1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

93 | 2021

Le cinéma du diable : Méliès - L'Herbier - Epstein -
Autant-Lara - Batcheff

Yasujiro Ozu, *Carnets 1933-1963*, Paris, Carlotta, 2020, 1275 p. ; *Coffret Ozu. 6 films en couleurs*, Carlotta, 2020

François Albera

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/8472>

DOI : 10.4000/1895.8472

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2021

Pagination : 251-254

ISBN : 978-2-37029-093-9

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Yasujiro Ozu, *Carnets 1933-1963*, Paris, Carlotta, 2020, 1275 p. ; *Coffret Ozu. 6 films en couleurs*, Carlotta, 2020 », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 93 | 2021, mis en ligne le 02 décembre 2021, consulté le 14 février 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/8472> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.8472>

Ce document a été généré automatiquement le 14 février 2022.

© AFRHC

Yasujiro Ozu, *Carnets 1933-1963*, Paris, Carlotta, 2020, 1275 p. ; *Coffret Ozu. 6 films en couleurs*, Carlotta, 2020

François Albera

RÉFÉRENCE

Yasujiro Ozu, *Carnets 1933-1963*, Paris, Carlotta, 2020, 1275 p.
Coffret Ozu. 6 films en couleurs, Carlotta, 2020

- 1 Les éditions Carlotta publient simultanément un coffret de six films d'Ozu restaurés (Blu-ray et DVD) et rééditent, dans une version corrigée et augmentée par sa traductrice, Josiane Pinon-Kawataké, les carnets (conservés) du cinéaste de 1933 à 1963, après une première édition chez Alive (1996). S'agissant de ces carnets, il faut plutôt parler d'agendas ou de pense-bêtes que de journaux. On chercherait en vain dans les notes journalières que prend Ozu les fondements de sa réflexion esthétique ou des éléments matériels permettant de mieux appréhender les conditions d'élaboration (scénario), de tournage et de montage de ses films, sinon de manière très succincte et souvent lacunaire. Prenons *Femme de Tokyo* en 1933 (premier carnet). Aucune mention du travail sur le scénario, mais le 24 janvier le sous-directeur du studio le presse de tourner ; le 27, premier jour de tournage, le 4 février, fin du tournage. Dimanche 5, montage. Lundi 6, projection du film (1280 m.). Le lendemain projection au siège de la Shôchiku puis obtention du visa de censure (le 8), première du film (le 9). Le 14 février il touche prime et salaire. Une seule remarque personnelle conclusive : « Ce n'est qu'enfin mon film terminé et prêt à passer en exclusivité dans les salles que je me félicite de faire ce métier ! » (pp. 34-38). On peut évidemment en tirer des informations sur le rythme de travail : en treize jours un long métrage est réalisé et sort en salle. Prenons un des six films du coffret, *Fin d'automne* : le début du tournage est le 12 juillet et la première a lieu le 13 novembre 1960. La durée de travail s'est allongée (4 mois). Entre ces deux dates, l'agenda note le quantième des jours (1^{er} jour, 2^e jour, etc.) et les

lieux (« La maison des Taguchi », « Le bar Luna », « Au club de golf », etc.) et, à part une annulation de tournage en extérieur à Tokyo (le 15 octobre), on n'a que cette simple énumération jusqu'à la fin du tournage (1^{er} novembre), les essais pour la musique et le mixage et la projection du film en privé le 8 novembre. On n'en saura pas plus, sauf à consulter le journal du scénariste d'Ozu, Noda Kôgo, pour ce qui est de cette phase de travail qui semble assez bien documentée (dans *Ozu Yasujiro ne Sekai* [Le monde de Y. Ozu, enregistrement sonore, Japan Victor Album SJV 1140 1-M, 1972], ou l'ouvrage *Ozu Yasujiro - Hito to Shigoto* (Y. Ozu - l'homme et l'œuvre, Tokyo, Banyusha, 1972), si l'on en croit l'utilisation qu'en fait Donald Richie dans son livre *Ozu* de 1974 (traduit en français en 1980). Il est en outre question, dans ce dernier, d'un journal tenu en commun par les deux hommes lors de la préparation du *Goût du saké* (*op. cit.*, p. 12) et des pages du découpage dessiné qu'élabore le cinéaste pour chacun de ses films sont reproduites. Richie se réfère également à ce qu'il appelle « les journaux intimes » (p. 19) : sont-ce ces agendas auxquels il avait eu accès avant leur première publication partielle en 1993 ?

- 2 Ceux-ci tiennent en vingt carnets de poche conservés par la famille du jeune frère d'Ozu, Nobuzô, et douze autres qui se trouvaient chez Shimogawara Tomo-o, décorateur à la Shintôh, avec qui travailla le cinéaste, et que conservait sa veuve. L'année 1936 manque ainsi que les années de guerre (1940-1945) et les suivantes – où il est prisonnier – jusqu'en 1949. Pour certaines années il y a plusieurs carnets qui parfois se recoupent, parfois non et comportent des lacunes. Il faut distinguer dans ce corpus les carnets d'avant-guerre (1933-1939) et ceux d'après (1949-1963) qui sont d'une tonalité assez différente. Dans les années 1930 Ozu se livre volontiers à des considérations générales, il s'adresse à lui-même des recommandations (« le purisme ça se défend dans le domaine personnel ! Mais pour le reste accepte donc ce qui est "bâtard" ! Fais des compromis ! » [p. 54]) et il se montre poète à travers des notations souvent marginales mais qui font image (et son) : « le soleil illumine les cloisons de papier. Bruit imperceptible de la fonte des neiges ». S'acheminant vers le haïku : « la bouilloire tinte doucement. Les eaux troubles et chaudes de la rivière Abé me reviennent en mémoire ! » (1^{er} janvier 1933). « Accrochée à une bicyclette, une lanterne de papier où on lit le nom d'Usui » (4 janvier 1933). Et aboutissant à ces petits poèmes de trois vers : « Yeux mi-clos je vois/les saules de Nishibori/au soleil couchant ». On peut rapprocher ces notations des images de ses films des années 1930 aux années 1960, notamment ses fameuses « natures mortes » (« *pillow shots* » pour Noël Burch, plans intercalaires sans fonction proprement narrative ou dramatique mais qui créent des césures, des pauses). Mais plus généralement l'attention qui est la sienne à des éléments du décor. Dans *Fin d'automne* (1960), du premier au dernier plan des reflets lumineux sur l'eau dansent sur les parois de papier et dans le fond des pièces en enfilade. On relève aussi de rares mais profondes considérations esthétiques (« À bien regarder les branches du pêcher et à se souvenir de l'idéogramme désignant cet arbre, on ne peut qu'admirer les Chinois qui ont inventé ces signes » [p. 51]) et quelques remarques sur le cinéma où la recherche de la simplicité prévaut : « Éliminez les plans trop sophistiqués : coupez ! Recourir autant que possible à l'ellipse temporelle : coupez ! » (p.49). Il voit des films sans les commenter (*Blonde Vénus* [Sternberg], *Haute Pègre* [Lubitsch], *Ladies of the Mob* [Wellman], *Front Page* [Milestone]), etc., sinon *A Farewell to Arms* de Borzage où il s'est ennuyé (p. 65) – tandis qu'il convoque *Seventh Heaven* ou du moins le couple de ce film dans sa mémoire pendant sa période militaire... Ou la *Kermesse héroïque* [Feyder] avec ce commentaire bref : « pas extraordinaire » (8 mars 1937). Plus tard *Fort Apache* de Ford sera jugé « moyen » (p. 574).

- 3 La vie militaire où alternent les exercices (dont il ne dit rien sinon qu'ils le fatiguent) et l'oisiveté qu'il occupe à dormir ou à lire, est propice à des considérations diverses sur le temps qui passe, l'âge (il a 37 ans) et la question de « la merde et le fantassin » (p. 326). À Hankou (Chine) en 1939, où il est au front, quelques notations qui résonnent avec l'actualité (le déni japonais concernant le recrutement forcé de Coréennes dans les bordels militaires). Ainsi l'ouverture d'un « centre de divertissement » en dehors de la ville que son régiment inaugure : « On nous a distribué deux tickets, quelques préservatifs et de la pommade. Elles sont quinze poupées grandeur nature. Trois Coréennes et douze Chinoises ». Pour les soldats « le tarif est d'un yen pour une demi-heure » ; les officiers ont droit à une heure (p. 311). Jamais il ne perd de vue son goût pour la cuisine, les bains et le repos qui traverse l'ensemble des agendas. Avant l'assaut il se préoccupe de savoir si l'objectif atteint il y aura un bon « sushiya », un bain chaud dans une auberge... Mais plus loin c'est l'image insoutenable d'un bébé chinois en pleurs parmi des cadavres dont celui de son père (p. 347).
- 4 Après la guerre et son incarcération, les carnets deviennent beaucoup plus laconiques. Les notations factuelles qui peuvent être non seulement banales mais triviales (bains, repas, boisson, argent, jeux, maux de dents ou de ventre, coiffeur, rhume, purge) prennent le dessus. Ça et là une information comme le visionnement de *How Green Was my Valley* de Ford, mais sans commentaire (29 décembre 1950) ou d'une pièce de nô (6 janvier 1951). Il est surtout question de nourriture et de boisson, de la santé et du temps qu'il fait, du premier papillon de l'année et des match de base-ball ou de sumo en alternance avec des notations minimales sur le travail d'un scénario (« On n'a rien fait », « ça commence à prendre tournure »). Vingt et un jours pour *le Goût du thé vert* ; commentaire : « pas de plaisir sans peine ! » (p. 469). Le 22 août 1956, il se rend au chevet de Mizoguchi qui meurt le 24. Il prend la parole à ses funérailles le 30 août, en tant que secrétaire de l'association des réalisateurs (pp. 838-839).
- 5 Comme on le sait Ozu (1903-1963), auteur de 54 films, considéré comme « trop japonais » pour être exporté à l'étranger, y compris dans des festivals (le premier fut Berlin en 1962), lui-même doutant que les étrangers puissent s'intéresser à ses films (« Ils ne comprennent pas, c'est pour ça qu'ils disent que c'est Zen ou quelque chose du même acabit » dans *Kinema Jumbo*, juin 1958, cité par Richtie, *op. cit.*, p. 51), fut tardivement découvert dans l'espace francophone. Le tournant décisif s'opéra avec la rétrospective du festival de Locarno en 1979 qui venait donner corps à un mouvement encore diffus jusque là, lié avant tout aux seuls *Voyage à Tokyo*, *le Goût du saké* et *Fin d'automne* distribués en France l'année précédente et qui déclenchèrent la première vague critique au sujet du cinéaste dont seule la disparition avait jusqu'alors été signalée (par Sadoul dans les *Cahiers du cinéma*). L'année suivante, la publication en français de l'Ozu de Donald Richie, grâce à la seule initiative d'un passionné, Pierre Maillard, qui l'édita à ses frais (Genève, lettre du blanc, 1980) faisait faire un bond qualitatif considérable à la connaissance de cette œuvre. Ce livre, épuisé depuis longtemps et mal diffusé, demeure pourtant essentiel moins pour les aperçus philosophiques – d'ailleurs mesurés – que l'auteur donnait dans sa conclusion que pour sa documentation de première main (il connut Ozu et maîtrisait le japonais) et son approche descriptive des films dans leurs différentes phases : scénario, tournage et montage. Dans le cinéma d'Ozu, écrit-il, « tout nous est montré, rien ne nous est dit » (p. 27). Spécialiste de l'art floral japonais (*The Masters' Book of Ikebana : Background and Principles of Japanese Flower Arrangement*, 1966), l'auteur était particulièrement attentif à

la composition des plans ozuiens. La monographie suivante de Shiguehiko Hasumi aux *Cahiers du cinéma* (1998 [1983]), tout en cherchant à prendre le contrepied des commentateurs occidentaux, qu'ils soient « spiritualistes » (Paul Schrader, *Transcendental Style in Film : Ozu, Bresson, Dreyer*, 1972) ou « matérialistes » (Noël Burch dans *To the Distant Observer*, 1979 [édition française, 1982]), partait de la même prémisse : « faire voir », regarder les films et rien qu'eux pour observer ce qui s'y passe sans sacrifier aux sirènes de l'interprétation « culturaliste » menant à des clichés sur le dépouillement, le vide, le néant. « Tout est à la surface, rien n'est caché » (p. 104). Hasumi, suivi plus tard par Kiju Yoshida (*Ozu ou l'anti-cinéma*, 2004 [1998]), tout en admettant que les films d'Ozu furent « longtemps jugés trop japonais pour les Occidentaux » et ne furent pas envoyés dans les festivals internationaux pour cela (*op. cit.*, p. 10), affirmait qu'Ozu « n'est absolument pas un cinéaste typiquement japonais », voire qu'il « restait totalement étranger à tout lieu commun concernant l'esthétique japonaise ». Le moins japonais des cinéastes japonais, selon lui, s'était nourri de films américains, avait exercé la fonction de gagman et fut le seul à adopter l'esthétique qui est la sienne (caméra au sol, plan fixe, champ-contrechamp à plus de 180°) – elle n'était donc pas si japonaise que cela... Raisonnablement qu'on peut trouver spécieux et qui fait bon marché de la transformation qu'opère Ozu à partir des matériaux divers qu'il a assimilés (de René Clair à Lubitsch, sans compter ses confrères nippons dont il voit tous les films).

- 6 Cette controverse eut également son versant idéologique avec le reproche de conservatisme, voire du caractère réactionnaire de ce cinéma (*Jump Cut*, août 1978), tandis que David Bordwell et Kristin Thompson créditaient son « formalisme » anti-hollywoodien de progressiste (*Screen*, vol. 17, n° 2, 1976 et *Ozu and the Poetics of Cinema*, 1988). Elle peut paraître de nos jours assez stérile. Parmi les rares considérations générales sur sa démarche qu'on trouve dans les carnets, celle du 3 juin 1961, y répond assez bien : « Traiter de l'actualité, du social de façon explicative dans un film n'en fera jamais une œuvre dramatique. De beaux discours théoriques ne suffisent pas à solder les comptes. Tiens-le toi pour dit ! ». La phrase fait écho à l'approche qu'avait proposée Richie dans les années 1970 quant à l'image de la société que donnaient les films d'Ozu via la famille japonaise « en instance de dissolution », l'accent portant plus sur les déterminations externes dans les années 1930 (pauvreté, déclassement, chômage) qui sont intériorisées dans les années 1960 (solitude, sujétion, assentiment, sacrifice) – et n'en sont pas moins terribles. Hasumi ne dit d'ailleurs pas autre chose en affirmant que les films d'Ozu « montrent la transformation de la vie familiale, des mœurs, de la sensibilité de la société japonaise pendant les années 1920 et les années 1960, qui, à travers différents aspects historiques, avait le pressentiment de son effondrement au moment même où elle se construisait » (p. 16).
- 7 Le visionnement des six films en couleur que propose le coffret de Carlotta – qui porte sur les dernières années, 1958 à 1962 – vient aisément à l'appui de telles considérations. Dans l'atmosphère feutrée d'une classe moyenne ou petite-bourgeoise écartelée entre modernité libérale et tradition patriarcale héritée du féodalisme, donner sa fille en mariage au garçon qui l'aime (*Fleurs d'équinoxe*), marier sans la consulter la fille d'un ami défunt tout en convoitant la veuve (*Fin d'automne*), consentir à ce que sa fille quitte le giron paternel (*le Goût du saké*), dévoiler l'existence d'une ancienne maîtresse (*Herbes flottantes*, *Dernier Caprice*), sont les aléas de cette vie familiale en voie de dissolution sur fond de faillite d'un commerce (*Dernier Caprice*) ou de solitude morale (*Fin d'automne*) annoncées. L'éclat y prend la forme du silence (*Bonjour*) ou de la fuite (*Herbes flottantes*)

et l'éclatement celle de la résignation (*le Goût du saké*). Quand Nagisha Oshima réalisa *le Petit Garçon* ou *la Cérémonie* dans les années 1970 il récusait, certes, ce qui pouvait passer pour un assentiment à la situation sociale chez Ozu, mais n'en poursuivait pas moins le constat de cet effondrement.

- 8 NB. Parmi des travaux récents sur Ozu en français, signalons : Suzanne Beth, *l'Impuissance du cinéma - Une étude des films d'Ozu*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2018 et Silvia Salazar, « Lacan à l'épreuve du cinéma d'Ozu. Du vide, du regard : la dimension de l'autre » (Thèse soutenue à l'université Paris 8, 2018).