

Bouddhismeⁱ et cinéma

Luc Schaedler

La grande majorité des films réalisés sur le bouddhisme sont des *documentaires*. Presque sans exception, ils proviennent de cinéastes occidentaux et traitent principalement du bouddhisme *tibétain*, qui connaît un véritable engouement depuis le début des années 1980. Parmi les « films sur le bouddhisme », ils figurent parmi les plus diffusés — malheureusement, la plupart restent à la surface des choses. Les documentaires se contentent le plus souvent de *représenter* certains rituels religieux : LORD OF THE DANCE: DESTROYER OF ILLUSION (1985), des coutumes en voie de disparition : DIE SALZMÄNNER VON TIBET [THE SALTMEN OF TIBET] (1997), des phénomènes bouddhiques comme la réincarnation : DAS GOTTKÖNIGTUM TIBET (1989) ou bien le rapport bouddhique à la mort : THE TIBETAN BOOK OF THE DEAD (1994). Quelques rares films tentent de donner une vue d'ensemble : WELTRELIION: DER BUDDHISMUS OU LE MESSAGE DES TIBÉTAINS (1965), mais ils ne traitent que des aspects ésotériques du bouddhisme et glissent vers l'occultisme. Les cinéastes ne parviennent pas à montrer le bouddhisme tel qu'il est *vécu au quotidien* aujourd'hui.

Clemens Kuby a tenté de placer précisément ce quotidien au centre de ses films, dans sa trilogie tibétaine : DAS ALTE LADAKH (1985), TIBET – WIDERSTAND DES GEISTES (1989) et LIVING BUDDHA (1994). Mais lui non plus ne dépasse pas l'*idéalisaton* du Tibet et du bouddhisme. Son propos central peut être ramené (de manière simplifiée) au point suivant : les Tibétains bouddhistes ont su préserver leur identité culturelle pendant des millénaires (sic !) et vivent depuis toujours en harmonie avec leur environnement. Ce qui est désormais menacé en Chine a survécu intact au Ladakh et au sein de la communauté tibétaine en exil en Inde.

La critique adressée plus haut à ces films, quant à leur représentation du bouddhisme, ne se veut pas un jugement sur leurs qualités esthétiques. Il s'agit souvent de films beaux et émouvants. DAS ALTE LADAKH a été pour moi, en 1988, la principale raison de partir en Inde et au Tibet, et se situe au point de départ de mon engagement avec le Tibet et le bouddhisme. Quant à DIE SALZMÄNNER VON TIBET, il s'agit d'un chef-d'œuvre ethnographique d'une beauté poétique. Mais bien peu de films s'attaquent vraiment au bouddhisme ; ils s'en tiennent à une *représentation* sans esprit critique. Le conseil que donne le Dalai-Lama aux bouddhistes occidentaux — user de leur raison et ne pas croire tout ce qu'on leur raconte sur le bouddhisme — reste lettre morte. Cela conduit à de graves malentendus : le savoir spécialisé d'une petite élite monastique est vendu comme un bien culturel commun ; le bouddhisme

est présenté comme statique, dénué de toute dynamique interne ; on construit une *opposition* sommaire entre Orient et Occident — d'un côté l'identité culturelle et la vision *intérieure*, de l'autre l'aliénation et la vision *extérieure*. Le bouddhisme devient un *écran de projection* qui, en fin de compte, en dit davantage sur nous-mêmes qu'il ne rend justice à la complexité du sujet.

Il existe pourtant des exceptions, dont je voudrais en évoquer ici quelques-unes à titre d'exemple. RAID INTO TIBET (1966) a montré dans les années 1960 comment des moines bouddhistes prient pour la réussite d'une attaque contre un convoi chinois préparée par des guérilleros tibétains. Un coup sévère est porté au mythe selon lequel le Tibet aurait été non-violent durant des millénaires. Dans A BUDDHIST TRILOGY [EINE BUDDHISTISCHE TRILOGIE] (1979), les prières des moines sont effectivement traduites et non plus résumées par un commentaire. C'est le premier pas, au sein des « films sur le bouddhisme », pour donner au sujet filmé sa propre voix au lieu de parler à sa place.

Un véritable *changement de paradigme* intervient avec THE REINCARNATION OF KHENSUR RINPOCHE (1991). Il s'agit du premier film réalisé par des Tibétains sur leur propre culture. L'intrigue de la recherche et les aspects ésotériques de la réincarnation sont abandonnés au profit de la représentation du quotidien. Ce n'est pas le phénomène de la réincarnation qui intéresse, mais la relation de l'ancien serviteur avec son maître, dont il doit désormais être le père. Cette « inversion » de la relation permet une plongée profonde dans le quotidien des religieux bouddhistes. Une approche différente — et non moins intéressante — est celle d'une ethnologue américaine dans FILMS ARE DREAMS THAT WANDER IN THE LIGHT OF DAY (1989). L'autrice juxtapose différentes constructions du Tibet (et du bouddhisme) afin d'élaborer sa propre image, plurielle. La *construction de « l'Autre »* n'est pas dissimulée mais sert de point de départ au film.

Ce qui, dans le documentaire, est encore épique et prend son temps se trouve, dans la *publicité*, encore accentué et resserré sur l'essentiel. Toutes les caractéristiques de l'appropriation occidentale et des fantasmes sur le bouddhisme s'y retrouvent sous une forme condensée : des moines bouddhistes lévitent pour qu'on puisse passer l'aspirateur en dessous : ELECTROLUX WIDETRACK ; des érudits bouddhistes qui se réincarnent en automobiles : XSARA COUPÉ ; ou encore le moine zen qui, avec son thé vert, échappe au stress quotidien (japonais) : TSCHAE LIPTON. Toutes ces publicités ont en commun le recours à l'iconographie exotique du bouddhisme : monastères, moines, statues de Bouddha, pratiques occultes et, surtout, des couleurs. Cela va de soi — car elles ont un produit à vendre.

Qu'en est-il alors des *films de fiction* qui prennent le bouddhisme pour sujet ? À partir des années 1980, le nombre de « films sur le bouddhisme » augmente de manière fulgurante. D'une part, cela s'explique par l'essor de la production cinématographique asiatique et par sa visibilité accrue en Occident. D'autre part, ce bond renvoie à un phénomène occidental que j'appellerai ici l'« effet Dalaï-Lama ». Le Dalaï-Lama, devenu figure d'identification internationale, a rendu le bouddhisme socialement acceptable en tant que phénomène de masse dans les années 1980. Mais d'où vient cette fascination pour le bouddhisme ? La romantisation de l'Orient possède une longue histoire en Occidentⁱ, reposant sur une *opposition* centrale : l'Occident éprouve un manque intérieur (aliénation) et imagine la réponse à travers un processus de projection sur l'Orient (ici : le bouddhisme).

Sur le plan cinématographique, SIDDHARTHA (1972) marque le tournant. L'adaptation visuellement puissante du classique de Hesse n'apporte pas d'éclairages profonds, mais elle en dit long sur l'état du mouvement hippie. Le mouvement de contestation politisé (et influencé par la pensée existentialiste) s'est tourné dans les années 1970 vers des thèmes plus spirituels. Dans les philosophies orientales — y compris le bouddhisme — beaucoup ont trouvé une réponse à leurs questions : le collectif et le politique ont cédé la place à l'individuel et au spirituel, car un changement de la société ne pouvait avoir lieu que si l'individu lui-même était prêt à changer. L'importance que le bouddhisme accorde à la responsabilité personnelle et l'idéal du Bodhisattva (Tibet) — où l'être éveillé renonce au nirvana pour renaître dans le monde afin de pouvoir aider les autres — ont conforté beaucoup d'entre eux dans l'espoir d'avoir enfin trouvé la bonne voie. De surcroît, le bouddhisme offrait, avec sa méthode éprouvée de méditation, une certaine garantie aux sceptiques occidentaux. Il est révélateur, à cet égard, que presque tous les cinéastes occidentaux qui se sont intéressés au bouddhisme ces dernières années appartiennent précisément à cette génération : Bernardo Bertolucci, Martin Scorsese, Herbert Achternbusch et Dörrie.

Les *films de fiction « bouddhistes » en Occident* sont marqués par l'opposition entre Orient et Occident. De manière la plus claire peut-être dans LITTLE BUDDHA (1994), qui mise pleinement, sur le plan formel aussi, sur cette différence. Les plans de Seattle (États-Unis) sont tenus dans un bleu froid, tandis que les moines tibétains, puis, plus tard dans le film, les plans tournés au Bhoutan, sont travaillés dans des tons d'orange et de jaune chauds : le matériel occidental contre le spirituel bouddhiste. Si l'histoire émeut, elle est trop simple pour déclencher une discussion approfondie sur le bouddhisme. La biographie du Bouddha s'en tient surtout à sa légende mystifiée, racontée comme un conte pour s'endormir. Dans HEAVEN AND EARTH (1993), Oliver Stone pousse à l'extrême l'opposition évoquée. Truffé de demi-sagesses bouddhistes,

le film raconte une parabole sur la chute du paradis. Ce qui commence par montrer la guerre du Vietnam comme une catastrophe meurtrière pour l'Asie du Sud-Est (et *non* comme une catastrophe pour les États-Unis) s'achève en deuil (occidental) sur le paradis perdu. Le bouddhisme et le vieux Vietnam ne servent que d'illustration colorée. C'est tout autrement qu'abordent le sujet les films ERLEUCHTUNG GARANTIERT [ENLIGHTENMENT GUARANTEED] (2000) et AB NACH TIBET! (1993). Là aussi il est question de l'opposition — des Allemands désorientés cherchent leur salut en Orient — mais avec une bonne dose d'autodérision. Achternbusch reste fidèle à son humour anarchiste et dadaïste. AB NACH TIBET! montre, sur un ton drôle, que ses pensées (bavaroises) sur la vie ne sont pas si éloignées des intuitions bouddhiques : le monde ne se laisse pas saisir au moyen de catégories préconçues et conventionnelles. Dans un entretien, Dörrie (ERLEUCHTUNG GARANTIERT) répondait, à la question de savoir où résidait pour elle la fascination du bouddhisme : « (...) il me semble parfois qu'il m'est plus facile d'apprendre une langue étrangère et de saisir ainsi ce qu'est la grammaire (...). Je la reconnais beaucoup plus aisément dans la langue étrangère. Et il en va de même avec le bouddhisme. »ⁱⁱ

Par la simplification mentionnée, le bouddhisme s'offre presque comme religion de substitution. Une variante de l'opposition évoquée plus haut est la *purification* : le contact avec « l'Autre » (ici : le bouddhisme) est censé avoir un effet guérisseur. Dans le film SEVEN YEARS IN TIBET (1997) — tout autrement que dans le livre du même titre — est décrite la purification de l'Européen égocentrique (Harrer) par le contact avec la culture étrangère. Le Tibet et le bouddhisme deviennent une fontaine de jouvence spirituelle. Insupportable est la manière dont des sagesses coulent de la bouche de tous les Tibétains. La relation au Dalaï-Lama est elle aussi requalifiée dans le film en relation spirituelle, alors que dans le livre elle était essentiellement marquée par la curiosité « scientifique » du jeune Dalaï-Lama, qui voulait entendre parler du monde extérieur — étranger pour *lui* — et non l'inverse. Dans le film hollywoodien LOST HORIZON (1937), aussi, la purification est un thème central : le Tibet et la philosophie bouddhique se réduisent à un écran de projection de nos fantasmes, marqués par le souhait que, quelque part au Tibet, dans une vallée reculée (Shangri-La), repose caché le salut de l'humanité — toutefois entièrement au service de l'*humanité occidentale*. Mis à part qu'il y est question de sérénité et de juste milieu, la « philosophie » qu'on y prêche n'a guère grand-chose à voir avec le bouddhisme. Elle relève bien plutôt de la tradition occidentale — légèrement critique du social et de la civilisation. Dans le film d'aventure STORM OVER TIBET [STURM ÜBER TIBET] (1952) également, le contact avec le monde étranger conduit le protagoniste à se remettre en question — moins toutefois pour trouver le salut que par crainte des pouvoirs magiques des moines bouddhistes. Dans le film récent NAMGYAL

– DIE GESCHICHTE EINES BUDDHISTISCHEN MÖNCHES (2000), fondé sur une histoire vraie, un journaliste occidental est *purifié* par le récit de la vie d'un médecin tibétain. Les différentes étapes de la vie du médecin et sa confrontation avec le bouddhisme (il devait devenir moine) forment l'arc dramatique. Le film thématise toutefois aussi la manière dont les comportements, les valeurs et les biens de consommation occidentaux transforment la culture bouddhique.

D'autres cinéastes occidentaux tentent de proposer une *vision de l'intérieur*. Pour moi, l'exemple le plus marquant est KUNDUN (1997) de Scorsese, traité plus en détail ailleurs dans le livre. Disons ici simplement : Scorsese montre la vie du Dalaï-Lama exclusivement sous un éclairage spirituel. Tout ce que dit le Dalaï-Lama devient un message bouddhique — et l'on se demande à qui il s'adresse. Scorsese évite avec constance la question des courants bouddhiques conservateurs au sein du Tibet, dont les intrigues se sont déroulées dans l'entourage immédiat du Dalaï-Lama. Ce n'est pas *ce qu'il* montre dans KUNDUN qui est intéressant, mais ce qu'il *laisse de côté*.

Trois films échappent au cadre des « films sur le bouddhisme » occidentaux décrit plus haut, et ils ne sauraient être plus différents les uns des autres. PREM SANYAS [THE LIGHT OF ASIA / DIE LEUCHTE ASIENS] (1925) est non seulement le plus ancien de ces films, mais aussi le seul à se consacrer explicitement à la *biographie du Bouddha* (à l'exception de LITTLE BUDDHA). Le cadre narratif choisi est intéressant : un groupe de touristes allemands engage un guide local qui les accompagne lors de leur pèlerinage à travers l'Inde et raconte de manière anecdotique la vie du Bouddha — dans le film, sous forme de retours en arrière. Ce n'est pas la vérité sur le Bouddha qui est au centre du film, mais la *curiosité* des touristes étrangers. Ce n'est pas à la vie du Bouddha, mais à la *réincarnation* que s'intéresse la comédie américaine GROUNDHOG DAY (1993). Dans le film, un présentateur météo se retrouve dans la situation désagréable de se réveiller toujours le même matin. D'abord frustré, puis ravi, parce qu'il peut tirer profit de sa situation, il finit par apprendre que seul l'amour peut rompre ce cycle. Malheureusement, l'histoire — analysée d'un point de vue bouddhique — ne tient pas sur un point essentiel : Phil *sait* qu'il renaît.

Or, dans le bouddhisme, il ne nous est pas donné, dans la « nouvelle » vie, de savoir ce que nous avons fait de mal dans l'« ancienne ». Paradoxalement, c'est un *film d'action* américain — THE MATRIX (1999) — qui s'attaque à l'une des discussions les plus complexes au sein de la philosophie bouddhique (l'école Yogācāra)ⁱⁱⁱ. Cette dernière repose sur l'idée que la réalité objective, telle que nous la percevons, n'est en fin de compte qu'un produit de notre esprit — une illusion. Dans le film, un hacker réalise que le monde est en réalité une simulation informatique sophistiquée — la Matrice — créée jadis par des machines dotées

d'intelligence artificielle, afin de tromper les humains sur leur véritable existence. Car les humains sont devenus les batteries des machines. Quelques « éveillés » ont reconnu la supercherie et fondé une guérilla anti-illusion pour libérer l'humanité. Leur chef décrit l'illusion : « Toi comme tous les autres, tu es né dans les fers. Tu es retenu dans une prison que tu ne peux ni sentir, ni goûter, ni toucher. C'est la prison de notre esprit. » Puisque, en tant qu'« éveillés », ils se tiennent *au-dessus* de l'illusion, ils ne sont plus soumis aux lois de la gravité, mais *libres* — ce que le film visualise avec force par des scènes de combat jamais vues^{iv}. Ils combattent la Matrice. Combien grand est l'attrait de la Matrice (de l'illusion) se révèle pourtant chez le traître, qui livre ses compagnons de guérilla aux machines pour pouvoir retrouver la vie agréable de l'illusion.

À l'*interface* entre les représentations occidentales du bouddhisme et la représentation de soi qui suivra dans les films asiatiques, se trouve le film révolutionnaire russe POTOMOK CHINGIS-KHANA [STORM OVER ASIA / STURM ÜBER ASIEN] (1928). L'un des plus anciens « films sur le bouddhisme », sa critique de la religion bouddhique — qui ne serait pas toujours au service du peuple — est en même temps une représentation précise du quotidien bouddhique dans l'ancienne Mongolie. Longtemps unique en son genre (et jamais entrepris dans des films occidentaux), son traitement du bouddhisme dans un *contexte social*.

Cela nous ramène brièvement aux débuts du bouddhisme. Sa naissance, il y a 2 500 ans, coïncide avec une période de changement social et sociétal en Inde. À partir d'une culture fragmentée et semi-nomade, une société agraire, de plus en plus sédentaire, s'est formée, avec des structures étatiques en développement, qui trouvèrent dans le bouddhisme *leur* religion. Mais la nouvelle religion attira aussi les couches les plus pauvres, car le bouddhisme ne fondait pas sa philosophie sur le système des castes existant de l'hindouisme et était ainsi ouvert à *tous*. La possibilité d'éveil inhérente au bouddhisme fut comprise comme l'espoir de pouvoir transformer ses conditions immédiates d'existence (la pauvreté) ici et maintenant. L'héritage social et sociétal du bouddhisme semble être plus consciemment perçu en Asie qu'en Occident. Et c'est précisément le médium du cinéma qui montre sa force là où la confrontation entre tradition religieuse (ici : le bouddhisme) et réalité moderne devient incontournable.

Le film devient partie intégrante de la *construction de l'identité culturelle* dans des pays en pleine mutation. Cela est éclairant dans le film ARGAMSHAA [THE ROPE / DAS SEIL] (1991) venu de Mongolie. Dans le style du néoréalisme italien, il décrit la *crise identitaire* de la Mongolie moderne à travers la figure d'un jeune voleur. Seul le contact avec un homme plus âgé révèle au garçon de nouvelles valeurs, façonnées par la tradition bouddhique. Une connexion entre le nouveau et l'ancien se met en place — mais trop tard. Lors du dernier cambriolage — le

garçon trahit sa bande — il est tué par ses anciens amis. Le film chinois HERZKLOPFEN (1990) se sert du microcosme de la famille pour renvoyer à la totalité sociale, marquée par le conflit entre tradition (ici : le bouddhisme) et modernité. La réflexion sur ses propres racines culturelles devient une composante importante de la quête identitaire. Le film taïwanais Yi Yi [一一] (2000) se sert lui aussi de la famille pour évoquer ainsi la vie — le grand se reflète dans le petit. C'est le petit garçon qui pose des questions « bouddhiques » centrales, auxquelles il essaie aussitôt de répondre empiriquement lui-même : « Pourquoi n'avons-nous le droit de voir que la moitié de la vérité ? », demande-t-il à son père abasourdi, avant d'ajouter : « Nous ne pouvons voir que ce qui est devant nous. » Dès lors, il se met à photographier les gens de dos, afin de leur montrer ce qu'ils ne (re)connaissent pas (encore) d'eux-mêmes. C'est tout autrement qu'abordent le thème de l'identité culturelle. Tout autrement abordent le thème RAN SALU [THE YELLOW ROBE / DIE GELBE ROBE] (1967) et DADAYAMA [THE HUNT / DIE JAGD] (1983) venus du Sri Lanka. Le retour au bouddhisme de deux femmes leur sert à dépasser l'*aliénation* qu'elles éprouvent dans la société cinghalaise et dans les conventions qui les contraignent. Tandis que la femme de RAN SALU devient une nonne bouddhiste, la protagoniste de DADAYAMA meurt sous les coups de son tourmenteur, qui l'écrase à plusieurs reprises avec sa voiture (symbole de la modernité ?). L'image optimiste de 1967 cède la place à l'image pessimiste de 1983.

La discussion se complique dans le cas du cinéaste japonais Yasujirō Ozu, qui s'est défendu avec énergie contre l'étiquette (occidentale) selon laquelle il aurait été un cinéaste zen-bouddhiste : « Ils ne comprennent rien — c'est pour cela qu'ils parlent de zen ou de choses semblables ! »^v Cette étiquette l'agaçait parce qu'elle s'accompagnait de l'assertion qu'il était un traditionaliste. Ozu se considérait à juste titre comme un cinéaste *moderne*, dont les films se déroulent dans le champ de tensions du changement social. De manière la plus plurielle dans BANSHUN [LATE SPRING / SPÄTER FRÜHLING] (1949). Empreint de références à l'iconographie nippo-bouddhique — cérémonies du thé, jardins zen, temples bouddhiques et paysage autour de Kyoto, la « capitale » bouddhique du Japon — le film montre que les exigences de la modernité, qui s'expriment dans le changement social, peuvent être conciliées avec l'héritage culturel.

Que le bouddhisme n'a pas qu'une portée religieuse, mais aussi une *responsabilité au quotidien*, c'est ce que montre PHAI DAENG [RED BAMBOO] (1979) de Thaïlande. Un activiste communiste de village et un moine bouddhiste se disputent sans cesse à propos de la construction d'une école de village. Seule la coopération apporte au village l'école espérée — les moines et les villageois rassemblent l'argent et chassent les gangsters corrompus du chantier. La scène la plus drôle est le dialogue du moine avec sa statue de Bouddha : la statue

se met soudain à parler, et le Bouddha s'y révèle bien plus progressiste que le moine. Un bouddhisme au quotidien est également montré par le film chinois controversé DAO MA ZEI [THE HORSE THIEF / DER PFERDEDIEB] (1986). En images saisissantes, il décrit les rudes conditions de vie des nomades tibétains. Le film y dépiste avec esprit critique les possibilités, mais aussi les limites de la religion bouddhique, qui imprègne et détermine le quotidien : d'une part, elle fonde l'identité culturelle ; mais elle perd son sens lorsqu'on est exclu de la communauté. Avec PRATIDWANDI [THE ADVERSARY] (1970), Satyajit Ray crée un contrepoint radical au Bouddha historique. Son « adversaire » (tel est le sous-titre anglais du film) est un Indien urbain. Ray montre ce que cela fait d'être jeune, conscient mais aussi indécis, dans le Calcutta moderne et politisé. Comme jadis Siddhartha, le jeune chômeur se met en quête, non seulement d'un travail, mais aussi du sens de la vie et de sa propre place en elle.

Le film le plus revigorant qui associe le thème de l'identité culturelle à celui du changement social est le tout premier film de fiction tibétain : PHÖRPA [THE CUP / SPIEL DER GÖTTER] (1999). Le réalisateur, lui-même un lama de premier plan, a tourné le film dans son propre monastère. C'est l'histoire de novices passionnés de football qui font tout pour pouvoir suivre la Coupe du monde à la télévision. Leurs grands modèles ne sont pas le Dalai-Lama ou le Bouddha, mais Ronaldo et Zidane. Avec une légèreté étonnante et beaucoup d'humour, le film décrit le quotidien monastique bouddhique en Inde du Nord et donne à entendre l'état d'esprit de la communauté tibétaine en exil : le vieil abbé du monastère prépare chaque soir ses valises, afin de pouvoir retourner au Tibet à tout moment ; les difficultés des nouveaux réfugiés arrivant du Tibet occupé ou l'ennui durant les prières monotones, que les novices abrègent par des espiègleries. Au monastère et dans le bouddhisme, les choses se passent de manière plus prosaïque qu'un Occidental ne se l'imagine.

D'autres films se détachent du quotidien et se tournent vers des thèmes philosophiques. *L'idéal du Bodhisattva*, qui renonce de manière désintéressée au nirvana pour renaître dans le monde, se retrouve dans deux classiques japonais. Dans AKAHIGE [RED BEARD / ROTBART] (1965) de Kurosawa, Akahige s'efforce de faire le bien, ce qui pousse d'autres à l'imiter : une figure de maître zen qui confronte les autres à des situations où ils peuvent grandir. De manière plus explicite, avec des références visuelles patentes au bouddhisme, agit BIRUMA NO TATEGOTO [THE BURMESE HARP / DIE BIRMANISCHE HARFE] (1956). Pendant la guerre, un soldat japonais est sauvé par un moine birman. Le Japonais lui dérobe sa robe afin de regagner sa troupe. Déguisé en moine, il se met en route et voit les images terribles de la guerre déchaînée. En chemin, la puissance de la robe bouddhique s'empare de lui. Il devient un « Bodhisattva » qui restera en Birmanie jusqu'à la fin de la guerre. À la réincarnation se consacre le film japonais WANDAFURU RAIFU [AFTER LIFE / NACH DEM LEBEN] (1998). Après leur

mort, un groupe de personnes passe son temps à déterminer le moment décisif de leur vie. Chaque âme doit choisir un souvenir de sa vie passée qu'elle voudrait garder comme « identité éternelle ». Le moment choisi doit être tourné comme court-métrage. Les films des autres sont censés aider chacun dans sa propre décision. Des éléments importants de la conception bouddhique de la mort et de la renaissance s'y trouvent : l'âme entre dans un état intermédiaire, où le défunt est à nouveau confronté à la « vie » (à ses peurs, ses désirs, ses espoirs). Décisif pour la renaissance n'est pas seulement les actes des vies passées (le karma), mais aussi la manière dont on réagit à cette confrontation. Le thème est traité de manière plus pessimiste par BUYANI NIGUUD [AN UNFORTUNATE FORTUNE / GLÜCKLOSES GLÜCK] (1991) venu de Mongolie. Un garçon se met en tête d'être la réincarnation du Dalai-Lama. L'idée vire à l'obsession et il en perd la raison. Sa mère, ne sachant que faire de la situation, veut se tuer avec lui ; devant un lac gelé, ils se mettent à prier.

Au jeu de la *perception et de l'illusion* s'intéressent deux films très différents. Dans le classique japonais RASHOMON [羅生門] (1950) un meurtre est enquêté ; les témoignages contradictoires ne permettent pas d'établir la clarté. Film « bouddhique » en ce qu'il montre que notre perception est sélective. Selon notre position (et notre intérêt), nous percevons les événements différemment. Seules les histoires combinées donnent quelque chose comme la « bonne » perception. La vérité ne se trouve pas à la surface, elle gît plus profondément.

Dans le classique kung-fu KONGSHAN LINGYU [RAINING IN THE MOUNTAIN / Regen in den Bergen] (1979) de King Hu, les partis adverses se perdent dans le labyrinthe d'un monastère bouddhique. Ils courent tous après un texte bouddhique (un sutra) qui promet l'omnipotence. Mais la recherche et la dispute autour du précieux rouleau se révèlent illusion, car un ancien forçat — en tant qu'outsider libéré des conventions sociales — a depuis longtemps détruit le texte. L'abbé mourant le désigne comme son successeur, parce qu'il a fait preuve de sagesse. Du même réalisateur vient un autre classique kung-fu : XIANÜ [A TOUCH OF ZEN / EIN HAUCH VON ZEN] (1971) est à la fois histoire de fantôme, thriller politique historique et traité métaphysique. Surtout la scène finale, impressionnante, est marquée par des signes bouddhiques. Un moine zen intervient dans le combat contre le mal. Par une trahison, il est tué ; son sang s'écoule en un flux doré de son corps. La boule rouge feu du soleil couchant brille derrière sa tête tandis qu'il atteint l'éveil et que, la main levée, il peut encore indiquer la voie aux bons. Les scènes de combat du film sont uniques ; elles témoignent d'une élégance et d'une *apesanteur* qui renvoient symboliquement à l'état d'« éveil ». Cette image de la légèreté, au-delà des règles de la physique, se retrouve dans bien des films chinois de kung-fu et des films japonais de samourais. Le héros — le plus souvent un outsider qui n'est pas lié aux conventions sociales — atteint une liberté intérieure qui lui

permet des accomplissements « surhumains ». À titre exemplaire de tout le genre, on mentionnera le classique hongkongais SHAOLIN SANSHILIU FANG [THE 36TH CHAMBER OF SHAOLIN / DIE 36 KAMMERN DES SHAOLIN] (1978) et le film de samouraïs YOJIMBO [YOJIMBO – DER LEIBWÄCHTER] (1961) de Kurosawa.

Un autre type de folklore bouddhique se trouve dans un vieux film d'animation chinois : TIESHAN GONGZHU [PRINCESS IRON FAN / DIE PRINZESSIN MIT DEM EISENFÄCHER] (1941). Le roi des singes se met en route avec un moine bouddhiste et ses disciples, le cochon et le bonze, pour un pèlerinage en Inde. Ils sont à la recherche d'écritures saintes (sutras). Pour cela, ils doivent franchir les montagnes flamboyantes, dont le feu ne peut être éteint qu'avec l'éventail de fer de la princesse. Un combat acharné s'engage avec des êtres mythologiques pour ledit éventail, qui symbolise la possibilité, pour l'homme, de surmonter les passions flamboyantes et de rompre le cycle des renaissances (samsara). Malgré la référence bouddhique, le film est truffé d'allusions à l'occupation japonaise de la Chine. Dans la chanson-titre, un appel codé à la résistance est lancé.

Les films les plus pluriels sur le thème du bouddhisme viennent toutefois de Corée du Sud. Leur thème central est la *métaphore du chemin*. L'itinéraire du Bouddha jusqu'à son éveil sous l'arbre Bodhi à Bodhgaya (Inde) il y a 2 500 ans était lui-même un chemin, et il raconte la plongée dans la vie, le détournement ascétique de celle-ci, jusqu'à ce qu'il puisse trouver son éveil dans la voie du milieu. Ce n'est que dans l'exposition de soi que réside la possibilité d'acquérir la connaissance et l'expérience. Les films sud-coréens réussissent à relier ce chemin symbolique *intérieur* au monde *extérieur* et aux problèmes sociaux de leur propre pays. Non seulement le développement spirituel des protagonistes est thématiqué, mais la nécessité de changement social est également représentée. Cela s'exprime avec le plus de force dans AJE AJE BARA AJE [COME, COME, COME UPWARD / KOMM, KOMM HÖHER] (1989). Le film se situe dans la Corée des années 1980, marquée par les affrontements militants des étudiants et des syndicats avec le gouvernement. Deux nonnes bouddhistes y sont montrées sur leur « chemin » : l'une au monastère, suivant la voie traditionnelle, ascétique, tandis que l'autre s'expose à la vie. Ce n'est pas un hasard si son compagnon défunt était un activiste clandestin du mouvement étudiant. À la fin du film, la nonne — apparemment ayant échoué dans sa quête — retourne au monastère. Mais seule l'abbesse reconnaît qu'elle a trouvé son chemin et la réintègre dans le monastère. AJE AJE BARA AJE est le pendant féministe du chef-d'œuvre MANDALA [만다라] (1981) du même réalisateur. L'*itinérance* constitue le point de départ du film. Convaincant est le traitement visuel du sujet. Toujours à nouveau les rues, les chemins que les moines empruntent par tous les temps, sous le soleil, la pluie et la neige. Les deux moines se rencontrent d'ailleurs lors d'un voyage en bus. Le film plus récent HWAEOMGYEONG

[PASSAGE TO BUDDHA / HWAOMKYUNG] (1993) emploie lui aussi la métaphore du chemin de retour : Sonje, abandonné par sa mère, grandit chez un voleur. Après la mort de ce dernier, il se met à la recherche de sa mère. Aux étapes de sa quête, il rencontre des personnes différentes, qui incarnent différents aspects de la vie : un moine qui cherche l'éveil ; un chauffeur de camion qui poursuit les femmes ; un médecin qui aide les autres ; un proxénète et un activiste politique. Peu à peu, Sonje réalise que la recherche de sa mère était, au fond, la recherche du Bouddha en lui-même. Mais le film le plus connu venu de Corée est DHARMAGA TONGJJOGEURO GAN KKADAGEUN? [WHY HAS BODHI-DHARMA LEFT FOR THE EAST? / WARUM BODHIDHARMA IN DEN ORIENT AUFBRACH] (1989), qui est traité en détail ailleurs dans le livre. DHARMAGA TONGJJOGEURO GAN KKADAGEUN? n'est pas la représentation d'un bouddhisme *hermétique*, comme on l'affirme souvent. Le film est inscrit dans la Corée du Sud d'aujourd'hui, ce qui s'exprime dans une scène brève mais significative. L'élève quitte le monastère dans la forêt afin de mendier en ville. Là, il se tient avec son bol au milieu des gens. La caméra recule lentement, le moine devient toujours plus petit, jusqu'à ce que son image se perde dans la foule.

ⁱ E. Said: *Orientalism*. Vintage Books 1979. (New York).

P. Bishop: *The Myth of Shangri-La. Tibet Travel Writing and the Western Creation of Sacred Landscape*. Athlone 1989. (London).

ⁱⁱ Entretien avec M. Prott in: *eurogay* (6.1.2000).

ⁱⁱⁱ J. L. Ford in: *The Journal of Religion and Film: Buddhism, Christianity and The Matrix*. Vol.4, No.2, Octobre 2000.

^{iv} Le thème de la suspension de la gravité comme visualisation d'un état de conscience supérieur se retrouve également dans les films de kung-fu et de samourais. Voir plus bas.

^v D. Bordwell: *Ozu and the Poetics of Cinema*. bfi Publishing 1988. (Princeton).