

## Document Citation

Title	<b>A film by Nagisa Oshima: Dear summer sister</b>
Author(s)	Nagisa Oshima Nei Kwarabata Masao Matsuda
Source	<i>Shibata Organisation Incorporated</i>
Date	
Type	booklet
Language	French English
Pagination	
No. of Pages	34
Subjects	Oshima, Nagisa (1932-2013), Kyoto, Japan
Film Subjects	Natsu no imoto (Dear summer sister), Oshima, Nagisa, 1972



**une petite soeur pour l'été**  
**un film de nagisa oshima**

SHIBATA ORGANIZATION INC. (Tokyo)

Dear Summer Sister  
presentation abroad :

29p #32341



**a film by nagisa oshima**  
**dear summer sister**





WARNING: This material may be protected by copyright law (Title 17 U.S. Code)

DEAR SUMMER SISTER

NATSU NO IMOTO

UNE PETITE SOEUR POUR L'ETE

Presentation abroad :

SHIBATA ORGANIZATION INC.

Roppongi Building

4-11-4 Roppongi, Minatoku, Tokyo

Cable : SHIBATACINEMA TOKYO.

## Contents - Sommaire

Credits (générique)	- 2
English synopsis	- 4
Conversation with Nagisa Oshima	
interviewer : Nei Kwarabata	- 7
Brief Chronology of Okinawa History	- 12
Big Brother and Little Sister: Japan and the Ryukyus	
by Masao Matsuda	- 14
Synopsis en français	- 18
Entretien avec Nagisa Oshima	
recueilli par Nei Kwarabata	- 21
Bref tableau chronologique de l'histoire de Okinawa	- 26
Frère aîné et soeur cadette: le Japon et les Ryukyu	
par Masao Matsuda	- 28



DEAR SUMMER SISTER

A film by Nagisa Oshima

Original title: Natsu no Imōto

Title in French: Une petite soeur pour l'été

Co-produced by SOZOSHA (Tokyo) & A.T.G. (Tokyo) in 1972

Director : Nagisa Oshima

Screenplay : Tsutomu Tamura, Mamoru Sasaki, Nagisa Oshima

Music : Toru Takemitsu

Photography : Yasuhiro Yoshioka

Art direction : Jusho Toda

Sound direction : Tetsuo Yasuda

Sound supervisor : Hideo Nishizaki / Sound effects: Akira Honma

Editing : Keiichi Uraoka

Unit management : Takashi Ueno

Assistant directors : Kiyoshi Ogasawara, Shizuo Sato

Assistant cameramen : Fumihiko Kurata, Makoto Yamaguchi

Executive producers : Kinshiro Kuzui, Eiko Oshima

CAST :

The judge, Kosuke Kikuchi(Hosei Komatsu) Kosuke's daughter, Sunaoko  
(Hiromi Kurita) Sunaoko's piano teacher, Momoko(Lily) Tsuru Omura  
(Akiko Koyama) Tsuru's son, Tsuruo(Shoji Ishibashi) The Commissioner,  
Shinkō Kuniyoshi(Kei Sato) Takuzo Sakurada(Taiji Tonoyama)  
Rintoku Teruya(Rokko Toura)

Gauge:35mm Screen/ ratio:1 x 1.33/ Colour:negative in Eastman Color  
Length:2,657.60M/ Running time:95 minutes/ Number of reels: 8

§ § §







## DEAR SUMMER SISTER

### SYNOPSIS

May, 1972 :   Okinawa reverts to Japanese rule

Shortly before the beginning of summer, a very young Tokyo girl, Sunaoko Kikuchi, received a letter from a stranger, an impassioned letter from a young man in Okinawa, Tsuruo Omura: "Sunaoko, little sister, I was born and raised on Okinawa. I want so much to show you all my affection; won't you come to spend your summer vacation here?" Ever since childhood, Tsuruo had been convinced that he had no father. One day, however, he questioned his mother on this matter and she gave him the names of his two possible fathers, and as it happened Sunaoko's own father, Kosuke Kikuchi, a well-known Tokyo judge, was one of them. So, early in the spring, Tsuruo went to Tokyo to find out about the Kikuchi family. And in the Kikuchi garden he caught sight of a girl whom he immediately convinced himself was his younger sister. "It's my little sister! My dear little sister, Sunaoko!"

Sunaoko showed the letter to her young piano teacher, Momoko Kotoda, who is also her future step-mother. The summer has come, and Sunaoko has gotten Momoko to go with her to Okinawa, ostensibly for purposes of sight-seeing. Actually, however, Sunaoko wants to find the boy who claims to be her brother. Kosuke, slightly annoyed by this sudden departure, is preparing to take a few days off to join them on the island. During the crossing, Sunaoko and Momoko have met a middle aged man named Takuzo Sakurada -- a Japanese from the home islands who is obsessed with remorse for the atrocities committed on Okinawa before and during the war and who, at the same time has a burning passion for Okinawa and, in particular, for Okinawan women. He explains to the two girls that he has come to Okinawa to find a man capable of killing him!



Sunaoko, Momoko and Takuzo Sakurada go sight-seeing : the Bay of Itoman, the family tombs called Koji-hara-monchu, the Tower of the Lilies ( monument to the memory of a group of Okinawan nurses killed during the fighting in 1945 ) ... At the same time, Sunaoko and Momoko are trying to meet Tsuruo's mother, Tsuru Omura. Momoko alone manages to see her and explains that she was the one whom Tsuruo had seen in the garden... But Tsuru merely advises her to go back to Tokyo.

Earlier, however, Sunaoko has met, on the waterfront, a very lively young man who earns a few yen teaching Okinawan phrases to Japanese tourists as they come off the boat and by playing the guitar in bars at night. This young man is none other than Tsuruo Omura. And with neither's being aware of the other's identity, a warm friendship develops between them. On the following day, a letter from Tsuruo Omura arrives at the hotel addressed to Sunaoko. However, Momoko intercepts the letter and goes to an appointment with him, passing herself off as Sunaoko. Tsuruo accepts her as such, and Momoko is attracted to him. Sunaoko, still not knowing who he is, asks Tsuruo to help her find... himself. And Tsuruo, finally discovering that the girl he imagined to be his sister is actually the bride-to-be of Sunaoko's father, makes love with Momoko, still pretending to believe in her fictitious identity.

Kosuke Kikuchi arrives on Okinawa. At the airport, he meets Shinkō Kuniyoshi, an old friend from the University of Kyoto, now a police commissioner on Okinawa. Kuniyoshi invites Kosuke to a dinner party, which is also to be attended by Tsuru Omura, Tsuruo's mother. For indeed, Kuniyoshi was the other man named by her as one of her son's two possible fathers. In his youth, around 1950, Kuniyoshi had introduced Tsuru to Kosuke as his younger



sister. Then, when Kuniyoshi was about to be released from the prison where he was serving time for his participation in the student movement, Kosuke had raped Tsuru. And when she had told Kuniyoshi of this, he had raped her himself.

This evening, however, seated between the two men, Tsuru is calm and smiling: nothing it seems can faze her anymore. Also present at this dinner are Rintoku Teruya, a singer of Okinawan folk-songs who is looking for a Japanese to kill and, opposite him, the Japanese Takuzo Sakurada who is looking for an Okinawan capable of killing him.

On the third day, all meet again on the beach: there is talking and drinking. The hatred between Japanese and Okinawans, between the colonizers and the colonized, comes out into the open... but remains purely verbal. Suddenly, Sunaoko revolts: bitterly, she reproaches Rintoku Teruya and Takuzo Sakurada for going on with their comradely drinking despite their avowed intentions respectively to kill and to be killed. And as for the so-called Tsuruo Omura, "He's nothing but an impostor with no will of his own!" she exclaims. She's had enough of their lies! She's going away! But she'll be back when she has gathered the strength she needs to find the real Tsuruo Omura.

From the deck of the ship carrying her back to Japan, Sunaoko sees Rintoku and Sakurada in a row-boat: "Those two! Forever drinking each other's health!" she exclaims mockingly. But suddenly there is a brief struggle, and one of the two falls into the water...



## CONVERSATION WITH NAGISA OSHIMA

Interviewer : Nei Kwarabata

Q : Shortly before you began shooting, you declared that DEAR SUMMER SISTER would be a Seishun eiga("youthful film")\*. What did you mean by that?

OSHIMA : In my opinion, all films should be "youthful." A film in which the characters are all old men and women can also be "youthful", and it goes without saying that to my mind all my own films are "youthful". This time, however, we are also dealing with a main character who is actually young in years. I merely wanted to stress the obvious.

Q : Do you mean that a film should not aim to summarize the past and draw conclusions from it, but rather provide an open structure, constantly turned towards the future.

OSHIMA : That's right. Moreover, these past few years my films have dealt chiefly with the men and women of my own generation, with the result that my films tended to be projections of my inner self. One of the postulates at the origin of this film was to reject this approach. I must add, however, that ever since the making of "A Treatise on Japanese Bawdy Songs"(1967) I have acquired

\* Seishun eiga ("youthful film") = a film about youth.

This is an established genre in Japanese films. Oshima's answer involves a play on words.



an increasingly acute awareness of the importance of a two-fold problem which may be stated thus: what is the Japanese nation and what does it mean to be Japanese? Five years ago, that question was not very fashionable, but it has since become quite popular, people are discussing it all over the country. I ought to be glad that the problem which I have been trying to cope with has become so popular, but actually I am grieved. For the debate on Japan as a nation and on what it means to be Japanese as it is now developing across the country is not rooted in any fundamental option on the part of the individuals participating in it; rather, it is an "objectivist" phenomenon, in that the individual feels himself compelled by national and international events, feels obliged to face the fact of his being Japanese and to examine it critically. Now, isn't it regrettable to act under such compulsion? This is what I mean when I say that I am grieved.

"The Ceremony" (1971) was a film in which I tried to raise the problem of national identity while at the same dealing with the compulsion exerted by events. However, had I continued to pose the problem in those terms, I was in danger of losing all sense of perspective, all notion of the future. Hence, I felt the need to abandon, for once, that approach.

Q : The word "sister" in the title of your film brings to mind the fact that your films often deal with characters bound by blood relationships. In your early films, "A Town of Love and Hope" (1959), and "Cruel Story of Youth" (1960) these were primarily designated as ties to be broken. Then, as your work increasingly became a projection of your inner self, blood relations came to play a privileged role in your dramaturgical conception. How do you feel about this?



OSHIMA : Looking back, I should say that it is very difficult to deal with the period in which we live without touching on the matter of blood relations. Also, it may well be that my age and personal situation have induced me to ascribe such importance to blood relations in my films. The future may see some changes in this tendency, but for the moment blood relations will continue to play a predominant role in my films.

Q : In DEAR SUMMER SISTER, the father-son relationship has been severed from the start and the film seems to be trying to define a new type of blood-relation on the brother-sister level. At the same time, this kinship metaphorically reflects the relations between Okinawa and Japan. Did you have this allegory in mind when you originally conceived the screenplay?

OSHIMA : Originally, the general outline of the script was as follows: there was to be a young man named "Tsuruo" whose father could have been either Hosei Komatsu or Kei Sato, no one knew which. This situation would have prompted Komatsu to take a trip to Okinawa to meet "Tsuruo". However, it didn't seem to us that merely describing Komatsu's journey would make a very interesting film, and we thought it would be better to bring in a younger sister who would go in search of her big brother. That was when we got the idea -- in a sense, it was fortuitous, but at the same time quite logical -- to draw a parallel between the brother-sister and Japan-Okinawa relationship. Until then, the film was to have been called "Natsu yasumi" (Summer Vacation) and I was very happy, at the end of a perfectly logical development, to come up with the title "Natsu no Imōto" (literally: "younger summer sister").



Q ; In other words, from the very start one of the film's main themes involved setting forth the notion of responsibility, whether or not this involved the crimes committed during World War II.

OSHIMA : This is only partly so, for the responsibility we wished to treat was not one of commission but of omission; the responsibility for having failed to extend a helping hand when it was needed, that was what we wanted to expose from the very outset. Condemning an act which has already been committed, laying the responsibility at someone's door, interests me very little. Rather, I wanted to make a film about responsibility by default. If, however, in so doing, I had taken remorse as my point of departure, I would have run the risk of lapsing back into that "projection of the self." Hence, all these elements are kept well in the background. Still, the character who represents today's younger generation does say in one instance: "I see no more point in blaming your father, my mother or their generation..." As for our generation, it is seen only in terms of the way in which young people see us.

Q : Another generation is also present in the film. Besides your generation, who were children during the war and students at the time of the San Francisco Peace Treaty ( 1951 ), and who are represented by two Okinawans, Shinkō Kuniyoshi ( Kei Sato ) and Tsuru Omura ( Akiko Kayama ) and by a Japanese, Kosuke Kikuchi ( Hosei Komatsu ), we have the previous generation, represented by an Okinawan, Rintoku Teruya ( Rokko Toura ) and a Japanese, Takuzo Sakurada ( Taiji Tonoyama ).

OSHIMA : On the subject of the generation of Teruya and Sakurada, I can say this: their relationship can only be treated through caricature no matter how deeply you try to go into it. At the same time, I do hope the public won't attach



too much importance to the relationship that develops between them.

Q : You shot your film immediately after Okinawa's reversion to Japanese rule, on May 15th 1972. How did the Okinawans react to your presence ?

OSHIMA : The Okinawans are really very nice people, you know. We naturally showed the script to the islanders whom we wanted to work with us on it. Usually when films have been made about Okinawa, they have dealt with the battles of 1945, with the atrocities perpetrated by the Japanese during the war or else, if they are set in the post-war era, with the struggles of the All Okinawa Garrison Forces Labour Union. So it was not surprising that they should have been consistently surprised to learn that we were shooting a film that had nothing to do with the kind they were used to. In my opinion, the fact that we do not understand the Okinawan language makes it a separate country. People talk about "reversion", but the truth of the matter is that for the first time since the war, Japan has acquired a colony. And Japan will go on acquiring colonies. I'm not speaking lightly. Japanese capitalists have acquired a new territory, dirt cheap, which is the dream of every imperialist. They've had a taste now, and they'll want more. Yet in spite of that, Japanese youth, in its naivete, can't wait to go and have a good time on Okinawa. Considering the stifling situation here in Japan, it's perfectly natural that our youngsters should heed their naive, spontaneous instincts, just as young Sutan does in the film. I think that the instincts that make young people want to go to Tel Aviv are equally naive and spontaneous. But here a question arises: how are those spontaneous, naive instincts going to manifest themselves when it comes to opposing the expansion of Japanese imperialism?

(Part of this interview appeared in the Japanese newspaper Yomiuri, on July 12th, 1972 )



## BRIEF CHRONOLOGY OF OKINAWA HISTORY

Just as we have no definite knowledge as to the origins of the Japanese, so too there is no officially recognized theory as to the origin of the Okinawan, or rather the Ryukyuan people. As concerns the Japanese, however, and setting aside the notion of aboriginality, there are several theories to the effect that various asiatic races reached Japan between the diluvial and paleolithic ages, and one of these holds that those races reached Japan via the Ryukyu archipelago. Now while this hypothesis is the only scientific grounds for the concomittant assumption that Japanese and Ryukyuan have a common racial origin, the latter theory had far-reaching historical consequences. Ever since the Ryukyuan accepted Japanese domination in the mid-seventeenth century, mainly to avoid aggravating an already tense relationship, it has been brought forth by both Ryukyuan and Japanese whenever there has been political conflict between the two countries.

Today, on the contrary, there is a growing tendancy to regard the Japanese and Ryukyuan as separate races and to consider the Japan-USA Statement of November 1969 and the reversion to Japanese rule on May 15th merely as the Third Capitulation of the Ryukyuan nation.

---

7th & 8th centuries - Japanese documents show proof of travels between Japan and the Ryukyus.

1187 - Shunten, the first "king" of the anjis (Okinawan chieftains) accedes to the throne.

1326 - There is strife between the princes who reign respectively over the Northern, Central and Southern regions of Okinawa.

1372 - Prince Satto succeeds in imposing the rule of the Central Principality and, as Chinese records show, begins commerce in a tributary form with the Ming dynasty.



1429 - Hashi Sho achieves the unity of Okinawa under his rule.

1609 to 1611 - The Japanese Prince Shimazu, who rules over southernmost Japan, conquers Okinawa with an expeditionary force.

1650 - A future Prince Minister of th Sho dynasty, Jo-ken Sho, compiles the first history of Okinawa in which he claims that the Ryukyuans and Japanese have a common racial origin.

1871 to 1879 - Four years after the restoration of the Emperor which marked the beginning of the Meiji era, the Japanese government undertakes to modernise the adiministrative system and demands that the Sho dynasty place itself under the Emperor's authority. At the end of a long political process, known today as the Second Capitulation of the Ryukyuans, Okinawa is forbidden to carry on her 500-year old trade with China, the dynasty is forcibly abolished and Okinawa becom~~es~~ part of the Prefecture of Kagoshima.

1945 - By the end of the War in the Pacific, Okinawa, used as the last line of defence for the home islands, has lost 120 000 dead, more than half the number of casualties in the Japanese army during the entire war

1951 - The San Francisco Peace Treaty and the subsequent Nippo-American Security Pact provide for Okinawa to become a protectorate of the United States and their chief military base for South-East Asia.

May 15, 1972 - Despite protest movements in Japan and Okinawa against "reversion without demilitarisation," Okinawa is restored to Japanese rule in accordance with the Joint Statement made by Nixon and Sato on November 17, 1969.



## BIG BROTHER AND LITTLE SISTER : JAPAN AND THE RYUKYUS

by Masao Matsuda

Audiences seeing Oshima's new film DEAR SUMMER SISTER are likely to be puzzled not only by the complex character relationships -- comparable to those they have had to cope with in his previous films -- but also by the implications of the big brother-little sister relationship which he introduces here for the first time. Of course, this brother and sister are allegorical representations of Japan and the Ryukyu archipelago ( of which Okinawa is the main island ). It was during the first half of the 17th century that a Ryukyuan politician and man of letters, Jo-ken Sho, first expounded the theory that Japanese and Ryukyuans had a common racial origin. The result was that the islanders, who had managed to maintain their independence for centuries, despite their geographical position -- equidistant from China and Japan -- found themselves compelled to accept, intellectually, the inevitability of their assimilation with ( i.e. submission to ) the Japanese nation. The important fact here is that it was not the Japanese oppressor but the oppressed Ryukyuans who initiated the idea of this common racial origin as a justification for Japanese rule. The Ryukyuans are a small, weak people who must survive between two giants, China and Japan, and as such they have come to see themselves as a people that needs protection. This negative approach to the concept of national identity has served as a sentimental smoke-screen to hide the chief political facts of Ryukyuan history: a) subjugation by Japan during the feudal era, b) submission to the Meiji government with loss of local autonomy at the beginning of the modern capitalist era and c) the recent reversion to Japanese rule on May 15th of this year after twenty-seven years under the military rule of American Imperialism as an aftermath of World War Two. These stages in Ryukyuan history have come to be known as the Three Capitulations.



Turning for a moment to mythological history, let us recall the crucial role ascribed to a pair of sibling gods -- older brother and younger sister -- in the legendary founding of both Okinawa and Japan, as well as many other national cultures. If Jo-ken Sho's theory about the common racial origin has any basis in fact, we might regard these sibling deities as a corroborating symbol. If, then, we consider DEAR SUMMER SISTER as a melodrama -- which is how Oshima himself describes it --, the story ought to have developed as follows: the "little sister", defined as a creature in need of protection, wanders about in search of her "big brother", until finally she finds her identity under his sheltering wing and all ends happily. In the film, however, the central relationship involves a big brother who is Okinawan and a little sister who is Japanese. In his dramatization, Oshima has thus reversed the political and historical relationships of protector and protected. Far from being a gratuitous device, this reversal is the very main-spring of the film's dramaturgical dynamics.

From the very inception of Japanese ethnography, it has always been maintained that though the sister deity was younger and frailer, it was she who controlled the older brother through her powers of witchcraft. Now, in DEAR SUMMER SISTER, the archetypal sister figure is embodied not only in Sunaoko herself, but also in the character of Momoko, who pretends to be the younger sister. And the fact that both of them, wittingly or unwittingly, constantly make fun of the brother's affection may be regarded as a manifestation of the younger sister's magical powers, and going one step further, the young Ryukyuan, Tsuruo, may be said to be under the spell of the theory of a common racial origin.

However, Oshima ends his film on a definitively enigmatic note, since not only does the truth about Tsuruo's paternity remain a mystery, but Sunaoko herself, firmly entrenched in her identity as the younger sister, refuses to recognize



him as an authentic older brother. Thus it is only through a double deception that Tsuruo succeeds in committing incest with "Sunaoko" ( impersonated by Momoko who is only pretending not to know that he has seen through the impersonation and that he is only pretending to think that she is Sunaoko! ) . It is at this point in the film that the spectator begins to sense that the heretofor inverted relationship between protector and protected is gradually beginning to right itself. In order for the affectionate brother ( i.e. the Ryukyans ) to express his affection he must try, for once, to break with the facile image of the brother-and-sister deities, from the notion that Japanese and Ryukyans have a common racial origin. But can affection serve as a basis for an effectively new departure once the break has been made ?

Now that the Ryukyu islanders have come under Japanese rule again for the third time in their history, voices are being raised among them to say that the common racial origin theory is false, and to demand the creation of an Independent Ryukyuan Republic. In this context, Oshima's bitter grievance as a Japanese citizen is clear: he challenges the little sister's witchcraft and her right to rule.

Thus the pattern which characterized "The Ceremony" and some of Oshima's earlier films -- the Adolescent achieving manhood under the sexual guidance of an Older Woman and setting out in search of the Absent Father -- does not appear in DEAR SUMMER SISTER. While returning to the "Seishun eiga" genre (cf. interview ) of his earliest works, Oshima is actually embarking on a completely new adventure. Attentive spectators will notice that the emblem of the sun as it appears on the Japanese flag, which has been a constant symbol in Oshima's recent films, is absent here. As in his early films, the sun appears here only in its natural form, a red orb sinking below the horizon. But though the sun may set, it must always rise again.



Une petite soeur pour l'été





SYNOPSIS

Mai 1972 : Okinawa et les autres îles des Ryukyu sont restituées au Japon.

A l'approche de l'été, une jeune fille de Tokyo, Sunaoko Kikuchi reçoit une lettre d'un inconnu. Cette lettre passionnée lui vient d'un très jeune homme de Okinawa, Tsuruo Omura : "Sunaoko, ma petite soeur, je suis né à Okinawa et j'y ai grandi. J'aimerais tant pouvoir t'entourer d'affections; ne veux-tu pas venir passer les vacances d'été ici". Depuis son enfance, il s'était cru sans père. Mais lorsqu'il interrogea un jour sa mère à ce sujet, elle lui donna le nom des deux hommes qui pouvaient être son père, et dont l'un était précisément le père de Sunaoko: Kosuke Kikuchi, jeune magistrat éminent. Au début du printemps, donc, Tsuruo s'était rendu à Tokyo afin de se renseigner sur la famille Kikuchi. Dans un coin du jardin familial, il vit la silhouette d'une jeune fille dont il se persuada aussitôt que ce fut sa soeur cadette. "C'est ma petite soeur! Chère petite soeur, Sunaoko".

Sunaoko a montré la lettre à son jeune professeur de piano, Momoko Kotoda qui est aussi sa future belle-mère. L'été arrive : sous prétexte d'aller faire du tourisme à Okinawa, Sunaoko s'y fait accompagner par Momoko; en fait, elle veut retrouver celui qui se dit son frère. Kosuke, contrarié par ce voyage impromptu, va se mettre en congé pour quelques jours et les rejoindre à Okinawa. Durant la traversée, Sunaoko et Momoko font la connaissance d'un homme d'âge mûr : Takuzo Sakurada - japonais de souche, hanté par le remords des atrocités commises à Okinawa avant et pendant la guerre et qui en même temps, est la proie d'une passion brûlante pour les femmes de Okinawa. Il explique aux deux jeunes filles qu'il se rend dans l'île pour y trouver un homme capable de le tuer. Sunaoko, Momoko et Takuzo Sakurada font du tourisme: la baie de Itoman, les tombes familiales de Koji-hara-monchu, la Tour des Lys (monument des jeunes lycéennes okinawaïtes tuées au cours des combats de 1945), le Monument des Morts, etc. En même temps, Sunaoko et Momoko essaient de rencontrer



la mère de Tsuruo, Tsuru Omura. Momoko seule réussit à la voir et lui explique que c'était elle que Tsuruo avait vue dans le jardin, mais Tsuru ne fait que lui conseiller de rentrer tout de suite à Tokyo. Auparavant, Sunaoko a fait la connaissance, au port, d'un jeune homme plein de verve qui gagne quelques sous en enseignant aux touristes japonais frais débarqués, des bribes de la langue de Okinawa, et en jouant de la guitare dans les bistrots la nuit. Ce jeune homme n'est autre que Tsuruo Omura. Mais c'est sans se rendre compte ni l'un ni l'autre à qui ils ont affaire, que Sunaoko et lui se lient d'une sorte d'amitié amoureuse. Le lendemain matin, arrive une lettre de Tsuruo Omura adressée à Sunaoko, mais c'est Momoko qui l'intercepte et va au rendez-vous qu'il a fixé en se faisant passer pour Sunaoko. Tsuruo s'y laisse prendre et Momoko s'éprend de lui. Sunaoko, ignorant toujours à qui elle a affaire, demande à Tsuruo Omura de se mettre à la recherche de... lui-même. Et Tsuruo, apprenant que la fille qu'il s'imaginait être sa petite soeur est en réalité la future femme du père de Sunaoko, fait l'amour avec Momoko, tout en faisant semblant de croire à son identité fictive.

Kosuke Kikuchi arrive à Okinawa. A l'aéroport, il rencontre Shinkô Kuniyoshi, un ancien camarade de l'université de Kyoto, devenu depuis commissaire de police à Okinawa. Kuniyoshi invite Kosuke à une soirée à laquelle doit également assister Tsuru Omura, la mère de Tsuruo. Kuniyoshi est, en fait, l'autre personne désignée par Tsuru comme ayant pu être le père de son fils. Dans sa jeunesse, vers 1950, Kuniyoshi avait présenté Tsuru à Kosuke, la faisant passer pour sa petite soeur. Puis, au moment où Kuniyoshi achevait de purger une peine de prison pour sa participation au mouvement étudiant, Kosuke avait violé Tsuru. Et lorsqu'elle s'en était ouverte à Kuniyoshi, celui-ci l'avait violée à son tour.

Mais ce soir, assise entre les deux hommes, Tsuru demeure calme et souriante : rien ne saurait plus la déconcerter. Sont également présents à cette soirée : Rintoku Teruya, chanteur du folklore de Okinawa, qui



cherche un japonais à tuer, et en face de lui, le japonais Takuzo Sakurada qui cherche un okinawaïte capable de le tuer.

Le troisième jour, tous se retrouvent sur une plage : beuveries, discussions. La haine entre japonais et okinawaïtes, entre colonisateurs et colonisés éclate... mais reste verbale. Soudain, Sunaoko se révolte. Elle reproche amèrement à Rintoku Teruya et Takuzo Sakurada de continuer à boire fraternellement malgré leur volonté respectivement affichée, l'un de tuer, l'autre de mourir. Et quant à celui qui se dit être Tsuruo Omura, ce n'est qu'une girouette, s'écrie-t-elle, ce n'est qu'un imposteur. Elle dit qu'elle en a assez de leurs mensonges. Elle va partir. Mais elle reviendra à Okinawa, elle reviendra quand elle aura rassemblé les forces nécessaires pour mettre à jour le véritable Tsuruo.

Du bateau qui la ramène au Japon, Sunaoko aperçoit Rintoku et Sakurada qui se promènent en barque : "Je parie qu'ils boivent encore la coupe de l'amitié!", raille-t-elle. Mais soudain il y a une brève lutte et un corps tombe à l'eau...

§§§§§



Recueilli par Nei Kwarabata

Q.: A la veille du tournage, vous avez déclaré que "Une petite soeur pour l'été" allait être un film "jeune" (1). Qu'entendiez-vous par là?

OSHIMA : A mon avis, tous les films devraient être des oeuvres "jeunes". Un film dont les personnages seraient tous des vieillards peut être tout aussi bien un film "jeune", et il va de soi qu'à mes yeux tous les films que j'ai faits sont "jeunes". Cette fois-ci, cependant, nous avons affaire à un personnage central qui est la jeunesse même, au sens strictement morphologique. J'ai voulu simplement souligner ce qu'on peut considérer comme une simple évidence.

Q.: Voulez-vous dire qu'un film ne doit pas résumer et finaliser le passé mais offrir une structure ouverte, permettant une perspective constante sur l'avenir?

OSHIMA : Oui. D'ailleurs, ces dernières années j'avais traité surtout les hommes de mon âge, ce qui m'avait amené à faire de mes films des sortes d'"essais intimes", (où je me projetais d'une façon très personnelle). Une des données de départ pour ce film a été le rejet de cette façon de faire. Ceci dit, il s'est développé en moi, depuis l'époque de "A propos de chansons paillardes japonaises"(1967) une conscience aiguë de l'importance de cette double question: qu'est-ce que le Japon et qu'est-ce qu'être japonais? Il y a cinq ans cette question était très peu à la

---

(1) film "jeune" : "seishun eiga", film sur la jeunesse, ce qui constitue au Japon un genre bien établi. Dans sa réponse, Oshima joue sur les mots.



mode, mais depuis lors elle a connu une grande popularité à travers le pays, elle est sur toutes les bouches. J'aurais dû me féliciter de ce que ce problème auquel je m'attaquais ait connu un tel regain de popularité, mais le fait est, je ne puis le cacher, que j'en suis plutôt peiné. C'est que le débat qui en ce moment s'instaure et se généralise sur le fait national japonais ne prend pas racine dans une option fondamentale de la part de chaque individu qui y participe, mais serait plutôt un phénomène relevant de "l'objectivisme": ce n'est que parce que l'on se sent acculé par les événements nationaux et internationaux que l'on est amené à prendre conscience du fait d'être japonais et à s'interroger sur ce fait. Or, n'est-ce pas fâcheux d'être ainsi acculés? C'est dans ce sens que je dis que je suis peiné.

"La Cérémonie" (1971) est un film dans lequel j'ai voulu soulever ce problème du fait national tout en traitant aussi de la façon dont on peut se trouver ainsi acculé par l'événement. Mais si j'avais persisté dans mes films à poser le problème ainsi, je courais le risque de perdre toute perspective, tout sens d'ouverture sur l'avenir. J'avais donc besoin d'abandonner pour cette fois au moins ma façon de concevoir ainsi les choses.

Q.: Les mots 'petite soeur' qui figurent dans le titre du film m'amènent à rappeler que vos films traitent souvent des personnages qui sont liés par le sang. Dans vos premiers films, "Le garçon qui vend la colombe" (1959) ou bien "Conte cruel de la jeunesse" (1960) ces liens du sang étaient désignés plutôt comme des liens à rompre. Et au fur et à mesure que vous avez évolué vers "l'essai intime", ces liens sont venus occuper une place de plus en plus privilégiée au sein de votre dramaturgie. Qu'en pensez-vous?

OSHIMA : Retrospectivement, je dirais qu'il me semble bien difficile de traiter l'époque que nous vivons sans aborder les liens du sang. D'ailleurs, il n'est pas impossible que ce soient l'âge que j'ai atteint ainsi que



ma situation personnelle qui m'aient amené à attacher une telle importance aux liens du sang dans mes films. Cette tendance pourra s'infléchir encore à l'avenir, mais pour le moment, la parenté par le sang continuera à prédominer dans mes films.

Q.: Dans le cas de "Une petite soeur pour l'été", la relation proprement filiale ayant été rompue au départ, le film semble chercher à définir de nouveaux liens sanguins à travers la relation frère-soeur. En même temps cette relation contient en filigrane la métaphore des rapports entre le Japon et l'Okinawa. Aviez-vous l'idée de cette allégorie dès l'origine du scénario?

OSHIMA : Au départ, les grandes lignes du scénario étaient les suivantes: il y aurait un jeune homme, "Tsuruo", dont on ne saurait s'il est le fils de Hosei Komatsu ou de Kei Sato, ce qui amènerait Komatsu à entreprendre un voyage dans le but de rencontrer "Tsuruo". Cependant, nous avons trouvé que la simple description du voyage de Komatsu allait offrir peu d'intérêt, et nous avons cru mieux faire en introduisant une petite soeur qui partirait à la recherche de son grand-frère. C'est à ce moment-là que nous avons eu l'idée -dans un sens, c'était un hasard mais en même temps c'était logique- d'établir un parallèle entre les rapports frère-soeur et les rapports Japon-Okinawa. Jusqu'alors, le film devait s'appeler "Natsu yasumi" (Vacances d'été), et j'étais très content d'avoir trouvé, au terme de ce déroulement logique, le titre "Natsu no Imôto" (Une petite soeur pour l'été).

Q.: C'est-à-dire que dès le départ l'un des principaux propos du film consistait à mettre en avant la notion de responsabilité, qu'elle concerne ou non les crimes de la dernière guerre.

OSHIMA : Oui et non. Car la responsabilité que nous avons voulu traiter n'était pas celle d'avoir commis tel ou tel acte, mais bien une



responsabilité par omission: celle de n'avoir pas tenu la main au moment où il l'aurait fallu, voilà ce que nous avons voulu mettre en cause dès la conception du film. Dresser le réquisitoire d'un acte commis et de la responsabilité qu'il implique m'intéresse peu. J'ai voulu donc faire un film sur cette responsabilité par défaut. Mais si, pour ce faire, je partais d'un regret, d'un remords, je risquais de retomber dans "l'essai intime". Donc, toutes ces données-là ne s'inscrivent qu'en filigrane dans le film achevé. Le personnage qui incarne la jeune génération d'aujourd'hui (Tsuruo) dit, à un moment donné: "je ne veux plus m'en prendre à ton père, à ma mère, à leur génération..."; et quant à notre génération, ses représentants ne sont vus qu'à travers l'image que s'en font les jeunes.

Q.: Une autre génération est présente aussi. Face à votre génération, enfants pendant la guerre, étudiants au moment du Traité de Paix de San Francisco en 1951, et qui est représentée dans le film par les okinawaïtes Shinkô Kuniyoshi (Kei Sato) et Tsuru Omura (Akiko Koyama) et par le japonais Kosuke Kikuchi (Hosei Komatsu), on trouve la génération précédente incarnée par l'okinawaïte Rintoku Teruya (Rokko Toura) et par le japonais Takuzo Sakurada (Taiji Tonoyama)...

OSHIMA : A propos de la génération des Teruya et des Sakurada, ce que je peux dire c'est que leurs rapports ne sauraient être traités que caricaturalement, si loin qu'on aille dans la recherche de la vraisemblance. Cela dit, je serais très ennuyé si le public attachait une trop grande importance aux relations qui s'établissent entre eux.

Q.: Vous avez tourné votre film tout de suite après la restitution de Okinawa au Japon, le 15 mai 1972. Quelles ont été les réactions des gens de Okinawa à votre égard?

OSHIMA : Les gens de Okinawa sont vraiment très gentils, vous savez. Bien entendu, nous avons montré notre scénario à ceux d'entre eux à qui nous avons demandé une collaboration pour le film. Habituellement, lorsqu'on faisait un film sur Okinawa, il s'était toujours agi des combats de 1945 ou des atrocités commises là-bas par l'armée japonaise



pendant la guerre, ou bien, en ce qui concerne l'après-guerre, des luttes du Comité d'Action des Travailleurs dans les bases américaines. Donc, rien d'étonnant à ce que les okinawaïtes ne cessaient de s'émerveiller de ce qu'on tourne un film qui sortait complètement des genres qu'ils avaient connus.

A mon avis, du fait que nous ne comprenons guère la langue de Okinawa, celui-ci est une nation à part. On parle de restitution, mais la vérité toute simple est que pour la première fois depuis la guerre, le Japon s'est approprié une colonie. Et le Japon s'en appropriera d'autres. Ce n'est pas une boutade, ce que je dis là. D'avoir pu annexer un territoire à si vil prix, ce qui est le rêve de tous les impérialistes, le capitalisme japonais a pris goût à la chose. Et malgré cela, les jeunes japonais ne songent, en toute naïveté, qu'à aller prendre du bon temps à Okinawa. Etant donné la situation étouffante qui règne au Japon, il est tout naturel que nos jeunes veuillent obéir à leurs instincts naïfs et spontanés, tout comme Sutan dans le film. Je pense que le sentiment qui pousse des jeunes à aller à Tel Aviv est tout aussi naïf et spontané. Mais c'est là que la question se pose: comment va se manifester chez les jeunes cet instinct naïf et spontané quand il s'agira de s'opposer à l'extension de l'impérialisme japonais?

(Une partie de cet entretien est parue dans le quotidien japonais "Yomiuri Shimbun" en date du 12 juillet 1972.)



## BREF TABLEAU CHRONOLOGIQUE DE L'HISTOIRE DE OKINAWA

De même que les origines exactes du peuple japonais demeurent inconnues, il n'existe aucune théorie reconnue quant à l'origine du peuple okinawaïte, ou plutôt ryukyuvien. Cependant, en ce qui concerne les japonais, et mettant à part la théorie dite "aborigène", il en existe plusieurs selon lesquelles diverses races asiatiques seraient parvenues au Japon entre les époques diluvienne et paléolithique, et parmi elles, l'une qui prétend que leur route est passée par les Ryukyu. Mais alors que cette simple hypothèse constitue le seul fondement scientifique pour la théorie complémentaire selon laquelle japonais et ryukyuvien auraient une origine raciale commune, celle-ci a contribué à des profondes modifications historiques. Depuis que les ryukyuvien ont accepté, vers le milieu du dix-septième siècle, la domination du Japon -- essentiellement pour ne pas aggraver des relations déjà tendues --, cette théorie a été avancée tant par les ryukyuvien que par les japonais chaque fois qu'un conflit politique a surgi entre les deux pays.

Aujourd'hui, par contre, une tendance se fait jour qui considère japonais et ryukyuvien comme des races différentes, et qui voit dans la Déclaration Commune Nippo-américaine du 17 novembre 1969 ainsi que dans la nouvelle restauration de l'autorité du gouvernement japonais, la Troisième Capitulation de la nation ryukyuvienne.

---

VIIe et VIIIe siècles - Des documents japonais montrent que des voyages s'effectuent entre le Japon et les Ryukyu.

1187 - Accession au trône de Shunten, premier "roi" des anjis (chefs de clan okinawaïtes).

1326 - Des conflits éclatent entre les princes du Centre, du Nord et du Sud de Okinawa.



1372 - Le prince Satto parvient à imposer la prééminence de la principauté centrale et, selon des textes chinois anciens, inaugure le commerce avec la dynastie Ming, sous forme de subsides.

1429 - Hashi Sho réalise sous son règne l'unité de Okinawa.

1609 à 1611 - Le prince japonais Shimazu, qui règne sur l'extrémité méridionale du Japon, fait la conquête armée de Okinawa.

1650 - Un futur ministre de la dynastie Sho, Jo-ken Sho, rédige la première histoire de Okinawa, dans laquelle il affirme l'origine raciale commune des peuples ryukyubiens et japonais.

1871 à 1879 - Quatre ans après la restauration de l'Empereur, qui marque les débuts de l'ère Meiji, le gouvernement japonais entreprend de moderniser le système administratif et somme la dynastie Sho de se placer directement sous l'autorité de l'Empereur. Au terme d'un long processus politique, connu aujourd'hui sous le nom de Deuxième Capitulation de la nation ryukyubiennne, il est interdit aux okinawaïtes de poursuivre leur tradition, cinq fois centenaire, de commerce avec la Chine, la dynastie est abolie par la force et les îles Ryukyu sont rattachées à la préfecture de Kagoshima.

1945 - Au terme de la Guerre du Pacifique, Okinawa, qui était devenu le bouclier de la métropole, a perdu 120 000 personnes, ce qui représente plus de la moitié des pertes de l'armée japonaise pour toute la guerre.

1951 - Le traité de paix de San Francisco et le Pacte de Sécurité Nippo-Américain qui l'a suivi prévoient de faire de Okinawa un protectorat des Etats-Unis et la base principale de leurs forces militaires dans le sud-est asiatique.

15 mai 1972 - Malgré les mouvements de protestation, tant au Japon qu'en Okinawa, contre "la restitution sans démilitarisation", Okinawa revient sous administration japonaise selon l'accord conclu entre Nixon et Sato, le 17 novembre 1969.



par Masao Matsuda

Les spectateurs du nouveau film de Oshima, "Une petite soeur pour l'été" auront sans doute certaines difficultés à démêler non seulement les rapports complexes entre les personnages -- par lesquels le film ressemble aux précédents -- mais aussi les complexités implicites dans la relation frère aîné-soeur cadette que l'auteur introduit ici pour la première fois. Bien entendu, frère et soeur sont des représentations allégoriques du Japon et de l'archipel des Ryukyu (dont Okinawa est l'île principale). Ce fut pendant la première moitié du XVIIe siècle qu'un écrivain et homme d'état des Ryukyu, Jo-ken Sho a formulé pour la première fois la théorie selon laquelle japonais et ryukyuvien ont une même origine raciale. Il en est résulté que ce peuple, qui avait réussi à maintenir pendant des siècles son indépendance malgré sa situation géographique -- à distance égale de la Chine et du Japon --, s'est trouvé contraint sur le plan intellectuel à accepter comme nécessaire et inévitable l'assimilation (c'est-à-dire la soumission) à la nation japonaise. Ce qui importe ici est de constater que ce fut non pas l'opresseur japonais mais bien l'opprimé, le ryukyuvien, qui a le premier accrédité cette thèse de l'origine raciale commune afin de justifier la domination japonaise. Le peuple ryukyuvien est peu nombreux et faible face aux géants chinois et japonais, et comme tel, **il en est venu à se considérer** comme un peuple ayant besoin de protection. Cette façon négative d'aborder le concept de l'identité nationale a fait office de paravent sentimental qui a servi à masquer les grandes réalités politiques de l'histoire des Ryukyu: 1/ sujétion au Japon à l'ère féodale, 2/ assujetissement direct par le gouvernement Meiji avec perte de toute autonomie locale au début de l'ère du capitalisme moderne, et 3/ retour récent sous administration japonaise à la suite des vingt-sept années passées sous l'occupation militaire de l'impérialisme américain, conséquence de la deuxième guerre mondiale. On appelle aujourd'hui ces étapes les



### Trois Capitulations.

Tournons-nous un instant du côté de la mythologie, et rappelons le rôle essentiel que l'on attribue à un dieu et à une déesse, frère aîné et soeur cadette, dans la création légendaire tant de la nation japonaise que okinawaïte, et de bien d'autres cultures nationales. Si la théorie de Jo-ken Sho est fondée, on pourrait voir dans ce couple de divinités un symbole corroborateur. Et si alors nous considérons, d'accord en ceci avec Oshima lui-même, que "Une petite soeur pour l'été" est un mélodrame, l'argument du film aurait dû se présenter ainsi: la 'petite soeur', désignée comme un être ayant besoin de protection, erre à la recherche de son 'grand frère' jusqu'au moment où elle trouve enfin son identité sous l'aile protectrice de celui-ci et où tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes.

Dans le film tel qu'il est, cependant, l'action principale se développe autour d'un frère aîné okinawaïte et d'une soeur cadette japonaise. La fiction de Oshima renverse les rapports historiques et politiques entre protecteur et protégé. Or, ce renversement est tout le contraire d'un procédé gratuit, c'est le ressort même de toute la dynamique de la dramaturgie du film.

Depuis les débuts de l'éthnographie au Japon, on a toujours tenu pour acquis que si, dans le couple divin, la soeur était plus jeune et en apparence plus frêle, c'était néanmoins elle qui jouissait d'une ascendance sur son frère au moyen des pouvoirs magiques qu'elle était seule à posséder. Or, dans "Une petite soeur pour l'été", l'archétype de la soeur cadette s'incarne non seulement dans le personnage de Sunaoko, mais aussi dans celui de Momoko, qui se fait passer pour elle. Et le fait que toutes deux, que ce soit à un niveau conscient ou non, bafouent continuellement les élans d'affection du frère aîné se lit comme une manifestation des pouvoirs magiques de la soeur cadette, de même que, à un autre niveau, le comportement du jeune Tsuruo est celui du ryukyuvien ensorcellé par l'idée de l'origine raciale commune.

Cependant, le film de Oshima s'achève sur un énigme absolu, car non

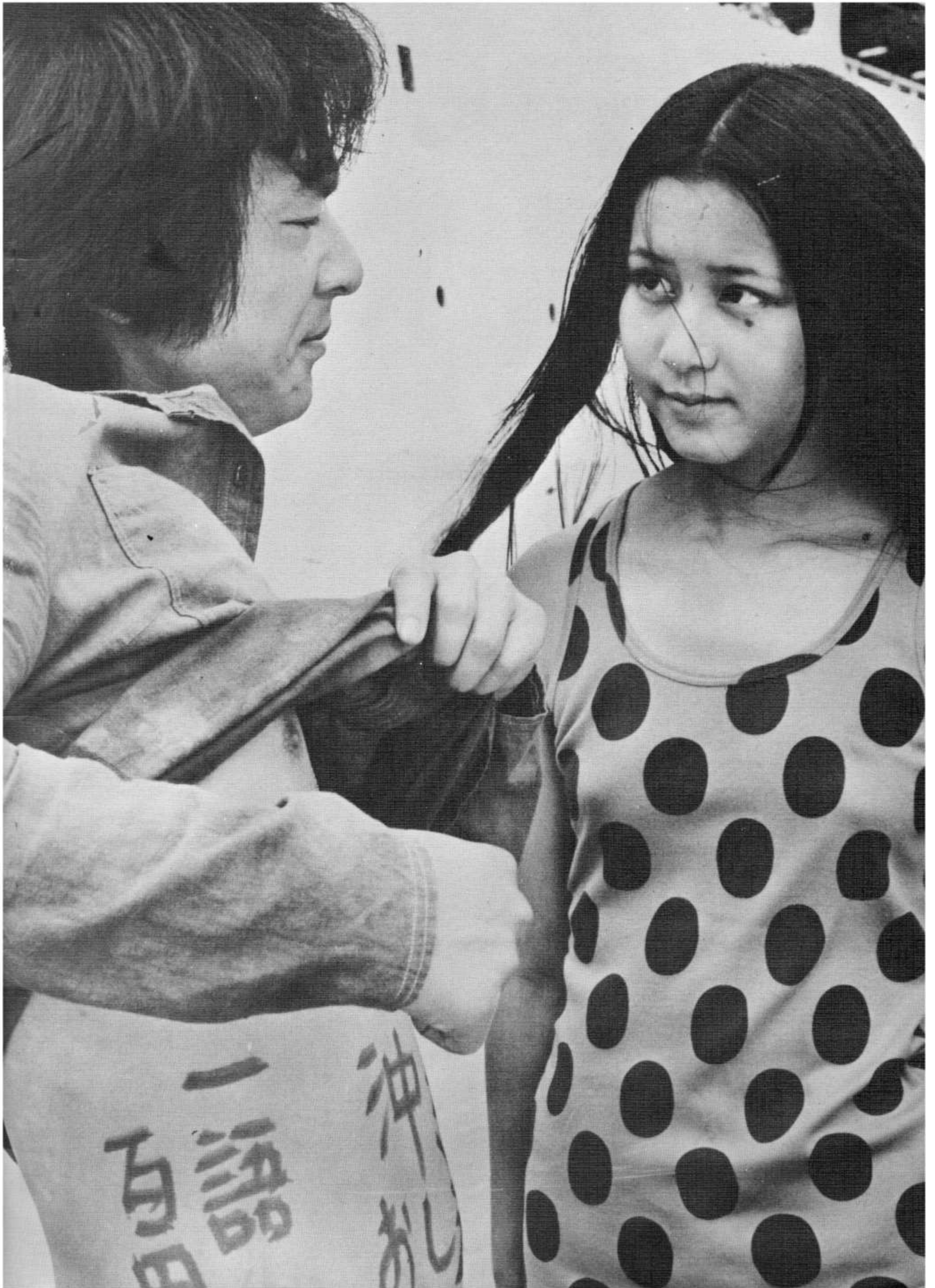


seulement le mystère de la paternité de Tsuruo demeure entier, mais Sunaoko elle-même, forte de sa qualité incontestée de soeur cadette, ne veut pas reconnaître en Tsuruo l'authentique frère aîné. Donc, ce n'est que par le biais d'une double fiction que Tsuruo peut commettre un inceste sur la personne de "Sunaoko" (Momoko se faisant passer pour la soeur, et feignant en plus de ne pas savoir que Tsuruo, lui, feint seulement de la prendre pour Sunaoko!). C'est à ce moment précis du film que le spectateur commence à voir les rapports entre protecteur et protégé, jusqu'ici invertis (aux deux sens du mot), se redresser peu à peu. Afin que le frère affectueux (c'est-à-dire les ryukyuvien) puisse donner libre cours à son affection, il doit essayer, une fois au moins, de se libérer de l'image facile des divinités fraternelles, de l'idée-force que japonais et ryukyuvien ont une origine raciale commune. Mais un sentiment d'affection peut-il vraiment servir de base pour un nouveau départ une fois la rupture accomplie?

Aujourd'hui que le peuple des Ryukyu est revenu sous la férule du Japon pour la troisième fois au cours de son histoire, des voix se lèvent dans son sein pour demander la création d'une République Indépendante des Ryukyu. Dans ce contexte, l'amer grief formulé par Oshima, en tant que japonais, est parfaitement clair: il conteste à la fois la sorcellerie de la petite soeur et la légitimité de son règne.

Ainsi, le schème caractéristique de "La Cérémonie" et d'autres films antérieurs de Oshima -- l'Adolescent parvenu à l'âge adulte sous la conduite sexuelle d'une Femme plus âgée que lui, part à la recherche du Père absent -- ne paraît plus dans "Une petite soeur pour l'été". Tout en revenant au genre "seishun eiga" (cf. l'entretien) dans lequel s'inscrivaient ses premières oeuvres, Oshima s'embarque vers une aventure toute neuve. Les spectateurs attentifs remarquerons que l'emblème du soleil, tel qu'il est représenté sur le drapeau japonais et qui est apparu comme symbole dans tous les films récents de Oshima, est absent de celui-ci. A sa place, seul apparaît, comme dans les premiers films, le soleil sous sa forme naturelle, une sphère rouge qui sombre derrière l'horizon. Mais si le soleil se couche, il ne peut que se lever à nouveau.





WARNING: This material may be protected by copyright law (Title 17 U.S. Code)