



Le « parti pris des choses » : Ozu et la poésie « Au contraire d'une fonction de numéraire facile et représentatif »

Thomas de Davydoff



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/678>
ISSN : 1969-6434

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2014
Pagination : 73-87
ISBN : 978-2-84310-282-0
ISSN : 0151-1874

Référence électronique

Thomas de Davydoff, « Le « parti pris des choses » : Ozu et la poésie « Au contraire d'une fonction de numéraire facile et représentatif » », *Recherches & Travaux* [En ligne], 84 | 2014, mis en ligne le 01 avril 2016, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/678>

**Le « parti pris des choses » : Ozu et la poésie
« Au contraire d'une fonction de numéraire
facile et représentatif¹ »**

À la manière mallarméenne, mais peut-être comme dans toute entreprise poétique, c'est sur un mode négatif qu'Ozu semble entrer en poésie. Tout commence par le rejet du langage courant, sa vanité, son hypocrisie, son mensonge essentiel. C'est moins d'ailleurs l'aspect « tristement référentiel » et routinier de la langue qu'Ozu semble mettre en accusation, que son inutilité, sa gratuité. Les personnages peuplant ses films se cantonnent à la pure fonction phatique du langage mise en avant par Jakobson : « il fait beau aujourd'hui », « comment allez-vous ? », « j'ai passé un bon moment », le simple « ah, bon... », qui scande inlassablement chaque film, marquant, de manière simultanée et presque paradoxale, légère surprise et acceptation. C'est dans les moments les plus dramatiques que le langage montre sa parfaite inanité, son décalage essentiel avec le monde dont il prétend dire quelque chose. Au petit matin, quelques heures à peine après la mort de sa femme, le personnage du père incarné par Chishu Ryu sort sur la terrasse accompagné de sa belle-fille, et constate, comme dans un murmure : « Ah ! C'était un bien beau lever de soleil... Ça va encore chauffer aujourd'hui. » Ces simples phrases dérangent : comment les prononcer, comme s'il ne s'était rien passé, avec une naïveté et un détachement inouïs ?

C'est tout simplement que le langage, essentiellement et paradoxalement, ne dit rien, n'a rien à dire. Les mots sont de purs signifiants détachés de leur référent, signifiants flottants, caméléons, qui s'imprègnent de la subjectivité

1. S. Mallarmé, « Avant-dire au *Traité du verbe* de René Ghil », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, p. 677-678.

de celui qui les prononce, mais n'ont aucun sens arrêté en eux-mêmes. Ainsi dans *Bonjour*, et la fabuleuse scène de flirt entre le jeune professeur d'anglais et la tante, le film atteint un grand moment d'intensité dramatique dans un dialogue apparemment des plus ineptes. La Tante : « Bonjour. » Le professeur : « Bonjour. La journée s'annonce très belle, n'est-ce pas ? » La Tante : « Oh oui, très belle » (sourire). (Silence.) Le professeur : « C'est vraiment une belle journée ! » La tante : « Vraiment très belle, oui. » Dans un tel dialogue, assez désarmant de banalité, l'essentiel semble circuler en dehors des mots : le corps, avec ses sourires, ses regards détournés, ses mouvements involontaires de mains semble signifier davantage que les paroles échangées². Les mots, vidés de leur substance, pure impression sonore, ne comportent plus qu'un endroit sans envers : le signifié a été évacué.

Cette importance accordée à l'« image vibratoire » du mot rapproche d'ailleurs déjà indirectement le langage pratiqué par les personnages d'Ozu de la poésie : si le langage n'est pas doublé par un sens qui le recouvre, force est de porter son attention sur les seules sonorités et musiques des mots qui le composent. L'ouvrage de Jacques Laurans consacré au film *Il était un père* est, à cet égard, extrêmement intéressant. En certains passages du livre, l'auteur reproduit textuellement les dialogues du film, dans une manière de réécriture « blanche » qui fait penser à l'entreprise de Pierre Ménard écrivant une seconde fois *Don Quichotte* dans la nouvelle de Borges³. Or ces mots, si petits, humbles, évidents, qu'on oubliait en fait totalement lors de la vision du film, regagnent comme une densité, une épaisseur par le seul fait de la pure répétition, qui force l'esprit à s'arrêter sur eux et à en ressentir la mystérieuse beauté⁴.

Tous n'acceptent pas d'user d'un langage vide, futile, dénué de toute connexion au réel, voire même à la vérité. Soumis à leur désir égoïste, jouisseurs et consommateurs, insupportables le plus souvent, les enfants sont ces êtres qui refusent l'usage habituel que font des mots les adultes, et se révoltent pour qu'ils retrouvent une grandeur que les mensonges, les compromissions, les formules vides des adultes ont mise à mal. Toujours dans *Bonjour*, aux formules empruntées, inutiles et insignifiantes comme le terme « bonjour », justement,

2. Il n'y a d'ailleurs rien là que de très classique : voir les analyses de R. Barthes, figure « Cacher », dans *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1977, p. 54.

3. J.-L. Borges, « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », dans *Fictions*, Paris, Gallimard, 1951.

4. « L'espace intime – la vasque ronde adoucit les contours du vécu – engage le simple, le vrai, seulement quelques mots. Et la puissance du souvenir. *Je suis venu ici une fois il y a longtemps. Avec le directeur du lycée d'Utsunomiya. Ta mère était encore là. Tu n'étais pas encore né. Ah oui ? Par quel prodige Ozu parvient-il à nous faire voir, éprouver de telles choses ? La conception de sa mise en scène autorise ce passage, ce retour à l'infime, au presque rien ; jusqu'à cette possible connaissance ou traversée de l'invisible. D'où ce frôlement, cette caresse du silence, à peine ce qui passe entre les choses. » (J. Laurans, *Père éternel*, Paris, Hermann, 2013, p. 73.)*

Minoru et Isamu opposeront le pet, qui dans sa spontanéité, s'oppose aux significations figées de ces petites phrases inutiles qu'ils se sont pris à détester. Il leur faudra donc recourir à une « grève du silence », pour marquer leur désaccord avec l'usage habituel de la langue. C'est que, comme l'écrit Gaston Bachelard, « l'enfan[t] est certainement plus grand que la réalité⁵ », il croit encore, cratylisme naïf, au lien entre les mots et les choses, et au pouvoir des premiers de métamorphoser les seconds. Le vrai poète n'est-il pas aussi celui qui croit, peut-être secrètement, au pouvoir de transformation du monde par les mots ? Dans leur exigence d'absolu, de liaison entre le langage et la vérité, ils ne peuvent pas entendre la leçon de sagesse sociale dispensée par le professeur d'anglais qui voit dans les mots un « lubrifiant » qui aide à rendre la vie en commun supportable. Mais cette révolte hautaine que la jeunesse dirige contre le monde n'a pas les faveurs du réalisateur, car elle oublie en effet bien vite les raisons premières de son soulèvement, dès lors qu'on a fini par céder à son caprice consumériste très éloigné de ses nobles aspirations (à la fin du film, ayant oublié les raisons profondes de leur révolte car ils ont réussi à obtenir le poste de télévision qu'ils convoitaient, les enfants saluent les voisins de joyeux « bonjour »).

Même si le soulèvement des enfants en faveur d'un langage plus digne est entaché par de nombreuses ambiguïtés, il n'en reste pas moins qu'Ozu ne cesse d'exposer dans ses films un rapport faussé de l'homme et de son langage, simplement il ne s'agira pas de faire grève du silence, mais bien d'inventer un langage autre, poétique, qui redonne à l'homme la possibilité de penser ce qu'il dit.

Prosaïsme

Le moins que l'on puisse dire est qu'à la première vision, l'univers représenté par le réalisateur n'a pas grand-chose de poétique, mais se caractériserait plutôt par un extrême prosaïsme. Dans les films d'après-guerre, des groupes d'hommes se réunissent pour vider force coupelles de saké, échanger des plaisanteries grivoises, se goinfrer de nourriture dont ils vantent le caractère nourrissant. Les questions que les personnages se posent tournent autour de problèmes anodins, et la grande question du mariage de la jeune fille, même si elle recouvre évidemment des problèmes sans fond (solitude, détresse, vieillesse et mort des parents annoncées), semble *a priori* assez triviale.

Dans ce contexte, la poésie en tant que genre littéraire semble en inadéquation totale avec le monde qu'elle est censée décrire et les hommes auxquels

5. G. Bachelard, *Poétique de l'espace*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1957, p. 33.

elle serait supposée s'adresser. C'est pourquoi quand elle apparaît dans les films d'Ozu, elle se teinte toujours d'une glaçante ironie, marquant violemment le contraste flagrant entre la grandeur et la noblesse de la langue versifiée et le ridicule, la bassesse des hommes qui la prononcent ou l'écoutent. Dans *Récit d'un propriétaire*, le voyant miteux incarné par Chishu Ryu déclame intégralement une chanson, certes populaire, mais qui expose une histoire d'amour d'une noblesse à cent lieues de la misère et des questions de stricte survie matérielle que se pose l'assemblée du faubourg misérable où se tient l'action (il y est question de l'amour pur et malheureux d'un jeune enseigne de vaisseau quittant sa fraîche épouse, fille d'un comte, pour partir à la guerre)⁶. Lors de la scène qui se répète inlassablement de film en film, véritable leitmotiv, la cérémonie donnée par des anciens étudiants à leurs vieux professeurs, nous avons aussi souvent droit à un chant complet. Dans *Il était un père*, par exemple, le spectateur est presque gêné et embarrassé pour le personnage principal : celui-ci se livre à l'exercice d'un chant traditionnel, qui fait ressortir par effet de contraste la médiocrité de la situation, le goût amer laissé par une vie décevante, qui n'aura tenu aucune de ses promesses, entachée pour toujours par la noyade de Yoshima lors de l'excursion scolaire à Tokyo. De même lors de la fameuse scène de *Printemps tardif*, où père et fille assistent à un spectacle de nô. Yoshida Kiju décrit ainsi l'objet de la représentation :

La pièce de théâtre nô donnée à ce moment-là, *Kakitsubata (Iris des prés)*, montre la scène où la protagoniste principale, jouée par le *shite*, qui s'est métamorphosé en l'esprit de la fleur, donne libre cours à sa nostalgie pour un homme qu'elle avait aimé jadis⁷ [...].

Comment ne pas alors projeter dans la salle de spectacle ce que l'on perçoit sur la scène, et voir dans la jalousie grimaçante et amère de la fille incarnée par Setsuko Hara une réplique déviante, malade, inappropriée, presque choquante, de l'amour pur et précieux que la poésie nous donne ici à entendre⁸ ?

C'est toujours, semble-t-il, au moment où les hommes se montrent en position de bassesse extrême que la poésie surgit : c'est lors de scènes de beuverie que va venir aux lèvres la glorieuse geste militaire, le délicat poème d'amour, l'élégie plaintive déplorant l'abolition d'un monde courtois et élégant. La poésie ne semble pas un langage adapté pour l'homme : on a l'impression qu'elle est

6. On devine ici le sourire espiègle d'Ozu. Mais en dehors de l'ironie se pose une question importante : que font les hommes, que recherchent-ils, que ressentent-ils à l'évocation de réalités aussi éloignées d'eux ?

7. Y. Kiju, *Ozu ou l'anti-cinéma*, Lyon, Arles, Institut Lumière - Actes Sud, 2004, p. 112-113.

8. Le plan adopté par Ozu favorise dans sa composition même cette mise en relation : l'image prise en position basse du père et de la fille est présentée en *cut back* avec la silhouette du protagoniste *shite* en train d'exécuter sa danse sur scène.

mode d'expression pour des divinités s'adressant à des divinités, et que celles-ci doivent bien s'amuser à nous voir singer des sentiments si nobles ! Le cinéma d'Ozu nous met en face d'un constat sinistre : nous sommes fondamentalement indignes de la poésie, et notre existence se place tout entière sous le signe d'un prosaïsme de tous les instants. Que font les personnages peuplant ses films, sinon manger, boire (beaucoup), parler pour ne rien dire, travailler à des tâches répétitives, aliénantes, vieillir et mourir ?

Peut-on parler alors d'une poésie qui émanerait de l'œuvre d'Ozu, et qui ne serait pas, comme la poésie entendue littérairement, « bien au-dessus de nos moyens » ? Sur quel langage autre s'édifie-t-elle ?

Figures de substitution

Le jeu systématique de métonymies et synecdoques qui structure les films de manière à la fois très ferme et allusive place d'emblée les films d'Ozu sous l'angle de l'image, du déplacement, donc de la poésie. David Bordwell montre bien le recours systématique chez le réalisateur à ces deux « figures de style » dérivées de la métaphore, qui relie, par contiguïté logique, deux réalités hétérogènes⁹. Les objets se chargent ainsi parfois de « qualités » qui les font sortir de leur muette objectivité par leur lien avec la diérèse, avec les personnages qui en usent. Le linge mis à sécher dehors fonctionne ainsi dans tous les films d'Ozu comme synecdoque désignant le foyer, la vie familiale. L'objet peut aussi délivrer des informations sur la psychologie d'un personnage : lors de la dispute entre Chikako et son jeune frère Ryoichi, qui vient d'apprendre l'activité nocturne de prostitution de sa sœur, le fait que la caméra ne cesse d'inclure dans son champ une bouilloire fumante dit peut-être quelque chose sur la colère qui « bout » dans le jeune homme et qui finira par le dévorer en l'acculant au suicide.

Il y a donc, dans ces exemples qu'on pourrait facilement multiplier, un moyen poétique, parce qu'indirect, de dire quelque chose de l'intrigue de manière discrète, de composer des transitions subtiles en liant les personnages et le cadre dans lequel ils évoluent, qui donne vraiment le sentiment d'un cadre habité. *Femmes de Tokyo*, toujours, est construit sur l'existence de deux foyers, chacun constitué d'un frère et d'une sœur. Le foyer constitué par Ryoichi et Chikako est très souvent associé aux chaussettes : dès la première scène, le frère demande à sa sœur de lui apporter des chaussettes propres qu'elle prend sur un étendoir figurant sur nombre de plans ; plus tard, quand il déambule

9. D. Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema*, Princeton, Princeton University Press, 1988.

à travers la ville, hagard, la caméra se focalise sur ses seuls pieds. L'autre foyer est, lui, lié aux gants. Deux fois au cours du film, nous entrons dans la maison de Kinoshita par un gros plan sur ses gants de policier, et, comme indiqué plus haut, dans la scène où un policier vient interroger le patron de bureau sur les mœurs de Chikako, ces gants servent de métonymie pour désigner la police. Ce jeu sur les motifs devient très clair quand deux plans se suivent : l'un sur l'étendoir à chaussettes de Chikako, immédiatement suivi d'un nouveau sur le porte-gants accroché au dos de la porte chez Harue.

Impermanence

À côté de ce jeu avec ces figures de style éminemment poétiques que sont métonymies et synecdoques, qui tissent un réseau de correspondances, de motifs qui donnent de l'épaisseur et de la densité au réel représenté, la poésie se donne immédiatement à lire dans le travail du réalisateur par le recours à ce qu'il faut bien nommer une « imagerie » poétique. Bien sûr, Ozu semble avoir évité méticuleusement dans toute son œuvre les poncifs poétiques rebattus : pas de lune, de neige, de fleurs de cerisiers, de feuilles mortes, fleurs de prunier, coucous, et presque pas de nuages, de fleurs ou de pluie. Nous ne sommes pas dans l'exposition d'une imagerie japonaise traditionnelle qui plaît souvent en premier lieu aux spectateurs occidentaux, telle que les films japonais destinés aux festivals internationaux dans les années 1950 ont pu parfois la mettre un peu trop abondamment en avant¹⁰, mais un ensemble de motifs, de signes, se donnent tout de suite à lire comme « poétiques », tous pointant vers l'exposition de l'impermanence des choses, la fugacité, la brièveté de la vie et la précarité de l'instant.

Pour revenir à la bouilloire fumante, la fumée, le vent et la vapeur sont des clichés poétiques marquant l'évanescence, qu'on peut retrouver dans pratiquement toute la filmographie du réalisateur. Certaines œuvres des années 1930 montrent des feux d'artifice spectaculaires qui s'évaporent dans le vide de la nuit. Dans ses premiers films, Ozu use souvent de plans représentant des cheminées fumantes alors que *Printemps tardif* et les films qui suivront exposeront les vagues de l'océan, ou des champs d'herbes folles agités par la brise. Les lambeaux de papier flottant dans l'air signifieront la même idée dans quelques œuvres comme *Marchez joyeusement*, *Histoire d'herbes flottantes* et

10. Citernes à demi-construites, ou détruites, terrains vagues, cheminées d'usine, bureaux impersonnels : nous sommes davantage chez Ozu dans des décors à la De Chirico ou proches du néoréalisme italien que chez les artistes de l'*ukiyo-e*.

Dernier Caprice. Le chant des cigales est un dispositif poétique comparable, utilisé largement dans *Le Voyage à Tokyo*, *Herbes flottantes* et *Dernier Caprice*. Un insecte venant cogner une lampe ou une lanterne dans son vol obéit aussi à une convention poétique qui réapparaît souvent dans les moments de grande tension dramatique. Une autre image de l'évanescence est la photographie commémorative qui marque la fugacité du moment.

Tous ces motifs, nous les retrouvons de manière plus générale dans les traditions esthétiques du Japon. La fumée et le vent ont une longue histoire dans la poésie japonaise, comme chez Saigyō par exemple :

Entraînée par le vent,
La fumée du Mont Fuji
Se perd dans le ciel.
Ainsi mes pensées –
Incapables de repos¹¹.

Cette déclinaison de motifs ténus, légers, presque imperceptibles confère à chaque film d'Ozu une délicatesse sage, qui dit, à travers des images de peu, le tragique de notre condition vouée à la décrépitude et à la disparition, mais aussi sa fondamentale beauté; une beauté qui naît, précisément, de la disparition elle-même : *mono aware*, cette mélancolie insidieuse du présent, tristesse sereine, vision apaisée de la précarité de sa propre existence. Le présent n'est rien, mais en même temps, nous n'avons que lui pour nous adosser.

Aussi prosaïques, grossiers, vains qu'ils soient, les personnages d'Ozu sont à certaines occasions d'ailleurs capables de s'élever à l'appréhension de cette poésie de l'impermanence, à ce chant du monde qui, parfois, les détourne du quotidien malheureux pour les placer dans une sorte d'instant qui s'éternise. Sensibles eux-mêmes à ces motifs que le réalisateur aime mettre en image, ils semblent alors vivre de véritables épiphanies.

Ces moments, souvent partagés, dilatent la durée et viennent comme justifier une existence par ailleurs éminemment désespérante. On peut voir un bel exemple de ce type de scène dans *Fils unique*, quand, à un moment clé du film, la mère et le fils s'assoient dans un champ, contemplant les cheminées d'un incinérateur qui fument au loin. La mère demande au fils s'il n'est pas déçu de la vie qu'il mène. Le fils répond que non. Leurs regards convergent alors vers le ciel bleu; la scène s'étire en longueur, le temps se dilate, et le spectateur s'apaise lui-même, car la seule contemplation commune du ciel semble justifier la présence des personnages sur la terre, et semble leur donner le courage d'accepter la morne évidence de leur existence.

11. Saigyō, *Poèmes de ma hutte de montagne*, Moundarren, 1992 (réimpr. 2002) (trad. W. Fun Cheng), p. 53.

De même, une très belle scène d'*Été précoce* montre les vieux parents assis dans le parc d'Ueno, devisant sur la réussite de leur vie en général, assombrie par la mort d'un de leur fils à la guerre. Leurs regards convergent à un moment vers le ciel, fixant un ballon envolé. L'image n'est pas claire, et le symbolisme n'est jamais outrancier chez Ozu, ce qui rend impossible une lecture qui ferait de ce ballon perdu la montée d'une âme vers le ciel : rien qu'à l'énoncer, la chose apparaîtrait grotesque. Et pourtant cette image allège considérablement l'atmosphère oppressante du film : la famille se disloque, mais la contemplation de ce ciel uniformément bleu dédramatise la situation. Ce qui permet d'ailleurs au père de conclure : « Nous avons eu une belle vie, nous ne pouvons pas nous plaindre... ». Si ces scènes de « contemplation » conjuguées fondamentalement en un présent qui s'étire sont si apaisantes, c'est peut-être parce que jamais, à aucun autre moment de l'histoire qui nous est contée, les personnages qu'elles réunissent ne sont autant ensemble.

Un plan fameux d'*Il était un Père* montre au début du film le dos des deux personnages, jetant leur ligne de pêche dans un mouvement ample et harmonieux, le regard posé sur l'eau courante. Ce regard, l'ordre merveilleux de ce mouvement élégant et répété, nous donne l'image d'un moment d'harmonie, certes éphémère (l'éloignement est imminent) mais proche de la béatitude. Les regards ne se rencontrent pas, mais se tournent dans la même direction, convergent en un point éloigné. Les liens qui semblent unir les deux personnages qui, ainsi, contemplent, semblent indestructibles.

S'il y a eu divergence sur le passé, la contemplation du présent et du paysage, le fait de simplement s'asseoir et ressentir, réconcilie. Dans *Fleur d'équinoxe*, le mari et la femme, en discutant, se rendent compte qu'ils n'ont pas du tout vécu la période de la guerre de la même façon. Le mari dit avoir détesté cette période : il n'y avait rien à manger, les hommes étaient tous devenus horribles et cruels. La femme en a, elle, de bons souvenirs, car la famille était constamment réunie. Ayant prononcé ces paroles qui marquent l'existence d'un fossé dans leur représentation du passé, leurs regards convergent vers la mer intérieure et le timide coucher de soleil estival, et l'on sent qu'à ce moment précis, l'union qu'ils forment est absolument indissoluble, qu'il n'est aucune fêlure dans ce couple.

Ces moments de contemplation « poétique » nous rappellent une évidence : l'univers est ordonné, il obéit à des lois rigoureuses, mais nous sommes incapables de le voir, et nous ne cessons de troubler ces lois, de nous compliquer la vie. Dans ces moments de contemplation, nous ressaisissons intuitivement l'harmonie et l'ordre du cosmos que nos agitations « humaines, trop humaines » nous empêchent habituellement de voir. C'est l'analyse que livre Gilles Deleuze de ces précieux instants :

Et, quand un personnage sort un instant d'un conflit familial ou d'une veillée mortuaire pour contempler la montagne enneigée, c'est comme s'il cherchait à redresser l'ordre des séries troublé dans la maison, mais restitué par une Nature immuable et régulière, telle une équation qui nous donne la raison des apparentes ruptures, « des tours et retours, des hauts et des bas », suivant la formule de Leibniz¹².

Dans ces longs plans vides où les personnages s'oublient dans la contemplation d'une nature toute-puissante, le sentiment principal qui ressort est l'acceptation du cours du temps. On ne s'y souvient plus d'un temps passé qui nous dévore, on ne se projette pas dans un futur forcément incertain et décevant, on accepte le temps qui passe, la solitude à venir, la vieillesse, la mort. La subjectivité semble s'oublier, être mise de côté pour un bref temps, il s'agit de scruter le monde matériel, et de le voir évoluer dans le temps.

Le blanc

Tenant de définir la poésie, Paul Claudel réduisait finalement ce type d'écriture à la pratique des blancs : plus que par la recherche de musicalité, les tropes de substitution, les thèmes, la tonalité, la poésie se distinguerait essentiellement de la prose en ce qu'elle ménage des temps de pause, de respiration, de suspension, visibles dans la disposition même du texte sur la page. De ce point de vue-là, et de manière plus novatrice peut-être que dans son maniement de motifs en eux-mêmes poétiques, le cinéma d'Ozu est bien un cinéma poétique, car la trame de ses récits se présente comme trouée, emplie d'espaces et de temps déconnectés de la diégèse.

Ces « blancs » dans la narration sont ménagés par les plans de coupe si particuliers à l'œuvre du maître, prenant la forme d'une « nature morte » (les paysages pouvant parfois remplir la même fonction), que Noël Burch nomme « *pillow-shots* », précisément en référence à la poésie traditionnelle japonaise¹³. Ces plans suspendent le flux narratif, arrêtent le temps, font divaguer l'histoire et la concentration du spectateur. Ils nous apparaissent comme longs (rarement moins de cinq secondes, ce que nous sommes tentés de trouver fastidieux pour

12. G. Deleuze, *L'Image-Temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 26-27.

13. Voici la justification que donne Burch lui-même du choix de ce terme : « Non sans hésitation, j'appellerai ces images des "*pillow-shots*", par analogie approximative avec le "*pillow-word*" ou "mot-oreiller" de la poésie japonaise classique. *Makurakotoba*, traduit communément par "*pillow-word*" en anglais : une épithète ou un attribut de convention. Il s'agit en général d'un court vers de cinq syllabes qui modifie un mot, en général le premier du vers suivant. Certains "mots-oreillers" sont d'une signification obscure ; ceux dont le sens est connu ont pour fonction rhétorique d'élever le ton, et jusqu'à un certain point tiennent lieu d'images » (N. Burch, *Pour un observateur lointain*, Paris, Cahiers du cinéma - Gallimard, 1982, p. 175).

des plans décentrés par rapport à l'intrigue et vides de toute trace humaine), et éloignent l'humanité du film, comme le relevait déjà Deleuze, en opérant une sorte de décentrement du regard. Et certes, il est un peu exagéré de dire que ces plans sont systématiquement en dehors de la diégèse. Parfois, comme nous l'avons vu en considérant leur fonction métonymique, ils la servent, en présentant un contexte, le cadre dans lequel se situera l'action, ou encore en présentant un certain nombre d'indices qui permettent de repérer le rang social des personnages qui vont peupler la fiction. Il n'empêche que toujours le temps y est suspendu, nous sommes dans une pause, dans un temps à côté qui semble entrer en concurrence avec le temps de la fiction, le déroulement narratif du film.

Or, du « blanc », ces plans ont l'éclat presque aveuglant : leur objectivité nue, leur dépouillement, leur organisation à la fois limpide, évidente et pourtant recherchée, nous place en face du mystère. Que cherchent-ils à nous dire ? Et c'est comme si Ozu rejoignait ici les réflexions de plusieurs poètes contemporains, comme Yves Bonnefoy ou encore Philippe Jaccottet, soucieux de remplacer le « dire » par le « montrer », le « lire » par le « voir » :

Comment se fait-il qu'auprès de si peu des aspects du monde le langage ait consenti à venir, non pour peiner à la connaissance mais pour trouver repos dans l'évidence rêveuse, posant sa tête aux yeux clos contre l'épaule des choses ? Quelle perte, nommer ! Quel leurre, parler ! Et quelle tâche lui est laissée, à lui qui s'interroge ainsi devant la terre qu'il aime et qu'il voudrait dire, quelle tâche sans fin pour simplement ne faire qu'un avec elle ! Quelle tâche que l'on conçoit dès l'enfance, et que l'on vit de rêver possible, et que l'on meurt de ne pouvoir accomplir¹⁴ !

Nous sommes dans l'insignifiant, selon tous les sens du terme, à la fois le futile, l'inessentiel, mais aussi l'absence de sens, de signification. Nous sommes comme happés et fascinés par ces scènes de côté, comme on dit un pas de côté, que le réalisateur semble avoir volontairement dépouillé de tout horizon de sens.

Ainsi, la fin du film *Femme de Tokyo* présente trois journalistes pénétrant sans gêne dans l'appartement du jeune homme décédé et de sa sœur pour voir s'il y a là matière à *scoop*. Déçus, ils finissent par déguerpir, la caméra les suit dans la rue en un lent travelling, les perd de vue et s'arrête sur ce plan étrange d'un bout de rue filmé presque au ras du sol, au niveau du trottoir, lequel aboutit à une fermeture en fondu. Voici le commentaire de Noël Burch :

On peut dire que même le ton ironique du premier de ces *pillow-shots* (l'écriveau porteur d'une « nouvelle », le « vide » laissé par les reporters) ne survit plus dans le vide sémantique des deux derniers, lesquels constituent un paradigme de décentrement et

14. Y. Bonnefoy, *La Vie errante*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1993, p. 44. De manière significative, les dernières œuvres de ces poètes s'attachent à commenter l'œuvre de peintres.

d'insignifiance, l'équivalent filmique du maître zen distribuant des coups de canne en réponse aux questions graves de ses disciples¹⁵.

À côté de la diégèse se déroule un autre film, constitué d'une autre durée, d'acteurs n'appartenant pas au même ordre de l'être. Ainsi, à la question, « Qu'est-ce qu'un plan vide ? », Jacques Laurans répond, de façon elle-même toute poétique :

C'est un plan à l'arrêt, de pure contemplation.

Il ne se définit pas par le manque, le creux, ou une forme de désertion, mais bien au contraire, à travers la franche saisie d'un lieu, d'un paysage, ou d'une chose ordinaire soudain retenue sur ses bords.

Les plans vides correspondent à des prélèvements du monde extérieur ; ce sont de petits ensembles, de petits blocs, fermes, parfois sonores, traversés par le bruit du temps¹⁶.

Car il y a le temps de l'action, celui où l'humanité évolue, que nous révèle ce que Deleuze appelle les « images-mouvement », mais Ozu nous laisse simultanément et contradictoirement sentir un autre régime du temps véhiculé par une autre sorte d'images : les « images-temps ».

Deleuze montre que se juxtaposent dans tout film d'Ozu deux régimes très différents d'images et de temporalités : un premier niveau est celui du temps en ligne droite, de la narration, de la diégèse. Mais les *pillow-shots* nous donnent aussi à percevoir un autre type de temporalité, qui vient interroger, miner, ou peut-être, paradoxalement, consolider le premier niveau, qui est celui du temps « à l'état pur » :

Le vase de *Printemps tardif* s'intercale entre le demi-sourire de la fille et ses larmes naissantes. Il y a devenir, changement, passage. Mais la forme de ce qui change, elle, ne change pas, ne passe pas. C'est le temps, le temps en personne, « un peu de temps à l'état pur » : une image-temps directe, qui donne à ce qui change la forme immuable dans laquelle se produit le changement. La nuit qui se change en jour, ou l'inverse, renvoient à une nature morte sur laquelle la lumière tombe en faiblissant ou en croissant (*La femme d'une nuit*, *Cœur capricieux*). La nature morte est le temps, car tout ce qui change est dans le temps, mais le temps ne change pas lui-même, il ne pourrait lui-même changer que dans un autre temps à l'infini¹⁷.

Aux plans qui servent l'action, les mouvements et le dialogue se superposent des plans qui atteignent à l'absolu, contemplations pures, assurant l'identité du monde et du moi. C'est comme si un temps de la répétition, du cycle, de la nature, se donnait immédiatement à voir dans ces *pillow-shots*, à côté de la trame narrative portée par un temps en ligne droite.

15. N. Burch, *Pour un observateur lointain*, ouvr. cité, p. 183.

16. J. Laurans, *Père éternel*, ouvr. cité, p. 23.

17. G. Deleuze, *L'Image-Temps*, ouvr. cité, p. 27-28.

L'histoire s'arrête, il s'agit de contempler, de se placer subitement dans un autre type de regard. Il y a un va-et-vient perpétuel des postures du spectateur de n'importe quel film d'Ozu, obligé de quitter ponctuellement l'illusion cinématographique, l'histoire qu'on lui raconte, pour se rappeler d'une vérité plus haute, d'un autre régime du temps, qui vient comme frapper, de manière discrète mais répétée, la diégèse de futilité. Ne tremblez pas pour ces personnages, ne soyez pas immergés dans l'affect et la terreur, semblent nous dire ces *pillow-shots*, rappelez-vous que toute vie doit être replacée dans l'économie de l'univers : il importe de détacher son œil de l'apparence et adopter parfois un point de vue surplombant sur le monde, celui du silence, des espaces désertés, des objets, du réel dont notre existence individuelle aura à peine fait frémir la surface.

Ainsi le *pillow-shot* vient parfois briser l'impact d'une scène particulièrement dramatique, ce qui favorise une esthétique de la distanciation. *Le Fils unique* ne connaît véritablement qu'un seul moment « dramatique » : vers la fin du séjour de la mère, la nuit, celle-ci s'épanche douloureusement devant son fils mortifié, pendant qu'on entend son épouse sangloter amèrement sur leur vie misérable. Tout un coup, le silence, et un étonnant *pillow-shot*, surprenant aussi par sa longueur (trente secondes, un record dans la filmographie d'Ozu) sur un coin de la pièce avec, au mur, collé à l'envers comme le veut la coutume, le parchemin porte-bonheur offert par le vieux maître d'école. Que nous dit ce *pillow-shot*? Rien sans doute, il vient briser net la part mélodramatique de la scène en même temps qu'il semble apporter une assurance de bonheur d'un ordre supérieur, comme si, en silence, secrètement, mais sûrement, le porte-bonheur commençait déjà à remplir sa fonction dans la nuit, opposant son assurance tranquille d'objet aux tremblements des hommes. Il y deux films dans le film : il y a les déambulations humaines, les errements, les hésitations, et puis il y a les toits, les lampadaires, les cordes à linge, les abat-jour, les bouilloires, qui en viennent concurremment à occuper eux aussi le centre de l'attention. Et cette attention poétique aux choses et aux objets explique sans doute en partie pourquoi il est si facile de lier Ozu et le bouddhisme zen, qui voit dans la contemplation du monde matériel une manière d'accéder à la sagesse, car pour celui-ci, il n'y a pas de différence entre le sujet et l'objet. « L'homme regarde la fleur, la fleur sourit » dit un fameux *koan* zen. En ce sens, il faut imaginer que le maître zen n'aurait peut-être pas du tout, du même film d'Ozu, une vision comparable à la nôtre, car son regard ne percevrait pas de différence entre les *pillow-shots* et les plans servant la diégèse, car tout finalement est équivalent, là où le spectateur ne peut ressentir que du clivage dans l'accolement de ces deux régimes apparemment si différents.

Avec toutes les nuances et la prudence nécessaire lorsque l'on parle de la « religiosité » des films d'Ozu après les multiples mises en garde de Bordwell, on

pourrait tout de même avancer qu'il y a bien une part mystique dans tous ses films, qui consiste à doubler le monde des hommes d'un arrière-monde plus calme, plus silencieux, plus essentiel, qui est celui des objets et des paysages, à la contemplation duquel nous ne pouvons que nous grandir. C'est ainsi que l'on retrouve ces scènes de contemplation épiphanique dont nous parlions peu avant, où les personnages semblent dépasser leur condition difficile et misérable et prendre conscience d'une vérité plus haute, bien que souvent toute simple : le dessin des nuages, la douceur du vent, l'innocence de l'enfance joueuse, la mer et son flux immuable.

Les *pillow-shots*, comme les « blancs » en poésie, ménagent un temps suspensif, où la pensée laisse comme une écume ; où la parole, doucement, s'amuit, trace, écho qui dans son effacement progressif, donne paradoxalement un poids et une profondeur aux mots, aux actions qui les précèdent.

Tout se passe comme si ces plans venaient s'opposer de manière brutale à l'agitation des hommes, à l'urgence qui ne cesse de les habiter et de les faire se mouvoir. Un autre temps nous est donné à voir, une manière de temps parallèle, s'opposant par son immuabilité et sa fixité, presque sa solennité, au monde troublé des humains. Deux règnes coexistent et s'opposent.

Le langage autre, le langage de l'Autre

À étudier un recueil de poèmes comme celui de Francis Ponge, on est saisi d'une gêne : le poète dit adopter le « parti pris des choses », mais ne cesse de se livrer à des personnifications des « choses » qu'il prétend mettre en avant, et c'est finalement comme si les objets nous étaient toujours liés, comme si nous ne pouvions nous empêcher de nous y projeter, comme s'ils ne cessaient jamais finalement de parler de nous. L'écriture poétique, passant par le tamis de la conscience, est comme incapable d'objectivité. Et c'est bien là que le cinéma peut « dépasser » la poésie entendue comme genre littéraire, car la caméra est susceptible de donner l'apparence de l'impersonnalité, de donner l'illusion de, simplement, montrer. Et certes il est toujours question d'un point de vue, et chaque *pillow-shot* fait l'objet d'une rigueur compositionnelle qui vire presque à l'obsession chez Ozu. Il n'en reste pas moins que l'outil qu'est la caméra semble en mesure d'opérer un décentrement, une déterritorialisation que l'usage du langage rend impraticable. Plus loin encore que la volonté rimbaldeenne de « dérèglement raisonné de tous les sens », plus loin même que le « devenir-nègre », le « devenir-animal » du poète, il s'agit chez Ozu d'adopter l'idiome de l'Autre radical, de l'Étranger essentiel qu'est la chose, le pur étant, la seule matière.

Les objets peuplant les *pillow-shots*, ces paysages qui nous font face, semblent presque nous regarder avec morgue et dédain. C'est comme si non seulement deux temporalités s'opposaient à l'intérieur du même film, mais aussi deux points de vue : le point de vue des hommes les uns sur les autres, mais aussi, frappant de futilité ce premier point de vue, le regard des objets sur nous-mêmes, tellement supérieurs dans leur majesté calme, leur immobilité et leur silence. Yoshida Kiju met parfois en avant une telle sensation résultant de la vision des films d'Ozu, qui présentent tous deux lignes temporelles et deux points de vue concurrents sur la même histoire. Il voit dans le début du *Voyage à Tokyo*, et la scène anecdotique dans laquelle les personnages cherchent des oreillers gonflables qu'ils sont censés avoir mis dans leurs bagages en vain, une preuve de ces deux points de vue toujours coexistants et parallèles :

Sans le moindre rapport avec l'inattention du mari, les oreillers se trouvent de toute façon dans la valise. Ils sont là. Et ils peuvent reprocher au vieil homme son étourderie. Bien sûr, ils ne vont pas blâmer l'oubli du vieil homme. Ils sont muets. Mais n'incarnent-ils pas naturellement le sens caché de la conversation que ce couple échange banalement ? Nous pourrions appeler cela le « regard des oreillers gonflables ». Bien entendu, ils ne sont pas censés avoir un regard, mais ils sont indubitablement les seuls à pouvoir constater tout ce qui se passe. Voici donc l'existence des objets qui admettent et excusent l'imprécision du regard humain, ou l'étourderie de ce vieillard qui ne voit pas ce qui se trouve devant ses yeux. Dans les films d'Ozu, les choses nous regardent, comme les oreillers du *Voyage à Tokyo*¹⁸.

Les oreillers nous « regardent », et nous jugent, faudrait-il rajouter. Ou, pour être encore plus précis, il faudrait dire ceci : en laissant une place dans ses films pour ce point de vue et ce temps de l'éternité propre aux objets, il permet au spectateur de se juger lui-même à cette aune, et de mesurer son agitation vaine, ses tourments inutiles, ses peurs paralysantes. Hétérogénéité fondamentale et distanciation extrême : c'est comme si, passant de l'autre côté du miroir, épousant un regard non-humain, Ozu, par le biais de la caméra, nous observait de temps en temps comme des étrangers, mettant en péril sa propre intrigue en révélant son absolue futilité. Le fameux vase de *Printemps tardif*, que nous dit-il finalement au juste, de façon toute simple ? Que le chagrin d'une jeune fille s'appêtant à quitter son père pour voler de ses propres ailes et se marier est sans doute une chose qui peut nous attrister, nous spectateurs en tant que ses semblables, ses frères, mais paraît bien dérisoire aux yeux de l'évidence du calme de la nuit, de la caresse de la brise du soir, du chant des grillons. Les peupliers qui s'agitent au vent à la fin (et au début d'ailleurs) de *Chœur de Tokyo* et de *Mais où sont les rêves de jeunesse* ?, viennent désamorcer toute tentation

18. Y. Kiju, *Ozu ou l'anti-cinéma*, ouvr. cité, p. 20-21.

mélodramatique : que sont ces tracasseries et ces souffrances à l'échelle de la vie de la Nature, silencieuse et en mouvement ? Et sans doute que le rejet perpétuel de tout caractère mélodramatique, le fait qu'Ozu ait ressenti comme des insultes les critiques qui pointaient l'aspect mélodramatique d'un film comme *le Voyage à Tokyo*, s'explique en partie par là : il n'y a pas de mélodrame possible chez lui, car la présence abondante des *pillow-shots* impose une telle distanciation par rapport à l'univers strictement et pauvrement « humain » que nous ne devrions pas sortir bouleversés de la vision de l'un de ces films, seulement plus compréhensifs et, espérons-le, sages. Une part des films d'Ozu est à côté, au-dessus de l'homme, tentant de nous faire percevoir fugitivement un arrière-monde qui donne du sens et une assise à notre quotidien fluide et décevant, ce que ne fait que rarement le cinéma hollywoodien, qui ne représente jamais que la vie « des hommes entre eux », au besoin idéalisant ces derniers pour empêcher de plonger dans le désespoir. Le cinéma d'Ozu, au contraire, pour parodier le titre du petit opuscule sartrien, « n'est pas un humanisme » ! Et ce sont ces plans très particuliers, non pas spécifiques à Ozu – d'autres cinéastes japonais de cette période introduisaient ce même type de plan dans leurs films, Naruse, Shimizu... –, mais qu'il porta à un point inégalé de raffinement, qui, rompant la continuité narrative, par leur hétérogénéité, font surgir ce monde autre, mystérieux et captivant, seul digne peut-être d'être chanté.

En pratiquant ce langage radicalement différent, Ozu, dont Kogo Noda nous dit qu'il n'a jamais cessé de composer des vers en même temps qu'il écrivait les scénarios de ses films, a bien édifié un cinéma fondamentalement poétique, rompant avec les usages et la grammaire courante du langage cinématographique, pour laisser place à l'appréhension sensible de ce *mu*, impermanence, vide, évanescence ; terme-épithète d'une vie, au centre d'une œuvre qui comme toute poésie prétend saisir l'insaisissable, dire l'indicible :

Les mots devraient-ils donc faire sentir
ce qu'ils n'atteignent pas, qui leur échappe,
dont ils ne sont pas maîtres, leur envers¹⁹ ?

19. Ph. Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1994, p. 82.