Yasujirō Ozu, du plan d’objet à la “nature sous vide”

Marianne Decambiaire

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/lcc/4250>

DOI : 10.4000/lcc.4250

ISSN : 2430-4247

Éditeur

Université Aix-Marseille (AMU)

Référence électronique

Marianne Decambiaire, « Yasujirō Ozu, du plan d’objet à la “nature sous vide” », *Les chantiers de la création* [En ligne], 13 | 2021, mis en ligne le 12 juillet 2021, consulté le 14 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/lcc/4250> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lcc.4250>

Ce document a été généré automatiquement le 14 juillet 2021.

Tous droits réservés

Yasujirō Ozu, du plan d'objet à la "nature sous vide"

Marianne Decambiaire

- 1 L'année 1978 constitue un événement pour la critique cinématographique occidentale. En France, c'est à cette date que sortent quatre films du cinéaste japonais Yasujirō Ozu, pourtant décédé depuis déjà une quinzaine d'années. *Voyage à Tokyo*, *Le Goût du saké*, *Fin d'automne* et *Gosses de Tokyo*, jusque-là davantage cantonnés aux salles de la Cinémathèque Française, qui entre 1963 et 1980 aura consacré trois rétrospectives au cinéaste, rencontrent alors un public plus large. Au fil de ces années qui ouvrent la voie à une véritable redécouverte de son cinéma, s'opère un engouement théorique étonnant pour l'interprétation de ses films, jusqu'à constituer ce qui pourrait être qualifié de « phénomène Ozu ». Aussi la réception de son œuvre va se trouver polarisée entre deux tendances opposées : l'une considérant le cinéaste comme l'artiste emblématique de la culture japonaise, l'autre plutôt universaliste, qui le commentera comme l'un des cinéastes japonais les plus occidentalisés (Le Minez 366-78).
- 2 De cette tension découle une véritable archéologie du « style ozuesque » qui au fil des publications cherchera à saisir l'origine du raffinement de sa poétique cinématographique. En effet, un certain type de plans retient l'attention de la critique jusqu'à constituer une importante discussion théorique au sujet de son style. Si ces plans ont été largement reconnus sous l'appellation générale de « plans vides » par un ensemble de critiques et de théoriciens qui cherchaient à en dégager la fonction énigmatique, la vacuité de ces plans demeure quelque peu paradoxale, ce que montre bien l'indétermination des théoriciens eux-mêmes. En effet, tous font preuve d'une hésitation lexicale pour qualifier ces images : ainsi, un même plan est tantôt désigné « plan d'objet », tantôt « paysage », ou encore « plan de coupe en forme de nature morte ». Il y a là un paradoxe étonnant : comment peut-on confondre un plan vide et une nature morte ? Un paysage et un plan d'objet ? Mais encore, la description que certains font de ces plans vides donne lieu à quelques doutes sur leur vacuité. Ainsi, selon José Moure, *Voyage à Tokyo* (1953) s'ouvrirait sur une séquence de « cinq plans vides » (Moure 136). Ce dernier les décrit pourtant avec une grande précision,

notamment en ce qui concerne le mouvement interne qui les traverse : successivement, dans le second plan, des enfants traversent le champ et en sortent par la droite, dans le troisième plan, un train poursuit sa marche, tandis que dans le quatrième plan, on aperçoit du linge qui flotte au loin. Il s'agit là d'un vide tout paradoxal.

Les cinq premiers plans de *Voyage à Tokyo* (*Tokyo monogatari*), Yasujiro Ozu, 1953.

© Shochiku Co., Ltd. © 2016 Lumière (Edition DVD)

Les cinq premiers plans de Voyage à Tokyo (Tokyo monogatari), Yasujiro Ozu, 1953.

© Shochiku Co., Ltd. © 2016 Lumière (Edition DVD)

Les cinq premiers plans de Voyage à Tokyo (Tokyo monogatari), Yasujiro Ozu, 1953.

© Shochiku Co., Ltd. © 2016 Lumière (Edition DVD)

Les cinq premiers plans de Voyage à Tokyo (Tokyo monogatari), Yasujiro Ozu, 1953.

© Shochiku Co., Ltd. © 2016 Lumière (Edition DVD)

Les cinq premiers plans de Voyage à Tokyo (Tokyo monogatari), Yasujiro Ozu, 1953.

© Shochiku Co., Ltd. © 2016 Lumière (Edition DVD)

- 3 Nous pourrions multiplier ces exemples, et pourtant ce qui précède suffit déjà à montrer que nous sommes ici mis en présence d'un vide plutôt contradictoire ; un vide qui ne serait somme toute pas tout à fait visible, et dont la vacuité même demande à être interrogée. Quelle que soit la vertu que l'on voudrait attribuer à ce type de plans, (suspension diégétique, décentrement vers des mondes non-humains ou imprégnation poétique), nous chercherons à saisir ce que ces théoriciens ont successivement voulu entendre avec cette affaire de « plan vide ». En premier lieu, cette question nous portera à nous demander si une image cinématographique peut jamais être vide. Puis, à l'issue d'un rappel détaillé de cette discussion théorique échelonnée sur plusieurs dizaines d'années entre 1974, date de publication de *Ozu* de Donald Richie, jusqu'à 2013, année de parution de l'ouvrage collectif *Ozu à présent*, nous tenterons de requalifier le vide paradoxal de ces images à partir du travail de Gérard Wajcman qui, dans *L'Objet du siècle*, propose d'identifier le motif de l'absence comme l'avatar ultime de la postmodernité.

La plénitude du cinéma

Une ontologie suspecte

- 4 Lorsque José Moure entreprend de définir les différentes fonctions du « plan vide » chez Ozu, il n'omet pas de spécifier la grande diversité que cette dénomination recouvre : « on entend généralement par "plans vides" tout aussi bien des plans d'espaces ou de paysages vides que des plans d'objets, des plans de nature que des plans de villes, des plans fixes que des plans enregistrant un mouvement de caméra » (Moure 133). Aussi la question de l'image de cinéma se trouve ici prise entre deux caractéristiques à première vue plutôt contradictoires, le vide et le plein. Celles-ci soulèvent un paradoxe car le cinéma serait ordinairement considéré comme un art du « plein ». Dans *Vers une esthétique du vide au cinéma*, José Moure rappelle les effets de ce qu'il nomme « une ontologie suspecte », et qui nous ramènerait à convoquer le cinéma dans son « essence réaliste » :

Que ce soit au nom d'un positivisme myope, d'une ontologie suspecte ou d'un illusionisme consolateur, le cinéma a été pensé et perçu (et continue sans doute à l'être) en termes d'effet de présence et d'impression de plénitude. Quels que soient la fragilité de son support et son peu de réalité, l'image cinématographique aurait cette singulière particularité de ne pouvoir exhiber qu'un présent immédiat, se conjuguer qu'à la seule modalité affirmative et s'élever à la seule puissance euphorisante du plein. Elle ne posséderait alors pas ce pouvoir de néantisation qu'un Mallarmé ou un Malevitch ont su tirer du langage poétique et pictural, et ce ne serait pas « l'absence de tout bouquet » ou « un carré blanc sur fond blanc » qui pourraient resplendir sur l'écran, mais une présence pleine et prosaïque, enlisée dans l'opacité de l'ici-maintenant et limitée à la seule immédiateté sensible. (Moure 5)

- 5 Cette plénitude du cinéma, avatar du réalisme ontologique de l'image photographique dont André Bazin fut le théoricien (Bazin 13-4), empêcherait donc le cinéaste de travailler à partir d'un vide : « alors que le peintre, par exemple, part de la nudité de la toile blanche, qu'il doit remplir pour l'arracher à sa neutralité, le cinéaste, lui, (à moins qu'il ne pratique le cinéma d'animation ou la peinture sur pellicule) doit retrancher à partir du trop plein d'un réel, qui [...] est donné a priori » (Moure 16). Il y aurait donc un « plein du cinéma » conditionné par les « contraintes de représentation » du

médium cinématographique qui entrerait en contradiction totale avec l'idée même d'un plan vide. Dans la même logique, comme le laisse entendre Roland Barthes :

[C'est un] continuum d'images ; la pellicule (bien nommée : c'est une peau sans béance) suit, comme un ruban bavard : impossibilité statutaire du fragment, du haïku. Des contraintes de représentation (analogues aux rubriques obligatoires de la langue) obligent à tout recevoir : d'un homme qui marche dans la neige, avant même qu'il signifie, tout m'est donné. (Barthes 16)

- 6 Puisque le cinéaste retrancherait quelque élément à la réalité, le plan serait donc toujours plein de cette couche arrachée au réel, conception qui s'aligne tout à fait avec l'ontologie bazinienne de la photographie qui « ne crée pas, comme l'art, de l'éternité », mais « embaume le temps, elle le soustrait [...] » (Bazin 14). Cependant, en même temps qu'il fustige cette conception d'un cinéma qui serait « plein » par essence, José Moure lui-même va qualifier le plan vide selon une absence, semblant donc revenir à la conception d'un art originellement plein.

Un vide diégétique

- 7 Selon la définition de José Moure, le vide au cinéma peut être catégorisé selon trois grandes modalités : dans le cinéma classique et notamment hollywoodien, la figure du vide opère essentiellement comme un support d'échange fonctionnel qui met l'image cinématographique en rapport avec un dehors diégétique et relatif qui la prolonge ou l'informe ; dans « les cinémas chrétiens ou en quête de transcendance », le vide devient le support d'un échange spirituel et irrationnel avec un dehors extradiégétique et absolu dont on ne peut plus dire qu'il existe mais plutôt qu'il subsiste ou insiste mystérieusement, sur le mode du virtuel dans un « hors-champ inactualisable ». Enfin, dans les cinémas dits de la modernité, le vide met l'image en rapport avec un dehors interne et neutre (Moure 256). Ce qui apparaît ici, c'est que Moure propose une lecture transcendantale du cinéma d'Ozu, en rattachant le *zen* à la même modalité que ce qu'il appelle les « cinémas chrétiens ou en quête de transcendance ». Cette veine a déjà été soulignée par Paul Schrader qui, dans un ouvrage au titre bien approprié *Transcendental Style in Film*, rapproche le cinéma d'Ozu de la quête d'un « style transcendant international » qui se déclinerait en trois moments distincts, le quotidien, la disparité, la stase. « Chez Ozu, l'image de la stase est représentée par la coda finale, une nature morte qui connote l'unité¹ » (Schrader 16). Ce commentaire, qui rapproche les fameux plans vides que nous cherchons à qualifier d'une dimension spirituelle (« unité »), montre bien la difficulté à les qualifier. Toutefois, cette idée d'une stase implique que l'on pense ces plans comme des à-côtés de la diégèse qui en poncturaient le flux. Ces images pourraient alors devenir vides, au sens où Moure le conçoit, car elles sont en quelque sorte vides dramatiquement. Moure écrit en effet :

Dès lors que la narration, par un effet de décentrement tout autant que de suspension, s'écarte de la finalité centrale du récit et expose la diégèse à une extériorité même relative, ce qui s'accomplit dans le plan, et qu'on a désigné sous le terme de vide, c'est la dimension extradiégétique de l'image, une image « diégétiquement vide » qui s'exhibe en dehors de toutes dépendance ou soumission directes à une quelconque nécessité ou instances narratives et qui, en l'absence de toute présence humaine, de tout événement ou de tout mouvement, ne témoigne plus que de la seule persistance à soi des choses, de l'espace et de la durée qui en elle se manifeste. (Moure 153)

- 8 Mais encore, ce que cette idée de stase soulève va plus loin, car les plans deviennent même pour ces théoriciens des « réceptacles ». Paul Schrader écrit ainsi au sujet d'un plan très célèbre tiré de *Printemps tardif* : « Peut-être l'image la plus aboutie de la stase dans les films d'Ozu est ce long plan du vase dans une pièce sombre à la fin de *Printemps tardif* [...]. Le vase est la stase, une forme qui peut accueillir une profonde émotion contradictoire et la transformer en l'expression de quelque chose d'unifié, de permanent, de transcendantal² » (Schrader 76-7). On pourrait partir des propos de Schrader pour formuler l'idée que l'image du vase peut être lue comme une véritable mise en abîme de la stase ; au même titre que le vase de *Printemps tardif*, l'image recueillerait l'émotion et attribuerait au plan une valeur transcendante. Selon cette conception, l'image de film est ici un réceptacle dont le creux est prêt à accueillir quelque élément. Cette idée a été d'ailleurs prolongée par d'autres théoriciens, comme par exemple Donald Richie qui parle de ces plans comme des « réceptacles d'émotions » qui finissent par donner son sens au film : « C'est du vide qui suit l'action, que l'action prend sens [...]. C'est précisément en ce sens que les "natures mortes" et autres scènes vides du cinéma d'Ozu remplissent la fonction de réceptacles d'émotions » (Richie 169). Là encore, nous touchons du doigt la réversibilité que nous évoquions plus tôt entre le plan vide et la nature morte, et sur laquelle nous reviendrons plus tard.

La séquence du vase de *Printemps tardif* (Banshun), Yasujiro Ozu, 1949.

© Shochiku Co., Ltd. © 2016 Lumière (Edition DVD)

La séquence du vase de Printemps tardif (Banshun), Yasujiro Ozu, 1949.

© Shochiku Co., Ltd. © 2016 Lumière (Edition DVD)

La séquence du vase de Printemps tardif (Banshun), Yasujiro Ozu, 1949.

© Shochiku Co., Ltd. © 2016 Lumière (Edition DVD)

La séquence du vase de Printemps tardif (Banshun), Yasujiro Ozu, 1949.

© Shochiku Co., Ltd. © 2016 Lumière (Edition DVD)

La séquence du vase de Printemps tardif (Banshun), Yasujiro Ozu, 1949.

© Shochiku Co., Ltd. © 2016 Lumière (Edition DVD)

La séquence du vase de Printemps tardif (Banshun), Yasujiro Ozu, 1949.

© Shochiku Co., Ltd. © 2016 Lumière (Edition DVD)

- 9 C'est ainsi que même sans aller jusqu'à faire le catalogue de ces propositions théoriques qui confinent parfois à une sophistication déroutante, on finit par ne plus bien saisir ce qu'il y a de vide dans ces plans. Cela nous mène à un nouveau paradoxe, car ces plans qualifiés de vide sont bien souvent des plans d'objets, et ces derniers y sont reconnaissables : il n'y a pas, par exemple, de travail du flou ou de dissolution des couleurs qui, par un effet d'optique, apporterait le sentiment d'une sortie radicale du film. Mais alors, n'y aurait-il vraiment aucun vide dans ces images ? Ou bien, serait-ce que la vacuité dont parlent ces théoriciens est en réalité une métaphore pour parler de la sortie de la diégèse, ou du fait que ces images sont exemptes d'êtres humains ?

De l'espace vide à l'image du plein

Fictionnalité et narrativité

- 10 Nous aurions donc fait fausse route, et il n'existerait pas de plan vide au cinéma, car si l'on devait reprendre le mot de Deleuze, « un espace vide vaut avant tout par l'absence d'un contenu possible » (Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps* 27). Cela confirmerait partiellement notre hypothèse : le vide que pensent les théoriciens que nous avons évoqués précédemment ne vaudrait que dans le cadre d'une pensée qui rapproche le vide de l'absence. Il semblerait que ce soit le cas pour le vide ozuien qu'évoque José Moure. Le plan vide ne serait autre qu'un plan diégétiquement vide, comme écarté du fil narratif du film : « Tout se passe comme si la vacuité qui s'énonce dans les plans sans personnages et hors-fiction des films d'Ozu, n'était que la forme modalisée (fictionnellement vide) à travers laquelle l'image, se soumettant au régime de l'extradiégétique, rejoint la dimension de l'ouvert et de l'hétérogène pour faire entendre en elle la voix du temps » (Moure 154). On ne peut que s'étonner de cette expression de « fictionnellement vide » : en effet, qu'est-ce qu'un plan « hors-fiction » ? Et puis, la fiction s'arrête-t-elle dès lors qu'un personnage quitte le champ de l'image ? Malgré ces affirmations qui peuvent sembler discutables, il serait difficile de soutenir

que Moure a totalement tort. En effet, ces images ont bien quelque chose d'un statut « off », mais il semblerait exagéré de parler d'un vide fictionnel. C'est en ce sens que la distinction entre narration et fiction peut nous éclairer, comme le suggère Benjamin Thomas qui cherche à nuancer la question du vide diégétique de ces images, ce qui permet *in fine* de sortir d'un schème de pensée trop figé, partagé entre le diégétique et l'extradiégétique. Il propose pour sa part de qualifier ces images de « péri-diégétiques » :

En fait, [...] ces plans hybrides font autre chose que se placer à l'extérieur de la diégèse : ils opèrent une dissociation entre fictionnalité et narrativité, tout en maintenant perceptible l'écart ainsi révélé. Autrement dit, ils procèdent à un décentrage et font des protagonistes, et des intrigues qui les requièrent, des centres tout relatifs de la diégèse [...]. Ces plans ozuiens, dans toute leur diversité, sont nommés ici plans péri-diégétiques : ils ne se situent pas à l'extérieur de la diégèse, mais nous permettent de faire l'expérience des franges du monde fictionnel (car ce qui borne le monde est encore de ce monde). (Thomas 83)

- 11 Cette idée d'une image qui permet de faire l'expérience des « franges du monde fictionnel » peut être rapprochée du commentaire que Jean-Michel Durafour fait des cinéastes de la modernité auquel Ozu est associé, à partir de la notion d'*acinéma*, issue de la philosophie de Jean-François Lyotard. Reprenant la figure deleuzienne de la « rupture des schèmes sensori-moteurs » en jeu dans *l'image-temps*, Durafour qualifie ces nouveaux types de signes, les *opsignes* et les *sonsignes* dont Ozu est l'inventeur privilégié (Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps* 13), de « moments acinématographiques » (Durafour 85) : « Le néoréalisme italien, mais aussi le cinéma d'Orson Welles, de Robert Bresson et d'Ozu Yasujirō [...], s'ils ne rompent pas complètement avec la narration traditionnelle, présentent, en de multiples occurrences, des moments *acinématographiques*, à savoir des saillies dans lesquelles l'image se lézarde » (Durafour 83).

- 12 Mais à lire ces « plans vides » comme des plans péri-diégétiques, ne manquerait-on pas ce qui semblerait précisément en jeu dans ces derniers et que la remarque précédente semble suggérer ? En effet, cette impression de vide ne serait-elle pas plutôt le fait d'un arrêt sur image, ou d'une immobilité constitutive du plan qui tendrait à confondre sa fixité avec une saillie « acinématographique » dans le flux du film ? C'est en ce sens qu'il nous paraît intéressant de rappeler les mots de Gilles Deleuze au sujet de ce style ozuesque énigmatique. En effet, là où plan vide et nature morte se confondent, ce dernier propose d'établir une distinction qui permet de dépasser ce paradoxe :

Quant aux espaces vides, sans personnages et sans mouvement, ce sont des intérieurs vidés de leurs occupants, des extérieurs déserts ou paysages de la Nature [...]. Ils correspondent en partie à ce que Schrader appelle « stases », Noël Burch « pillow-shots », Richie « natures mortes ». La question est de savoir s'il n'y a pas toutefois une distinction à établir au sein de cette catégorie même. Entre un espace ou paysage vides et une nature morte à proprement parler, il y a certes beaucoup de ressemblances, de fonctions communes et de passages insensibles. Mais ce n'est pas la même chose, une nature morte ne se confond pas avec un paysage. Un espace vide vaut avant tout par l'absence d'un contenu possible, tandis que la nature morte se définit par la présence et la composition d'objets qui s'enveloppent en eux-mêmes ou deviennent leur propre contenant ; ainsi le long plan du vase presque à la fin de *Printemps tardif*. (Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps* 27-8)

- 13 La qualification de ces plans en tant que natures mortes n'est pas que le fait de Deleuze et plusieurs théoriciens s'accordent sur ce point. Par exemple dans *Pour un observateur lointain*, Noël Burch utilise l'expression de « pillow-shot » par analogie avec le « pillow-

word » de la poésie japonaise classique, pour spécifier l'usage de cet « emploi très particulier du plan de coupe en forme de nature morte » (Burch 175) :

L'espace d'où s'énoncent ces références est invariablement désigné comme extérieur à la diégèse – comme espace pictural, sur un autre plan de « réalité » pour ainsi dire [...]. L'un de ses signes premiers [l'extériorité] tient à l'immobilité de ces plans dans un contexte où c'est le mouvement qui assure la continuité diégétique, qui nous assure que le référent imaginaire est un monde animé. Ces plans impliquent encore l'extériorité en ce qu'il leur manque un centre de composition. C'est en quoi l'expression « nature morte » semble si souvent leur convenir. (Burch 177)

Le plan des pantoufles de *Voyage à Tokyo* (Tokyo monogatari), Yasujiro Ozu, 1953

© Shochiku Co., Ltd. © 2016 Lumière (Edition DVD)

- 14 Ce sont encore Yoshishige Yoshida, cinéaste japonais et auteur d'un important essai sur l'œuvre d'Ozu, José Moure et Donald Richie qui font appel à la figure de la nature morte (Yoshida 124 ; Richie 174). José Moure l'utilise notamment pour qualifier un autre plan ozuien très célèbre tiré de *Voyage à Tokyo*, où une composition de deux paires de pantoufles prend la forme d'une « nature morte », qui selon ses propres mots fait fonction de « réceptacle immobile, qui recueille l'émotion en même temps qu'elle la suscite » (Moure 142). Finalement, la nature morte se trouverait donc prise dans une dialectique entre vacuité et plénitude, entre l'espace vide et le plan d'objet. Et si quelque chose de plus complexe était à trouver derrière cette association de l'objet et du vide ?

Les ambiguïtés de la nature morte

- 15 Il ne nous paraît pas anodin que la figure de la nature morte devienne l'opérateur commun permettant de réunir la diversité de ces plans, si l'on prend en compte

l'évolution sémantique du terme. Comme son étymologie en témoigne, la nature morte serait au départ une figure de l'immobilité. En effet, là où *still-life*, traduction presque littérale de l'expression néerlandaise *stilleven*, signifiait encore « vie immobile », se rapprochant ainsi du terme de *vie coye* que l'on employait alors encore en France jusqu'à la moitié du XVIII^e siècle, l'utilisation de plus en plus systématique de l'expression *nature morte* à partir de 1750³ va parachever une conception de la vie qui associe le vivant au mouvement. Cette assimilation est tout à fait prégnante dans une déclaration célèbre de l'académicien André Félibien qui, dans le cadre de l'établissement de la hiérarchie des genres en art, qualifie les peintres de nature morte comme il suit : « Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement » (Félibien 14-5). De là, découle une pensée qui au fil de traductions abusives a associé à l'immobilité la morbidité voire l'absence de vie : le passage de « vie immobile » à « nature morte » est en effet suggestif.

- 16 Il semble que nous nous trouvions devant une extrapolation assez similaire dans le fil de notre analyse, lorsque le plan de coupe fixe est qualifié de « temps mort » chez Noël Burch entre autres, comme si son immobilité confinait à un arrêt du flux filmique. Mais encore, il semble que cette pensée qui associe le mouvement à l'apparence de la vie soit grandement influencée par le cinéma, notamment du fait qu'il est généralement considéré comme l'art du mouvement par excellence. En effet, ce que le cinéma nous donne n'est pas un photogramme auquel s'aditionnerait le mouvement car « le mouvement appartient au contraire à l'image moyenne comme donnée immédiate [...] », plutôt « le cinéma [...] nous donne immédiatement une image-mouvement » (Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement* 11). En ce sens, il n'étonnera guère que le cinéaste et théoricien Jean Epstein écrive avec une pointe d'animisme : « A l'écran, il n'y a pas de nature morte » (Epstein 134).

De l'image comme surface et de la nature « sous vide »

Ozu, anti-cinéaste ?

- 17 « Serait-il exagéré de dire qu'on est souvent passé au XX^e siècle d'un art à regarder à un art où il n'y a d'une certaine manière *rien à voir* ? » (Michaud 29). Cette proposition nous semble venir jeter un nouvel éclairage sur notre problématique. En effet, la question du vide paradoxal des images d'Ozu n'est-elle pas constitutive d'un certain manque à voir, propre à l'ère post-moderne ? A ce titre, il nous paraît pertinent de rappeler que l'on a parfois parlé de l'œuvre d'Ozu comme d'un « anti-cinéma » : en témoigne le titre même de l'ouvrage que Yoshida lui consacre. On a également pu l'interpréter comme un travail sur l'impuissance du cinéma du fait d'un désœuvrement de l'expressivité du médium — thèse défendue par Suzanne Beth dans *L'impuissance du cinéma. Une étude des films d'Ozu*. En un sens, cet épuisement des possibilités du médium filmique pourrait probablement se déceler dans la dimension picturale dont font état ces plans de coupe. Cette mise en valeur de la picturalité de l'image ozuienne était déjà en germe dans les réflexions de Noël Burch à propos des « pillow-shots », alors qu'il insistait sur la maîtrise compositionnelle de ces images :

Immobiles et souvent de longue durée (rarement moins de cinq secondes, ce que nous sommes tentés de trouver fastidieux, pour un plan « vide d'humains »), ils sont pleinement articulés d'un point de vue graphique, et nécessitent qu'on les explore du regard, comme des tableaux, et non comme des prises de vues habitées. (Burch 177)

- 18 Cette proposition suggère en filigrane que ces images ne soient plus regardées autrement que comme des images. Clélia Zernik va plus loin dans ce commentaire, jusqu'à affirmer que ces images proposent en fait de « voir le regard ».

En effet, ce qui frappe dans les plans de coupe ozuiens, et de manière de plus en plus nette au fil de sa carrière, c'est qu'ils « font tableau » : ils sont immobiles, géométriques et n'utilisent que la perspective linéaire liée à la disposition des éléments, et non la perspective atmosphérique ou d'évanouissement (pas de dissolution des couleurs ni d'effets de flou). Le plan de coupe semble se figer dans une nécessité compositionnelle. Finalement, la question de ces plans se voit ramenée à une question de regard, où peut-être l'on peut formuler qu'il s'agit là de voir le regard : il s'agit de conférer à l'environnement son statut d'image, d'icône compositionnelle. (Zernik 75)

- 19 C'est que Zernik identifie dans ces plans un rapport entre la figure et le fond qui inverse toute l'interprétation de ces plans dits vides. En effet, désormais « la narration est suspendue par une inversion perceptive de la figure et du fond : il y a comme un retour du fond, du décor, sur la trame. Ces éléments – cordes à linge, tonneaux, cheminées d'usine, poteaux électriques – deviennent les figures, les personnages principaux d'une nouvelle narration, entièrement constituée par le regard. » (Zernik 73). En proposant cet éclairage, Clélia Zernik nous permet ainsi de saisir que ce n'est pas tant l'absence de diégèse qui rejette le plan du côté d'un temps mort, mais plutôt que c'est la composition elle-même de l'image qui suspend la valeur narrative du plan en tant qu'elle s'affiche pleinement comme image ; et bien davantage puisque c'est « l'environnement » lui-même qui est appelé à montrer son véritable statut iconique.

Utile, only for your eyes

L'art du xx^e siècle semble, d'origine, placé sous le double signe du plus-d'objet et du moins-d'objet, ou du tout-objet et du pas-d'objet-du-tout. Ce qui aura fait événement à l'orée du siècle, et pour le siècle entier, c'est, d'un côté, un objet tout ce qu'il y a d'ordinaire, une roue de bicyclette fixée sur un tabouret, et, de l'autre, un carré noir peint sur un fond blanc, deux fois rien. Duchamp et Malevitch. (Wajcman 31)

- 20 Du tout-objet au pas-d'objet-du-tout, il semble que la question qui demeure est bien celle de ce qui reste à voir. Wajcman s'appuie ici sur les expériences picturales de Malevitch ainsi que sur le ready-made duchampien pour défendre sa thèse principale selon laquelle le « siècle a inventé l'Absence comme un objet » (Wajcman 277).
- 21 Si donc ces plans doivent nous renvoyer notre regard sous la forme d'un questionnement sur le reste à voir de l'image, il nous semble que le vide paradoxal de ces images se dévoile progressivement. En effet, c'est que se dégage de ces plans l'impression d'une certaine solitude de l'objet probablement du fait que celui-ci ne se trouve plus dans un rapport de connotation : l'objet a en quelque sorte perdu sa fonction de décor, soit son rattachement à un fil narratif qui lui confère d'ordinaire une utilité dans le contexte de la fiction. Déjà Yoshida commentait cette étrange solitude de l'objet au sujet de l'image du vase de *Printemps tardif* : « Ainsi, comme l'objet ou bien l'image d'une scène, telle qu'Ozu la décrit, [...] est présenté comme un objet utile avec le

statut d'objet inutile, il nous fait au contraire sentir son regard d'objet à la solitude hautaine » (Yoshida 125). Dépouillé de son utilité narrative, l'objet ne fait plus sens que comme renvoi de notre regard.

- 22 Il nous semble possible de rapprocher cette réflexion d'une opération que nous tenons pour constitutive de la nature morte ; n'est-ce pas le lieu par excellence où l'objet perd sa fonction, ou du moins, où ce dernier va être regardé pour autre chose que celle-ci ? C'est bien l'un des traits caractéristiques possibles de la nature morte, comme le souligne l'historien de l'art Etienne Jollet : « C'est justement la dégradation de l'objet à l'état de chose qui est l'opération la plus spectaculaire de la nature morte » (Jollet 13). De ce passage de l'objet à la chose, nous retiendrons que l'objet, une fois extrait de son environnement par l'opération (dé)figurative de la nature morte, ne peut plus signifier de la même manière⁴. Or ici ce n'est pas tant l'objet qui a été extrait de son milieu d'origine⁵, mais quelque chose au niveau du dispositif filmique qui provoque cette perte de fonction de l'objet, ce « fourrage de vide » dont parle Wajcman, et que nous rapportons pour notre part à la nature morte. A notre sens, ce quelque chose réside dans la durée des plans, et c'est cela même qui semble sortir ces objets de leur milieu, en les délestant de leur habitude sémiotique. Nous souhaiterions avancer ici l'hypothèse suivante : au cinéma, le milieu de l'objet n'est-il pas converti en durée temporelle du plan ? En effet, la fonction d'un objet n'y dépend-elle pas de la qualité du regard qu'il est permis de poser sur celui-ci ?

- 23 C'est ainsi, il nous semble, qu'un objet filmé dans la durée finit par perdre une certaine qualité de sens, et apparaît alors dans cette étrange solitude qui nous adresse comme un regard en retour. C'est en ce sens que nous proposons de comprendre l'utilisation de l'expression de « nature morte » par les théoriciens que nous avons commentés.

Objet dépeuplé, dépouillé de son utilité, ce n'est pas du tout la même chose que de le prétendre inutile à l'art. C'est même tout le contraire, parce qu'il est hautement « utile » à l'art que l'objet ne serve à rien. Un acte qui arrache un objet du monde à la sphère de l'utile, le fourre d'inutilité, de vide, pour l'élever à la vue, c'est l'art. Objet allégé de l'utile, il prend ainsi tout son poids, alourdi dans la pesanteur d'une pure présence visible. Utile, only for your eyes. (Wajcman 83)

- 24 En définissant l'Absence comme « Objet du siècle », Wajcman adresse là un sujet qui colle à la peau du film. « Objet et absence d'objet ensemble, en même temps. L'absence, l'Autre de tout objet. L'ombre de l'objet à l'objet attachée, comme une part de lui-même, son autre face » (Wajcman 277). En effet, le cinéma entretiendrait un rapport essentiel avec le vide dans la mesure où l'objet cinématographique s'y trouve toujours à la fois « présentifié » et « absentifié » par le dispositif du film. Comme le souligne Christian Metz :

Ainsi, malgré la distance instaurée par le regard - qui transforme l'objet en un tableau (un « tableau vivant ») et le bascule de la sorte dans l'imaginaire, même en sa présence réelle, cette présence, qui demeure, et l'actif consentement qui en est le corrélat réel ou mythique) mais toujours réel comme mythe), viennent rétablir au moins pour un moment, dans l'espace scopique, l'illusion d'une plénitude du rapport objectal, d'un état du désir autre qu'imaginaire. C'est à ce dernier repli que s'attaque le signifiant de cinéma, c'est sur son emplacement exact (à sa place, dans les deux sens du mot) qu'il va installer une nouvelle figure du manque, l'absence physique de l'objet vu. (Metz 45)

- 25 Voici l'une des modalités que la nature morte cinématographique semble étrangement redoubler. En effet, pourrait-on finalement faire de cette fameuse absence évoquée par Wajcman, la fondation d'une définition pour une certaine qualité de nature morte

cinématographique⁶ ? Il y a dans ces plans de coupe ozuiens le surgissement d'un autre mode de présence de la nature dans la modernité qui semble mettre en évidence un vide paradoxal dont l'objet solitaire deviendrait la meilleure incarnation. C'est en ce sens que nous souhaitons l'évoquer à l'aide de l'expression de « nature sous vide », et nous suggérons d'en passer par l'idée de la mise sous vide pour en saisir le sens. En anglais, on parle par exemple de « vacuum-packing » pour désigner cette opération oxymorique consistant à « remplir de vide ». Expression provenant du latin *vacuus*, il s'agit là d'un procédé qui crée un vide non-visible, dont la fonction est de bloquer le processus de détérioration de la matière par soustraction de l'oxygène. Celui-ci n'est pas sans évoquer l'opération figurative en jeu dans la nature morte dans la mesure où les objets y sont suspendus dans un état entre vie et mort, comme si ceux-ci avaient été naturalisés en vue d'une longue conservation. Nous souhaiterions faire de cette image le paradigme du voir dans la modernité, dans la mesure où il s'agit là d'un vide qui est le résultat d'une production et non plus d'une présence, comme cela a pu être considéré par le passé. Cette production de vide paradoxal serait propre à l'ère post-moderne, et c'est en ce sens que nous parlons de « nature sous vide ». Cette expression désignerait en effet cet état de l'objet qui est comme extrait de son environnement par l'opération d'une mise sous vide, résultat invisible, qui serait également à rapprocher de ce paradigme d'une mise en immobilité de l'image instillée par les qualités de l'image cinématographique.

BIBLIOGRAPHIE

- Arnaud, Diane, et Lavin, Mathias, éditeurs. *Ozu à présent*. G3J Editeur, 2013.
- Barthes, Roland. *Roland Barthes*. Éditions du Seuil, 2002.
- Beth, Suzanne. *L'impuissance du cinéma : une étude des films d'Ozu*. Presses universitaires de Strasbourg, 2018.
- Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma ?*. Les Éditions du Cerf, 1985.
- Bertrand Dorléac, Laurence. *Pour en finir avec la nature morte*. Gallimard, 2020.
- Burch, Noël. *Pour un observateur lointain*. Traduit par Jean Queval. Gallimard, 1982.
- Deleuze, Gilles. *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Les Éditions de Minuit, 1983.
- Deleuze, Gilles. *Cinéma 2. L'image-temps*. Les Éditions de Minuit, 1985.
- Durafour, Jean-Michel. *Jean-François Lyotard. Questions au cinéma*. PUF, 2009.
- Epstein, Jean. *Ecrits sur le cinéma. vol. 1. 1921-1947*. Seghers, 1974.
- Félibien, André. *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*. Gallica, BNF.
- Jollet, Etienne. *La nature morte ou la place des choses*. Hazan, 2007.
- Metz, Christian. « Le signifiant imaginaire ». *Communications*, n° 23, 1975, p. 3-55.

Le Minez, Nolwenn, « Histoire du cinéma asiatique en France (1950-1980) : étude d'une réception interculturelle et réflexion sur l'exotisme cinématographique ». Thèse de doctorat en Arts dirigée par Fabrice Montebello (Université de Lorraine), soutenue le 23 octobre 2009.

Michaud, Yves. « L'Art auquel on ne fait pas attention ». *Critique*, n° 416, janvier 1982, p. 22-41.

Moure, José. *Vers une esthétique du vide au cinéma*. L'Harmattan, 1997.

Richie, Donald. *Ozu*, Berkeley, University of California Press, 1974.

Schrader, Paul. *Transcendental Style in Film : Ozu, Bresson, Dreyer*. University of California Press, 1972

Thomas, Benjamin. « Des plans qui se tiennent aux franges du monde. D'Ozu à Kitano », *Ozu à présent*. G3J Editeur, 2013, p. 77-88.

Wajcman, Gérard. *L'Objet du siècle*. Verdier, 2012.

Zernik, Clélia. « La quête d'un point de vue impersonnel : les plans de coupe chez Terrence Malick et Yasujirō Ozu », *Ozu à présent*. G3J Editeur, 2013, p. 69-76.

Yoshida, Yoshishige. *Ozu ou l'anti-cinéma*. Traduit par Jean Campignon et Jean Viala. Actes Sud, 2004.

NOTES

1. « In Ozu, the image of stasis is represented by the final coda, a still-life view which connotes Oneness. »
2. « Perhaps the finest image of stasis in Ozu's films is the lengthy shot of the vase in a darkened room near the end of *Late Spring*. [...] The vase is stasis, a form which can accept deep, contradictory emotion and transform it into an expression of something unified, permanent, transcendent. »
3. Laurence Bertrand Dorléac, *Pour en finir avec la nature morte*, Paris, Gallimard, 2020, note 1, p. 271
4. Notamment si l'on se place dans le cadre d'une pensée *relationniste* qui pense l'environnement comme étant partie intégrante de l'être vivant. Voir Imanishi, Kinji, *Le monde des êtres vivants*. Wildproject, 2011. Jean-Michel Durafour appuie justement sa théorie des images sur ce cadre philosophique. Voir *Cinéma et cristaux*. 2018
5. Ce qui est l'une des définitions les plus importantes du motif de la nature morte selon l'historien de l'art Charles Sterling, auteur d'un des principaux ouvrages de référence sur le sujet ; voir *La Nature morte : de l'Antiquité au XX^e siècle*. Macula, 1985.
6. Il y a en effet lieu de penser que si le motif de la nature morte se voit exporté dans la matière du film, ce dernier se verra métamorphosé par celle-ci. C'est pourquoi nous parlons désormais de « nature morte cinématographique » : ses valeurs et sa fonction varieront suivant cette opération métamorphique.

RÉSUMÉS

Plusieurs théoriciens ont eu recours à l'expression de « plans vides » pour qualifier un certain type d'images dans le cinéma de Yasujirō Ozu, sans établir de distinction claire entre le plan d'objet, le paysage et la nature morte. Dans cet article, nous chercherons à interroger la vacuité toute paradoxale dont cette hésitation lexicale semble constituer la preuve. Reprenant la thèse de Gérard Wajcman dans *L'Objet du siècle*, il s'agira pour nous de montrer en quoi le vide, chez Ozu, est toujours aussi une question d'objet. En effet, si les divers objets que l'on rencontre dans ses films ne font plus sens en tant que décor, à l'inverse, ils sont « fourrés d'inutilité, de vide ». Cette dégradation de l'objet sera finalement rapprochée de la figure de la nature morte pour donner lieu à l'établissement d'une nouvelle modalité de la nature morte métamorphosée par le cinéma, la « nature sous vide ».

Several academics have used the term « empty shots » to qualify a certain type of image in Yasujirō Ozu's cinema, without clearly distinguishing between objects, landscape, or still-life. Here, we seek to question this paradoxical emptiness of which such lexical uncertainty seems to be evidence. Taking up Gérard Wajcman's argument in *L'Objet du siècle*, we aim to show how the void, in Ozu's cinema, is always also a matter of object. Indeed, if the various objects encountered in his films lose their function as set, conversely they are « stuffed with uselessness, with vacuum ». This devolution of the object will be compared to the figure of still-life to ultimately establish a new modality of still-life as transformed by cinema itself — « vacuum-packed nature ».

INDEX

Mots-clés : vide, nature morte, objets, décor, anti-cinéma.

Keywords : vacuum, void, still-life, objects, set, anti-cinema.

AUTEUR

MARIANNE DECAMBIAIRE

Université Aix-Marseille, decambiairemarianne@gmail.com