



HAL
open science

Images de l'instant, images de l'éternité : une étude sur le haïku comme langage et perception de l'invisible et de l'atemporel dans le cinéma de Yasujirō Ozu

Anastasia Marchal

► To cite this version:

Anastasia Marchal. Images de l'instant, images de l'éternité : une étude sur le haïku comme langage et perception de l'invisible et de l'atemporel dans le cinéma de Yasujirō Ozu. Art et histoire de l'art. 2017. dumas-01618088

HAL Id: dumas-01618088

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01618088>

Submitted on 17 Oct 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

MARCHAL Anastasia

Master 2 Recherche – Audiovisuel : Esthétique, Analyse, Création

Images de l'instant, images de l'éternité

Une étude sur le haïku comme langage et perception de l'invisible et de l'atemporel dans le cinéma de Yasujiro Ozu –



Mémoire de Master 2 – Année 2016 – 2017



Sous la direction de Vincent AMIEL

Introductionp.3

Chapitre 1 – Vers un détournement de l’image de fiction : le choix de(s) l’image(s)

1 – Les principes du haïku au travers d’Ozu et l’invention de l’image-haïkup.8
2 – Entrelacements et va-et-vient entre texte et imagep.26
3 – La poésie plutôt que la narration – Les figures visuellesp.30

Chapitre 2 – En utiliser le moins pour en dire le plus : le minimalisme en faveur du sensible

1 – Faire circuler l’émotion et la détacher de l’homme pour l’amener ailleursp.35
2 – Le sensible exprimé par le vide et l’égale mesure des chosesp.43
3 – Le détournement des objets pour l’élaboration d’un système de lecturep.51
4- Alliance du dehors et du dedans – Le paysage total brise l’espace et la temporalité ..p.62

Chapitre 3 – Le présenté infini. Pour une atemporalité et un mouvement intérieur

1 – La fixation du mouvement ou la coexistence entre instantanéité et permanencep.66
2 – L’homme éphémère et le rythme éternel du mondep.70
3 – L’ombre et la nuance pour la perception de l’invisible et de l’évènementp.80

Conclusionp.87

Introduction

Ecrire sur Ozu aujourd'hui ne semble être ni un cas isolé, ni un cas dépassé. Peut-être qu'un tel parti pris possède moins d'audace que celui d'explorer des œuvres, des cinéastes, encore méconnus, ou moins connus. Peut-être qu'à l'inverse il s'agit d'un véritable enjeu de recherche, un regard que l'on voudrait moins passif face à l'œuvre d'un auteur dont on aurait déjà dit l'essentiel. Un regard qui tenterait d'approcher à nouveau Ozu, par la puissance de sa jeunesse, du moins, par un désir nouveau pour ce cinéaste qui apparaîtrait alors presque comme un contemporain. Ce mémoire ne prétend pas apporter quelque chose qui n'a jamais été soupçonné, mais essaie malgré tout d'aborder, avec précision, ce qui n'aurait été qu'effleuré. L'objet en question est celui de la place du haïku dans le cinéma d'Ozu. Cette forme de poésie japonaise aurait, selon différents points d'étude, une convergence avec l'œuvre filmique, une même démarche, une même forme, des évocations similaires, des devenirs proches.

Il existe en Occident un intérêt certain pour le haïku, cette forme de poème courte issue de la tradition japonaise. Celle-ci se compose généralement de dix-sept syllabes et permet de laisser planer l'énigme dans sa capacité à dire beaucoup avec peu de mots. L'écriture d'un haïku requiert des règles strictes. Le temps de sa lecture ne doit pas dépasser celui d'une respiration. Lire ou écrire un haïku c'est traquer le moment décisif, inconnu, troublant, qui plane sur le quotidien. Tout réside alors dans la difficulté de saisir cet instant illisible mais que l'évocation rapide peut suggérer et révéler. Cependant, cette poésie n'est pas univoque – au-delà de sa capacité à détenir un détail, une vibration –, elle est capable de faire du temps un mouvement perpétuel. Les notions de passé, de présent et de futur sont ainsi ébranlées, et nous sommes témoins d'une peinture impressionniste du monde. Un haïku, parce qu'il se focalise sur un objet, un sujet précis, laisse à chacun la liberté de la nuance, et le choix de l'interprétation.

Un film d'Ozu, en se resserrant sur une intrigue banale, des éléments de la vie quotidienne, de manière vague ou bien trop étroite, rend possible l'écriture d'une idée, d'un sentiment, qui échappe au cadre d'une explication, ou d'un enchaînement de plans successifs et logiques. Il semblerait que cette capacité à faire sens à partir du banal, de permettre une ouverture infinie par un cadre simple et réduit, se retrouve dans ces deux média. En traquant les moments avec minutie, par le recours aux détails les plus insignifiants et aux moments les plus ordinaires, le souvenir commun et la nostalgie apparaissent et apportent un sens fort et sensitif à des situations que l'on ne prendrait pas la peine de traduire ou même de regarder. Nous aimerions alors comprendre comment le cinéma d'Ozu, au-delà de sa capacité à donner l'illusion de ne rien raconter, ne rien dire, ne rien montrer, peut-il filmer l'instant et l'ineffable par des choix narratifs, stylistiques et plastiques ? Et comment invente-t-il un nouveau type de plan, relatif à une nouvelle image, et à une nouvelle lecture de celle-ci, qui s'inscrit dans un au-delà filmique et un au-delà temporel ? En donnant matière et espace à une banalité quotidienne alors détaillée, Ozu rend possible l'écriture du moment que l'on a laissé s'échapper.

Un exemple de haïku : « Près de la chandelle, une pivoine en silence¹ ». Nous voyons ici qu'il ne s'agit pas de raconter quelque chose, de retranscrire une action, mais davantage de saisir un moment fugace, un instant ordinaire dans lequel se situe la clé d'un événement sous-jacent, et la marque d'une temporalité nouvelle. Ce type de haïku s'apparenterait à un plan *ozuien*, soit un plan vidé de dramatisation, de signification, mais dans lequel se situent le cours de la vie, l'anatomie d'un paysage. Ces plans seraient capables de montrer quelque chose que les personnages ne nous disent pas, capables d'inscrire l'image dans un mouvement hors-champs et hors-temps.

¹ Corinne Atlan et Zéno Bianu, *Haïku : Anthologie du poème court japonais*, poème de Morikawa Kyoroku, p.107.

Ce sont ces *en-dehors*, ces écarts, que nous allons essayer de traquer. Cette écriture sans fin qui nous guide vers d'autres lieux, d'autres visons ; qui inventent un filmique de l'égarement mais aussi de la prise de conscience, un filmique de l'innommable.

Rapprocher Ozu de la tradition poétique qu'est celle du haïku, n'est pas nécessairement l'assigner à la tradition japonaise de cette forme, car Ozu n'est pas le cinéaste japonisant par excellence, mais bien un cinéaste moderne et complexe, autant pour un spectateur occidental que pour un spectateur japonais. Il semble que le cinéaste crée une poétique de l'image par son choix d'une forme pure, dans la mesure où l'action n'est jamais vraiment ce qui importe. Ce qui demeure dans son cinéma tient à l'image et à ce qui la compose – ou ne la compose pas –, le choix d'un canevas régulier dans lequel se placent des changements irréguliers. Ozu raconte presque toujours la même histoire, avec des personnages et des acteurs récurrents, et parfois même les plans d'un film à l'autre nous semblent les mêmes. Pourtant il faut être attentif à l'usage qu'Ozu fait d'un plan, sa lumière, ses ombres, l'emplacement de la caméra. Car de la même façon que les saisons changent et offrent d'autres perceptions, les changements de cadre, de lumière, d'emplacements, permettent de signifier un état et/ou une évolution. Ainsi son cinéma aime à se répéter mais n'est jamais vraiment le même, puisqu'il offre une pluralité de détails, situés dans la mise en scène, dans la photographie, mais aussi dans le montage. L'illusion de minimalisme et de monotonie relatifs au haïku – dans lequel c'est le choix de la place d'un mot, d'un synonyme, qui permettent à chaque poème d'acquérir sa singularité et de mettre en lumière autre chose –, sont aussi un principe chez Ozu où il est de coutume de ne pas dire ou de dire autre chose, de retirer le dramatique pour suspendre le temps et le signe.

Nous retrouverons des thématiques propres aux deux formes, telles que les saisons, les visites, les voyages, qui offrent à l'homme une position particulière dans le monde, et accordent au réel une certaine importance. De fait, cette instance littéraire est à regarder avec précaution pour celui qui, né d'une histoire autre et d'une pratique du quotidien vécue autrement, n'aura pas, instinctivement, le même ressenti face à ce qu'il regarde, parfois attiré par l'exotisme d'une esthétique différente. Car, indéniablement, celui-ci regarde de loin le littéraire comme le filmique. Nous tenterons donc d'élaborer une étude esthétique et analytique des films à partir des principes haïkistes, en prenant ces précautions. L'objectif étant d'en relever ce qui nous apparaît comme des dynamiques, des visions, des procédés semblables, pouvant ainsi assigner à certains films d'Ozu une ressemblance proche, voire certaine, avec l'essence même du haïku japonais. Nous pourrions ensuite nous questionner sur la mise en lumière soudaine, dans le cinéma d'Ozu, du moment charnière et indicible qui a lieu, aussi fugitif et délicat soit-il.

Cette étude s'effectuera autour des films suivants : *Le fils unique* (1936), *Il était un père* (1942), *Printemps tardif* (1949), *Été précoce* (1951), *Voyage à Tokyo* (1953), *Fleurs d'équinoxe* (1958), *Fin d'automne* (1960), *Dernier caprice* (1961), *Le goût du saké* (1962). Ils détiennent des variations autour de mêmes thèmes et s'emparent de la poésie pour donner du sens autrement. Dans un premier temps nous étudierons donc les principes du haïku, et ceux que nous avons choisi de retenir dans notre étude, afin de cerner l'application visuelle possible et ainsi de voir le film comme une écriture littéraire et poétique. Il s'agira de déceler les rapports poreux entre texte et image, nous permettant ensuite de glisser du mot aux images, ces images qui sont convoquées et dont on tentera d'expliquer comment – par exemple à l'aide de figures stylistiques, ou plutôt visuelles.

Dans un second temps nous verrons comment le silence, l'impression de néant, le minimalisme, sont aptes à représenter le plein, l'émoi, cela grâce à un regard porté de manière égale aux hommes et aux choses, et à l'invention d'un langage permettant par exemple aux objets de signifier une émotion. Enfin nous nous attarderons sur la notion de *présent infini*, soit un temps présent qui n'est déjà plus du présent, et alors à ces images que nous ne voyons pas mais qui toujours évoquent un évènement charnière, un moment décisif. Nous analyserons, par le montage, comment la coexistence de la fixité et du mouvement permettent cette atemporalité et cette représentation de l'invisible ; Cela dans le sillage de la prise de conscience finale d'une évolution insoupçonnée.

Chapitre 1

-

Vers un détournement de l'image de fiction : le choix de(s) l'image(s)

1- Les principes du haïku au travers d'Ozu et l'invention de l'image-haïku

Au cours du XXème siècle, de nombreux européens et anglo-saxons se sont emparés du haïku, essayant d'en écrire à leur manière, observateurs de leur culture et de leur environnement, s'attellant aussi à en traduire autant que possible afin de s'approcher de l'essence de la forme. Ceci dans l'idée de rester fidèles aux classiques du genre, que l'on pense pouvoir s'approprier facilement, et de les propager dans le monde. Victimes d'un attrait certain pour le caractère japonisant de cette poésie, les occidentaux ont parfois oublié que leur approche n'était pas toujours fidèle aux principes initialement élaborés ; Ceux-ci ayant une écriture influencée par leur propre paysage et leur regard, une sensibilité liée à leur histoire et à leur pays. Mais aussi une culture de l'auteurisme, qui recherche la reconnaissance, et qui s'adonne à l'idéal romantique d'une écriture improvisée des impressions vécues et décrites grâce au haïku. Ainsi, le goût d'une esthétique japonaise, qui serait celle d'une réduction éprise de sagesse et de retenue, a pu faire oublier les nécessités premières des grands maîtres, autant que la philosophie d'une telle approche. Plus qu'un genre littéraire, qu'une beauté minimaliste de la forme, le haïku est issu d'un regard aigu et sensible du monde, ou plutôt de l'homme dans ce monde. Les haïkistes sont soucieux de vivre une vie propre à l'écriture de haïku, d'inscrire cette pratique dans un certain pèlerinage, ou simplement une attitude quotidienne. L'écriture et le style des auteurs occidentaux se rattachent à des exigences esthétiques, au souci de la plume. Les maîtres du haïku avaient moins le souci du rendu qu'un attachement à un choix de vie particulier, éloigné de contingences matérielles et de désir de reconnaissance.

C'est pourquoi, reproduire la tradition sans chercher à la vivre amène à écrire des haïkus éloignés de leurs principes, et de ce fait loin d'un résultat aussi probant. Ce n'est pas l'origine du haïku et son souffle que l'on va reproduire, mais un style calqué et purement formel, loin d'évoquer l'immanence de ladite poésie. À l'inverse de contemporains occidentaux qui chercheraient dans cette écriture la reproduction d'une simplicité fugace, il faut voir dans la pratique et l'écriture du haïku un véritable lien entre la personne et son poème, entre la vie et le mot. De même, celui qui lira le haïku sera apte à y percevoir un lien intangible entre ce qui est écrit, décrit, et entre ce qui l'entoure, ce dont il fait partie. Cette forme est alors issue d'une conception du monde qui fonde l'homme dans son univers, qui lui permet de s'incarner dans les choses, les éléments, les perturbations atmosphériques. D'où l'importance d'une aura réaliste autant que d'une dimension métaphysique.

Parmi les premiers films d'Ozu, il en existe certains qui semblent détachés de ce sujet d'étude. Loin d'évoquer le Japon et ses traditions, ces films muets ont opté pour des décors abstraits et des costumes hollywoodiens, aucun décorum apte à évoquer le pays du cinéaste. Leurs titres mêmes se distinguent de ceux du style ozuien : *Femmes et voyous* (1933), *Femme d'une nuit* (1930), etc. Nous préférons donc étudier des œuvres plus tardives, des premiers parlants aux films en couleur, plus proches de ce qui s'apparenterait à cette dimension éternelle et fugitive. La richesse du haïku est telle que nous allons essayer de détailler les principes à partir desquels nous allons réfléchir les films choisis. Il ne s'agit donc pas de procéder à une étude approfondie et complète de la poésie, mais de nous focaliser de manière précise et développée sur les points qui entrent en échos avec nos hypothèses.

Dans son séminaire sur l'écriture du roman qu'il teint au Collège de France en 1979, Roland Barthes met en miroir l'approche de l'écriture du haïku avec celle du roman. Il développe ce qui serait, selon lui, des principes littéraires essentiels, et propose une *méthode* d'écriture, une autre façon d'aborder l'exercice pour le réussir et le faire durer. Cela permettrait de s'approprier le roman et de lui donner vie dans le temps et dans l'expérience sensible et intime. En proposant une même approche des deux formes, il veut prouver qu'il est trompeur de dissocier une forme brève et fragmentée (le haïku) d'une autre longue et continue (le roman). De la même façon, cette poésie résonne avec les films d'Ozu, non pas par la valeur quantitative – par exemple 17 syllabes contre 1h30 d'images –, mais par l'aboutissement qu'elles permettent, par leurs mécanismes intrinsèques. Mais de quels mécanismes est-il question ? Quand bien même nous pourrions admettre l'existence d'un fonctionnement aussi mesuré et ordonné.

L'idéal du haïku est celui d'une concision, un ensemble universel contenu dans peu de choses. À lui seul « [il] contient le ciel, la terre, les hommes, les saisons, la neige et la lune, les fleurs et l'eau, les arbres, l'herbe et les nuages, et puis le cœur humain et la pluie². » Et cette ambition d'un monde contenu dans un ensemble réduit conduit à une autre inévitable, celle de faire sourdre l'invisible. Bashô, l'un des plus grands maîtres du genre, a beaucoup voyagé, beaucoup retranscrit cette coexistence de l'homme dans la nature, de la nature dans l'homme. Il a découvert qu'il était impossible de rester fidèle à la réalité du monde si l'on n'admettait pas que celui-ci, dans sa continuité, possède des éclats soudains, des sortes de mise en lumière inattendues qui, souvent, dépassent le regard de l'homme. À la fois réaliste et impressionniste, le poète doit retranscrire le réel au plus près de l'expérience sensible, et énoncer ces instants vécus comme des éclairs de conscience. Lorsque l'on observe sagement

² Alain Kervern, *Malgré le givre*, p.11.

Observateurs attentifs



Fleurs d'équinoxe



Ete précoce

le monde, on est capable de surprendre chaque nuance, et on se doit de la retranscrire avant que celle-ci ne s'échappe. S'il serait impossible de saisir dans la durée l'expérience immédiate, le haïku peut la nommer par sa respiration élaborée avec précaution. Là est tout le rôle du haïkiste qui, sa vie durant, cherche constamment à rendre visible l'instantané, à le donner à penser quand celui-ci n'apparaît qu'aux yeux du spectateur attentif.

Ainsi beaucoup des personnages d'Ozu prennent le temps d'observer ce qui les entoure, avec patience et plaisir ils constatent la beauté d'un paysage, d'une apparition furtive qui pour nous se situera le plus souvent hors-champs. Nous les voyons spectateurs, assis ou adossés, souvent au cours d'une promenade, ou parfois même lorsqu'ils sont chez eux et entendent un bruit venus de l'extérieur. Chacun essaie de percevoir un détail qui surgit – à sa vision ou à ses oreilles –, et le partage avec d'autres personnages, comme pour le partager avec nous. Le poète partage ce qu'il voit avec son lecteur, Ozu le fait par le biais des personnages entre eux, autant que par des images qui semblent n'être regardées que par nous.

Il y a donc deux niveaux d'observation. Dans un premier temps celui des personnages qui, comme le poète, ne négligent pas les changements qui les entourent et les montrent aux autres ; et dans un deuxième temps celui du spectateur que nous sommes face à des images qui nous sont dédiées et auxquelles aucun discours n'est assigné. C'est aux personnages de montrer que leur environnement importe et fait partie de leur quotidien, qu'ils l'observent tout au long de leur vie. C'est au spectateur du film, à son tour, d'observer les plans qui n'ont de sens que par son regard et non par celui des personnages. C'est ainsi que l'on trouvera, d'un côté, les personnages qui s'arrêtent sur un paysage, sur un son, et en font l'expérience soit de manière individuelle par une attitude de plaisir et de silence, soit de manière partagée en y conviant un autre personnage. Et, d'un autre côté, le cas des images *vides*, des natures mortes et autres paysages, qui se présenteront à nous sans rapport évident avec la narration, mais

« Tu entends les rossignols ? »

Il était un père – Figure 1



nous donneront à voir autre chose que le simple cours de l'intrigue (de la vie quotidienne) – images que l'on détaillera plus tard dans notre étude.

Néanmoins, le cas d'une chose observée et non montrée n'est pas systématique. Dans *Été précoce* (1951), nous aurons un raccord regard entre un couple qui désigne du doigt quelque chose puis un ballon lâché par un enfant (fig.11). L'essentiel est ici de noter que l'attitude haïkiste qui consiste à respecter son monde et à l'accueillir avec soi est de rigueur. Les personnages d'Ozu n'ignorent presque jamais ce qui les entoure, et témoignent souvent de leur reconnaissance envers la nature et la richesse qu'elle permet. Dans *Il était un père* (1942), le père et son fils font leur bagage suite à un séjour effectué ensemble – nous analyserons plus tard une partie de cette séquence. Le fils donne à son père un peu d'argent que ce dernier accepte. Les rôles semblent s'inverser maintenant que le fils effectue ce geste naturellement. Ils continuent de rassembler leurs affaires. Le ton est silencieux quand le père déclare : « Tu entends les rossignols ? ». Le fils sourit et continue de remplir son sac, le père se lève et se dirige vers la fenêtre. La caméra reste à sa place, à l'intérieur de la pièce, mais l'œil et l'oreille du spectateur sont dirigés ailleurs (figure 1). Nous avons nous aussi entendu ce rossignol et nous sommes à présent accompagnés à suivre le père qui préfère regarder à l'extérieur plutôt que de rester assis là où l'action est filmée. Cet extrait nous montre que des détails sont capables de surgir et que les personnages restent attentifs malgré la situation dans laquelle ils sont engagés. Si le fils semble presque rieur et peu intéressé (comme le serait un spectateur de cinéma plutôt dirigé vers le narratif que ce genre de parenthèse naturelle), le film nous invite à prendre en considération tout ce qui se produit à la fois dedans et dehors, au-delà du cadre choisi par le cinéaste et proposé à l'écran. Il ne faut pas se contenter de ce qu'offre les causalités de nos actions, mais se positionner comme le spectateur d'un environnement qui ne s'arrête jamais.

Sous forme de haïku, nous aurions pu remplacer la parole du père par :

Une alouette s'élève –

je respire la brume

je marche sur les nuages !

Masaoka Shiki

En véritable appréciateur d'un fait extérieur qui s'élève à sa conscience, le père bondit sur l'occasion d'apprécier ce détail. Il recueille le cri du rossignol et choisit de se soustraire à ce qui est initialement raconté en se mettant dos à la caméra, dédié à présent à ce qui est entrain de se produire ailleurs. « Comme si la nature, tout soudain, prenait la parole à la place de l'homme, telle une extension de lui-même et de ses émotions³ », amenant la séquence vers d'autres lieux, et l'homme à se détourner de lui-même.

L'auteur du haïku, sensible à son espace, aura donc pour désir la retranscription fidèle de son expérience afin que celle-ci soit partagée. Ce choix de montrer à l'autre ce que l'on voit et ce que l'on ressent permet d'attester ce vécu, de lui donner de l'importance et donc de le rendre vrai. Cette réalité de l'instant saisi et partagé constitue « une pensée pure et la découverte de la vérité en soi [qui] ne peu[t] jamais aspirer qu'à la découverte ou à la construction de quelque forme⁴ », c'est pourquoi le cinéma d'Ozu sera moderne et aussi proche de cette poésie quelque peu ambiguë. Nulle lecture sans heurt devant un haïku, nulle vision passive et sans interrogations devant un de ses films. Le pari d'établir une écriture de cette vérité qui vaut pour elle-même, et d'une image qui invoque celle-ci, ne peut se faire sans le recours à une forme nouvelle et qui convoque nombreuses autres images que les premières

³ Corinne Atlan et Zéno Bianu, *op. cit.*, p.8.

⁴ Paul Valéry, lettre à Paul Souday, 1er mai 1923, p.46. (cité par Roland Barthe1979, « Mon » haïku.)

qu'elle aura choisies. Il est donc bel et bien question d'une réalité cachée, et dont chaque œuvre proposera quelques détails de clairvoyance. L'histoire ne sera jamais innocente mais aura pour fonction de rendre aux choses réelles leur capacité de vie. Un film d'Ozu sera au plus juste d'une perception attentive. Il n'est pas question simplement d'être fidèle et respectueux, mais bien d'établir une harmonie visuelle qui vient des choses elles-mêmes. Alors l'impression de minimalisme, voire de vide, est en réalité le gage de la retranscription efficace d'une harmonie propre à l'univers où les choses se fondent les unes dans les autres. Les détails qui échappent constituent des impressions saisies et sont essentiels au bon déroulement d'une telle écriture. Car les petites rugosités ne sont pas des défauts dans le rouage d'une continuité silencieuse, mais font partie intégrante de cet ensemble. Les détails permettent à l'univers d'être entier, à la forme courte de contenir ce monde auquel elle prétend rendre hommage. « Pouvoir représenter le nombre infini des êtres et des choses par un nombre limité de mots [permet] cette recherche qui se poursuit depuis l'aube de l'humanité [et] mêle expérimentations rationnelles et jeux mimétiques à caractères magique, religieux, ou poétique.⁵» Le respect du trivial et la cohabitation quotidienne que l'homme entretient avec celui-ci peut se joindre au désir d'y ajouter les aléas de nos trajectoires sensibles. Lorsque le poète, ou le personnage, accepte la banalité, il s'autorise la perception et la croyance de choses moins évidentes et moins ordinaires. Ce sont ses déambulations innocentes, mais voulues, qui l'amènent à expérimenter une certaine métaphysique. Par le souci du quotidien et de l'observation de chacune de ses composantes, s'ouvre l'infinie possibilité de la vision. Il ne s'agit pas de distinguer des choses en particulier, de les hiérarchiser par degré d'importance, mais d'être attentif à chacune d'entre elles, afin d'y déceler leur valeur inhérente.

⁵ Alain Kervern, *op. cit.*, p.19.

« L'essence insaisissable des choses, c'est que tout ce qui existe possède son en-soi. C'est cela, la vérité.⁶ » Et c'est en admettant que la plus infime des choses possède son autonomie, contient une origine et un devenir, que l'on aboutira à la peinture d'un monde total, dans lequel se niche à la fois les choses connues de tous, et celles que l'on n'avait pas encore exprimées jusqu'ici.

C'est pourquoi demeure cette impression d'une coexistence paradoxale entre ce que l'on a déjà vu, et ce que l'on ne sait pas encore voir. L'auteur doit être capable de suggérer cette vision fugace et le lecteur/spectateur doit pouvoir la regarder, sinon sentir sa présence.

La présence des choses est rendue possible par une capacité à percevoir et à illustrer ce qu'elles sont par elles-mêmes, et non par les hommes. Une valeur est ainsi apportée à chaque chose, devenue de ce fait pensante, sinon propice à la pensée. Puisque la chose pense, elle est dotée d'une idée, et elle amène celui qui la regarde à pénétrer cette pensée et à l'intégrer à l'univers pour que ce dernier puisse devenir total. Non plus un univers à la mesure de l'homme, mais un univers à la mesure de toute chose.

L'harmonie recherchée ainsi par l'intérêt du global est à la fois une question de démarche attentive et totalisante – celle de tout prendre avec la même mesure –, mais aussi le fait d'une forme réduite mais composée. La réduction verbale et syllabique provoque une attention resserrée mais aussi la liberté de s'échapper d'un cadre limité. Puisqu'il n'y a pas *beaucoup* de mots, il y a de nombreuses évocations possibles. Puisqu'il n'existe pas de démonstration, de rhétorique, l'imagination s'installe entre les mots et leur donne de l'épaisseur, de la distance. La forme du haïku n'est donc pas réduite à son cadre mais elle respire. Dénuée de ponctuations – ponctuation qui n'existe pas dans la langue japonaise –, elle propose un enchaînement de mots qui s'inscrivent presque dans un mouvement volatil.

⁶ *Ibid.*, p.25.

Paradoxalement, en utilisant peu de mots, on ne réduit pas l'espace mais on l'ouvre. Ainsi le plan chez Ozu n'est pas aussi fixe et figé qu'il en a l'air, au contraire, la composition d'un ensemble ténu et banal permet de laisser la place à l'aération. Puisque les plans ne semblent pas toujours désigner quelque chose de précis et de moteur pour la narration, ils constituent davantage un objet esthétique dans lequel divers espaces se répondent. Ces plans durent eux aussi le temps d'un souffle, et laissent une place aux détails qui existent entre les hommes et entre les choses, aux creux à remplir. Nous verrons plus tard comment cette composition accorde aux choses une fonction singulière et crée un véritable langage.

L'observation et la retranscription fidèle du banal ne peuvent s'acquérir sans le recours à des histoires réduites. Nous avons évoqué le choix d'un cadre resserré, ce cadre est précautionneusement agencé de manière à laisser ces béances que nous venons d'évoquer, ces aérations que le spectateur peut occuper ou signifier. Une histoire familière nous est racontée dans laquelle il s'agira ensuite de traquer l'inconnu. Ces histoires sont celles du Japon, et des mœurs en vigueur durant les décennies filmées par le cinéaste. L'impression de staticité et de lente évolution viennent, en partie, de cette progression historique particulière. Ozu est resté fidèle à l'environnement social d'un pays qui n'a pas connu de révolution radicale et qui s'est longtemps développé de manière isolée. C'est pour cela que nous retrouvons, d'un côté, des constantes culturelles, le respect de traditions diverses, une famille qui est presque toujours la même de film en film, et d'un autre côté de petites vibrations çà et là qui apportent des bouleversements. La marche discrète mais efficace du pays a été bousculée par la Seconde Guerre Mondiale, ce qui apparaîtra chez Ozu par l'occupation de plus en plus importante de lieux moins traditionnels comme les bureaux – qui occupent une place importante à partir des années 50 –, ou du Coca Cola sur les tables qui cohabite peu à peu avec le thé et le saké. Ozu a filmé cet état sociétal avec fidélité et non de manière trop affective ou signifiante. Se suivent alors des scénarii qui se ressemblent, des acteurs fétiches qui occupent quasiment

toujours le même rôle (Chishu Ryu en père dévoué et confiant, Setsuko Hara en jeune femme fidèle à sa famille et peu encline au mariage) et des plans qui se répètent ou se répondent. Il est donc évident que le scénario, chez Ozu, n'est pas le cœur de l'œuvre mais une constante, un fil rouge qui permet à d'autres enjeux de se déployer. La modeste narration qui en découle évite le spectaculaire pour se focaliser sur l'élaboration d'une œuvre presque monochrome. Les personnages placés dans ce tableau mènent leur vie, à la fois encadrés par les plans fixes et les histoires semblables, mais aussi enclins à l'impression d'une liberté débordante, qui ne dépend pas du film et qui est provoquée par la fidélité du quotidien.

Une constance qui demeure malgré les détails, les aléas que l'on n'arrive pas à saisir. Le début et la fin d'un film n'ont pas toujours la valeur rationnelle attendue par le spectateur. L'aboutissement de l'un à l'autre n'est pas toujours aussi concluant qu'on le voudrait et laisse parfois un goût d'inachevé ou d'instabilité. Nous sommes face à un flux constant, un mouvement, et non la fixation d'un état puis d'un autre, mais l'impression d'une continuité qui ne s'arrête pas après le film, après la décision finale d'un personnage. Pourtant nous verrons plus tard que cette fluidité n'est pas liée au montage qui, pour sa part, aime à passer d'un état à un autre, sans nous donner à voir sur l'image ce qu'il vient de se produire d'important. Ce choix de « relativiser l'importance du sujet dans l'image et [de] favoris[er] l'apparition du milieu ou du contexte dans lequel il évolue⁷ » constitue ce refus de prise de position et de fixation. Le développement narratif n'est pas la clé du processus filmique, mais seulement la partie d'un cinéma moderne qui, dans sa monochromie, apporte aussi de l'abstraction. L'impression d'absence que crée le haïku donne au récit chez Ozu un caractère accessoire et secondaire.

Bien qu'une histoire se développe et que les personnages fassent des choix, il demeure en substance quelque chose qui n'apparaît jamais vraiment comme étant résolu. Nous avons une

⁷ *Revue d'Esthétique : Japon*, p.180.

filmographie linéaire, qui se constitue autour de mêmes thématiques et qui crée cette impression d'un *cinéma à la Ozu*. Soit un cinéma univoque, toujours élaboré à partir d'un même fond et d'une forme constante. C'est pourquoi nous avons utilisé le terme *monochrome*. Ce mot vient du grec *mono* : seul, et *chroma* : couleur, ce qui signifie littéralement : d'une seule couleur. Le film ne propose pas une fulgurance d'effets, de formes, mais une constante narrative et filmique, formant ainsi comme une calligraphie japonaise ténue et soignée dont on ne saurait relever les contours contrastés.

Voilà comment nous en arrivons à l'effet d'abstraction, au sens d'un refus de systématiquement figurer ce qui se joue. Dans cet ensemble *total* où rien ne dépasse – en tout cas pas de manière évidente –, demeure une interrogation provoquée par l'impression de l'absence et de la rigidité. Comment une œuvre qui n'a pas l'air de proposer autre chose que la retenue et la modestie peut-elle dépasser sa narration et donner le sentiment de montrer ce qui dépasse, ce qui n'est pas fini ? C'est bel et bien le principe du haïku et du cinéma d'Ozu que d'user du fini, de l'instant, de saisir ce qui traverse l'éphémère pour nous amener vers des horizons imprécis. Malgré tout, l'éternité déborde et c'est bien parce qu'il n'existe aucune prétention à raconter le drame du monde, que constitue la fragilité d'un détail décisif au cœur de nos existences, que nous nous trouvons face à une lecture qui n'est pas aussi linéaire qu'elle n'y paraît. « Cette particularité de la poésie japonaise montre jusqu'à quel point « l'esprit japonais » rejette la linéarité et la « transparence du signifiant » qui en Occident à dominé la pensée et l'art depuis le XVIIIème siècle.⁸ » C'est pourquoi, bien qu'il existe des signifiants chez Ozu, ceux-ci n'ont pas pour priorité d'être interprétés, et encore moins de tenir lieu de symboles, mais ils sont à prendre au même titre que le fond et la forme.

⁸ Noël Burch, *Pour un observateur lointain : Forme et signification dans le cinéma japonais*, p.47.

Nous pourrions ainsi dissocier des images qui parfois sont abstraites à des récits qui se comprennent de tous et fonctionnent de manière rationnelle. Mais il ne s'agit pas d'une réelle séparation. Si le cinéma et ses théoriciens ont constamment opposé un cinéma dit narratif d'un autre – par exemple expérimental –, ils n'en ont pas moins évoqué une parité entre l'image et le récit. Cependant il faut accepter le fait que la modernité d'Ozu tient d'un usage non latéral du couple image-narration. Les plans qui se détachent de ce qui est explicitement raconté possèdent à la fois une fonction signifiante, et à la fois une entité déprise du récit. Ils valent pour eux-mêmes autant que les choses valent pour elles-mêmes et sont donc à la fois exclus de la narration, et partie intégrante. Nous avons alors des plans qui ne sont pas *pour* la narration, mais qui en sont néanmoins une composante tout aussi importante. Il n'y a donc pas un refus du narratif chez Ozu, mais un nouveau dispositif de lecture du narratif. Et la poésie nécessairement s'immisce dans cette lecture nouvelle où le sens n'advient pas dans le récit, mais ailleurs, et dans un premier temps par un nouvel agencement entre narration et image.

Le fils unique – Figure 2



Dans *Le fils unique* (1937), Ozu raconte la vie d'une mère qui se sacrifie au travail pour l'avenir intellectuel et professionnel de son fils. Le film s'ouvre sur des plans de la ville et de cette femme qui travaille d'abord en temps que tisseuse. Puis un premier plan (figure 2) nous fait pénétrer à l'intérieur de la maison des deux membres de cette famille. Le plan s'apparente à une œuvre de nature morte, à l'exception de deux poussins qui gesticulent au centre du cadre. Nous voyons des pots en bois et céramique, des ustensiles de cuisine accrochés au mur, une toile ressemblant à une toile de pêche, et au cœur de ce plan nous avons une lampe suspendue et un vase orné qui contient une branche. Cette composition prise entre éléments animés et inanimés pourrait résumer, comme première entrée dans leur intimité, un ensemble de ce qui compose leur quotidien. Soit des éléments utiles, d'autres purement esthétique, et d'autres plus aléatoires tels que les poussins et une disposition un peu hasardeuse des pots qui montrent que ceux-ci servent aux personnages et ne sont pas disposés par choix mais davantage pas leur usage. La disposition des éléments esthétiques comme le vase au centre, montre qu'il y a à la fois une composition réfléchie, un désir d'arrangement purement décoratif qui ici est filmé comme une nature morte, mais aussi un mouvement de vie contenu dans le plan par des instruments de la vie quotidienne et les deux poussins dont on ne peut prévoir les gestes. Cette nature morte représentée par des branches qui, figées dans un pot, vont évoluer plus tard, est aussi celle d'une nature qui évolue au moment même du plan et qui peut présager des modifications possibles au cœur d'un ensemble alors maîtrisé et organisé. Nous voyons la mère, Otsune, en train de broyer des fèves à l'aide d'une meule à grains, cadrée à la taille. Son fils Ryosuke s'adresse à elle au sujet de l'école supérieure. L'épaule de la mère est en amorce au premier plan, l'enfant est filmé en plan d'ensemble grâce à une profondeur de champs qui le place au même niveau que les meubles qui composent la pièce. Il est filmé de façon à être éloigné de sa mère, chacun effectuant une activité de son côté. L'échange commence alors et le fils est filmé de plus près en plan

moyen, de telle sorte que s'amorce un champ-contrechamp non traditionnel mais celui que l'on a coutume de trouver dans les films d'Ozu, c'est à dire une caméra face aux personnages qui, soit la regardent, soit regardent légèrement à côté de l'objectif. Ils font à présent partie d'un même espace.

Si au départ l'échelle de plan reste constante, la mère va soudainement être filmée de plus loin, dans un plan d'ensemble, dès lors que le garçon fait naître une inquiétude chez elle. En abordant le sujet problématique que constituent les études supérieures pour cette famille modeste, l'enfant met la mère dans une position d'inconfort. Lorsque ce dernier annonce que son professeur lui a demandé s'il allait continuer ses études, la mère l'interroge sur sa réponse et la caméra la distancie. Cela permet de montrer, par un plan, que cet échange qui paraît calme pourrait être ébranlé par la réponse du garçon, qui alors pourrait décevoir sa mère et provoquer une dispute. C'est en effectuant cette séparation temporaire dans l'espace qu'ils semblaient occupaient ensemble qu'Ozu montre qu'il y a là un sujet moteur dans la relation qu'ils entretiennent, et qui pourrait influencer leur proximité. L'enfant prétend ne pas avoir répondu à la question de son professeur, et la mère est à nouveau filmée à la taille, reprenant ses droits d'autorité : « L'école supérieure est inutile », et ajoutant « Demain je te préparerai un gâteau de riz. » La conversation se clôt par la mère qui, concluant que l'école supérieure ne les concerne pas, passe directement à un sujet banal en abordant la préparation du gâteau. Elle propose ainsi de revenir à leur vie quotidienne et de ne plus se poser de question. Soudain, le professeur arrive en hors-champ. La caméra nous montre maintenant deux espaces distincts. D'un côté la pièce où parlent les deux adultes, de l'autre Ryosuke qui, à part, ne participe pas à la conversation mais est considéré par les deux autres protagonistes. La mère est filmée face à la caméra, le professeur en contre-champ avec celle-ci. Elle possède donc une emprise

spatiale sur lui qui permet à la fois de la montrer maîtresse de son espace mais aussi pour prendre toute l'ampleur de son visage et de ses gestes qui sont intimement impliqués dans un futur qui n'implique pas celui du professeur.

L'homme insiste sur la nécessité de suivre des études en ville, quand la caméra se place en amorce sur son épaule, laissant entrevoir ce qui constituait le premier plan de l'intérieur de la maison. Le récit présageait une réponse de la mère suite aux paroles du professeur : « Je souhaite le meilleur pour votre fils », du moins une réponse physique. Néanmoins une mère souhaite nécessairement le meilleur pour son enfant et, prise dans une gêne financière, elle ne peut que répondre par le silence. Ozu ne montre pas la mère hébétée et soumise à un silence courtois, mais rappelle à l'image ce premier plan qui compose le quotidien de la famille. La sérénité initiale est toujours là, elle demeure malgré tout, mais on ne la montre plus comme au début. Initialement filmée frontalement et sans heurt, elle possède maintenant la présence du professeur et l'inquiétude d'une mère contrainte par sa pauvreté. Le plan est furtif contrairement à sa première apparition, et élabore ici ce qui relève de l'image-haïku, soit une image distancée du contenu narratif mais qui lui apporte indéniablement un sens caché et déterminant. Plutôt que de faire dire à une mère sa peur et son impuissance, Ozu met d'un côté le professeur et tout ce qu'il porte avec lui (le futur de l'enfant, le désir d'éducation et de réussite), qu'il filme en amorce, et de l'autre le premier plan de la condition familiale qui rappelle ici les limites d'un avenir prometteur. De manière naturaliste, Ozu pose un regard franc sur l'état d'une famille contrainte par ses moyens. Lorsque l'on place ce premier plan comme réponse à l'avenir du garçon, on souligne combien la situation présente ne peut envisager autre chose que ce qu'elle est maintenant. Ce qui compose leur quotidien et qui semble doux, constant, est rappelé au spectateur. Il existe toujours, il demeure au fond de l'image, et il renferme la famille dans sa condition initiale.

Les plans suivant montrent alors Ryosuke isolé et fragmenté par le cadre. On n'a pas vu le garçon monter à l'étage, mais une poussière suggérant son passage flotte dans l'air. Nous avons donc ses jambes et ses pieds en hauteur, installés sur un escalier qui prend tout le plan, et le sépare au centre en diagonale. Les pieds sont immobiles, déjà installés avant que l'on arrive, mais la poussière signifie le mouvement qui a eu lieu et ne le renferme pas dans un moment passé. Le mouvement du garçon est toujours là, quelque part dans l'image. L'espace suggère ainsi la distance et l'isolement du garçon, qui n'est qu'une petite partie d'un décor imposant. On le voit alors assis en plan moyen, l'air songeur, regardant vers le bas. Ensuite la caméra est à l'étage avec lui, mais le filme de dos, au coin de la pièce. On le voit à nouveau fragilisé par un décor trop lourd. Une roue se tient à sa gauche, des cordes à sa droite, et la structure en bois de cette sorte de mezzanine l'encadre et le renferme sur lui-même. Il est silencieux, dans une position physique de repli, et son environnement accentue l'emprisonnement dans lequel il se trouve alors. Durant cette séquence, on n'entend plus la mère et le professeur, mais le son de la meule à grains continuant de fonctionner. On voit ensuite que son professeur salut la mère avant de partir. Nous n'entendons donc pas la fin de la conversation lorsque l'on filmait le garçon. L'image et le son se sont focalisés sur l'intériorité du personnage, et ainsi le bruit de la meule s'est associé à la pensée de l'enfant, vraisemblablement inexistant dans la réalité de la scène, la mère n'étant plus en train de l'utiliser. Comme l'image du plan signifiant la vie de la famille, puis la poussière, l'usage d'un son qui n'est pas présent dans la séquence permet de rappeler une sensation éprouvée et rattachée à un personnage ainsi qu'un refus de fixité dans le temps. Lorsque l'enfant est seul et s'imagine loin, ou non, de sa mère, il est accompagné de ce bruit continu provoqué par le geste de celle-ci. Cela permet à la fois de rappeler une fois de plus leurs conditions matérielles, mais aussi le souvenir indélébile d'une mère.

La réaction de Ryosuke est donc d'abord signifiée par un espace dans lequel l'enfant se situe le plus souvent de façon excentrée, et par l'usage d'un son qui n'appartient qu'à la pensée intérieure du personnage. Nous avons alors la coexistence de temporalités distinctes qui permettent de mettre en valeur la puissance du mouvement et du temps. Les personnages ne sont pas saisis à l'instant où les choses adviennent, mais avant ou après le moment décisif. Nous développerons ultérieurement cette idée d'un temps infini, mais ce que nous avons cherché à faire ici c'est de mettre en lumière les caractéristiques et la façon qu'à de fonctionner l'image-haïku.

Cette séquence qui fait démarrer le récit par une dispute est centrale pour le reste du film. Elle ne présente pas les personnages et leur situation de manière classique, mais les met face à leurs faiblesses dès le début. Cela ne permet pas d'instaurer une tranquillité affective et relationnelle qui se verrait ébranlée par les études du fils. Ce sont les plans qui ouvrent le film, et ceux qui nous font entrer dans la maison familiale, qui permettent d'installer un cadre constant qui peut mettre en lumière l'harmonie avant qu'elle ne soit troublée. Tout ce qu'ils ont de durable se situe dans ce premier plan de vase, menacé par l'arrivée du professeur mais qui demeurera toujours.

Cette première image-haïku sur laquelle on s'arrête montre ainsi qu'il ne s'agit pas pour Ozu de créer du symbolique dans des plans dénués de signes narratifs, mais que le sens vient de la confrontation de ces images avec celles qui sont uniquement narratives. L'épaule du professeur appartient à la conversation, à ce qui arrive et qui constitue un véritablement moteur scénaristique, le fait de l'inclure à cette image met en relation deux traitements différents. D'un côté l'image des objets qui valent pour eux-mêmes, qui portent en eux des idées, et de l'autre l'image classique d'une action vraisemblable. En faisant coïncider les deux dans un même plan, Ozu montre l'importance de ce premier espace composé. Et crée alors ce

rapport inédit qui est rendu possible entre la narration et l'image pure.

Cet usage filmique n'est pas tant pour Ozu une recherche de style et d'effet qu'une façon spontanée de concevoir le monde, et cela, il faut l'admettre, en regard d'une conception moins matérielle qu'en Occident, moins axée sur l'obsession du sens, et donc du plein. « (...) C'est aussi un vide de parole qui constitue l'écriture ; c'est de ce vide que partent les traits dont le Zen, dans l'exemption de tout sens, écrit les jardins, les gestes, les maisons, les bouquets, les visages, la violence⁹. » En ce qui concerne le vide, nous y reviendrons plus tard, mais pour ce qui est du sens et de l'explication, nous pouvons admettre que l'écriture du haïku possède autre chose qu'une simple fonction littéraire. Et ainsi, une fonction langagière qui contient à la fois la pensée et l'expression de cette pensée.

Chez Ozu, il existe aussi une autre image que celle assignée au récit en cours de développement. L'image qui s'inspire d'une conception Zen du monde, et donc de l'acceptation d'un non-sens ou en tout cas d'un sens superflus (ou secondaire), propose autre chose que l'illustration d'un discours organisé. Elle devient l'image de jardins et de gestes qui ne sont plus causés par des choix purement humains, et qui n'ont pas pour fonction de leur répondre. L'image exempte de sens et de source narrative se dote ainsi d'un mystère. Elle s'inscrit à la fois de manière figurée et instantanée, par la fulgurance d'un plan saisi entre deux autres dits *narratifs*, et de manière permanente par la trace créée par le souvenir de sa position énigmatique.

⁹ Roland Barthes, *Œuvres Complètes III : Livres, textes, entretiens (1978-1971)*, p.352.

Nous arrivons ainsi à ce que l'on pourrait appeler une image hors-champ et hors-temps, c'est à dire une image qui ne dépend ni du récit ni d'un temps précis. On ne saurait la situer dans les faits décrits et dans une action. Dans le haïku, au travers de l'instant décrit en peu de mots, se dresse l'image floue d'un moment qui lui non plus ne tient pas d'autre explication que celui d'un ressenti, d'une impression insaisissable.

2- Entrelacements et va-et-vient entre texte et image

Ce qui importe, ce qui est porteur de sens, n'est pas révélé dans les dialogues ou les situations, ni même parfois dans les émotions des personnages, mais bien dans ces images, parfois minimalistes. Dans ces natures mortes (pleines), ces paysages (vides), ces va-et-vient entre le corps et son environnement, ces moments de flottements. « Dans le cinéma moderne, la lisibilité de l'image visuelle, le « devoir » de lire l'image, ne renvoie plus à un élément global de l'acte de parole sur l'image vue, comme dans le premier stade du parlant. C'est parce que l'acte de parole est passé ailleurs et a pris son autonomie que l'image visuelle pour son compte découvre une archéologie ou une stratigraphie, c'est-à-dire une lecture qui la concerne toute entière, et ne concerne qu'elle.¹⁰ » Nous avons ainsi une image dans laquelle s'inscrit une lecture particulière, non plus liée à une logique scénaristique mais dotée d'une lecture à plusieurs échelles qui permet d'élaborer des sens divers dans une seule et même image. L'image devient à elle seule signifiante et lisible. On comprend donc que la narration et, avec elle, la parole, ne sont que les témoins, voire les prétextes, à l'élaboration d'une image pure et d'une esthétique du visible autant que du non visible. Chez Ozu, il ne s'agit pas de privilégier le mot des personnages et ce qui leur arrive de faits. Les dialogues échangés, les actions achevées, ne sont que des éléments inscrits dans le quotidien. Ce ne sont que les parties d'un tout homogène, un ensemble qui, en plus de *raconter* une histoire, inclut des paysages dépourvus de la présence des acteurs, ou bien des objets filmés comme des natures mortes et dont les fonctions vis-à-vis de la narration semblent opaques, superflues, mais qui en réalité sont déterminantes.

¹⁰ Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : L'image-temps*, p.321,322.

Ainsi, comme l'affirme Deleuze, ce choix d'une image qui n'est ni liée à la parole, ni à l'action, permet de mettre en forme une nouvelle image, jusqu'alors rarement vue, et qui prend sens pour et par elle-même. Les paysages et les choses sont autant ici que les mots et les actions, non pas pour les servir, pour les accompagner, mais bien pour faire sens à côté d'eux, pour faire sens en eux-mêmes. La parole maintenant libre, une fois le cinéma parlant acquis, il est possible à l'image d'avoir une fonction presque langagière, de dire par sa forme. Comme la poésie désigne des images par des mots, Ozu dote l'image d'un sous-texte, sinon d'une fonction aussi déterminante que celle d'un texte qui dicte, qui raconte. L'image est alors regardée, écoutée, elle possède sa plus pure fonction d'image et ne sert plus seulement d'illustration, elle permet de penser, et aussi de questionner. L'image est Une.

La puissance d'une telle image se situe notamment dans son caractère ambivalent. En accordant à l'image un statut équivalent aux paroles, aux mots, on la rend à la fois lisible et à la fois parlante. Il devient difficile d'appréhender ainsi ce qui est image, puisque l'image elle-même dans le film n'est pas toujours regardée comme image. L'image filmique est regardée dans le filmique, dans l'histoire, accompagnée des paroles et des actes. Comment donc recevoir cette nouvelle image qui a à la fois une face visible et à la fois un revers, une autre face ? L'image-haïku, comme le poème, montre quelque chose et le dissimule en même temps. Il ne s'agit plus de lire le texte, ou de regarder l'image, mais d'aller au-delà du mot écrit ou du plan lumineux enregistré par la caméra ; Puisqu'il est question de saisir rapidement le mouvement rendu palpable par ces deux média, qui va s'exprimer dans l'entre-deux des mots et des images. « Sous son aspect immobile se cachent mille mouvements, et dans ces images en apparence statiques jouent constamment des conflits entre des éléments multiples qui tantôt blessent la perception, tantôt déconcertent la conscience¹¹. »

¹¹ Raymond Bellour, *L'entre-image 2*, p.8.

On a donc affaire à une appréciation difficile à envisager pour le lecteur et le spectateur. Habités à recevoir le sens et à s'en débattre lorsqu'ils quittent l'œuvre, ils se trouvent ici face à une ouverture de sens et une prolifération de celui-ci. Alors le mouvement qui circule dans le film est présent dans les images, comme la poussière passe autour des pieds du garçon. Les membres statiques et figés qui ont bougé en dehors de notre regard prouvent qu'ils vivent, qu'ils se meuvent, par l'air qui circule en continu, par la trace d'un déplacement encore visible. Il y a donc nécessaire un passage dans les images et entre les images. Cela nous amène ainsi à considérer que l'image-haïku permet à la fois une image pure et signifiante, et à la fois une image vibrante et multiple qui comporte plusieurs strates, plusieurs couches. Une image qui à la fois apparaît et disparaît à l'écran, une image dans laquelle le sens qui naît ouvre une brèche, donne bien d'autres images à cette seule image que l'on a vue.

Le principe de la poésie est déjà, d'une part, de modifier la perception réelle et de lui donner d'autres lectures, d'autres fonctions. Alors la poésie, quand elle choisit de décrire, de montrer, prend des éléments pour en évoquer d'autres, pour dépasser la première fonction des choses, leur première utilité. L'image filmique qui devient haïku est capable de convoquer, dans l'image qu'elle propose comme image, de nombreuses autres images, puisque par sa fonction poétique elle peut évoquer des idées, des sensations. « C'est entre les images que s'effectuent, de plus en plus, des passages, des contaminations, d'êtres et de régimes : ils sont parfois très nets, parfois difficiles à circonscrire et surtout à nommer.¹² » C'est la quête du haïku que de saisir ce qui fuit, ce qui tressaille. C'est pourquoi cela ne peut s'effectuer sans un dépassement d'une compréhension linéaire et continue. D'abord l'image s'affirme, se veut image, ensuite elle propose ses dérives. Et, ensuite, le spectateur peut surprendre des ravissements inespérés au creux de ces lignes étroites, de ces images cadrées et minimalistes. C'est de cette façon que nous atteignons la limite de l'idée de l'image au cinéma pour nous diriger vers une autre

¹² Raymond Bellour, *ibid.*, p.10.

conception, plus proche de celle proposée par le haïku. Il s'agit, par la vision de l'image elle-même, de la dépasser et d'atteindre la sensation provoquée par l'image, le mystère qui en découle. Accepter de lire le mystère c'est accepter qu'il existe une autre réalité que celle exprimée par le filmique, voire que celle qui est exprimée humainement.

Alors nous pouvons atteindre les exigences haïkistes qui placent le cosmos dans chaque chose, et qui font que les actions humaines ne sont que les parcelles décoratives d'un ensemble plus grand. Nous aurons de ce fait une « révélation fugitive et indirecte d'une reconstruction du monde aux frontières de l'existant et du non-existant¹³», c'est-à-dire la découverte d'un entre-deux entre ce qui vit et est visible et ce qui ne vit pas et ne peut se représenter. Un endroit permettant de faire jaillir l'inexprimable qui donc ne connaît ni de mots ni d'images (ces dernières au sens propre).

Pour aller plus loin, nous pourrions dire que « cette pensée montre comment, au-delà de toute les rigidités physiques et mentales, la libération est cette expérience dans laquelle l'absolu n'est plus masqué par des images créées par l'homme. Tel est en effet l'héritage spirituel du Bouddha, car il a connu ce vide total d'où peut naître, en une vibration poétique permanente, l'existence ou la non-existence. Cette réalité absolue ne transcende pas la création, car celle-ci seule existe, mais elle délivre des illusions en révélant l'unité primordiale du monde.¹⁴ » Il ne s'agit pas uniquement de poursuivre un sens difficile à exprimer, mais de concevoir autrement le sens. L'image-haïku va élaborer un autre endroit dans le filmique, qui n'a pas pour but premier d'expliquer la fonction des choses et des hommes, mais qui doit quitter la nécessité du sens pour aller davantage vers la vérité. Cette quête de la vérité cachée dans le quotidien va permettre d'aller vers une essence des perceptions et des impressions. Le lisible ou le visible permettent surtout d'aborder des caractéristiques matérielles qui ont une

¹³ Kervern, *op. cit.*, p.18.

¹⁴ *ibid.*, p.16.

explication, une rationalité. Hors la spiritualité bouddhiste propose d'approcher autrement le monde afin de dépasser les contingences humaines qui se trouveraient limitées à un mot et à une trajectoire. Ici nous arrivons à des images « animées par leur propre force¹⁵ », qui sont capables d'être indépendantes de la continuité narrative et de son évolution. Le mouvement ne se construit pas d'image en image, mais passe au travers et entre elles. Voilà pourquoi nous ne trouvons pas chez Ozu d'histoires qui évoluent vraiment, mais plutôt l'impression que quelque chose tend à se propager, à circuler, sans jamais chercher à provoquer quelque chose, mais plutôt à tenir lieu de passage constant entre les choses et les hommes. Le fait qu'il n'y ait alors pas de quête systématique d'une évolution permet de déposséder l'image du dictat narratif. Elle peut s'appartenir toute entière, se tenir entre les personnages voire s'éloigner de ceux-ci. Son autonomie qui, par ailleurs, lui offre une valeur pour elle-même, lui permet d'avoir plusieurs formes, et notamment celles de la figure de style.

3- La poésie plutôt que la narration - Figures visuelles

Ainsi, par la présence de ces images qui signifient d'elles-mêmes, vont s'élaborer de véritables métaphores, litotes, et autres figures visuelles, permises par « ces images latentes autant que manifestes (...), qui ne sont plus hantées par l'obsession de leur arrêt sur tel ou tel instant, car elles ont dissous ou au moins suspendu ce souci dans l'entre-mouvement de leur défilement, leur perpétuel entre-temps¹⁶. » Ce qu'elles proposent à voir n'est en aucun cas soumis à l'appréciation du spectateur. Qu'on cherche ou non à y lire quelque chose n'entrave en rien la compréhension, puisqu'on peut seulement les effleurer et sentir ce qu'elles ont en dessous de leur première couche. Ce qu'elles ont, en plus, n'est pas vu puisqu'il s'agit du mouvement au-dedans, de la permanence. Ce qu'elles n'ont pas, en moins, est ce qui fonde

¹⁵ Raymond Bellour, *op. cit.*, p.234.

¹⁶ *ibid.*, p.243.

Il était un père – Figure 3



leur apparence minimaliste et parfois purement esthétique, qui serait un mouvement instantané en-dehors.

Voyons comment cela s'applique au début du film *Il était un père* (1942). Un enseignant, suite à la mort accidentelle d'un de ses élèves, décide de ne plus exercer son métier. Il tentera de travailler malgré tout pour financer les études de son fils. Lorsque s'ouvre la séquence de la sortie scolaire lors de laquelle arrive l'accident, nous assistons à la prise d'une photo de groupe, et à la photo même du groupe (figure 3). Tandis que nous entendons le chant des oiseaux et le photographe donner ses indications, nous voyons l'image des élèves déjà immobilisés devant le Grand Bouddha (Daibutsu) de Kamakura. L'image suivante montre en premier plan le photographe de dos qui a terminé, et les élèves au second plan qui s'agitent, laissant le bouddha trôner sur le lieu, figé comme sur l'image. L'ordre du montage nous montre la photo déjà prise alors que les personnages sont supposés se mouvoir et attendre d'être imprimés sur la pellicule, c'est ensuite que nous les voyons poser, en *vrai*. L'image enregistrée existe avant que le photographe ne l'ait prise, ce qui agit à l'écran comme une métonymie. Plutôt que de montrer dans un premier temps le photographe en train de préparer sa photo face à un groupe qui se positionne, nous voyons la photo elle-même, son rendu, pendant que le son suggère son enregistrement. L'objet qu'est la photographie représente l'acte de la prise de vue et le remplace. Cela instaure ainsi une question sur le temps que nous avons déjà amorcée : un temps insaisissable. Lorsque le photographe s'apprête à prendre la photo, nous voyons le résultat de cette prise, et lorsque nous le voyons il est trop tard. Nous n'avons pas vu la prise mais son résultat, l'objet plutôt que l'action littérale.

S'ensuivent un plan de stèles funéraires et celui d'un chemin cerné d'une montagne en arrière plan, le chant des élèves ponctue et assemble ces deux plans a priori sans rapport avec la



narration. Nous verrons ceux-ci marcher et chanter sur un chemin similaire ensuite, alors que les stèles sont la métaphore de l'annonce prochaine de la mort accidentelle de l'un d'entre eux. Puis c'est un plan à l'entrée d'une habitation qui vient suggérer, par des dizaines de parapluies interposés, la présence des élèves. À mi-chemin entre la personnification et la synecdoque, l'image désigne les garçons sans les montrer et fait passer un trouble au travers de cette image d'objets. Lorsqu'ensuite un élève informe le professeur que certains de ses camarades se sont embarqués à leur insu et qu'une barque s'est renversée, nous avons un autre plan de ces parapluies. Ils sont toujours posés ici, quand au second plan les garçons passent en vitesse, et en font tomber un. Nous avons initialement une disposition stable des objets dans le cadre, assemblés ensemble, réguliers dans cet espace symétrique. Puis l'accident a lieu, et l'agitation humaine vient faire tomber un des parapluies ce qui pourrait signifier la chute de l'un des garçons.

Enfin, c'est l'image d'une barque renversée sur l'eau, une fois que l'accident est passé, qui sert de représentation de l'accident, et qui fonctionne une fois de plus à la manière d'une métonymie. Sans l'avoir vue, nous comprenons que la chose a eu lieu et nous voyons ce qui s'est produit par la position de l'objet sur l'eau au mouvement régulier. Le son, lui, est celui lancinant d'un instrument joué pendant que les élèves et professeurs se recueillent. Il commence déjà pendant la métaphore de l'accident et se poursuit durant la cérémonie. Cela nous amenant à une image-haïku. Une lampe suspendue allumée près d'un bouquet en floraison. Le plan comme une nature morte fait cependant voir un papillon dont les ailes s'agitent. Le silence et le temps passe, tandis que l'idée du garçon demeure, incarnée par le vide laissé entre ses amis assis de manière alignée, et par l'insecte qui pourrait représenter sa réincarnation, aussi éphémère soit-elle.

C'est par la continuité entre la narration et l'image que nous atteignons une idée dans l'image préalablement dépourvue de sens littéral et explicite. Non pas une continuité logique, mais la suppression du sens direct par le choix d'une image indirecte. On peut donc observer un lien diégétique lorsque l'on a associé l'image à ce qui la suit ou la précède, car visuellement le lien entre la métaphore et la diégèse n'est pas ce qui apparaît de fait et de manière systématique.

Les figures stylistiques ne sont alors pas opposées à l'éventuelle opacité, ou le minimalisme, que l'on trouve dans l'image-haïku. La métaphore filmique visible de manière immédiate s'ajoute à la diégèse afin d'en renforcer le sens et l'impact. Chez Ozu, le sens n'étant pas une priorité, nous avons davantage des métaphores qui répondent à un travail inconscient de la part du spectateur. Lorsque les parapluies sont alignés contre le mur et que, plus tard, l'un d'entre eux tombe suite au passage rapide des élèves, nous ne pensons pas directement à l'accident du garçon, mais nous procédons par projection. C'est notre sensation individuelle qui apporte à la métaphore visuelle une signification, et non une continuité évidente entre l'image et ce qu'elle suggère. On peut y voir la mort de l'élève, son éloignement, comme on peut seulement y voir un parapluie. Aucune lourdeur de sens dans le choix des métaphores, mais à l'inverse une soustraction dans la diégèse, la proposition d'une image presque abstraite plutôt que l'explication, l'émotion exprimée. Comme l'image-haïku, la métaphore vient arrondir les angles et suggérer autre chose que ce que l'on sait déjà ou ce que l'on croit savoir. Elle tient donc lieu de travail associatif de la part de spectateur, et s'apparente à une expérience subjective. Ce sont les pensées et les idées qui permettent d'innombrables associations entre une image et son sens, cela ayant trait à la tendance occidentale sinon moderne que de chercher à expliquer ce qui semblerait détaché de la fiction.

En regard d'une conception haïkiste, ces métaphores sont le meilleur moyen de quitter l'explicatif pour se diriger vers l'imaginaire, et alors le souffle imperceptible.

Et cette lecture nouvelle que nous avons approché graduellement – par un autre usage de la fiction, l’élaboration d’une autre image, et enfin la construction d’une métaphore visuelle –, nous amène à entrevoir ce qui constituerait un ensemble linguistique.

Si l’image métaphorique semble intelligible sans afficher un sens directement perceptible, de la même façon que le haïku, elle instaure dès lors une nouvelle façon de dire, de raconter, puisque le cinéma, la littérature, l’art, ont quelque chose à dire, à montrer, sinon ils ne seraient pas.

C’est par ce refus d’une rhétorique si couramment appliquée ailleurs, que l’image, et les images entre elles, « quelle[s] qu’elle[s] soi[en]t, énoncer[ont] une leçon, libérer[ont] un symbole (...)»¹⁷. La compréhension ne vient pas d’un désir premier de faire sens, mais d’une expérience éprouvée par soi et par la forme déliée et volatile de ce type d’image, par une certaine liberté qu’elle possède. L’image est libre de n’appartenir qu’à elle-même. Et donc, par son minimalisme, elle laisse place à l’espace mental du spectateur, un espace qui projette les affects et les expériences intimes. Ce sont ces ressentis individuels qui peuvent s’attarder sur un plan qui n’appartient ni aux personnages de la narration ni aux nécessités intelligibles de cette dernière. L’œuvre filmique propose ainsi à chacun d’éprouver une expérience individuelle, de dévier du premier degré de fiction pour attacher de l’importance aux vides, aux silences, aux sensations. Essayons ainsi de comprendre de quelle manière un nouveau langage permet à Ozu d’exprimer l’inexprimable, et alors d’élaborer une stylistique et un vocabulaire propre à cette autre perception qu’il propose.

¹⁷ Roland Barthes, *op. cit.*, p.405.

Chapitre 2

-

En utiliser le moins pour en dire le plus : le minimalisme en faveur du sensible

1- Faire circuler l'émotion et la détacher de l'homme pour l'amener ailleurs

Dans la continuité d'une autre façon de raconter et de suggérer, il nous semble important de nous attarder sur la question de l'émotion. L'aération entre les plans et dans les images elles-mêmes permettant l'affluence d'affects, il est évident que le ressenti intérieur des personnages ne sera pas exprimé et illustré de la même façon qu'une école actorale classique et qu'une recherche occidentale de dramatisation. Les personnages des films d'Ozu ont cette capacité à éprouver la gravité du monde de manière pudique et silencieuse, peut-être parce que selon le cinéaste il n'existe pas de réelle gravité. Par ailleurs, il existe des personnages sensibles dont la larme facile tourne assez rapidement à la caricature. C'est le cas, par exemple, de la future épouse du fils dans *Il était un père* qui pleure bruyamment tandis que le fils affiche un visage impassible à la suite de la mort de son père. Mais l'émotion affective, et notamment la douleur, sont rarement affichés là où on les attendrait. Au contraire, ils trouvent refuge dans des objets et des gestes qui ne sont pas directement reliés à la tristesse des protagonistes. Ainsi il apparaît que l'on fuit le sensible, ou qu'on le retient, pour mieux l'illustrer de manière détournée. C'est cette retenue silencieuse que nous aimerions traquer par ce qui deviendra un vocabulaire propre au cinéaste. Il ne sera pas question de résumer une action, une chose, à une émotion particulière, car il n'existe pas de grille de lecture, mais d'essayer de trouver le moment où seront exprimées la douleur, la déception, la perte.

Afin de rester fidèle à l'image-haïku, il ne faut pas tomber dans le piège de la quête de l'interprétation. L'émotion qui ne semble pas éprouvée de manière rationnelle ou attendue, n'est pas toujours illustrée par autre chose que le personnage, mais elle flotte avec les autres moments d'indécision qui parcourent l'œuvre d'Ozu. L'intérêt est donc d'aller chercher les instants affectifs, et non leur retranscription symbolique. L'expression n'est pas à traduire, mais à sentir, comme le reste, elle n'est donc pas palpable ou visible mais s'invite dans les lieux, la mise en scène, les objets. Pour reprendre Bashô :

Comme il est admirable

Celui qui ne pense pas : « La Vie est éphémère »

En voyant un éclair !

Toute la fragilité du travail que nous tentons d'entreprendre ici est, à la fois de percevoir ce qui tient lieu d'affect, et en même temps de ne pas assigner les choix arbitraires du cinéaste à des significations. Nous proposerons une lecture de cet ensemble diffus afin de le rendre plus lumineux et de montrer que chaque chose est traversée par un mouvement. Les éléments donnant alors l'impression d'être là par hasard peuvent en même temps se charger d'une émotion, et s'en décharger. Comme nous l'avons vu précédemment, « jamais la narration n'est une donnée apparente des images, ou l'effet d'une structure qui les sous-tend ; c'est une conséquence des images apparentes elles-mêmes, des images sensibles en elles-mêmes, telles qu'elles se définissent d'abord pour elles-mêmes¹⁸ ». Cela permet de représenter, voire de ne pas représenter, l'émotion à travers d'autres enjeux et d'autres modalités que ceux de la narration. C'est de cette manière que l'on ne renferme pas le moment affectif et l'évolution sensible d'un personnage à son histoire et à une situation précise. Ce que va ressentir le personnage, ou ce qui va changer pour lui, s'inscrira en filigrane des mots et des actions, car le changement, le passage affectif, sont parfois si complexes ou si difficiles à appréhender

¹⁸ Gilles Deleuze, *l'Image-temps*, p.40.

Il était un père – Figure 4



qu'ils ne peuvent pas se réduire à un type d'expression physique ou de situations scénaristiques.

Continuons avec *Il était un père*. La première séquence de pêche entre le père et son fils a été de nombreuses fois commentée et analysée. Elle constitue la capacité ozuienne à faire sentir un basculement émotionnel à l'aide du langage cinématographique, mais non en rendant expressive et démesurée la tristesse et la déception, sinon dans le silence du fils. Ce type d'usage de la mise en scène à des fins affectives illustre l'idée selon laquelle moins on en dit et plus on en montrerait.

Une fois que le fils est adulte et qu'il revoit son père, on découvre une attitude plus nuancée de la part du garçon qui a maintenant 25 ans. Il lui fait part de son désir de vivre avec lui, enfin, et alors de sa décision de quitter son poste d'enseignant. Le père s'y oppose, expose ses principes, le fils écoute et acquiesce. Cette séquence (figure 4) est, une fois de plus, une importante déception pour le fils qui, durant son adolescence, n'a eu de cesse d'attendre le moment de rejoindre son père. Ici il ne partage pas sa tristesse mais baisse la tête à nouveau, comme dans la séquence de la pêche, et ne dit rien. Le père, quant à lui, finit par être serein et souriant. Le motif de l'eau est toujours présent. Avant la conversation on découvre l'eau d'un fleuve que l'on devine être une source thermale, puis le bain en intérieur dans lequel se baignent les deux hommes. Deux images de bain encadrent la séquence. La première est celle des deux hommes partageant le bain et éprouvant un plaisir communicatif. La seconde est celle du bain toujours fumant et accueillant, mais vide des deux hommes. Elle arrive après la conversation durant le dîner. et après une nouvelle pêche entre le père et son fils. Ils ne parlent pas mais effectuent, dès le début, ce fameux geste synchrone et mimétique. Cependant, un faux raccord dans l'axe va venir distancer les deux hommes. Même s'ils effectuent, à la perfection, leur geste commun, l'angle de prise de vue va séparer les deux gestes pour ainsi



les cloisonner dans un autre espace, et les mettre dos à dos. Si dans la séquence mythique les gestes coordonnés viennent se désaccorder par l'arrêt du garçon, ici Ozu choisit d'inscrire l'impossibilité d'une vie à deux par le montage qui propose l'image du bain dénué de leur présence, et l'impossible réunion spatiale illustrée par le faux raccord. C'est ainsi que l'espace se pose comme vecteur d'impossible vie commune, et non la réaction du garçon qui pourrait confronter son désir à la décision du père en affichant de la colère ou de la tristesse.

Le langage établi par le cinéma n'est pas celui du théâtre et de la primauté d'une dramaturgie des émotions. Il permet d'adopter d'autres images qui à leur tour vont dire à la place des personnages. Il permet donc de dépasser la première face du visage dans laquelle on peut lire l'émotion afin de la trouver ailleurs, à la façon de signes que créent les images entre elles. Ces signes que font apparaître la combinaison des images, permettent d'atteindre de nouvelles connaissances émotionnelles, ou pourrait-on dire, de nouvelles perceptions de ces émotions.

Selon Peirce, le signe n'est pas là pour faire connaître l'objet que l'on souhaite désigner, mais il ajoute ces autres connaissances par l'usage d'un troisième type d'image qu'il appelle *tiércéité*. Cette image ne renvoie à elle-même que grâce à la relation qui s'établit entre une chose et une autre chose. Le signe est alors ce qui découle de la liaison entre une image et une autre, lui donnant une connaissance que l'esprit seul ne saurait établir de prime abord. Lorsque l'image du bain partagé est suivie, plus tard, de l'image d'un bain que seule la fumée habite – image que l'on retrouve après la séparation des deux hommes dans l'axe de la caméra –, nous arrivons à cette troisième image. Celle-ci nous permet d'atteindre ce qui tient lieu de signe et qui annonce que le cours perpétuel de la vie prévaut à toute forme d'égoïsme, même innocente.

Le fleuve est là, on le retient dans le bain, on en profite, puis il nous échappe, il s'évapore. Les deux hommes sont condamnés à ne jamais plus partager leur intimité ensemble et la fatalité d'une telle situation se situe dans ce cours d'eau qui échappe, dans cette insaisissable fumée, et non pas dans les mots qu'ils prononcent où les ressentis qu'ils éprouvent. Le silence, la réprimande morale, viennent retenir et cacher par des moyens humains ce qui s'échappe dans la nature et dans le montage.

C'est ainsi que la pensée se diffuse de plans en plans, que l'affect se déploie dans le mouvement filmique. L'émotion qui se fait jour ne se construit pas en mots mais en relations ; voire même, en évaporation. Le signe affectif n'est ni dit, ni montré, il résulte d'un enchaînement d'instantanés que rien ne semble chercher à nommer. « Rien n'est plus proche de l'esprit du haïku que cet art de l'ellipse, que dissimule un sentiment de nostalgique solitude, exprimé avec réserve. Il se double souvent d'une mélancolie de l'absence teintant chaque vers de l'émotion qu'inspire la fragilité du cours de la vie humaine¹⁹. » C'est avec modestie que la douleur se consume ailleurs que dans ce que le personnage est en train de vivre. La fatalité de l'existence est moins celle du personnage que celle d'un univers entier, c'est pourquoi ce qu'il éprouve s'illustre ailleurs que sur lui, qu'en lui. La déception est offerte aux rochers, aux cours d'eau, puisque c'est à eux qu'elle appartient et non à l'homme. La vie renferme chaque existence et détient le mouvement, c'est ainsi qu'on ne peut garder en soi l'émotion mais doter chaque éléments naturels, et chaque interstice, de cet état des choses qui n'est pas réductible à un état humain. Alors l'image naturelle (le bain, le fleuve) retient l'affect, et alors le montage le déploie. L'émotion n'est donc pas amoindrie par le choix d'une dissimulation sociale, ou intime, mais décuplée par cette façon de s'éprouver dans le monde et par le monde. Le montage filmique impose l'émoi éprouvé, autant au spectateur qu'au personnage.

¹⁹ Alain Kervern, *op. cit.*, p.30.

Printemps tardif – Figure 5



Si ce dernier choisit de se résoudre à la fatalité, et de prendre la chose sagement, le montage agit comme une conscience supérieure qui, malgré le choix du personnage de *faire face*, rappelle que les choses resteront telles quelles.

À un niveau plus cathartique, la séquence du théâtre nô dans *Printemps tardif* (1949) permet d'illustrer, en miroir, ce que ressent intérieurement la jeune femme qui refuse de se marier, et croit que son père va refaire sa vie. Noriko accompagne ce dernier à une représentation théâtrale (figure 5), nerveuse et en colère après avoir appris par une amie que son père allait probablement épouser une femme. La séquence ne présente aucun échange verbal entre la fille et son père, elle se résume au spectacle, et ce sont les acteurs sur scène qui se font entendre de leurs voix musicales et expressives. Nous savons que la jeune fille éprouve un fort mécontentement, mais elle le retient, à la fois par fierté et par pudeur, mais aussi parce qu'elle n'a pas encore les mots à exprimer face à son père (mots qui seront, plus tard, des reproches). Le père salue une femme du public voisin, une de leurs amies, potentiellement sa future épouse.

Assis face à la scène, le duo écoute et regarde patiemment, tandis que se joue un drame devant eux. L'un le prend avec le sourire (le père), l'autre l'éprouve vivement (la fille). En effet, cette capacité d'évoquer l'émotion ailleurs que dans le visage, fait que celle-ci circule littéralement de Noriko à l'acteur sur scène qui, paré de son masque, retient tout ce que la fille peut ressentir. Le masque, par sa fixité, porte tout ce qu'il y a de plus intense dans l'émotion enfouie. À la fois elle lui appartient parce qu'elle ne s'exprime pas encore, à la fois elle le dépasse parce qu'on ne doit pas la lire sur le masque mais dans la façon dont celui est porté, dans les mouvements qui l'accompagnent. La jeune femme, muette devant ce spectacle, est face à un miroir. Victime d'une situation difficile qu'elle ne sait aborder, elle se trouve devant la représentation abstraite de sa propre douleur.



Le public est habillé de gris, de noir, la jeune femme y est distincte par sa tenue claire. Sur scène, le costume féminin porté par l'acteur est aussi détaché de l'assemblée qui l'entoure. Les autres sont assis, semblables, la femme debout éprouve son corps, sa passion, et l'exprime visiblement. La détresse et l'émoi que sont ceux de la femme sur scène répondent à ceux de Noriko parmi les spectateurs. Il y a, ainsi, un refus du visage dans l'expression assumée de l'émotion. Le spectateur du film distingue parfaitement l'état intérieur de Noriko, ses lèvres s'affaissent, sa tête se penche, son regard tombe dans le vide. Pourtant, c'est comme si personne d'autre qu'elle ne pouvait le voir. Tout comme il n'existe qu'un masque possible à la femme qui s'exprime, sur scène, par une gestuelle hasardeuse et rythmique. C'est la concordance de l'ensemble qui permet d'aboutir à la compréhension du drame, une danse qui amène au sentiment réprouvé. De même, le masque porté par l'acteur est l'outil nécessaire à l'abandon de soi pour incarner un personnage. Noriko, prise entre des préoccupations d'ordres intimes et d'autres d'ordres sociales, est tiraillée entre le désir de témoigner de son désaccord et une attitude adéquate et raisonnable attendue par son entourage.

Ainsi ce théâtre ébranle l'égo de la jeune femme, il est ici – et par son origine traditionnelle et fondamentale – ce qui « [ouvre] le point de vue, aux forces du monde tel qu'il s'organise hors de nos décisions individuées²⁰. » Noriko constate que ce qu'elle est en train de vivre s'impose à elle et la dépasse, qu'il ne s'agit pas uniquement d'avoir en soi de la colère, de l'afficher, de la vivre, mais bien de confronter ce qu'on éprouve avec ce qui constitue un monde unifié, plus grand que soi. Un monde aussi profond que le masque retient la face cachée. Ainsi, il n'est pas question de décrire l'émotion mais de la représenter dans son impression la plus pure et la plus fugace, elle passe, elle traverse, mais elle n'est pas assignée à une parole, à un geste symbolique.

²⁰ Lionel Guillain, *Le théâtre Nô et les arts contemporains*, p.14.

Le masque du Nô est aussi expressif qu'il ne dit rien, il peut jouer n'importe quoi, il supplante malgré tout le drame dans un état émotionnel dense mais esthétiquement figé. Noriko est là confrontée à son avenir. À la fois derrière/devant, et sur la scène, elle est l'incarnation d'un moment vécu qui n'est pas figuré dans le temps et dans les visages. La tristesse et l'assignation à une vie que la jeune femme n'a pas vraiment choisie est annoncée autant qu'elle nous échappe. Et c'est en fin de film, lorsque Noriko sera vêtue de son costume de mariée, que nous aurons, à nouveau, ce moment de la représentation d'un drame intérieur qui ne saurait s'exprimer autrement que dans le silence et le choix du jeu. Elle est déguisée, le public (son père et sa tante) admire sa tenue, la femme, en scène, accepte son destin. C'est à son tour de poser le masque sur son visage. Elle se regarde dans le miroir, comme pour renforcer l'instance fictive et codifiée qu'elle représente à cet instant. Noriko n'essaie plus de lutter avec son égo et avec la primauté de son émotion, elle interprète à présent ce visible fait d'ombres. Elle n'est plus face cachée ou face montrée, elle possède et elle affiche ce qui constitue un mouvement qui n'est plus résolue à éprouver, mais qui se laisse emporter par la lueur. L'ombre et la lumière, ensemble.

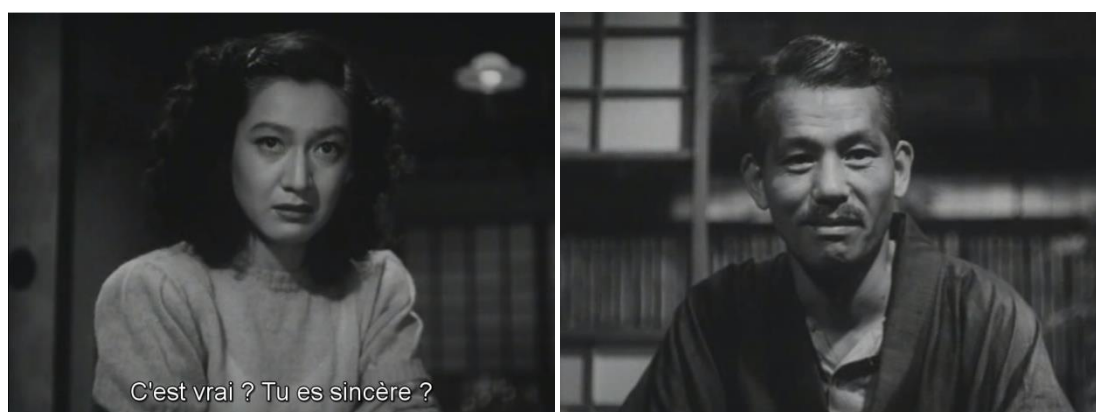
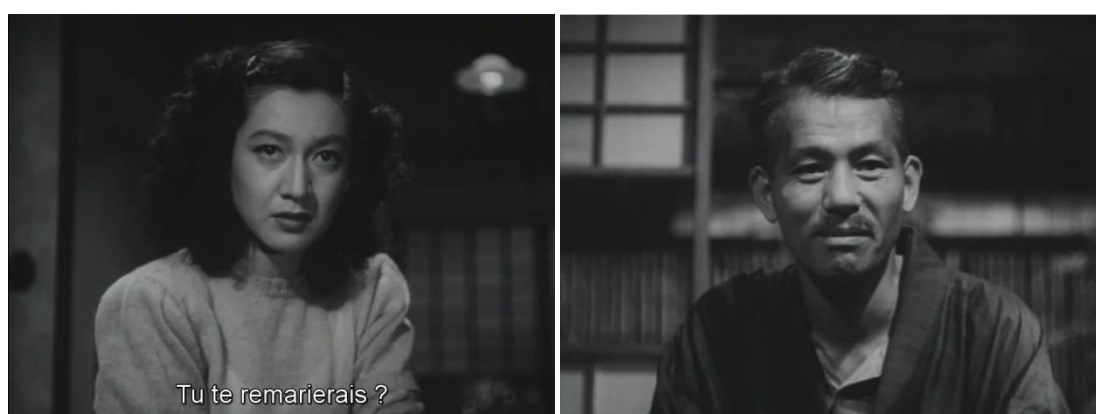
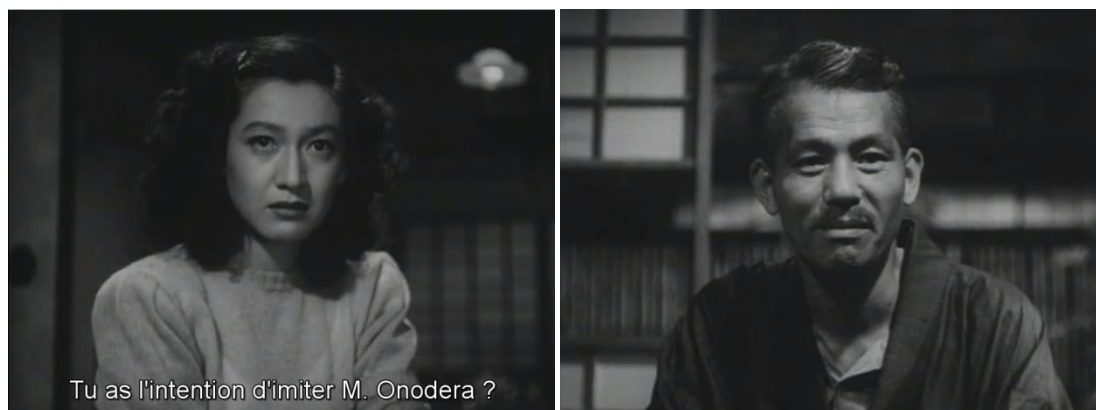
Nous voyons alors que le masque, la représentation théâtrale, après l'image du bain et l'opposition des corps dans le montage, sont tant d'objets et de prises de vues qui permettent d'aborder l'émotion non pas en lui donnant une texture descriptive, narrative, mais en lui assignant une certaine permanence. L'émotion n'est pas montrée ponctuellement, par les hommes, mais elle afflue au gré des changements, du flux perpétuel, qui entourent les personnages. Elle ne dépend donc pas de ceux-ci mais fait partie d'un ensemble commun où les choses sont libres et peuvent nous échapper. L'affect est ainsi difficilement nommable, situable, mais bel et bien présent. Puisque ce dernier traverse ce qui l'entoure, il est moins là par actes et par soucis de raconter, que par le résultat d'un mécanisme de fonctionnement

indépendant des choses. L'émotion vaut donc pour elles-mêmes et n'appartient pas à un mode de représentation précis. Cela amène à se soucier de chaque détail présent dans les plans, et en même temps entre ces plans.

2- Le sensible exprimé par le vide et l'égale mesure des choses

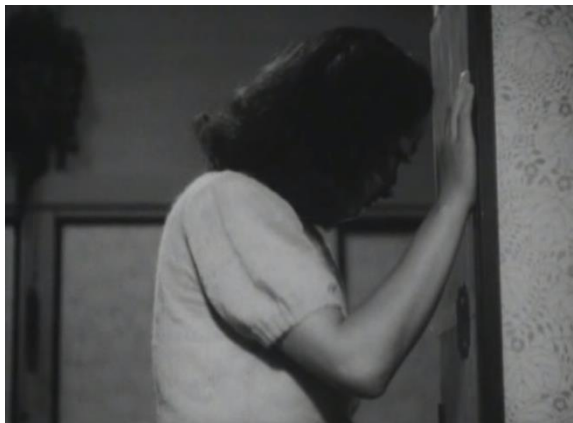
Les mises en scène ponctuelles d'un spectacle, d'un cérémonial religieux, d'une réunion d'anciens élèves, sont tant de représentations qui permettent de tromper le regard. L'important n'est pas tant de partager par courtoisie que de dissimuler ce que l'on a à l'intérieur. La parole détient ainsi ce rôle de façade et d'ouverture de soi. Lorsque les personnages parlent en société, et le plus souvent de choses ordinaires, ils prouvent à la fois qu'ils sont capables de s'orienter vers l'autre, de lui parler de ce qui les entoure, et en même temps que leur parole, bien ouverte, permet de saisir ne serait-ce qu'une partie d'eux-mêmes. Et pour preuve, nous trouvons autant de plans à l'apparence vide, où les personnages sont silencieux, que de moments pleins où ils discutent beaucoup, boivent trop, parfois même à en vomir. L'alcool consommé en abondance est d'ailleurs celui qui délie le mieux les langues, donnant au spectateur l'illusion que la désinhibition des personnages va provoquer la révélation de secrets individuels jusqu'alors cachés. Hors, nous trouvons généralement un faussé entre le personnage aimable, et celui qui soudainement a trop bu et ne tient pas debout. De telle sorte que le moment attendu en forme de révélation n'arrive jamais vraiment. Et le plus souvent, ce sont les personnages principaux, ceux dont on se soucie, qui restent silencieux lorsque leurs amis, personnages secondaires, laissent échapper une vérité.

Printemps tardif – Figure 6



La parole des personnages ainsi dépassée par le choix d'une autre, celle des amis trop soûls, des objets et des masques, permet d'aboutir à un sentiment de minimalisme. Un minimalisme causé par le silence en contrepoint, mais aussi par la pudeur. Comme si on ne disait jamais rien de pertinent, de convaincant, mais que la parole ne servait qu'à mieux dissimuler l'émotion. Mais c'est aussi cette proximité avec le haïku qui laisse Ozu autant parler des autres que des individus eux-mêmes, qui attache autant de temps à l'écran pour les bavardages à plusieurs que les errances solitaires. Cela, une fois encore, permet d'instaurer cette unification du monde qui laisse à chaque situation quotidienne la capacité de *montrer* quelque chose. Mais, encore, pour montrer que le verbal est aussi important que le silence, que l'abondance peut côtoyer quotidiennement le vide.

Quand Noriko et son père discutent du futur mariage de celle-ci, nous assistons à un dialogue vecteur de changements et moteur en ce qui concerne les deux protagonistes. Il est ainsi important d'observer comment fonctionne une séquence de dialogue où l'un des personnages fait part de sa tristesse et attend de l'autre qu'il livre ses pensées. Le duo se retrouve dans la maison familiale (figure 6), le soir suivant la pièce de théâtre. Les choses s'amorcent à la façon d'un dialogue habituel, les deux parties sont filmées, chacun dit quelque chose. Mais nous observons, à deux reprises, le choix du retrait de la part des personnages. Le premier est celui du père qui choisit de ne répondre que par quelques rares intonations, lorsque sa fille l'interroge à propos d'une nouvelle compagne. Son visage ne change pas, il effectue seulement quelques hochements de tête. Ces mouvements suffisent à constituer une réponse affirmative. Pourtant nous saurons plus tard que le père n'a aucunement l'intention de refaire sa vie, mais il n'a pas menti ici, il a simplement laissé la fille projeter ses réponses. Nous avons ainsi un échange entre deux visages, l'un est grave, l'autre paisible.



Il n'y a que les questions pour alimenter cet échange qui aurait presque l'esthétique d'un montage reprenant l'Effet Koulechov, ce qui veut dire un visage sur lequel il n'y a rien d'autre à lire que nos propres projections (ou ici celles de Noriko).

La question : « C'est vrai ? Tu es sincère ? » semble elle-même inappropriée dans ce quasi monologue de la part de la jeune femme. Puis soudainement, éprise de douleur, elle se retire. Le changement sur son visage se lit très vite, trop vite, presque de manière subliminale. C'est en décomposant le montage que l'on se rend compte qu'elle affiche un visage d'une rare expressivité dans le cinéma d'Ozu. Mais c'est dans l'instant qu'il peut être saisi.

En effet, le second retrait observé est celui de la femme qui, suite à l'échange, cache son visage que l'on devine en larmes. Le père la cherche du regard, et c'est à demi offerte, ou de dos, que l'on constate son refus de discourir. Le choix d'un visage où rien n'est lu, par exemple le masque, ou d'un visage qui garde une valeur affective, par exemple l'inquiétude de Noriko ou la sérénité du père, permettent de laisser transparaître quelque chose sur cette surface constante.

On refuse de réserver le déploiement de l'émotion et de l'affect à la face humaine, mais on accepte cette visagéité qui passe de l'homme à son environnement. Tandis que lorsque le visage est caché au profit d'un morceau de ce visage, ou même d'un dos, on assiste à une décomposition du visage qui tend vers une abstraction de la sensation éprouvée. En refusant le visage même, ce n'est plus l'émotion qui se détache du visage, c'est une émotion qui choisit l'invisibilité. Cette représentation de l'émotion permet à nouveau de nous éloigner d'une conception trop égocentrique du monde. Si le visage peut s'oublier par le visage de l'autre, et donc par le jeu du miroir ou du costume, le dos quant à lui n'est jamais vu par celui qui le détient. Voir son propre dos relèverait d'une capacité inhumaine, d'un acte extraordinaire qui accorderait au regard une vision totalisante, hors du temps et de l'espace.

Il s'agit là d'un des fondements utopistes de l'écrivain de haïkus qui recherche cette vision illimitée, portée par le désir, la sensation, au-delà des présupposés logiques et rationnels.

Du même temps, le dos ne vaut pas moins que le visage pour qui sait investir le quotidien de ces principes poétiques. « L'attitude quotidienne idéale consiste à voir les choses comme elles sont, non pas à les jauger en fonction d'une échelle de valeurs ou figureraient le bien et le mal, l'utile et l'inutile²¹ », mais en accordant autant d'importance à ce qui est moins visible, moins causal. Le dos fait partie des composantes humaines que l'on rangerait du côté du superflu. Parfois associé à l'érotisme, aux sens tactiles, il n'est pas lié à l'intellect et donc à tout ce qui peut interagir avec les choses de la conscience ou de l'inconscience, qui peut provoquer des changements, qui peut amener à une compréhension. Il apparaît donc comme secondaire et « se retrouve rejeté dans le concret, le matériel, le bas corporel et le désagréable²² », loin de l'esprit et du spirituel qui se situerait en haut. L'occident créerait ainsi cette coupure entre le bas et le haut du fait d'un héritage propre à celui de Platon et d'une césure du monde en deux, « d'un côté ce qui est positif, le bien, le beau, le sujet, la vie et de l'autre ce qui est mis en opposition : le négatif, le laid, le mal, l'objet, la mort²³ ». Le dos serait ainsi le refus et la négation de ce qui se rapporte à la pensée, à l'idée. Mais nous constatons qu'ici il n'existe aucune condescendance vis-à-vis de cette autre partie de l'homme, et qu'elle ne pose pas de problème à l'interlocuteur. Le père continue de s'adresser à sa fille, de lui parler. Comme précédemment la jeune femme posait des questions sans réponse, ici le père agit de la même façon, et forme lui aussi une conclusion à ce nouveau type d'échange. Il ramasse un objet au sol, puis se dirige vers le couloir et ramasse un linge qu'il plie et pose sur une chaise. Il sourit, il continue de parler, puis il s'en va. L'attitude apaisée du père ne met pas le corps de la fille en situation de refus de communication. Elle ne lui tourne pas le dos pour stopper la conversation, elle communique à sa façon.

²¹ Alain Kervern, *op. cit.*, p.25.

²² Lionel Guillain, *op. cit.*, p.58.

²³ *Ibid.*, p.59.

Cette façon qu'a le père d'opérer tout de suite une attitude banale de maître de maison prouve que le corps de la femme plutôt que son visage n'empêche pas aux personnages d'échanger et de se répondre. Les actions du père viennent d'ailleurs contrebalancer les propos précédents de la fille, affirmant qu'il est incapable de s'occuper seul du foyer. Maintenant que chacun à donner son silence, le monde peut avancer, les tendances peuvent s'inverser. Il n'existe, une fois encore, pas de hiérarchie, de position assignée. Mais tout continue de se mouvoir, de tendre vers un lendemain, comme le conclue si bien le père.

Le concept même d'émotion est alors remis en cause. Si, premièrement, il s'agit d'un état ressenti par l'homme et donc représenté par ce dernier, nous voyons comment Ozu en fait une modalité indépendante. Ainsi, cette façon de se taire au profit du visage ou du corps permet de faire émerger l'émotion par une économie de moyen. Il n'y a pas d'abondance à l'écran, mais l'impression que c'est par le vide que l'on accède au trop plein de l'émotion. En effet, ces deux antagonismes fonctionnent ensemble puisque c'est par leur coprésence que l'on distingue un ressenti. Ozu a le don de faire fonctionner les choses ensemble, et non de les opposer. L'émotion apparaît donc par l'idée qui circule au travers des éléments présents dans le plan, que ceux-ci aient l'air d'être passifs ou actifs. On ne la montre pas, on la fait seulement s'immiscer dans le courant qui parcourt les images. Ce courant est celui d'un entre deux entre des plans, ou bien d'un entre deux entre un état *vide* et un autre *plein*. Le plein pourrait être celui de la réunion entre amis ou en famille. Le vide celui du plan de paysage, le silence des personnages, les objets qui existent d'eux-mêmes.

Fin d'automne – Figure 7
L'annonce du supposé mariage de la mère



Dès l'ouverture de *Fin d'automne* (1960) s'alternent les plans d'une cérémonie religieuse avec des plans vides d'hommes et de substance narrative. Nous trouvons le même plan d'un lieu ou d'un objet qui ont ou vont servir aux personnages, et qui sont filmés sous deux modalités. Nous voyons alors que le plan silencieux côtoie le plan collectif et bavard, amenant chacun à cohabiter dans le filmique, et à instaurer à leur façon une portée signifiante. Ce film est, approximativement, une version moderne de *Printemps tardif*. Il met en scène une mère et sa fille, la première étant promise à une nouvelle vie de couple tandis que la seconde, peu encline au mariage, n'imagine pas quitter sa mère. C'est lors d'un rendez vous dans un restaurant, aménagé typiquement de compartiments séparés, que la jeune fille apprend, par un ami, qu'un homme est potentiellement promis à sa mère (figure 7). Elle pourrait ainsi se marier sans craindre de laisser la femme finir ses jours seule. La caméra est déjà à l'intérieur lorsqu'elle pénètre les lieux, de telle sorte que l'on voie les pièces fermées et les chaussures au sol. La discussion s'achève, Ayako est peinée et se renferme. Elle ne dit rien de ce qu'elle éprouve, et la séquence se termine par le plan qui l'a ouverte : le couloir et les chaussures.

Il n'est pas aussi frontal que lorsque la jeune femme est arrivée. La caméra est sur le côté, plus discrète. Il n'y a pas l'ombre d'une présence humaine, pourtant on distingue une partie de leur salle de déjeuner, ce qui pourrait laisser entrevoir l'épaule de l'homme, ou sa silhouette. Nous retrouvons le plan initial maintenant dénué d'intentions narratives. Il est cadré avec harmonie. La tristesse d'Ayako n'a pas été partagée, exprimée, elle s'est résolue à ce plan qui suspend le temps.

Lorsque le film approche de la fin (figure 8), les deux femmes vont rendre visite au frère de la mère et profitent d'un dernier séjour ensemble. Le moment de se quitter approche, l'oncle est celui qui partage cette intimité avant qu'elle ne soit brisée. La séquence s'ouvre sur différents

Dernier voyage – Figure 8



plans de groupes qui traversent des espaces extérieurs et intérieurs. Puis nous pénétrons l'intérieur d'une chambre occupée par les deux femmes et l'oncle.

Ils évoquent le bruit qui les entoure. Des banalités sont échangées puis l'oncle se retire. Le brouhaha s'est dissipé, les femmes le remarquent, et entament des confidences. Cela amène Ayako à cacher son visage pour pleurer, la mère qui s'est exprimée sur son désir de se résoudre au veuvage est apaisée. Nous imaginons la femme attristée malgré tout, elle semble esquisser un geste pour essuyer des larmes, mais c'est si furtif que la femme affiche davantage de la retenue. Le plan suivant est à l'extérieur. Il répète le plan que l'on avait vu avant que la discussion s'amorce. Des femmes discutaient sur une terrasse, des serviettes séchaient à l'air libre. À présent les portes sont closes et les lumières presque éteintes. Le linge est toujours là, mais les femmes sont parties. À nouveau, l'émotion retenue est succédée par un plan vide de présence humaine, tandis que ce même plan, apparu avant, en était occupé. C'était la fille qui se retenait lors de la première séquence, c'est maintenant la mère.

Il semblerait que le mouvement collectif qui accompagne les destinées individuelles doive laisser la place à l'individu pour que celui-ci éprouve son ressenti. La serveuse, les groupes scolaires, semblent gêner les personnages. Lorsque le silence arrive, on glisse peu à peu vers l'intériorité du personnage. L'intériorité ne pouvant être exprimée par le personnage, elle ne propose que l'image inanimée de l'environnement qui précédemment était parcouru de vie humaine. Quelque chose a passé entre le premier et le second plan. Ce n'est pas ce que l'on a vu pendant la conversation, c'est ce qui a parcouru le personnage, ce qui est arrivé en lui. Puisqu'il n'est pas possible de représenter ce changement qui a eu lieu, alors l'image-haïku s'en charge et c'est le vide qui maintenant semble demeurer comme un résultat dans le plan. Les aléas humains, les bavardages, la bienséance sociale, sont nécessairement là pour

encadrer le personnage, pour l'accompagner. Ensuite, lorsqu'il y a pris part, il peut s'approprier les lieux, et pénétrer l'espace qui pourra se dédier à lui ensuite

L'environnement vit avant que le personnage ne le parcoure, puis se suspend lorsqu'est arrivée l'émotion. C'est donc ce fonctionnement qui fait s'entrelacer deux modalités d'apparence opposées : le vide et le plein. Quand le plein demeure dans le cadre – par sa composition, ses sons, son sur-cadrage, ses rires –, le vide progresse dans les esprits et s'installe peu à peu dans le cadre. L'espace psychique investit alors l'espace public, et le plan se charge de cette émotion invisible. Des objets qui semblent voués à l'usage du quotidien vont, soudainement, détenir l'affect du personnage. Les chaussures alignées dans le restaurant, ou les serviettes étendues sur les balcons, sont maintenant vues par le spectateur, et ne sont pas uniquement modifiées par les personnages. Elles semblent dire quelque chose et non pas simplement intégrer de la vie et du mouvement dans l'espace qu'elles occupent. Et même, en allant plus loin que l'émotion, ces objets placés ici et là nous questionnent.

L'image-haïku n'encadre pas uniquement la séquence émotive, mais elle parcourt l'œuvre. C'est pourquoi les objets qui composent ce type d'image pourraient servir de vocabulaire au cinéaste, et fonctionner à la manière d'un système de langage qui instaure, dans ces instants, des modifications. Le silence et le vide ne s'opposent pas au plein mais arrivent avec et grâce à lui, comme nous venons de le voir. Ceux-ci sont donc parcourus d'objets, d'éléments, qui servent une lecture, une parole, comme nous avons tenté de l'expliquer dans notre première partie. En admettant que ces objets ne soient pas là par hasard, ou par souci esthétique, décoratif, essayons de leur donner un but et de voir comment ils fonctionnent au gré d'un film.

Printemps tardif – Figure 9



3- Le détournement des objets pour l'élaboration d'un système de lecture

À la fin de *Printemps tardif*, le père partage du saké avec l'amie de sa fille maintenant mariée. Une fois qu'il a consommé de l'alcool, il avoue à son interlocutrice qu'il ne compte pas refaire sa vie. Il rentre chez lui et se trouve seul dans son salon à demi éclairé. Tandis que ce qui l'entoure est plongé dans le noir, il défait soigneusement ses affaires et s'assoit sur un fauteuil en osier. Au premier plan se distingue l'ombre d'une théière qui, par le passé, était éclairée. Il commence délicatement à éplucher une pomme (figure 9). Après un premier gros plan sur le fruit, on retrouve son visage plein de douleur. Ce gros plan survient à nouveau, son geste s'arrête et une épluchure se décroche. On ne distingue plus son visage ensuite, le corps filmé de côté, le dos maintenant visible. Cette peau qui tombe pourrait signifier la première larme versée mais jamais montrée sur le visage. Enfin un plan de bord de mer aux vagues houleuses survient et clôt le film. Cette séquence permet de résumer tout ce que nous avons tenté de détailler jusqu'à présent, et annonce ce que nous tentons d'étudier au point où nous en sommes. Le visage se cache au moment d'éprouver, la tristesse se détache vers un autre objet, le paysage se charge de l'émotion. Nous constatons maintenant que l'objet, en plus de détenir l'affect, constitue un signe.

Le choix de placer un objet à un endroit particulier, ou de le détourner, peut être le moyen d'accéder à l'émotion enfouie, et donc d'avancer vers une prise de conscience et de cerner l'instant vécu. C'est pour cela que nous arrivons à un vocabulaire particulier, du fait de cette compréhension qui arrive par des modalités et des images nouvelles. Les éléments étant détournés, à la fois à l'usage des personnages et en même temps présents d'eux-mêmes, ils ont autre chose à montrer que ce qu'on y voit d'ordinaire.

Chaque chose porte ainsi, par sa capacité métaphorique et son usage filmique, une impression. Cela amenant à un système de lecture dont l'enjeu est de percevoir l'usage de telle chose ou de tel effet.

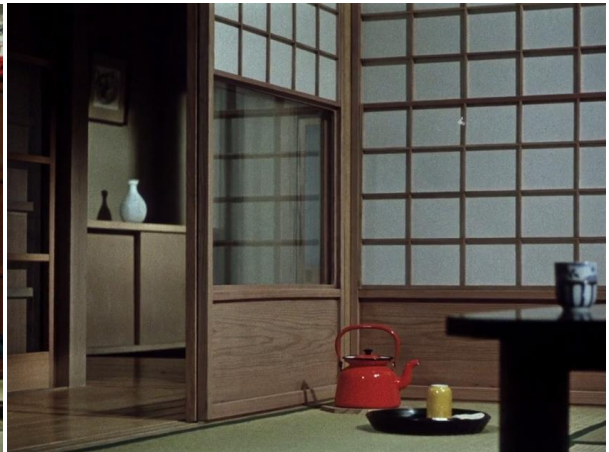
La pomme n'est pas uniquement consommée ou regardée, elle est lue, elle détient quelque chose. D'ailleurs elle n'est pas consommée par le père mais devient l'accessoire qui permet d'accéder à sa détresse, elle a donc ici un nouvel usage. De même, la chaise sur laquelle le père s'assoit est inclinée de la même façon que la chaise sur laquelle la fille a éprouvé sa peine auparavant. On croirait qu'il s'agit de la même pièce tant la disposition et le mobilier sont similaires. La chaise porte ainsi sobrement le souvenir de la jeune fille tandis que le père y occupe la place désormais vacante.

Maintenant que l'on a acquis l'invisibilité de l'émotion – et nous sommes en mesure de doter la mer de la nostalgie de la vie commune –, nous pouvons tenter de lire l'objet en ce qu'il est visible et permanent. Si l'émotion crépite, l'objet demeure. On peut le toucher, le contempler, le prendre et le garder. Enfin, l'objet est délimité par son contour et son usage, il possède donc tout ce que l'émotion ne possède pas. Par son caractère fini et matériel, il peut être traversé par l'émotion infinie et intouchable. « On dirait que l'objet déjoue d'une manière à la fois inattendue et réfléchie l'espace dans lequel il est toujours situé²⁴ ». Promis à un usage prévisible et calculé, il détient ici la solitude et l'avenir d'un personnage. Il n'existe plus de délimitation mais bien une conception hasardeuse des aléas de la vie humaine. Il peut donc surprendre le spectateur en ce qu'il laisse présager un devenir pour le personnage.

Des éléments sont récurrents, parfois à tel point qu'ils questionnent sur leur nécessité et leur sens. La théière désormais ombre à la fin de *Printemps tardif* ne produit pas le même effet visuel que la théière rouge vif de *Fleurs d'équinoxe* (1958).

²⁴ Roland Barthes, *op. cit.*, p.383.

Fleurs d'équinoxe – Figure 10



Et si le traitement chromatique joue sur la perception du spectateur, il est important de remarquer que l'emplacement de la théière est lui aussi un enjeu de lecture. Lorsque l'on sert du thé, ou que l'on dîne, la présence de cet objet ne pose aucun problème, il est d'usage et même il n'est pas vu. Lorsque l'on voit la théière dans presque chaque plan de la maison (figure 10), on comprend qu'elle fait partie intégrante de la vie des personnages, qu'elle est le décor même de ce qui constitue l'encadrement de leur bonheur familial. Mais dès lors que la théière occupe seule l'espace, au premier comme à l'arrière plan, ou qu'elle n'y est plus, il semble qu'elle essaie de dire quelque chose. Et même, il semble qu'elle porte en elle la modification d'une stabilité familiale. Ce qui était jusqu'alors quotidien et linéaire, est maintenant troublé. La théière, qui a toujours été ici ou là dans le cadre, est ainsi mise à l'écart ou en valeur. L'espace est devenu différent, la tonalité ambiante d'un autre ordre.

La première image par laquelle nous pénétrons la maison familiale présente une partie du couloir et une partie du salon. Elle est très composée et très ordonnée, et la théière est immanquable. Il y a un bout de table basse au premier plan, mais la mise au point est effectuée sur l'objet. L'ensemble est fait des mêmes teintes beiges, seul le rouge persiste. Un vase en arrière plan est lui aussi mis en valeur par la disposition de l'ensemble, il possède une ombre que la théière n'a pas. Ainsi les jeux de reflets provoqués par les vitres, la table à la surface brillante, et la lumière qui crée des ombres sur le vase et le cadre, ne concernent pas la théière. Elle est posée ici dans son intégralité, aucun élément environnant ne l'influence et n'en modifie la surface. Elle est presque mate.

Les différents angles de prise de vue permettent d'inclure, presque systématiquement, la théière dans le cadre de la maison. Ainsi nous pouvons géographiquement reconstruire l'espace en retrouvant la théière à son emplacement initial. Il n'y a qu'un seul moment où elle est déplacée à l'écran, au tout début du film. Le père rentre d'un dîner avec des amis, la fille



cadette ramène la théière dans la cuisine. Les parents discutent d'un éventuel prétendant pour leur fille aînée, rien ne trouble le climat chaleureux. La jeune fille revient de la cuisine avec une tasse de thé. La théière est donc utilisée pour son usage quotidien. Les jours suivants, lorsque l'on retourne dans cette maison, la théière sera toujours fixe et à sa place.

Dès l'instant où la mère apprend que le père a, malgré lui, accepté le mariage de sa fille, la théière change de place. Elle sera située près de la table, mais toujours dans le champ. Lorsque les parents discutent de la situation face à face et attestent bel et bien du prochain mariage, la théière se dissipe. La cadette rentre et nous découvrons pour la première fois le couloir sans l'objet. La séquence s'achève sur le salon, la mère seule, et la théière est cachée par une table en premier plan. Nous verrons la théière pour la dernière fois lorsque la mère et ses filles partagent un dernier repas familial, la vieille du mariage et du départ. La théière n'est plus cet élément décoratif qui établit une stabilité, elle est utilisée comme objet. Comme si la famille revenait à son quotidien de départ et que les choses reprenaient un ordre normal. Mais la théière ne sera plus rangée près du couloir, une étagère a maintenant pris sa place. Le vase, quant à lui, n'est plus dédoublé par son ombre. Il est entier et trône dans le décor.

Ainsi, le départ de l'aînée provoque dans l'environnement familial une modification qui, en plus d'être visible, annonce un autre type d'ambiance au travers du foyer. Cette théière rouge, irratable de part sa valeur chromatique et ce qu'elle conserve de confort, provoque un manquement dans le cadre lorsqu'elle disparaît. Une autre théière marron, sobre et discrète, demeure, mais on ne la remarque pas. En proposant le même plan qu'au début, mais avec maintenant l'étagère et les objets banals – tous de couleur sobre et peu accueillants puisque ce sont des alcools ou du tabac, rien qui ne soit lié à l'enfance ou la famille –, Ozu nous montre que la stabilité initiale n'est plus et qu'une autre a pris sa place. On ne reverra plus la théière. Cette image nous annonce un nouvel ordre au sein du foyer.

Peut-être que le vase blanc, qui maintenant scintille, personnifie la cadette et l'avenir radieux devant elle. Tout reste à explorer, et le cœur de la famille aura maintenant le souci de son devenir.

Les choses ainsi mises en scène ont le droit de dire autant que les personnages, et elles disent à leur place. La brièveté du propos est ainsi apportée par le choix de dire sans dire, par le silence provoqué par une restriction de mots, d'explication, et par la charge émotionnelle que l'on retrouve dans les objets et dans les paysages. Ce vide que laisse apparaître la concision de l'ensemble est, comme le haïku, le meilleur moyen d'aller à l'essentiel, au cœur des choses. Il faut ainsi voir ce vide comme une ouverture, à la fois une ouverture de sens et à la fois une ouverture sur le monde. Il n'est pas question d'un vide qui rend les choses finies, abouties, restreintes, mais bien un vide qui met en évidence le caractère infini de ce qui nous entoure, et alors la plénitude dont est fait le monde. Les choses se chargent, se remplissent, et peuvent s'étendre vers le sens, vers le ressenti, et c'est de cette façon que le vide permet d'aller vers une totalité, un sentiment d'avoir tout ici, dans ce mince horizon de choses et d'évènements narratifs. « Le haïku est une rupture de sens qui réalise un vide pour dévoiler le véritable sens que nous devons suivre²⁵. » C'est par ce nouveau langage établi que l'on va suivre un autre sens, pas celui d'une symbolique, mais celui d'une vérité cachée. Non la quête d'une signification, mais l'élaboration silencieuse d'une autre appréhension signifiante du monde.

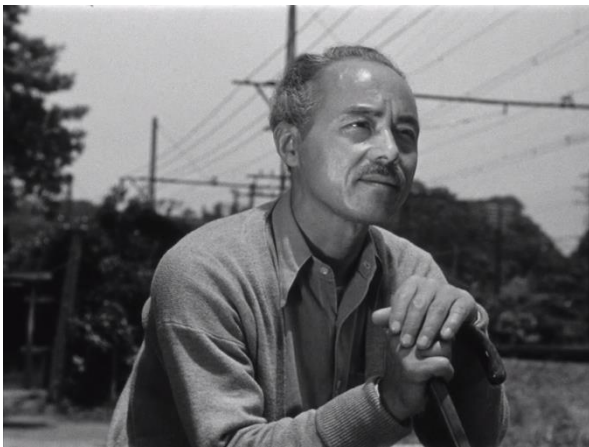
De cette manière, le déplacement d'une théière dans le cadre pourrait annoncer, selon le langage ozuien – s'il en est –, qu'une chose est résolue dans l'existence des personnages, que ce qui était ne sera plus. Il existe donc dans ce langage filmique, des objets, des plans, et même un montage qui relèvent d'un certain vocabulaire.

²⁵ Lionel Guillain, *op. cit.*, p.273.

Eté précoce (1951) – Figure 11



58:46



1:40:50

C'est le cas, par exemple, de l'accumulation de plans vidés de substance narrative que l'on trouve lorsque les films s'achèvent et qu'un personnage a quitté la famille. Nous remarquons que ces images arrivent surtout vers la fin, lorsque le spectateur a lui-même compris qu'un départ va avoir lieu, ou a déjà eu lieu. L'expression n'est d'ailleurs pas anodine, mais le fait « d'avoir lieu » pourrait désigner ce personnage parti ou disparu, qui n'existe plus que dans, et par, un lieu. Le lieu devient alors un signifié qui renvoie au personnage que l'on ne verra plus. Cela fait sens aussi pour le spectateur qui saisit, lorsque le plan ou l'objet est récurant, qu'on le montre de manière exponentielle et que cela est lié à ce qu'il advient du personnage. La théière rouge est d'abord une théière que l'on utilise au fond du plan, et qui peu à peu occupe l'espace entier de sa présence. Plus elle s'empare du cadre, plus on la regarde. Lorsqu'elle disparaît en même temps que le personnage, c'est un signifié qui disparaît pour laisser la place au seul signifiant qui, maintenant, peut exister par la pensée du spectateur ou du personnage qui reste et ainsi par le vide.

Nous trouvons à deux reprises au moins, dans le film *Eté précoce* (1951), la répétition d'un plan qui possède à la fois un signifié et un signifiant, et ce même type de plan qui ensuite ne possède plus de signifié. Lors de la séquence où les parents déjeunent dans un jardin public et discutent de leur famille (figure 11), du temps qui passe, ils regardent ensemble le ciel (cf. fig. 1) lorsque la femme y découvre soudainement un ballon qui s'envole. Le mari déclare : « Il y a des enfants qui doivent pleurer ». Ils n'en savent rien, mais l'objet agit sur eux comme signifié et éveille en eux l'image d'enfants, et de cette façon la nostalgie de leur propre famille qui va bientôt se *dispenser*, pour reprendre leurs mots.

Lorsque nous avançons dans le film et que le départ de leur fille se confirme, le père se retrouve seul et regarde à nouveau le ciel. Ici il est incité à le regarder presque par hasard, parce qu'il a choisi de rester ici un moment, tandis que le train qui lui bloquait la route est passé. Il accepte de laisser passer le temps, et il découvre ce ciel vide, dépourvu d'objets, mais

que pourtant il regarde. Puisqu'il est seul il ne dit rien, le spectateur devine qu'en regardant à nouveau le ciel, le père y trouve ses idées, et très certainement l'idée de sa fille bientôt partie. Il n'y a plus de ballon, mais l'idée des enfants persiste puisque l'unique plan de ciel que nous avions avant désignait ces enfants par la présence de l'objet. Il demeure donc le signifiant de l'enfance, de la nostalgie, et aussi de la perte – du ballon, ou de la fille, mais nécessaire la déception de la perte. Alors le signifié disparu laisse place au vide.

À la fin du film, lorsque Noriko est partie vivre avec son futur mari, les parents se trouvent seuls dans le salon. Le père invite sa femme à regarder dehors, c'est maintenant lui qui traque ces détails : « Une jeune mariée passe ». Ils l'observent traverser le champ de blé lorsque la mère déclare : « Je me demande comment va Noriko ». Cette femme agit donc en signifié et leur fait penser à leur fille qui est loin d'eux. Ensuite, le film se clôt sur les plans de ce champ de blé animés par un travelling latéral, mouvement rare chez Ozu. En plus de voir les blés s'agiter par le vent, on les traverse par l'avancée de la caméra. Ces champs sont maintenant vides, et pourtant on sait que le souvenir de Noriko y demeure. Les parents l'y projettent, et c'est comme si l'agitation du vent, et la traversée de la caméra, y maintenaient une vie continue. Le départ n'entrave pas le bonheur de la famille mais les fait avancer malgré tout. Le père n'aura eu de cesse de dire qu'ils sont heureux et que leur famille est chanceuse. Ici nul plan vide et statique mais le mouvement qui persiste, et le souvenir de l'autre qui s'emporte. Le signifiant qu'est Noriko est toujours là, tandis qu'il n'y a rien d'autre à voir que son absence. C'est donc l'absence qui suggère l'autre, l'invisible qui marche comme signifié.

Notons cependant que les premiers plans dont nous parlons, le ballon qui s'envole, la mariée qui traverse le champ, sont en relation avec les personnages grâce à un raccord-regard. Les seconds plans dénués de signifiés ne sont plus directement liés au regard, l'axe ne le suggère pas. Les personnages semblent regarder ailleurs que vers le plan de ces espaces désormais vides. La continuité narrative incite donc à lier le personnage qui regarde à ce plan vide que



1:40:50



2:04:03

l'on retrouve, mais le fait que le personnage ne le regarde pas directement permet davantage d'inscrire la persistance de l'idée de l'autre dans ce lieu. Lieux et émotions que l'on a déjà vus comme étant indépendants. Ce n'est donc pas l'action des personnages qui nous fait penser à celui qu'on ne voit pas, mais la réminiscence d'un plan qui avant était chargé d'un objet ou d'une personne visible. On se souvient du plan précédant, même si on ne le regarde pas exactement comme on regardait son prédécesseur. Le personnage ne cherche pas l'autre dans le paysage vide, il le pressent, il y est confronté. On voit d'ailleurs que le montage ne raccorde pas le regard de la mère au second plan du champ de blé. La continuité dans le montage entre le parent et l'image de l'absence permet cette corrélation signifiante. C'est d'ailleurs tout l'usage du signifiant que de n'être pas matérialisé, ni même poursuivi. Le fait de ne pas lier le regard du personnage à ce nouveau plan permet d'accepter que le sens véritable, la compréhension, valent pour eux-mêmes et ne peuvent se rattacher à l'acte visible de la séparation et du départ. On ne voit pas l'autre partir, on ne voit pas les personnages se dire « au revoir ». C'est la suggestion d'un lien entre le souvenir du parent visible à l'écran, et l'absence laissée dans le plan vide et ouvert, qui donne à ce dernier toute sa charge émotionnelle.

De ce fait, le vide même devient signifié et provoque la sensation. Comme si Ozu, par son vocable, nous avait appris à voir le vide. Et donc à sentir, en ne voyant pas. Cela permet donc au spectateur de trouver du sens là où il ne fait que sentir. Là où il n'y a rien à voir, là où le signifiant est dépourvu de son signifié.

Il est impossible de voir le vide, sinon en pensée. Et tout autant nous pourrions dire que le rôle du vide est de se charger de nos intentions, de nos significations. Il est donc l'endroit idéal de la pensée de l'être aimé et du souvenir. Mais puisque le signifiant ne s'accorde plus à un signifié (car celui-ci a disparu du champ), c'est bien l'invisible qui devient signifié.

Et cette pensée que l'on projette à l'écran n'appartient à aucun élément visible au présent, dans l'image que l'on est en train de regarder. On comprend donc que le fait de sentir, et plus seulement de regarder, est une valeur essentielle du cinéma d'Ozu. Il instaure la sensation comme signifié, et fait de l'invisible une valeur sémiologique. L'invisible peut ainsi fonctionner comme signe, et nous verrons dans la dernière partie de notre étude comme il peut être déterminant.

« Si [ce langage] veut incarner une intention significative qui n'est qu'*un certain vide*, ce n'est pas seulement pour recréer en autrui le même manque, la même privation, mais encore pour savoir *de quoi* il y a manque et privation.²⁶ » À force d'usage de ces plans vides qui succèdent un départ, ou l'annonce de ce dernier, le spectateur apprend à mesurer la signification de ces outils jusqu'alors dépourvus de sens. Ou, en tout cas, il y introduit la signification que sa langue veut y trouver, par un automatisme langagier qui fait que l'on veuille trouver du sens lorsque se présente, de manière récurrente, tel type de plan et d'objets. Ou lorsqu'ils sont détournés. Mais l'essentiel ici est de pressentir, et d'accepter de sentir plutôt que de trouver. Il faut accepter de ne pas voir pour continuer, et même il faut accepter de ne pas voir pour conclure. Les films s'achèvent très souvent sur l'absence de l'autre. Et sur le résultat de cette absence, soit cette absence rendue visible. On se trouve à un résultat, un passage entre un état et un autre. La transition entre le fait que l'enfant soit encore dans le foyer, et ensuite le fait qu'il soit parti, n'est jamais vue. Cette transition s'opère sourdement, par les moyens cinématographiques. C'est la thèière qui est peu à peu persistante dans le cadre ou un son que l'on continue d'entendre quand l'action à laquelle il est relié a disparu. Tant d'éléments qui ne font pas sens de manière immédiate, mais qui affluent lentement.

²⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, p.146.

Ainsi, Ozu refuse de donner à l'homme le plein pouvoir du sens sur la terre qu'il habite. Il se doit de faire preuve d'humilité et de se respecter autant que l'environnement qui l'entoure. L'homme ne vient pas systématiquement modifier ce qui est autour de lui, mais il est davantage accueilli par ce milieu. Alors il ne s'agit pas pour les personnages de toujours mettre du sens à ce qui constitue leur environnement, mais de laisser celui-ci se mouvoir, et notamment lorsqu'il existe sans la présence humaine. Le plan du champ de blé traversé par la mariée est aussi fort que le plan du champ de blé traversé par le vent. L'un et l'autre détiennent en eux quelque chose, et l'un et l'autre ont la même place à l'écran. Il est question de donner une même valeur à chaque chose, qu'il s'agisse d'une action à l'écran, ou de quelque chose qui semble dénué d'intentions narratives. Et si le sens advient par le passage de la mariée, on accepte tout autant que le sens soit moins évident dans le paysage sans hommes. Il est question de déstabiliser le sens, pour en retirer sa primauté, et faire advenir d'autres enjeux à l'écran. « Le haïku en brisant toutes possibilités de sens nous a libéré sur-le-champ et dans l'instant par une coupure sans écho dont le seul but est de nous ramener à notre origine naturelle. Si le haïku est un trait tracé dans le temps, un trait discontinu dans lequel le réel perd son sens, c'est pour créer une libération totale qui ravive notre étroite communion entre l'homme et la nature.²⁷ » Le principe ici est d'accéder à l'intuition produite par la nature. L'homme est dans le paysage, puis il n'y est plus. L'homme et le paysage sont côte à côte. Voir le paysage seul permet de cohabiter avec lui, et instaurer une nouvelle représentation de ce rapport est la preuve que l'on peut accéder à une autre conception du réel. Le cinéaste dépasse une certaine hiérarchisation dans le cadre, établissant un rapport d'égalité entre l'homme et la nature, entre le sens et le manque de sens. En accordant autant d'importance à l'un qu'à l'autre, il met en place un langage particulier, capable de se libérer du tout signifiant. Et qu'entend-on exactement par paysage ?

²⁷ Lionel Guillain, *op. cit.*, p.273.

Est-ce toujours un rapport à la nature, à la matière naturelle, ou est-ce aussi la possibilité d'un paysage intérieur, immatériel ?

En poursuivant notre réflexion, nous comprenons aisément qu'il s'agit à la fois de l'un et de l'autre. Le paysage est naturel autant qu'il est mental. Et parce que, bel et bien, il existe cette même importance du paysage qui raconte quelque chose, et du paysage qui retient quelque chose. Celui qui raconte se voit, se décrit, contient une présence humaine ou une histoire. Celui qui retient est minimaliste, il est de l'ordre de l'idée et de l'intuition. Le premier paysage offre donc un accès direct à une réalité, tandis que le second « est [davantage] une image, une représentation des choses en leur absence²⁸. » La coprésence de ces deux types de paysages permet d'élaborer un rapport direct entre l'homme, ses idées, sa pensée, et la nature avec tout ce qu'elle contient de rationnel et de réel. Ainsi le sentir peut s'accorder parfaitement avec la perception logique, la trivialité du quotidien. Tout ce qui relève de l'ambiguïté humaine peut se confondre avec une certaine stabilité terrestre, parcourue par ses vents et ses rivières, dont le mouvement semble continu et jamais perturbé par l'expérience des personnages.

De plus, le paysage se présente comme un espace à la fois apte aux projections et aux interprétations du spectateur, mais aussi comme un espace universel et libre de toute appartenance individuelle. Le fait que l'on oscille entre un paysage occupé par l'homme et un autre qui ne l'est pas, il est possible de détacher le paysage du « je » et donc de l'occupation centrée sur le devenir et les projections d'un seul personnage. Lorsque l'on se trouve dans un habitat, on pense nécessairement à la façon de vivre des personnages, on sait qu'ils ont aménagé le décor, que la chaise qui se trouve ici n'est pas là par hasard, mais parce que le personnage l'a installée à cet endroit précis. Les objets lui appartiennent, l'ensemble connote donc forcément la vie d'un personnage.

²⁸ Augustin Berque, *Les raisons du paysage*, p.11.

Le mont Fuji que l'on trouve régulièrement chez Ozu est le parfait représentant d'une universalité. Il appartient à tous et il n'appartient à personne. Il est donc à la fois un « je », « nous », « vous », etc. Les articles et les genres n'existent pas dans la langue japonaise. Il faut donc penser qu'initialement le haïku japonais se dote d'un flou que ne permet pas la langue française, il peut s'adresser à tous et ne viser personne en particulier. En abordant Ozu sous cet angle, nous constatons que les paysages extérieurs, et la manière dont il les utilise, se prêtent parfaitement à ce type de représentation d'espaces. Ils peuvent être intérieurs, mentaux, car chacun va les remplir de son intimité, de ses sensations personnelles, tandis qu'on peut à tout moment y voir une rupture avec soi et une ouverture vers l'autre et vers le monde. Il y a donc, dans le va-et-vient entre le paysage intérieur et le paysage extérieur, une nécessité de se détacher du « je », autant qu'une nécessité d'un entrelacement entre l'individuel et le collectif. Entre le particulier et une entité qui n'est pas chiffrable, qui n'est ni le « je », ni le « nous », qui appartient à un ensemble.

4 – Alliance du dedans et du dehors – Le paysage total brise l'espace et la temporalité

Cela nous amène ainsi à considérer le paysage ozuien comme un paysage total. L'aménagement des espaces où vivent les personnages sont aussi stables et instables que les paysages naturels. La composition d'un couloir peut rejoindre la composition d'une vue vers l'extérieur, chacun y a quelque chose de permanent, et quelque chose d'insaisissable. Le soleil traverse les arbres comme il traverse un tableau. Et il n'existe ainsi aucune véritable séparation entre ce qui est de l'ordre de l'humain, de l'instant, et ce qui est de l'ordre de la nature, de l'éternité. La nature s'invite toujours dans les foyers occupés par les personnages, et les personnages s'invitent dans les espaces naturels et urbains.

Eté précoce – Figure 12



Figure 13



Les premiers plans d'*Eté précoce* (1951) opèrent une douce transition entre l'extérieur et l'intérieur. Un chien errant passe sur une plage, plan détaché du reste du scénario, puis une forêt montagnaise est vue par l'arrière d'une ossature en bois située au premier plan (figure 12). Un oiseau en cage y est suspendu. Le plan suivant est à l'intérieur d'une maison, on reconnaît l'ossature à droite du plan, qui maintenant semble appartenir aux baies vitrées, et d'autres cages d'oiseaux occupent l'espace. On passe ainsi d'un premier plan qui ne raconte rien (on ne retrouve la mer qu'à la fin du film, sans le chien), à un paysage à moitié occupé par l'aménagement de l'homme, puis enfin à l'habitat principal. Ces plans sont dissociés par leur atmosphère, leur fonction, leur matière, mais ils sont raccordés par le bois de la fenêtre et les cages d'oiseaux, de telles sortes qu'ils forment ensemble une continuité. Il y a donc déjà l'espace particulier dans l'espace terrestre, et encore l'espace terrestre dans l'espace particulier. Ils sont occupés par les mêmes éléments, y compris des arbres que l'on retrouve au fond du plan, derrière la fenêtre et le rideau. Le sur-cadrage compartimente l'espace et crée alors des couches successives qui peuvent suggérer cette continuité. Il atteste ainsi d'un hors champ, celui de l'habitat derrière l'ossature et de la forêt derrière la fenêtre. Il existe donc un entrelacement entre le dehors et le dedans, si bien que les fenêtres des maisons ne semblent jamais vraiment fermées et toujours prêtes à accueillir la nature. Nous retrouvons presque systématiquement la nature dans l'arrière plan du salon, les portes ouvertes, comme si le linge étendu dehors ou l'arbre du jardin n'était pas une partie extérieure mais étaient jointes de manière constante dans la vie familiale.

La séquence de la photo de famille montre à nouveau la récurrence du dehors (figure 13). Lorsqu'ils sont photographiés ensemble, peut-être pour la dernière fois, ils choisissent d'y intégrer leur jardin comme décor éternel. Leurs visages resteront permanents sur la pellicule, tout comme les cerisiers garderont leurs fleurs. Il y a une nécessité de suspendre l'instant et de le conserver, et cet instant est autant celui des visages de chair que des branches fleuries.

Fleurs d'équinoxe – Figure 14



Plus tard, lorsqu'Ozu filme des familles plus modernes, et donc des mœurs différentes, il intègre toujours autant l'instance naturelle dans des gares peuplées et des halls de réception.

Au début de *Fleurs d'équinoxe* (1958), deux hommes qui entretiennent la gare de Tokyo discutent sur le quai de l'abondance de mariages (figure 14). Ils se désolent du physique des mariées et évoquent des vents violents prévus dans l'après-midi. Lorsque l'un d'entre eux indique une mariée qui se trouve à côté d'eux, ils tournent leurs regards vers celle-ci. Le plan qui suit ce geste est un panneau d'affichage signalant les typhons prévus dans la journée. On s'attend donc à voir une mariée « trop maigre » tandis qu'Ozu choisit de nous montrer le panneau. Cela permet donc de lier l'idée de la mariée à l'annonce des vents, et inscrit les deux entités dans un mouvement commun et de même mesure. La femme à regarder n'est pas plus importante que le typhon programmé, rien n'est vraiment dramatisé, mais davantage vu dans un ensemble. Ainsi il n'existe aucune hiérarchie que ce soit dans la narration comme dans les éléments qui occupent le cadre. Il n'est pas question de montrer à l'image plus une chose qu'une autre, ou de s'intéresser plus à ce qui est en train de se mouvoir face à nous qu'à ce qui va advenir plus tard. La présence de la mariée devient ainsi seulement une suggestion des hommes, tandis que la suggestion des vents à venir est matérialisée par le panneau. Nous voyons à nouveau comment Ozu détourne l'usage ordinaire des signifiants, et comment il lie les choses de façon à ne pas privilégier ce qui tient de l'action des hommes et ce sur quoi ils n'ont pas d'impact réel. Ce qui ne vient pas de l'action humaine est montré par un panneau et vient amputer à l'image la présence d'une femme que les personnages invitent à regarder.

L'humilité de l'auteur prévoit un détachement de celui-ci sur son monde. Il ne doit pas y avoir de prise, mais être simple observateur, respectueux et distant. Le physique d'une mariée, en étant associé à l'annonce d'intempéries, vient s'inscrire dans une continuité qui contient malgré tout une césure. La mariée regardée par les balayeurs est interrompue par la vue du signal, et c'est là tout l'enjeu de la scène. Il n'y a pas de sens précis à chercher ici, il faut juste

saisir ce moment où l'idée du mariage et de la beauté d'une femme peut s'associer naturellement à celui d'un débordement atmosphérique. On pense, en même temps, à la femme et au typhon, et leur similitude par la façon dont ils sont traités et associés dans l'œuvre, est malgré tout brisée par le montage. Le haïku opèrerait cette césure et cette distance par le passage rapide et spontané d'un sujet à l'autre, et par l'évocation de ce qu'il y a entre les deux. Ce peut être, comme ici, le choix de ne pas montrer ce que l'on s'attend à voir, ne pas écrire ce qu'il y a entre une chose et une autre. On arrive ainsi à des images qui se rejoignent et forment un seul et même paysage. Plus le paysage réel et le paysage mental, mais un paysage innommable, capable de désigner furtivement. Puisque le hors champ pénètre constamment le champ, on ne distingue plus de finitude entre les choses dont on parle et celles auxquelles on pense. Tout semble posséder une même infinitude, et un temps commun. La distance qui se crée, puisqu'on n'intervient pas sur le sens et sur le paysage montré, amène à une distance du temps.

Le spectateur et le personnage cherchent à regarder le présent, l'image réelle devant eux, mais sont empêchés par les nécessités universelles qui les entourent. Puisque tout est observé et suggéré, à la fois quand on montre et à la fois quand on suggère – il n'y a pas un temps pour montré et un temps pour suggérer –, il est impossible de s'arrêter sur un présent délimité. Celui-ci contient d'autres temporalités que sont, entre autres, celles des images mentales et celles des césures. Le présent est donc nécessairement ouvert pour contenir le monde et pour s'ouvrir à lui. Il est donc à la fois vécu et recherché, et déborde du cadre auquel on aime assigner un temps et un espace définis.

Chapitre 3

-

Le présent infini. Pour une atemporalité et un mouvement du dedans

- 1- La fixation du mouvement, ou la coexistence entre instantanéité et permanence

La notion de présent contient donc beaucoup de ce qui constitue le caractère haïkiste du cinéma d'Ozu. Admettre qu'il n'existe pas un seul présent, mais un présent ouvert, permet d'accorder aux films en question une véritable discontinuité faite d'instant divers. Ces instants effleurent notamment grâce à la possibilité des césures dans le montage et dans les plans. Il faut alors établir l'existence de moments divers qui composent les images et les font exister à la fois sous nos yeux lorsque l'on regarde, et à la fois en pensée lorsque ces moments échappent à la conscience et font partie d'un tout. Ce tout serait celui de cet autre présent que nous évoquons et que nous pourrions nommer *présent infini*. Nous entendons par là, un présent qui contient plus que ce que l'image contient, un présent qui contient le débordement du mouvement contenu dans l'image.

Prenons, dans un premier temps, cette capacité qu'à Ozu de ne pas établir de hiérarchie entre les éléments présents à l'écran. Nous avons vu que les choses prennent chacune une valeur particulière qui fait que l'on n'a plus de narration classique qui donne aux hommes un contrôle sur leur environnement. Ce qui arrive à l'écran n'est pas toujours causé par les hommes, ou bien enclin à provoquer quelque chose chez eux. Les choses sont là parce qu'elles ont une existence propres. La valeur de chaque chose s'inscrit donc dans une considération universelle des éléments dans le cadre et en dehors de celui-ci.

Cela nous permet maintenant d'aborder la question du temps et d'admettre, dans cette logique, que le temps ozuien est autant uniforme qu'il est composé. « Dès qu'on fixe son attention sur les traits particuliers des objets ou des individus, on peut bien en faire l'énumération, mais non plus la somme²⁹ », ce qui met en lumière la fausse opposition entre l'idée de multiplicité et l'idée d'unité. On a bien plusieurs unités dans un seul ensemble, et c'est parce que l'on considère les particularités de chaque unité que l'on arrive à cet ensemble. Considérer chaque élément à l'image amène à rendre possible l'évolution du détail le plus insignifiant. On peut donc concevoir les possibilités de changement dans un objet qui est à l'écran et qui peut avoir une vie hors de l'écran. Ces possibilités sont donc visibles dans le temps du plan, le temps présent, et dans le temps hors du plan, qui peut être situé avant et après la prise de vue.

D'autre part, si ces objets contiennent en eux autre chose que ce qui cause ou provoque, ils existent à l'image d'une force telle qu'ils s'impriment dans un devenir. Attester la présence véritable de la chose, c'est-à-dire accorder à la théière rouge toute sa puissance, c'est lui donner une vie au présent dans l'image qui revêt aussi de ce présent photographique. La théière dans le plan vit autant que les personnages, et elle vivra toujours à mesure que nous la verrons dans le plan. Il y a donc le présent dans l'image par le fait que l'on atteste d'une évolution dans chaque chose. Donc la chose ici et maintenant dans un état qui peut changer. Alors un présent qui engendre déjà du passé et du futur. Et, aussi, le présent photographique par la fixation de ce moment, que l'on pourra revoir à loisir et dont le présent sera sans cesse réactualisé. Mais si ce présent photographique peut valoir pour tout film et tout cinéaste, ici il nous semble pertinent dans la mesure où il ne s'agit pas de composer le cadre au service des personnages, mais de mettre ces éléments au cœur du plan. Ainsi, comme l'aura montré Barthes dans sa *Chambre claire*, puisque les objets détiennent toute l'émotion, ils peuvent

²⁹ Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, p.108.

Dernier Caprice (1961) – Figure 15



demeurer dans l'image, faire perdurer le présent, et dès lors inclure une permanence de l'instant vécu.

Nous pourrions alors opposer le mouvement des objets à l'espace du plan. Le mouvement serait la présence et le devenir des objets, tandis que l'espace serait le champ, le cadre choisi. Nous avons ainsi, en même temps, des éléments qui peuvent changer et se départager dans le temps du plan, et un encadrement qui instaure une limite spatiale qui renvoie à un temps précis et une stabilité. Et donc, la présence simultanée du mouvement qui permet un changement, un passé et un avenir, et l'espace filmique qui établit une permanence dans le présent. Déjà, le sur-cadrage propre au cinéaste participe de cet espace constant et délimité dont on voit la trajectoire des corps et des gestes, et que les aléas extérieurs viennent traverser. Mais il y a parfois un jeu réel entre ces deux instances qui vient établir le présent et lui accorder une étendue comme surface distincte et permanente.

Dans le *Dernier caprice* (1961), un père vieillissant et veuf s'échappe ponctuellement du foyer familial pour rejoindre une ancienne maîtresse. Ses enfants désespèrent et lui font parfois des leçons de moral. C'est de façon inattendue qu'ils découvrent leur père mort, installé au sol chez son amante (figure 15). Le corps est disposé comme pour dormir, selon la tradition japonaise, c'est-à-dire un matelas peu épais étendu sur un tatami. De la découverte de la mort par les enfants, jusqu'à la fin de la séquence, perdure la présence du corps allongé, statique et droit. Avant que la femme et les deux enfants arrivent dans la pièce où est disposé le mort, on y place la caméra, et le corps est déjà présent au premier plan, en bas, qui encadre l'espace. Il fait donc partie intégrante de l'espace, et même le tient par sa présence puisqu'on le montre d'abord en premier, orienté comme pour porter tout ce qui l'entoure. Le principe de la mort même permet d'arrêter le présent et le condamner dans sa vanité. On sait que le corps ne bougera plus et que le père ne sera plus qu'un souvenir.

Pourtant, même si ce corps participe de la staticité de l'ensemble et donc d'une certaine permanence – il demeurera mort –, on sait que la matière charnelle va disparaître. Ce mort disposé ici suggère en lui-même le souvenir de ce qu'il a été vivant, son état de mort éternelle attesté ici dans l'image, et son devenir de poussière. Il est donc le présent de l'espace filmé et de la preuve de la mort, le passé de l'amour filial, et le futur de la disparition matérielle. Quant à l'idée de la mort, elle instaure d'elle-même l'éternité de la scène filmée. Les mots de la femme participent, eux-aussi, de cette évolution. D'abord : « ça a été si brusque », qui marque déjà un temps passé et révolu dans lequel une césure a marqué le présent, et dont elle s'efforce de préciser l'heure de la découverte, comme pour figer cet instant décisif dans une temporalité qui restera gravée. Puis : « il a l'air paisible », définissant l'état d'un visage au présent qui ne peut plus se mouvoir et dont les traits s'inscrivent dans une éternité. Et enfin, racontant ce qui ressemble à une crise cardiaque, elle passe de l'appel du docteur au « c'était déjà trop tard ». Le moment de la mort n'a pas été vu par les personnages, et le mouvement brusque du corps s'est transformé en un état de non retour où le présent, maintenant figé, ne connaîtra plus d'autre mouvement. Puis la femme répète les derniers mots de l'homme : « La fin, déjà la fin ». L'homme lui-même, vivant précipitamment l'approche de la mort, savait déjà, dans cet instant, qu'il était désormais fini et qu'il s'inscrivait alors dans la finitude de l'espace et non plus la progression du mouvement perpétuel. Voilà dans cette séquence la porosité d'un présent dans l'instant, qui peut se diviser par les mouvements, et le présent qui dure, contenant ce qui reste et qui ne peut plus basculer.

Esthétiquement aussi, l'image contient en elle-même l'état inattendu du mouvement et l'état éternel de ce qui est retenu et retient. L'encens placé près du corps est le seul mouvement qui continue, et le seul qui existe lorsque l'on ne filme plus le corps mais l'espace vide. Il brise la constance de l'espace qui donnerait l'impression que le temps est suspendu. Il ne s'agit plus d'un plan arrêté et plat, mais d'une texture vivante qui possède encore du relief.

Puis le geste effectué par la femme, avec son éventail, continue de briser l'espace, de chercher à lui donner les possibilités d'un changement. Comme si les accessoires de la tradition japonaise cherchaient, malgré tout, à faire durer le présent tout en lui donnant l'occasion d'être troublé. Le père mort continue d'exister au travers de la fumée de l'encens, quand la détresse de la femme retranscrite en mots est maintenant agitée par l'éventail qui, lui aussi, cherche à occuper l'espace silencieux et grave de son mouvement volatil.

C'est ainsi que nous atteignons l'image atemporelle tant recherchée dans le haïku, cette image brisée par un instant sourd mais inscrit dans une certaine permanence. Le caractère atemporel n'est pas là pour nier la permanence, mais au contraire pour permettre à l'image, à ce qui est vécu et ressenti maintenant, de ne plus se cantonner à un temps situable. L'idée de passé, de présent, de futur, se range du côté du spatial parce qu'il intègre en lui-même le caractère fini et encadré. Hors l'atemporel accepte de contenir en lui-même la coprésence des temps, sinon l'absence d'un seul temps dans l'espace. L'atemporel dépasse l'assignation spatiale, et fait de la stabilité de cette dernière un point de départ vers des contrées inconnues. L'inattendu peut donc surgir furtivement et fonctionner comme un morceau dans le temps. Ce sont ainsi des morcellements, propres à des étincelles et non à de simples durées finies, qui côtoient le vide et son ouverture. Et qui permettent de nous exclamer nous aussi : « Comme tout est éphémère ! ».

2- L'homme éphémère et le rythme éternel du monde

Assurément, c'est aussi ce que permet le montage. Parce que c'est lui qui propose la succession des images, et donc qui peut établir cette idée d'atemporalité, en brisant la continuité narrative comme nous l'avons vu, mais surtout en évitant l'image du moment décisif. Le montage permet l'immobilisme dans le mouvement, parce qu'il semble refuser la

Le goût du saké – Figure 16



logique même du mouvement en ce qu'il donne à voir un début, un milieu et une fin. Il ne s'agit donc plus d'une continuité linéaire du mouvement mais de la décomposition de ce mouvement. L'idée d'immobilité vient donc contredire ce mouvement qui n'offre pas de croissance ou de décroissance mais qui semble être arrêté dans le temps. Le mouvement est victime du temps, il dépend de lui, par rapport à la perception que l'on a de lui. Lorsque l'on perçoit un mouvement, on considère qu'un changement a lieu dans un espace-temps. Mais nous savons qu'ici le mouvement dépasse la conception temporelle et donc qu'il n'appartient plus à une durée mais davantage à une coupe dans cette durée, et donc à l'impression que le mouvement se fige dans le présent infini. Pour le dire autrement, le mouvement est la persistance d'un moment dans une durée non définie. La fumée de l'encens fait durer le moment de la mort dans la continuité même de la mort et dans la stabilité du plan. Elle constitue le mouvement aléatoire d'un état qui ne dépend pas d'une durée précise, c'est pourquoi ce mouvement peut figer une idée, une émotion. La fumée est donc un mouvement immobile en ce qu'il accepte de faire durer le basculement décisif entre la vie et la mort.

Par ailleurs, cette conception d'un mouvement immobile est accentuée lorsque le cinéaste nous fait passer d'un état à l'autre sans nous faire progresser vers l'un ou l'autre. Il y a donc bien un va-et-vient entre le mouvant et l'immobile dans la mesure où ce qui a été ressenti brièvement n'est pas représenté à l'image, bien qu'il appartienne à un mouvement dont le spectateur peut voir le début et la fin.

Dans *Le goût du saké* (1962), un père annonce à sa fille que l'homme qu'elle aime est déjà fiancé et lui demande de s'intéresser à celui qu'il a initialement choisi. La jeune femme écoute la nouvelle, acquiesce silencieusement, et quitte la pièce (figure 16). Le père et le frère aîné s'étonnent agréablement de la réaction qu'ils attendaient plus grave. Le frère cadet arrive soudainement pour leur dire que la jeune fille pleure. Le père y accourt et retrouve la fille, toujours silencieuse et dont le visage n'a pas changé. Comme si aucune tristesse n'avait



traversé son visage et qu'elle était toujours la même, du salon à la chambre. C'est donc hors cadre que Michiko pleure, et cela ne se prolongera pas dans l'image. Son mouvement de retrait est brisé à l'image, passant de sa sortie de champ à l'annonce du frère. Et il n'y a aucune progression à l'image mais le mouvement est coupé et remplacé par celui du père qui rejoint sa fille. On laisse donc Michiko quitter le père, pour la retrouver plus tard assise de dos à son bureau et le visage paisible. Pourtant l'arrivée soudaine du jeune frère prouve que l'émotion a brisé la monotonie du mouvement.

On a donc un mouvement qui s'arrête au milieu de sa course, et qui permet de décomposer sa continuité, et donc de la refuser. Ozu peut ainsi figer l'émotion de la jeune femme et l'inscrire dans un entre-deux qui se disperse autant qu'il se fige dans l'interstice auquel il appartient. Une fois retrouvée, Mishiko ne continue pas le mouvement qu'on imagine retrouver. Elle vient de pleurer, et une fois que son père lui a adressé quelques rapides mots de consolation, la laissant à nouveau seule, elle n'essuie pas ses larmes mais passe la main dans ses cheveux. Les larmes sont déjà sèches, le montage ayant relié l'état de départ à celui d'arrivée. Elle était calme avant de quitter la pièce, elle l'est toujours lorsque le père nous amène à elle, effectuant le chemin qu'elle a fait hors champ. Restent les larmes en suspend et l'émotion figée quelque part, tandis que le mouvement est éternellement interrompu par l'instant inavoué.

Mais le montage fait aussi pénétrer des objets qui apparaissent et disparaissent, introduisant ainsi la fixité dans le mouvement par leur apparition énigmatique. Ces objets donnent l'impression de figer le moment, tout en étant déjà soumis à un mouvement environnant. Ils semblent ainsi nous échapper, même si ils laissent planer une idée que suggère leur apparition.



Le célèbre vase de *Printemps tardif* fait partie de ces natures mortes qui brisent la continuité d'une séquence. Le père et la fille effectuent leur dernier voyage ensemble. Le soir venu, ils s'apprêtent à dormir quand Noriko éteint la lumière et engage quelques confidences. À ce moment, le père qui discutait avec elle s'endort. La femme observe donc ailleurs quand un plan de vase posé seul au milieu du cadre impose sa présence. Il est stable et encadré par le reflet de la fenêtre dont s'agitent des branches extérieures. Ce plan revient deux fois, avant et après le visage de Noriko, tandis qu'on ne voit plus le père qui s'est endormi. Le visage de ce dernier était encadré esthétiquement de la même manière que le vase. Mais nous ne pouvons pas simplement déduire qu'il s'agisse d'une personnification du père qui, dans les pensées de la jeune femme, demeurera bientôt un souvenir lointain et discret. Le visage endormi encerclé de l'ombre des branches qui s'agitent rappelle évidemment le vase posé au milieu de ces mêmes végétaux. Pourtant, ce plan pose problème en ce qu'il brise la continuité de la séquence. On ne s'attend pas à le voir, et il ne provoque rien dans l'action lorsqu'on le voit. Mais le montage choisit de le poser là, après que le père se soit endormi, et entre deux images du visage pensant de Noriko. Il répond donc nécessairement à quelque chose que l'on n'exprime pas par ailleurs. Et constitue la nature morte idéale à l'inscription de cette séquence dans un mouvement perpétuel. Le vase est purement décoratif et pris dans le tumulte extérieur d'une vie qui continue. Noriko sait que ce moment est éphémère, pourtant l'amour qu'elle éprouve pour son père ne disparaîtra jamais. L'objet impose ici un changement dans la continuité affective éprouvée par les personnages. Il annonce quelque chose, situé entre la permanence de son corps et le monde changeant auquel il appartient. Le vase nous échappe et force le montage à changer la perspective de nos regards comme celle des personnages. La lueur de la lune au travers des branches agitées par le vent veille sur le cadre, installe la perpétuité du devenir, tandis que l'on pourrait toucher du doigt l'accessoire qui ne bouge plus, et qui atteste de l'ici et du maintenant.

Il était un père – Figure 17



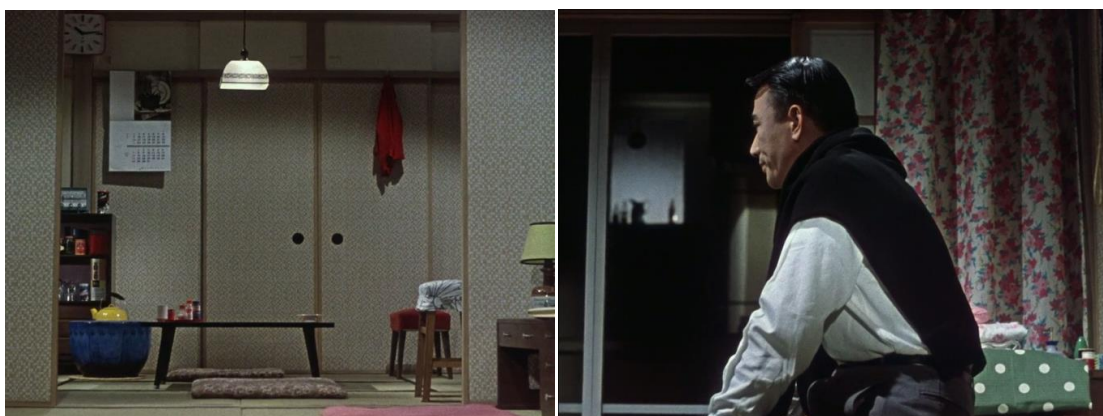
Dans un autre registre, le paquet situé à la fin d'*Il était un père* apparaît lui aussi avant de disparaître, sans être regardé par le personnage concerné, mais suggérant néanmoins une continuité en pensée et une césure indélébile. Le fils vient de perdre son père, il part vivre avec sa future épouse et ressasse les derniers moments vécus avec le défunt, alors qu'ils sont à bord d'un train. La femme pleure immédiatement, tandis que l'homme retient toute sa tristesse. La main retenue contre la bouche laisse sous-entendre le chagrin inexprimé, tandis qu'il regarde par la fenêtre (figure 17). On voit le train en marche, on sait qu'ils partent vers d'autres lieux, laissant derrière eux les souvenirs évoqués. Le dernier plan de la tristesse réprimée est suivi du plan d'un paquet, rangé en hauteur. Il répond au regard lointain du jeune homme, au souvenir du père disparu, à la nostalgie. On n'a jamais vu ce paquet et on ne sait ce qu'il y a à l'intérieur. La durée même du plan pose question : dix-huit secondes. L'objet ainsi suspendu, littéralement, fait face à la séquence, et au train qui avance. Il est situé dans un cadre réduit, comme séparé du reste du train, et pourtant il entre en écho avec la pensée de l'homme puisqu'il est le contre-champ du regard songeur et de la tristesse retenue. Le plan suivant, et le dernier, montre le train maintenant au fond de la perspective. Le paquet, qui pourrait être les cendres du père, vient briser l'émotion du fils qui partageait ses idées avec son épouse. Mais il casse aussi l'espace dans lequel il se situe, puisqu'il est isolé dans son unique compartiment et qu'il est suivi par le train vu de dehors. Ainsi le paquet est la conclusion de l'échange entre les deux protagonistes, et la conclusion du film même. Filmé ici dans son entière immobilité, il s'oppose au mouvement du train qui nous échappe déjà.

Les objets, aléatoires dans le montage, permettent à eux seuls de déconstruire une continuité pour y intégrer le mystère de leur présence. Pas des objets mobiles, mais bien des objets en forme de nature morte, qui s'intercalent là où on ne les attend pas, là où ils n'ont rien d'autre à dire que la permanence de leur corps. Ils n'interagissent pas avec les personnages ou leur milieu, des hommes, des trains, des branches qui bougent, mais ils

Le goût du saké – Figure 18



Le signal avant le passage du train s'enclenche



Le train passe

Le train est passé

s'opposent à la fluidité qui les entoure. Ils contaminent, par leur immobilité et leur quasi abstraction, un environnement qui s'évertue toujours à prouver que la vie continue.

Nous constatons bien à quel point s'oppose un caractère éphémère lié aux hommes, face à un certain équilibre du monde qui se porte comme possible durée éternelle. Très tôt nous avons vu qu'il y a ici un véritable respect du terrestre avec lequel on tente d'interagir, notamment en accueillant la nature et en passant du temps à la contempler. Mais c'est aussi, au-delà des personnages, la captation même qui instaure elle-même la perpétuité. Si le vocabulaire haïkiste laisse pénétrer le quotidien par mots, par forme, le style filmique ici choisit d'intégrer dans l'image, la narration, le son, cet environnement qui ne s'arrête jamais.

Lorsque l'on pénètre pour la première fois dans l'appartement du jeune couple dans *Le goût du saké*, on assiste à de petites chamailleries verbales du quotidien. On reste dans le salon lorsque la femme va manger du raisin dans la cuisine, lui se change après être rentré du travail. Ils ont terminé leur conversation. Nous entendons alors le signal d'un train qui va passer, comme avant que les barrières ne se baissent, puis le bruit de ce train qui passe (figure 18). On ne voit pas de train, ils ne regardent pas à l'extérieur, et même on ne voit aucune fenêtre ouverte. Mais dans la vie courante des personnages s'installe toujours la vie extérieure. Aussi, la caméra fixe permet de laisser pénétrer les sons ambiants. Les personnages bougent, quittent ou débordent du cadre tandis que la caméra reste ici. Elle laisse donc la possibilité aux sons d'affluer, de traverser l'espace, alors qu'on ne filme plus rien. Comme si nous étions témoin d'une réalité que le filmique ne cherche pas à modifier. Les personnages passent à côté ou derrière la caméra, donnant l'illusion que l'on n'adapte pas l'espace selon eux. Pourtant, le plan suivant montre que la fenêtre de l'appartement est fermée, ce qui prouve que le son que l'on vient d'entendre n'est pas là malgré nous, mais davantage que le cinéaste a cherché à l'intégrer, et ce, peut-être de façon artificielle. Ce choix

serait ainsi une façon d'appuyer la persistance du temps qui passe, de la vie qui continue, tandis qu'une horloge nous le rappelle dans le champ, par un infime mouvement réaliste.

De plus, on constate que le moment où s'enclenche le signal, puis le train, est inséré entre la fin de la conversation et ce plan ouvert, et le changement de plan où l'homme s'assoie et expire un souffle. Le film a ainsi laissé au bruit le monopole du son et de l'espace, ne cherchant pas à y mettre en concurrence la présence des personnages, qui passent rapidement et refont surface ensuite.

Il en va de même pour les séquences de bureau dans ce film qui incluent, presque toujours, les klaxons des voitures qui circulent dehors. Ou des cris d'enfants que l'on peut imaginer en train de jouer dans une cours de récréation. Le tumulte urbain accompagne la quotidienneté des hommes dont l'action n'est pas directement reliée, et cela même dans les milieux les plus intimes.

Par ailleurs, les visites effectuée par les hommes accompagnent cette vie humaine qui traverse ou en côtoie une autre. Pas nécessairement humaine, mais une vie qui dure indépendamment de ce qu'ils sont en train de faire. Les personnages effectuent ainsi un passage sur une matière dure et vivace. Il s'agit soit de la traversée d'une nature qui change en dehors de ce passage, soit de la cohabitation avec la pierre qui témoigne d'une histoire et d'une instance immobile. Ce sont des parcs, des temples, des statues. Ces lieux qui font partie d'un patrimoine durable et qui restent constants dans le temps.

On retrouve donc, à de nombreuses reprises, le fameux Bouddha de Kamakura. Il impose à l'écran le passé de sa construction et le présent du passage des hommes. On a d'ailleurs vu ultérieurement, dans *Il était un père*, que l'on peut se photographier avec le monument. L'acte photographique n'est pas singulier dans la filmographie du cinéaste. D'abord il permet de

figer un instant, ensuite il permet de le restituer dans le temps, plus tard, et donc de le rendre éternel. Mais déjà les personnages photographiés semblent accepter la vanité de leur devenir. Ici, la présence du bouddha dénote du caractère éphémère des corps humain. La photo permet donc d'affirmer qu'ils ont été là, et aussi de leur accorder une seconde vie, celle du papier glacé. Mais c'est aussi une existence dont la temporalité s'associe à celle du monument de pierre. C'est donc une façon de rendre éternel l'homme autant que la statue, les deux étant vivants pour toujours, et déjà inscrits dans la mort, par le caractère funeste même de la photographie : capturer avant qu'il ne soit trop tard.

Aussi, il faut comprendre pourquoi chaque film présente une séquence de voyage et de visite. Le voyage effectué en famille est, régulièrement, le voyage imposé par le temps qui passe. Il est le dernier moment à vivre entre deux proches dont les destins vont bientôt se diviser. Le voyage est donc le chemin parcouru ensemble vers un endroit commun où le temps semble s'arrêter. Il semble s'arrêter car c'est souvent lors de ce moment vécu que les personnages prennent conscience explicitement du temps passé ensemble et du temps révolu. Ils évoquent le passé et l'avenir, et ainsi conservent avec eux le souvenir de l'instant qu'ils sont en train de vivre et qu'ils évoquent déjà comme s'il avait passé. Le voyage est comme le passage obligé pour accepter le temps, pour accepter l'infime portée de l'homme sur son monde. C'est d'ailleurs dans ces séquences inédites dans leur quotidien qu'un basculement s'opère. Le père et la fille – ou le fils – avant le voyage ne sont plus les mêmes une fois rentrés chez eux, parfois même ils ne se retrouveront plus ensemble ensuite. L'acte du voyage est donc nécessaire en ce qu'il met les personnages face à l'intemporalité de leurs émois, mais aussi de leurs souvenirs. C'est l'épreuve ultime de l'émancipation et de la prise de conscience.

Les visites et les excursions agissent presque à la façon de pèlerinages. Ils accompagnent, à leur façon, une tradition religieuse qui fait du déplacement dans l'espace, aux travers des lieux, une véritable ascèse spirituelle. Les transitions caractéristiques de la condition humaine viennent se heurter à l'immuabilité d'un lieu et d'un monument. Et l'aura d'un endroit ou d'un élément qui persistent dans le temps accompagne cette quête du bien et du renoncement. Ici l'ascèse serait une forme d'acceptation de la petitesse humaine, et un renoncement égocentrique. Les personnages accèdent à une conception différente de leurs affects et de leurs préoccupations. Ils relativisent le temps qui passe et acceptent la solitude ou les valeurs morales (le mariage). Ces séquences s'inscrivent pleinement dans une dynamique shintoïste qui affiche un respect indéniable envers la nature et un univers total dont l'homme n'est qu'une partie. Le parcours effectué doit être dédié à cet environnement qui possède en lui même une multitude d'éléments sacrés. Ozu, tout comme Bashô, est davantage laïque, mais il n'empêche que les deux auteurs conservent une même philosophie impressionniste et reconnaissante envers la pérennité et la fluctuation du naturel. Un cours d'eau regardé, ou filmé, détient déjà tout de cet univers, et intègre en lui-même toute vie possible et communion avec l'ici et l'ailleurs. L'environnement ainsi observé, et doté d'animisme, fait sens chez le spectateur qui peut saisir un surgissement déterminant. Ce contact plein et direct avec ce qui nous entoure rend possible la perception infime, et c'est en ce sens que les saisons elles aussi sont au cœur de la dynamique ozuienne et poétique.

Le thème des saisons est une des règles majeures du haïku. Le poème s'attache à un mot-saison, *kigo*, proposant ainsi plusieurs variations sur un même thème et qui permettent de décomposer multiples sensations liées à une saison particulière. La précision d'un type de lumière, de floraison, d'insectes, sont ainsi les moteurs d'une dynamique sensitive et émotionnelle. Ils viennent suggérer le sentiment humain et le tressaillement spontané par leurs

déliçates variations. La nature serait ainsi une prise de parole à la place de l'homme, et même une continuité de lui-même et de ses émotions. Et elle instaure, par ses formes, l'extrême souci du réel quant à sa retranscription fidèle et son désir de précision.

Nous trouvons alors dans les titres mêmes des films d'Ozu, toute la palette saisonnière : *Fin d'automne*, *Eté précoce*, *Printemps tardif*... Le cadre naturel qu'indiquent ces saisons est accompagné d'un adjectif temporel qui permet davantage de préciser une transition. Le retard ou la précocité d'une saison pourrait alors se lier au rythme des hommes et aux changements auxquels ils sont enclins. Un mariage tardif est remplacé par le « printemps », la fin d'une tranquillité familiale par l' « automne ». Chaque saison semble précéder le caractère éphémère des hommes et les rendre passifs face à l'univers. De telle sorte que le rythme terrestre dicte déjà quelque chose malgré eux, et dit déjà beaucoup de ce que l'on serait incapable de nommer.

Aborder une saison plutôt qu'une séparation est la manière la plus subtile, et pourtant la plus évidente, d'adhérer au changement irrémédiable. Et en même temps, la saison offre une toile de fond idéale sur laquelle projeter quelques étincelles. Que sommes-nous face aux positions du soleil et de la lune ? Que faire quand le monde nous impose ses propres changements ? Le haïku nous le dit dès lors, il suffit de se fondre dans cette douce transition des saisons. Et chez Ozu, le terrestre et l'humain sont Un, comme nous l'avons vu. Et la floraison, qui s'écume au bord de la mélancolie, s'accompagne bientôt des ombres provoquées par la lumière.

Les saisons apportent des nuances qui leurs sont propres. Pas uniquement leurs faunes et leur flores, leurs vents et leurs pluies, mais les effets lumineux qui sillonnent les heures et les minutes. À partir de cette considération, l'auteur doit capturer l'infime changement qu'opère la lumière. Il peut être incliné discrètement, au fond d'une pièce ou d'une phrase, ou être mis en avant, dans le relief même de son ensemble. On voit donc chez Ozu apparaître des

changements uniquement provoqués par la lumière, et déjà ils indiquent un mouvement sous-jacent, un revirement dans la destinée des personnages. Ces éclats capturés seraient propres à ces instants déjà évoqués plus haut, mais sur lesquels nous voudrions nous attarder maintenant tant ils nous semblent résumer à eux seuls tout l'enjeu du cinéma d'Ozu ; Son ultime incandescence.

3- L'ombre et la nuance pour la perception de l'invisible et l'apparition de l'évènement

Fort de cette fidélité au réel du temps qui passe, et donc du temps qu'il fait, il est important d'évoquer les diverses façons qu'ont les murs de s'illuminer en fonction du dehors (la météo, l'heure et la position du soleil), et du dedans (l'émotion enfouie du protagoniste). Il faut donc accepter les changements mais ne pas opposer ceux-ci au roulement régulier du quotidien. Il ne s'agit donc pas d'opposer la nuit au jour, le matin à l'après midi, l'été à l'automne. Mais d'accepter que plusieurs notions sont présentes en même temps et qu'il n'existe pas un été, un automne, une lumière du jour, une lumière de la nuit. Mais bien un peu d'été dans l'automne, un peu de jour dans la nuit.

L'intérêt pour le cinéaste est d'arriver progressivement à l'élaboration d'une sensation difficilement perceptible. Affiner chaque ressenti et chaque perception ne peut se faire sans le recours perpétuel aux évolutions ambiantes. Afin de ne pas créer des sensations génériques et ainsi provoquer un certain automatisme, il est préférable d'associer les gestes et les émois à des fluctuations visibles à l'image. Quelque chose afflue à l'intérieur de l'homme et cela n'est pas figurable. Cela ne l'est pas car il n'existe pas de manichéisme dans le cinéma d'Ozu, mais aussi car il n'y a pas un type d'image pour un type de sensation, il y a mille images et mille sensations. Et, surtout, la sensation est perpétuellement changeante.

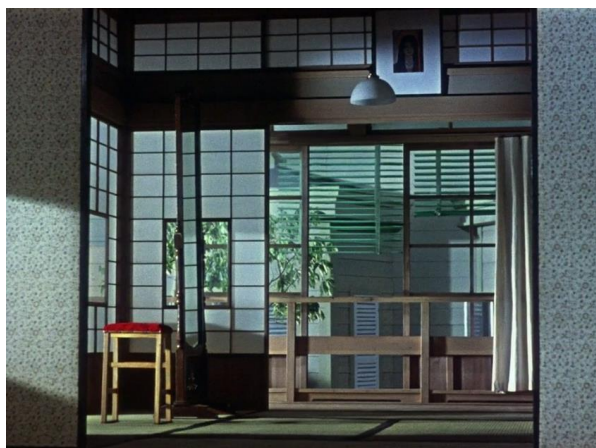
Pour ainsi représenter l'ambiguïté humaine, les particules qui ponctuent la lumière sont adéquates. Il n'existe donc pas une lumière totale, mais une lumière diffuse. La diffusion est un point d'encrage du cinéma d'Ozu, puisqu'on a bien une harmonie à l'œuvre, celle-ci évoluant sans que l'on s'y attende. Pour donner vie et évolution au caractère impénétrable et inébranlable de l'harmonie, il faut laisser s'éconduire le changement permanent.

Ainsi, dans la diffusion continue de la lumière existe des nuances. Puisqu'il y a refus de la lumière pleine ou de l'obscurité vide, on se trouve dans un entre-deux que se refuse souvent le cinéma – et même la culture – occidental : l'ombre. Cette ombre accompagne une « ambiguïté permanente qui déploie l'étendue de ses facettes dans le haïku, jusqu'à en faire parfois un véritable « langage crépusculaire », lequel n'est pas sans évoquer la *sandhya-bhasa* (« langue du paradoxe ») chère au bouddhisme médiéval indien : les mots sont alors détournés de leur rôle en vue de dire au au-delà (ou en en-deçà) d'eux-mêmes, de cerner une conscience globale antérieure à toute conceptualisation, y compris celle du langage³⁰. » Elle constitue le refus de toute globalisation de la représentation et l'enchevêtrement des oppositions entre elles. Dans l'ombre il y a donc la possibilité d'une lueur perceptible dans la stabilité de l'horizon.

Lorsque les personnages allument les lumières chez Ozu, cela ne se fait jamais de manière immédiate. Il ne s'agit pas d'une lampe qui éclaire directement, mais d'un éclairage qui prend le temps de se charger en énergie, prenant quelques secondes supplémentaires. Ces secondes sont infimes, mais elles laissent apparaître une transition à l'image. De même, l'espace des maisons japonaises qui est fait de pièces compartimentées permet de laisser des enclos non éclairés, ou à demi, tandis que d'autres le sont. Créant ainsi un clair-obscur permanent dans la filmographie.

³⁰ Corinne Atlan et Zéno Bianu, op. cit., p.20 – 21.

Le goût du saké – Figure 19



01:39:34



01:51:20



On voit alors des personnages qui mettent en scène l'éclairage des pièces qu'ils occupent, montrant que ceux-ci possèdent à la fois une certaine artificialité, mais aussi une fluctuation qui ne dépend pas des personnages. En effet, le clair-obscur créé par les compartiments architecturaux est aussi accompagné de plans fixes dénués des hommes et dans lesquels on observe des rayons ou des reflets extérieurs projetés sur un objet immobile (de la même façon que ledit vase de *Printemps tardif*).

Les derniers plans du *Goût du saké* achèvent le film sur des images qui accueillent l'ombre et lui dédie presque la moitié des espaces. De telle sorte que l'ombre déjà présente au début du film prenne peu à peu davantage de place et se fasse remarquer. Lorsque la jeune fille est découverte en tenue de mariée par les membres de sa famille (figure 19), elle se tient face à un miroir dans une pièce de la maison. Les membres l'admirent, le père la rassure. Ils quittent les lieux quand adviennent deux plans, montés en raccord dans l'axe, qui présentent la même pièce maintenant vide.

Nous ne verrons plus la femme ensuite. Le père est triste et rentre chez lui, la nuit, après avoir consommé beaucoup de saké. Il arrive que déjà l'ombre éclate partout dans la maison. C'est d'abord un point de vue situé dans une pièce non éclairée, celle qui servira de chambre, et qui se focalise sur le salon éclairé et occupé par les fils et la belle-fille. Puis le père, qui rentre chez lui, esquisse une discussion avant qu'ils ne prennent congé. Maintenant seul, il s'arrête un instant face aux escaliers. Ceux-ci se dessinent en clair-obscur, séparés par l'ombre. On arrive à l'étage, sans que le père n'y monte. Et là nous remarquons la succession des mêmes plans précédemment raccordés dans l'axe. Dans les premiers, la caméra était restée là un moment, figeant le départ de la fille et cet instant qui signe la fin d'une vie de famille. On y voyait la pièce vide, le miroir et le siège rangé derrière. Un tableau, en hauteur, représentait un visage de jeune fille, renvoyant directement à Michiko, déjà partie.

Fin d'automne – Figure 20



Nous sommes à présent dix minutes plus tard, selon la durée du film. Le père éprouve sa tristesse. Maintenant l'ombre intègre le plan de la pièce. Les rideaux sont fermés, comme pour refuser l'ouverture possible vers d'autres horizons. Les fenêtres sont alors closes et opaques. Le tabouret est situé face au miroir, et non plus derrière. L'objet serait utilisé ici comme pour soutenir le souvenir de Michiko. Elle serait encore là, dans la lueur, en train de se regarder dans le miroir. Le portrait, lui, est caché par l'ombre. Refusant ainsi de signaler l'idée de la jeune fille dans le décor. Il n'existe plus que l'augure sombre et mélancolique du devenir du père. Le fluide obscur qui décuple les teintes plus douces constitue ce triste présage de la relation révolue qui peu à peu s'alourdit. Laissant l'absence de la fille se transformer en aura fantomatique.

Au début de *Fin d'automne* (1960), d'anciens amis se rendent à une cérémonie religieuse avant de partager un dîner. Nous y trouvons trois anciens camarades, face à deux femmes séduisantes, la mère et la fille. La première a été l'une de leurs premiers émois, la seconde est maintenant en âge d'en provoquer. Ils sont ainsi spectateurs de la mère qui porte en elle leurs anciennes passions, et de la fille encore vierge mais pleine de promesses. Avant que ceux-ci ne le verbalisent, se ponctuent des plans traversés par diverses nuances. D'abord en extérieur, un pont dans le bleu de la nuit tombante surplombe le passage d'un bateau que l'on entend frémir. Lorsque l'on pénètre le couloir intérieur, le son diminue progressivement et accompagne maintenant la représentation peinte d'un pont de même type. Les derniers rayons de soleil teintent les murs de la maison et reflètent les vagues de l'eau (figure 20). Cela nous fait passer du décor naturel et vivant à une représentation de ce décor. Le bleu de la fin du jour et l'eau de la mer sont signifiés par le reflet lumineux des vagues. Tandis que le passage de l'un à l'autre nous amène vers un décor encore superficiel.



Nuances chromatiques



Nuances florales

Ainsi nous arrivons aux deux femmes. Les hommes face à elles sont vêtus de costumes sensiblement similaires mais dont les teintes progressent du beige vers le gris foncé. Les femmes portent le même kimono noir traversé d'un liseré blanc. Bien sûr le visage et le discours vient différencier leur beauté commune, mais pas seulement. La première, qui a déjà animé les hommes, possède, derrière elle, un tableau représentant des roses rouges. La seconde, encore jeune, se tient devant un tableau affichant des pivoines blanches.

Ce sont ainsi des nuances de tissus ou de peintures qui accompagnent les existences humaines et les différences qui les composent. Les hommes n'ont pas l'air très différents, même âge, même classe sociale, mêmes idées ou presque, ce sont donc des variations chromatiques. La mère et la fille, d'abord par leur filiation, sont semblables. Ce sont des touches, parmi le décor, qui agrémentent une différence de ton.

L'enjeu n'est pas de raconter ou de décrire quelque chose, mais de s'éloigner de la linéarité du sens pour construire une progression lente et souterraine. C'est en détournant le rationalisme qu'Ozu atteint l'imprévisibilité du sensible et, surtout, de l'ineffable. C'est donc en refusant l'attente du spectateur que d'assister à quelque chose, que se propagent des impressions en-deçà de l'histoire et des actions. De fait, les bruits et les éclairages sont à la fois dirigés par les personnages et, en même temps, une émanation surprenante et irrationnelle. Les choses doivent advenir d'elles-mêmes, mais pour autant ne pas refuser d'appartenir à l'existence des personnages. Pour que l'inattendu soit possible et que l'ambiguïté s'installe, le banal doit être accompagné du détail qui dérive, qui déborde. C'est pour cela qu'on ne choisira pas d'être, uniquement dans le trivial, uniquement dans le surprenant. Uniquement dans le vrai, uniquement dans le faux. Les contraires s'enlacent constamment pour laisser pénétrer l'instant et lui donner tout le relief du réel.

Ce qui brille soudainement ne frappe pas, ne s'impose pas, mais afflue naturellement par le cours d'une stylistique qui proclame l'égalité de toute chose.

« Comme Différence, la Nuance est sans cesse en contraste, en bataille contre ce qui l'entoure, l'opprime, ce dont elle cherche par un sursaut vital à se distinguer ; mais elle a une sorte d'intérieur, d'intimité, d'habitabilité (...) : opérateur de distinction, elle est en elle-même un opérateur de simultanéité³¹. » C'est donc, non pas par surprise, mais par une conscience enfouie, que l'effet pénètre le cours de l'existence. Que la distinction se fraie un chemin, cette dernière n'étant jamais évidente et immédiate, tant elle retient le doute et la multiplicité des possibles. La nuance appartient à l'ensemble dont elle naît, mais s'en éloigne par son irrégularité. Ainsi le reflet des vagues projeté au mur est présent lorsque le soleil se couche, mais aussi lorsque la scène se passe en plein après-midi. On voit les rayons lumineux qui s'agitent à l'heure de la cérémonie mais aussi à l'heure du dîner. Et si ces rayons perdurent et font partie de l'ensemble, qu'importe le lieu et l'heure, ils imposent une imprévisibilité venue du dehors. La nuance fait donc sourdre un détail dont le devenir lui appartient.

En accord avec la diffusion progressive de la lumière, Ozu évite la clarté brutale, l'effusion de sens qui éblouit. Et, au contraire, on sillonne de discrètes effluves du soleil ou de la lune. Pas de blanc ni de noir, mais la nuance d'un gris soutenu ou léger. Il n'est jamais question d'opposer des personnages tristes à des personnages heureux, des personnages jeunes à d'autres plus âgés. Tout comme il ne s'agit pas de filmer un bonheur familial puis une solitude déchirante. Le bonheur et la solitude font partie d'une même temporalité, l'inquiétude d'un personnage n'est jamais dépourvue d'espoir. Ainsi, quand un parent accepte le départ de son enfant, il garde autant d'enthousiasme que de résignation.

³¹ Roland Barthes, *Séance du 27 janvier 1979*, p.83.

Dans *Le goût du saké*, que le tabouret soit filmé de jour ou de nuit, il garde, dans les deux situations, un peu du passé et un peu de l'avenir. On y retient la vie de famille autant qu'on imagine le mariage. Et si l'image paraît arrêter un état sensible qui correspond à une situation précise, il entame un mouvement sensiblement différent lorsqu'il propose à nouveau cette image mais dont la disposition et la lumière ont changé. Ozu répète ainsi les choses, de film en film, mais déjà dans un même film. Et ce souci de répétition est moins là pour dépeindre la société ou des sujets qui lui tiennent à cœur, que pour travailler constamment la précision de la nuance.

Conclusion

Ce travail de répétition permet d'établir une constante et un équilibre dans les films. Il accepte la trivialité du quotidien et permet ainsi de mieux travailler les détails qui en font partie. L'équilibre est donc maîtrisé et à même d'accueillir un déséquilibre spontané et instantané. Pour cela, le caractère intuitif de l'instant est rendu possible.

La question de l'instant traverse les films. Elle est retenue dans le rayon de soleil que l'on vient d'évoquer, dans une photo que l'on prend, ou dans l'épluchure de la pomme. Mais, fondamentalement, l'instant est une idée avant d'être une éventuelle représentation. L'instant est une intuition. Il correspond à un moment dans le temps, peut-être même détaché du temps. Le véritable instant ne renvoie pas à une action – celle de prendre une photo – ou à une image, celle du tabouret vide. Il est non visible et cela parce qu'il n'est pas quantifiable et parce qu'il nous fuit, parce qu'il passe entre les lignes.

C'est parce qu'on ne voit pas le moment qu'il est instant. Sinon, la vision du moment ne serait plus un instant mais une partie dans un temps précis. Et c'est là toute la valeur de l'instant en ce qu'il est ressenti et non vu. L'instant doit être fugitif pour s'offrir sa valeur. Il appartient donc davantage à ce que nous avons appelé le *présent infini*, et à la dimension sensitive de ce cinéma. Mais, surtout, l'instant est le bruissement inévitable dans l'art du haïku et dans les films d'Ozu. Ne donnant jamais l'impression d'être recherché (évidemment, il est introuvable), il est pourtant le cœur de la dynamique de ce type de poème et de ce qu'on y trouve en miroir dans le filmique.

Il est ainsi une impression ressentie et pourrait se figurer, dans un premier temps, sous la forme d'une image. Moins une image littérale qu'une image provenant de l'expérience intérieure, l'image conservée en soi de ce que l'on a pris de l'extérieur. La concision des mots du haïku permet de resserrer le moment en une image délimitée. Une image prise dans un

ensemble continu. Les plans généralement fixes et sur-cadrés d'Ozu constituent à leur tour cette image figurée, stable, et dans laquelle peut être conservée l'image intérieure et vécue.

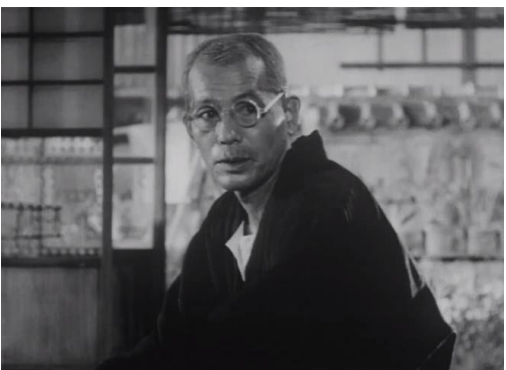
L'instant appartient ainsi à l'expérience du moment, de celui qui regarde ou de celui qui fait. De celui qui voit, peut-être. Il est inédit et néanmoins le fruit d'un présage, car innommable il demeure le fruit d'une impression et n'est donc jamais objectif. Son impossible objectivité en fait donc une intuition avant tout, avant la conclusion, avant un éventuel résultat, un point de non retour. L'instant arrive dans une vague subjective. Il arrive parce qu'on le laisse entrer, parce que l'ouverture est possible. Cette subjectivité accompagne logiquement la notion de particulier. L'instant est provoqué par la singularité d'un moment unique, qui renvoie à une chose précise. Il renvoie donc à un état, et plus précisément au moment où l'on passe d'un état à un autre. « Pour les japonais, dit-on, ce n'est pas à proprement parler, la fleur de cerisier qui est belle ; c'est le moment où parfaitement épanouie, elle va faner. Tout ceci dit combien le haïku est une action (...) entre la vie et la mort³². » Ainsi l'observateur est témoin d'un moment particulier où la chose se mue, se transforme, passant d'un *ça a été* à un *ce sera*. Et c'est ce moment qui contient l'épanouissement de la chose, la sensualité d'un état évanescent. L'intuition de l'instant est la capacité de sentir la disparition, voire de la pressentir. Un peu des deux.

Barthes évoque le *Utsuroi*, terme japonais qui incarne l'évanescence des choses. Cela définit le moment où « l'âme a quitté une chose et reste suspendue dans le vide (...) avant d'en réintégrer une autre³³ ». Véritable mutation, donc, qu'il est impossible de figer tant cela tient du devenir particulier, de la vie propre à chaque objet, à chaque geste. Le témoin est donc victime de sa seule impression. Impression aussi brève que l'évènement qu'il ressent.

³² Roland Barthes, *op. cit.*, p.93.

³³ *Ibid.*, p.93.

Voyage à Tokyo – Figure 21



Dès lors que *Voyage à Tokyo* (1953) commence, sont rassemblés les motifs chers à Ozu et qui tissent le fil continu de son œuvre. Un bateau passe sous un pont, des garçons partent à l'école, un train transperce une ville de son passage, du linge étendu s'agite par les vents. Ces premiers objets animés à l'écran viennent installer le cadre paisible d'une vie ordinaire où chaque chose détient une place assignée, et où chaque élément exerce quotidiennement les mêmes mouvements et les mêmes actions. Sans oublier, aussi, la présence des stèles funéraires, parties intégrantes des décors de film en film. Chaque jour, dans chaque ville, pour chaque famille, la vie côtoie la mort.

Un couple d'un certain âge est en train de préparer ses bagages pour Tokyo, afin de rendre visite à leurs enfants. Soudain, la femme constate que le coussin gonflable est introuvable (figure 21). C'est un petit sursaut ici pour ce couple que de mettre la main sur cet objet. Ils restent néanmoins assis à leur place, continuant les mêmes gestes mais cherchant maintenant l'oreiller. Si nous ne les entendions pas, nous ne devinerions pas qu'ils cherchent l'objet indispensable au confort de leur voyage. Une voisine passe les saluer au travers de la porte, ils sont courtois et heureux d'évoquer leur expédition. Si tôt que la femme est partie, le mari tombe sur l'oreiller, un peu par hasard. Le couple a évoqué la recherche de l'objet juste avant que la voisine ne passe, une fois celle-ci partie, le coussin apparaît comme par magie. Comme s'il avait existé de lui-même, en dehors du cadre, faisant irruption aux yeux des personnages alors qu'il avait toujours été là. Le coussin est ainsi l'instrument qui enclenche une modification soudaine dans le cours tranquille de leur journée. Il est nommé, mis entre parenthèse le temps de quelques échanges, et soudainement visible et palpable lorsqu'on aurait pu passer à autre chose. Il se transforme ainsi à l'image comme par un choix arbitraire. Comme s'il venait aux mains des hommes et non l'inverse.

Il est là et voit les personnages tandis qu'eux le ne voient pas. Et, ainsi, il soude ce lien continuuel entre le champ et le hors-champ, entre l'animé et l'inerte.

Figure 22



Ce sont quelques rares modifications qui éveillent le quotidien des personnages, qui à la fois dérobent au calme continu une petite frénésie, et à la fois affirment que rien de vraiment important n'advient à l'image. La caméra elle-même participe de cette distance qui n'essaie pas de perturber la banalité ambiante. Elle n'est jamais intrusive mais en retrait (figure 22). Elle peut être derrière une table ou au coin d'un couloir, laissant apercevoir une partie d'une pièce occupée et une partie d'une pièce déserte. C'est ainsi qu'Ozu crée cet espace à la fois considérablement fragmenté, et ouvert. Il ne guide pas l'œil vers un détail mais laisse le regard parcourir différents angles. L'apparition soudaine de l'oreiller est la preuve que la caméra ne filme peut-être pas ce qu'il est essentiel de voir, elle rate quelque chose.

Alors, le rythme des plans composés mais vides d'une action particulière permet de laisser le spectateur ou le personnage occuper l'espace selon sa propre expérience intérieure. C'est grâce à cela qu'il n'existe pas de singularité figurale, de basculement à l'écran, et qu'alors ceux-ci ont lieu en mémoire, ou en souvenir. La caméra, aussi objective que la continuité de l'univers, semble se poser n'importe où sinon là où elle englobe un peu de tout. Elle ne favorise ainsi aucun élément en particulier, laissant à chacun le choix d'un parcours sensible qui lui est propre.

Dans ce même film, la mort de la mère qui arrive vers la fin pourrait signifier un certain accomplissement familial. Il serait l'instant éternel dans lequel se cristallisent tous les souvenirs, les espoirs, et les regrets des membres de la famille. Pourtant le film continue, et même se focalise sensiblement sur Noriko, la belle-fille veuve. Une fois la cérémonie et le repas qui succède aux funérailles, les enfants retournent à Tokyo. C'est Noriko qui reste après la mort. Ce prolongement prouve que l'évènement qui aurait pu suggérer un instant décisif n'est pas là où on irait le chercher. En réalité, l'évènement du film est le basculement que constitue ce décès pour Noriko. Elle n'était pas décisive dans la vie de la famille, et se voit maintenant attribuée une sorte de point d'encrage dans leurs émotions.

Figure 23



Le père donne la montre à sa belle-fille Noriko



La cadette de la famille guette le départ de Noriko

Le père la remercie en lui offrant la montre de la mère. Ce geste banal constitue une véritable ascension. Le personnage modeste de Noriko a en fait accordé à la femme décédée ses derniers instants de bonheur, selon les mots du père. C'est trop tard, elle est morte. L'un des fils a même raté le train qui lui aurait permis d'arriver à *l'heure* pour la voir une dernière fois. L'autre fils prédisait une mort à l'aube, plus tard le père va prendre l'air après le décès et déclare : « C'est une si belle aube ». Plutôt que de courir après le temps, le père fait perdurer l'intervalle qui sépare la vie de sa femme à sa mort.

En offrant la montre de la défunte, il donne à Noriko la capacité de ne pas perdre son temps, éventuellement d'avoir une prise sur son avenir. Le passé de la mère se confond ainsi avec le devenir de la jeune femme. En fait, « nous appelons monotone et régulière toute évolution que nous n'examinons pas avec une attention passionnée. Si notre cœur était assez large pour aimer la vie dans son détail, nous verrions que tous les instants sont à la fois des donateurs et des spoliateurs et qu'une nouveauté jeune ou tragique, toujours soudaine, ne cesse d'illustrer la discontinuité essentielle du Temps³⁴. » L'importance latente du personnage de Noriko permet ici d'arriver à son paroxysme en la dotant à la fois du principe d'éternité, et à la fois du paradoxe discontinu qui le constitue. Le caractère insaisissable du temps, et le respect incontestable dont fait preuve l'auteur envers celui-ci, est ce qui forme cette impression de ne jamais rien voir de précis et de décisif. Pourtant Noriko saisit ici, en elle-même, l'enjeu majeur du futur qui s'ouvre à elle. Elle prend son train. La cadette de la famille qui vit encore chez le père est en train de surveiller ses élèves lors d'un probable examen (figure 23). Elle regarde sa montre et se dirige à la fenêtre pour voir le train qui ramène Noriko à Tokyo.

Maintenant cette dernière y est seule, grave et pensive. Elle regarde le cadeau qu'elle tient dans ses mains, elle le presse fort. Ce geste suspend l'effet produit en elle d'une certaine prise de conscience. Toute la rareté et la préciosité du souvenir et maintenant de son devenir se

³⁴ Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant*, p.15.

Figure 24



contiennent entre ses mains. Et alors elle prend conscience (figure 24), par ce geste, d'un trouble qui la traverse. Dans ses deux mains réunies fermement se situent ainsi l'émotion du spectateur qui assiste à un petit séisme. Les temporalités se mêlent, la trivialité rejoint cet instant inédit, et le lyrique se fraie un chemin afin de révéler ce quelque chose qui nous a échappé. À partir de maintenant, la jeune femme a compris quelque chose. Il semble dès lors qu'un miracle non figuré se joue, il est sensible.

L'instant auquel assiste Noriko n'est pas réellement une césure, mais une impression de césure. Il est invisible, car il ne casse rien dans le banal, dans la narration. Mais il est bien là, contenu dans ce geste ultime qui illustre la compréhension d'un événement intime. Et même dans l'objet qui contient l'éternel. Il n'existe que le silence pour illustrer un basculement inattendu. La mort n'arrête rien, et se prolonge ici dans la vie prometteuse de la jeune femme. Un miracle éclot entre ses paumes et résonne en son cœur, « c'est ce qui fait tilt, une sorte de tintinnabulation brève, unique et cristalline qui dit : je viens d'être touché par quelque chose³⁵. »

La puissance contenue dans la brièveté qui explose, celle du haïku, celle du cinéaste, est cette modestie avec laquelle on est capable de soulever quelque chose. Ce creux en dehors du temps est aussi fort parce qu'il est invisible. On comprend ce qu'on ne voit pas car on défie le temps et contourne les chemins tracés. On dérobe au quotidien ses ambitions cachées, et enfin on découvre qu'une partie de pêche entre un père et son fils ne vient jamais raconter quelque chose, mais soulever une modification dans le cours tranquille des existences. Ozu ne raconte jamais ce qui est essentiel, il le fait vivre, vibrer. Il ne montre jamais de césure, il la crée dans le sentiment d'un temps suspendu mais qui ne s'arrête jamais. Le cinéaste et les personnages ne poursuivent jamais rien, ils glissent avec le monde, ils recueillent la totalité de ce dernier.

³⁵ Roland Barthes, *op. cit.*, p.85.

L'invisibilité est le personnage constant de l'œuvre filmique, le mot qui enclenche la compréhension sourde du poème. Il traverse les personnages jamais vraiment isolés qui, tout à coup, prennent conscience. Affichent la conscience sur des visages jusqu'alors passifs, plutôt souriants. Après que les événements narratifs aient eu lieu, que l'ordre quotidien et ordinaire revient, apparaissent les élans sous-jacents, les signaux enfouis. Les mains soutiennent délicatement l'objet quand le visage semble traversé d'un rapide soulagement, puis redevenu grave il accompagne les mains qui exercent alors une pression. Les rails sont maintenant dépourvus du train. Ce dernier est passé, il est parti, quand demeure maintenant le linge suspendu dans cette image déjà vue au début du film alors traversée par un train noir, laissant place ici à l'espace.

« Je sens que je vais trouver le temps long, tout seul », déclare le père. Maintenant seul avec lui-même, le père accorde une valeur quantitative au temps qui, jusqu'alors, n'était jamais considéré, jamais vraiment perçu. Comme si, ce qui échappait avant, allait maintenant être perçu par le personnage. Il est capable alors de sentir le temps, de sentir l'invisible donc car la valeur temporelle est assurément invisible, sinon visible dans le mouvement des astres. Ces derniers étant, une fois encore, les témoins d'un univers mouvant, qui impose à l'homme une continuité.

Le temps, comme le visible, n'a jamais pris autant d'ampleur, lorsque l'on comprend, in fine, que ce qui passe continuellement contient quelque chose. Qu'en son sein le temps, l'espace, est traversé par des mouvements invisibles auxquels l'homme ne peut assister que par interstices. Le sensible remplace alors toute représentation figurée du changement. Et c'est un basculement d'un point A vers un point B qui est observé et dont on ne peut déterminer précisément l'instant. C'est en refusant le figuré que l'on accède à une certaine perception du non visible. C'est donc en travaillant la lumière, le montage, et en développant le caractère sensitif de son cinéma qu'Ozu se rapproche des modalités initiales du haïku.

En remplaçant le narratif par le sensible, comme nous l'avons vu au début de notre étude, Ozu laisse le spectateur lire autrement le film et pénétrer une dimension perceptive inédite. En sentant le film, comme le personnage sent son environnement, le spectateur peut dépasser l'image première pour concevoir des débordements. Un spectateur averti saura d'ailleurs rester patient devant ces films qui ne se prêtent pas à de grandes envolées dramatiques et dont l'achèvement final ne dépasse pas toujours le point de départ. En tout cas d'un point de vue scénaristique.

La première expérience d'un film d'Ozu rend possible une autre approche de l'évènement. Non visible, non narrative, non dramatique même, mais située au-delà de l'image et des habitudes perceptives. Percevoir ce qui constitue presque un miracle ici est le propre du haïku que de laisser entrevoir un évènement que l'on n'a pas cherché à produire mais dont on a simplement respecté les effluves. Qui s'attend à trouver l'émotion du père de *Printemps tardif* lorsque celui-ci épluche une pomme ? C'est bien la surprise d'une telle mise en scène de la tristesse qui provoque chez le spectateur une émotion inexprimable et qui, chez le personnage, met en exergue les enjeux de sa compréhension individuelle. Ainsi, pour ne jamais figer le caractère humain et tout ce qu'il contient de rationnel et de mécanique, Ozu fait de chaque mutation un devenir naturel. Le basculement du bonheur familial vers le drame solitaire n'arrive jamais uniquement au personnage, mais bien au paysage qui l'entoure, aux objets qu'il touche, à la position de la lune qui crée une ombre dans l'image nocturne.

L'évènement vient « s'installer en un lieu où [il] ne se distingu[e] pas encore, dans des expériences qui n'[ont] pas encore été « travaillées », qui nous offrent tout à la fois, pêle-mêle, et le « sujet » et l'« objet », et l'existence et l'essence, et lui donnent donc les moyens de les redéfinir³⁶. »

³⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, p.170.

Filmographie

Le Fils unique (1936)

Titre original : 一人息子 (*Hitori musuko*)

Réalisation : Yasujiro Ozu

Scénario : Tadao Ikeda et Masao Arata

Production : Inconnu

Musique : Senji Ito

Photographie : Shojiro Sugimoto

Montage : Inconnu

Pays d'origine : Japon

Langue : japonais

Format : Noir et blanc – 1.37:1 – Mono – 35 mm

Durée : 87 minutes

Distribution : Chouko Iida (Tsune Nonomiya), Shinichi Himori (Ryosuke Nonomiya), Masao Hayama (Ryosuke Nonomiya enfant), Yoshiko Tsubouchi (Sugiko), Mitsuko Yoshikawa (O-Taka), Chishu Ryu (le professeur Ookubo).

Il était un père (1942)

Titre original : 父ありき (*Chichi Arika*)

Réalisation : Yasujiro Ozu

Scénario : Tadao Ikeda, Yasujiro Ozu, Takao Yanai

Production : Inconnu

Musique : Kyoichi Saiki

Photographie : Yuharu Atsuta

Montage : Yoshiyasu Hamamura

Pays d'origine : Japon

Format : noir et blanc – 1.37:1 – Mono – 35mm

Durée : 86 minutes

Distribution : Chishu Ryu (Shuheï Horikawa, le père), Shuji Sano (Ryohei, le fils), Shin Saburi (Yasutaro Kurokawa, un collègue du père), Takeshi Sakamoto (Makoto Hirata), Mitsuko Mito (Fumi), Masayoshi Otsuka (Seichi), Shinichi Himori (Minoru Uchida), Haruhiko Tsuda (Ryohei enfant)

Printemps tardif (1949)

Titre secondaire : La fin du printemps

Titre original : 晩春 (*Banshun*)

Réalisation : Yasujiro Ozu

Scénario : Kazuo Hirotsu, Kogo Noda et Yasujiro Ozu

Production : Shochiku

Musique : Senji Ito

Photographie : Yuharu Atsuta

Montage : Yoshiyasu Hamamura

Langue : japonais

Format : noir et blanc – 1.37:1 – Mono – 35mm

Durée : 108 min

Distribution : Chishu Ryu (Shukichi Somiya), Setsuko Hara (Noriko Somiya), Yumeji Tsukioka (Aya Kitagawa), Haruko Sugimura (Masa Taguchi), Hohi Aoki (Katsuyoshi), Jun Usami (Shuichi Hattori), Kuniko Miyake (Akiko Miwa), Masao Mishima (Jo Onodera)

Eté précoce (1951)

Titre original : 麦秋 (*Bakushu* : littéralement « automne de l'orge », soit la saison de récolte de l'orge)

Réalisation : Yasujiro Ozu

Scénario : Kôgo Noda et Yasujiro Ozu

Production : Takeshi Yamamoto

Musique : Senji Ito

Photographie : Yuharu Atsuta

Montage : Yoshiyasu Hamamura

Langue : japonais

Format : noir et blanc – 1.37:1 – Mono – 35mm

Durée : 125 min

Distribution : Setsuko Hara (Noriko), Chishu Ryu : Koichi, Chikage Awashima (Aya Tamura), Kuniko Miyake (Fumiko), Ichirô Sugai (Shukichi), Chieko Higashiyama (Shige) Haruko Sugimura (Tami Yabe), Kuniko Ikawa (Takako), Kan Nihonyanagi (Kenkichi Yabe), Shûji Sano (Sotaro Satake)

Voyage à Tokyo (1953)

Titre original : 東京物語 (*Tôkuô monogatari* : littéralement « Contes de Tokyo »)

Premier assistant réalisateur : Shohei Imamura

Scénario : Kogo Noda et Yasujiro Ozu

Production : Takeshi Yamamoto pour la Shochiku

Musique : Kojun Saito

Photographie : Yuharu Atsuta

Montage : Yoshiyasu Hamamura

Décors : Tatsuo Hamada et Itsuo Takahashi

Costumes : Taizo Saito

Langue : japonais

Format : noir et blanc – 1.37:1 – Mono – 35mm

Durée : 136 min

Distribution : Chishu Ryu (Shukishi Hirayama, le père), Chieko Higashiyama (Tomi Hirayama, la mère), Setsuko Hara (Noriko, la belle fille), Haruko Sugimura (Shige, la fille aînée), So Yamamura (Koichi, le fils), Kuniko Miyake (Fumiko, l'épouse de Koichi), Kyoko Kagawa (Kyoko, la fille cadette), Eijiro Tono (Sanpei Numata)

Fleurs d'équinoxe (1958)

Titre original : 彼岸花 (*Higanbana*)

Scénario : Kogo Noda et Yasujiro Ozu, d'après le roman de Ton Satomi

Musique : Kojun Saito

Photographie : Yuharu Atsuta

Montage : Yoshiyasu Hamamura

Langue : japonais

Format : Couleur – 2.35:1 – Mono – 35mm

Durée : 118 min

Distribution : Shin Saburi (Wataru Hirayama), Kinuyo Tanaka (Kiyoko Hirayama), Ineko Arima (Setsuko Hirayama), Yoshiko Kuga (Fumiko Mikami), Keiji Sada (Masahiko Taniguchi), Teiji Takahashi (Shotaru Kondo), Miyuki Kuwano (Hisako Hirayama), Chishu Ryu (Shukichi Mikami), Chieko Naniwa (Hatsu Sasaki), Ryuji Kita (Heinosuke Horie), Nobuo Nakamura (Toshihiko Kawai), Mutsuko Sakura (Akemi), Fumio Watanabe (Ichiro Nagamura)

Fin d'automne (1960)

Titre original : 秋日和 (*Akibiyori*)

Scénario : Kogo Noda et Yasujiro Ozu, d'après le roman de Ton Satomi

Musique : Kojun Saito

Photographie : Yuharu Atsuta

Montage : Yoshiyasu Hamamura

Langue : japonais

Format : Couleur – 2.35:1 – Mono – 35mm

Durée : 128 min

Distribution : Setsuko Hara (Akiko Miwa), Yoko Tsukasa (Ayako Miwa), Mariko Okada (Yuriko Sasaki), Keiji Sada (Shotaru Goto), Miyuki Kuwano (Michiko), Shinichirô Mikami (Koichi), Shin Saburi (Soichi Mamiya), Chishu Ryu (Shukichi Miwa), Nobuo Nakamura (Shuzo Taguchi), Kuniko Miyake (Nobuko), Sadako Sawamura (Fumiko)

Dernier caprice (1961)

Titre original : 小早川家の秋 (*Kohayagawa-ke no aki*)

Scénario : Kogo Noda et Yasujiro Ozu

Production : Toho

Musique : Toshiro Mayuzumi

Photographie : Asakazu Nakai

Montage : Koichi Iwashita

Langue : japonais

Format : Couleur – 2.35:1 – Mono – 35mm

Durée : 103 min

Distribution : Ganjiro Nakamura (Kohayagawa Banpei), Setsuko Hara (Akiko), Yoko Tsukasa (Noriko), Michiyo Aratama (Fumiko), Keiju Kobayashi (Hisao, le mari de Fumiko), Chishu Ryu (un paysan)

Le goût du saké (1962)

Titre original : 秋刀魚の味 (*Sanma no aji* : littéralement « Un après-midi d'automne »)

Scénario : Kogo Noda et Yasujiro Ozu

Production : Shizuo Yamanouchi

Musique : Kojun Saito

Photographie : Yuharu Atsuta

Montage : Yoshiyasu Hamamura

Décors : Tatsuo Hamada

Costumes : Yuuji Nagashima

Langue : japonais

Format : Couleur – 2.35:1 – Mono – 35mm

Durée : 112 min ou 133 en version longue

Distribution : Chishu Ryu (Shuhei Hirayama), Shima Iwashita (Michiko Hirayama), Keiji Sada (Koichi), Mariko Okada (Akiko), Teruo Yoshida (Yutaka Miura), Noriko Maki (Fusako Taguchi), Shinichiro Mikami (Kazuo), Nobuo Nakamura (Shuzo Kawai), Eijirō Tono (Sakuma), Kuniko Miyake (Nobuko), Kyoko Kishida (Kaoru), Michiyo Kan (Tamako)

Bibliographie

Ouvrages généraux

Aumont Jacques, *Matière d'images, redux*, Paris, Collection Les Essais, Editions de la Différence, 2009.

Barthes Roland, *La chambre claire : Notes sur la photographie*, Paris, Collection Cahiers du cinéma, Editions Gallimard/Seuil, 1980

Bouissou Jean-Marie, *Esthétique du quotidien au Japon*, Paris, Editions du regard, 2010.

Revue d'Esthétique, Sous la direction de Mikel Dufrenne et Olivier Revault d'Allonnes, *Japon*, Paris, Editions Jean-Michel Place, 1990.

CinémAction. Sous la direction de Marion Poirson-Dechonne, *L'Ecran poétique*, Paris, Editions du Cerf, 2015.

Deleuze Gilles, *Cinéma 2, L'Image-temps*, Paris, Collection Critique, Editions de Minuit, 1985.

Merleau Ponty Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Collection Tel, Editions Gallimard, 1979.

Ouvrages sur le cinéma japonais

Burch Noël, *Pour un observateur lointain : forme et signification dans le cinéma japonais*, Paris, Editions Gallimard/Cahiers du cinéma, 1982[1979].

Giuglaris Shinobu, Giuglaris Marcel, *Le cinéma japonais (1896-1955)*, Paris, Collection 7e Art, Editions du Cerf, 1956.

Lherminier Pierre, « *Le Cinéma Japonais au présent, 1959-1979* », in *Cinéma d'aujourd'hui*, n°15, Paris, Filmséditions, Hiver 1979-80. Revue trimestrielle.

Ouvrages sur Ozu

Doganis Basile, *Le silence dans le cinéma d'Ozu : Polyphonie des sens et du sens*, Collection L'Art en bref, Editions L'Harmattan, 2005.

Hasumi Shiguéhiko, *Yasujirô Ozu*, Paris, Collection Auteurs, Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, 1998

Ishaghpour Youssef, *Formes de l'impermanence : le style de Yasujiro Ozu*, Paris, Farrago, Editions Léo Scheer, 2002.

Yoshida Kiju, *Ozu ou l'anti-cinéma*, Paris, Institut Lumière/Actes Sud/Arte Editions, 2004[1998].

Ouvrages sur le haïku

Barthes Roland, *La préparation du roman I et II, Notes de cours et de séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Collection Traces écrites, Editions du Seuil/IMEC, 2003.

Barthes Roland, *L'empire des signes*, Genève, Editions d'art Albert Skira, 1993[1970].

Chicoine Francine, « *La magie du haïku* », in *Brèves littéraires*, n°65, 2003.

Collectif, *Haïku : Anthologie du poème court japonais*, Paris, Editions Gallimard, 2002.

Kervern Alain, *Malgré le givre : Essai sur la permanence du haïku*, Romillé, Editions Folle Avoine, 2013[1987].

Table des matières

Introductionp.3

Chapitre 1 – Vers un détournement de l’image de fiction : le choix de(s) l’image(s)

1 – Les principes du haïku au travers d’Ozu et l’invention de l’image-haïkup.8

L’impressionnisme avant tout. Observation et respect du naturel dans *Fleurs d’équinoxe*,
Eté précoce et *Il était un père* p.10

La nature morte comme image éternelle de la famille dans *Le fils unique*p.19

2 – Entrelacements et va-et-vient entre texte et imagep.26

Quitter la primauté du sens et la nécessité du lisible pour favoriser l’impressionp.28

3 – La poésie plutôt que la narration – Les figures visuellesp.30

Les figures de style n’appuient pas le sens mais engendrent des idées. La photo de
groupe et la mort accidentelle de l’élève dans *Il était un père*p.31

Chapitre 2 – En utiliser le moins pour en dire le plus : le minimalisme en faveur du sensible

1 – Faire circuler l’émotion et la détacher de l’homme pour l’amener ailleursp.35

Trouver l’émotion dans les motifs et le montage. Le bain fumant et la deuxième
partie de pêche dans *Il était un père*p.37

Le théâtre Nô et le choix du masque dans *Printemps tardif*p.40

2 – Le sensible exprimé par le vide et l’égale mesure des chosesp.43

Le silence et le refus du visage. La face souriante contre le choix du dos dans
Printemps tardifp.45

Le vide matériel remplace la douleur et l’individuel s’exprime dans l’espace collectif.

La déception de la fille puis le voyage avec la mère dans *Fin d’automne*p.47

3 – Le détournement des objets pour l’élaboration d’un système de lecture	p.51
La pomme permet d’accéder à la tristesse, <i>Printemps tardif</i>	p.51
La théière rouge devient un signe, <i>Fleurs d’équinoxe</i>	p.53
4 – Alliance du dehors et du dedans – Le paysage total brise l’espace et la temporalité	p.62
Intérieur et extérieur forment un même espace dans le plan, <i>Eté précoce</i>	p.55
L’impossible hiérarchie entre l’homme et la nature dans le montage, <i>Fleurs d’équinoxe</i>	p.65

Chapitre 3 – Le présenté infini. Pour une atemporalité et un mouvement intérieur

1 – La fixation du mouvement ou la coexistence entre instantanéité et permanence	p.66
La permanence et la vanité au travers de la matière. L’encens, l’éventail et le défunt dans <i>Dernier caprice</i>	p.68
2 – L’homme éphémère et le rythme éternel du monde	p.70
Les moments particuliers échappent au rythme du monde. Les larmes suspendues hors-champ et hors temps dans <i>Le goût du saké</i>	p.71
La césure dans la continuité par le mystère d’objets autonomes. Le vase de <i>Printemps tardif</i> et le paquet de <i>Il était un père</i>	p.73
La vie impose son impossible fixité. Le bruit du train et l’horloge dans le salon, <i>Le goût du saké</i>	p.75
Voyager pour accepter le temps qui passe, vivre avec les saisons pour percevoir les lumières	p.78
3 – L’ombre et la nuance pour la perception de l’invisible et de l’évènement	p.80
Le clair-obscur comme refus de manichéisme. Le miroir de jour et de nuit dans <i>Le goût du saké</i>	p.81
Variations de teintes dans <i>Fin d’automne</i>	p.83

Conclusion	p.87
Où est l'instant ? Le coussin dans <i>Voyage à Tokyo</i>	p.89
La montre entre les mains	p.91