant symbolique et initiatique, devait beaucoup au recours à des plans documentaires...).

Comme ce puits étonnamment régénéré, l'enfance elle-même est un passage, que chacun emprunte, mais peut-être est-il moins à sens unique qu'on ne le pense : car l'enfance exerce aussi, pour qui la côtoie vraiment, une profonde influence. Il y a une ampleur discrète de l'approche enfantine, empathique, têtue, imaginative et capable de miraculeux courts-circuits. La capacité de répondre présent redonne vie aux plus tristes des vieillards. Quand le vieux confie aux enfants son histoire et que ces derniers, fascinés, immédiatement touchés, se mettent en tête de réparer cette fois son couple et sa famille, cette dynamique de l'imagination laisse naturellement advenir une autre dimension du temps. A partir de ces plans où les reflets des enfants et du conteur sont pris dans une mosaïque de vitres donnant sur la nuit – composition saillante qui fait décoller dans une autre dimension, plus spectrale, mais que Somaï parvient de cette manière à rendre également tangible – le film mute donc à nouveau, de façon subtile, déplaçant son ancrage dans l'espace de la maison pour entrelacer les âges de la vie et les temporalités, mais sans laisser troubler l'un par l'autre : l'élan et la vie des enfants semble prendre par la main un monde fantômatique. Un vent de mélodrame souffle au détour de séquences où les enfants découvrent la survivance d'un monde ancien blessé et tourmenté, figé dans la tristesse. Lors de leur visite dans cet appartement en bord de mer où ils retrouvent la femme de leur ami, Somaï capte le mélange d'attente précaution et de franchise nouvelle dans l'approche des enfants (qui ont déjà tant appris), qu'il accole à la composition rigoureuse et foudroyante de plans qui n'ont rien à envier à Ozu ou Naruse, nimbant l'ensemble d'une émouvante fragilité en raccordant avec tact les enfants, les adultes, joignant comme deux pans et époques du monde et du cinéma. On en aurait presque oublié ce fait, avant l'apparition à l'écran de Chikage Awashima, que les tout jeunes acteurs se tenaient déjà, depuis les débuts du film, auprès d'un autre vétéran, Rentaro Mikuni – *Jardin d'été* abritant comme sans doute aucun

autre film de Somaï la jeunesse lancée sans filet de ses acteurs débutants à l'ombre d'un « bon géant ».

Dans sa dernière partie, le film égrène le plus simplement du monde ses réponses aux questions initiales des enfants : voilà un cadavre – touchons-le ; voilà une cérémonie mortuaire ; ici éclate la douleur, là commence la tristesse, se comprend l'amitié. La séquence au crématorium est un modèle de mise en scène sensible et équilibrée. Par l'entremise de la petite caméra inquisitrice d'un camarade des trois amis, Somaï oblitère malicieusement la solennité de l'événement. Le jeu hiératique et puissant de Chikage Awasima, sa pâleur même se trouvent de nouveau mystérieusement accordés à la présence légère des jeunes garçons. La séquence délivre à part égale la sensation de vivre les funérailles à hauteur des enfants, et le climax des retrouvailles post-mortem des époux – retrouvailles qui sont un peu leur œuvre, et constituent l'ultime leçon pour comprendre l'importance parfois vitale d'un point final. Mais jusqu'à ses derniers plans, la générosité du film ne cesse de s'échouer, comme des vagues, en plusieurs fins qui sont plutôt comme des points de suspension : l'envol des lucioles par le puits, où les enfants saluent l'âme de leur ami ; l'obturation du puits par les planches et trois garçons qui s'en vont sans se retourner, suggérant une précieuse capacité d'oubli ; le délabrement progressif de la maison, désormais vide de ses occupants, sous l'action d'un temps long défaisant ce que le film aura fabriqué sous nos yeux : si quelque chose est bien fini, le mouvement reste ininterrompu.

Florence Maillard est critique de cinéma et programmatrice, notamment pour le Festival des 3 Continents à Nantes

CRÉDITS

RÉALISATION

SHINJI SOMAI

SCÉNARIO

KAZUMI YUMOTO, YOZO TANAKA

ACTEURS ET ACTRICES

RENTARO MIKUNI, NAOKI SAKATA, TAIKI OH, KENICHI MAKINO, NAHO TODA,
TSURUBE SHOFUKUTEL, CHIKAGE AWASHIMA

MUSIQUE

SERGIO ASSAD

MONTAGE

YOSHIYUKI OKUHARA

DÉCORS

KYOKO HEYA

IMAGE

NOBORU SHINODA

SON

HIDETOSHI NONAKA

PRODUCTEURS

YOSHIHIRO KATO, HIROYUKI FUJIKADO

SOCIÉTÉ DE PRODUCTION

YOMIURI TELECASTING CORPORATION