

Université de Montréal

Destruction, puissance et limites du cinéma dans les films d'Ozu Yasujirô

par

Suzanne Beth

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Facultés des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales en vue de
l'obtention du grade de philosophiæ doctor (Ph.D) en études cinématographiques

Août 2015

© Suzanne Beth, 2015

Université de Montréal

Faculté des études supérieures et postdoctorales

Cette thèse intitulée :

Destruction, puissance et limites du cinéma dans les films d'Ozu Yasujirô

Présentée par :

Suzanne Beth

A été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Silvestra Mariniello

Directrice de recherche

Johanne Villeneuve

Membre du jury

Thomas Lamarre

Examineur externe

Marion Froger

Présidente

Le représentant du doyen

Résumé

Cette thèse de doctorat se rapporte aux films du cinéaste japonais Ozu Yasujirô (1903-1963) suivant l'hypothèse principale que les enjeux de la destruction qui y sont mis en scène, sous la forme de la disparition des liens familiaux et de la mort, ne peuvent être éclairés par la narration, dont le caractère non dramatique est notoire. En figurant la dislocation de la famille, les films d'Ozu rendent plutôt compte de la vulnérabilité du monde à la prise cinématographique : la destructivité du médium s'y énonce comme sa capacité à mobiliser ce qui entre dans son champ et à le transformer en faire-valoir de son aptitude à produire des effets. Cette étude fait ainsi apparaître les images animées, en tant qu'elles relèvent de la logique technique régie par la modernité, comme une forme de désastre, qui atteint la famille comme expérience de la communauté, c'est-à-dire comme rapport constitutif à un hors-de-soi. Mais à cette destructivité fait également face, au sein même de la pratique cinématographique d'Ozu, une autre possibilité du cinéma, qui peut restaurer ces liens menacés.

Cette étude du cinéma d'Ozu montre sa profonde affinité avec la pensée du désœuvrement élaborée par Giorgio Agamben, les films du cinéaste et les travaux du philosophe s'éclairant mutuellement. Le concept de désœuvrement permet de reconsidérer les enjeux essentiels des films d'Ozu à un niveau à la fois thématique et formel, immatériel et matériel, articulant ces deux facettes pour en considérer le registre proprement médiatique. Le propos n'est pas essentiellement esthétique ou formaliste, mais s'intéresse avant tout au travail d'Ozu du point de vue des enjeux éthiques du cinéma, qui se formulent en termes de relation à sa puissance. Celle-ci concerne aussi bien l'attention d'Ozu à la vie collective que le soin qu'il porte aux potentialités expressives du cinéma, c'est-à-dire à la manière dont il se rapporte aux limites de son médium.

Mots-clés : Ozu Yasujirô ; cinéma japonais ; médium cinématographique ; mouvement au cinéma ; philosophie de la technique ; communauté ; Giorgio Agamben ; désœuvrement.

Abstract

In this dissertation, the films of Japanese director Ozu Yasujirô (1903-1963) are studied according to the main hypothesis that the destruction they picture – disappearing family bonds, death – cannot be accounted for by plot development, its non-dramatic stance being well-known. As it is depicted in his films, family dissolution in fact testify for the world's vulnerability to cinematographic take: the medium's destructivity is especially expressed as an ability to mobilize what comes into its range and to transform it as a stooge for its own capacity to produce effects. This study then portrays moving images, inasmuch as they conform to the logic of modern technology, as a kind of disaster affecting family as a community, as an experience of being out-of-oneself. But Ozu's cinematographic practice shows as well ways to face such a destructivity, and points to another, restaurative potentiality for cinema.

This study of Ozu's cinema shows its profound affinity with Giorgio Agamben's conception of inoperativeness, the filmmaker's work and the philosopher's thought throwing light on each other. Through the concept of inoperativeness, the issues at the heart of Ozu's films are considered anew at a level both thematic and formal, immaterial and material, articulating these two aspects in order to tackle their very mediatic register. My approach, then, is not foremost aesthetic or formal but focuses on Ozu's films from the point of view of practice: it deals with ethical issues raised by the cinematographic medium, which express themselves in relation to power (or potentiality). This ethical concern relates to Ozu's attention to collectivity as well as to his care for cinema's expressive potentialities that is to say to the way in which his films face their medium's limits.

Keywords: Ozu Yasujirô ; Japanese cinema ; cinematographic medium ; cinema and movement ; philosophy of technique ; community ; Giorgio Agamben ; inoperativeness.

Table des matières

Remerciements	ix
Écriture des mots et noms japonais.....	xi
Introduction.....	1
Logique médiatique de la destruction et matérialité du cinéma	3
Les limites de la raison postcoloniale	12
La puissance du cinéma : geste et dispositif.....	22
Les films d'Ozu et les « limites du cinéma »	22
Dispositif et communauté	29
Justification du corpus et plan de thèse.....	32
PARTIE 1	
Cinéma et destruction : la vulnérabilité du monde à la prise cinématographique.....	37
Chapitre 1 - Logique médiatique de la destruction	39
1. <i>Gosses de Tokyo</i> : les personnages et la prise cinématographique.....	39
Les personnages mobilisés par le médium cinématographique.....	41
2. Ozu et le mélodrame	50
Un corps à corps	56
Le réalisme.....	58
Le sentimentalisme du cinéma.....	63
La détresse face au risque de disparition de tout référent éthique	68
3. <i>Une auberge à Tokyo</i> est-il un mélodrame ?.....	71
Détour par <i>Mort à Venise</i>	72
<i>Une auberge à Tokyo</i> : la puissance du faux.....	74
Chapitre 2 - Dispositif cinématographique et communauté	85
1. Images et liens familiaux	89
Entrée en matière – Portraits de soldats : la photographie et la mort	90
<i>Les frères et sœurs Toda</i> : la famille comme « lieu relationnel »	95
2. Famille, singularité, contingence	105
<i>Récit d'un propriétaire</i> : la singularité et l'amour	105
Amour (filial) et contingence.....	109
Singularité et communauté : la finitude.....	114

3. Médium cinématographique et dispositif.....	121
Le dispositif et la matérialité du cinéma.....	121
Dispositif, spectacle, communauté	125
Dispositif, séparation, gouvernement	126
Spectacle et « communicabilité »	130
<i>Été précoce</i> : discontinuité filmique et éclatement familial	132
Image, cliché, idéal	134
Unité et discontinuité filmiques	139

PARTIE 2

La matérialité des images : le cinéma comme technique.....147

Chapitre 3 - *Bonjour* : prendre la parole 149

1. La télévision, le cinéma et la question de l'ordre	149
La tentation de l'ordre	153
Excursus – <i>Tokyo-ga</i> : quel ordre pour quelles images ?.....	157
Les industries de programme et le risque de la synchronisation	162
Un cinéma aux confins de l'ordre et du désordre.....	169
2. Humour et gags : plaisanter avec le sens	181
Les « paroles enveloppées de silence » du cinéma d'Ozu	181
Les expressions anglaises : « <i>I love you!</i> », dit Isamu	187
Communiquer sans mots : le mime et les pets.....	193
Épilogue – Acte de parole et communication de masse : le <i>rakugo</i>	194

Chapitre 4 - La logique de la technologie et le cinéma 199

1. Médium cinématographique et innovation technique.....	199
<i>Le goût du riz au thé vert</i> : si elles ne sont pas dans le mélodrame, où vont les émotions ?.....	201
Couleur, formats anamorphiques : des innovations ?	207
Les formats anamorphiques	211
La couleur	214
<i>Le fils unique</i> : le parlant comme déception	219
Une réussite sociale minée par le bruit	224
L'intrusion d' <i>Une vie tendre et pathétique</i>	227
Le parlant comme déception	231
Que peut le corps d'un acteur ?	237
2. Potentialité, optimisation, retour.....	246
La technique moderne comme conditionnement.....	247
Ozu et le cinéma « primitif »	254
<i>Le fils unique</i> : la puissance du retour.....	258
Que sauver ?.....	267

PARTIE 3

Que sauver ? La puissance du cinéma	273
Chapitre 5 - Prendre soin : cinéma et passivité.....	275
Entrée en matière : cinéma, hypnose, guérissement	276
1. <i>Voyage à Tokyo</i> (1) : séjourner	282
Une mort due au « voyage à Tokyo » ?	283
L'invisibilité de Tokyo : un séjour impossible	288
La visite en autobus : un point de vue impersonnel.....	295
2. Excursus – Espace, communauté, cinéma	303
<i>Fûdo</i> : le milieu.....	304
<i>Dernier caprice</i> : une ritournelle pour la mort	311
Chapitre 6 - Mouvement et désœuvrement : le geste.....	319
1. <i>Voyage à Tokyo</i> (2) : fixité et mobilité du cinéma.....	319
Noriko, Shigé et le temps.....	321
Sur la passerelle d'Ueno : qu'est-ce qu'un mouvement ?	332
2. Restaurer : le « geste »	339
Les « scènes de communion » : demeurer et contempler	340
Expérimentation et désœuvrement : les limites du cinéma.....	352
Conclusion	359
Annexes	369
Bibliographie	389
Cadre général et théorique	391
Sur Ozu	405
Filmographie.....	411

Remerciements

Pour remercier Silvestra Mariniello, ma directrice, de la qualité de sa présence, de la chaleur de son soutien et de la finesse de son attention, je détournerai des mots du danseur de *butô* Amagatsu Ushio pour dire que, dans sa direction, c'était l'espace lui-même qu'elle traitait avec soin. Silvestra s'est constituée comme un environnement favorable et prodigue pour ce travail de recherche, qu'elle a porté depuis son commencement avec un enthousiasme et un désir de dialogue dont je lui suis infiniment reconnaissante. De Silvestra j'ai aussi bien appris le souci de la matérialité des images cinématographiques que la capacité à recevoir critiques, commentaires et réserves, leur nécessité pour progresser. Sa rigueur et sa bienveillance ont nourri cette thèse autant qu'elles m'ont fait grandir.

Je tiens également à remercier chaleureusement Marion Froger, qui a suivi et accompagné mon parcours depuis ses tout débuts. Marion est une interlocutrice à l'écoute exceptionnelle, trouvant dans la réflexion des autres ce qui est fructueux, s'engageant avec ce qui est en germe pour en favoriser le développement. C'est un privilège d'avoir pu en bénéficier.

Pour m'avoir permis de formuler mes idées dans le contexte non académique de la critique de films, participant ainsi à en délier l'expression, et pour la richesse des échanges que cette pratique a occasionnés, je souhaite exprimer ma gratitude à Serge Cardinal.

De juin à décembre 2011, j'ai eu la chance de faire un séjour de recherche à la Graduate School of Letters de l'Université de Nagoya, au Japon, sous la supervision de Fujiki Hideaki, que je tiens à remercier profondément pour la générosité de son accueil et la constance de son soutien depuis. Outre l'encadrement bienveillant de Fujiki-*sensei*, mes recherches à Nagoya ont grandement bénéficié de l'aide de Mizukawa Hirofumi, auquel je souhaite exprimer ma vive reconnaissance.

À Montréal, c'est tout un milieu qu'il me faut remercier pour sa compagnie intellectuelle et affective. En son sein, Erik Bordeleau a joué un rôle décisif dans la conduite de cette thèse, ce dont je lui suis profondément reconnaissante. En plus de m'avoir initiée à l'ampleur de la pensée de Giorgio Agamben, Erik a été un interlocuteur constant de cette recherche menée dans les confins de l'esthétique et des études est-asiatiques, et un lecteur magnanime.

Je souhaite également remercier du fond du cœur les amies ayant cheminé dans leurs propres recherches concomitamment aux miennes : pour la richesse, la variété et la chaleur de nos échanges, merci à Léa Kalaora, Anne Lardeux et Kim Turcot-DiFruscia.

Parmi les compagnons de route dont la présence et l'amitié m'ont soutenue dans ce processus, mes pensées vont également aux membres étudiants du CRIalt, de même qu'au groupe d'étudiants gradués sous sa supervision que Silvestra réunit régulièrement chez elle.

Merci également à Jonathan Tardif de m'avoir mise sur la piste d'un excellent cartographe.

Merci enfin à tous ceux et celles qui, durant ces années, ont composé mon entourage amical, familial et affectif, à Montréal, Paris et Tokyo, sans qui je n'aurais pu mener à terme cet exercice de solitude qu'est le doctorat.

Vincent Brault, dans la barbe magnifique de qui cette thèse a été écrite, mérite des remerciements particuliers, pleins d'amour et de gratitude pour m'avoir si souvent et si patiemment recentrée, semaine après semaine, pour ses nombreuses lectures, son soutien indéfectible, sa tendresse et sa confiance.

Cette recherche a bénéficié d'une bourse d'études doctorales du CRSH, d'une bourse de la Japan Foundation pour un séjour de recherche de six mois au Japon et d'une bourse du Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal.

Écriture des mots et noms japonais

Les mots et noms japonais sont notés en transcription dite de Hepburn simplifiée. Pour les lecteurs francophones, il est particulièrement à noter que le « s » se prononce toujours comme dans « sec » et jamais « z » ; de même, le « g » se dit comme dans « gué » et jamais « j ». Le « sh » se prononce comme dans « chez » alors que le « ch » se lit « tch ». Ainsi, le nom de Hasumi Shigéhiko doit être lu « hassumi chiguéhiko ».

Pour l'écriture des noms de personnes, l'usage japonais, dans lequel le nom de famille précède le prénom, est respecté pour les noms japonais, qu'il s'agisse de personnes liées au corpus étudié ou d'auteurs dont les travaux sont cités – ainsi, Hasumi est le nom de famille, Shigéhiko le prénom.

Introduction

Don Rodrigue

Je ne la regrette pas ! Japonais, je vous aimais trop ! Cela valait la peine de perdre une jambe pour entrer dans votre pays !

Le Japonais

C'est à coups de canon que vous teniez à nous exprimer votre sympathie ?

Don Rodrigue

On se sert de ce qu'on a et je n'ai jamais eu de fleurs et de caresses à ma disposition.

Vous étiez trop heureux dans votre petit trou au sec au milieu de la mer, dans votre petit jardin bien fermé, buvant à petits coups votre thé dans de petites tasses.

Cela m'ennuie de voir les gens heureux, c'est immoral, cela me démangeait de m'introduire au milieu de vos cérémonies.

Paul Claudel, *Le soulier de satin*

Logique médiatique de la destruction et matérialité du cinéma

Entre octobre 2005 et juillet 2007, pour des raisons très éloignées de la recherche universitaire, j'ai vécu dans une petite maison du centre de Tokyo. Je me rendais régulièrement à l'Institut franco-japonais, qui possédait une bibliothèque publique ressemblant de manière troublante à ses congénères en sol français, témoignage saisissant de la puissance culturelle et coloniale de la France. Le fonds de cette petite médiathèque comportait des cassettes VHS de films japonais et, parmi eux, un certain nombre de films d'Ozu ayant connu une édition sous-titrée en français. La désuétude touchante de leur support m'empêchant de les emprunter pour les visionner chez moi, un moment est arrivé où je suis venue chaque jour à l'Institut pour regarder des films d'Ozu grâce aux antiques magnétoscopes mis à disposition du public. Jour après jour, je venais, et j'ai ainsi épuisé leur petite collection. Ces films suscitaient en moi un sentiment inédit : ils me bouleversaient sans que je les comprenne vraiment. Les films d'Ozu n'ont pourtant rien de compliqué ou d'abstrait : ils mettent en scène, pour la plupart et ainsi que c'est bien connu, des histoires de famille dans le Japon qui lui était contemporain. Cette perplexité est restée longtemps en ma compagnie, malgré d'autres visionnements dans d'autres lieux d'autres films de l'abondante production du cinéaste. Finalement, cette expérience déroutante me semble le mieux éclairée par Ozu lui-même, qui a déclaré au sujet d'*Été précoce* 『麥秋』 (1951) : « je n'étais pas intéressé par l'action pour elle-même. [...] Je n'ai pas du tout poussé l'action et la fin, en conséquence, devait laisser le public avec un arrière-goût poignant » (cité dans Richie 1974, 237). À la force de propulsion de l'action, à la cohésion de l'intrigue ou à l'explication verbale, ses mots opposent ainsi la circulation des affects et des émotions entre le film et qui le regarde, dégageant un espace toujours vivant, inépuisable et incertain, entre l'intrigue et ce qui a lieu.

Né le 12 décembre 1903 à Tokyo, Ozu Yasujirô est mort le jour de ses soixante ans, une année après avoir achevé son dernier film, le *Goût du saké* 『秋刀魚の味』, sorti en novembre 1962. Il travaillait alors à l'écriture d'un nouveau scénario finalement réalisé par Shibuya Minoru (*Radis et carottes* 『大根と人参』 1965), ainsi qu'à celle d'un script pour la télévision nationale

japonaise, la NHK¹ (*La classe est finie* 『青春放課後』 1963). Sa filmographie compte cinquante-quatre films en tout, dont vingt sont à ce jour perdus, en totalité ou en majorité². Il a tourné son premier film en 1927, quatre ans après être entré à la Shôchiku, le grand studio au sein duquel il réalisera la quasi-totalité de son œuvre, à l'exception de trois films : *Les sœurs Munekata* 『宗方姉妹』 (1950, Shintôh/Tôh), *Herbes flottantes* 『浮草』 (1959, Daiei) et *Dernier caprice* 『小早川家の秋』 (1961, Tôh). Conformément aux usages de l'époque, il a sorti plusieurs films par année jusqu'en 1936, dont date son passage au parlant avec la réalisation du *Fils unique* 『ひとり息子』, puis un film par an en général, à l'exception des années où il a été mobilisé par l'armée japonaise³. Sa production connaît également un hiatus entre la sortie de *Voyage à Tokyo* 『東京物語』 (1953) et celle de *Printemps précoce* 『早春』 (1956), que pratiquement trois ans séparent. Renouant avec une pratique plus ancienne, il a par ailleurs tourné deux films en 1959, *Bonjour* 『お早よう』 et *Herbes flottantes* 『浮草』, une année après avoir réalisé son premier film en couleur, *Fleurs d'équinoxe* 『彼岸花』 (1958).

Ses films de la fin des années 1920 et du début des années 1930 explorent des registres très divers, qui attestent souvent de l'influence du cinéma américain de son époque, les mélodrames côtoyant ceux qui empruntent leurs ressorts au film noir, ainsi que de nombreuses comédies estudiantines, notamment inspirées des *college comedies* d'Harold Lloyd⁴. L'importance de l'humour dans le cinéma d'Ozu est en partie un héritage d'Ookubo Tadamoto, le réalisateur auprès duquel il a appris son métier, qui se spécialisait dans la réalisation de *nansensu-mono*, terme dérivé de l'anglais « *nonsense* » qui désigne un genre comique enchaînant gags et irruptions absurdes. Très peu tributaire du développement d'une intrigue narrative, il se

1 La NHK (Nippon Hôsho Kyôkai) 「日本放送協会」, soit la « Compagnie de diffusion du Japon », administre les stations de radio et de télévision du service public japonais.

2 La filmographie complète d'Ozu est située en annexe de cette étude.

3 Ozu a en effet été mobilisé pour les opérations militaires conduites par le Japon en Chine de 1937 à 1941. Il a ensuite été envoyé à Singapour de 1943 à 1945, en vue de préparer un film documentant le mouvement indépendantiste en Inde, qui n'a jamais vu le jour.

4 Les « films noirs » d'Ozu regroupent *Va d'un pas léger* 『朗かに歩め』 (1930), *Femme d'une nuit* 『その夜の妻』 (1930) et *Femmes au combat* 『非常線の女』 (1933). Ceux-ci reposent à bien des égards sur des ressorts mélodramatiques, mais les mélodrames à strictement parler regroupent particulièrement *Une femme de Tokyo* 『東京の女』 (1933) et *L'amour d'une mère* 『母を恋はずや』 (1934). Parmi les comédies estudiantines figure le film d'Ozu le plus ancien dont une copie subsiste, *Jours de jeunesse* 『学生ロマンス若き日』 (1929), de même que *J'ai été diplômé, mais...* 『大学は出たけれど』 (1929), *J'ai été recalé, mais...* 『落第はしたけれど』 (1930), *La femme et la barbe* 『淑女と髭』 (1931) et *Où sont les rêves de jeunesse ?* 『青春の夢いまいづこ』 (1932).

rapproche ainsi du burlesque. Cette veine comique, bien qu'elle ne soit pas présente dans tous les films d'Ozu, constitue un trait structurant de sa pratique, qui se fraiera encore un chemin dans une plaisanterie scatologique de *Dernier caprice* (1961), son avant-dernier film. De manière plus ponctuelle, la production d'Ozu comprend également un film de commande documentant l'art de l'acteur de *kabuki* Onoe Kikugorô VI, *La danse du lion* 『菊五郎の鏡獅子』 (1935)⁵. À partir du début des années 1930, Ozu concentre toutefois graduellement son propos sur le traitement des liens familiaux dans le cadre de films portant sur la petite classe moyenne⁶, ou *shôshimin-eiga* 「小市民映画」, consacrés à la vie domestique, dont *Gosses de Tokyo* 『生れてはみたけれど』 (1932) est le premier exemple emblématique. Ses films relèvent en effet du *gendai-geki* 「現代劇」, terme désignant des pièces dramatiques (« *geki* ») portant sur la vie moderne et contemporaine, par opposition aux *jidai-geki* 「時代劇」, pièces dramatiques d'époque, selon la grande division organisant le cinéma japonais à partir du début des années 1920⁷. La carrière d'Ozu est en effet intimement liée aux studios tokyoïtes de la Shôchiku, spécialisés dans la mise en scène de la société japonaise en cours de modernisation. Le premier film d'Ozu, *Sabre de pénitence* 『懺悔の刃』 (1927), est aussi son unique *jidai-geki*.

Reflète de ce recentrement progressif sur le traitement de la famille, la filmographie d'Ozu est traversée par un phénomène de répétition et de reprise à grande échelle, constituant un réseau de préoccupations communes perceptibles aussi bien à un niveau thématique que formel. Générant un « jeu de résonances » (Hasumi 1998, 98) et de correspondances entre ses films, actif aussi bien par rapport à des films antérieurs que postérieurs, cet usage a pu aller jusqu'à des *remakes* plus ou moins littéraux, explicite entre *Histoire d'herbes flottantes* (1934) et *Herbes*

5 Le film montre l'interprétation de la « Danse du lion » par l'acteur de *kabuki* Onoe Kikugoro VI. Il s'agit d'une danse de métamorphose et de possession durant en principe plus d'une heure mais écourtée à vingt minutes pour le film. Les pièces de *kabuki* comprennent en effet des épisodes chantés et dansés, qui sont souvent les morceaux de bravoure des *onnagata* 「女形」, les acteurs spécialisés dans les rôles féminins.

6 Le contexte socio-économique figuré dans les films d'Ozu a toutefois évolué avec le temps et l'histoire du Japon, les vicissitudes miséreuses de Kihachi, chômeur ayant la charge de ses deux fils, dans *Une auberge à Tokyo* 『東京の宿』 (1935) n'ayant rien à voir, par exemple, avec l'aisance de la famille Hirayama de *Fleurs d'équinoxe* 『彼岸花』 (1958) dans le Japon des débuts de la Haute Croissance.

7 À partir de 1920 environ, le cinéma japonais se structure en effet autour de la répartition entre *gendai-geki* et *jidai-geki*, qui dépend de l'époque dans laquelle est située la diégèse. La limite entre les deux est conventionnellement fixée à 1868, dont date la Restauration Meiji, mettant fin à l'ère d'Edo (1603-1868) et à sa politique de réclusion volontaire : il s'agit ainsi du symbole de l'« ouverture » du pays et de sa modernisation consécutive.

flottantes (1959), et manifeste entre *Gosses de Tokyo* (1932) et *Bonjour* (1959), par exemple. Mais celle-ci se retrouve à diverses échelles, la répétition touchant en effet la plupart des aspects des films d'Ozu, situations dramatiques, fragments narratifs, personnages de même que celles et ceux qui les incarnent, ainsi que certaines prises de vue, comme c'est le cas de certains « plans sans personnages⁸ » si nombreux, qui montrent du linge séchant dehors⁹. Ces éléments se font écho de film en film sans qu'il soit possible de les assigner à une ou à des signification(s), la reprise étant aussi bien un principe d'ordre et d'ordonnement que d'éclatement et de prolifération, les effets de la répétition ne pouvant simplement garantir le retour du même. La cohérence qui se dégage néanmoins de l'œuvre d'Ozu est généralement abordée d'un point de vue thématique et formel, et, plus précisément, d'une manière qui tend à considérer ces deux aspects de manière disjointe – ceci bien que cela ne soit pas toujours le cas, comme en témoignent notamment les ouvrages de Hasumi Shigehiko (1998), Yoshida Kijû (2004) et Basile Doganis (2005), de même qu'un lumineux article d'Alain Bergala (1980b), une telle dissociation étant en revanche particulièrement investie dans l'étude de David Bordwell (1988).

Thématiquement, le cinéma d'Ozu est communément décrit comme portant sur la dislocation de la famille et la disparition des liens familiaux, dans le sens de l'observation historique et anthropologique de l'institutionnalisation progressive, au cours du 20^e siècle, de la famille nucléaire au Japon. Ses films offriraient ainsi une chronique et un commentaire de l'une des grandes transformations de la société japonaise du fait de sa modernisation amorcée à la fin du 19^e siècle. À ce sujet, Bordwell estime que les films d'Ozu offrent une intensification du

8 Alain Bergala recourt à l'expression « plans sans personnages » pour désigner certains plans étroitement associés à la réalisation d'Ozu, qui montrent des compositions la plupart du temps inanimées montrant des objets ou des lieux, que Noël Burch appelle pour sa part « pillow-shots », Donald Richie « natures mortes » et Paul Schrader « codas ». Gilles Deleuze propose pour sa part de distinguer entre les plans qui montrent « un espace ou paysage vides » ou « une nature morte à proprement parler » (1985, 27).

9 L'importance de la répétition se lit également dans l'équipe ayant travaillé auprès d'Ozu – l'aspect le plus directement perceptible étant la présence récurrente de certains acteurs, au premier chef desquels Ryû Chishû et Hara Setsuko, dont les visages et les corps sont profondément associés au cinéma d'Ozu, mais les acteurs récurrents dans ses films sont nombreux et il faut également mentionner, au moins, Saitô Tatsuo, Sakamoto Takeshi et Sugimura Haruko. L'endurance de sa collaboration avec le scénariste Noda Kôgo en participe également, de même que celle de certains de ses techniciens, à commencer par son directeur de la photographie, Atsuta Yûharu. Il s'agit toutefois, et en partie, de l'une des conséquences des pratiques de travail au sein des grands studios de production japonais, ce qui n'en fait pas une caractéristique exclusive à Ozu bien qu'elle ait été particulièrement investie dans son cas (voir notamment Takahashi 1984a, 274).

sentiment de perte dans le Japon en cours de modernisation : « in his films, loss, while felt at the individual level, has its sources in a reaction to the vicissitudes of Japanese history » (1988, 41). Il s'agit pour lui d'un cliché expressif disponible pour les artistes japonais des années 1920 et 1930 particulièrement et Ozu ne ferait pas exception à la diffusion de ce trope, faisant de lui simplement un Japonais « de son temps », observateur de la culture urbaine post-Meiji¹⁰. Aussi pour Bordwell, la disparition des liens familiaux mise en scène dans les films d'Ozu constitue un commentaire de l'écart existant entre la vie des Japonais de l'époque et ce qu'il appelle les « promesses de l'ère Meiji », à savoir l'espoir « that Japan could modernize without suffering a dislocation of what were defined as its central traditions » (*ibid.*). Pour lui, la famille, en plus d'être une figure courante dans le cinéma japonais de l'époque, particulièrement sous la forme de familles incomplètes, offre un contexte lui permettant d'explorer ce décalage. Le traitement réservé par Ozu à ce thème récurrent relèverait d'une « nostalgia for a purer time » (*ibid.*, 43), son cinéma étant volontiers associé à un conservatisme social pour lequel la famille est une institution qu'il convient de protéger et de maintenir, ou dont l'affaiblissement est à déplorer : sa mise en scène de la famille serait ainsi le creuset où perte et nostalgie s'expriment conjointement.

Face à la banalité de ses thèmes, la singularité du cinéma d'Ozu serait à trouver dans son « style », que Bordwell analyse suivant les principes du formalisme paramétrique, s'efforçant d'identifier les règles du « système » stylistique sur lesquelles reposent ses films. Le cœur de la réflexion de Bordwell concerne ainsi les modalités d'exposition du récit dans les films, les images cinématographiques étant essentiellement conçues comme une manière de mettre en scène une intrigue, de manière plus ou moins linéaire, conventionnelle ou ouverte. En cette matière, Bordwell considère qu'« Ozu is an experimental filmmaker, quite likely the greatest » (*ibid.*, 6-7). Bien sûr le qualificatif « expérimental » n'est pas à prendre ici comme ce qui en est venu à décrire l'ensemble des pratiques à la limite du cinéma et des arts visuels, produites en marge de l'industrie cinématographique. Bordwell aborde la question de l'expérimentation depuis

10 L'ère Meiji (1868-1912), ouverte par la Restauration du même nom, est l'ère succédant immédiatement à la période d'Edo (1603-1868) au cours de laquelle le pouvoir shôgunal a conduit une politique de réclusion limitant strictement les rapports du Japon avec l'extérieur. L'ère Meiji correspond ainsi à ce qu'il est convenu d'appeler l'ouverture du Japon, est marquée par une politique d'importation intensive depuis l'Europe notamment, qui touche tous les aspects de la vie des Japonais. Le cinéma fait d'ailleurs partie de ce vaste mouvement d'importation, les premières projections d'images animées y datant de février 1897 (High 1984, 24).

ce qu'il estime être le rapport des « normes intrinsèques » du style d'Ozu aux règles du « style classique hollywoodien » qu'il regarde comme les « normes extrinsèques » à partir desquelles celles qui lui sont intrinsèques ont été établies. L'étude de Bordwell présente ainsi l'établissement du style d'Ozu comme une forme d'extraction par laquelle « Ozu builds his norms out of revising and decentering of the American cinema » (*ibid.*, 158), lequel est donc considéré comme le point de référence du style d'Ozu, c'est-à-dire, fondamentalement, comme son origine. Yoshimoto Mitsuhiro a beau jeu de souligner, au sujet de ce geste théorique, que « Bordwell has succeeded in freeing Ozu from the image of the quintessential Japanese director only by retrapping him in the discursive field of international modernism » (2005, 115), son cinéma étant ainsi analysé en termes de réaction et d'adaptation à une hégémonie.

De la sorte, le style d'Ozu est en outre conçu dans les termes d'une manipulation virtuose des capacités expressives du cinéma, dans un registre d'analyse reposant fondamentalement sur une séparation de la dimension immatérielle des films (leurs thèmes) et leur dimension matérielle et technique, considérée comme un code esthétique. Or, c'est notamment une telle dissociation qui conduit à considérer les films d'Ozu en termes de perte, parce que leur déploiement est rapporté à une logique extérieure au film. La présente étude part en revanche de l'idée que le cinéma n'est pas extérieur à ce qui est en jeu dans la modernisation du Japon et dans les bouleversements qu'elle a impliqués pour toute sa culture matérielle, de même que sa conception du savoir et de la personne. L'hypothèse centrale de ce travail de recherche se fonde ainsi dans la nécessité de considérer le cinéma dans l'articulation irréductible de son caractère matériel et immatériel, en prêtant attention à ce qu'Éric Méchoulan appelle les « matérialités de la communication », lesquelles « font partie du travail de signification et de référence, de même que les productions symboliques » (2003, 10). Cette étude se propose ainsi de considérer les films d'Ozu comme des formes pensantes capables d'énoncer, à même leurs images, une pensée de leur médium. Pour détourner légèrement les mots de Thomas Lamarre, dont la réflexion sur la matérialité des médiums s'énonce dans un travail sur l'animation japonaise, il s'agit d'envisager comment, au cinéma, « thinking about technology is inseparable from thinking through technology » (2009, xxxi) et à partir d'un engagement avec elle. L'attention portée à la matérialité du médium cinématographique conduit ainsi à déplacer l'enjeu des films d'Ozu depuis la perte, et

la nostalgie qui lui est associée, pour la situer sur le terrain de la destruction, le terme cherchant à nommer la part active de la technique cinématographique dans les situations mises en scène dans les films. En figurant la dissolution de la famille, les films d'Ozu rendent en fait compte de la vulnérabilité du monde à la prise cinématographique : la logique de cette destruction est à trouver dans le fait du film lui-même, c'est l'exposition à la technique cinématographique qui en est le site actif.

Comme on le verra, une telle hypothèse éclaire notamment le positionnement d'Ozu vis-à-vis du mélodrame, particulièrement prévalent au sein des *gendai-geki* et la production cinématographique japonaise de son temps. Comme le précise Yoshimoto, dans le contexte japonais, le registre mélodramatique caractérise des films offrant « an imaginary solution to the contradiction of modern Japan, the disparity between modernity and modernization » (2005, 116), le processus de modernisation se rapportant à la modernité comme à un horizon toujours hors d'atteinte. Une modernité pleinement aboutie, en mesure de soutenir son idéal d'émancipation, et particulièrement un sujet japonais véritablement moderne, y serait ainsi l'inaccessible conférant sa mobilité au récit mélodramatique. Au cœur de ces films réside toutefois un autre paradoxe du fait qu'ils abordent ces questions grâce à ce médium éminemment moderne qu'est le cinéma. Cette étude s'intéresse particulièrement à cette position problématique du médium cinématographique en s'appuyant sur la manière dont elle est élaborée dans le cinéma d'Ozu. Yoshimoto signale en effet que les films d'Ozu se dissocient délibérément du registre mélodramatique : « In the guise of the “most Japanese of all Japanese directors,” Ozu in fact deconstructed the most Japanese of all Japanese genres, family melodrama » (2005, 115). La pratique d'Ozu apparaît ainsi constituée dans une proximité avec le mélodrame, qui est d'abord historique et contextuelle, mais elle se formule plus profondément comme la mise en scène de situations semblant appeler un traitement mélodramatique qui toutefois ne vient pas, ses films se déployant dans l'interstice ainsi dégagé. Hasumi explicite les modalités de la « déconstruction » du registre mélodramatique opérée dans les films d'Ozu en attirant l'attention sur un enjeu fondamentalement médiatique : « un “mélodrame” n'est précisément chez Ozu qu'une intrigue racontée sans exposer les limites du cinéma » (1998, 188). Préciser les implications du rapport des films d'Ozu aux « limites » du médium cinématographique est le propos de cette recherche.

L'hypothèse d'une destruction médiatique, immanente à la technique cinématographique, conduit notamment à considérer la pensée heideggerienne de la technique dans la mesure où, comme le formule Heidegger, « c'est [la technique moderne] précisément et elle seule l'élément inquiétant qui nous pousse à demander ce qu'est “la” technique » (1958, 19). Parmi les textes regroupés dans *Acheminement vers la parole* se trouve un dialogue dont les propos sont répartis par Heidegger « entre un Japonais et un qui demande ». Écrit dans les mêmes années que « Question de la technique », en 1953-1954, cet échange évoque, par l'intermédiaire du cinéma et de la photographie, la radicalité de la transformation impliquée par l'adoption du régime technique issu de la modernité occidentale. Devant l'étonnement de celui qui demande à l'idée que *Rashômon* 『羅生門』 (Kurosawa Akira, 1950)¹¹ illustre l'« européanisation » du monde japonais dans la mesure notamment, où il s'agit d'un *jidai-geki*, figurant donc le Japon d'avant 1868, l'interlocuteur japonais déclare : « parlant du réalisme du film, je voulais au fond dire quelque chose de tout autre, à savoir que le monde japonais en général était capturé dans l'objectivation de la photographie, qu'il était proprement forcé à prendre la pose devant elle, bref qu'il était réduit à figurer comme disponible (*gestellt*) » (1976, 102). Dans une perspective heideggerienne, l'emprise de la technologie s'énonce ainsi comme une capacité à exiger la disponibilité de ce qui entre dans son champ d'action.

De manière intéressante pour le cinéma, ces « mesures d'autorité de la technique » visent l'être et contraignent sa manière d'apparaître. Le mode du « dévoilement », pour reprendre le terme d'Heidegger, « qui régit complètement la technique moderne a le caractère d'une interpellation (*Stellen*) » (*ibid.*, 22), qui se rapporte au réel comme étant un « fonds », c'est-à-dire une source d'énergie à capitaliser. Elle conteste ainsi la capacité du monde, et particulièrement du monde japonais, à exister à sa manière, selon ses propres termes. Il s'agit là d'une objection virulente de la capacité de l'être à « être-ainsi », c'est-à-dire selon « son mode » ou sa manière (Agamben 1990, 101). Cette liberté et cette vulnérabilité sont recouvertes par une unique exigence, la recherche de l'optimisation pour elle-même (Dreyfus 2004, 100). Aussi la

11 Récipiendaire du Lion d'Or à la Mostra de Venise de 1951 et de l'Oscar pour le meilleur film étranger aux Academy Awards de l'année suivante, *Rashômon* fut l'un des premiers films japonais à recevoir une reconnaissance en Occident.

soumission à cet impératif de la technique moderne modèle-t-elle également notre rapport au temps, toute évolution devant se conformer aux termes d'une optimisation, c'est-à-dire d'un rapport d'économie croissant dans l'utilisation de ce fonds. Il touche particulièrement le monde matériel, les choses, qui sont vouées à une obsolescence sans commune mesure à leur dégradation physique. Ainsi qu'on le verra, ces réflexions conduisent à considérer la technologie comme une forme de conditionnement de grande ampleur, au point de toucher la pensée qui en vient elle-même à s'identifier à cette recherche d'optimisation pour elle-même. Cette question importe particulièrement dans le cas d'Ozu, dont le souci pour le caractère matériel de son médium ne s'exprime pas dans une identification à ses « innovations » successives, ainsi qu'en attestent la prudence et l'humour avec lesquels il a abordé l'arrivée du son puis de la couleur. Il nous faudra ainsi considérer précisément les implications, pour son cinéma, de sa réticence à assimiler la matérialité technique de son médium à la logique de la technologie, en tant que conditionnement gouverné par une recherche d'optimisation pour elle-même¹².

Le propos central de Heidegger vise à dégager la spécificité de la technique moderne, ce qui implique de comprendre l'essence de la technique, qui n'a, elle, rien de technique – autrement dit, et pour reprendre les mots d'Hubert L. Dreyfus, il s'agit d'explicitier « the technological understanding of being¹³ » (*ibid.*, 99). Heidegger distingue une telle perspective de ce qu'il appelle « la conception instrumentale et anthropologique de la technique » et qui voit en la technique le moyen de certaines fins et une activité humaine (1958, 10). Selon Dreyfus, cette réflexion implique notamment que « the technological understanding of being can be dissociated from technological devices » (2004, 102). La présente étude pourrait se formuler selon ces termes, en se demandant dans quelle mesure le cinéma d'Ozu offre une voie pour penser cette distinction pour le cinéma : son existence comme technique moderne peut-elle être dissociée d'une pensée technologique de l'être ? Autrement dit, l'existence de la technique cinématographique peut-elle donner lieu à des pratiques qui ne se conforment pas à cette exigence vis-à-vis du monde ? Finalement, les modalités d'un rapport « non-instrumental » à la

12 La question de la technologie est traitée dans le chapitre 4 « La logique de la technologie et le cinéma ».

13 Le terme de « technologie » (et donc « technologique ») est à comprendre ici comme désignant la technique moderne – le terme sera ainsi utilisé comme synonyme de « technique » dans la mesure où elle correspond à la logique spécifique à la modernité.

technique cinématographique, pour reprendre les mots de Silvestra Mariniello (1994, 107), seront envisagées à partir de l'exigence de considérer la technique depuis les mondes sensibles auxquels elle peut donner lieu, c'est-à-dire selon l'idée qu'« expérimenter signifie [...] vivre ce qu'implique *éthiquement* telle ou telle technique » (Comité invisible 2015, 125) et en l'espèce la technique cinématographique. Si ses films expriment si puissamment « le sentiment effectivement très vif de l'être-là des choses, des corps et des gestes, de l'écoulement du temps » (Bergala 1980b, 25), c'est précisément parce qu'Ozu prend sur lui la destructivité propre à son médium, c'est-à-dire qu'il ne fuit pas devant elle, pas plus qu'il ne cherche à la recouvrir par toutes sortes de procédés dont le cinéma est capable. C'est à ce titre que son cinéma est également à même d'en énoncer une potentialité restauratrice.

Les limites de la raison postcoloniale

Ô mon corps, fais de moi toujours un homme qui interroge !
Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*

Participant à bien des égards à véhiculer et à diffuser la conception technologique de l'être, le cinéma est une des modalités par lesquelles « when modernity comes to the non-West, it always takes the form of colonial subjugation » (Yoshimoto 2005, 103). En effet, même si la modernité s'est pensée comme une voie d'émancipation, sa propagation progressive par le biais de l'impérialisme européen, accompagné à partir du 19^e siècle par l'expansion américaine, a occasionné une discontinuité radicale dans la temporalité des territoires qu'il a atteints. Homi K. Bhabha exprime le caractère inouï de cette rupture en ces termes :

There is no simple parallelism or equidistance between different historical pasts. A distinction must be maintained in the very convention of representation between works of art whose past has known the colonial violence of destruction and domination, and works of art that have evolved into an antiquity of more continuous, consensual kind, moving from courts to collections, from mansions to museums¹⁴ [...]. (1992, 88)

14 Cette citation est extraite d'un texte écrit à propos de l'exposition « Circa 1492: Art in the Age of Exploration », organisée par la National Gallery of Art de Washington à l'occasion du 500^e anniversaire de la « découverte de l'Amérique ». Bhabha s'attache à faire valoir le point de vue des conquies, de ceux pour qui cet événement a signifié les débuts de la domination coloniale.

De fait et comme Augustin Berque le rappelle, « alors que, dans les pays d'Occident, la modernité a toujours été ressentie comme un phénomène essentiellement temporel (une différence entre hier et aujourd'hui), pour le reste du monde, elle a d'abord été, spatialement, une confrontation avec l'Occident » (1996, 46) et son appareillage technique, culturel, politique. Hors d'Europe, la modernité et ses principes fondateurs sont ainsi inséparables de l'expansion coloniale, ce paradoxe et cette tension étant au cœur d'une forme d'aporie qui touche tous les territoires concernés, et parmi eux le Japon¹⁵. Elle y prend la forme d'une incitation au changement radicale, et leur « modernisation » est à bien des égards un corps à corps avec une « occidentalisation » problématique.

Dans un tel contexte, s'intéresser aux films d'Ozu du point de vue de la technique cinématographique signifie s'attacher à l'intensité de cette discontinuité, poursuivant ainsi mon travail de recherche précédent, conduit dans le cadre d'une maîtrise en géographie culturelle. Cette première recherche portait sur le Tropenmuseum (« Musée des tropiques »), musée anthropologique situé à Amsterdam et héritier direct d'un musée colonial fondé à la fin du 19e siècle alors que les Pays-Bas possédaient un vaste empire composé des territoires correspondant aujourd'hui au Surinam et aux Antilles néerlandaises (*West Indië*) d'une part et à l'Indonésie (*Oost Indië*) d'autre part. Cette étude proposait une généalogie de l'institution depuis sa fondation jusqu'à son existence actuelle en se demandant dans quelle mesure le musée s'était détaché de son passé colonial et s'il avait surmonté cet héritage. Ses pratiques muséographiques contemporaines témoignaient-elles de sa transformation en un établissement véritablement postcolonial ? Du fait de mon appartenance disciplinaire à la géographie, cette question était essentiellement traitée d'un point de vue spatial, en étudiant la manière dont les expositions du musée donnaient à voir le monde. Rendaient-elles justice à sa diversité ? Pouvait-on la percevoir

15 En 1853, lorsque les navires de guerre américains arrivent sur ses côtes pour établir des relations diplomatiques et commerciales avec lui, le Japon connaissait depuis plusieurs décennies des troubles intérieurs remettant en cause la dynastie Tokugawa au pouvoir depuis 1603, signe que « le régime perd[ait] son hégémonie politique et culturelle sur le corps social » (Souyri 2010, 416). La fin de la période d'Edo et l'ouverture du Japon, mettant fin à la politique de réclusion des Tokugawa, ne sont donc pas seulement imputables à l'intrusion américaine dans les eaux japonaises. Le constat, toutefois, que les traités signés dans la seconde partie du 19e siècle entre le Japon et les États-Unis, puis d'autres pays occidentaux dont la Grande-Bretagne, les Pays-Bas et la France, sont inégaux témoigne du fait que « le Japon est désormais placé dans une situation semi-coloniale et perd une partie de son indépendance » (*ibid.*, 429) et de sa souveraineté.

hors d'une interprétation historique uniforme, dans les termes d'un développement chronologique et linéaire orienté par l'idée de progrès et visant la modernité ? Autrement dit, l'*image* du monde qui en ressortait se distinguait-elle d'une projection de la compréhension européenne de sa propre histoire ?

Ce travail de maîtrise a été fondateur dans mon parcours intellectuel, dans la mesure où il a été l'occasion de découvrir le corpus de la géographie postcoloniale et des *Cultural Studies* en général, qui étaient à peu près absents du paysage scientifique de la géographie en France à cette époque, mais bénéficiaient d'un vif intérêt dans le monde universitaire néerlandais¹⁶, plus proche de l'académie anglo-saxonne. Cette recherche m'a ainsi confrontée à des questions épistémologiques inédites, du fait que, « as good histories of geography demonstrate, much early academic geography can be regarded as an overtly imperialist endeavour » (Shurmer-Smith 2003, 68). Cette recherche a été une confrontation à la réalité de l'héritage colonial, à mon héritage colonial et à l'héritage colonial de ma discipline comme à celui de la pensée européenne. Autant dire que ce fut un choc et une révélation. La violence de la rupture induite par la colonisation dans les territoires auxquels elle s'est imposée fut certainement l'enseignement le plus marquant de cette rencontre tardive avec la littérature postcoloniale. Cette discontinuité est en effet à la source d'une série de contradictions épuisantes pour les sociétés concernées, aux prises avec une modernisation à la fois inévitable et aliénante. Comment trouver une liberté hors d'une position de simple réaction induite par le caractère profondément inégalitaire de la relation coloniale et d'une émancipation imposée par la force ?

Orientalism, l'ouvrage publié par Edward W. Said en 1978, occupe une place centrale et fondatrice dans cette réflexion. Dans *The Predicament of Culture*, un autre livre important de la mouvance postcoloniale, l'historien américain James Clifford souligne en effet que « the key theoretical issue raised by *Orientalism* concerns the status of all forms of thought and representation for dealing with the alien » (1988, 260), qui est à entendre comme une critique, ou plutôt une remise en question radicale, de ces formes de pensée et de l'étude de l'altérité. Érigé à

¹⁶ Mes études universitaires pré-doctorales ont été conduites en France, au sein du département de géographie de l'Université Paris 1 – Panthéon – La Sorbonne. Dans le cadre de ma maîtrise (en 2004), j'ai suivi des séminaires du département de géographie de l'université d'Utrecht.

partir de ce point d'intransigeance, le corpus postcolonial s'intéresse particulièrement à la participation des humanités dans l'établissement de ces rapports d'assujettissement. L'ampleur même de cet enjeu s'est traduite par la diffusion théorique et méthodologique des *Cultural Studies* au sein des sciences humaines et sociales dans l'académie anglo-saxonne, ce qu'on a appelé leur « *Cultural Turn* ». Celui-ci a donné lieu à l'institutionnalisation d'un certain nombre de remises en cause dans les modes de relation aux autres tels qu'ils ont été formalisés en Occident, particulièrement au sein des disciplines scientifiques. La critique vise particulièrement leur positivisme, c'est-à-dire la prétention de la méthode scientifique à accéder à l'en-soi de ce sur quoi elle porte et ainsi dire sa vérité, qui est donc identifiée à sa pure objectivation. Les études culturelles, entre autres, s'efforcent de mettre de l'avant les rapports de pouvoir en jeu dans ces processus de qualification qui signent des enjeux de domination, héritage de l'influence sur ce champ disciplinaire de la pensée de l'articulation entre pouvoir et savoir de Michel Foucault.

Il s'agit de récuser une conception de l'altérité qui existerait de telle façon qu'on puisse univoquement la saisir et, particulièrement, lui attribuer des qualités fixes : « l'orientalisme supposait un Orient immuable, absolument différent de l'Occident » (Said 1980, 115), attribution d'autant plus aisée qu'elle se fait au nom d'une « tradition » figée dans le passé¹⁷, opposée à une modernité éclairée et à la pointe du progrès, c'est-à-dire objectivement plus avancée – ou, pour le dire avec Frantz Fanon :

Le colon fait l'histoire. Sa vie est une épopée, une odyssée. Il est le commencement absolu : « Cette terre, c'est nous qui l'avons faite ». Il est la cause continuée : « Si nous partons, tout est perdu, cette terre retournera au Moyen-Âge ». En face de lui, des êtres engourdis, travaillés de l'intérieur par les fièvres et les « coutumes ancestrales », constituent un cadre quasi minéral au dynamisme novateur du mercantilisme colonial. (2002, 52-53)

Cette critique est au fondement de l'anti-essentialisme viscéral des *Cultural Studies*, qui vise à contester l'idée même d'essence, ou d'être, héritée de la tradition métaphysique occidentale et des dualismes qui en découlent, particulièrement celui qui oppose modernité et tradition. La dénonciation de l'essentialisme se fonde notamment dans le risque que l'énonciation de

17 On peut remarquer la part jouée par les modes d'exposition des musées ethnographiques et coloniaux dans cette forme de pétrification.

caractéristiques implique de priver tout phénomène non-occidental de liberté, et particulièrement de toute possibilité d'évoluer, de changer, de varier, figeant ainsi les différences de sorte à réaffirmer et renforcer les rapports inégaux entre ceux qui observent et étudient et ceux qui sont observés. La participation de la géographie à une telle élaboration se retrouve particulièrement dans sa tendance au déterminisme, qui prône des rapports de cause à effet dans l'étude des relations entre un milieu, et particulièrement son climat, et ses habitants, leur culture, leur histoire. Pour le déterminisme, « l'orient géographique nourrissait ses habitants, garantissait leurs caractères propres et définissait leur spécificité » (Said 1980, 247), ce genre de jugements conduisant à l'établissement de hiérarchies dont la caution scientifique cache fort mal leur ethnocentrisme. La lutte menée contre ce genre d'énoncés a notamment conduit à une certaine méfiance vis-à-vis de l'idée même de tradition et à la référence qu'elle peut constituer, et à la valorisation de caractéristiques telles que la fluidité et l'hybridation, notamment appuyée sur l'appropriation de la philosophie post-structuraliste de la France de la seconde moitié du 20^e siècle.

La présente étude part ainsi du saisissement provoqué par ma confrontation à l'intrication de la vie intellectuelle occidentale à l'impérialisme politique des États européens. Mais elle s'attache plus particulièrement aux limites de la pensée postcoloniale et à l'influence des *Cultural Studies* au cours des trente dernières années, telles qu'elles me sont apparues de manière de plus en plus insistante à la fin de mon mémoire de maîtrise. Il s'agit notamment de rendre compte de la part problématique du caractère illimité de son approche critique ainsi que de la position hégémonique qu'elle a graduellement acquise dans les options épistémologiques des champs disciplinaires touchés par le *Cultural Turn*. De manière troublante, en effet, le corpus, les figures et les méthodes des *Cultural Studies*, depuis leurs départements d'origine, ont acquis une position de plus en plus dominante dans le monde académique « globalisé ». Cette situation paradoxale n'est pas seulement à comprendre à partir des modes de production et de diffusion de la recherche scientifique, dont l'Amérique du Nord est désormais le centre, elle doit également être abordée d'un point de vue théorique – les deux aspects étant inévitablement liés. Bien sûr, il ne s'agit pas de désirer ou de prôner un retour en arrière pour tenter de rejoindre une hypothétique

pureté disciplinaire d'avant le *Cultural Turn* ; la voie à tracer est étroite, mais c'est une telle tentative que cette étude propose.

D'un point de vue méthodologique, la cardinalité de l'anti-essentialisme a notamment donné lieu à une reprise et une vulgarisation de la « déconstruction » derridienne, laquelle tend à être transformée en une méthode de décomposition, voire de dislocation, des phénomènes considérés visant à en révéler l'absence de fondement¹⁸. C'était notamment à ce titre que mon travail de maîtrise me semblait arriver en partie à une impasse, parce qu'une telle entreprise s'oppose au caractère foncièrement inextricable du monde issu de l'impérialisme européen, de ce « monde de l'après », comme je voudrais l'appeler, au sein duquel plus rien ni personne n'a le loisir de se dissocier de ce legs. Il s'agit là d'une difficulté en tant que telle, particulièrement épineuse¹⁹ – notamment dans le cas du Japon, qui a lui-même conduit une politique impériale en Asie dans la première moitié du 20e siècle. Ce qui est spécifiquement interrogé ici est ce qui apparaît comme un désir d'élucidation totale de tout phénomène humain par la révélation de son inconsistance fondamentale. Ce qui m'apparaissait ainsi comme une impasse de l'approche postcoloniale issue des *Cultural Studies* résidait précisément dans la dimension destructrice du caractère illimité de sa puissance critique, qui repose sur une mise à distance pratiquement infinie de ce sur quoi elle porte. L'idée de « culture » est ce qui s'y trouve le plus fondamentalement remis en question, ce corpus théorique paraissant ainsi jouer contre son objet même, dans la mesure où « le pôle “nature” est stabilisé de telle sorte que la notion de culture risque de se vider de toute substance et d'être réduite à de simples hallucinations collectives » (Bordeleau 2009, 6). Un tel discrédit est notamment véhiculé par le terme de « représentations »,

18 Une telle idée est exprimée ainsi par Giorgio Agamben : « Le succès de la déconstruction dans les trente dernières années du 20e siècle est solidaire d'une pratique interprétative qui suspend et laisse tourner à vide les signatures de manière à ne jamais donner accès à un avènement de sens achevé » (2009, 89). Les « signatures » se distinguent des signes et des concepts : le terme désigne ce qui en active la signification et la rend possible dans un certain contexte culturel et historique. L'intelligibilité permise par les signatures tient ainsi à la capacité qu'elles ont à marquer ce à quoi elles se rapportent.

19 C'est dans cette perspective que je me suis par la suite intéressée à la notion de pardon, mise en avant dans des travaux de philosophie morale portant sur l'idée de justice en relation à des torts perpétrés dont la gravité les rend insurmontables. Cette notion-limite de la pratique juridique est alors pensée comme une manière de faire face à l'irréversibilité de l'action. Elle cherche ainsi dans un autre registre (en l'occurrence dans des parages théologiques) une voie possible pour enrayer des conflits condamnés à se reproduire indéfiniment, puisque leur entretien relève de la loyauté à ceux qui ont été offensés de manière irréparable.

qui voit ainsi sa fonction passer de fondement de la connaissance par l'objectivation des phénomènes à celle de fixation d'une inconsistance. En se rapportant à la connaissance en termes de certitude, que ce soit sur un mode essentialiste ou nihiliste, les deux entreprises risquent ainsi d'occuper des positions en miroir.

C'est à partir de tels questionnements que j'ai été amenée à m'intéresser au cinéma, en tant que puissance de fabulation, en partant de l'hypothèse que le cinéma ne peut être réduit à un réservoir de représentations à déconstruire. Il s'agissait de prendre au sérieux l'idée que le cinéma puisse penser sa propre modernité et de compter sur lui pour tenter de faire face à la « rupture du lien de l'homme et du monde » (Deleuze 1983, 220) que la raison postcoloniale me semblait en partie aggraver. Aussi le déplacement théorique que je m'efforçais d'opérer a d'abord été un glissement médiatique, dont toute la mesure vient de l'attention portée à la dimension inextricablement matérielle et immatérielle du cinéma et, ainsi, de sa propre intrication avec la globalisation technologique – et c'est ainsi que s'est fait mon passage disciplinaire depuis la géographie. Le médium acquiert une place centrale et opératoire parce qu'il permet effectivement de déplacer l'opposition entre nature et culture, qui reprend la disjonction entre matière et esprit. Faire un film, n'est pas une simple opération de configuration sur un matériau neutre. Le propos était ainsi de retrouver la force vive d'une certaine forme d'opacité comme ce qui permet à la clarté d'apparaître effectivement et d'y lire une voie pour affronter le désir pour la pure lumière de l'élucidation, qu'elle soit positiviste ou nihiliste, et la neutralisation qu'elle implique.

Dans le champ des études interculturelles consacrées au cinéma japonais, la tendance à la contestation de la légitimité de toute analyse en termes culturels est un enjeu majeur²⁰, qui vise notamment à s'assurer que les films étudiés ne sont pas conçus comme l'expression d'une « essence » japonaise. Ce qui est de la sorte visé est particulièrement la violence excluante de l'ultra-nationalisme ayant effectivement soutenu les campagnes militaires et coloniales du pays dans la première moitié du 20e siècle – nationalisme qui s'est notamment fondé sur l'exaltation

20 Au sein des études interculturelles consacrées au cinéma japonais, les traces du *Cultural Turn* prennent notamment la forme singulière d'un positionnement vis-à-vis de l'ouvrage que Noël Burch a dédié au cinéma japonais, *Pour un observateur lointain*, la mention de réserves à son égard devenant une curieuse manière de considérer l'altérité du Japon avec précaution.

d'une « japonité » éminemment contestable. Dans ce contexte, les médias, et le cinéma en particulier, tendent à être conçus comme paradigme de force « transnationale », tenue à la fois comme preuve de l'impureté de toute logique culturelle et comme énergie travaillant contre l'existence d'entités singularisées. Cette logique est spécifiquement à l'œuvre dans les études consacrées au cinéma des années 1920 et 1930, alors qu'émerge une culture de masse au Japon. Le cinéma en participe bien sûr, comme pôle d'un réseau médiatique notamment constitué par des revues portant sur les films et le monde cinématographique dans son ensemble (voir par exemple Wada-Maciano, 2008 ; Gerrow, 2010 ; Fujiki, 2013). En tant que puissance transnationale, le médium cinématographique y est élaboré comme cœur de l'irrémissible modernité de la société japonaise, laquelle se trouve en retour étudiée en tant qu'elle est, génériquement, moderne. Or, cette approche du cinéma possède une face problématique énoncée de manière provocatrice par l'essayiste américain Upton Sinclair dans *La tête d'Holopherne*, selon laquelle « avec le cinéma, le monde s'unifie, c'est-à-dire qu'il s'américanise » (cité dans Stiegler 2001, 138). Une des conséquences de l'anti-essentialisme et de l'atteinte à l'idée de culture que souligne Érik Bordeleau est ainsi une contestation de l'assise qu'elle offre traditionnellement pour concevoir la singularité.

Les enjeux de cette force de déterritorialisation du cinéma doivent être étudiés avec soin, dans la mesure où ils ne décrivent pas simplement une influence réciproque de motifs culturels, mais aussi le risque d'une destruction plus généralisée, relative à l'absence de limite en tant que telle et au risque de disparition de toute tension significative. Ce qui est en jeu est de trouver un lien avec ce qui importe :

What matters here is how value is introduced in the world, or in other words, how a certain mode of existence is intensified and brought to its creative limit. To believe in the world then, is indiscernibly active and passive; it is to contemplate – and *be contracted*. (Bordeleau 2014, 505).

Prêter attention aux dangers que l'équivalence généralisée fait peser sur les modes d'existence signifie s'intéresser aux modalités par lesquelles des discontinuités peuvent émerger. Il s'agit de reconsidérer la possibilité de penser la singularité d'une manière qui se distingue de l'intensification d'une pureté essentielle. Ainsi, la formulation d'une limite a été l'un des moteurs essentiels de cette recherche, dont il convient de préciser qu'elle ne peut avoir pour objet de

circonscire une pure intériorité : sa capacité à nous faire éprouver ce qu'elle délimite tient également à sa relation à un dehors. Avec le concept de « seuil », que Giorgio Agamben définit comme « un point de contact avec un espace extérieur, qui doit demeurer vide » (1990, 69), s'énonce ainsi une première définition de la limite. La question de la singularité est en effet l'objet d'une attention particulière de la philosophie franco-italienne contemporaine, notamment des travaux de Jean-Luc Nancy et de Giorgio Agamben, la pensée de ce dernier constituant à ce titre la référence théorique principale de cette étude, pour laquelle l'idée de « singularité quelconque », conceptualisée dans *La communauté qui vient*, possède une valeur épistémologique.

L'expression, « singularité quelconque », semble à première vue contradictoire, apparence paradoxale visant en fait à déconnecter le fait d'être singulier d'une identification à ce qui en seraient les caractéristiques. L'idée de singularité quelconque permet ainsi de considérer une entité limitée et singulière sans recourir à la notion d'identité et à ses catégories, en la rapportant à une série de propriétés, à des attributs appropriés, par exemple « rouge, français, musulman » (Agamben 1990, 10). Autrement dit, « ce que le quelconque ajoute à la singularité n'est qu'un vide, une limite ; le quelconque est une singularité plus un espace vide, une singularité *finie* et, toutefois, indéterminable selon un concept » (*ibid.*, 69). Le quelconque n'est donc pas une qualité, en tant que « seuil », il correspond à une discontinuité sans contenu : « un point de contact avec un espace extérieur, qui doit demeurer vide » (*ibid.*). Le quelconque désigne ainsi ce par quoi une singularité se rapporte à un dehors et peut, à ce titre, être exposée et apparaître, tout en la protégeant d'une capture par l'identification. La singularité quelconque est ainsi libérée de la suspension éternelle de la déconstruction, sans pour autant devoir répondre d'une série de propriétés. Cela signifie que son existence est au-delà de la justification, ou dans les mots d'Agamben, qu'elle a délaissé « le monde de la faute et de la justice » (*ibid.*, 14) dans lequel elle serait considérée à partir de recodifications en identités juridico-sociales (« l'électeur, l'employé, le journaliste, l'étudiant, mais aussi le séropositif, le travesti, la porno-star, la personne âgée, le parent, la femme ») (Agamben 2002b, 17).

Au registre de l'identité et de la différence, et leur rapport aussi ambivalent qu'écrasant à l'essence et à la détermination, Agamben oppose celui de la *manière* ou, comme il l'exprime dans *La communauté qui vient*, du « mode d'être », qui désigne un « être ainsi » tout à fait dépourvu d'attributs. Ainsi :

L'être qui ne demeure pas enfoui en lui-même, qui ne se *présuppose* pas lui-même comme une essence cachée, que le hasard ou le destin condamnerait ensuite au supplice des qualifications, mais qui *s'expose* en elles, qui est sans résidu son *ainsi*, un tel être n'est ni accidentel ni nécessaire, mais, pour ainsi dire, *continuellement engendré par sa propre manière*. (1990, 34 ; emphase dans l'original)

Aussi le quelconque apparaît-il comme ce qui, fondamentalement, abrite la contingence. La contingence, en effet, n'est pas simplement à comprendre comme le contraire de la nécessité, comme ce qui pourrait être autrement ; il s'agit plutôt de l'envisager comme ce qui « peut ne-pas-ne-pas-être », c'est-à-dire comme ce qui peut effectivement apparaître et être là, non pas du fait d'une nécessité, mais d'une capacité, qui est celle d'être selon son mode, selon sa manière. Une telle capacité se comprend fondamentalement à partir du concept de puissance, dont l'élaboration est au cœur des travaux d'Agamben et qui permet de préciser l'idée très forte de la manière au fondement de sa conception du singulier.

La conception agambinienne de la puissance est issue de sa lecture de la *Métaphysique* d'Aristote et de l'élaboration que celui-ci fait du rapport entre puissance et acte. Ce qui est absolument central pour Agamben n'est pas tant la transformation de la puissance en acte, que la relation de la puissance à elle-même, si l'on peut dire, et plus précisément le rapport de la puissance à sa propre impuissance. Je dis « sa propre » impuissance parce qu'il ne s'agit pas du rapport d'une puissance en général à une impuissance qui en serait dissociée. Ce rapport concerne une même capacité, ou une même « faculté », qui est effectivement acquise. C'est pourquoi le terme d'« impuissance » n'est pas tout à fait juste, même si Agamben l'utilise ; il s'agit plus précisément d'une « puissance de ne pas » : la puissance de ne pas faire (ou être) ce dont on a la capacité. Pour l'illustrer, l'exemple classique qu'il donne est celui du joueur de cithare, qui a la capacité de jouer de la cithare qu'il en joue ou non. Autrement dit, la puissance peut exister comme telle, indépendamment de son passage à l'acte : son actualisation n'en est qu'une possibilité. La puissance « de ne pas » constitue alors l'expérience la plus propre de la

puissance, parce qu'alors elle existe effectivement sous la forme d'une puissance ou d'une potentialité, indépendamment de son actualisation : « la puissance est [...] définie essentiellement par la possibilité de son non-exercice » (2011, 317). Aussi, fondamentalement, le singulier en tant qu'il est « quelconque est l'être qui peut ne pas être, qui *peut* sa propre impuissance » (1990, 40), et plus précisément la *manière* dont il peut sa propre impuissance, qui est ainsi le lieu de déploiement d'une grâce (d'une esthétique) appelant un « amour » (*ibid.*, 119) ayant une valeur proprement méthodologique.

La puissance du cinéma : geste et dispositif

Cette étude se propose de montrer comment la pensée agambinienne de la puissance, au fondement de sa conception de l'action, et, éminemment, de la création, permet de reconsidérer le travail d'Ozu et d'en éclairer les enjeux essentiels. Cette perspective théorique éclaire d'une part le caractère profondément paradoxal de la réalisation d'Ozu, qui s'exprime, ainsi que le formule Hasumi, par la proximité qu'elle entretient avec les « limites du cinéma ». Elle permet d'autre part de renouveler la compréhension des enjeux et les implications de la figuration de la famille et de sa dislocation, au cœur des préoccupations de la filmographie du cinéaste. Le contact entre puissance de faire et puissance de ne pas faire, tel qu'Agamben l'élabore, permet d'articuler ces deux aspects, dont le pivot conceptuel est la « manière » qui est entendue ici comme le tremblement singulier par lequel, dans la pratique d'Ozu, la possession parfaite des moyens, c'est-à-dire de ce que peut le cinéma, est déposée.

Les films d'Ozu et les « limites du cinéma »

Conjointement à un profond désir pour le cinéma, la trajectoire cinématographique d'Ozu témoigne d'une attention minutieuse et soutenue pour les limites de son médium. Le premier aspect (le désir pour le cinéma) est souvent souligné, ne serait-ce que du fait qu'il a fait des films toute sa vie, mais Ozu était également un cinéphile avéré, grand amateur de films dès sa jeunesse. Son goût pour les films étrangers est également notoire, particulièrement ceux d'Ernst

Lubitsch et de Charlie Chaplin, partageant avec ce dernier une réticence fameuse vis-à-vis du cinéma parlant. L'influence manifeste du cinéma hollywoodien sur nombre de ses films des années 1920 et du début des années 1930 en atteste, de même que la présence d'affiches d'autres films dans plusieurs des siens, jusqu'à *Bonjour* (1959). Son affectation à Singapour par l'armée impériale japonaise de 1943 à 1945 a en outre été l'occasion pour Ozu de visionner de nombreux films américains alors interdits au Japon, dont *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941), qui lui a fait forte impression. Le second pôle, à savoir l'attention portée aux « limites du cinéma », présente le plus d'enjeux théoriques et épistémologiques pour cette recherche, qui s'intéresse ainsi aux enseignements pouvant être tirés de la manière dont elle s'y déploie. Ce second point, toutefois, ne doit pas être étudié en le disloquant de son articulation au premier, qui est au contraire maintenue sous la forme d'une tension traversant son œuvre et qui n'a pas vocation à être résorbée. Si « Ozu a vécu admirablement cette contradiction grâce à un amour infini pour le cinéma » (Yoshida 2004, 56), l'observation de Yoshida peut également être inversée pour souligner combien l'amour d'Ozu pour le cinéma est dépourvu de sentimentalisme.

La question d'un rapport des films d'Ozu aux « limites du cinéma » concerne tout d'abord la continuité cinématographique, c'est-à-dire l'ensemble des opérations visant l'établissement d'un espace-temps cohérent et homogène au sein d'un film. Cette préoccupation vient du caractère discontinu des prises cinématographiques, qu'il s'agit d'enchaîner pour créer l'entité du film. La volonté d'établir une continuité aussi lisse que possible s'appuie sur des usages de tournage et de montage dont l'objet est d'atténuer autant que possible la perception de la discontinuité des images et toutes les formes de disjonction que celle-ci peut générer. Or la réalisation d'Ozu frappe par sa tendance à intensifier cette discontinuité, luttant ainsi contre l'établissement de sa cohérence sur la lisière même de sa constitution. Cette tension tient à une pratique idiosyncrasique du raccord bien documentée, particulièrement pour ce qui concerne la mise en scène des dialogues en champ/contrechamp, que Bergala décrit par exemple ainsi :

On sait que chez Ozu, contrairement aux usages du cinéma, les regards de deux personnages qui se parlent ne donnent pas l'illusion de se croiser par rapport au rectangle de l'écran comme dans le champ-contre champ classique. Les regards successifs des deux protagonistes partent exactement dans la même direction, légèrement à côté de l'objectif, ce qui ne manque pas de produire une sensation violente de coupe entre les deux plans, d'autant

plus que les yeux du deuxième personnage viennent occuper sur l'écran *la place exacte* des yeux du premier [...]. (1980b, 28)

Ne respectant pas la « règle » des cent quatre-vingts degrés²¹, une telle configuration altère en effet l'orientation spatiale et sa perception comme unité homogène. Le rapport d'Ozu aux limites du cinéma s'énonce alors comme la façon dont « il a préféré, plutôt que de se fier absolument à une technique institutionnalisée, rapprocher de nous le cinéma, en mettant en évidence et ses limites et l'illusion que c'est une grammaire cinématographique communément admise » (1998, 124), cette tendance à la dislocation s'établissant sur la limite même des possibilités du cinéma pour créer la perception d'une unité.

Pour Maeda Hideki, la consistance de telles pratiques dans le cinéma d'Ozu, signifie que celui-ci « tente de restaurer les images du monde dans leur hétérogénéité et leur violence première » (cité dans Doganis 2005, 79), cette hétérogénéité posant la question de l'ordre ou de l'ordonnancement de ses films²². Comme le remarque Bergala, cela n'implique pas, pourtant, qu'il s'agisse d'un « cinéma de l'intervention minimale » correspondant à l'idéal, par exemple, des longs plans-séquences du néo-réalisme italien (1980b, 25), Bergala soulignant au contraire la puissance, voire la « violence », de l'énonciation dans les films d'Ozu. Celle-ci s'exprime en particulier dans l'attention minutieuse qu'il accordait à la composition de chaque plan, quitte à déplacer certains objets entre deux prises, aux dépens du maintien de la continuité. Cela signifie qu'une telle soumission des éléments filmés au dispositif d'énonciation n'a pas pour fonction d'assurer une unification de la perception du film dont le public serait l'opérateur : « la force de l'énonciation, chez Ozu, n'implique pas [...] un spectateur aspiré par la fiction, d'autant mieux géré par le film qu'il supporterait l'illusion d'en être le centre » (*ibid.*, 28). Toute naturalisation de l'énonciation est refusée, la position des spectateurs est décentrée et le demeure, ce décentrement maintenu constituant une remise en question profonde de l'idée de point de vue, qui « dans notre conception occidentale classique du cinéma ne saurait avoir d'autre sens que d'être assignable à une origine » (*ibid.*, 29), c'est-à-dire à une origine du regard. Prenant la mesure des implications

21 La règle dite des cent quatre-vingts degrés correspond à un ensemble de consignes de tournage et de montage pour filmer un dialogue entre deux personnages qui se font face. Celles-ci déterminent notamment la position de la caméra entre les deux personnages, qui correspond à un panoramique horizontal. C'est ainsi qu'est en principe donné le sentiment qu'ils se font face et se regardent l'un l'autre.

22 La question de l'ordre est particulièrement considérée dans le chapitre 3 « *Bonjour* : prendre la parole ».

d'une telle pratique, Matsuura Hisaki estime alors que le cinéma d'Ozu « a mis la notion même de “sujet du regard” dans un état d'indétermination absolue » (cité dans Doganis 2005, 64) sur laquelle il nous faudra revenir²³.

La mise en intrigue constitue également une force d'unification des films, laquelle s'est notamment opposée, dans le contexte japonais, à un mode de narration épisodique en partie hérité du déploiement des pièces de kabuki, dans lequel le lien entre les divers épisodes est peu déterminé par la causalité narrative. Les films d'Ozu témoignent en partie de cette évolution, au sens où ses films sont construits autour d'un fil narratif relativement unifié, lequel frappe toutefois par son caractère singulièrement peu dramatique, la motricité et l'avancement du film étant aussi peu tributaires du récit que de l'action. Leur narration se caractérise en effet par sa minceur croissante et la faiblesse de sa dramatisation : pour reprendre les termes de Gilles Deleuze, l'intérêt pratiquement exclusif du cinéma d'Ozu pour « la vie quotidienne ne laisse subsister que des liaisons sensori-motrices faibles » (1985, 26), appelant ainsi à préciser la conception du mouvement qui anime ses films²⁴. Les réserves d'Ozu à ce sujet se forment particulièrement dans une répugnance pour l'explication, qui s'exprime par exemple dans ce commentaire datant de la sortie de *Fin d'automne* 『秋日和』 (1960) : « it is easy to show drama on film; the actors laugh or cry, but this is only explanation. [...] I want to make people feel without resorting to drama » (cité dans Richie 1974, 248²⁵). Le refus de recourir au pouvoir d'élucidation du récit se manifeste notamment dans un affaiblissement de la puissance cognitive du rapport de cause à effet, comme c'est particulièrement ostensible dans *Le fils unique* et dans *Voyage à Tokyo*, où seuls les conséquences, l'état présent, sont accessibles. Les causes étant, au niveau de l'intrigue, omises, le plan narratif se voit privé des capacités d'action et d'intervention reposant sur la causalité. La mort et la dispersion des familles ont lieu d'une manière tout à fait implacable, sans pour autant que le récit rende compte de la logique qui y prévaut. Aussi l'absence ou l'affaiblissement du principe de causalité confère-t-il parfois un tour étrangement

23 La question du point de vue est abordée dans le chapitre 5 « Prendre soin : cinéma et passivité ».

24 La question du mouvement est particulièrement traitée au chapitre 6 « Mouvement et désceuvrement : le geste ».

25 Cette citation d'Ozu se trouve également, traduite en français, dans Ozu (1978, 24), mais elle me semble mieux traduite dans l'ouvrage de Richie.

arbitraire à certains développements, comme c'est par exemple le cas de la dispersion de la famille Mamiya à la fin d'*Été précoce* (1951).

La réserve fondamentale d'Ozu vis-à-vis de l'explication possède des conséquences considérables, qui touchent particulièrement la place qu'occupe le langage dans ses films. Basile Doganis, qui s'est particulièrement intéressé à cette question, souligne l'importance de l'élaboration du rapport entre images et sons, et particulièrement entre images et mots, dans les films muets d'Ozu. Celle-ci a donné lieu à une pensée de leur autonomie relative qui se manifeste « tantôt en contredisant les données sonores par les données visuelles [...], tantôt, inversement en les corroborant » (2005, 70), le rapport des images à la signification demeurant dans l'indétermination. Le soin apporté par Ozu à cette question conduit ainsi à concevoir les scènes de dialogue comme « une monstration presque abstraite de l'acte de parler, de “prendre” la parole » (*ibid.*), c'est-à-dire l'assomption d'un locuteur dans la langue, hors de toute communication, de tout énoncé, de tout contenu de langage effectivement transmis. Comme en témoigne son premier film parlant, *Le fils unique*, l'importance accordée par Ozu à la prise de parole n'a pas trouvé de « résolution », dans ses films parlants, sous la forme d'une coïncidence entre l'image de personnages en train de parler et la cohésion dramatique que pourraient garantir les mots dits²⁶, phénomène que Hasumi Shigéhiko décrit en ces termes :

À la différence d'un discours qui revendiquerait une efficacité dramatique en représentant ce qui est supposé être une conversation, nous avons ici une mise en scène du langage touchant à l'absurde, certainement quelque chose qui révèle la nudité des signes au-delà du non-sens. À côté de l'absurdité ozuienne, les extravagances des Marx Brothers semblent plus attachées au signifié. Le langage, chez Ozu, s'est détaché avec une facilité stupéfiante de la zone de la signification, pour flotter dans un lieu neutre. On prendrait même pour une fiction l'idée qu'un mot possède un sens sur lequel il est possible de se méprendre et qu'on pourrait distordre. (1998, 99-100)

Cet enjeu nous ramène à la place capitale de l'humour dans le cinéma d'Ozu, particulièrement avérée dans *Bonjour*, où il s'agit d'une des manières qu'a le film de « plaisanter » avec le cinéma, pour reprendre un terme avec lequel Yoshida caractérise la pratique d'Ozu, et de subvertir la conception qu'on peut en avoir comme moyen de communication. L'humour accompagne et fait vivre le caractère paradoxal d'un film narratif et parlant au sein duquel les scènes de dialogue,

²⁶ La question du cinéma parlant, telle qu'elle se présente notamment dans *Le fils unique*, est considérée au chapitre 4 « La logique de la technologie et le cinéma ».

qui devraient en être le centre de la signification, sont au contraire le lieu d'une interrogation médiatique sur la possibilité de communiquer.

Aussi, comme le remarque Abé Mark Nornes, « Ozu certainly did leave us with a collection of perplexing films » (2007, 78), le trouble qu'il souligne se rapportant au doute soulevé par ses films quant à la possibilité, et à l'opportunité, d'énoncer une signification au cinéma. Pour Yoshida ce caractère paradoxal va jusqu'à faire d'Ozu « l'homme de l'anti-cinéma » (2004, 56). Au-delà de sa tournure provocatrice, l'affirmation pousse à son maximum la tension à l'œuvre dans le cinéma d'Ozu, au sein duquel opère une force allant à l'encontre de la constitution des films. Doganis explicite cette tension singulière dans les termes suivants :

L'intention d'Ozu, éminemment originale, dans chaque cas, consiste, selon ses propres termes, à “cacher ce que le spectateur souhaite voir le plus” (et ce spectateur souhaite voir, en général, des regards qui se croisent, des coupes tranquilles, un espace cohérent, un temps linéaire, des pièces peuplées de monde, du drame, du pathos, et puisqu'il s'agit du cinéma, des “effets”, des “trucs”, du “sensationnel”) [...]. (2005, 78)

Ces absences vont de fait à l'encontre d'une certaine imagerie du cinéma narratif sans toutefois que ses films deviennent autre chose. La pratique cinématographique d'Ozu se situe ainsi sur un seuil d'indifférence entre cinéma et ce qui ne serait plus du cinéma, au fondement de ce que Bergala décrit comme « une sorte d'état-limite du cinéma » (1980b, 29).

Les films d'Ozu, apparaissent ainsi comme des confins où le faire voisine avec un défaire, révélant sa profonde affinité avec un concept fondamental de la pensée d'Agamben : le désœuvrement. Après la notion de « seuil » évoquée plus haut, l'idée de désœuvrement offre ainsi une deuxième conceptualisation de la limite comme enjeu central de cette étude. Avec le désœuvrement, la limite ne se présente plus tant comme une frontière ou une bordure, mais fondamentalement comme une intimité : le terme désigne le contact d'une puissance de faire avec sa puissance de ne pas faire. Il s'agit du mode juste de la puissance, non pas tant parce que cela la rendrait « plus » puissante, mais parce qu'en désactivant le schéma puissance/acte, il soustrait la pratique au régime de l'exécution et ouvre l'action au registre éthique et politique. Le désœuvrement concerne particulièrement la création, dans laquelle il s'agit pour toute puissance de créer de demeurer auprès d'une impuissance de créer ou d'une puissance de décréation. La

création témoigne d'une logique qui, au moment même où elle donne lieu à une œuvre, va à son encontre et la défait. Il ne s'agit pas de dire que l'œuvre ne doit pas avoir lieu et de valoriser l'inachèvement pour lui-même, mais de ne pas considérer la puissance de faire, notre capacité d'action, à partir de sa seule effectuation. Elle se présente au contraire comme une coexistence devant se maintenir aussi bien dans l'œuvre elle-même : « l'œuvre [...] qui résulte de cette suspension de la puissance ne représente pas seulement son objet : elle présente, en même temps la puissance – l'art – avec laquelle il a été peint » (*ibid.*, 58), avec laquelle il a été écrit ou, comme c'est l'hypothèse de cette étude, avec laquelle il a été filmé.

Plus précisément, la logique de désactivation d'une puissance de créer, dans le cinéma d'Ozu, est à considérer à partir du concept de « geste », qui désigne dans les mots d'Agamben un désœuvrement de l'expression, et qui sera ainsi compris comme un point d'indiscernabilité entre les capacités expressives du cinéma et leur désactivation. Cette caractéristique correspond à la potentialité restauratrice que la pratique d'Ozu dégage au sein du médium cinématographique : c'est ainsi que s'énonce la manière dont ses films font face à la destructivité de leur médium en son sein même. Celle-ci a donc fondamentalement partie liée avec la dimension passive de l'action qu'implique le désœuvrement, en tant qu'intimité avec une puissance-de-ne-pas. Cette dimension s'exprime notamment dans le registre de la contemplation, comme désœuvrement du regard et désactivation de sa visée cognitive, au cœur de ce que Hasumi appelle les scènes de « communion » des films d'Ozu (1998, 156). Ces plans montrent deux personnages (exceptionnellement trois) simplement assis ou debout côte à côte et regardant dans la même direction, engageant ainsi une certaine présence du corps dans le temps, à la limite entre activité et passivité²⁷. L'acte minimal d'être assis, de se tenir debout et de regarder consiste finalement à « supporter et à exhiber le caractère médial des mouvements corporels » (Agamben 2002b, 69), c'est-à-dire leur statut de moyens offerts à la possibilité.

Le geste entendu comme désœuvrement de l'expression conduit ainsi à envisager l'action et particulièrement la création hors d'une identification pleine et absolue à elle-même, hors d'un

27 Les scènes de communion des films d'Ozu, et leur caractère restaurateur, sont abordés dans le chapitre 6 « Mouvement et désœuvrement : le geste ».

passage complet de la puissance dans l'acte. Le lien vivant de la puissance à sa privation fonde sa capacité à ne pas s'épuiser dans chacune de ses réalisations et à se « sauver », comme le dit Aristote : elle « se conserve et demeure » en tant que telle dans l'œuvre (Agamben 2009a, 20). Autrement dit, le désœuvrement est source de repotentialisation, permettant de penser l'émergence de possibles autrement qu'en termes de nouveauté irréductible et de prolifération de l'inédit, mais également, et fondamentalement, dans les termes d'un retour : retour vers le lieu où la puissance existe également, et éminemment, comme puissance-de-ne-pas. Se dessine ainsi une conception du temps qui éclaire la question de la conservation dans la pratique cinématographique d'Ozu de manière très différente de l'accusation de nostalgie qui lui est souvent adressée, qui se lit aussi bien dans son peu d'entrain à s'adapter aux « innovations » techniques²⁸ ayant touché le cinéma de son vivant (son, couleur, formats anamorphiques) que dans la place cardinale qu'occupe la répétition dans sa filmographie.

Dispositif et communauté

Cette caractérisation de la potentialité restauratrice d'Ozu en termes de désœuvrement de la puissance d'expression du médium cinématographique permet en retour de préciser les termes de la destructivité du médium cinématographique considérée dans cette étude et qui correspond alors à un régime du cinéma qui en empêche le désœuvrement. Le concept de dispositif désigne une telle mobilisation des capacités expressives du médium comme pure effectivité, son identification à la possibilité qu'il a de produire des effets. Le dispositif a ainsi pour effet de séparer la puissance de son impuissance, séparation qui transforme l'action en une pure exécution. Pour Agamben, la gravité d'un tel processus s'exprime par exemple ainsi :

Séparé de son impuissance, privé de l'expérience de ce qu'il ne peut pas faire, l'homme contemporain se croit capable de tout et répète son jovial « pas de problème » et son irresponsable « ça peut se faire » au moment précis où il devrait plutôt se rendre compte qu'il a été assigné de manière inouïe à des forces et à des processus sur lesquels il a perdu tout contrôle. Il est devenu aveugle, non pas à ses capacités, mais à ses incapacités, non à ce qu'il peut faire, mais ce qu'il ne peut pas ou peut ne pas faire. (2009a, 79)

28 Le premier film parlant d'Ozu, *Un fils unique*, date de 1936 alors que le premier long métrage japonais entièrement sonore, *Mon amie et mon épouse* 『マダムと女房』 de Goshō Heinosuke, est sorti en 1931. Il a par ailleurs réalisé son premier film en couleur, *Fleurs d'équinoxe*, de 1958, le premier long métrage japonais en couleur, *Carmen revient au pays* 『カルメン故郷に帰る』 de Kinoshita Keisuke, date de 1951.

La notion de dispositif permet ainsi de caractériser le caractère poignant, tragique, infiniment périlleux de notre vie avec les images animées, fonction que le terme possède d'ailleurs dans l'histoire des études cinématographiques, ainsi qu'il a notamment été élaboré au sein de la critique française de la fin des années 1960, certes dans une perspective tout à fait différente, fortement marquée par le marxisme et la psychanalyse, en phase avec les options théoriques des sciences humaines et sociales de leur temps. La façon dont Agamben conceptualise le dispositif permettra de prendre en compte les enseignements de la philosophie heideggerienne de la technique tout en la conduisant ailleurs, sur un terrain où s'articulent esthétique, éthique et politique.

La conception agambinienne du dispositif conduit en effet à préciser ce sur quoi porte la destructivité du médium : il met en péril la communauté²⁹. Cette étude s'intéresse ainsi aux rapports entre cinéma et communauté, trouvant une ascendance dans les travaux de Marion Froger, son souci de la socialité et de la dimension sensible et esthétique de la vie collective. Froger s'est en effet penchée sur la texture des liens engagés à la fois dans la fabrication de films et dans leur réception, dans le contexte de la production documentaire francophone de l'Office national du film (ONF) des années 1960 à 1985³⁰. Pour elle, la « *sensibilité à l'être-ensemble* » (2009, 13) ne concerne pas seulement les films prenant la communauté pour objet, cinéma social, politique ou militant, mais interroge les façons dont

nous pouvons *y ressentir un lien*, que cela passe par une sensibilité particulière aux relations impliquées par la production du film, à la manière dont le film inclut son spectateur, aux rapports de connivence et de correspondance entre les films qui dessinent la possibilité d'une communauté dégagée des appartenances aux groupes historiquement constitués [...]. (*ibid.*)

Dans la présente étude des films d'Ozu, la question de la communauté concerne spécialement les rapports du médium aux personnages, souci pour les personnages fondé par une analyse de *Gosses de Tokyo* (1932)³¹. Le film joue à ce titre un rôle d'origine pour cette étude, origine non pas entendue comme un point situé temporellement au départ d'un phénomène qui la quitte pour se développer chronologiquement, mais en tant qu'elle est à la fois commencement et

29 Le lien entre dispositif et communauté est étudié au chapitre 2 « Dispositif cinématographique et communauté ».

30 Comme elle le souligne, ce corpus est propice à son étude sans toutefois que la question s'y rapporte exclusivement (Froger 2009, 11).

31 L'analyse de *Gosses de Tokyo* se trouve au chapitre 1 « Logique médiatique de la destruction ».

commandement : « l'origine ne cesse jamais de commencer, c'est-à-dire de commander et de gouverner ce qu'elle a fait venir à l'être » (Agamben 2013, 15) et diffuse ainsi dans toute l'œuvre d'Ozu. La généalogie qu'Agamben propose à sa conception du dispositif remontant à la pensée de Michel Foucault en tant qu'elle s'intéresse à « la relation entre les individus comme êtres vivants et l'élément historique » (Agamben 2007a, 16), la mobilisation des êtres en tant qu'ils sont vivants par le dispositif est le guide à partir duquel la destructivité du médium pour la vie collective sera envisagée.

De la sorte, cette étude se propose de reconsidérer le thème central et mainte fois traité de la filmographie d'Ozu, à savoir la famille. Sa vulnérabilité à la capture par le dispositif implique en effet que c'est en tant que communauté, c'est-à-dire fondamentalement comme expérience d'un hors-de-soi, que la famille est en jeu. Cette hypothèse nous ramène aux termes dans lesquels se déploie la réflexion de Jean-Luc Nancy, qui observe en effet que

le témoignage le plus important et le plus pénible du monde moderne, celui qui rassemble peut-être tous les témoignages que cette époque se trouve chargée d'assumer [...] est le témoignage de la dissolution, de la dislocation ou de la conflagration de la communauté. (2004, 11)

Ce constat de départ n'est pas développé selon une ligne de pensée nostalgique appelant au retour à un ancien ordre des choses, mais comme regard sur les modalités dominantes de la pensée moderne. Autrement dit, la communauté n'est pas tant la « solution », le problème est sa disparition. L'enjeu est avant tout de penser les implications de l'exclusion de la communauté dans la conception moderne du sujet et de reconsidérer notre existence au sein d'un milieu, ce qui correspond, pour Agamben, à notre puissance même, qui s'exprime notamment dans notre capacité au langage et à l'expression. Celle-ci se comprend ainsi hors de tout énoncé effectivement prononcé, de toute identification de cette potentialité à des « contenus » quels qu'ils soient : il ne s'agit pas de la communication d'une parcelle de discours, ce que Gilles Deleuze appelle la transmission de « mots d'ordre » (2003, 298) – mais le témoignage d'une communicabilité. Cette étude s'attache à la *manière* dont les films d'Ozu habitent cette puissance et donnent ainsi lieu à des mondes.

Justification du corpus et plan de thèse

Cette étude n'est pas à proprement parler une monographie consacrée à l'œuvre d'Ozu ; il s'agit plutôt d'un dialogue avec sa pratique portant sur les enjeux soulevés par le rapport de ses films au médium cinématographique, à son caractère indissociablement matériel et immatériel. Elle se propose de rendre compte de la manière dont les films d'Ozu donnent à éprouver la destructivité du médium cinématographique, de même qu'ils présentent des voies pour y faire face. Ce témoignage ne se fait pas sous la forme d'une dénonciation explicitée et d'un discours objectivé dans les films, mais en habitant leurs limites médiatiques, c'est-à-dire en s'efforçant de trouver des images pour le transmettre. La trajectoire de nombre de films d'Ozu repose sur un traitement et une articulation de la destructivité et de la potentialité restauratrice du cinéma. Il s'ensuit une certaine difficulté à dissocier ces deux dimensions, ou plutôt cette intrication confère un caractère un peu artificiel ou forcé au projet de les dissocier pour les étudier. Cette recherche propose toutefois une tentative de démêler ces deux aspects de sorte à les caractériser aussi précisément que possible, l'analyse des films pouvant toutefois se rapporter aux deux pôles de la logique médiatique à l'œuvre dans ces films. Cette thèse est composée de trois parties dont chacune est divisée en deux chapitres, chaque chapitre étant centré sur un film ou un groupe de films : je me propose de présenter sa structure à partir du corpus de films qui en ont guidé la rédaction.

La première partie de cette thèse traite de la destructivité du médium cinématographique et vise à préciser la manière dont elle est élaborée au sein du cinéma d'Ozu. Le premier chapitre montre que sa logique est avant tout médiatique, au sens où le propos de ses films peut être formulé selon l'idée qu'ils traitent d'une destruction venant de l'exposition à la prise cinématographique. Cette hypothèse est posée grâce à une analyse de *Gosses de Tokyo* (1932), premier film d'Ozu où la menace pesant sur la famille comme communauté est pleinement abordée et particulièrement élaborée dans deux séquences qui sont l'objet d'une analyse détaillée. La première, qui s'organise autour d'un travelling plein d'humour et d'élégance, permet en effet de caractériser le péril pesant sur ce qui entre dans son champ comme une mobilisation opérée par le médium pour son propre compte, c'est-à-dire pour faire valoir sa capacité à produire des

effets. Cette instrumentalisation toujours possible des personnages par le cinéma est également thématifiée dans une séquence mise en abîme montrant la projection de vues animées. Cette scène décisive, jamais reprise par la suite, joue le rôle d'une origine pour cette étude, qui « n'est pas un “pourquoi” inébranlable et indubitable dont la raison puisse dériver les maximes » (Schürmann 1982, 107), mais un point à partir duquel rendre compte de tout un déploiement. L'hypothèse d'une destructivité proprement médiatique est également considérée en ce qu'elle éclaire l'ambivalence d'Ozu vis-à-vis du mélodrame. Les termes de ce rapport sont particulièrement étudiés dans une analyse d'*Une auberge à Tokyo* 『東京の宿』 (1935), Ozu ayant explicitement contesté la classification de ce film comme relevant du registre mélodramatique. *Une auberge à Tokyo* date en effet de l'époque où cette question s'élabore dans sa pratique, dans une proximité problématique qui sera caractérisée comme un corps à corps.

Le deuxième chapitre aborde la question du dispositif et son rapport délétère à la communauté, à partir de la manière dont le concept est élaboré dans les travaux d'Agamben, particulièrement dans *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* et *Le règne et la gloire*. Cet enjeu est considéré au regard d'un groupe de trois films, qui mettent tous trois en scène des séances de pose devant le photographe : *Les frères et sœurs Toda* 『戸田家の兄妹』 (1941), *Récit d'un propriétaire* 『長屋紳士録』 (1947) et *Été précoce* (1951). Ces portraits de familles donnent lieu à une figuration très forte de leur unité, qui est traitée à partir de la présence médiatique de la photographie, guide à la formalisation des rapports entre techniques de reproduction mécanique et famille entendue comme expérience d'un hors-de-soi. *Les frères et sœurs Toda* permet d'énoncer l'idée d'un effet de la reproduction mécanique sur l'unité familiale, que le film agence à la dispersion et, fondamentalement, à l'absence. L'analyse de *Récit d'un propriétaire* conduit à envisager le caractère irréductiblement contingent des liens familiaux mis en scène dans les films d'Ozu, par opposition à une intensification de leur caractère « naturel ». La trajectoire d'*Été précoce* offre une élaboration extraordinaire des rapports entre une exacerbation de l'unité de la famille par un recours massif à des procédés cinématographiques et sa dispersion, dont la narration se garde bien de rendre compte. Le film témoigne de manière particulièrement frappante de la menace que la transformation du cinéma en une pure effectivité peut faire peser sur la capacité à être ensemble.

La deuxième partie de cette thèse se concentre sur le positionnement des films d'Ozu par rapport au cinéma comme technique ou technologie. Le chapitre 3 étudie longuement *Bonjour* (1959), dont les enjeux sont au cœur de cette étude. Le film accorde une place centrale à la télévision, dont le traitement occasionne un renouvellement de la réflexion médiatique d'Ozu, le registre télévisuel apparaissant comme un régime possible du cinéma. Le film élabore des images qui rendent tangibles à la fois les risques qu'il présente ainsi qu'une autre possibilité du cinéma, qui passe notamment par des jeux proliférants sur la possibilité de communiquer. Humour scatologique, mime, prière, malentendus, commérages, grève de la parole : le film ne cesse de contrarier le désir pour une communication pleine et univoque, qu'il subvertit en libérant ses propres images. Le film explore ainsi les « limites » médiatiques du cinéma de manière joueuse et extraordinairement précise, permettant ainsi de dissocier l'acte de prendre la parole, c'est-à-dire l'assomption d'un locuteur dans la langue, de tout contenu effectivement prononcé, donnant ainsi à concevoir la « communicabilité » au cinéma, c'est-à-dire sa puissance.

Le chapitre 4 est introduit par une courte analyse du *Goût du riz au thé vert* 『お茶漬けの味』 (1952) contrastant sa faculté à laisser les émotions vivre et se métamorphoser avec la tentation de les imiter avec des images, posant ainsi la question des moyens à disposition du cinéma pour garantir leur circulation. Ce chapitre s'intéresse aux rapports entre cinéma et technologie, qui s'énoncent notamment dans la circonspection avec laquelle Ozu a envisagé les transformations qu'a connues le médium de son vivant, contestant ainsi qu'il s'agissait purement et simplement d'innovations. Il y est ainsi question de *Fleurs d'équinoxe* (1958), le premier film en couleur d'Ozu, qui offre une méditation, notamment soutenue par le rouge d'une bouilloire, sur la présence même de la couleur au cinéma, refusant de voir dans son introduction un nouveau standard de la production cinématographique, qui en garantirait le réalisme. L'introduction du son au cinéma est sans doute apparue à Ozu comme un problème plus grave encore dans la mesure où la tentation d'un contrôle de la signification s'y joue de manière pressante. *Le fils unique*, premier film parlant d'Ozu, est donc au cœur de ce développement. La présence du son et particulièrement celle de la parole est en effet un thème en tant que tel du film, notamment par l'intermédiaire de la seconde mise en abîme du cinéma dans l'œuvre d'Ozu, les personnages assistant à la projection d'un *talkie*. Comme on le verra, il ressort de l'analyse que le parlant est

avant tout présenté comme une déception, qui permet de reconsidérer l'attachement d'Ozu au muet et à une forme de « primitivité » du cinéma.

La troisième partie est spécifiquement consacrée à la potentialité restauratrice dégagée par les films d'Ozu au sein même de son médium, faisant face à la séparation à l'œuvre dans le dispositif. Celle-ci se caractérise par une attention portée à la passivité, ou à la dimension passive de l'action, sa pratique cinématographique étant considérée depuis sa capacité à se désœuvrer. Cette partie est placée sous le signe de *Voyage à Tokyo* (1953), version emblématique du traitement de la famille et de sa dissolution au sein de la filmographie d'Ozu, dans lequel la question du soin constitue un sous-thème significatif. Le film se caractérise par une désactivation particulièrement poussée de la causalité narrative et de la dramatisation, qui laisse beaucoup de place à d'autres formes de déploiement. Le chapitre 5 se penche sur la logique topologique qui tend à supplanter la force d'enchaînement du récit et aux implications, pour la collectivité familiale, de la disparition visuelle de Tokyo. On verra que la construction d'un point de vue impersonnel est un élément significatif du soin tel qu'il est conçu dans le film. L'étude du rapport du cinéma aux lieux, qui s'exprime notamment dans sa capacité à les disloquer de leur inscription matérielle, sera complétée par une courte analyse de la scène de poursuite centrale dans *Dernier caprice* (1961).

Le sixième et dernier chapitre s'enquiert particulièrement du pouvoir de libération, pour les images et leur avancement, du rapport de la réalisation d'Ozu à la puissance de son médium. Il y est notamment question de la force motrice du désœuvrement, qui se comprend par contraste avec la puissance d'immobilisation des images, particulièrement manifeste dans le cliché. La question de la mobilité du cinéma est essentiellement étudiée dans *Voyage à Tokyo*, d'une part au sujet du personnage de Noriko, dont la fixation dans des images toutes faites est un enjeu majeur. La question de savoir ce qui se meut au cinéma est d'autre part considérée dans une séquence organisée par deux travellings, la pratique d'Ozu invitant à reconsidérer l'identification du cinéma au mouvement pour préciser la mobilité qu'il peut effectivement générer, d'un point de vue physique aussi bien qu'émotionnel. Le désœuvrement de la puissance d'expression du cinéma s'exprime particulièrement dans la contemplation, une telle désactivation de la fonction cognitive

du regard étant mise en scène dans les scènes de « communion », comme on a vu que les appelle Hasumi. Leur logique est étudiée dans une séquence de *Printemps tardif* 『晩春』 (1949), dans laquelle la mobilité, celle du regard, est également un enjeu central. Cette analyse sera finalement l'occasion de considérer la valeur restauratrice de ces scènes pour la communauté, précisant ainsi leurs implications éthiques.

Partie 1
Cinéma et destruction :
la vulnérabilité du monde à la prise
cinématographique

Penser – mais lire aussi – signifie se souvenir de la matière.

Giorgio Agamben, *Le feu et le récit*

Chapitre 1

Logique médiatique de la destruction

Le cinéma démocratise le savoir, et donc nous l'impose comme une bénédiction qui est aussi une malédiction.

Stanley Cavell, *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?*

1. *Gosses de Tokyo* : les personnages et la prise cinématographique

Ce premier chapitre vise ainsi à exposer l'hypothèse centrale de cette recherche selon laquelle la destruction en jeu est immanente au film : elle est avant tout causée par le fait du film lui-même. La destruction étant ainsi apportée par les images animées en tant que telles, la question est ainsi de préciser la nature et les enjeux de la part destructrice de la prise cinématographique. Il s'agit donc de s'arrêter, dans un premier temps, sur la part malheureuse de la technique cinématographique telle qu'elle nous est donnée à éprouver dans les films d'Ozu. En effet, ses films ne témoignent pas de la destructivité propre au médium sous la forme d'une dénonciation explicitée et d'un discours objectivé dans le film, mais en habitant ses limites médiatiques, c'est-à-dire en s'efforçant de trouver des images pour le transmettre : ces confins sont le lieu depuis lequel le film énonce sa propre destructivité. Il s'agit ainsi de rendre compte de la logique à l'œuvre dans la pratique cinématographie d'Ozu, dans la mesure où elle traite de la menace pesant sur la cohésion de la famille dans des films profondément adramatiques, c'est-à-dire que la force motrice de l'action qui est très atténuée.

Cette question est explicitement élaborée dans *Gosses de Tokyo*, qui est le premier film d'Ozu pleinement consacré à un effondrement familial. Il ne s'agit toutefois pas de comprendre cette « première fois » d'un point de vue essentiellement chronologique, comme le point de départ d'un développement dirigé par l'ouverture déployée devant lui, allant dans le sens d'un

progrès ou d'un déclin³², ces deux images inversées de la même logique temporelle linéaire. En tant qu'origine de cette investigation dans le travail d'Ozu, *Gosses de Tokyo* est plutôt à comprendre comme étant « archaïque », au sens de ce qui est proche de l'arkè, de l'origine, en tant qu'elle « est contemporaine du devenir historique et ne cesse pas d'agir à travers lui » (Agamben 2008a, 33-34). C'est ce caractère paradoxal de l'origine, qui n'est pas un point donné dans le temps, mais une contiguïté avec le présent, ou, en d'autres termes, sa présence actualisée dans l'ensemble ses films, qui nous intéressera particulièrement dans *Gosses de Tokyo*.

En 1932, dont date *Gosses de Tokyo*, cela fait cinq ans qu'Ozu occupe sa place de réalisateur au sein de la Shôchiku. Il a déjà réalisé vingt-trois films, une telle abondance illustrant les pratiques de l'industrie cinématographique de l'époque, les tournages souvent très courts s'enchaînant les uns aux autres. *Gosses de Tokyo* se distingue dans cette production, notamment du fait de la reconnaissance dont il a bénéficié à sa sortie, le film arrivant premier du classement de la revue *Kinema Junpo*³³. *Chœur de Tokyo* 『東京の合唱』, réalisé l'année précédente (en 1931) et classé troisième par la revue, possède de nombreux points communs avec *Gosses de Tokyo*, dans la figuration des effets sociaux de la crise économique des années 1930 et notamment la fragilisation de la classe moyenne alors émergente au Japon. Mais il ne s'agit pas de voir avant tout dans le second une version plus évoluée, plus maîtrisée de leurs enjeux partagés. Il y a aussi une forme de rupture entre les deux films, qui n'est pas une question esthétique ou formelle, mais plutôt logique. Pour reprendre la manière de Gilles Deleuze, on pourrait dire qu'à partir de *Gosses de Tokyo*, la question des films d'Ozu s'énonce comme celle de savoir ce que cela signifie pour un personnage de cinéma d'être pris dans un film. Si *Chœur de Tokyo* traite des nouvelles formes de pauvreté et de rapports de forces qui émergent dans le Japon en cours de modernisation, *Gosses de Tokyo* se penche avant tout sur la menace que fait peser la prise cinématographique sur la vie. Cette question est directement mise en scène à deux reprises dans

32 Noel Burch considère en effet que la filmographie d'Ozu a connu une forme d'âge d'or à la fin des années 1930 et au début des années quarante, et que la suite de son travail témoigne d'une dégradation qu'il décrit comme une « sclérose académique » (1982, 172). Cette idée est notamment contestée par Deleuze, qui voit plutôt dans ses films d'après guerre une reformulation de questions déjà présentes dans son travail antérieur (1985, 25).

33 Fondée en 1919, *Kinema Junpo* est une des premières revues consacrées au cinéma au Japon. Son classement des dix meilleurs films japonais de chaque année est une institution du monde cinématographique et cinéphilique japonais, qui dure à ce jour. Au moment de la sortie de *Gosses de Tokyo* et parmi les films d'Ozu, *Jeune demoiselle* 『お嬢さん』, avait été premier de leur liste en 1930 et *Chœur de Tokyo* troisième l'année suivante.

le film, le médium cinématographique en tant que tel y occupant ainsi une place centrale. Cette présence ne relève pas d'une réflexivité par rapport à sa pratique esthétique, mais de la création d'une interruption dans le flux médiatique du film. Il en est ainsi dans la mesure où, comme on le verra, il problématise explicitement la question de la mobilisation, en tant qu'elle est notamment opérée par le cinéma. Cette séquence situe ainsi un enjeu fondamental du cinéma d'Ozu à un niveau proprement médiatique, c'est-à-dire qu'il y est question de « penser au cinéma par le cinéma » (Deleuze 1985, 215).

Les personnages mobilisés par le médium cinématographique

Gosses de Tokyo met en scène la vie d'un modeste employé de bureau, monsieur Yoshii, et ses efforts pour se faire remarquer par son patron, ainsi que sa vie de famille, composée de sa femme et de leurs deux fils d'une dizaine d'années, Ryôichi et Keiji. Comme de nombreux films tournés à cette époque au Japon, *Gosses de Tokyo* dresse un portrait en partie satirique du salariat naissant et de la vie dans la banlieue de Tokyo qui l'accompagne. Le film s'organise autour d'un moment d'effondrement de cette tentative d'établissement, lorsque les fils se révoltent contre leur père et son autorité. Comme ils le disent de manière répétée, les garçons se mettent à douter que leur père soit « quelqu'un d'important », statut qui devrait à la fois les conduire à le respecter et à aspirer à suivre ses traces en étant de bons élèves. Le film participe ainsi à l'élaboration de la figure du « *salaryman*³⁴ », emblématique de la relation ambivalente de la société japonaise à sa modernisation et particulièrement au développement du travail salarié au sein d'entreprises à financement capitaliste. La prospérité que doit garantir cette modernisation du travail occasionne une pauvreté secondaire fréquemment mise en avant dans le cinéma japonais de l'époque, de même que la mobilité sociale³⁵ qu'il devrait permettre tend à se rabattre sur des rapports de

34 Terme d'origine anglaise désignant en japonais les employés de bureau, catégorie sociale nouvelle dans le Japon du début du 20e siècle.

35 En effet, au moment de son « ouverture » à la fin du 19e siècle et de sa modernisation consécutive, le Japon sort de la période dite d'Edo (1603-1868) au cours de laquelle la société était organisée par une division en classes, la politique des *shôgun* Tokugawa visant à les maintenir aussi étanches et stables que possible. Cette répartition en quatre classes principales prenait la forme d'une hiérarchie au sommet de laquelle se trouvaient les guerriers (*samurai*), suivis des paysans, puis des artisans et enfin des commerçants, à laquelle s'ajoutent deux classes caractérisées par leur marginalité, bien qu'elle soit d'un registre différent : les parias (*eta* ou *burakumin*) pratiquant des activités liées à la mort (bourreaux, tanneurs, etc.), d'une part, et, d'autre part, des « non-hommes » (*hinin*) qui

pouvoir fondés sur le critère exclusif de l'argent (fortune, patrimoine, capital). *Gosses de Tokyo* peut ainsi se comprendre en termes socio-historiques comme une critique des effets de la modernisation du Japon sur la vie quotidienne de ses habitants et particulièrement de leurs conditions de travail. Alastair Phillips remarque ainsi que « Ozu's film works in many ways as a fascinating compendium of images about modern life, especially in its treatment of the representation of class and social space » et spécifiquement « the ordinary Japanese salaryman's anxieties around industrialization and social identities » (2007, 25). Il ne s'agit pas de dénier toute pertinence à cette interprétation, dont la légitimité est appuyée par une forte intertextualité avec d'autres productions cinématographiques de l'époque, au sein desquelles on peut mentionner à titre d'exemple *Bon courage, larbin !* 『腰弁頑張れ』 (1931) de Naruse Mikio, dont le développement narratif, relativement bref (le film dure vingt-huit minutes), est dédié à la figuration des effets pervers induits par l'ouverture et la modernisation du Japon, particulièrement sous la forme de la pauvreté des petits salariés et de dangers physiques causés par le chemin de fer.

Une première séquence de *Gosses de Tokyo* me semble toutefois préciser, et ainsi décaler, l'enjeu central du film pour le situer autour de la question de la mobilisation, notamment dans la mesure où elle est opérée par le cinéma. Pour le Japon de cette époque, l'expérience de la modernisation peut en effet être décrite comme celle d'une mobilisation, comprise comme le fait de se rendre totalement disponible en vue d'une action concertée et de grande envergure. Toutes les ressources du pays, particulièrement sa main d'œuvre et sa culture technique, devaient être recomposées de sorte à trouver leur place dans le projet qu'était la modernisation de la société et de la vie japonaises. *Gosses de Tokyo* rend compte de ce conditionnement sans reste de l'existence, de même qu'il propose des images en vue d'un autre rapport à l'action. L'articulation entre les deux est particulièrement élaborée dans une séquence structurée par l'analogie et le contraste entre le monde des adultes et celui des enfants, et par la circulation entre l'intérieur et l'extérieur³⁶.

regroupent essentiellement criminels et mendiants.

36 L'extrait correspond au minutage suivant : [18min30sec – 22min35sec] dans le DVD édité par Criterion.

Cette séquence est constituée de trois parties, essentiellement reliées entre elles d'un point de vue visuel. La première scène montre les deux frères, Ryôichi et Keiji, arriver à la porte de leur nouvelle école un matin pour tomber sur le plus costaud d'une bande de garçons avec lesquels ils se sont battus la veille. Nouveaux dans le quartier, ils n'osent pas le défier et renoncent à passer le seuil pour entrer dans la cour de l'école. Ils font ainsi l'école buissonnière un peu contre leur gré, errant un temps avant de se retrouver dans un terrain vague où ils passent la journée en attendant la fin des classes. À la fin de cette scène, dans leur désœuvrement les deux garçons se mettent à manger leur dîner. Lorsque le plus jeune des deux, Keiji, essaie de piquer dans le *bentô*³⁷ de son frère, celui-ci se lève pour protéger son repas. Le cadet suivant le mouvement de son aîné, tous deux se retrouvent à manger debout dans le terrain vague. La scène suivante montre un groupe de jeunes garçons également debout : il s'agit de leurs camarades de classe, occupés à leurs exercices matinaux dans la cour de l'école, surveillés par leur professeur. La cohésion de leurs mouvements collectifs est répétitivement brisée par l'un des élèves dont la maladresse le fait littéralement sortir de leurs rangs. Après avoir effectué quelques mouvements, l'ensemble des élèves se met à marcher au pas, vers la gauche du cadre. La caméra commence également à se déplacer, mais dans la direction opposée, vers la droite. Au moment où débutent ces deux mouvements concomitants mais opposés, l'image atteint une étrange immobilité et pendant un instant la perception du déplacement des corps est en quelque sorte neutralisée par celui de la caméra. Assez rapidement toutefois le mouvement de la caméra prend le pas sur celui des élèves et l'effet du travelling devient clairement perceptible. Il s'agit du moment de transition vers le plan suivant, qui montre un grand bureau dans lequel des employés sont montrés bâillant les uns après les autres.

La caméra continue à se déplacer dans la même direction (vers la droite) et son mouvement a deux effets remarquables. Le premier concerne les modalités de la transition entre les plans : la continuité du travelling lie visuellement le monde des employés de bureau à celui des enfants. Le lien ainsi établi frappe par sa légèreté, au contraire d'un discours explicite : bien qu'il soit indéniable, aucune signification n'y est univoquement associée. Le second point important concerne la construction du plan lui-même : les *salarymen* sont en effet montrés en train de

37 Un *bentô* est une boîte-repas, en l'occurrence préparé à la maison et emporté à l'école par les garçons.

bâiller l'un après l'autre, chaque bâillement correspondant au moment où la caméra arrive à hauteur de l'un d'eux, le rythme de leurs bâillements successifs suivant ainsi le déroulement du travelling. La séquence dans sa globalité se caractérise ainsi par un contraste ou la cohabitation entre un ton facétieux, malicieux, joueur et un certain sérieux – manifeste d'une part dans la grande rigueur de sa structure formelle et, d'autre part, par les thèmes abordés, qui se rapportent à la mobilisation partagée des écoliers et des employés.

Cette séquence de *Gosses de Tokyo* est très célèbre du fait de la manière dont un simple travelling construit une série d'analogies reliant le monde des adultes à celui des enfants. Le mouvement de la caméra rapporte en effet les garçons aux hommes adultes par un devenir relevant de la fatalité, restreignant ainsi radicalement l'ouverture de leur avenir. Quand la caméra commence à se déplacer dans la direction opposée à celle des élèves marchant au pas, l'immobilité produite semble en un sens retenir leurs aspirations et leurs désirs, peu importe de quoi ils sont faits. Le travelling ressemble à une force d'aspiration ayant le pouvoir de brider en même temps leur déplacement dans l'espace et l'ouverture de leur futur, la multiplicité que celle-ci devrait générer. La caméra en mouvement semble ainsi garantir que cet avenir correspondra à ce que le plan suivant a à offrir, c'est-à-dire l'ennui des employés. Elle conduit les écoliers, pour ainsi dire, à cette image. Le caractère de nécessité dans la succession des plans du fait du déroulement de la pellicule semble ainsi se reporter sur l'accès des garçons à leur avenir pour le déterminer. L'image ainsi produite possède une force à la mesure de la violence et du tragique d'une telle idée. Mais le travelling structure également la séquence en termes de contamination entre images, ouvrant ainsi un vaste champ de connotations à cette figuration de la population masculine du Japon des années 1930. En particulier, comme la discipline scolaire est associée de manière légère mais indéniable à l'ordre militaire, par la mise en scène des exercices physiques et spécifiquement par la marche au pas des élèves, cet attribut gagne également la vie des adultes, ce qui, en 1932, n'avait rien de drôle³⁸. Mais, plus encore, la vie professionnelle des cols blancs

38 À cette date en effet, le Japon était entré dans ce qui sera appelé rétrospectivement la « Guerre de quinze ans » (1931–1945). La date de début correspond à l'intensification de la politique expansionniste du Japon en Chine, inaugurant la Deuxième Guerre sino-japonaise. Cette période de militarisme débouchera en 1941 sur la participation du pays à la Deuxième Guerre mondiale dans le cadre de combats essentiellement menés contre l'armée américaine dans le contexte de la Guerre du Pacifique.

est ainsi définie en termes de soumission à une discipline (militaire), alors que leurs bâillements en suggèrent l'inutilité, une telle association conférant un tour absurde à leur mobilisation.

Cette description très riche et pleine d'humour de la dimension tragique de l'existence des hommes japonais des années 1930 est aussi construite par contraste avec la trajectoire des deux frères qui font l'école buissonnière. Ils passent leur journée dehors, hors de l'enceinte de l'école, en se jouant des règles – d'innant bien trop tôt, le plus jeune utilisant ses crayons à la place des baguettes qu'il a oubliées, l'aîné contrefaisant la note de son maître sur sa feuille de calligraphie, etc. Parce que la séquence dans son ensemble est structurée par la contamination, cette scène peut être décrite non seulement en termes d'oisiveté, mais de désœuvrement dans son sens plein, dans la mesure où leur journée passée dans le terrain vague va à l'encontre de la mobilisation attendue des autres – aussi bien adultes qu'enfants. Le désœuvrement désigne fondamentalement une puissance qui s'exprime en l'absence d'œuvre en tant que telle, elle constitue « une opération qui expose et contien[t] la possibilité de sa propre absence » (Agamben 2011, 429). Le mot « désœuvrement » étant formé du préfixe « dé- » désignant un antonyme et du radical « œuvre », il signifie l'action de créer le contraire d'une œuvre. Le concept, au cœur de la philosophie de l'action d'Agamben, est en effet synonyme, dans le cas spécifique de la création, de « décréation »³⁹. La scène dans le terrain vague défait ainsi ce qui doit être fait dans le reste de la séquence, c'est-à-dire être disponibles pour une capture de plus grande envergure. À ce niveau, au niveau de ses thèmes, le film d'Ozu nous donne ainsi une image de ce que peut être le désœuvrement dans le sens fort d'une modalité de l'action.

Mais cette image est particulièrement importante parce qu'elle concerne également le cinéma comme technique ou médium. La séquence élabore en effet la part jouée par le cinéma dans la mobilisation en question, dans la mesure où la contamination est littéralement apportée par la caméra en mouvement. Sa part active dans le processus est soulignée dans la partie de la séquence prenant la forme d'une plaisanterie visuelle : à la fin du travelling, quand la caméra a presque atteint le fond du bureau, elle revient en arrière, en direction de l'un des employés, qui

39 Cette question est étudiée en détail dans le dernier chapitre de cette étude (chapitre 6 « Mouvement et désœuvrement : le geste », sous-partie « Expérimentation et désœuvrement : les limites du cinéma »).

n'avait pas bâillé quand la caméra était arrivée à sa hauteur. Elle s'arrête alors de nouveau face à lui et attend qu'il bâille enfin – ce qu'il finit par faire. Cet épisode a bien sûr une fonction comique, qui rapporte le film au genre « *nonsensical* », ou « *nansensu* », c'est-à-dire burlesque, selon le terme japonais, qui teinte l'ensemble du film. Le terme fait en effet référence aux films comiques des débuts du cinéma au Japon, composés d'une série de gags faiblement reliés par une intrigue narrative. Ôkubo Tadamoto, le réalisateur auprès duquel Ozu a fait son apprentissage à la Shôchiku, était un spécialiste du genre et des traces de cet héritage sont perceptibles dans le travail d'Ozu jusque dans son avant-dernier film, *Dernier caprice* (1961). Mais, ce retour de la caméra est également et à vrai dire surtout de la figuration de l'exigence que peut imposer la prise cinématographique sur ce qu'elle filme, du type de capture qu'elle opère : le bâillement de l'employé est ainsi exigé par la caméra, il est provoqué par le fait qu'elle est revenue dans sa direction et s'est arrêtée devant lui. Au sujet de cet épisode, Alain Bergala souligne ainsi qu'il exhibe le fait que « le filmage, chez [Ozu], a toujours barre sur le filmé » (1980b, 26), c'est-à-dire qu'il témoigne de cette capacité du cinéma à contraindre et à exiger. La structure du plan montre ainsi la manière dont cet employé est, *en tant que personnage de film*, mobilisé par le médium cinématographique, qui s'assure qu'il prend effectivement sa place auprès de ses collègues et participe ainsi à leur effort collectif pour produire un effet cinématographique : en l'occurrence leurs bâillements successifs accordés à la vitesse du travelling.

Ce qui est montré et rendu très perceptible est ainsi la capacité du médium à instrumentaliser ses personnages, c'est-à-dire à les utiliser en vue de produire des effets pour eux-mêmes, simplement parce qu'il s'agit de quelque chose qu'il peut faire⁴⁰. De cette séquence émerge ainsi l'idée que les personnages de cinéma peuvent être mobilisés par le médium cinématographique pour son propre compte et ses propres desseins, de sorte à mettre ses capacités de l'avant. Parler de l'instrumentalisation des personnages par le médium signifie qu'ils ont alors une fonction de faire-valoir pour la capacité de la technique cinématographique à produire des effets. Comment le film caractérise-t-il les implications, pour les personnages, d'être

40 La déclaration d'Ozu selon laquelle « le fondu n'est pas un élément de la “grammaire cinématographique” mais simplement une propriété de la caméra » (Ozu 1978, 20) peut être comprise dans le sens d'un désir de dissocier ce que le cinéma peut faire, des effets qu'il peut générer, de l'opportunité qu'il peut y avoir à y recourir.

pris dans un film qui les instrumentalise de la sorte⁴¹ ? Il convient de s'attarder sur la manière dont *Gosses de Tokyo* caractérise ce rapport d'exploitation toujours possible des personnages par le médium. Le film est en effet organisé autour d'une scène fondamentale où les modalités de ce rapport sont élaborées, une scène en abîme dont le cinéma est le thème central. Elle se situe plus tard dans le déroulement du film⁴², alors que Ryôichi et Keiji sont désormais acceptés dans la bande des garçons de leur âge dont le meneur, fluide mais sûr de sa légitimité, n'est autre que le fils du patron de leur père. Leur camaraderie et les enjeux de pouvoir qui la traversent participent du parallèle précédemment observé entre le monde des enfants et celui des adultes. Ryôichi, en effet, n'entend pas se soumettre si facilement à l'autorité de celui qui envoie toujours le plus costaud de la bande pour se battre à sa place. Aussi leurs jeux proposent-ils également une certaine figure de contestation de l'ordre établi dans l'univers professionnel des adultes. Or, la circulation entre ces deux mondes se transforme en rencontre à l'occasion de la scène centrale du film, sous la forme d'une confrontation, violente pour les enfants, à la réalité de la subordination de leur père. Celle-ci se produit spatialement, lors d'un rassemblement dans la maison du patron, à l'occasion d'une soirée où père et fils se retrouvent par hasard, ces derniers ayant été invités par le fils de la maison (le prix d'entrée étant un œuf de moineau).

Cette scène centrale est à l'origine de l'effondrement, certes transitoire, de la tentative d'établissement des parents de Ryôichi et Keiji, qui avait motivé leur déménagement en banlieue. Celle-ci conduit en effet les fils à se révolter contre leur père et son autorité. Cette crise est d'autant plus grave que le père lui-même reconnaît la validité de la déception de ses fils, contre laquelle il sait ne pouvoir lutter avec des arguments verbalisés. Ainsi qu'il le dit plus tard à sa femme, il lui est impossible de les convaincre du contraire. En quoi consiste cette déception ? Quelle est la source de cette crise ? De manière remarquable, elle vient de la projection d'un film. L'objet de la soirée regroupant adultes et enfants dans la maison du patron est en effet la projection de bouts de films amateurs, tournés par le patron lui-même et son entourage. Il s'agit de vues très courtes, une sorte de pot-pourri montrant aussi bien un zèbre dans le zoo d'Ueno que

41 On verra dans la suite de ce travail que cette élaboration repose en fait également sur une pratique cinématographique se rapportant différemment à ce dont elle fait des images et s'efforce ainsi de le dégager d'une telle emprise.

42 Minutage : [56min58sec – 1h05min26sec] dans le DVD édité par Criterion.

le patron en compagnie de deux *geisha*. Mais l'une d'entre elles montre leur père, le petit employé, faire le pitre pour amuser la galerie et s'attirer les faveurs de son. Les enfants sont bouleversés par ce qu'ils perçoivent pour ce qu'elles sont : des images d'humiliation. Une telle vision met leur monde sens dessus dessous. La suite de *Gosses de Tokyo* est consacrée à la mise en scène d'une résolution de cette crise provoquée par les images animées et l'hypothèse que je tire de la construction de la séquence est qu'elle se présente notamment comme un commentaire sur le cinéma, c'est-à-dire sur le cinéma comme technique, médium ou dispositif, qui fait directement écho à « une remarque célèbre d'Ozu [selon laquelle] les films utilisaient les gens, et qu'utiliser les gens c'était en faire mauvais usage » (Richie 2005, 148).

Pour Ryôichi et Keiji, cette projection est en effet une confrontation avec l'image de leur père littéralement assujetti, dont la soumission se situe en partie, bien sûr, dans un registre socio-politique. Ainsi que le souligne Alastair Phillips, il s'agit du moment où « both sons become aware of the true nature of their father's subordination » (2007, 32). Mais il importe plus encore de se pencher sur la manière dont a lieu cette révélation : elle est apportée par le cinéma ou plutôt « dans » le cinéma, au sens où les vues projetées ne le sont pas seulement pour leurs spectateurs intra-diégétiques, mais elles s'intègrent au déroulement du film lui-même. Le pouvoir du patron est ainsi identifié à la capacité d'emprise du cinéma, la projection étant aussi le dévoilement de ce qui a eu lieu entre monsieur Yoshii et son patron derrière la porte fermée du bureau de ce dernier, à la fin de la séquence des bâillements – fermée aussi bien aux collègues de monsieur Yoshii qu'aux spectateurs. La projection est donc également le moment où ceux-ci comprennent « the humiliation that has taken place in the room previously hidden from view » (*ibid.*, 32). À la lumière de l'analyse de la séquence du travelling, il me semble que, fondamentalement, la scène de la projection poursuit la réflexion du film sur l'emprise du médium sur les personnages en illustrant la façon dont devenir un personnage de cinéma (comme c'est le cas du père des deux garçons, monsieur Yoshii) implique le risque d'être assujetti aux demandes du médium. De même que dans la séquence du travelling, la scène de la projection met en scène la mobilisation de personnages pour la production d'effets comiques obtenus au prix de la vexation du personnage du père. Cette confrontation difficile à l'héritage de leur père bouleverse profondément les deux frères, au point de les faire quitter la projection avant sa fin. Que va-t-il,

en effet, advenir d'eux ? Pour les garçons, il s'agit non seulement d'imaginer un avenir différent de la soumission socio-économique de leur père et de la vulnérabilité qui en découle, mais ils doivent avant tout trouver une position, en tant que personnages de cinéma, dans laquelle ils ne seront pas asservis par les exigences du médium. Cette question devient alors le problème essentiel du film : comment tirer les personnages de ce mauvais pas ? Ou, pour dire les choses autrement, comment continuer de créer des personnages de cinéma tout en ne les exposant pas seulement à la convoitise de la technique ? Quel « usage », pour reprendre le mot d'Ozu, qui ne soit pas une exploitation ni une instrumentalisation, peut être imaginé⁴³ ?

Aussi peut-on dire que *Gosses de Tokyo* s'enquiert des dangers que comporte le fait d'être pris dans un film. Ce risque concerne particulièrement les personnages, comme cela apparaît pour Ryôichi, Keiji et leur père, monsieur Yoshii, mais à travers eux, on peut dire que *Gosses de Tokyo* transmet ce que le monde met en jeu lorsqu'il entre dans un film. Le cinéma est ainsi décrit comme étant une source de déception et de destruction, il trouble irrémédiablement le réel et le monde comme lieu de vie, observation que Yoshida Kijû, lui-même cinéaste, formule à sa manière en demandant : « diriger l'objectif sur un paysage ou un personnage, cadrer, faire une image, n'est-ce pas porter la main sur le réel, le violer, en faire son jouet, et le détruire ? » (2004, 43). L'hypothèse que je tire de cette analyse de *Gosses de Tokyo* et qui est au fondement de cette recherche est que la destruction à l'œuvre dans le cinéma d'Ozu vient essentiellement du film, au sens où c'est le film lui-même qui la provoque. C'est à ce titre que l'on peut dire que la logique prévalant à la destructivité du cinéma se situe à un niveau médiatique : c'est le cinéma en tant que médium, ou technique, c'est-à-dire sa matérialité, qui l'engage. Pour dire les choses autrement, les films d'Ozu donnent à éprouver la part destructrice du cinéma, telle qu'elle s'applique à ce qu'il fait entrer dans sa « prise ».

43 Cette question est particulièrement considérée avec les « scènes de communion » des films d'Ozu dans le chapitre 6 « Mouvement et désœuvrement : le geste », sous-partie « Les “scènes de communion” : demeurer et contempler ».

2. Ozu et le mélodrame

Cette hypothèse d'une destruction dont la logique est avant tout médiatique permet notamment d'interroger le rapport des films d'Ozu à la narration et au drame, et dans un premier temps au registre « mélodramatique ». Il s'agit notamment d'envisager les implications de l'idée de Yoshimoto Mitsuhiko selon laquelle ses films procèdent à une déconstruction du mélodrame : « Ozu in fact deconstructed the most Japanese of all Japanese genres, family melodrama. [...] In Ozu's films, everything seems “unnatural” » (2005, 115). Le terme, « mélodrame », est mis entre guillemets pour souligner la mobilité de sa définition⁴⁴, notamment due aux modalités de son passage du théâtre (voire du roman⁴⁵) au cinéma, c'est-à-dire aux effets induits par de tels transferts médiatiques. Cette instabilité de la définition se rapporte également à l'application d'une catégorie esthétique à deux traditions différentes, même si nous verrons qu'elles possèdent des liens : le mélodrame en tant que genre théâtral occidental dont la naissance date du 18^e siècle français⁴⁶ ; et le registre mélodramatique du *shinpa*, terme désignant une forme théâtrale apparue dans le Japon des années 1880.

Le terme, *shinpa* 「新派」, signifie littéralement « nouvelle école » et particulièrement nouveau théâtre. Il s'agit d'une version modernisée du *kabuki* ou, plutôt, d'un genre issu de l'impossibilité croissante, à cette date, du *kabuki* de « rester fidèle à ses traditions tout en dépeignant avec un certain réalisme les mœurs contemporaines » (Tschudin 2011, 424). Le *kabuki* a alors perdu son statut de théâtre populaire et commercial, volontiers teinté de sensationnalisme, qu'il avait à l'époque d'Edo pour devenir « peu à peu un théâtre classique où l'on se soucie davantage de préserver les acquis que d'innover » (*ibid.*, 426). Pour le *kabuki*, l'ère Meiji (1868-1912) est ainsi le temps de sa transformation en un art décent et respectable. Alors

44 Ben Singer remarque même que « charting melodrama's genealogy has proven so problematic, and the literature on melodrama is so inconsistent, because over the last two hundred years the genre's basic features have appeared in so many different combinations » (2001, 44).

45 De manière *a priori* surprenante, l'ouvrage de Peter Brooks consacré à *L'imagination mélodramatique* (2010) est en effet notamment consacré à Honoré de Balzac et Henry James.

46 Jean-Marie Thomasseau écrit ainsi : « La lente métamorphose qui affecte pendant tout le XVIII^e siècle les genres traditionnels et en particulier le théâtre, conjuguée à l'émergence, sous la Révolution [française], d'un public élargi au populaire et sensibilisé à l'extrême par des années de péripéties mouvementées et sanglantes, conduit à l'éclosion de ce qu'il convient bien d'appeler l'esthétique mélodramatique » (1984, 5).

expurgé de « ses aspects les plus flamboyants liés à l'érotisme et au fantastique », il voit également son public changer progressivement, malgré le maintien d'une fréquentation assidue, laquelle passe de « son vieux public bruyant, mais fin connaisseur, [à] de sages audiences petites-bourgeoises venues surtout pour se cultiver » (*ibid.*). Le *shinpa* apparaît à cette époque, les années 1880-1890, et s'établit comme un « théâtre commercial qui propose une sorte de kabuki simplifié et amputé de ses dimensions musicales et chorégraphiques⁴⁷. [...] [L]e *shinpa* se spécialise alors dans le mélodrame, la théâtralisation des faits divers criminels dont se régale une presse en pleine expansion, les adaptations des best-sellers littéraires, puis dans les célébrations cocardières des victoires remportées lors des guerres sino-japonaise (1894-1895) et russo-japonaise (1904-1905) » (*ibid.*, 424-425). Le registre « mélodramatique » caractérisant ainsi les pièces de *shinpa* est un des héritages qu'en recevra le cinéma naissant au Japon.

Le pays a connu ses premières projections de vues animées dès février 1897 dans deux théâtres d'Ôsaka et, en 1899, un premier « film » est tourné localement⁴⁸. La production cinématographique japonaise va lentement augmenter pour devenir substantielle à partir des années 1910, conduisant ainsi graduellement à l'établissement d'une industrie locale, bien qu'à cette date les films importés d'Europe, puis des États-Unis⁴⁹, dominent la diffusion cinématographique au Japon. Les films enregistrés au début du 20e siècle sont, au Japon comme dans de nombreux pays, largement tributaires de la tradition théâtrale existante. D'une manière générale et jusque vers 1920, les vues animées tournées au Japon étaient réparties en deux catégories : d'une part des films dits de « style ancien » (*kyûha* ou *kyûgeki*), dont la facture était fortement influencée par le *kabuki*⁵⁰ et dont la production se faisait essentiellement dans

47 Une pièce de kabuki, dont le déroulement s'étend en principe sur une journée entière, est en effet une forme de « spectacle total » au sens où y coexistent des parties dialoguées et des scènes chantées et/ou dansées. L'accompagnement musical et la narration de récitants y jouent également un rôle fondamental. Cette « non-séparation des arts » est caractéristique du théâtre classique japonais, qui recourt ainsi « simultanément à la danse, à la gestuelle, au texte et à la musique et ce sans forte hiérarchisation » (Tschudin 2011, 21).

48 Il s'agit d'un enregistrement de la danse « Grues et tortues » exécutée par trois *geisha* (High 1984, 32).

49 Jusque vers 1914 les films d'origine européenne sont majoritaires parmi les films importés au Japon, mais à cause de la baisse de production due à la Première Guerre mondiale la proportion s'inverse alors au profit des films américains.

50 Cette marque du *kabuki* se lisait notamment dans le jeu d'acteur, stylisé et codifié ; l'échelle des prises de vue était bien souvent unique, en pied, pour mettre en valeur la posture des corps et les expressions faciales emphatiques. De même les rôles féminins y étaient tenus par des *onnagata* (ou *oyama*), acteurs masculins spécialisés dans les personnages de femmes. La narration se caractérisait par son caractère épisodique, ce qui permettait d'intercaler des

l'ancienne capitale impériale, Kyôto. À Tokyo étaient d'autre part tournés des films de « style nouveau », c'est-à-dire du *shinpa* filmé⁵¹. Le premier grand studio japonais, la Nikkatsu (*Nippon Katsudô Shashin*), créé en 1912 par la fusion des quatre principales sociétés de production cinématographique japonaises de l'époque, se spécialisait ainsi, dans son studio de tournage tokyoïte de Mukojima, dans la production de « *shinpa* tragedies » (Satô 2008, 33). La littérature s'accorde ainsi à qualifier le genre de « mélodramatique » et la marque du *shinpa* sur les modalités dramatiques du cinéma japonais paraît de fait considérable⁵². Ôshima Nagisa, dont la production cinématographique est intimement liée à la « Nouvelle Vague » japonaise, considère même que le mélodrame est « la forme la plus traditionnelle du cinéma japonais », désignant ainsi, avec la verve provocatrice qui le caractérise, la « stagnation effrayante » dont il entendait dissocier sa propre pratique (1980, 26).

Peter High décrit le *shinpa* filmé comme ayant « great appeal among female audiences with its tales of pathos, steeped in sentimentality » (1984, 30). Une telle caractérisation se rapprocherait des connotations qu'évoque généralement, pour Peter Brooks, le registre mélodramatique, à savoir :

une complaisance pour l'émotion facile, la polarisation et la schématisation morales, les situations, les actions et les comportements extrêmes, la méchanceté outrée, la persécution des bons et la récompense finale accordée à la vertu, des expressions exagérées et extravagantes, de ténébreux complots, du suspens, des intrigues et des rebondissements rocambolesques. (2010, 21)

Une telle description semble bien loin de l'image qu'on peut avoir des films d'Ozu – elle paraît, à vrai dire, aussi éloignée de son cinéma qu'on peut l'imaginer. Ozu mentionne pourtant le terme à propos de ses propres films, d'une façon qui indique que le registre mélodramatique était un enjeu pour sa pratique. À la date du 14 novembre 1933, l'entrée de ses *Carnets* indique ainsi : « J'ai beau me dire : “Écris donc un mélodrame !”, c'est comme si je parlais à un autre ! Impossible de m'y mettre »⁵³ (1996, 33). Le spectre du mélodrame et ses exigences semblent

scènes dialoguées avec des moments dansés et chantés notamment.

51 La différence d'avec les vues de « style ancien » tenait principalement à un jeu d'acteur plus « réaliste », c'est-à-dire moins codifié et stylisé que dans celles de « style ancien » et, dans une grande mesure, au temps de l'action, qui était contemporain. Jusqu'au début des années 1920, l'institution des *onnagata* s'y est également maintenue.

52 La grande majorité des films japonais des années 1910-1920 est perdue.

53 Remarque particulièrement significative dans la mesure où des commentaires d'Ozu sur sa pratique apparaissent

bien avoir pesé sur Ozu à cette époque, qui se rappelle à propos des *Infortunes de la beauté* 『美人と哀愁』 (1931) : « avec un zèle sincère, j'ai tenté pour la première fois de faire un mélodrame réaliste au lieu d'une comédie loufoque. Mais malgré tous mes efforts, j'ai échoué » (1978, 19). L'opposition entre « mélodrame » et « comédie loufoque » suggère qu'au début des années 1930 la réalisation d'un mélodrame paraissait pratiquement une obligation pour lui, une forme de passage obligé pour devenir un véritable cinéaste. Il s'agissait ainsi de se dissocier dans une certaine mesure du registre « *nansensu* » caractérisant la production d'Ôkubo Tadamoto et une bonne part des films précoces d'Ozu lui-même⁵⁴. Le poids du mélodrame comme genre fondamental du cinéma japonais, comme le dit Ôshima, et particulièrement du studio d'attache d'Ozu, la Shôchiku⁵⁵, est sensible dans les mots du cinéaste comme une attente à laquelle il semblait devoir répondre.

L'expression « mélodrame réaliste » qu'Ozu mentionne à propos des *Infortunes de la beauté* semble *a priori* oxymorique, le mélodrame évoquant plutôt l'exagération ou « l'excès », pour reprendre le mot de Peter Brooks, tonalité suggérée dans l'extrait cité plus haut par les qualificatifs comme « outré », « exagéré », « extravagant », « ténébreux » et, plus encore, « rocambolesque ». Il devrait à ce titre s'opposer au réalisme et Ben Singer remarque en ce sens que « melodrama is patently antirealist » (2001, 49). Pour ce qui concerne le cinéma japonais toutefois, le réalisme du mélodrame peut se comprendre de deux points de vue : il s'agit d'une part de l'opposition entre *kyûha* (« ancienne école », films les plus marqués par l'héritage du kabuki) et *shinpa* filmé, ce dernier étant dépouillé d'une part de la codification et de la stylisation caractéristiques du kabuki, à la faveur d'une gestuelle plus proche de celle de la vie quotidienne. Cet enjeu est encore accru par l'évolution de l'industrie cinématographique autour de 1920, au

rarement dans ses *Carnets*, dont les annotations concernent dans leur grande majorité les petits événements de la vie quotidienne (amis rencontrés, repas, bains, résultats de sumo, emplettes, allées et venues, lectures, etc.).

54 C'est-à-dire la majorité de ses tout premiers films, à l'exception notable du premier (*Le sabre de pénitence*), c'est-à-dire notamment : *Rêves de jeunesse* 『若人の夢』 (1927), *Épouse perdue* 『女房紛失』 (1927), *La citrouille* 『カボチャ』 (1928), *Un couple déménage* 『引越し夫婦』 (1928), *Un corps magnifique* 『肉体美』 (1928), *Jours de jeunesse* 『学生ロマンス若き日』 (1929), *Combats amicaux à la japonaise* 『和製喧嘩友達』 (1929), *La vie d'un employé de bureau* 『会社員生活』 (1929), *Le galopin* 『突貫小僧』 (1929), *Eros, esprit vengeur* 『エロ神の怨霊』 (1930), *La femme et la barbe* 『淑女と髭』 (1931), *Le printemps vient des femmes* 『春は御婦人から』 (1932), dont la grande majorité est perdue (voir la filmographie complète d'Ozu en annexe).

55 C'est également au sein de la Shôchiku qu'Ôshima a fait son apprentissage à la fin des années 1950, avant de quitter le studio pour fonder sa propre société de production.

moment où la Shôchiku, le grand studio de production cinématographique au sein duquel Ozu a fait toute sa carrière, commence à produire des films⁵⁶. Kido Shirô, le directeur des studios de tournage de la Shôchiku (à Kamata puis à Ôfuna), est diplômé en études anglaises de l'Université de Tokyo, ce qui lui donne un profil inhabituellement éduqué pour le milieu cinématographique de l'époque ; mais surtout « sa pratique de l'anglais [était] suffisante pour apprendre les techniques cinématographiques à partir de documents américains » (Satô 1997, 96). Il a ainsi joué un rôle considérable dans le processus par lequel l'industrie cinématographique japonaise s'est cherché une autonomie croissante vis-à-vis de ses héritages théâtraux⁵⁷.

Satô cite Kido déclarant que « jusqu'alors [les années 1920], beaucoup de films manquaient de naturel, car ils étaient soumis à une morale issue de la scène, à laquelle ils ne pouvaient échapper. Notre premier objectif fut de chercher des thèmes beaucoup plus proches de nous, plus réalistes, et de porter un regard vrai sur la réalité humaine » (*ibid.*, 97). La Shôchiku a ainsi joué un rôle crucial dans l'importance accordée à l'enjeu du « réalisme » pour la production cinématographique japonaise, Satô remarquant ainsi que « Kido apporte au cinéma dramatique contemporain [*gendai-geki*] issu du *shinpa* un réalisme fondé sur le quotidien, un humanisme joyeux et un souffle de modernité » (*ibid.*). D'après Maureen Turim, la question du réalisme est en outre au cœur de la réception du mélodrame occidental au Japon, à propos duquel elle indique que « melodrama is [...] inherited via its influence on Western theatrical and literary form in both late romanticism and early realism. When the Japanese borrowed the tropes of [Western] melodrama this was often perceived as adopting Western realism » (2005, 158). L'entrée des *Carnets* d'Ozu du 24 novembre 1933 (soit dix jours plus tard que celle mentionnée plus haut), qui énumère sur un mode ironique : « Mélodrames... chimères... papier buvard... génie de la mise en scène... réalisme... romantisme... Conférence à l'université Waseda... Me voilà converti ! »

56 La Shôchiku est en effet à l'origine une compagnie de production théâtrale.

57 En effet, la grande opposition structurante du cinéma japonais entre *kyûha* et *shinpa* filmé, dont le critère discriminant se réfère donc fondamentalement au théâtre, s'est transformée vers 1920 pour laisser place à une division opposant *jidai-geki* et *gendai-geki*, soit « films d'époques » et « films sur la vie contemporaine ». Le critère de distinction devient alors l'époque de la diégèse, l'année 1868, dont date la Restauration Meiji, servant alors de limite symbolique entre les deux. L'année 1920 est donc importante pour le cinéma japonais, au sens où elle marque la matérialisation d'un désir accru d'autonomie par rapport à son héritage théâtral.

(1996, 34), tendrait à confirmer cette association entre mélodrame et réalisme (et romantisme) dans leur réception au Japon (tout du moins dans le milieu du cinéma).

Ben Singer souligne d'ailleurs qu'au tournant du 20^e siècle le mélodrame était classé dans la catégorie des pièces de théâtre réalistes. Pour lui, il en est ainsi parce que le mélodrame favorise l'immersion du public dans la diégèse : « melodrama immediatly conjured up the aspiration toward spectacular diegetic realism » (2001, 50). Cette idée d'une aspiration de l'attention des spectateurs dans le drame se déroulant sur scène (ou à l'écran) correspond en effet à un régime du vraisemblable impliquant qu'on croie à la « réalité » de ce qui s'y passe. Ainsi que le mentionne Donald Richie, il s'agissait pour le Japon de l'époque d'un idéal esthétique inédit (2005, 34), qui a concerné le théâtre avant de devenir un enjeu pour la production cinématographique. En effet, à la différence de la tradition théâtrale occidentale, marquée de longue date par cette aspiration « représentationnelle », cet idéal ne régit pas les exigences du théâtre classique japonais, qui « revendique ouvertement sa théâtralité [...] [et] prétend présenter et non représenter le réel. Le nô comme le kabuki proposent un jeu où l'acteur montre qu'il est un acteur et non le personnage lui-même, et tous les éléments qui le constituent – style d'élocution, gestuelle, costume, maquillage, décors et accessoires, etc. – accentuent délibérément la distance d'avec le monde réel dans lequel vit l'audience » (Tschudin 2011, 19-20) ; autrement dit, c'est très littéralement un spectacle qu'on va voir. Cette théâtralité affichée est appelée « mode présentationnel » par Noël Burch qui reprend les termes de l'étude d'Ernst Earle sur le théâtre japonais (Burch 1979, 69). L'adoption des exigences du réalisme, au Japon, est ainsi indissociable du processus de modernisation du pays et implique une modification profonde des instances y régissant le spectaculaire.

L'association entre mélodrame et réalisme thématise d'ailleurs les tensions ou difficultés jalonnant le passage du pays vers la modernité. Satô remarque en effet que « le *shinpa* tente [...] de mettre en scène des personnages qui vivent la transition entre l'ancien et le moderne, tout en utilisant l'interprétation codifiée du kabuki. L'effet esthétique est au rendez-vous lorsqu'il met en scène un monde régi par des rapports humains hiérarchisés, comme le milieu des geishas, celui des artisans, et même de l'université, où les professeurs et les étudiants entretiennent un lien

quasi féodal » (1997, 22). Il permet alors d'élaborer la logique de la modernité, et particulièrement la mobilité sociale qu'elle promet, à partir de leurs effets dans des contextes où son caractère aporétique est particulièrement sensible. Pour Yoshimoto Mitsuhiro en effet, le mélodrame cinématographique, au Japon, « provides an imaginary solution to the contradiction of the Japanese modern », ce qu'il souligne comme étant la disparité entre modernité et modernisation⁵⁸ (2005, 116). Une modernité pleinement aboutie, en mesure de soutenir son idéal d'émancipation, viderait ainsi le mélodrame de sa nécessité esthétique, qui est de mettre en scène ce hiatus. Aussi Carole Cavanaugh peut-elle écrire, dans un texte consacré à *L'intendant Sanshō* 『山椒大夫』 (1954, Mizoguchi Kenji), que « at the heart of every melodrama is an imagined but inattainable happy ending » (2008, 20). Par opposition avec l'issue heureuse du mélodrame comme « triomphe de la vertu » mise en avant par Peter Brooks, dans les mélodrames cinématographiques japonais, la fin heureuse serait ainsi une potentialité qui ne s'est pas actualisée ; une possibilité dont les traits peuvent être imaginés, mais à qui la matérialité des images est refusée. La fin malheureuse apparaît alors comme le résultat d'un acharnement par le récit, qui mobilise toute sa force, toutes ses ressources, toutes ses péripéties, pour s'opposer à la matérialisation à l'image de la fin heureuse que le film porte pourtant.

Un corps à corps

L'exigence du mélodrame semble s'être trouvée une voie, à un moment, dans la pratique d'Ozu. À propos de *Où sont les rêves de jeunesse* 『青春の夢いまいづこ』 (1932), il déclare en effet qu'il s'agit d'une histoire mélodramatique et de *Femmes et voyous* 『非常線の女』 (1933) que c'est un mélodrame (1978, 20). D'après Ozu lui-même, une partie de sa filmographie du début des années 1930 est ainsi conforme au genre, ce qui témoigne de la proximité de sa production avec le registre mélodramatique, même s'il semble bien qu'il ait été finalement plus important pour lui

58 Yoshimoto explicite cet écart irréductible entre le processus de « modernisation » du Japon et la « modernité » comme horizon toujours hors d'atteinte comme suit : « Because the Japanese believe that in the West the self is asserted and the subject as agency is firmly established, the parallel is established between two binaries, melodramatic-nonmelodramatic and Japan-the West. The word “melodramatic” in turn signifies for the Japanese their inferiority complex toward the West. To the extent that it feeds on their awareness of the lack of a Western style subjectivity in Japan, the melodramatic constantly reminds the Japanese that Japan is trapped in the geopolitical space of the Western hegemony » (*ibid.*, 108).

de s'en dissocier. Il conteste ainsi le qualificatif pour son film de 1935, *Une auberge à Tokyo* 『東京の宿』, à propos duquel il note dans ses *Carnets* : « dans le journal *Asahi Shinbun*, “Q⁵⁹” prétend qu'*Une auberge à Tokyo* est un “mélo sentimental” et, qui plus est, “étrange” ! Allez comprendre un personnage comme Kihachi avec ça ! Si j'avais voulu tourner un “mélo sentimental”, aurais-je écrit un scénario pareil ? » (1996, 141). Le ton scandalisé de l'entrée suggère le peu d'estime qu'Ozu porte désormais aux mélodrames et à la « sentimentalité » qui leur est associée. La teneur péjorative qu'il attribue au terme est également perceptible dans le ton mordant de la remarque qu'il fait, presque vingt ans plus tard, suite à sa lecture du scénario d'*Un couple*, film réalisé par Naruse Mikio en 1953 : « PLUIE ARTICIELLE pouvait-on lire en grosses lettres [...]. *Mélodrame*, auraient-ils dû sous-titrer ! » (*ibid.*, 322). Comment comprendre ce qui apparaît, au moins dans une certaine mesure, comme un changement de position vis-à-vis du mélodrame, depuis sa perception comme exigence professionnelle à celle de registre dont se distancier ?

Cette question est d'autant plus délicate qu'Ozu a remarqué à propos de *Voyage à Tokyo*, son film de 1953, qu'il s'agissait de « l'un de [s]es films les plus mélodramatiques » (1978, 24). Elle ne peut donc pas recevoir une simple réponse chronologique, simplement comme l'effet de l'évolution et de la maturation de son style. Il me semble alors que la question doive s'exprimer plutôt dans les termes d'un combat ou, plus précisément, d'un corps à corps, d'une friction du cinéma d'Ozu avec le registre mélodramatique. Dans son article consacré au mélodrame dans le Japon de l'après-guerre, Yoshimoto Mitsuhiro se penche sur le cas d'Ozu, à propos duquel il note que « since the end of World War II, Ozu had been the major figure at Shochiku's Ofuna studios⁶⁰, yet his films, which dealt with highly melodramatic situations, did not quite fit into stereotypes of “Ofuna flavor” films. In the guise of the “most Japanese of all directors,” Ozu in fact deconstructed the most Japanese of all Japanese genres, family melodrama » (2005, 115). Les films d'Ozu étant en général intrinsèquement associés au traitement de la famille et aux

59 Le “Q” en question désigne le jeune critique de cinéma Tsumura Hideo, « réputé pour sa sévérité » (note de bas de page de la traductrice, Josiane Pinon-Kawatake, dans *Ozu* 1996, 141).

60 Ôfuna est le nom des studios consacrés au tournage de films sur la vie contemporaine (*gendai-geki*) de la Shôchiku, situés dans la municipalité de Kamakura, mitoyenne de Tokyo. Situés auparavant à Kamata, ils ont été déménagés à Ôfuna au moment du passage au parlant ; le site de Kamata, établi à proximité de voies de chemin de fer, étant désormais trop bruyant pour les tournages.

circonstances de sa disparition dans le Japon en cours de modernisation, cette affirmation possède une dimension à première vue paradoxale, voire provocatrice. Mais je crois qu'elle pointe plutôt vers la valeur productrice de la confrontation d'Ozu au registre mélodramatique et demande qu'on s'attarde sur les modalités et les implications de la dissociation de son travail d'avec celui-ci. Quel est l'enjeu soulevé par le paradoxe selon lequel ses films mettent en scène des situations semblant appeler un traitement mélodramatique, qui toutefois ne vient pas ? Qu'enseigne cette proximité ?

Le réalisme

Un premier aspect que l'on peut considérer est précisément celui du réalisme, qu'Ozu, on l'a vu, associait dans ses *Carnets* au registre mélodramatique. À cet égard sa pratique se caractérise par une tension ou un aspect *a priori* paradoxal dans la mesure où ses films mettent exclusivement en scène la vie de tous les jours. Le fantastique, les effets spéciaux, la féerie n'y trouvent aucune place. De ce point de vue, ils s'inscrivent de plain-pied dans le genre du *shôshimin-geki* auquel ses films sont associés et semblent effectivement rendre compte de la vie contemporaine des Japonais de la (petite) classe moyenne. Gilles Deleuze souligne en effet que, dans les films d'Ozu, « tout est ordinaire ou banal » (1985, 24), contestant l'analyse de Paul Schrader, selon laquelle le style d'Ozu est « transcendantal » (1972) :

Il n'y a nullement, chez Ozu, du remarquable *et* de l'ordinaire, des situations-limites *et* des situations banales, les une ayant un effet ou venant s'insinuer dans les autres. Nous ne pouvons suivre Paul Schrader quand il oppose comme deux phases “le quotidien” d'une part, et d'autre part “le moment décisif”, “la disparité”, qui introduirait dans la banalité quotidienne une rupture ou une émotion inexplicables. (1985, 24)

Ce strict attachement au quotidien, dont Deleuze estime même qu'il est l'objet de la pratique d'Ozu (*ibid.*, 23), n'implique pas, toutefois, que son traitement ou sa visée soit strictement réaliste.

Paola Marrati, commentant Deleuze, souligne en effet que « le cinéma réaliste repose entièrement sur le schéma sensori-moteur », c'est-à-dire que les personnages doivent être en mesure de percevoir les coordonnées d'une situation « pour agir de manière adéquate, pour répondre à la situation et la modifier » (Marrati 2003, 70). Ce cinéma se déploie ainsi dans

l'enchaînement gouverné par l'action et la réaction. Or, pour Deleuze, Ozu est « l'inventeur » des situations optiques et sonores pures, opsignes et sonsignes, qui ont comme « prolongement très spécial [...] [de] rendre sensibles le temps, la pensée, [de] les rendre visibles et sonores » (1985, 23) ; c'est-à-dire quelque chose de très différent d'un rapport entre action et réaction, entre perception et action. Aussi Deleuze peut-il écrire au sujet des plans composés d'un ou plusieurs objets, récurrents dans les films d'Ozu, que « la bicyclette, le vase, les natures mortes sont des images pures et directes du temps⁶¹ » (*ibid.*, 28). Autrement dit, il ne s'agit pas avant tout de la représentation iconographique de ces objets de la vie de tous les jours, mais de « blocs de durée » transmis directement. Ce temps de l'image a ceci de particulier de signaler et de transmettre, par son passage, ce qui demeure : il est « la forme immuable de ce qui change » (*ibid.*), et donne ainsi raison des états changeants. Un tel rapport avec le temps vient de l'affranchissement de ces images de la mesure et d'un certain enchaînement : celles-ci « découvrent des liaisons d'un nouveau type, qui ne sont plus sensori-motrices » (*ibid.*), il ne s'agit pas de percevoir une situation de façon à pouvoir y intervenir. Le cinéma d'Ozu est de la sorte extrait du régime réaliste dont on a vu qu'il était défini par le schéma sensori-moteur. Les images de ces objets ne se rapportent pas, alors, à un référent « réel » dont il s'agirait essentiellement d'attester la présence, mais à autre chose – Deleuze dit : au temps et, également, à la pensée, et qui signe irrémédiablement l'écart du cinéma d'Ozu par rapport au réalisme.

Le rapport aux objets quotidiens (la bicyclette, le vase) possède ainsi une place centrale dans l'analyse de Deleuze et la dissociation du cinéma d'Ozu du registre réaliste. Les choses occupent en effet une place de choix dans les films d'Ozu – que ce soit dans ses célèbres « plans sans personnages » (Bergala 1980b, 30) ou dans certains plans où la présence d'un objet ressort de sa composition, à l'image de la bouilloire rouge souvent mentionnée dans les commentaires de ses films en couleurs. Atsuta Yûharu, le directeur de la photographie avec lequel Ozu a collaboré

61 Parmi ces plans dépourvus de figure humaine, Gilles Deleuze considère qu'il convient de distinguer entre « espace ou paysage vides et nature morte [...] ». 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 » (1985, 27). Les autres auteurs n'évoquent pas cette distinction, Alain Bergala les nommant ainsi « plans sans personnages », Noël Burch « *pillow shots* », Paul Schrader « stases », Donald Richie « natures mortes ».

pour tous ses films depuis *Les frères et sœurs Toda* (1941)⁶², rapporte en effet qu'Ozu « mettait toujours de petits objets au coin du plan, une bouteille de bière par exemple. Ceci pour mettre l'accent sur la composition du plan. Nous avons pris l'habitude de préparer des tas de petits accessoires susceptibles de plaire à Ozu pour telle ou telle circonstance » (cité dans Bergala *ibid.*, 30). Comme le suggère la déclaration d'Atsuta, cet intérêt pour les choses et leur présence à l'écran est souvent expliqué par la valeur qu'Ozu accordait à la composition de chaque plan, qui est particulièrement à entendre par opposition à l'attention portée à la continuité filmique, c'est-à-dire aux procédures par lesquelles on s'assure habituellement de la cohérence spatio-temporelle dans un film.

Bergala cite ainsi Shimogawara Tomoo, le décorateur d'Ozu pour *Herbes flottantes* et *Dernier caprice*, expliquant ainsi que « quand le plan changeait et donc quand le champ était différent bien qu'il s'agisse toujours du même décor, [Ozu] déplaçait les objets, ou même les supprimait. Sa préoccupation était de rendre la composition de chaque plan parfaite. C'est ainsi que le lampadaire pendu au plafond montait ou descendait selon la position de la caméra » (*ibid.*, 28). De même, Donald Richie rapporte un souvenir de Shinoda Masahiro⁶³, datant de l'époque où il était l'assistant d'Ozu pour le tournage de *Crépuscule à Tokyo* (1957) :

Ozu lui ordonna de rajouter un coussin dans la scène qu'ils filmaient. Cet ordre plongea le jeune assistant dans la perplexité : aucun autre personnage ne devait entrer pour s'asseoir sur ce coussin, et en plus ce n'était pas raccord. [...] Ozu expliqua alors que quelque chose dérangeait la composition : « C'était cette bordure noire sur les tatamis qui fichait tout en l'air. Maintenant, avec le coussin, on ne la voit plus » (2005, 152)

Le peu de cas qu'Ozu faisait des conventions de la continuité est bien exprimé dans la déclaration suivante, faite à propos du *Printemps vient des femmes* 『春は御婦人から』 (1932) : « depuis *La femme et la barbe* [1931] j'avais cessé d'élaborer une continuité mais à la fin cela ne faisait pas de différence. Je pense que l'on peut prévoir un plan sans préparer une continuité » (1978, 19). L'insistance sur la composition de chaque plan par rapport à la cohérence dans leur succession va dans le sens d'un renforcement de la dimension fragmentaire de la constitution des films, à

62 Ceci à l'exception des trois films d'Ozu n'ayant pas été produits par la Shôchiku : *Les sœurs Munetaka* (1950, Shintôhō), *Herbes flottantes* (1959, Daiei) et *Dernier caprice* (1961, Tôhō).

63 Shinoda Masahiro allait devenir l'un des réalisateurs associés à la « Nouvelle Vague » japonaise ayant fait leur apprentissage à la Shôchiku, comme c'est également le cas d'Ôshima Nagisa, Yoshida Kijû et Imamura Shôhei.

laquelle s'articule la construction de leur unité – laquelle est classiquement conçue précisément de sorte à masquer ou à faire oublier cette composition fragmentaire. Le recours à ces objets qui ne sont pas complètement intégrés à la narration et qui ne participent pas véritablement à la constitution d'un univers diégétique cohérent et homogène a en outre comme effet de contester la présence d'un référent stable au film, d'un monde profilmique ou d'un « ça a été », pour reprendre l'expression de Roland Barthes, unifiés.

Le rapport entre objets et réalisme est au cœur de l'article que Barthes a consacré à ce qu'il appelle « l'effet de réel ». Sa réflexion est provoquée par l'étonnement de l'auteur face à la présence de certains détails dans des descriptions, et plus précisément la présence de certains objets qui n'ont pas de réelle fonction narrative, et qu'il appelle de ce fait « détails inutiles » ou « notations insignifiantes » (1968, 85). Pour Barthes, de telles mentions sont en fait indissociables du registre réaliste, dans la mesure où elles dénotent « ce qu'on appelle couramment le “réel concret” (menus gestes, attitudes transitoires, objets insignifiants, paroles redondantes)⁶⁴. La “représentation” pure et simple du réel, la relation nue de “ce qui est” (ou a été) apparaît ainsi comme une résistance au sens ; cette résistance confirme la grande opposition mythique du vécu (du vivant) et de l'intelligible » (*ibid.*, 87). Du point de vue du texte, ce qui est alors en jeu correspond à cet « effet de réel » au fondement du régime de vraisemblance spécifique au réalisme moderne, lequel recouvre « tout discours qui accepte des énonciations créditées par le seul référent », c'est-à-dire la chose, la réalité (*ibid.*, 88) ; ceci par opposition aux règles de la rhétorique classique, dont le régime de vraisemblance correspond à la catégorie de l'intelligible, c'est-à-dire à un travail du signifié⁶⁵. Pour Barthes ainsi, le réalisme repose sur une « collusion directe d'un référent et d'un signifiant ; le signifié est expulsé du signe, et avec lui, bien entendu, la possibilité de développer une forme du signifié » (*ibid.*), c'est-à-dire explicitement située au niveau de l'intelligible.

64 Telle est, ainsi, la fonction du « baromètre » dans la description de la pièce où se trouve Mme Aubain dans *Un Cœur simple* de Flaubert, l'exemple mentionné par Barthes.

65 Barthes explique ainsi que « le grand mot qui est sous-entendu au seuil de tout discours classique (soumis au vraisemblable ancien), c'est : *Esto* (Soit, Admettons...) » (1968, 88).

La définition du réalisme donnée par Barthes, cette forme de correspondance directe entre signifiant et référent, semble être la définition même du cinéma, en tant que forme de reproduction mécanique du réel, du « profilmique » ou de « ce qui a été là ». Dans la généalogie du réalisme littéraire qu'il propose, Barthes ne mentionne la photographie que rapidement et au sein du « développement actuel des techniques, des œuvres et des institutions fondées sur le besoin incessant d'authentifier "le réel" » (*ibid.*) – et ne souligne pas la contemporanéité de leur « invention »⁶⁶. L'évacuation du signifié qu'implique ce désir d'authentification est-elle une simple description du cinéma ? En est-elle une nécessité ? Le rapport du cinéma d'Ozu au réalisme et singulièrement la fonction qui est attribuée aux objets dans ses films – dont on a vu qu'ils n'y étaient pas avant tout des représentations iconographiques d'un « ça a été » à attester – semble ainsi le contester. Mon étude s'intéresse spécifiquement à cette part de l'intelligible qu'un tel décalage suggère. De quoi s'agit-il ?

Dans un premier temps, on doit remarquer qu'il ne s'agit pas d'identifier l'attention portée au signifié au formalisme et d'ainsi décrire la pratique d'Ozu en ces termes – ce qui a été fait et critiqué (voir Russell 2005, 145). La postface ajoutée en 1981 par Burch à *Pour un observateur lointain* est particulièrement éclairante :

La fascination exercée sur moi, pendant les années cinquante et soixante, par la culture japonaise [...] n'était en fait que le prolongement d'une attitude résolument *formaliste* – la revue *Cinéthique* évoqua un jour « ce structuralisme fantasmatique » [...].

Il s'agissait d'une attitude qui tenait pour une part de l'élitisme moderniste [...]. Cette attitude tenait aussi, dans la mesure où elle reposait sur un refus global du cinéma classique américain – seuls trouvaient grâce à mes yeux le muet et la nouvelle avant-garde, alors en plein essor – de l'incapacité où je me trouvais de penser ces États-Unis, que j'avais fui [sic], autrement qu'à travers ma propre biographie psychique. Mais il y avait surtout dans cette attitude une *fuite devant le sens* qui fut avant tout fuite devant l'Histoire, devant le social, devant le politique. Aujourd'hui je comprends que c'est ce qui était resté en moi de plus profondément « américain ». (1982, 366)

De même, Yoshimoto remarque au sujet du travail d'un autre grand formaliste que :

66 Barthes souligne plutôt la part de l'écriture de l'histoire dans cette généalogie, affirmant ainsi que « l'histoire (le discours historique : *historia rerum gestarum*) est en fait le modèle de ces récits qui admettent de remplir les interstices de leurs fonctions par des notations structurellement superflues, et il est logique que le réalisme littéraire ait été, à quelques décennies près, contemporain du règne de l'histoire "objective" » (1968, 87).

Bordwell has succeeded in freeing Ozu from the image of the quintessential Japanese director only by retrapping him in the discursive field of international modernism. [...] The two seemingly opposite positions on Ozu are merely two aspects of modernization theory, and Ozu as traditionalist and Ozu as modernist are only mirror images of each other. (2005, 115)

Le cinéma d'Ozu conduit en revanche à interroger les enjeux de cette évacuation d'un certain niveau du sens que produisent les conventions du réalisme pour « faire de la notation la pure rencontre d'un objet et de son expression » (Barthes 1968, 89). On peut notamment la comprendre comme une forme de neutralisation de la parole, dont le lieu de vie risque d'être exclu de l'expression – n'y laissant ce qu'on peut appeler des « représentations » entendues comme des formes de sens totalement stabilisées, incarnant cet idéal d'une transparence du signifiant par rapport au réel. Elles évacuent la part d'invisible⁶⁷ résidant au sein des images qui les protège contre la violence de la propagande quelle qu'elle soit, c'est-à-dire que du fait de cet invisible « l'image ne produit aucune évidence, aucune vérité » (Mondzain 2002, 37). La pratique cinématographique d'Ozu participe au contraire de l'idée selon laquelle « l'image visuelle confirme ainsi avoir une fonction lisible, au-delà de sa fonction visible » (Marrati 2003, 33). Ce qui est ainsi spécifiquement en jeu ici est le fait que « l'impuissance à penser est la question du cinéma, "c'est-à-dire une question qui le touche dans sa spécificité" [Deleuze 1983, 219] », ainsi que le formule Serge Cardinal commentant Deleuze (2010, 25).

Le sentimentalisme du cinéma

La dissociation du travail d'Ozu d'avec le mélodrame peut également se comprendre comme une confrontation au phénomène même de genre cinématographique. Un aspect intéressant de l'analyse de Robert Lang des tout débuts du cinéma hollywoodien vient en effet de l'observation étonnante suivant laquelle « selon le catalogue de l'American Film Institute qui répertorie les films réalisés à Hollywood entre 1921 et 1930, presque tous les films étaient considérés à l'époque comme des mélodrames » (2008, 41). Pour lui, ce phénomène correspond le plus vraisemblablement au fait qu'alors « le mot "mélodrame" dénotait, ou connotait peut-être,

67 Mondzain fait ainsi la différence entre les images véritables, qui portent en leur cœur cette part d'invisible qui est objet de partage, et les « visibilités programmatiques faites pour communiquer un message univoque » (2002, 38). Cette question est évoquée plus en détail dans le chapitre 2 « Dispositif cinématographique et communauté ».

une certaine façon d'aborder un sujet qui était devenu synonyme de la formule hollywoodienne », reposant sur la production d'une temporalité homogène et d'une intrigue autosuffisante : « le scénario hollywoodien racontait son histoire de façon linéaire (nonobstant les flash-back et montages alternés) ; [...] le récit était fait pour divertir et être facilement compris – ce qui poussait à tout simplifier : personnages, action, cadre moral » (*ibid.*, 41 et 42). L'hypothèse qu'il tire de cette observation est que le mélodrame, bien qu'il se soit par la suite « consolidé comme un genre cinématographique parmi d'autres », est « en même temps le modèle de tous les autres [genres cinématographiques]. Il est l'archétype du genre » (*ibid.*, 42).

Lang situe de la sorte l'émergence du genre dans le contexte industriel de la production cinématographique hollywoodienne, dont le propos est de faire un cinéma commercial et divertissant. Il conçoit ainsi le genre comme une manière de constituer la production selon un modèle industriel, le mélodrame devenant ainsi une sorte de « moule » ou de standard à décliner aussi efficacement que possible. L'effet qu'il associe à cette conception standardisée de la production cinématographique est la constitution d'un régime de spectature qui relève de l'attendu : « du point de vue du public, le genre se présente comme un ensemble d'attentes, un “métatexte mémoriel” selon Jean-Louis Leutrat » (*ibid.*, 43). Il en ressort l'idée paradoxale du mélodrame cinématographique comme se rapportant à l'attendu ou, dans une certaine mesure, au prévisible et à la confirmation. La production d'un attendu a un effet de stabilisation, voire de neutralisation, émotionnelle décrit par Robert Lang comme le fait que « le cinéma [...] a pour effet de faire rentrer la psychologie humaine dans des formules toutes faites » (2008, 44), c'est-à-dire, précisément, dans des images toutes faites. Prenant particulièrement le cas du montage en tant que moyen d'expression propre au cinéma, Yoshida Kijû remarque ainsi que « le cinéma, que son gigantesque développement transforma en une industrie, a subi l'influence du commerce et dans le but de rassembler un public toujours plus nombreux a produit des modèles d'émotions stéréotypés, finissant par abuser des techniques de montage pour maîtriser l'unification de nos sentiments. Le montage devient alors un message qui se transmet par la violence » (2004, 49), dans le sens où il impose ses termes à qui le reçoit. Il impose particulièrement certaines relations, certaines liaisons, des enchaînements. On pourrait dire en un sens que ce qui est de la sorte

imposé est l'idée même d'enchaînement et particulièrement que les enchaînements de cause à effet peuvent rendre compte de la vie.

Alors, comme le dit Hasumi Shigehiko, « un “mélodrame” n’est précisément chez Ozu qu’une intrigue racontée sans exposer les limites du cinéma » (1998, 188), c’est-à-dire les circonstances dans lesquelles le cinéma « pourrait cesser d’être le cinéma » (*ibid.*, 155) dans la mesure où on le comprend comme « des regards qui se croisent, des coupes tranquilles, un espace cohérent, un temps linéaire, des pièces peuplées de monde, du drame, du pathos, et puisqu’il s’agit du cinéma, des “effets”, des “trucs”, du “sensationnel” » (Doganis 2005, 78). Sa prise de distance par rapport au mélodrame signifie ainsi que la pratique d’Ozu est élaborée dans le lieu de rencontre du cinéma et d’une logique qui va à son encontre, il est à ce titre traversé d’une tension considérable, telle qu’elle pourrait menacer la possibilité même de tourner des films. Pourtant, Ozu a continué d’en réaliser toute sa vie et Yoshida remarque de fait qu’« Ozu a vécu admirablement cette contradiction grâce à un amour infini pour le cinéma » (2004, 56). Mais cela signifie aussi que cet amour est tout à fait dépourvu de sentimentalisme. Il semble ainsi qu’un héritage fondamental des démêlés de la pratique cinématographique d’Ozu avec le mélodrame concerne le sentimentalisme, compris comme un rapport au cinéma. Que signifie avoir un rapport sentimental au cinéma ? Comme le dit Hasumi, il s’agit essentiellement de transformer des problèmes de cinéma en questions narratives. Ou, plus précisément, il s’agit de nier ou de refuser de voir que certaines pratiques cinématographiques n’existent que pour couvrir des incapacités ou une impuissance du médium ; autrement dit, c’est fuir devant sa part d’opacité. La pratique d’Ozu se situe, en revanche, dans l’écart existant entre explorer, exposer, élaborer les « limites du cinéma » et y soumettre ce qui est filmé. Aussi peut-on dire que c’est ce qui est en jeu dans la scène du « travelling aux bâillements » de *Gosses de Tokyo*, au sens où l’effet comique de la succession des bâillements n’est pas seulement produit pour lui-même, mais également pour témoigner du risque qu’il comporte, pour le personnage, à ce qu’il soit simplement pour produire une image de cinéma.

À ce sujet, Hasumi s’intéresse particulièrement à la question du regard et à sa figuration au cinéma, remarquable dans les scènes de dialogues mettant en scène deux personnes se faisant

face. Cela signifie que son intérêt porte sur la manière singulière qu'a Ozu de construire les scènes filmées en champ/contrechamp, qui se caractérise notamment par une pratique généralisée du faux raccord. (Burch, 1982 ; Bergala 1980b ; Bordwell 1988). En effet,

à cause de ses limites, le cinéma doit se forger une fiction. Limites de deux paires d'yeux qui se regardent, mais ne seront pas dans le même plan fixe. Nous savons que pour représenter deux personnes qui se regardent, il faut opérer un panoramique de cent quatre-vingts degrés avec une caméra située entre elles ou les montrer en deux plans successifs champ/contrechamp. Or dans les deux cas, la simultanéité spatiale des regards qui se croisent doit être remplacée par une succession temporelle. Le cinéma est donc constamment battu en brèche par deux yeux qui en regardent deux autres. Cet échange ozuien de regards, répété avec insistance comme une fiction dépassant les habitudes quotidiennes, révèle, par son caractère fictif, les limites d'un cinéma représentant un œil qui fixe, mais non pas le regard. *Ce procédé met à nu la fiction d'une technique de montage pour accentuer l'impression que le regard de deux personnes se croisent.* Tourner un film, c'est accepter des contraintes. Si Ozu montre des yeux dépourvus de naturel et comme indiscrets, c'est pour annuler l'illusion qui prétend que ces contraintes sont des libertés. (1998, 153-154 ; emphase ajoutée)

Une attitude sentimentale vis-à-vis du cinéma consiste à embrasser une telle institution sans s'y rapporter également comme à une limite du médium. Alors, pour ce qui concerne un dialogue entre deux personnages, filmé en champ/contrechamp « classique » – dont les prises de vue respectent la « règle » des cent quatre-vingts degrés et dont le montage ne présente pas de faux raccord – correspond au fait que, quelle que soit la violence des mots échangés ou la gravité du sujet abordé, une part de leur intensité est neutralisée par le caractère attendu, déjà vu, en un sens déjà là et déjà advenu de l'alternance des plans. L'altercation (ou l'aveu, ou la confession, ou la requête, ou la complicité, etc.) et ses enjeux sont en fait désamorçés par la manière de filmer, au-delà de ce qui est exprimé, et c'est cette neutralisation qui induit un rapport sentimental aux émotions et à leur expression (et à la parole en général). Autrement dit, d'un point de vue médiatique, filmer une scène de dialogue en champ/contrechamp respectant cette règle simplement pour son effet, c'est accepter de vivre dans la consolation. Ceci au sens où les émotions en jeu, quelles qu'elles soient (mais particulièrement si elles sont difficiles ou négatives), sont capturées par quelque chose qui les rend anodines – c'est-à-dire qui dit le contraire de ce qui semble exprimé. Pour dire les choses autrement, on peut remarquer, avec Paola Marrati commentant Deleuze, que « la perception sensori-motrice [...] risque toujours de faire glisser la pensée dans le conformisme de la *doxa* et les affects dans des schémas préétablis. C'est parce que, quelle que soit la violence de situations sensori-motrices, tout devient

tolérable à partir du moment où tout est pris dans un système d'actions et des réactions » (2003, 79-80). C'est ce qu'elle appelle « la difficulté pour le cinéma de produire des images qui ne soient pas des clichés » (*ibid.*, 81), des images toutes faites.

Particulièrement, la consolation signifie que les émotions n'ont pas la possibilité de se déployer à leur manière, elles sont résorbées et compensées dans le temps même de leur émergence. Il semble bien qu'on passe alors à côté d'une impuissance commune au cinéma et à l'action, qui devrait laisser pleinement place à la passivité que requiert le fait de les éprouver effectivement. C'est en ce sens qu'il s'agit de couvrir une impuissance, c'est-à-dire une impossibilité d'agir : est alors écartée ainsi la dimension essentiellement passive (éprouvée) de la vie émotive, qui n'est pas à concevoir comme une dépossession (de notre capacité à agir) : il existe une capacité à pâtir. Il s'agit en effet d'un registre légitime et plein, qui n'appelle pas véritablement d'intervention, mais simplement d'avoir lieu, d'être éprouvé. Les émotions ont ainsi une dynamique propre, comprise dans l'étymologie du terme, dont la racine est « motion », mouvement⁶⁸. Le substantif est ainsi dérivé du verbe « émouvoir » signifiant « troubler, agiter », de *ex-* et *movere*, « mettre en mouvement ». Cette référence étymologique au mouvement peut se comprendre à la fois du fait que les émotions sont des sensations agréables ou désagréables, considérées du point de vue affectif, qui se meuvent dans notre corps ; mais elle souligne également leur caractère mobile. Cela implique particulièrement qu'elles ne dépendent pas de l'action pour évoluer et se transformer. La consolation correspond ainsi à une fuite devant le registre propre des émotions et de leur mobilité, qui leur impose la nécessité d'une action là où il n'y a qu'à pâtir, à être traversé. L'enchaînement qui est alors imposé est la contestation d'une limite absolument légitime à l'action.

L'accès que les films d'Ozu offrent à la consolation comme rapport sentimental du cinéma aux émotions est particulièrement important, parce qu'il correspond à ce que Gilles Deleuze appelle une idée de cinéma. Elle articule de manière indissociable une question, un problème avec son déploiement médiatique. Il ne s'agit pas seulement d'une idée théorique que l'analyse plaquerait sur les images, c'est-à-dire la tentation d'une « mainmise de l'intelligible sur le

68 *Dictionnaire historique de la langue française*. 1998. Paris : Dictionnaires Le Robert. p. 1221

sensible » (Cardinal 2010, 27), mais de la logique gouvernant particulièrement les dialogues filmés en champ/contrechamp : comment faire pour que ces échanges ne soient pas identifiés à une contestation ou une fuite devant les limites du médium ?

La détresse face au risque de disparition de tout référent éthique

À la lumière de l'ouvrage de Peter Brooks sur « l'imagination mélodramatique », le rapport du mélodrame aux émotions peut également se comprendre comme une protection contre une émotion pouvant s'explicitier comme la détresse produite par le risque de disparition de tout référent moral. Brooks s'efforce en effet de rendre justice au mélodrame en exposant notamment la spécificité des enjeux moraux qui s'y jouent, de sorte à dissocier le conflit qui l'habite de la connotation de complaisance à laquelle il est associé. Au fond, l'enjeu moral du mélodrame et sa dépréciation tiennent à la même raison, à savoir qu'il s'agit d'un régime dramatique témoignant de la « perte d'une idée opérable du Sacré » et du système éthique qui lui est associé (2010, 105). Pour Brooks de fait, l'émergence du mélodrame est une des expressions fondamentales de la modernité et particulièrement une réaction à la désacralisation du monde engagé par les Lumières et poursuivi, au plan esthétique, par le romantisme (*ibid.*, 26). Les termes de son étude signalent une forme d'urgence, comme s'il s'agissait de trouver un garde-fou à des collectivités autrement livrées à une amoralité débridée : « pour que tout ne soit pas permis, une nouvelle démonstration de la possibilité d'un ordre moral est requise » (*ibid.*, 246). Le mélodrame doit se constituer comme indicateur et témoignage de la persistance de préoccupations et de conflits moraux malgré l'effondrement du principe sacré les régulant jusque-là. Aussi Brooks voit-il dans l'expressivité outrancière du mélodrame le moyen par lequel il se propose d'assurer la persistance de tels conflits en les extériorisant, c'est-à-dire en les donnant à voir et, particulièrement, à entendre⁶⁹.

Pour Brooks, la détresse due à la disparition de tout horizon éthique mise en scène par le mélodrame tient à une logique devant être distinguée de celle de la tragédie. Le triomphe de la

⁶⁹ Brooks note ainsi que « la volonté de tout dire semble être une caractéristique fondamentale du mode mélodramatique » (2010, 12).

vertu, prototypique de la fin heureuse du mélodrame, diverge en effet de la « chute du héros tragique [qui] apporte une illumination supérieure, l'anagnorisis qui est à la fois reconnaissance de soi-même et la reconnaissance de sa place dans le cosmos » (*ibid.*, 251). La référence à un horizon collectif est absente du mélodrame et Brooks souligne que celui-ci coïncide avec une privatisation et une désocialisation de l'art, qu'il associe à l'essor de la bourgeoisie – la tragédie, et particulièrement la grande tragédie du 17^e siècle français, ayant alors perdu toute opérativité en tant que « rituel communautaire du sacrifice » (*ibid.*, 105). Le rapport mélodramatique aux émotions correspond en l'occurrence à ce recentrement dramatique sur l'individu et la vie privée, auquel correspond une identification des structures éthiques aux relations familiales, au contraire de la tragédie, dont les émotions – la terreur et la pitié – offraient du « sens en termes d'ordres plus grands que les ordres de l'expérience humaine, des ordres investis d'un pouvoir sacré et synthétique par la communauté » (*ibid.*, 251), au fondement des enjeux éthiques du registre tragique.

Aussi pour Maureen Turim « [the] restricted notion of melodrama as filmic genre confined the melodramatic to the domestic or family melodrama » (2005, 159). De manière intéressante, elle souligne en outre que des films tels que *Les deux orphelines* (*Orphans of the Storm*, 1921) de D. W. Griffith, qui est une adaptation de la pièce des dramaturges français Adolphe d'Ennery et Eugène Cormon, ont familiarisé « a mass Japanese audience with European melodrama via the circuitous route of a specifically American treatment » (*ibid.*). Le mélodrame cinématographique américain a ainsi médiatisé la diffusion des enjeux du mélodrame comme genre fondé par une privatisation des enjeux éthiques. Pour Robert Lang, le mélodrame cinématographique (hollywoodien) au sens strict se définit même par sa situation dans un contexte familial, au sens où « identités et rapports humains reçoivent dans le mélodrame un traitement *moral* et *émotionnel*, et les personnages sont définis en termes familiaux » (2008, 45). Selon lui, ce pouvoir de définition de la famille pour le mélodrame tient aux « contradictions les plus vivaces et les plus troublantes » qui se jouent et s'expriment dans les relations familiales (*ibid.*). Mais se dessine également ici une opposition entre une telle articulation du moral et de l'émotionnel, d'une part, et, d'autre part, le registre éthique, en tant que rapport à la collectivité. La disparition de la communauté, comme horizon collectif et édifiant de la tragédie, face à la famille, comme

repli sur les émotions individuelles dans le mélodrame, se lit dans la conception extrêmement large que Lang revendique à la famille dans ce contexte, qui désigne aussi bien « des familles nucléaires, [que] des familles de substitution, des pseudo-familles, “family of Man”⁷⁰ », des couples ou même simplement des individus » (*ibid.*, 44-45), ce qui paraît bien paradoxal.

La famille et les rapports familiaux semblent jouer ici un rôle de modèle ou, plus précisément, de mesure aux émotions mises en scène. Il apparaît ainsi que le caractère « familial » du mélodrame n'est pas tellement à entendre dans le sens de la mise en scène des relations entre parents et enfants, mais comme une opération de privatisation de certains enjeux existentiels, politiques, éthiques, spirituels. Autrement dit, il s'agit de leur identification à des contradictions essentiellement psychologiques et à l'attribution de traits moraux définis – ce qu'on pourrait appeler du moralisme. Aussi est-ce également en ce sens que le traitement offert par le mélodrame est compris comme étant sentimental, Peter Brooks estimant ainsi que « dans le domaine moral, le mélodrame est un épisode supplémentaire dans la “révolution de l'esclave” de Nietzsche, très constant dans son insistance sur une démocratisation des relations éthiques qui passe par la vision sentimentale de la moralité, par l'identification de l'éthique avec les structures psychiques élémentaires de la famille » (2010, 58). La question ne concerne pas seulement la disparition d'un référent éthique qui serait traditionnel ou « sacré », mais l'éthique en tant que rapport à la collectivité. Aussi, si l'on suit la manière dont Yoshimoto caractérise le mélodrame cinématographique japonais, soit les possibilités dramatiques ouvertes par le hiatus existant entre modernisation et modernité, la place qu'occupe le risque de disparition de tout référent éthique dans le mélodrame correspondrait à l'exploration de la faille ainsi ouverte. Au cœur des films prenant pour sujet les difficultés spécifiques à la société japonaise en cours de modernisation réside un paradoxe du fait qu'ils abordent ces questions grâce à ce médium éminemment moderne qu'est le cinéma. Il s'agit là de l'un des enjeux du positionnement d'Ozu vis-à-vis du mélodrame, dans le sens où cette question engage le cinéma en tant que médium et pas seulement le récit pouvant se déployer dans un film.

70 La note en bas de page du traducteur, qui est nul autre que Noël Burch, indique à ce sujet : « Allusion à une vaste exposition de photographies des années 50 organisée par Edward Steichen au MoMA et qui fit le tour du monde, credo du libéralisme humaniste à l'époque de la Guerre froide » (Lang 2008, 44). Singulièrement, Siegfried Kracauer y fait également référence à la fin de son ouvrage *Theory of Film* (1960).

L'article de Catherine Russell s'intéresse au rapport du mélodrame cinématographique japonais à la collectivité d'un autre point de vue : pour elle, « analysis of the melodramatic dimension of Mizoguchi's and Ozu's characteristic narrative styles suggests that it is precisely essential Japaneseness that struggles within realist representation of narrative cinema » (2005, 145). Son propos vise à reformuler la singularité stylistique des deux cinéastes, considérés au même titre comme des auteurs mélodramatiques, hors d'une analyse formaliste par laquelle leurs « styles » seraient « sublimed by modernist aesthetics » (*ibid.*). Ce retournement est opéré grâce à l'idée de Brooks selon laquelle le mélodrame est le mode de l'excès, qui s'exprimerait notamment dans des choix formels « excessifs », qu'il s'agisse de la longueur des plans-séquences affectionnés par Mizoguchi ou la rigueur excessive d'Ozu (*ibid.*). Mais si quelque chose « lutte » de fait au sein du cinéma narratif d'Ozu, il doit plutôt être lu en termes d'un rapport à la collectivité, comme l'une des modalités de son « corps à corps » avec le mélodrame, rapport à la collectivité qui ne gagne pas à être prédéterminé et figé par l'idée d'une « essential japaneseness ». L'analyse du rapport d'Ozu au mélodrame sous ces trois aspects : réalisme, sentimentalisme et moralisme permet de mieux en comprendre les enjeux, qui semblent bien avoir affaire au risque de stabilisation ou de neutralisation que le cinéma peut faire porter sur l'expression, et particulièrement l'expression des émotions, par l'exclusion de toute une part de négativité du médium, autrement dit, de ses limites.

3. *Une auberge à Tokyo* est-il un mélodrame ?

Dans son ouvrage consacré au mélodrame, Ben Singer s'essaie à un exercice délicat mais intrigant lorsqu'il se propose de montrer en quoi *Mort à Venise* (*Death in Venice*, 1971) de Luchino Visconti *n'est pas un mélodrame* (2001, 56). À vrai dire, l'exemple semble *a priori* étrangement choisi tant on a peine à imaginer comment il pourrait en être autrement. Mais le personnage de Gustav von Aschenbach semble de fait torturé par de terribles tourments, qui semblent avoir plus de responsabilité dans sa mort finale que l'épidémie de choléra frappant Venise lors de son séjour. Singer souligne à ce sujet l'importance effectivement prégnante du « pathos » dans le film, particulièrement poignant dans les dernières séquences du film, quand

Aschenbach « tries to disavow his decay through a grotesquely unsuccessful dandifying makeover » (*ibid.*). Face à l'intensité de la pitié que suscite la trajectoire du personnage et qui irait dans le sens de son appartenance au registre mélodramatique, Singer mentionne trois raisons pouvant expliquer pourquoi *Mort à Venise* n'en relève pourtant pas – même si le développement qu'il consacre à la question n'est pas très important et l'argumentation suffisamment incertaine pour qu'il conclue finalement que la question reste ouverte (*ibid.*, 58). La première raison qu'il avance concerne le jeu de Dirk Bogarde, l'acteur incarnant Aschenbach, dont il estime qu'il ne surjoue pas son épuisement émotionnel (*ibid.*, 57). Singer mentionne également la complexité de la psychologie du personnage, qui n'est pas « entier » ou « monopathétique » comme doivent l'être les personnages des mélodrames (*ibid.*). La troisième raison qu'il avance concerne les modalités dramatiques différenciant la tragédie du mélodrame, dans la mesure où la première, à la différence du second, inciterait à méditer sur « the nature of the human condition » (*ibid.*).

Détour par *Mort à Venise*

Il semble à vrai dire que l'on peut à peine parler de psychologie au sujet de *Mort à Venise*, tant l'expression d'une intériorité psychique semble étrangère au film. Cela ne signifie pas, bien entendu, que l'ampleur du bouleversement émotionnel affligeant Aschenbach soit inaccessible. Il s'agit bien au contraire de la raison d'être du film, mais il ne paraît pas avant tout traité en termes psychologiques, mais essentiellement dans un rapport à la création artistique. Le portrait du personnage est enrichi par une série de *flashbacks* montrant certains éléments de son passé plus ou moins lointain. On a ainsi accès à des épisodes de sa vie amoureuse et familiale, lesquels rapprochent le personnage, ainsi que c'est souvent souligné, du compositeur Gustav Mahler. Toutefois, l'essentiel de ces scènes en flashback montrent Aschenbach discutant avec son ami Alfred. Il s'agit de conversations très animées, presque des disputes, portant sur leur conception de l'art et de la beauté. Alfred reproche à son ami son dédain de la réalité et des sens, qu'Aschenbach méprise au profit d'une conception idéalisée, spirituelle et pure de la beauté. À l'ambivalence fondamentale de l'art que revendique Alfred, qui souligne le rapport de la création au mal ou à une forme d'imperfection, Aschenbach oppose la trilogie « sagesse, vérité, dignité humaine ». Ces retours dans le temps qui sont autant, semble-t-il, de voyages dans la mémoire du

personnage, se rapportent ainsi à l'art et à la beauté comme à des idéaux absolus. *Mort à Venise* ressemble à une longue méditation sur cette question, qui se pose inévitablement pour le film lui-même. Singulièrement, les deux parties du film, articulées autour du départ manqué d'Aschenbach de Venise, le sont également par une mise en scène de l'acte de créer. Se laissant alors aller à sa fascination pour le jeune Tadzio, il se met en effet à composer sur la plage de leur hôtel, la scène vibrant au son de la musique de Mahler qui accompagne et porte ces étranges retrouvailles – lesquelles conduiront à la déchéance fatale du personnage.

Le film est ainsi habité de part en part par la mort, qui est aussi bien celle, à venir, d'Aschenbach, que celle qui plane sur la ville⁷¹ sous la forme de l'épidémie de choléra niée par les autorités vénitiennes, que la morbidité qu'Alfred dénonce dans le rapport de son ami à la création musicale. Cherchant éperdument « l'équilibre parfait », Aschenbach en vient selon lui à composer une musique « morte-née ». Le film accompagne de sa contemplation ces réflexions sur les rapports entre la vie et la beauté, radicalisés dans la trajectoire du personnage par une polarisation entre sublime et abjection, grandeur et déchéance, beauté absolue – celle de la musique, celle des images, celle de Venise, celle de Tadzio – et corruption. Le film se rapporte ainsi fondamentalement au sacré et à l'absolu – sans qu'il s'agisse pour autant signifier de quoi ils sont faits. Il médite leurs implications. L'aspiration d'Aschenbach à la pureté qu'incarne manifestement l'intense beauté d'éphèbe de Tadzio est ainsi sapée, dans le film, aussi bien par le rêve final du compositeur⁷² que par la scène de sa mort effective au cours de laquelle son maquillage se défait lamentablement, son corps le rappelant ainsi à une matérialité et à une corruptibilité qu'il souhaitait fuir, en premier lieu dans la création musicale.

71 Dans le texte qu'il a consacré à Venise, Giorgio Agamben la compare à un spectre, plutôt qu'à un cadavre, dans la mesure où « si la ville existe encore d'une certaine manière, ce ne peut être nécessairement que dans l'état qui suit la mort et la décomposition du cadavre. Cet état, c'est le spectre » (2009, 68). La description qu'il fait d'un tel état rejoint à de nombreux égards les réflexions du film, son personnage et la ville qui en est le théâtre, dans la mesure où, pour lui, « le spectre est une forme de vie. Une vie posthume ou complémentaire, qui commence seulement une fois que tout est fini et qui a donc, par rapport à la vie, la grâce et l'astuce incomparable de ce qui est achevé, l'élégance et la précision de ce qui n'a plus rien devant soi » (*ibid.*, 71), exprimant une idée proche de celle qu'Aschenbach se fait de l'art et de la beauté.

72 Ce rêve montre un concert au cours duquel Aschenbach essuie un échec cuisant, suite auquel son ami Alfred lui reproche de créer une musique « morte-née ».

La force de cette confrontation, qui secoue le film lui-même, nous ramène au mélodrame et à l'expérimentation de Singer. Comme je l'ai mentionné, celui-ci évoque rapidement, sans y accorder une véritable attention, que *Mort à Venise* relèverait peut-être plus de la tragédie que du mélodrame dans la mesure où le film « prompts contemplation about the nature of the human condition » (2001, 57) – il s'agit de la troisième raison pour laquelle *Mort à Venise* ne serait pas un mélodrame. Mais il conteste le rapport ayant pu être établi entre tragédie et « absolu » ou « vérité éternelle » parce que, pour lui, de telles idées reposent sur des affirmations discutables, à savoir « the universality of human nature, [...] the existence of something called Truth, or [...] the impossibility of extracting broad sociopsychological significance from melodramatic plights » (*ibid.*). Singer préserve ainsi sa réflexion du reproche potentiel selon lequel il procéderait à une essentialisation de ces notions. Mais de la sorte il se coupe également de ce qui semble être la seule chose qui puisse véritablement rapprocher *Mort à Venise* du mélodrame, à savoir l'inquiétude ou l'anxiété qu'évoque Brooks à propos de la disparition d'un référent sacré opérationnel marquant le passage du registre tragique au mélodrame. *Mort à Venise* semble ainsi tout entier organisé par la puissance délétère de l'idéal. Ici, l'idéal, le sacré, l'absolu (peu importe le « contenu » auquel ils se rapportent) n'élèvent pas mais ils ne sont pas simplement absents, ils menacent de détruire la vie. C'est le long de cette ligne de démarcation entre les enjeux se rapportant à un référent éthique fiable et la perte de celui-ci que se joue la proximité du film avec le mélodrame – sans toutefois qu'il y appartienne effectivement. Pour dire les choses autrement, la légitimité de la valeur régulatrice, pour l'action, de l'idéal quel qu'il soit est tout l'enjeu du film⁷³.

Une auberge à Tokyo : la puissance du faux

L'exercice, à première vue peu prometteur, semble finalement offrir des possibilités d'analyses intéressantes, même s'il faut compter avec ses limites. Une telle démarche pourrait-elle s'avérer profitable à cette étude des rapports d'Ozu au mélodrame ? Un cas intéressant à envisager serait *Une auberge à Tokyo*, son film de 1935 dont il conteste, on l'a vu, le caractère

73 Il convient de noter que l'absolu – qu'il soit nommé art, beauté ou pureté – est conçu dans le film comme devant être un référent collectif et partagé et c'est à ce titre qu'il est l'objet d'échanges entre les deux amis.

mélodramatique que lui attribue le critique de cinéma du *Asahi Shinbun*. Ce film semble ainsi présenter une forme d'indétermination, si l'on croit en la bonne foi du critique, ce dont on n'a aucune raison de douter *a priori*. En quoi ce film traiterait-il de « highly melodramatic situations », pour reprendre l'expression de Yoshimoto (2005, 115), sans toutefois relever véritablement du registre mélodramatique ? Un élément dramatique allant dans le sens du critique serait l'épisode de la maladie et de l'hospitalisation de la petite fille que les personnages principaux, un homme et ses deux fils, rencontrent dans leur errance motivée par la recherche d'emploi du père. La petite fille en question accompagne sa mère accablée par une misère semblable. Ces conditions de vie très précaires nuisent à la santé de la fillette qui finit par tomber malade malgré l'aide de l'homme et de ses fils une fois que leur situation s'est améliorée. Inévitablement, pourrait-on dire, sa mère, pour payer les soins et les frais d'hospitalisation de son enfant, accepte un travail « dégradant » et devient hôtesse dans un débit de boisson. Comment imaginer situation plus propice au traitement mélodramatique que ce cycle infernal induit par la misère, enchaînant la maladie d'un enfant à la déchéance de sa mère ?

La maladie ou l'accident d'un enfant dont les parents sont dans une situation économique compromettant leur capacité à lui prodiguer les soins médicaux dont il a besoin se retrouve ainsi dans un certain nombre de films japonais des années 1930, alors que le pays était durement frappé par la Grande Dépression. Au sein de la filmographie d'Ozu, un épisode similaire constitue une péripétie secondaire d'*Un fils unique* 『一人息子』 (1936). Il s'agit par ailleurs de la prémisse d'*Une poule dans le vent* 『風の中の牝鶏』 (1948), film mal-aimé d'Ozu lui-même, qui a déclaré à son sujet : « Parmi mes films, il y a certainement plus d'un échec. Pourtant ces films me plaisent d'une certaine façon. Mais ce film n'était pas un bon échec » (1978, 23). *Une poule dans le vent* a ce ceci de particulier, parmi les films d'Ozu, de s'identifier pour ainsi dire à l'enjeu dramatique engagé par l'engrenage menant de la misère à la maladie et à la prostitution, lequel donne tout à fait raison du film. Il se conforme ainsi à la manière dont Hasumi décrit le mélodrame pour Ozu, à savoir « une intrigue racontée sans exposer les limites du cinéma » (1998, 188), c'est-à-dire un film dont le déploiement et l'avancement sont strictement tributaires de celui du récit (malheureux).

C'est notamment en ce sens que l'on peut comprendre le danger présenté par l'escalier dans ce film, sur lequel s'attarde Hasumi. Il est dangereux parce que le personnage du mari, de retour de la guerre, y pousse sa femme qui lui a confié avoir dû se prostituer afin de gagner l'argent nécessaire aux soins de leur enfant malade. Mais Hasumi en souligne un autre enjeu, lié au fait que l'épisode implique que l'escalier soit montré à l'image. Il associe en effet ce geste d'une violence inhabituelle dans le cinéma d'Ozu à l'observation que « l'escalier invisible devienne apparent est un événement rare dans l'«œuvre» ozuienne » (*ibid.*, 105) et que cette exception n'est pas anodine. Commentant la séquence finale du *Goût du saké*, il affirme qu'« à l'instant même où, destitué de son droit privilégié à l'absence, il se matérialise comme escalier, sa présence violente anéantit les bases de l'«œuvre» ozuienne de la dernière période » (*ibid.*, 108-109). Ces « bases » désignent pour Hasumi la présence d'une pièce au premier étage des maisons qui n'est pas reliée visuellement au rez-de-chaussée parce que l'escalier qui conduit d'un étage à l'autre n'apparaît pas à l'image. Cette pièce est caractérisée d'une part par le fait qu'elle est le lieu privilégié des femmes (et particulièrement des jeunes femmes), leur « lieu de conversation qui exclut les hommes » (*ibid.*, 102). Pour Hasumi, sa fonction dramatique correspond d'autre part au fait qu'elle a vocation à être vidée de ces femmes, qui apparaissent finalement comme des habitantes de passage.

La compréhension qu'Hasumi a de la fonction de cet espace se rapproche de l'idée de Deleuze selon laquelle les films d'Ozu donnent une image directe du temps. En effet, l'idée n'est pas que la pièce se vide parce que, du point de vue narratif, la jeune femme se marie et quitte la maison ; mais que ce lieu incarne une forme « stagnation » ou plutôt un « présent vif » dont la qualité vient du fait qu'il est dépourvu du « socle » que serait son ancrage au sol par l'intermédiaire d'un escalier (*ibid.*, 104). Aussi le vide auquel parvient la pièce du premier étage n'est pas tant le résultat de l'évolution du récit que l'effet d'un présent ayant pour propriété fondamentale de se « métamorphoser » : « l'«œuvre» ozuienne de la *dernière période* n'est pas un monument édifié sur un socle, mais un présent sans fin, qui se métamorphose, soutenu pas sa propre force » (*ibid.*, 102). Cela rapproche la fonction des pièces du premier étage de la valeur des « natures mortes » et des « espaces vides » dont l'immobilité donne à percevoir directement le passage du temps, en tant qu'ils sont « la forme immuable de ce qui change » (Deleuze 1985,

28). Un tel rapport au temps est différent de celui prévalant dans *Une poule dans le vent* en général et dans la scène de l'escalier en particulier parce que le rapport entre temps et narration y est inversé : ici l'écoulement est plutôt dépendant de la succession des péripéties dramatiques. Cette inversion s'accompagne de la visibilité inhabituelle de l'escalier, qui a également comme effet d'imposer un lien, un certain enchaînement, une logique de succession en quelque sorte arrimée au développement du récit – au lieu du « flottement » mentionné par Hasumi, garant de ce présent en métamorphose. La causalité narrative prime alors sur une logique fondée sur la mutation du temps lui-même.

Qu'en est-il des enjeux soulevés par la maladie de la petite fille dans *Une auberge à Tokyo*, film dont Ozu conteste le caractère mélodramatique attribué par le critique du *Asahi Shinbun* ? Noël Burch propose une analyse très intéressante des mouvements de caméra dans ce film, dont il souligne qu'ils ont comme effet de « “geler” le mouvement apparent sur l'écran » (1982, 183). Figurant dans un développement consacré à la raréfaction des mouvements d'appareil dans la pratique cinématographique d'Ozu, Burch décrit ainsi ceux d'*Une auberge à Tokyo* :

Il s'agit de travellings avant ou arrière d'accompagnement, montrant le pauvre père errant sans but avec ses deux garçons dans les faubourgs industriels de la ville, s'efforçant vaguement, de temps en temps, de trouver du travail. Dans chaque plan, le cadre reste le même d'un bout à l'autre. Les mouvements d'appareil servent à réintroduire – aux moments où un mouvement profilmique d'une ampleur relative est indispensable au récit – le principe central d'immobilité des *pillow-shots* qui allait prédominer dans l'œuvre d'Ozu dans son ensemble, surtout à partir du parlant. (*ibid.*)

Cet effet d'immobilisation paradoxalement produit par une caméra en mouvement rappelle l'analyse, faite plus haut, du travelling sur les écoliers marchant au pas dans la cour d'école de *Gosses de Tokyo*. Burch caractérise ce processus comme étant une « absorption graduelle de la diégèse dans le monde statique des *pillow-shots* » (*ibid.*). Pour lui, cet effet paradoxal constitue le fondement de l'évolution du travail d'Ozu, qu'il déplore comme son « dessèchement académique » et qu'il date d'*Il était un père* 『父ありき』 (1942). Gilles Deleuze conteste cette analyse en termes de déclin (1985, 25) et il est de fait intéressant de se pencher sur les modalités de ce processus d'immobilisation des images dans *Une auberge à Tokyo*.

Comme Burch l'explique, le film montre, dans sa première partie, un père accompagné de ses deux jeunes fils, errant dans un quartier industriel aux abords de Tokyo à la recherche d'un travail. Le père, qui se prénomme Kihachi, est joué par Sakamoto Takeshi, qui incarne un personnage possédant le même prénom dans *Un cœur capricieux* 『出来ごころ』 (1933) et *Histoire d'herbes flottantes* 『浮草物語』 (1934)⁷⁴. N'ayant plus d'habitation stable, ils dorment dans des auberges bon marché, la faim est par ailleurs au cœur de leurs échanges, situant le degré de précarité auquel ils se trouvent rendus. Le traitement du thème central du film, la pauvreté, se décline ainsi dans un rapport à la nourriture, lequel se ramifie dans celui de la santé et la maladie : la petite fille est en effet atteinte de dysenterie, grave maladie intestinale causée par l'ingestion d'aliments contenant des micro-organismes pathogènes (l'eau en particulier). L'épisode comportant le potentiel mélodramatique le plus élevé se comprend ainsi comme une forme de complication, au sens médical, d'une affection plus générale (la faim et la malnutrition), qui remonte à tout un environnement (la pauvreté et le chômage). Le thème de la nourriture est pourtant celui par lequel la situation des personnages principaux pourra s'améliorer un temps grâce à la rencontre imprévue d'une ancienne connaissance du père qui tient désormais un petit restaurant et qui pourra les aider. Cette amélioration intervient en effet au terme du développement du thème de la nourriture, dont le cœur est une fabulation de l'acte même de manger, qui diverge ainsi notablement d'un traitement strictement réaliste du problème. Ce qui importe ainsi est la manière dont leur vie d'avant son amélioration matérielle se déploie essentiellement en termes de jeu et de fabulation, qui ne sont pas à comprendre dans une opposition à un réel qui aurait l'autorité d'un jugement sur ce qui a été, au sens fort, imaginé.

Le développement du thème de la nourriture s'appuie ainsi sur ce que Gilles Deleuze appelle la « puissance du faux », qui occasionne le déploiement d'un devenir pour les personnages – ce qui concerne en premier lieu Kihachi et son fils aîné⁷⁵ qui sont ceux, on le verra, qui s'adonnent à cette fabulation alimentaire. Dans son développement consacré à la figure

74 Ces trois films sont souvent considérés comme constituant la « série Kihachi », du nom de leur personnage principal, joué à chaque fois par l'acteur Sakamoto Takeshi.

75 Le fils aîné d'*Une auberge à Tokyo* est joué par Tokkan Kozô, pseudonyme d'Aoki Tomio, enfant acteur ayant fait ses débuts dans *Le galopin* (1929) d'Ozu, dont le titre se dit précisément « Tokkan kozô » 『突貫小僧』, d'où son surnom. Il a joué en tout dans neuf films d'Ozu entre 1929 et 1937, dont *Gosses de Tokyo* (le plus jeune des deux frères) et *Un cœur capricieux* 『出来ごころ』 (1933), dans lequel il était déjà le fils du personnage de Kihachi.

du « faussaire » dans le cinéma de l'image-temps, Deleuze donne une description d'un type de personnage qui leur ressemble :

les hommes dits supérieurs sont vils ou mauvais. Mais le bon n'a qu'un nom, c'est la « générosité » et c'est le trait par lequel Welles définit son personnage préféré, Falstaff, c'est aussi le trait qu'on suppose dominant dans l'éternel projet de Don Quichotte [...]. Falstaff et Don Quichotte peuvent paraître hâbleurs ou pitoyables, dépassés par l'Histoire : ils sont experts en métamorphoses de la vie, ils opposent le devenir à l'Histoire. Incommensurables à tout jugement, ils ont l'innocence du devenir. (1985, 185)

C'est pourquoi la situation difficile des personnages finit par s'améliorer bien que l'aîné ait dépensé l'argent tiré de la vente d'un chien errant en achetant une casquette au lieu d'un repas ; bien que les fils aient perdu le baluchon renfermant toutes les possessions du trio – autrement dit, bien que leur trajectoire semble essentiellement marquée par un appauvrissement progressif.

La première fois que le thème de la nourriture est abordé dans le film, Kihachi, le père, demande à ses fils assis à ses côtés s'ils ont faim⁷⁶. L'impasse sur laquelle sa question devrait déboucher est bienheureusement résolue par l'arrivée d'un chien errant, dont la capture leur rapportera quelques sous – les autorités sanitaires les rachetant dans le cadre d'une politique de prévention de la rage. La deuxième fois où le père s'enquiert de la faim de ses fils correspond à une des occurrences décrites par Burch, lorsqu'un travelling d'accompagnement semble paradoxalement geler le mouvement à l'image⁷⁷. Les plans alternent entre le père, qui marche un peu en avant des garçons et est filmé depuis l'arrière, et ses fils qui sont montrés depuis l'avant – la caméra semblant ainsi être positionnée entre père et fils. L'impression de « gel » du mouvement qu'évoque Burch est notamment produite par la composition des plans, au sein desquels les personnages, au premier plan, se trouvent devant un arrière-plan suffisamment massif et lointain pour qu'il ne change pas vraiment avec le déplacement du point de vue. Le cadre semble ainsi rester le même malgré le mouvement des personnages et celui de la caméra qui les suit. Le père est ainsi filmé sur fond de ce qui semble être un ensemble lointain d'habitations basses ; les enfants sont cadrés devant deux grandes constructions industrielles cylindriques évoquant des réservoirs à pétrole. Ces dernières sont des éléments récurrents du paysage dans lequel évoluent les personnages – ces édifices industriels et massifs étant

76 Minutage : [5min09sec – 6min33sec] dans le DVD édité par Carlotta.

77 Minutage : [14min10sec – 15min53sec] dans le DVD édité par Carlotta.

étrangement dispersés dans des terrains vagues dont on a peine à imaginer qu'ils jouxtent de véritables lieux de vie pourtant attestés dans d'autres scènes du film : auberge, rues, gargote, hôpital.

C'est lors de cette séquence qu'est mise en scène la première occurrence de leur fabulation alimentaire, sous la forme d'un échange verbalisé. Kihachi demande ainsi à ses fils affamés ce qu'ils aimeraient manger et l'aîné, toujours enjoué et plein de bonne volonté, répond à sa question : un jeu est ainsi engagé entre eux qui conduit de l'évocation d'un gâteau à base de riz gluant à celle d'un bol de riz couvert d'œufs et de poulet⁷⁸. Quand le père s'adresse spécifiquement à son cadet, celui-ci ne semble pas en mesure de participer au jeu et répond que n'importe quoi ferait l'affaire – l'intertitre mentionnant la réponse du petit garçon qui brise ainsi le jeu est suivi par un plan montrant le père tournant son visage face à la route et donc dos à ses fils, semble-t-il accablé par cette rupture de ton. Il convient de s'attarder un peu sur l'incapacité du petit garçon à jouer qui signale, par la négative, que le jeu témoigne d'une capacité créative, ou ce que Donald W. Winnicott appelle la capacité à vivre créativement. Le jeu, en effet, pour être authentique « doit être un acte spontané, et non l'expression d'une soumission ou d'un acquiescement » (1975, 104). C'est un risque qui affleure dans le refus du garçon et la déception de son père : s'il avait joué simplement pour plaire à ce dernier, la valeur thérapeutique du jeu (*ibid.*, 102) serait perdue pour lui. Elle aurait été remplacée par une simple soumission à son environnement alors qu'au contraire la fabulation et le jeu doivent engager un rapport créatif au réel. Jouer véritablement, en étant « pris », absorbé par le monde imaginé, se fonde dans une créativité à l'opposé d'« une relation de complaisance soumise envers la réalité extérieure [dans

78 Le registre du jeu et de l'imaginaire caractérisant cette discussion sur des aliments hors de leur portée est accentué par des jeux de mots présents dans les intertitres. En effet, la première réponse du plus grand des garçons, qui est traduit par un « gros gâteau de riz » (sous-entendu fourré aux haricots rouges), n'indique pas le mot japonais en entier, faisant ainsi apparaître sa construction et le sens des caractères dont il est constitué : le mot entier s'écrit 「大福餅」. Toutefois, l'intertitre indique seulement 「大福」 : le premier caractère signifie « grand » et le second « fortune, chance, richesse ». Étant donné le contexte de la conversation, il est évident qu'ils désignent un gâteau fourré aux haricots, mais ainsi le garçon souhaite également que la fortune tourne enfin en leur faveur. L'autre plat qu'il mentionne, un bol de riz couvert de poulet et d'œufs s'écrit en insistant sur la relation entre les deux aliments recouvrant le riz : soit « parent » et « enfant » 「親子丼」. Est ainsi indirectement évoquée l'importance que possède cet échange portant sur leur imaginaire alimentaire dans la relation et la consolidation des liens entre les personnages. Bien sûr, la nécessité qu'a le père de nourrir ses fils est l'enjeu, dramatique, autour duquel tout ceci se déploie.

laquelle] le monde et tous ses éléments sont [...] reconnus, mais seulement comme étant ce à quoi il faut s'ajuster et s'adapter » (*ibid.*, 127). Il s'agit en fait d'une tension concernant, à divers niveaux, tous les personnages du film, tant la réalité est une puissance accablante pour eux.

Heureusement, l'intensité de l'engagement de l'aîné dans le jeu change de nouveau la donne, l'intertitre suivant indiquant qu'il demande à son père ce que lui aimerait manger. Ce dernier répond qu'il aimerait à vrai dire boire – non pas de l'eau comme le lui demande son fils, mais bien du *saké*. La prise de vue est différente pour ce dernier échange et tous trois sont filmés de dos, marchant de front, le mouvement de caméra produisant toutefois le même sentiment d'immobilité paradoxale du fait qu'ils sont toujours filmés devant un arrière-plan lointain et homogène, la composition du plan ne changeant pratiquement pas. Les trois personnages paraissent faire une sorte de surplace étonnant, à la fois manifestement en mouvement et tout aussi manifestement immobilisés. Ils ont ainsi l'air embourbés dans les hautes herbes parsemant le terrain vague qu'ils traversent et qui semble interminable, à une distance infinie de tout véritable lieu de vie. Cette paralysie relative de la marche des personnages paraît accompagner et soutenir l'impasse dans laquelle se trouve la famille, qui n'a toujours pas mangé. Leur stagnation physique amplifie ainsi le sentiment de leur situation difficile, à laquelle aucune issue ne semble offerte. Il y a toutefois cette voie vers l'imaginaire. Aussi, si Deleuze ne mentionne pas directement cet enjeu lorsqu'il conteste l'idée d'un « déclin » dans la production d'Ozu, que Burch associe à cette « absorption graduelle de la diégèse dans le monde statique des *pillow-shots* » (1982, 183), l'association entre cette immobilité paradoxale et l'ouverture d'une pure puissance de fabulation me semble significative.

La scène suivante⁷⁹, le lendemain, ressemble beaucoup aux précédentes ; tous trois arrivent dans un terrain vague après qu'une tentative du père de se faire embaucher a de nouveau échoué (ainsi qu'on l'apprend dans les dialogues). Ils s'arrêtent et s'assoient au sol, Kihachi est visiblement découragé ; ses garçons grignotent un morceau⁸⁰. L'aîné des fils s'assied en face de son père et tente de recommencer le jeu de la veille, lui demandant ce qu'il aimerait manger.

79 Minutage : [18min01sec – 21min25sec] dans le DVD édité par Carlotta..

80 Le fait que les deux petits garçons mangent est un détail intéressant de la scène, qui semble indiquer qu'une force allant à l'encontre de l'apparente aggravation de leur condition économique traverse le film.

Devant le peu d'entrain de son père, il change son approche et lui demande s'il aimerait boire – idée avec laquelle il a plus de succès. Il se met alors à mimer la situation : offrant à son père une coupe dans laquelle boire, il fait ensuite le geste d'y verser du saké, que son père boit. Ils recommencent la scène, leurs gestes montrant qu'ils sont littéralement « pris » dans le jeu : le père donnant à sentir que la coupe est pleine et sur le point de déborder ; le fils posant la question rituelle vérifiant que le saké est à son goût⁸¹. Il arrache ensuite quelques herbes qui deviennent du « *surume* » 「スルメ」, des lanières de seiche ou de poulpe séché, mets accommodant bien l'alcool. La scène continue, pleine des détails recréant l'atmosphère d'un verre partagé – scènes si fréquentes dans les films « tardifs » d'Ozu. Jamais père et fils n'oublient, dans leurs gestes, qu'ils tiennent l'un un flacon pour servir le saké, l'autre une coupe pour le boire. Le jeu est pleinement investi, il se situe au même plan que le réel. Aussi l'aîné peut-il continuer en inventant qu'il s'est débarrassé de l'argent⁸², son père lui disant de ne pas s'en soucier. Le garçon est véritablement soulagé du fardeau et du souci de leur pauvreté et peut déclarer à quel point il se sent bien.

À ce moment, le père intègre son jeune fils au jeu en lui demandant s'il veut manger lui aussi – son frère se déplace ainsi à ses côtés, la caméra changeant de point de vue avec lui, de sorte à lui servir du riz, prenant soin d'ajouter une prune sure pour l'agrémenter, et son frère commence à manger avec tout le sérieux et l'application que demande un tel jeu. Comme le petit garçon ne trouve pas le riz à son goût, son père suggère de le couvrir de thé vert, comme c'est l'usage⁸³ – et son grand frère s'exécute. Le petit recommence à manger, mais ses gestes ne correspondant pas à la manière exacte dont on mange ce genre de plat très liquide, nécessitant d'aspirer son contenu, son grand frère lui montre alors comment faire et lui l'imité du mieux qu'il peut, enfin pris par le jeu. Leur père ne s'est pas extrait du jeu pour autant et la scène se termine sur lui, buvant sa dernière coupe de saké. Il n'y a pas de moment où l'un d'entre eux se retire de la fabulation. Aussi la scène ne se conclut pas par un retour, nécessairement violent, à la « réalité »

81 「この酒うまいだろう？」

82 Le geste du garçon peut se comprendre comme une reprise pleine de légèreté de l'épisode au cours duquel il a acheté une casquette avec l'argent de la vente d'un chien errant, gaspillant ainsi l'argent d'un repas – futilité qui est loin d'être, on le voit, univoquement condamnée par le film.

83 Il est en effet d'usage de manger les restes de riz en le couvrant de thé vert (souvent agrémenté de condiments). Ce plat frugal donne son titre au film réalisé par Ozu en 1952, *Le goût du riz au thé vert* 『お茶漬けの味』, dont une courte étude est proposée dans le chapitre 4 « La logique de la technologie et le cinéma », sous-partie « *Le goût du riz au thé vert* : si elles ne sont pas dans le mélodrame, où vont les émotions ? ».

que seraient le chômage du père et la pauvreté qu'il implique. La scène n'est pas configurée par un tel antagonisme ou une telle opposition. Le jeu et la fabulation conservent leur réalité et leur consistance, le passage à autre chose ne se fait pas pour les contredire : les deux plans peuvent se maintenir et coexister. Autre chose arrive, c'est tout. Cette autre chose est la rencontre avec la jeune mère et sa petite fille, auxquelles sera attachée la trajectoire de l'homme et de ses fils à partir de là. Il s'agit à vrai dire d'une deuxième rencontre, les deux garçons étant entrés en contact avec la petite fille, la veille, à l'auberge, par l'intermédiaire d'un jeu très simple : en se tirant la langue les uns aux autres.

Si l'on en revient à la question qui nous occupait précisément, à savoir pourquoi *Une auberge à Tokyo* n'est pas un mélodrame, sommes-nous désormais plus avancés ? À ce sujet, la tendance à l'immobilité ou à l'immobilisation du mouvement soulignée par Burch dans *Une auberge à Tokyo* se révèle capitale : le film se rapproche par là des limites du cinéma. Autrement dit, il se tient de la sorte sur une ligne d'indiscernabilité entre ce qui est du cinéma et ce qui n'en est pas : il touche littéralement à une limite du médium cinématographique, si profondément associé à la production et à la reproduction du mouvement. Elle concerne ainsi le rapport du mouvement à l'immobilité – c'est-à-dire, particulièrement, d'un mouvement ayant l'effet paradoxal de donner une impression d'immobilité dans le cas du travelling d'accompagnement dans la scène de dialogue entre le père et son fils aîné portant sur ce que celui-ci aimerait manger. On peut étendre ce rapport à l'autre séquence de leur fabulation alimentaire, qui est cette fois mimée et, de fait, très statique : les trois personnages sont assis par terre, la prise de vue reste longtemps fixe sur le père et son fils aîné. L'animation de la scène et sa motricité viennent essentiellement de l'imagination d'un monde ; son immobilité abrite les « métamorphoses de la vie » que Deleuze associe à l'homme bon. Kihachi et son fils sont les hommes bons dont la générosité est articulée à la capacité à constituer un monde habitable malgré l'intolérable de leur situation, dans le sens où « l'intolérable n'est plus une injustice majeure, mais l'état permanent d'une banalité quotidienne » (Deleuze 1985, 221). Même si elle n'est portée que par quelques personnages, la fabulation engage une collectivité : « la fabulation n'est pas un mythe impersonnel, mais n'est pas non plus une fiction personnelle : c'est une parole en acte, un acte de parole par lequel le personnage ne cesse de franchir la frontière qui séparerait son affaire privée

de la politique, et *produit lui-même des énoncés collectifs* » (*ibid.*, 289). Aussi se dessine-t-il, dans le cinéma d'Ozu, un lien fondamental entre la conception d'un monde, un monde dans lequel on peut vivre, et la limite – qui est de fait ce qui lui permet d'exister et d'être effectif. Ce rapport à la limite et à la collectivité dégage *Une auberge à Tokyo* du registre mélodramatique, malgré l'épisode de l'hospitalisation de la petite fille.

Chapitre 2

Dispositif cinématographique et communauté

Personne ne pense plus que la réalité d'une vie commune – ce qui revient à dire de l'existence humaine – dépende de la mise en commun des terreurs nocturnes et de cette sorte de crispation extatique que répand la mort.

Georges Bataille, « Chronique nietzschéenne »

Comme on la vu dans le chapitre précédent, le rapport du cinéma d'Ozu au registre mélodramatique se comprend comme une distinction établie dans une certaine proximité : leurs relations relèvent du démêlé ou du corps à corps et s'énoncent comme le rapport des films d'Ozu aux « limites du cinéma », pour reprendre l'expression de Hasumi. Ce reflux du mélodrame dans les films d'Ozu, dont les thèmes et les situations dramatiques s'en rapprochent pourtant beaucoup, se rapporte à mon hypothèse principale, selon laquelle la destruction élaborée dans le cinéma d'Ozu ne suit pas une logique essentiellement narrative ou dramatique, mais médiatique : c'est en effet le contact du médium cinématographique qui la provoque. Ces modalités doivent donc être précisées : outre le fait qu'elle n'est pas à comprendre comme un rapport mélodramatique des films à leur sujet, comment s'exprime-t-elle ? Sur quoi porte-t-elle spécifiquement ? La question peut être reformulée à partir de l'analyse de la fabulation alimentaire d'*Une auberge à Tokyo* et à l'« intolérable » qui lui est associé. L'intolérable, que Deleuze associe intimement au cinéma de l'image-temps (ou tout du moins à la crise de l'image-mouvement dont il procède), correspond à la rupture du schème sensori-moteur, qui « trouve sa condition plus haut, et remonte elle-même à une rupture du lien de l'homme et du monde » (1985, 220). Autrement dit, la perception d'un intolérable, en tant qu'il « n'est plus une injustice majeure, mais l'état permanent d'une banalité quotidienne » (*ibid.*) correspond à ce que Deleuze appelle la perte du monde comme « fait moderne » (*ibid.*, 223). Elle signe une souffrance découlant spécifiquement des « conditions transcendantes [de la] subjectivité moderne » (Cardinal 2010, 217), dont l'expression comme

rupture du schème sensori-moteur, particulièrement dans le personnage cinématographique du « voyant », signale une complication du rapport à l'action⁸⁴.

Deleuze s'intéresse aux formes de lisibilité de cette perpétuelle rupture du lien avec le monde dont témoigne l'effondrement du schème sensori-moteur, soulignant le caractère emblématique du « trou perpétuel dans les apparences incarné dans le faux-raccord » : « ce point d'irrationnel, c'est *l'inévocable* de Welles, *l'inexplicable* de Robbe-Grillet, *l'indécidable* de Resnais, *l'impossible* de Marguerite Duras, ou encore ce qu'on pourrait appeler *l'incommensurable* de Godard » (1985, 222 et 237). Il évoque ainsi la dislocation du rapport au réel que signale « le renoncement aux figures, métonymie non moins que métaphore » (*ibid.*, 226), écartant les correspondances qu'elles autorisent. Aussi, pour faire face à la précarité marquant le fait d'être au monde quand ce dernier est perdu, Deleuze élabore la relation du cinéma de l'image-temps à la croyance. Pour lui, la fonction des films, dans le contexte d'un lien rompu, est en effet de redonner croyance au monde, ou plutôt de permettre de croire à notre lien au monde. C'est le lien qui, étant atteint, « doit devenir objet de croyance » : « il faut que le cinéma filme, non pas le monde, mais la croyance à ce monde, notre seul lien » (*ibid.*, 223). Pour cela, il faut remplacer le « modèle du savoir par la croyance. Mais la croyance ne remplace le savoir que quand elle se fait croyance en ce monde, tel qu'il est » (*ibid.*, 224). Toutefois il ne s'agit pas ainsi d'en justifier l'intolérable, mais de permettre de croire que « si la forme organique du lien qui nous rattachait au monde [comme en témoigne le schème sensori-moteur] est brisée, le lien lui-même ne l'est pas et d'autres formes sont à inventer. La croyance concerne nos possibilités de vie dans ce monde-ci, le seul que nous avons » (Marrati 2003, 112). Cardinal précise que cette croyance, dans la mesure où elle porte sur le lien, passe particulièrement par l'amour : « ce lien, ce sera celui de l'amour ou de la vie » (2010, 229), et n'a donc rien à voir avec l'objectivité comme critère de validité du savoir reposant sur la séparation et la distance entre sujet de la connaissance et objet connu.

84 Le fait que le cinéma de l'image-temps, associé à la perception de cet intolérable, date de l'après-Deuxième Guerre mondiale (et particulièrement au néo-réalisme italien), n'est bien sûr pas une coïncidence : les politiques fascistes et particulièrement la Shoah ne sont pas étrangères à une telle association.

Giorgio Agamben a également formulé, quoique dans des termes différents, le rapport entre « perte du monde » et subjectivité moderne dans l'ouvrage qu'il a consacré aux modalités de la destruction de l'expérience à l'époque moderne⁸⁵. Celles-ci correspondent à la disparition du registre d'apprentissage qui lui était spécifiquement associé, en tant qu'il se distinguait de celui de la science. Dans son sens traditionnel⁸⁶, l'expérience correspond en effet à une conception du « savoir humain comme un *páthei máthos* : un apprentissage dans et par l'épreuve, excluant toute possibilité de prévoir, c'est-à-dire de connaître quoi que ce soit avec certitude⁸⁷ » (2002a, 34). Ce régime de l'apprentissage est contesté par l'appariement de l'expérience à la science moderne, en tant que méthode, c'est-à-dire, étymologiquement, « chemin », de cette dernière, dont l'objet est d'établir des lois grâce auxquelles connaître et prévoir doivent devenir infaillibles⁸⁸ :

Dans la mesure où elle avait pour fin de permettre à l'homme de mûrir, c'est-à-dire d'anticiper une mort conçue comme achèvement et totalisation de l'expérience, elle était en effet quelque chose d'essentiellement fini : quelque chose que l'on pouvait non seulement faire, mais avoir. Or, dès lors que l'expérience est rapportée au sujet de la science, qui ne peut mûrir mais seulement accroître ses connaissances, elle devient au contraire quelque chose d'essentiellement infini ; un concept « asymptotique », comme dira Kant, c'est-à-dire quelque chose que l'on peut faire sans jamais l'avoir : la connaissance, précisément, en tant que procès infini. (*ibid.*, 43)

S'énonce le paradoxe d'une expérience moderne, et plus encore d'une expérience de la modernité, qui s'accompagne d'une privation du processus par lequel l'imprévu peut participer de la vie sans n'être que « choc », c'est-à-dire une épreuve dépourvue de sa fonction d'apprentissage : une épreuve impensable. En effet, « la production d'un choc implique toujours que s'ouvre une brèche dans l'expérience » (*ibid.*, 76). Pour Agamben, la poésie de Baudelaire rend compte de cette caractéristique de la condition moderne, au sein de laquelle « un homme qui a été

85 Il s'agit d'*Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*. 2002a. Paris : Payot & Rivages.

86 Agamben précise qu'il se réfère particulièrement à la conception de l'expérience qui préside à la rédaction des *Essais de Montaigne* (2002a, 32).

87 Dans *Vérité et méthode*, Hans-Georg Gadamer énonce une idée très proche en soulignant que « ce que l'homme doit apprendre de la souffrance, ce n'est pas ceci ou cela, c'est le discernement des limites de la condition humaine, du caractère irrévocable de la limite qui le sépare du divin » (1996, 370). Autrement dit, « l'expérience est [...] expérience de la finitude humaine. A de l'expérience au vrai sens du mot, celui qui en a conscience, celui qui sait qu'il n'est pas maître ni du temps ni de l'advenir » (*ibid.*, 380).

88 Au sujet de cet appariement de l'expérience à la science Agamben note que « nous avons aujourd'hui oublié – tant l'idée d'une expérience séparée de la connaissance nous est devenue étrangère – que jusqu'à la naissance de la science moderne, science et expérience non seulement occupaient des lieux distincts, mais dépendaient de sujets distincts » (2002a, 33).

dépossédé de l'expérience s'expose au choc sans la moindre protection » (*ibid.*) que devaient offrir l'apprentissage et ses limites.

En étudiant la manière dont les films d'Ozu rendent compte de la destructivité du médium cinématographique, ce chapitre s'intéresse à l'émergence d'un intolérable, « choc » ou « trou perpétuel », témoignant de la perte du monde en déplaçant le lieu de sa formulation pour se demander quelle est la part du cinéma lui-même, en tant que médium, dans une telle séparation d'avec le monde. Quel est l'intolérable *du* cinéma ? Quel rôle joue-t-il dans la situation terrible qui fait que, désormais, « nous avons besoin de raisons pour croire en ce monde » (Deleuze 1985, 223) ? Cette question conduit à considérer le pouvoir de séparation du médium cinématographique, c'est-à-dire pas seulement sa disposition à rendre compte d'une telle séparation, mais de sa participation active dans ce processus. Celle-ci sera envisagée grâce au concept de dispositif, notion importante et débattue des études cinématographiques, qui sera abordée ici depuis un point de vue philosophique, telle qu'elle a été élaborée par Agamben. Celui-ci définit en effet le dispositif comme un pouvoir de capture et de séparation radical, qui porte sur la « communicabilité », c'est-à-dire sur notre capacité au langage en tant que telle. Il s'agit de la possibilité de parler elle-même, comme potentialité, en dehors de tout contenu communiqué : « non pas tel ou tel contenu de langage, mais [le] langage même, non pas de telle ou telle proposition vraie, mais [le] fait même que l'on parle » (Agamben 2002b, 96). Comme on le verra, la communicabilité est également appelée « visage » par Agamben, terme qui permet de conceptualiser le rapport des dispositifs à l'exposition et à l'apparaître. En effet, « partout où quelque chose parvient à l'exposition et tente de saisir son propre être exposé, partout où un être qui apparaît sombre dans l'apparence et doit en venir à bout, il y a un visage » (*ibid.*, 104), « vide communicatif » (*ibid.*, 108) et ouverture.

À la lumière des travaux d'Agamben, la question de la destruction médiatique révèle ainsi le cinéma d'Ozu comme un drame de l'apparaître, dont l'enjeu est la vie collective. En effet, dans la mesure où la communicabilité, comme potentialité, est ce qui permet de mettre quelque chose en commun, l'analyse agambinienne du dispositif permet de préciser que la communauté est ce qui, de notre lien au monde, est « perdu » : ce qui est particulièrement vulnérable à l'effet

séparateur du cinéma comme dispositif est l'expérience d'un hors de soi. Or, la destruction, dans les films d'Ozu, concerne fondamentalement la famille et les liens familiaux. Ainsi, l'hypothèse d'une élaboration, dans les films d'Ozu, de la puissance de destruction du cinéma, en tant que dispositif, pour la communauté, signifie que l'on doit voir les familles ozuiennes avant tout comme une expérience de la communauté, et pas comme un processus de privatisation et de psychologisation dont Brooks, Lang et Turim soulignent qu'il est à l'œuvre dans le mélodrame. La description communément faite de ses films, comme mise en scène et commentaire de la dislocation de la famille dans le Japon moderne se verra ainsi reformulée selon l'idée que ce thème central du cinéma d'Ozu s'énonce par rapport à la puissance de séparation du médium cinématographique pour la communauté.

1. Images et liens familiaux

Prêter attention à la mise en scène des effets du cinéma en tant que médium attire l'attention sur ceux des films d'Ozu dans lesquels figurent des photographies et particulièrement des portraits photographiques, dont la présence soulève en effet la question de sa proximité avec le cinéma, bien que leur divergence soit par ailleurs indéniable, particulièrement en ce qui a trait au mouvement et au temps. Ainsi, *Les frères et sœurs Toda* 『戸田家の兄妹』 (1941), *Récit d'un propriétaire* 『長屋紳士録』 (1947) et *Été précoce* 『麥秋』 (1951) mettent en scène des séances de pose devant un photographe. L'approche spécifiquement médiatique du cinéma de Siegfried Kracauer, qu'il distingue notamment d'une perspective esthétique et formelle (1960, x), se fonde ainsi sur le rapprochement entre photographie et cinéma au sens où, pour lui, « the basic properties [of film] are identical with the properties of photography » (*ibid.*, 28). Cette proximité se lit particulièrement dans ce que Kracauer appelle les « affinités » des deux médiums et qui s'exprime de manière générale comme la capacité du cinéma comme de la photo « to record and reveal physical reality » (*ibid.*). Le terme, « physical reality⁸⁹ », peut désigner aussi bien quelque chose d'effectivement que de potentiellement visible (*ibid.*, 4), mais se distingue du monde fictif

89 Au sujet de la « réalité physique », Kracauer précise que d'autres expressions peuvent la décrire comme « “material reality,” “physical existence,” “actuality,” or loosely just “nature.” Another fitting term might be “camera reality” » (1960, 28).

et en un sens clôt dans lequel se déroule une pièce théâtre et qui lui est intrinsèque, « a universe of its own which would immediatly crumble were it related to its real-life environment » (*ibid.*, 29). Walter Benjamin estime pour sa part que les deux médiums possèdent un rapport de filiation direct au sens où, « si la lithographie contenait virtuellement le journal illustré, la photographie contenait virtuellement le cinéma » (2003, 11). En tant que « techniques de reproduction et d'enregistrement » mécaniques (*ibid.*, 75), la parenté des deux médiums s'énonce ainsi à partir des modalités par lesquelles ils font apparaître ce qu'ils « reproduisent », soulevant en particulier la question de la ressemblance.

Entrée en matière – Portraits de soldats : la photographie et la mort

Avant d'évoquer les trois films mettant en scène la prise de portraits photographiques, j'aimerais attirer l'attention sur le fait que deux des portraits présents dans des films d'Ozu sous la forme de photographies déjà imprimées sont des portraits de soldats. Il s'agit d'une part du portrait de Jirô en uniforme militaire, que Tomio, le jeune fils de Kihachi⁹⁰ dans *Un cœur capricieux* 『出来ごころ』 (1933), montre à Harue, la jeune femme dont le même Jirô dédaigne l'amour ; et, d'autre part, dans *Voyage à Tokyo*, du portrait de Shôji, le deuxième fils de la famille Hirayama, mort à la guerre. Ces deux photographies figurent donc l'un de ces êtres-pour-la-mort d'un genre particulier que sont les soldats au sens où leur mort à venir, particulièrement tangible, vient en outre interrompre une vie jeune, qui n'a pas encore été vécue. Ces portraits procèdent ainsi à une forme d'interpolation entre leur mort à venir, concrète et anticipée, et l'effet mortifère de la prise photographique notamment rapportée par Roland Barthes, qui l'exprime de manière biographique en observant que « je sens que la Photographie crée mon corps ou le mortifie, selon son bon plaisir » (1980, 25). Susan Sontag remarque en effet que « dès l'invention de l'appareil photographique, en 1839, la photographie a eu partie liée avec la mort » (2003, 32). De manière plus directe encore, Hans Belting considère que « nous mourrons à l'instant où nous sommes

90 Le personnage principal d'*Un cœur capricieux* possède le même prénom que le père d'*Une auberge à Tokyo*. Joué par le même acteur, Sakamoto Takeshi, il incarne également un père sympathique et un peu négligent, d'un unique petit garçon cette fois-ci, Tomio (joué par Tokkan Kozô, qui jouera l'aîné des garçons d'*Une auberge à Tokyo*). Cet ensemble d'éléments communs a incité certains commentateurs à parler d'une « série Kihachi », qui comprend également *Histoire d'herbes flottante* 『浮草物語』 (1934).

photographiés » (2004, 237). Belting rappelle en effet que la présence de l'image signifie l'absence de ce qu'elle figure : « l'image s'offre à notre regard à la façon dont les morts se présentent à nous : dans l'absence » (*ibid.*, 182). Avec l'expression de « ça a été », Barthes précise le tragique de cette articulation entre présence et absence pour la photographie : « en me donnant le passé absolu de la pose (aoriste), la photographie me dit la mort au futur. [...] Que le sujet soit déjà mort ou non, toute photographie est cette catastrophe » (1980, 120 et 150). L'aoriste est un terme de linguistique, qui se réfère à un temps de la conjugaison grecque « correspondant approximativement au passé simple et au passé antérieur français » (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales⁹¹ (CNRTL), en ligne) et s'opposant ainsi à l'imparfait, qui correspond au contraire à une action en train de se faire. Barthes se réfère très certainement au sens de ce qui décrit « une action envisagée à son point d'aboutissement, qui correspond à l'emploi grec de l'aoriste dit final » (*ibid.*), sans référence à sa durée. Il s'agit ainsi d'une action accomplie et située dans un passé qui n'est pas nécessairement défini. À cause de cet effet « d'écrasement du temps » (Barthes 1980, 150), la photographie de Shôji, dans *Voyage à Tokyo*, semble ainsi strictement identifiée à la mort de son sujet et se situe en un point d'indétermination où on ne sait plus ce qui fait mourir le jeune homme, de la guerre ou de la photographie. Ou plutôt, comme il semble que le jeune homme ne soit pas officiellement mort à la guerre, la seule chose qui le fait mourir de façon certaine est la photographie⁹².

Ce qui frappe en outre dans la place dévolue au portrait photographique de Shôji est la distance maintenue par la prise de vue cinématographique entre sa photo et les spectateurs, qui n'en verront jamais le visage⁹³. Le portrait se trouve dans l'appartement⁹⁴ de sa veuve, Noriko, qui y accueille ses beaux-parents (les parents de Shôji) lors de leur séjour à Tokyo⁹⁴. La photo

91 Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales : www.cnrtl.fr/ (consulté le 15 novembre 2014).

92 La question de la disparition de Shôji à la guerre est simplement évoquée dans cette scène de *Voyage à Tokyo*, la mère disant qu'elle pense parfois que leur fils est toujours vivant quelque part, son mari lui répondant que cela fait déjà huit ans (que la guerre est terminée), suggérant ainsi qu'il n'y a plus d'espoir de le voir revenir. Cette évocation fait écho à la situation du fils cadet de la famille Mamiya, dans *Été précoce* 『麥秋』 (1951), lui aussi prénommé Shôji, et qui a lui explicitement disparu à la guerre, son corps n'ayant pas été retrouvé et rapatrié.

93 Minutage : [40min45sec – 41min09sec] dans le DVD édité par Carlotta.

94 *Voyage à Tokyo* (1953) suit, dans une première partie, le voyage d'un couple déjà âgé depuis Onomichi, la petite ville où ils habitent, à Tokyo, où vivent deux de leurs enfants désormais adultes, ainsi que leur belle-fille, veuve de leur deuxième fils, Shôji, mort à la guerre. Ils ont deux autres enfants : un fils installé à Ôsaka et une fille, la benjamine, qui habite encore avec eux. Une analyse de *Voyage à Tokyo* est proposée dans les chapitres 5 « Prendre soin : cinéma

conservée par sa veuve n'étant jamais montrée en gros plan, l'incertitude demeure quant à savoir si on peut y déceler un « air de famille » attestant de son ascendance. Or, la question de la filiation est le propos d'une séquence de *Voyage à Tokyo* au cours de laquelle le père, monsieur Hirayama, en visite à Tokyo retrouve deux anciens amis originaires d'Onomichi, la ville qu'il habite toujours⁹⁵. L'incompréhension entre pères et fils est le thème principal de la soirée qu'ils passent ensemble. Leurs dialogues, dont la circularité induit un sentiment d'échec et d'impuissance, ressassent l'insatisfaction qu'ils ressentent à l'égard de leurs fils. La résignation prônée par monsieur Hirayama, qui affirme qu'il ne faut pas trop attendre de ses enfants, ne convainc pas beaucoup, ni son ami l'ancien commissaire de police, ni lui-même, ni les spectateurs. Les trois hommes semblent à la recherche d'un fils impossible, qui ne soit ni mort à la guerre, ni un Tokyoïte peu gratifiant et donnent l'impression d'être radicalement détachés de leurs enfants. En montrant leur recherche vaine de signes attestant du lien filial, la séquence interroge ce qui apparente pères et fils, laissant s'installer l'idée d'une rupture des lignées. Or la menace de disparition de la lignée existe aussi dans un registre plus littéral, du fait du décès prématuré de certains fils à la guerre, comme c'est le cas de Shôji. L'un des amis de son père a pour sa part perdu les deux siens et sa descendance est explicitement éteinte.

À ce sujet Barthes remarque que le processus photographique peut révéler des traces de l'ascendance, rattachant un être à ce qui dépasse son existence propre : « la Photographie est comme la vieillesse : même resplendissante, elle décharne le visage, manifeste son essence génétique » (*ibid.*, 166). Mais il poursuit son analyse en soulignant que si « le lignage livre une identité plus forte, plus intéressante que l'identité civile [...] cette découverte nous déçoit parce qu'en même temps qu'elle affirme une permanence [...] elle fait éclater la différence mystérieuse des êtres issus d'une même famille » (*ibid.*, 162) et qui est irréductible. Il souligne ainsi à quel point la ressemblance, dans les portraits photographiques, est incertaine et insaisissable. Évoquant sa propre mère après le décès de celle-ci, il rapporte la souffrance qu'il ressent à ne pas la « retrouver » dans les photos d'elle qu'il regarde : « je me débattais au milieu d'images

et passivité » et 6 « Mouvement et désœuvrement : le geste », sous-partie « *Voyage à Tokyo* (2) : la mobilité du cinéma ».

95 Minutage : [1h02min58sec – 1h11min53sec] dans le DVD édité par Carlotta.

partiellement vraies, et donc totalement fausses » (*ibid.*, 103), signalant le caractère paradoxal du pouvoir de reproduction de la photographie au sens où la proximité visuelle qu'elle génère est en fait incapable de garantir une ressemblance. Pour lui, ce qu'on aimerait retrouver au fond, au-delà de la « simple ressemblance, civile ou héréditaire », ce serait « l'air » (*ibid.*, 166-167) – terme désignant la marque spécifiquement attachée à une personne qui en exprime bien le caractère insaisissable, indescriptible, fugitif – Barthes dit « indécomposable » (*ibid.*, 167). Ses termes rejoignent l'idée de « singularité » telle qu'elle est développée plus loin, au sujet de *Récit d'un propriétaire*.

Commentant Barthes et ses propos sur la photographie en tant qu'« art par excellence de la filiation et de la mort » (Mondzain 2013, 224), Marie-José Mondzain souligne en effet :

Ce qui doit rappeler la mère [de Barthes] à la vie n'a rien d'un acte de réanimation à partir de traits réels mémorisés ni avec une fétichisation des restes de ce qui appartenait à la morte. La photographie choisie, la plus « ressemblante » de sa mère, celle où il la *reconnaît* tel le non-objet de son désir de la voir sera celle qui suscite le *punctum*.

Il s'agit d'une photo de sa mère telle qu'il ne l'a jamais connue. [...] La photo que nous ne verrons pas est celle de sa mère à l'âge de cinq ans. (*ibid.*, 227-228)

Autrement dit, « le poignant du *punctum* se nourrit du dissemblable » (*ibid.*, 228), Mondzain explicitant l'idée de *punctum* comme la trace du désir lové dans l'image, la trace de la « relation désirante au visible » (*ibid.*), c'est-à-dire fondamentalement ce qui est invisible dans l'image – c'est pourquoi Mondzain parle du « non-objet » de ce désir. La part visible, descriptive, sujet d'étude, celle « qui se donne à la vision » correspond au contraire au *studium* (*ibid.*, 224). C'est donc l'invisible, ce qui, de l'image, échappe à la vision, qui assure la ressemblance. Elle apparaît sous la forme d'une « survivance » (*ibid.*, 228), qui repose sur l'inversion du principe de filiation (depuis la mère, adulte, vers lui, son fils) en une « pure transmission de la vie » (*ibid.*) qui en remonte le sens pour aller de Barthes vers sa mère, sa mère à la fois morte et enfant de cinq ans. La survivance implique de prendre son parti de ce qui échappe dans la reproduction mécanique et se rapporte ainsi à la part invisible de l'image. La question de l'invisible conduit Mondzain, dont le corpus originel est la politique iconographique des Pères de l'Église, à renouer avec la question de la croyance et d'ainsi rejoindre la demande que Deleuze avait pour cinéma. Pour Mondzain en effet, « la fiction *acheiropoïète* [à savoir ce qui n'est pas fait de la main de l'homme]

transforme le sujet de la vision en sujet de la croyance, c'est-à-dire en spectateur qui commerce avec l'invisible » (*ibid.*, 229). Aussi, pour elle, « les croyants sont d'abord des sujets inconsolables » (*ibid.*), au sens où ils refusent la consolation du visible et de ce qui est tangible dans la « visibilité », c'est-à-dire dans ce qui, de l'image, s'offre effectivement à la vision.

Ainsi les images, particulièrement quand elles procèdent d'une reproduction mécanique, ne peuvent-elles pas s'identifier à de pures visibilitées, au risque, sinon, de perdre ce qui peut être partagé dans le regard. Il s'agit là d'un danger très grave, dont Mondzain estime qu'il correspond à la violence dont les images sont capables, qui n'est pas à comprendre en termes de « contenu » (2002, 12) ou de ce qui y est figuré, mais qui a trait aux rapports entre visible et invisible au sein de l'image – articulation que Mondzain appelle le « dispositif » de l'image (*ibid.*), par opposition à son contenu. L'enjeu est en effet de savoir « comment partager un espace dans une relation commune à l'invisible » (*ibid.*), c'est-à-dire, fondamentalement, comment voir avec d'autres ? Elle souligne effectivement qu'« on voit toujours seul et [...] on ne partage que ce qui échappe à la vue » (*ibid.*, 51), on partage avec d'autres les élaborations que suscitent ce qui est vu. L'invisible au cœur des images est ce qui les protège de devenir ce que Mondzain appelle des « visibilitées programmatiques faites pour communiquer un message univoque » (*ibid.*, 38) qui s'impose et vise à combler. Le propos et l'effet de telles « visibilitées » sont de soumettre parce que, donnant l'idée qu'il n'y a rien en elles hors de ce qui s'y affiche, elles neutralisent les pensées auxquelles les images peuvent donner lieu. Aussi, « ce n'est pas le contenu de l'image qui rend sa violence problématique, car ce contenu peut être indifféremment déchaîné ou pacifique sans que l'image fasse violence à la pensée et entraîne son anéantissement » (*ibid.*, 60), mais bien le risque de disparition de l'invisible qui s'y joue. Ce risque s'exprime fortement dans les images photographiques ou cinématographiques, en tant que reproductions mécaniques du réel.

Pour en revenir au portrait de Shôji, il apparaît donc essentiel qu'il ne soit jamais clairement visible pour les spectateurs de *Voyage à Tokyo* : il ne l'est que pour ceux qui l'ont connu et pour qui, ainsi, cette image n'est pas tout de lui. La ressemblance existant entre cette photographie et l'homme vivant n'est exprimée que par les mots de ses parents, sa mère soulignant combien leur fils avait de beaux yeux, son mari remarquant pour sa part qu'il a la tête

penchée (sur la photographie), sa femme répliquant alors qu'« il se tenait toujours comme ça ». Cette dernière remarque celle qui établit le plus clairement la capacité de ce portrait à effectivement évoquer la personne du mort, son « air » si singulier, pour reprendre le mot de Barthes – ceci notamment dans la mesure où elle souligne une caractéristique qui pourrait être accessible à une vue « objective » (le portrait est suffisamment proche) mais semble bien légère pour qui ne l'associe pas à la posture du jeune homme. Seuls les mots de monsieur et madame Hirayama y donnent accès, sans qu'il y ait une quelconque tentative de recourir à l'image comme à une preuve de cette identification. De même, le rapport d'ascendance entre Shôji et ses parents est essentiellement transmis par la position des parents par rapport au portrait dans le plan lui-même, c'est-à-dire dans le film : son père et sa mère sont debout de part et d'autre de la photographie, comme pour figurer les deux branches d'un arbre généalogique construit depuis celle-ci. Pour tous ceux qui le voient, personnages du film comme spectateurs, le portrait de Shôji demeure donc irrémédiablement marbrée d'invisible, permettant ainsi à une communauté, un « voir ensemble », d'exister et de circuler autour de son apparition.

Les frères et sœurs Toda : la famille comme « lieu relationnel »

Les rapports entre photographie, mort et liens familiaux sont particulièrement élaborés dans *Les frères et sœurs Toda* (1941), film dans lequel l'unité de la famille, l'expérience qu'elle peut faire de son existence, de même que l'altération de sa complétude et sa dislocation sont liées à la photographie. S'y joue toute l'ambiguïté de l'immortalisation qu'opère, ainsi qu'on le dit couramment, la photographie, au sens où elle fige et fixe au présent ce que le passage du temps transformera nécessairement. L'immortalité offerte par la photographie possède ainsi comme envers inévitable une disparition et un engloutissement, dont la logique se déploie dans la trajectoire du film.

Les frères et sœurs Toda s'ouvre sur une série de « plans sans personnages », pour reprendre l'expression d'Alain Bergala, si profondément associés à la réalisation d'Ozu. Le premier plan montre un mur d'enceinte, dont on imagine qu'il borde une maison entourée d'un jardin, comme le laissent supposer les arbres qui dépassent du mur. Le plan suivant montre

plusieurs plantes en pot sorties comme pour prendre le soleil, à côté desquelles est posée une grande cage enfermant un oiseau⁹⁶. Celui qui suit montre deux appareils photographiques montés sur des trépieds, seuls, posés dans une grande cour, comme s'ils attendaient d'être utilisés. Ils sont filmés de face et non pas du côté où se positionne le photographe pour s'assurer du cadrage, figurant une sorte de face à face entre les appareils photo et la caméra qui les filme. Le dernier plan de la série montre une forme de contrechamp au précédent, dans lequel quelques personnes se meuvent au loin pour installer les chaises qui accueilleront les Toda. Un appareil photo est toujours visible, en amorce, filmé depuis l'autre côté, c'est-à-dire depuis la position du photographe. La succession de ces deux derniers plans thématise la tension entre immobilité et mouvement en jeu dans ces plans comme un rapport du cinéma à la photographie, le face à face des appareils d'enregistrement enjoignant à les considérer à partir d'une opposition entre la fixité de la photographie et la capacité du cinéma à enregistrer du mouvement.

Cet antagonisme est toutefois compliqué par l'immobilité des plans sans personnages, qui tient à la fois à la fixité de leur cadre et aux objets filmés, qui sont dans une grande mesure inanimés⁹⁷. Toutefois, même dans ces plans profondément marqués par la fixité, le temps continue de s'écouler, générant inévitablement du mouvement à l'image. Et quand le mouvement revient de manière manifeste dans le champ, dans le dernier plan de la série, celui où on voit des domestiques installant les chaises au loin, la prise de vue cinématographique se fait depuis l'arrière de l'appareil, c'est-à-dire à la place où se met l'opérateur pour prendre une photo. Suggérant ainsi une forme d'identification dans leur position, ce dernier plan nuance l'opposition des deux médiums, qui se rapporte à la question du mouvement, pour également les rapprocher. Ainsi, dans cette séquence qui ouvre le film, la photographie ne donne pas simplement lieu à un épisode dramatique permettant notamment de présenter les Toda, elle est introduite dans son

96 On verra, plus tard dans le film, la mère de la famille, vivant chez son fils aîné après le décès soudain de son mari, s'occuper de telles plantes, qui font ainsi partie des effets qui les suivront, elle et sa benjamine, de lieu en lieu, après qu'elles auront dû quitter la maison familiale. L'oiseau en cage, qui appartenait au père désormais défunt, les accompagnera également.

97 Ainsi qu'en témoignent ici les plantes et l'oiseau en cage, ce qui entre dans la composition des « plans sans personnages » n'est pas toujours tout à fait inanimé. Certains de ces plans comportent même des figures humaines – c'est notamment le cas d'ouvrières d'une filature de soie au début d'*Un fils unique* (1936) et d'écoliers au début de *Voyage à Tokyo* – mais il ne s'agit pas de personnages à proprement parler.

rapport médiatique au cinéma. Quelle image de la famille se dessine dans cette articulation entre photographie et prise cinématographique ?

Bien que les derniers plans de cette série en montrent les préparatifs, il faut attendre la dixième minute du film⁹⁸ pour que le portrait de famille se fasse, atermoiements et ajustements retardant le moment où la prise a effectivement lieu. Entre temps, les membres de la famille sont présentés en plusieurs scènes réparties dans différentes pièces de la maison familiale⁹⁹, offrant ainsi une première image de leurs rapports de parenté. La photo de famille est d'abord annoncée à deux reprises dans les dialogues, puis la plupart de ses membres sortent pour se regrouper dehors, devant les appareils, et le portrait de groupe semble prêt à être fait vers la septième minute du film. Toutefois Shôjiro, le fils cadet, n'ayant pas été prévenu, il est resté à l'intérieur et il faut aller le chercher pour que la famille soit complète face à l'obturateur. Outre le délai dû à l'absence de Shôjiro, la prise de la photo est encore retardée par les indications outrancièrement pointilleuses du photographe, lequel demande à trois reprises à la femme du fils aîné de se déplacer. La répétition de ses recommandations, de même que leur caractère excessif, leur confèrent un tour légèrement comique et, de fait, le petit-fils et sa jeune tante éclatent de rire – pour être réprimandés par leur mère et grand-mère. Le portrait de la famille se fait finalement, la prise elle-même étant pratiquement instantanée, puis le groupe se disperse rapidement, ce qui contraste avec le temps qu'a nécessité sa préparation : l'unité formée par le groupe n'ayant duré que le temps de la pose, le temps de son exposition à l'appareil photographique.

La séquence suivante ne montre pas la suite immédiate de la journée, dont on sait seulement qu'elle sera occupée par un repas commun au restaurant destiné à fêter les soixante-et-un ans de la mère, âge important au Japon, qui ritualise l'entrée dans la vieillesse comme un retour à l'enfance¹⁰⁰. La scène qui suit le portrait photographique est celle qui conduit au décès

98 Le minutage exact est [00:10:30], dans la copie DVD éditée par la BFI.

99 Maison familiale où vivent à ce moment du film les parents et les deux plus jeunes de leurs enfants adultes, Shôjiro et Setsuko.

100 La cérémonie associée au soixantième (ou au soixante et unième anniversaire, la manière de compter l'âge au Japon diverge un peu de la manière de faire en Occident) est appelée « *kanreki* » 「還暦」. Une personne qui atteint cet âge a ainsi vécu un cycle entier de l'horoscope sino-japonais 「十干十二支」 (*jikkan jūnishi*) et revient au signe de l'année de sa naissance : cette entrée dans la vieillesse correspond à une seconde naissance. Dans le film, la mère fait

soudain du père, à la fin de cette journée de fête. Cette séquence est composée de deux parties, la première montrant le retour à la maison familiale de la benjamine de la famille, Setsuko, qui y retrouve ses parents. Ils se racontent leur journée respective, indiquant par là que les uns et les autres sont allés leur chemin après le repas pris ensemble. Le dialogue entre la jeune femme et ses parents porte sur le plaisir que ces derniers ont eu, dans l'après-midi, à se promener pour admirer les fleurs. Setsuko étant sortie de la pièce pour aller se changer, l'évocation de la journée se poursuit entre les deux parents, le père insistant sur la joie d'avoir pu passer ce temps entouré de toute sa famille, plaisir donc uniquement évoqué verbalement, aucune image, hormis les quelques instants passés devant le photographe, n'étant donnée de ce moment passé ensemble. La deuxième partie de la scène, en continuité avec ce qui précède, est ouverte par le malaise soudain du vieil homme, dont il mourra très rapidement. L'urgence et la gravité de la situation sont mises en scène par une série d'appels téléphoniques qui font circuler l'information d'un lieu à l'autre, appelant les enfants de la famille rentrés chez eux à venir au chevet de leur père¹⁰¹.

La structure de cette séquence est impressionnante : le premier appel téléphonique venant de la maison familiale sonne dans une clinique médicale, dont on ne voit que des pièces qui semblent vides alors que la sonnerie du téléphone retentit. Le plan suivant montre une jeune femme répondant au téléphone : il s'agit d'une domestique de la maison du fils aîné qui répond, et pas la réceptionniste de la clinique comme on aurait pu s'y attendre. On le comprend parce qu'elle va transmettre la nouvelle dans la pièce où celui-ci se trouve avec sa femme. Alors que celle-ci sort de la pièce pour appeler chez les parents de son mari pour s'assurer de la gravité de la situation, le plan suivant montre la sœur aînée de la famille parler au téléphone pour prendre des nouvelles de son père. Ses mots indiquent qu'elle parle à sa jeune sœur, Setsuko, qui vit toujours avec leurs parents. La nouvelle finit de se propager après que la fille aînée de la famille commence à se préparer à partir pour la maison familiale : on voit alors la sœur cadette rentrer chez elle avec son mari, la domestique qui les accueille leur expliquant la situation. Contre l'avis de sa femme, qui souhaite partir immédiatement, ils rentrent chez eux avant de ressortir. Leur

référence à ce « retour à l'enfance » en expliquant à sa petite fille pourquoi elle porte, ainsi que c'est l'usage, un vêtement de couleur vive, généralement rouge, ce qui est à première vue surprenant pour une femme de son âge (le film est en noir et blanc).

101 Minutage : [14min26sec – 17min47sec] dans le DVD édité par le BFI.

échange, qui témoigne de l'inquiétude de celle-ci, clôt la séquence. La transition vers la suite du film se fait sur le plan d'une pendule bientôt accompagné d'une phrase musicale au claquoir annonçant les obsèques et, de la sorte, le décès du vieil homme. Le symbolisme généralement associé aux images d'horloges, qui doivent suggérer un temps d'attente et d'incertitude, est ainsi contredit par le son du claquoir, la mort étant immédiatement présente dans ce qui paraissait à première vue comme un moment de suspension. Sans que l'arrivée et le regroupement des enfants ni le décès de leur père n'aient été montrés, les obsèques ouvrent ainsi la séquence suivante, deuxième occasion pour la famille de se réunir¹⁰².

Cette scène ne témoigne pas seulement d'une grande virtuosité formelle, elle joue avec l'idée d'unité, qui est particulièrement celle de la famille Toda au grand complet, telle qu'elle s'est présentée peu auparavant devant l'appareil photographique. D'un côté, toute la famille est ainsi successivement passée en revue, la séquence produisant une nouvelle image de sa totalité – l'objectif étant de fait de la réunir de nouveau dans la maison familiale, au chevet du père. Mais la série d'appels téléphoniques la montre dans une fragmentation signalant que l'unité incarnée dans le portrait de groupe n'est plus. Au sujet des télétechnologies, dont le téléphone fait notamment partie, Grégoire Chamayou remarque qu'elles produisent une « expérience disloquée » par le « déboîtement de la présence et du lieu » (2013, 340), qui transforme profondément les conditions de la coprésence. Si la coprésence se définit en effet comme « l'accessibilité d'un terme à l'autre » – c'est-à-dire leur inclusion réciproque dans le champ de portée l'un de l'autre – et non pas comme leur simple coexistence, il apparaît que « le principal effet des télétechnologies est de dissocier la coprésence de sa condition de colocalisation » (*ibid.*, 335 et 339), en remplaçant la présence corporelle par une série d'interconnexions¹⁰³ (*ibid.*, 340).

102 *Les frères et sœur Toda* met en scène trois réunions de famille : d'abord l'anniversaire de la mère et les obsèques du père au début ; puis, à la fin du film, la troisième marque le premier anniversaire de la mort du père. À cette occasion, Shôjiro revient de Mandchourie où il était parti suite au décès de son père.

103 Chamayou considère que les télétechnologies impliquent à ce titre une dislocation du corps lui-même, en tant que synthèse des « corps agissant, corps percevant, corps perceptible et corps vital » (*ibid.*, 341). Son ouvrage portant sur les drones, il s'intéresse particulièrement à la dissociation entre corps agissant et corps percevant d'une part et corps perceptible et corps vital d'autre part, qui s'opère chez le « pilote » de drone et sa cible. Le rapport d'une asymétrie radicale entre les deux « combattants » que celle-ci implique participe de la violence même du drone comme arme, dont tout le propos stratégique est l'absence de réciprocité, c'est-à-dire qu'il offre la possibilité de tuer tout en étant parfaitement hors d'atteinte, la dislocation de la coprésence en étant donc une propriété essentielle. À ce sujet, il n'est pas sans intérêt de rappeler la définition du drone, énoncée par Mike McConnel, directeur du

Le téléphone est un « dispositif [qui] rend impossible de se voir par son intermédiaire tout en se parlant », modifiant ainsi les « formes de coprésence possibles » (*ibid.*, 341 et 342) dans la mesure où son utilisation requiert de ne pas être physiquement ensemble. Ce genre d'observation est devenu assez commun dans notre quotidien désormais maillé par les télécommunications, mais il est frappant de constater qu'elle fonde la tension entre unité et fragmentation travaillant cette scène de 1941, qui est ainsi indissociable des effets du téléphone comme dispositif sur la possibilité d'être ensemble.

Le morcellement dans lequel la famille est ainsi filmée évite de clarifier son rapport à l'unité et de rendre compte de sa cohérence. La succession des points de vue dans les différents plans ne permet pas d'éclairer l'agencement spatial entre les divers lieux montrés et une certaine confusion est délibérément maintenue, tirant parti du fait que les plans sont tous filmés à l'intérieur, dans des habitations qui se ressemblent dans une grande mesure. Cet effet est amplifié par le retour à l'image de trois plans semblables montrant une femme (Noriko ; la domestique de son frère aîné ; sa sœur aînée) parler au téléphone debout dans un corridor, face au mur où l'appareil est installé. L'indétermination est également temporelle et rien ne permet de mesurer le rythme des appels téléphoniques, dont la succession est indépendante de toute indication du passage du temps (s'agit-il de quelques minutes ? d'une heure ? de toute une soirée ?). La séquence maintient une tension entre unité et fragmentation, la mise en scène jouant avec les images que l'on peut donner de telles idées, sans que la fragmentation ne soit résorbée dans une unité conçue comme la synthèse de plusieurs parties. Cette irrésolution est confirmée à la fois par le fait qu'aucune image de la famille au chevet du père mourant n'est montrée et par l'absence du fils cadet, Shôjiro, dont on voit le retour tardif plus loin dans le film¹⁰⁴.

Les deux premières séquences des *Frères et sœurs Toda* correspondent ainsi à deux réunions de famille à la tonalité affective contrastée : d'abord la gaieté d'une fête d'anniversaire

renseignement américain, que Chamayou reprend à son compte : « engins de surveillance aérienne devenus machines à tuer, la meilleure définition des drones est sans doute celle-ci : “des caméscopes volants, de haute résolution, armés de missiles” » (*ibid.*, 22), qui dissocient ainsi la guerre de son modèle classique comme duel pour en faire une chasse à l'homme, une traque, un abattage.

104 Minutage : [20min34sec] dans le DVD édité par le BFI.

donnant à voir le plaisir d'être ensemble malgré l'hétérogénéité du groupe ; ensuite l'inquiétude et l'urgence occasionnées par la maladie et la mort. Ces deux circonstances dans lesquelles la famille se réunit se situent de part et d'autre de la scène de la photographie, qui articule ainsi l'unité de la famille à sa dislocation à venir. Commentant la scène de la photographie des *Frères et sœur Toda*, Yoshida remarque ainsi que « cette photo de famille éclatante présuppose un décès à venir et porte en elle l'image de la mort » (2004, 64), ses mots rappelant les réflexions de Barthes, Sontag et Belting sur les rapports entre la photographie et la mort. Cette image de la mort est immanquable parce que l'image de l'unité est figurée de manière si forte par le portrait de groupe – et par le souci de la complétude dont témoigne notamment la mise en scène du retard de Shôjiro – qu'il semble appeler sa destruction et de ce fait signifier sa précarité, au sens où la moindre altération la contredirait. Mais, dans le film, la mort est également et spécifiquement celle du père, qui arrive immédiatement après la scène de la photo familiale. Or, de quoi le personnage du père est-il mort ? Les mots de ses proches, lors des obsèques, suggèrent que le *saké* bu à l'occasion de l'anniversaire de sa femme lui aurait été fatal. Rien dans son jeu ne suggère pourtant qu'il se soit véritablement saoulé. Et là encore, quelle quantité d'alcool ne faut-il pas boire pour en mourir soudainement ? La cause de sa mort semble bien mystérieuse et il semble au fond que seuls les effets de la photographie puissent véritablement l'expliquer.

Yoshida estime ainsi que les *Frères et sœur Toda* occupe une place particulière au sein de la filmographie d'Ozu :

Ce n'était pas la première fois qu'Ozu s'attaquait à un drame familial. Il en faisait habituellement une ode d'amour entre les membres de la famille, dépassant les problèmes familiaux. Après *Les frères et sœurs Toda*, il se met à les traiter en les déplaçant sur *la famille en tant que lieu relationnel*. (2004, 64 ; emphase ajoutée)

Pour lui, le film se distingue du fait de son positionnement vis-à-vis du drame familial, genre qui présente le risque d'identifier traitement de la famille et drame, qui est, dans la définition classique d'Aristote, l'élucidation d'une situation, « a way to make it intelligible » (Bordeleau 2012, en ligne), processus qui se fait, ainsi que l'indique l'étymologie du terme¹⁰⁵, par

105 De manière intéressante, le *Dictionnaire historique de la langue française* précise que drame est « le nom d'action correspondant à *dran* “faire, agir” [...], souvent avec la spécification de la responsabilité prise plutôt que celle de la réalisation d'un acte ; il est également employé pour parler de l'accomplissement de rites » (Rey 1998, 1135).

l'intermédiaire privilégié de l'action. Le drame familial présente ainsi le « danger » (Yoshida 2004, 64) de dramatiser le quotidien uniquement pour que le film ait lieu, ce que Yoshida décrit comme le fait que le genre « ne repose que sur la construction au préalable d'une situation de discorde au sein de la famille et de son écroulement, puis d'un moyen qui permet d'arriver au happy-end », le propos étant que la famille « prenne une conscience aiguë de ce qu'elle représente » (*ibid.*, 65), ses mots exprimant bien la tension presque douloureuse qui se joue dans une telle exacerbation de son existence. Cela signifie en effet que le genre du drame familial ne permet pas de considérer la famille dans sa « normalité » et sa « banalité quotidienne » (*ibid.*), c'est-à-dire dans le caractère ordinaire des liens qui la fondent.

Yoshida souligne de ce fait l'importance du déplacement du traitement de la famille opéré dans les films d'Ozu par la mise en scène de cérémonies. Il s'agit en effet d'occasions lors desquelles la famille s'expose en tant que telle à elle-même parce qu'alors « tout le monde peut jouer son rôle ouvertement » (*ibid.*) au contraire du drame familial, qui est précisément causé par une faille dans la manière dont l'un ou l'autre incarne et porte son rôle. En effet, « ce n'est que lors des cérémonies que la famille a le droit de se comporter comme une famille, elle est même invitée à le faire. On dépasse alors ce dilemme qui veut qu'il n'y ait plus de drame familial dans une famille normale » (*ibid.*, 65-66). Aussi, *Les frères et sœurs Toda*, dont la mise en place s'organise autour de deux cérémonies successives (anniversaire et obsèques), ne transgresse ni ne subvertit le drame familial, mais « plaisant[e] avec en prenant ses distances habituelles avec le genre » (*ibid.*, 65) en s'attachant aux liens qui en constituent l'ordinaire. Il apparaît ainsi que le film témoigne du détachement entre drame et traitement de la famille dans la pratique d'Ozu, conduisant précisément à la considérer comme « lieu relationnel » (*ibid.*, 64) dans un registre notoirement adramatique.

Le « manque de naturel » est le terme avec lequel Hasumi décrit ce caractère adramatique des films d'Ozu, c'est-à-dire la manière dont la force motrice de l'action y est contestée. Ainsi qu'il l'observe en effet, « la structure narrative chez Ozu repose sur le rejet de tout événement dramatique » (1998, 118) et l'avancement du film n'en est pas tributaire. Hasumi décrit ainsi le « manque de naturel » de la pratique d'Ozu :

À mesure que, dans son récit, Ozu se rapproche du silence, il modifie le rythme même de la durée, grâce à une image intervenant dans la narration, détachée du récit, et qui instaure une forme radicale de loquacité : c'est ce rapport qui crée la fraîcheur d'Ozu. C'est le cas de la scène du départ matinal au travail dans *Printemps précoce*¹⁰⁶, où l'image sur l'écran refuse d'être tributaire du récit, soulignant le thème de l'unidirectionnalité des regards et des pas, avec un radicalisme qui, du point de vue de l'ordre narratif, peut être considéré comme une exagération artificielle, créant un détail excessif, non contrôlé par la conscience de l'auteur. Résumons à nouveau : ce détail excessif régénère la durée, grâce au décalage par rapport à la structure narrative et devient un événement qui articule le récit. La fraîcheur d'Ozu réside dans ce manque provocant de naturel, concrétisé visuellement par cet écart. (*ibid.*, 126 ; emphase ajoutée)

Si la durée est alors « régénérée », c'est que l'avancement du film se dégage manifestement de sa soumission à l'enchaînement narratif des plans et de tout événement dramatique, Hasumi soulignant ainsi la force de propulsion de certains « détails visibles produisant des interférences à la surface du monde visuel » (*ibid.*, 122). La motricité de ces éléments visuels, c'est-à-dire fondamentalement de ces images, « c'est exactement cela l'expérience privilégiée du cinéma » (*ibid.*), hors de toute dépendance vis-à-vis de l'action dramatique. Aussi peut-on finalement remarquer que, du point de vue de leur motricité, les films d'Ozu se déploient dans l'envers du mélodrame. Dans les *Frères et sœurs Toda*, ce caractère a-dramatique se manifeste dans le fait que la mort et la dispersion de la famille se jouent dans deux scènes dont l'enjeu est essentiellement médiatique, à savoir le portrait photographique de la famille puis la série d'appels téléphoniques.

Au sujet de la figuration de la famille Toda, il est important de revenir sur le personnage de Shôjiro, qui est celui qui manque ou qui est absent : comme on l'a vu, n'ayant pas été prévenu que le portrait familial était sur le point d'être photographié, il y est intégré au dernier moment. Son absence est ainsi l'objet d'un développement en soi, qui la souligne. Mais Shojirô est également absent lors de la soirée au cours de laquelle son père décède des suites de son malaise. Sa présence manque en effet dans la suite d'appels téléphoniques qui propage la nouvelle au sein de la famille et s'efforce de la réunir au chevet du père mourant. Shôjiro est ainsi le seul qu'on voit arriver à la maison familiale, trop tard, alors que son père est déjà mort. Ainsi qu'on

106 Une scène de *Printemps précoce* 『早春』 (1956) montre en effet des employés partant au travail le matin, surmarquant l'« unidirectionnalité » (Hasumi 1998, 119) de leurs regards, d'abord dans la foule qui se rend à la gare, puis dans cette même foule debout sur le quai.

l'apprend alors, il était allé à la pêche. Cette absence attire d'autant plus l'attention que Shôjiro est par ailleurs celui qui, à la fin du film, prendra en charge sa mère désormais veuve et désargentée et sa plus jeune sœur, Setsuko. Il le fait à son retour de Mandchourie¹⁰⁷ où il était parti à la suite de la mort de son père, quand il s'avère que celui-ci n'a rien à laisser à une famille qui semblait pourtant prospère et même particulièrement aisée. Son départ pour la Mandchourie implique que Shôjiro est absent pendant la majeure partie du film, qui suit l'errance de sa mère et de sa sœur de la maison de l'un des enfants à l'autre¹⁰⁸, aucun d'entre eux ne les accueillant véritablement. C'est donc Shôjiro, le plus jeune des fils et celui qui s'est trouvé le plus clairement déclassé du fait de la mort et de la faillite de son père, qui prend sur lui de faire valoir la consistance des liens familiaux. Cet enjeu est mis en scène lors de la troisième réunion familiale du film, organisée à l'occasion du premier anniversaire de la mort du père, au cours de laquelle Shôjiro reproche vertement à son frère et à ses sœurs leur attitude et le manque d'accueil dont ils ont fait preuve à l'égard de leur mère et de leur petite sœur¹⁰⁹.

Shôjiro est donc à la fois celui qui est absent et celui qui prend soin de ce qui constitue la famille, à savoir les liens. Autrement dit, il est celui qui manque, et particulièrement celui qui manque à l'image, mais c'est lui qui assure l'unité familiale. Cette position à première vue paradoxale conduit à comprendre sa trajectoire comme interrogeant les rapports entre l'image de l'unité de la famille, particulièrement comme image de sa complétude, et la famille comme communauté. Le personnage est en effet celui qui, au sein des images du film lui-même, altère par son absence la figuration de sa complétude, au point, durant un laps de temps court mais

107 À partir de la guerre russo-japonaise (1904-1905), le Japon établit son influence en Mandchourie, au nord-est de la Chine. Celle-ci va s'accroître avec la politique d'expansion de l'Empire du Japon, qui finit par envahir la Mandchourie suite à l'incident de Mukden (1931). En 1932 est fondé le Mandchoukouo, État censément indépendant mais institué et contrôlé par le Japon. La Mandchourie est à la fois une source de matières premières pour le développement industriel du Japon et un espace de colonisation pour sa population.

108 La mère et sa fille s'installent d'abord un temps chez le fils aîné de la famille, puis chez la fille aînée. Malvenues dans les deux foyers, elles emménagent finalement dans une petite maison secondaire, proche de l'océan, que sa vétusté rend pourtant inhabitable, comme le signale Shôjiro de retour au Japon depuis la Mandchourie.

109 Il est intéressant de noter que cette scène, au cours de laquelle Shôjiro reproche leur attitude à ses frères et sœurs, se termine sur le départ progressif de ceux-ci, que leur jeune frère chasse en quelque sorte de la salle où ils s'apprêtaient à manger le repas lié à la commémoration du premier anniversaire du décès de leur père. Il exige d'abord que sa jeune sœur et son mari s'en aillent, puis sa sœur aînée et enfin son frère aîné. La pièce est peu à peu vidée de leur présence. Le processus qui réunit Shôjiro, sa mère et la plus jeune de ses filles, tous trois désormais seuls à demeurer dans la pièce, opère ainsi par le vide ou l'absence à l'image du reste de la famille.

donnant lieu à un épisode, de compromettre le portrait de groupe comme image de la famille dans son ensemble. En questionnant les rapports de la famille comme expérience et de la famille comme image, le personnage de Shôjiro incarne, par son absence, la part d'invisible devant demeurer dans les images, protégeant ainsi *Les frères et sœurs Toda* de « la violence de l'image [qui] se déchaîne lorsque celle-ci permet l'identification de l'infigurable dans le visible » (Mondzain 2002, 29) et qui correspondrait, en l'occurrence, à l'identification de la communauté familiale comme une « chose » visible et assignable, transformée en une imagerie et une « consolation », pour reprendre le terme de Mondzain. En assurant la dissemblance de la famille par rapport à l'image de sa complétude, il en garantit la solidarité.

2. Famille, singularité, contingence

Récit d'un propriétaire : la singularité et l'amour

Récit d'un propriétaire (1947) est le deuxième film d'Ozu à mettre en scène le portrait photographique d'une « famille », si l'on peut dire. Ce film, dont le souci particulier est la dimension contingente des liens familiaux, a été tourné six ans après *Les frères et sœurs Toda*, mais Ozu ayant été mobilisé par l'armée japonaise de 1943 à 1945, il n'a fait qu'un film entre les deux : *Il était un père* 『父ありき』 (1942). Film « brilliant but little noted » (Fowler 2001, 274), *Récit d'un propriétaire* repose beaucoup sur la performance d'Iida Chôko, actrice ayant joué dans de nombreux films d'Ozu entre 1929 et 1947, souvent dans des rôles secondaires comme c'est le cas d'*Une auberge à Tokyo*, où elle incarne Otsune, l'amie qui aide Kihachi et ses fils à sortir de leur errance miséreuse. Dans *Récit d'un propriétaire* elle joue le rôle d'Otane, une veuve plus toute jeune, tenancière d'une sorte de quincaillerie installée dans son logement dans le contexte de pénurie du Japon de l'après-guerre. Comme l'indique le titre japonais du film, *Nagaya Shinshiroku* 『長屋紳士録』¹¹⁰, le film se déroule dans l'atmosphère d'une *nagaya* 「長屋」, un ensemble d'habitations en location long et intriqué, où les voisins vivent très proches les uns des

110 Le deuxième mot du titre du film, 「紳士録」 (*shinshiroku*), désigne un annuaire et plus particulièrement un « *who's who* », un dictionnaire biographique.

autres, caractéristique de la ville basse (「下町」 *shitamachi*) où vit le petit peuple de la capitale. Otane finit par accueillir un petit garçon sans-abri qui semble avoir été abandonné par son père. Elle le fait dans un premier temps de mauvaise grâce et essaie même de se débarrasser de lui mais finit par s'attacher au garçon au point d'adopter une attitude véritablement maternelle à son égard et souhaiter le garder auprès d'elle.

Le changement dans son attitude vis-à-vis du petit garçon, qu'elle appelle tout au long du film « *bôya* » 「坊や」, c'est-à-dire « garçon », « gamin », et dont on ne connaîtra jamais le prénom, est relaté dans une séquence au cours de laquelle ils vont ensemble au jardin zoologique, puis se faire photographier¹¹¹. Ils sont accompagnés par l'amie d'Otane, Okiku, qui est la tenancière d'une maison de *geisha*. Chacune des deux parties de la séquence possède son importance dans la manière dont le film caractérise leurs liens. La première scène se déroule donc au zoo, où le petit garçon regarde la cage d'une girafe. Il porte le chandail que lui a offert l'amie d'Otane ainsi qu'une casquette neuve qui lui tombe sans cesse sur le visage parce qu'elle est trop grande pour lui. Les deux femmes sont assises sur un banc un peu à l'écart, Otane couvant son *bôya* du regard en discutant avec son amie. Le ton général de leur échange, et du film dans son ensemble, malgré un sujet difficile, est plutôt léger. Le détail de la casquette trop grande est poignant parce qu'il indique que l'implication affective d'Otane n'est pas passagère, mais tendue vers un avenir où elle entend continuer à prendre soin de lui. Sa projection dans l'avenir s'accompagne ainsi de la croissance du petit, qui deviendra bien vite trop grand pour sa casquette. Et s'il n'est finalement pas encore allé chez le coiffeur pour se préparer à entrer à l'école, c'est simplement parce qu'il était enrhumé. La sollicitude dont fait preuve Otane témoigne de la découverte d'une sensibilité inconnue d'elle-même : l'amour maternel, ainsi qu'elle le remarque à son propre étonnement, suscitant le scepticisme affectueux d'Okiku.

Une image pour cette transformation est proposée dans la seconde partie de la séquence, lors de la séance chez le photographe devant donner lieu à un portrait d'Otane et de « son » garçon. D'une manière qui rappelle, quoique de façon écourtée, les atermoiements du portrait familial des *Frères et sœurs Toda*, la prise de la photo est retardée par maints ajustements,

111 Minutage : [57min41sec – 1h01min26sec] dans le DVD édité par Carlotta.

tournant notamment autour de la fameuse casquette, qui tombe toujours sur le visage du garçon. Otane finit par la maintenir de sa main, en pliant entre ses doigts l'arrière de sa bordure, les deux personnages étant ainsi reliés en un point, qui est à peine un contact physique et qui sera invisible sur le portrait, mais qui témoigne de leur familiarité et de la responsabilité assumée par Otane. La dame est d'ailleurs la source principale de l'agitation retardant la prise, le garçon étant en revanche très sage, et le photographe doit finalement la rappeler à l'ordre pour que la photographie puisse se faire. Cette scène touchante, qui consigne une ouverture émotionnelle imprévue, est tout à fait dénuée du pathos qu'on pourrait en attendre : il ne s'agit en rien de la présentation sentimentale d'un avènement tardif à la maternité comme épanouissement sans mélange. Il en est ainsi en partie du fait du regard à la fois tendre et amusé d'Okiku sur leur duo, qui refuse l'invitation de son amie à les rejoindre pour une photo à trois. Figure de spectatrice dans le film, elle prend au sérieux ce qui se passe entre eux et ne s'y ingère pas. Elle n'en taquine pas moins Otane, dont elle souligne la maladresse. De même, le visage fermé qu'adopte Otane pour la prise, ce qu'elle appelle « son visage de photographie », illustre sa manière d'être, bourrue et peu avenante, qu'elle ne quitte pas pour se cacher derrière une image de « mère » rayonnante et idéalisée.

À leur retour de cette journée mémorable, alors qu'Otane a demandé au garçon de lui tapoter les épaules pour les détendre, un homme arrive à la porte du logement et le père du *bôya* apparaît. Lui qui était censé avoir volontairement abandonné son fils l'a en fait cherché pendant toute la semaine qu'il a passée auprès d'Otane. L'ayant finalement retrouvé, père et fils partent ensemble après un échange d'objets témoignant de la consistance de ce qui a eu lieu : le père a apporté des pommes de terre pour exprimer sa reconnaissance ; Otane donne au garçon le chandail et le magazine illustré qu'il a reçus au cours de son séjour chez elle. Après leur départ, Otane désormais seule chez elle se met à pleurer, le visage dans ses mains. Deux de ses voisins viennent la voir, ceux-là mêmes qui lui avaient initialement « confié » le garçon, que l'un d'entre eux avait recueilli¹¹². Alors que les hommes s'inquiètent d'Otane et de la tristesse qui semble

112 Tashiro, le voisin d'Otane, est en effet celui qui a initialement ramené le garçon dans leur *nagaya*. L'homme avec lequel il partage son logement refusant catégoriquement que l'enfant reste avec eux, ils l'ont confié à Otane, qui cherche d'abord à s'en débarrasser en le perdant loin de chez elle. La première partie du film est ainsi profondément marquée par la cruauté des adultes.

l'accabler, le dialogue qu'ils échangent prend un tour inattendu. Dans sa réponse, celle-ci met en effet de l'avant quelque chose de très différent : ses pleurs ne sont pas causés par la perte du garçon, mais par l'émotion qu'elle ressent à l'évocation de la joie qu'ont dû ressentir père et fils lors de leurs retrouvailles. Cette émotion ne donne lieu à aucune image, elle est uniquement mentionnée verbalement : le père et le fils, une fois réunis, sont simplement filmés marchant côte à côte, dans une scène nocturne où les personnages sont peu visibles¹¹³. Cette omission permet d'éviter de donner une image spécifique de ce que serait un lien filial « véritable », c'est-à-dire « naturel » : les images qui restent sont celles du lien effectivement établi entre Otane et son *bôya*, des images de cette adoption.

La conversation entre Otane et ses voisins se termine sur l'idée qu'elle aimerait sans doute adopter un autre garçon. Tashiro, celui de ses voisins qui avait trouvé le garçon perdu et l'avait amené à Otane, est diseur de bonne aventure et lui recommande, dans une prédiction dont on ne sait trop si lui-même la prend au sérieux, de se rendre auprès de la statue de Saigô Takamori¹¹⁴ dans le parc d'Ueno. S'agissant du lieu où se retrouvaient réellement, à cette époque, de très nombreux orphelins faits par la guerre¹¹⁵ (Bordwell 1988, 301), la prédiction de Tashiro se rapproche d'un simple conseil ou d'une indication de bon sens. Les derniers plans du film, de facture pratiquement documentaire, montrent ainsi de jeunes garçons vaquant autour de la statue de Saigô. Cette séquence finale, qui semble presque détachée du reste du film, laisse une incertitude quant à savoir si Otane y rencontrera un autre garçon qu'elle pourra effectivement adopter. Le détachement relatif de cette dernière séquence, qui ne montre aucun des personnages

113 Minutage : [1h05min47sec] dans le DVD édité par Carlotta.

114 Saigô Takamori (1827-1877) est une figure emblématique du 19e siècle japonais et des enjeux entourant la fin de la politique de réclusion volontaire des *shôgun* Tokugawa. D'abord un meneur de ce qui aboutira à la Restauration Meiji (1868), Saigô s'est ensuite opposé à la politique de modernisation conduite par le gouvernement dans la mesure, notamment, où elle signifiait la fin du pouvoir politique de sa caste, les *samurai*. Suite à la défaite de la Rébellion de Satsuma (1876) par les troupes impériales, Saigô s'est donné la mort en faisant *seppuku*, ce suicide rituel faisant de lui l'incarnation du « dernier *samurai* ». En 1898, une statue de bronze a été érigée en son honneur dans le grand parc d'Ueno, au nord de Tokyo.

115 Il s'agit d'une question à laquelle le cinéaste Shimizu Hiroshi (1903-1966) s'est particulièrement intéressé dans une série de films ouverte par *Les enfants de la ruche* 『蜂の巣の子供』 (1948), qu'il a filmé avec un groupe d'orphelins de guerre. Shimizu est un cinéaste strictement contemporain d'Ozu : entré à la Shôchiku en 1921, il a réalisé plus de 160 films de 1924 à 1959. Dans ses *Carnets*, Ozu fait référence à ses visites à Shimizu, qui vivait à la campagne où il hébergeait certains de ces orphelins.

du film, tend également à intensifier l'unité et la spécificité de ce qui a été montré avant, tout en laissant ce qui peut arriver à l'avenir dans une grande indétermination.

Amour (filial) et contingence

La spécificité du lien d'Otane à son *bôya*, l'amour qu'elle lui a porté, est au fond assez déroutant, étrangeté que David Bordwell souligne et évacue d'un même geste en affirmant que « the script makes [Otane's] acceptance of the boy psychologically plausible by a series of forced maneuvers and vacillations of attitude » (1988, 297), la rapportant ainsi intégralement au développement narratif du film. Au-delà de sa vraisemblance psychologique, ce qui est surtout marquant est la teneur de cette « acceptation », qui, une fois qu'elle a eu lieu, est totale. Ce qui arrive, pourtant, n'est pas qu'Otane se met à apprécier les qualités ou le caractère du garçon, qui continue notamment à faire pipi au lit, ce qui la contrarie beaucoup. Autrement dit, son acceptation ne relève pas, comme on aurait sans doute pu s'y attendre, de l'appropriation par Otane des qualités du garçon. Le film fait de sa relation avec le *bôya* ni un amour conditionnel, ni une pure généralité, comme si Otane pouvait accueillir et véritablement prendre soin de tous les orphelins rassemblés près de la statue de Saigo. Cette non-appropriation des qualités du garçon par Otane, se traduit par le fait qu'elle ne l'appelle que par ce surnom, *bôya*, qui est un nom commun (signifiant « gamin »), l'appellation étant la même du début à la fin du film, se teintant de l'affection qu'Otane porte au garçon sans toutefois que celle-ci s'exprime dans un nom propre. Il est également significatif qu'il ne se soit pas fait couper les cheveux, son apparence n'étant pas notablement modifiée par l'adoption d'Otane, dont la marque sur lui demeure fort indéterminée.

Que s'est-il passé ? Quelle est la nature de ce lien ? Comment appeler une telle affection ? Le film met de l'avant le caractère contingent des liens familiaux, qui n'ont rien de spectaculaire ou d'édifiant. Ils se déploient dans une certaine indifférence et sont essentiellement oubliables. Il ne s'agit pas de dire, bien sûr, qu'ils sont insignifiants, mais de souligner qu'un certain oubli est leur mode d'existence. Cette forme d'indifférence est ce qui fait de la famille un ensemble à la fois nécessaire et contingent ou à la charnière entre nécessité et contingence : ils correspondent

bien souvent à un état de fait, au résultat du processus naturel qu'est la procréation, qui lie trois personnes¹¹⁶ ; toutefois, le résultat d'un tel processus, si l'on peut dire, ne possède pas de nécessité : il y a un enfant qui, pourtant, aurait pu être différent. Il suffit d'en avoir plusieurs pour s'en convaincre et c'est notamment à ce titre que les liens familiaux sont contingents¹¹⁷. Les liens possèdent une dimension générique, impersonnelle, indifférente à la personnalité de ceux qu'ils rapprochent, dans le sens où leur logique n'est pas celle du « choix » ou de la sélection. Aussi ce qui circule entre Otane et le garçon est précisément de l'amour, qui se rapporte à ce qui est aimé comme étant fondamentalement « aimable », au sens où « l'amour ne s'attache jamais à telle ou telle propriété de l'aimé (l'être-blond, petit, tendre, boiteux), mais n'en fait pas non plus abstraction au nom d'une fade généralité (l'amour universel), il veut l'objet *avec tous ses prédicats*, son être tel qu'il est » (1990, 11). Ce n'est pas parce qu'il est mignon, sage, solitaire ou incontinent nocturne que le garçon est aimable et, au fond, c'est tout aussi bien malgré cela.

On ne sait pratiquement rien du *bôya*, le film n'est pas là pour « apprendre à le connaître » de manière à compiler ses traits, caractéristiques, qualités et défauts. Fondamentalement, il n'a rien de remarquable à offrir. Il est là, il y a peu à dire de plus. Mais bien sûr, cela a beaucoup d'importance et c'est sans aucun doute ce qui donne une telle envergure à ce film en apparence très simple. En effet, ce à quoi s'adresse l'amour d'Otane est la singularité du garçon qui ne peut être approchée par un ensemble de propriétés : l'affection d'Otane s'adresse à « son être tel qu'il est » (*ibid.*). Aussi, la singularité en question est véritablement singularité « quelconque », non pas au sens où elle serait insignifiante et morne, non pas non plus au sens où elle serait

116 L'idée ici n'est pas de dire que la famille ne peut se présenter que sous une forme, celle de l'enfant naturel d'un couple hétérosexuel, mais au contraire d'observer que de ne considérer la famille en surinvestissant sa dimension de « nécessité », que ce soit pour la glorifier ou la décrier, passe à côté de la part de contingence dont même ce processus naturel est fait.

117 Une telle conception des liens familiaux en tant qu'ils sont contingents permet également d'éclairer le personnage de Noriko dans *Voyage à Tokyo*. Elle qui n'est « que » la bru des parents en visite à Tokyo et qui plus est la veuve de leur fils décédé depuis plusieurs années, est celle qui s'occupe d'eux avec le plus de bienveillance et de bonne volonté, que ce soit à Tokyo lors de leur visite ou à Onomichi, leur ville d'origine, après le décès soudain de la mère. La scène très célèbre au cours de laquelle le père lui offre la montre ayant appartenu à sa femme peut alors se comprendre comme une matérialisation du lien quasi filial existant entre eux : le legs de la montre en garantit et en atteste la réalité ; alors que, dans le même temps, le vieil homme s'efforce de libérer la jeune femme de l'obligation de rester fidèle à la mémoire de son mari décédé en l'enjoignant résolument à se remarier. Son « adoption » symbolique, cette inscription dans la lignée par l'intermédiaire de l'héritage, va ainsi de pair avec la possibilité d'un détachement institutionnel.

dépourvue de qualités en général, mais parce qu'elle n'est pas abordée à partir de celles-ci : « l'indifférence aux propriétés est ce qui individualise et dissémine les singularités, les rend aimables¹¹⁸ » (*ibid.*, 25). Autrement dit, ce ne sont pas les traits et les qualités qui sont aimables ou aimés, on aime malgré ce qu'ils sont, dans la mesure où ils se rapportent à telle singularité. L'apparence contradictoire de l'expression « singularité quelconque » a ainsi pour effet de déconnecter le fait qu'une chose ou une personne soit singulière de ce que seraient ses caractéristiques. Cela ne signifie pas qu'il n'y a pas d'attributs, mais que ceux-ci sont fondamentalement indifférents au regard de l'amour ; cela signifie également que lorsque les caractéristiques apparaissent comme telles, l'amour a disparu.

C'est pourquoi ce qui caractérise le registre de la singularité est le fait d'être « ainsi », le terme ne renvoyant pas à certaines qualités et à certains défauts, mais à rien d'autre qu'à la manière dont elle vient. Le « ainsi » est un mot clé dans la description du singulier, dont le vide est ce qui fonde son lien à l'amour. Dans un développement énigmatique de *La communauté qui vient*, Agamben s'interroge en effet :

Ainsi signifie pas autrement (cette feuille est verte, elle n'est pas rouge, ni jaune). Mais comment penser un être-ainsi qui nie toutes les possibilités, tout prédicat – qui soit seulement le ainsi, tel qu'il est, et d'aucune autre manière ? (*ibid.*, 101)

Un peu plus loin, il poursuit :

Le terme *ainsi*, comme anaphore, renvoie à un terme préalable, qui seul lui permet (alors qu'en soi il est dépourvu de sens) d'identifier son propre référent.

Mais ici nous devons au contraire penser une anaphore qui ne renvoie plus à aucun sens et à aucun référent, un *ainsi* absolu, qui ne présuppose rien, est entièrement exposé. (*ibid.*, 102)

Le « ainsi » est donc une des façons dont Agamben explicite le « quelconque » constitutif de la singularité. Un autre terme qu'il emploie dans un sens très proche est « tel », la « talité » étant la manière dont on prend les choses telles qu'elles viennent. Ces mots désignent une manière ou un « mode d'être », pour reprendre les mots d'Agamben, qui n'est pas à détailler, mais précisément, à considérer dans son exposition, dans la mesure où il s'agit de ce à quoi s'adresse, ou non, l'amour.

118 L'expression opposée à cette conception du lien, correspondant à l'idée d'une nécessité essentielle et d'une stricte positivité, est décrite par Agamben, à la suite d'Alain Badiou, comme ce qui fonde l'État : « l'État, comme l'a montré Badiou, ne se fonde pas sur un lien social, dont il serait l'expression, mais sur sa dé-liaison, qu'il interdit » (1990, 89).

Par mode d'être, Agamben entend une conception très forte de la « manière », qui n'est en aucun cas seconde par rapport à un hypothétique « contenu » qu'elle enroberait du mieux possible, à la fois futile et agréable. Il s'agit au contraire de ce qui fonde la considération : l'être est « sans résidu son *ainsi*, un être tel n'est ni accidentel ni nécessaire, mais, pour ainsi dire, *continuellement engendré par sa propre manière* » (*ibid.*, 34). Il n'y a pas de dissociation entre un être, sa singularité et sa manière.

Au sujet d'Otane, on peut ainsi dire, en paraphrasant Agamben, qu'elle « veut [le garçon] avec tous ses prédicats, son être tel qu'il est. [Elle] désire le *quel* uniquement en tant que *tel* » (*ibid.*, 11) : son affection pour lui n'est ni générique ni conditionnelle. C'est également pour cela qu'on peut dire qu'elle le « veut » : elle le désire simplement dans la mesure où il existe, Otane finissant par accueillir sa singularité telle qu'elle est exposée. Si le film montre en effet la trajectoire d'une transformation, ce n'est peut-être pas tant qu'Otane ait « resolved to be less selfish » (Bordwell 1988, 301), mais qu'elle se soit ouverte à la singularité du garçon et l'ait accueillie. L'accueil dont il est question, qui est à peine une intention tout en étant pleinement adressée (c'est en cela qu'elle n'est pas une généralité insipide), est décrit par Agamben comme produisant une « aise », terme qui rend sensible la marge de manœuvre offerte par ce « lieu vide où il est possible à chacun de se mouvoir librement » (1990, 31). Elle s'exprime aussi bien d'un point de vue spatial que temporel, comme ce qui donne du temps et de l'espace et qui suspend le sentiment d'urgence lié à la nécessité de donner le change ou de se justifier, ce qu'Agamben exprime en disant qu'elle se situe « au-delà de la faute et de la justice » (*ibid.*, 14), au-delà, pourrait-on dire, d'avoir tort ou raison de continuer à faire pipi au lit. L'aise est une manière très belle de parler de ce qui peut se comprendre plus prosaïquement comme le fait d'avoir une « place ». La différence terminologique n'est d'ailleurs pas anodine dans la mesure où l'aise relève d'un registre impersonnel et comprend le fait d'être toujours déjà connecté, alors que la place est plus resserrée sur l'existence d'une personne comme sujet ou comme individu – toutes choses dans lesquelles le registre de la singularité se perd.

Le « quelconque » possède ainsi une fonction de protection pour le singulier, dans la mesure où il le sauve du « supplice des qualifications » (*ibid.*, 34) : c'est parce qu'une singularité

apparaît comme étant « quelconque » qu'elle est aimable. Ce déploiement lumineux de l'amabilité d'un être dont la singularité, ainsi abritée par le quelconque, peut avoir lieu, c'est-à-dire apparaître dans l'amour, suggère une vulnérabilité – qu'il convient, ainsi, de protéger : Agamben l'appelle l'« irréparable ». Le terme souligne bien le tragique de l'exposition : « l'irréparable c'est que les choses soient ainsi comme elles sont, de cette façon ou d'une autre, livrées sans remède à leur manière d'être¹¹⁹ » (*ibid.*, 95). À ce titre, irréparable signifie également ce qui ne doit pas être « réparé » au sens où il en va de « laisser exister sa (propre) possibilité » (*ibid.*, 49) sans s'en excuser. Aussi l'irréparable se rapporte-t-il au constat qu'« il n'est, littéralement pour [les choses], aucun abri possible, que, dans leur être-ainsi, elles sont maintenant absolument exposées, absolument abandonnées » (*ibid.*, 45). On pourrait dire que c'est précisément pour cela qu'elles ont besoin d'être quelconques, autrement dit aimables, pour qu'une telle exposition ne se retourne pas contre elles.

L'enfance est une belle manière de figurer, de donner consistance et image à l'idée d'irréparable, ce temps de la vie consacré au développement et à l'apprentissage, qui impliquent notamment d'accéder à ce qui est, en fait, une capacité : celle de pouvoir « ne-pas-ne-pas-être », c'est-à-dire de ne pas « rester en dette vis-à-vis de l'existence » (*ibid.*, 48). Agamben appelle « contingence à la deuxième puissance » cette capacité à être selon sa manière, à être son « ainsi », qui désigne « ce qui, étant le *ainsi*, étant seulement son mode d'être, peut le plutôt, peut ne-pas-ne-pas-être » (*ibid.*, 118), qui ne désigne pas la transformation de la contingence en nécessité mais de l'assumer. À partir du moment où Otane a vu son *bôya* dans sa singularité et l'a aimé, un avenir s'est ouvert pour tous les deux, un avenir dans lequel il pourrait grandir, sa tête débordant peu à peu de sa casquette, et continuer à être cette singularité dont l'exposition trouvera refuge dans celle qui en aime cette « contingence à la deuxième puissance » et lui permet d'être selon sa manière – c'est-à-dire, en un sens, de naître. L'acquiescement à cet avoir-lieu, c'est en effet « voir simplement quelque chose dans son être-ainsi : irréparable, mais non pour autant nécessaire : ainsi, mais non pour autant contingent – c'est cela l'amour » (*ibid.*, 119).

119 On remarquera dans l'expression « de cette façon ou d'une autre » que l'emploi du déictique « cette » reprend la valeur de référentialité vide du « ainsi » ou du « tel ».

Singularité et communauté : la finitude

De manière significative, le registre de la singularité est celui à partir duquel se déploie la réflexion de Jean-Luc Nancy sur la communauté, notamment dans *La communauté désœuvrée*. Nancy y articule d'une part singularité et communauté, et leur oppose, d'autre part, la figure de l'individu comme « le pour-soi absolument détaché, pris comme origine et comme certitude » (2004, 16). La singularité est ainsi envisagée à deux niveaux ou de deux points de vue différents mais reliés : à l'échelle des personnes, comme on l'a vu pour le *bôya* de *Récit d'un propriétaire*, elle décrit l'association de contingence et de nécessité propre à la naissance et à son accueil¹²⁰ ; d'un point de vue collectif, on va le voir, la singularité permet de penser la communauté en tant qu'entité politique¹²¹. Le rapprochement entre les deux niveaux, collectif et personnel, de la singularité se fait par la considération conjointe de la finitude et du rapport au dehors. Une grande part de l'effort de pensée de Nancy est consacré à dégager la possibilité d'une communauté du soupçon de l'idéal de « fusion communielle » (*ibid.*, 36), qui est à la fois un opprobre, du point de vue théorique et philosophique, et ce qui, en fait, menace le plus directement la communauté. Pour Nancy en effet, « la fusion communielle n'enferme pas une autre logique que celle du suicide de la communauté qui se règle sur elle » (*ibid.*).

Ce processus de dégagement de la communauté d'une logique communielle, pour faire valoir un certain régime de la vie collective, intéresse profondément cette étude dans la mesure où il permet de penser un être fini, autrement dit une limite, qui ne se définit pas comme clôture et exclusion de l'extérieur. Pour Nancy, l'expérience de la « finitude », la présence aux franges et à la limite, est au contraire ce qui rend possible un commun : il s'agit de ce qu'il appelle l'« extase » en donnant à entendre toute la valeur étymologique de ce terme désignant le fait d'être hors de soi. Le substantif dérive en effet du verbe *existanai* « faire sortir », « mettre hors de

120 Cet accueil signalant d'ailleurs qu'il y a toujours déjà au moins un autre, la situation de communauté n'ayant pas d'antériorité.

121 L'articulation de ces deux niveaux est également présente dans le travail d'Agamben, d'une manière moins explicite, mais qui s'exprime par exemple dans l'idée que « des singularités forment une communauté sans revendiquer une identité, [...] les hommes co-appartiennent sans une condition représentable d'appartenance (être italien, ouvriers, catholiques, terroristes...) » (2002b, 98), les termes décrivant la communauté reprenant ceux de la singularité quelconque étudiée plus haut : la communauté est ainsi, fondamentalement, singularité quelconque.

soi », formé du préfixe *ex-* « hors de » et du radical *histanai* « placer debout, dresser, fixer » (Rey 1998 tome 1, 1375). Le mot exprime ainsi l'idée *a priori* paradoxale de quelque chose qui s'établit au dehors de soi-même. Il associe une existence positive, actuelle, effective au fondement d'une telle assomption dans un rapport essentiel à l'extérieur. Dire qu'il s'agit d'une existence toujours déjà hors d'elle-même ne signifie pas que la communauté soit une intériorité dans une relation de différenciation par rapport à une extériorité préexistante, mais de souligner l'existence fondamentalement liminale de la communauté.

La réflexion de Nancy part de l'observation selon laquelle

le témoignage le plus important et le plus pénible du monde moderne, celui qui rassemble peut-être tous les témoignages que cette époque se trouve chargée d'assumer, en vertu d'on ne sait quel décret ou de quelle nécessité [...], est le témoignage de la dissolution, de la dislocation ou de la conflagration de la communauté. (2004, 11)

Ce constat¹²² de départ n'est pas développé selon une ligne de pensée nostalgique appelant au retour à un ancien ordre des choses, mais comme regard sur les modalités dominantes de la pensée moderne. Autrement dit, la communauté n'est pas tant la « solution », le problème est sa disparition. Il s'agit avant tout de penser les implications de l'exclusion de la communauté dans la conception moderne du sujet et de comprendre pourquoi « la question de la communauté est la grande absente de la métaphysique du sujet, c'est-à-dire – individu ou État-total – de la métaphysique du pour-soi absolu » (*ibid.*, 17). Nancy élabore ce « pour-soi absolu » comme relevant d'un idéal d'autonomie radicalisé au point d'être « infini ». Cette infinité de l'individu, dans la mesure où une individualité réalisée puisse effectivement exister, ce dont Nancy doute (*ibid.*, 70), vient de son absence de rapport à la limite, son caractère fondamentalement non extatique par la privation d'un rapport constitutif au dehors. On perçoit dans cette configuration la manière dont l'individu, même en tant qu'idéal, est un être redoutablement envahissant.

122 Cette observation témoigne d'une certaine communauté de pensée avec l'analyse de Peter Brooks sur les origines du mélodrame et la rupture qu'il marque avec les genres théâtraux traditionnels, la tragédie et la comédie de caractère du 17^e siècle français. Brooks affirme en effet que « la cause cosmique de ce déclin se trouve dans la perte d'une idée opérable du Sacré qui survint à la fin du dix-septième siècle et qui fit que la tragédie ne pouvait plus faire office de rituel communautaire du sacrifice. Si la grande comédie, elle, y survécut mieux, son assise dans un public unifié, partageant des valeurs sociales et morales communes fut progressivement ébranlée par la pensée politique libérale pour être finalement détruite par la Révolution. L'essor de la bourgeoisie entraîna la privatisation et la désocialisation de l'art et fit du roman le genre moderne par excellence » (2010, 105).

Au contraire, « l'être singulier, qui n'est pas l'individu, est l'être fini » (*ibid.*), ce qui ne signifie pas « forclos », mais auprès de l'exposition de sa lisière. Ce rapport fonde la différence entre individu et singularité : « l'individu n'est que le résidu de l'épreuve de la dissolution de la communauté. Par sa nature – comme son nom l'indique, il est l'atome, l'insécable –, l'individu révèle qu'il est le résultat abstrait d'une décomposition » (*ibid.*, 16). Cette dissolution n'est pas avant tout à entendre, pour Nancy, comme un processus historique de dispersion de communautés effectives, dont on pourrait supposer qu'elles sont idéalisées et auxquelles on opposerait la figure repoussoir du nationalisme, mais avant tout comme la contestation théorique de l'antériorité de l'individu, de sa valeur de fondement (Nancy dit d'« origine ») à partir de laquelle viendrait, dans un deuxième temps, le rapport à l'extérieur. Au contraire, « cette "origine" – l'origine de la communauté ou la communauté originaire – n'est pas autre chose que la limite : *l'origine est le tracé des bords sur lesquels, ou le long desquels s'exposent les êtres singuliers* » (2004, 83 ; emphase ajoutée). Aussi la limite ne s'établit pas « après », une fois qu'une communauté s'est constituée, dans une dualité avec son « intériorité », mais originairement, c'est-à-dire conjointement. De la sorte, le rapport aux autres, notamment, est immanent à une telle émergence.

Le rôle de la limite comme fondement de la singularité et de la communauté est également élaboré par Agamben dans le chapitre « Dehors » de son ouvrage consacré à la singularité quelconque, *La communauté qui vient*. Le caractère extatique de la singularité rejoint la notion de « seuil » qu'Agamben définit comme « un point de contact avec un espace extérieur, qui doit demeurer vide » (1990, 69). Le fait que ce point de contact soit vide est essentiel : comme on l'a vu avec *Récit d'un propriétaire*, le quelconque est ce vide qui constitue une singularité en tant que telle, sans pour autant l'identifier à une caractéristique. Le seuil se rapporte à une « singularité finie et, toutefois, indéterminable selon un concept » (*ibid.*). Le caractère paradoxal de l'idée d'extase, comme établissement de quelque chose en dehors de soi-même, se retrouve dans le texte d'Agamben, qui fait lui aussi référence à cette « *ek-stasis* » caractéristique d'une entité dont la finitude est à la fois légitime et essentielle, mais qui n'est pas à comprendre dans une logique d'appropriation, c'est-à-dire d'identification à une propriété. Pour Agamben de fait, « le seuil, en ce sens, n'est pas autre chose que la limite ; c'est pour ainsi dire l'expérience de la

limite même, de l'être-*dans* un *dehors* » (*ibid.*, 70). Une part de la portée théorique de cette réflexion vient de ce qu'elle accepte et « tient » sa dimension paradoxale et s'abstient de neutraliser à tout prix la tension qu'elle génère en isolant ses termes.

La figure de la limite s'approfondit, dans la réflexion de Nancy, comme rapport à la finitude, c'est-à-dire à l'expérience de la mortalité, qui ouvre le rapport à la communauté comme se qui se tient sur la limite. Le commun se comprend ainsi comme exposition de cette finitude essentielle : il est le partage de notre mortalité. Il en est ainsi d'une part du fait de rites partagés et d'un imaginaire commun de la mort ; mais plus fondamentalement parce que le fait de vivre avec les autres nous confronte à leur mort. Il ne s'agit pas seulement du décès concret de certaines personnes particulières et notamment des personnes proches, connues et aimées. Elle est la possibilité toujours présente de la mort, son incertitude et sa certitude ; le fait qu'au même titre que la naissance, par laquelle nous passons tous, la mort attend tout le monde. Comme la naissance, la mort se signale ainsi comme rencontre entre contingence et nécessité : s'il est inévitable de mourir un jour, ce moment est (dans une grande mesure) imprévisible. Par rapport à cette condition, la fonction et le fondement de la communauté reposent dans sa présentation, qui n'a pas besoin d'avoir été vécue personnellement pour être partagée. La solidarité de la finitude à la communauté s'exprime ainsi dans le registre de l'exposition, c'est-à-dire de l'apparaître.

Pour dire les choses autrement, l'enjeu qui s'exprime de la sorte est une question d'accès, d'accès à notre finitude aussi bien que d'accès à une pensée de notre finitude. Nancy développe cette question en recourant au champ lexical à première vue surprenant de la « comparution », en insistant sur la structure étymologique du mot comme « ce qui paraît ensemble ». Le mot, inusité en français dans ce sens, devient un terme technique dans sa pensée exprimant l'articulation entre communauté et apparaître. Détourné de son usage courant signifiant le fait de se présenter devant la justice, le mot signale un autre régime d'autorité et d'attestation, Nancy affirmant ainsi que

la finitude *com-paraît* et ne peut que *com-paraître* : on essaierait d'y entendre à la fois que l'être fini se présente toujours ensemble, donc à plusieurs, que la finitude se présente toujours dans l'être-en-commun et comme cet être lui-même, et que de cette façon elle se présente toujours à l'*audience* et au jugement de la loi de la communauté [...].

[...] La finitude comparâit, c'est-à-dire est exposée : telle est l'essence de la communauté. (2004, 72)

La « comparution » comme forme de l'apparaître qui se fait à la fois toujours ensemble et dans la finitude est ainsi au fondement de la communauté entendue comme une entité autre que juridique, de même qu'elle dissocie la communauté de la « société » et de son pendant, le « lien social ». Nancy considère en effet « la société comme une inquiétude dirigée vers la communauté, et comme la conscience d'une rupture (peut-être irréparable) de cette communauté », dont il estime que Rousseau est le premier à l'avoir perçue (*ibid.*, 29). C'est pourquoi, pour lui, « l'ordre de la com-parution est plus originaire que celui du lien » (*ibid.*, 74), lequel tend à évoquer une solitude ou une unité ou encore une individualité première, à laquelle s'ajouteraient ou à partir de laquelle s'établiraient des connexions, qui seraient secondaires. L'idée de « comparution » est une manière très parlante d'évoquer le caractère contingent et « oubliable » des liens, le fait qu'ils sont notre texture même.

On arrive ici à un point décisif, à savoir le rapport essentiel pour la communauté à la finitude et à l'exposition, qui s'exprime notamment comme exposition de la finitude de tou(te)s pour tou(te)s. Définie de manière synthétique, la solidarité de la communauté à la finitude s'énonce ainsi :

ce que la communauté me révèle, en me présentant ma naissance et ma mort, c'est mon existence hors de moi. [...]

La communauté ne prend pas la relève de la finitude qu'elle expose. Elle n'est elle-même, en somme, que cette exposition. Elle est elle-même communauté des êtres finis, en tant que telle elle est elle-même communauté *finie*. C'est-à-dire non pas communauté limitée par rapport à une communauté infinie ou absolue, mais communauté *de* la finitude, parce que la finitude « est » communautaire, et que rien d'autre qu'elle n'est communautaire. (*ibid.*, 68)

Se dessine ainsi un des enjeux de la destruction considérée dans ce travail, qui est celui de cette association, et donc de la communauté. Comment intervient le médium cinématographique si la communauté est ainsi définie par l'exposition de la finitude, si elle est, fondamentalement, « comparution » ? Autrement dit, quels sont les effets du cinéma sur une telle exposition inséparable de l'avoir-lieu de la communauté ?

Ce qu'enseigne *Récit d'un propriétaire* à ce sujet concerne particulièrement le côté de cette finitude correspondant à la naissance, à laquelle correspond, comme on l'a vu, l'accueil par Otane de la singularité du *bôya*. La question de l'exposition attire l'attention sur la scène du portrait photographique faisant suite à la visite au jardin zoologique, qui se termine en effet de manière particulièrement curieuse :

After the photographer presses the shutter, cut to darkness. Where are we? Cut to a shot of [the boy] and Otane upside down, as if seen through the photographer's camera. Does the black stretch, then, represent the shutter before it opens? Sure enough, we cut to darkness again, as if the shutter had closed. But then we get no image of the studio, and we hear the dialogue continue over the black frame. The photographer thanks them, Otane asks Okiku how she looked, and so on. *It is as if we are trapped inside the photographer's camera after the lens has been capped.* Then the darkness wipes away from bottom to top, as if a curtain were lifted, *to reveal the studio now empty.* Not only have the characters vanished; not only do the empty chairs recall their presence, but the still camera itself has disappeared. (Bordwell 1988, 300-301)

Il s'agit en effet d'une scène complexe, qui joue de toutes sortes de manière avec la figuration de l'unité du duo formé par Otane et son *bôya* : elle tourne autour de la possibilité de ce portrait de donner une image d'eux deux comme d'une totalité détachée. D'une entité close comme elle pourrait apparaître sur la feuille volante d'un tirage photographique. Cette question est thématifiée dans un échange entre Otane et Otsune, lorsqu'Otane invite son amie à se joindre à eux, celle-ci refusant l'offre qui lui est faite, ce qu'elle fait en disant notamment que les photos ne peuvent se faire à trois. Cette affirmation absurde, que contestent aussi bien Otane que le photographe, confirme toutefois que la paire constitue une unité signifiante – et Otsune ne fait jamais mine de se déplacer, son refus est catégorique. Cette identification du duo à une unité est accentuée de manière frappante par le fait que le photographe s'adresse à Otane en l'appelant « *okâsan* » 「お母さま」, soit « maman », « mère », c'est-à-dire qu'il lui parle à partir de sa relation supposée avec le petit garçon. Il s'agit d'une nouveauté dans le film, introduite discrètement et indirectement, qui tend toutefois à institutionnaliser l'adoption du garçon par Otane.

Mais à ces éléments constituant les deux personnages comme une « cellule », les images du film opposent une altération systématique, qui se produit en plusieurs temps, générant la

durée et la complexité la scène¹²³. Le premier plan comporte Otane et le *bôya* assis face à l'appareil photo, le photographe qui arrange leur tenue et Otsune de dos, en amorce, à droite du cadre ; après l'échange pendant lequel Otane invite Otsune à se joindre à eux et que celle-ci refuse, le photographe sort du champ : restent donc les trois autres personnages, dans la même position. Après un plan sur Otsune faisant une remarque sur la coupe de cheveux du garçon, on voit pour la première fois Otane et celui-ci seuls, dans un plan qui pourrait très bien être le futur portrait photographique. Cette possibilité est toutefois contestée par le fait qu'Otane répond à la remarque de son amie et qu'un dialogue s'engage entre elles au sujet de la casquette du petit, qui est trop grande. Non seulement celui-ci pousse Otane à bouger pour arranger la casquette, rompant l'image de « photo » qu'ils donnaient ensemble, mais le simple fait qu'elle parle avec Otsune invalide la figuration du portrait comme étant celui d'une unité détachée. Un processus semblable se produit ensuite, après qu'Otane a trouvé une solution pour la casquette, qu'un plan d'Otsune faisant un commentaire est inséré et qu'un plan de l'ensemble du studio est remontré : de nouveau, Otane et le *bôya* apparaissent seuls, comme sur une photo d'eux-mêmes. Mais alors Otane marmonne une série de petits commentaires plus ou moins adressés au garçon, qui ne répond pas. C'est alors que le photographe doit lui demander de rester calme et, de manière comique, de fermer la bouche – recommandation figurant dans les remarques qu'elle vient tout juste de faire à l'adresse du garçon. La fin du plan montre Otane se frottant le nez comme pour le nettoyer, geste immédiatement imité par le garçon, dans une répétition pleine d'humour de ce geste peu convenable.

Le plan suivant montre de nouveau un plan plus général du studio, dans lequel se trouvent le photographe, à gauche du cadre, prêt à prendre la photo, et Otsune de nouveau à sa place, de dos, à droite. C'est dans cette configuration que le portrait est finalement pris, c'est-à-dire en présence des deux autres personnages. Après un plan noir apparaît le fameux portrait des deux personnages à l'envers : l'image effective, si l'on peut dire, de l'unité Otane-*bôya* est de nouveau altérée, sa position inversée privant son apparition de plénitude. S'ensuit un long plan au noir¹²⁴

123 Minutage : [59min06sec] dans le DVD édité par Carlotta.

124 Le plan est tenu environ quinze secondes (minutage : [1h00min56sec – 1h01min10sec] dans le DVD édité par Carlotta).

au cours duquel Otane et Otsune commentent la photo venant d'être prise, laquelle apparaît alors sous la forme d'évocations verbales et non pas d'une image bien nettement présente. Au cours de cet échange, Otsune compare en outre la « tête de photographie » d'Otane à l'un des animaux du zoo où tous trois ont passé l'après-midi, taquinant son ami et falsifiant tout référent possible au portrait qu'on ne verra pas. Quand l'image reparaît, elle montre le studio tout à fait vide : comme le mentionne Bordwell, non seulement tous les personnages en sont partis, mais l'appareil de photo est également absent, le lieu semblant alors vide et inerte. Pour ce qui concerne notre propos, la scène se termine sur l'absence immanquable d'une image de l'unité comme totalité détachée d'Otane et de son *bôya*. C'est peut-être cette manière de court-circuiter toute tentation de produire une image photographique d'une telle entité, dont la reproduction mécanique serait l'attestation, qui conduit le film à cette fin dont l'indétermination fait la beauté, puisqu'elle met en scène des retrouvailles (le *bôya* et son père) qui sont aussi bien une séparation (le *bôya* et Otane).

3. Médium cinématographique et dispositif

Le dispositif et la matérialité du cinéma

Avant de considérer en détail la conception du dispositif élaborée dans les travaux d'Agamben, il faut signaler que la notion de dispositif possède une histoire au sein des études cinématographiques, qui le rapporte notamment à la dimension matérielle et technique du médium. Cette ascendance remonte notamment à un débat ayant animé la critique marxiste dans la France de la fin des années 1960 et du début des années 1970, dont les figures principales sont Jean-Louis Baudry et Jean-Louis Comolli. La « théorie du dispositif » se réfère ainsi à un ensemble de textes en conversation les uns avec les autres, écrits dans un contexte intellectuel fortement marqué par l'influence du marxisme et de la psychanalyse, cette dernière se percevant particulièrement dans l'article de Baudry portant explicitement sur ce concept¹²⁵, « Le dispositif : approches métapsychologiques de l'impression de réalité » (1975). Il faut également mentionner

125 Cette référence à la psychanalyse conduit à mentionner également l'ouvrage de Christian Metz sur *Le signifiant imaginaire*, qui ne participe pas directement aux débats sur le dispositif mais joue un rôle majeur dans les études cinématographiques de l'époque.

un autre article de Baudry, « Cinéma : effets idéologiques produits par l'appareil de base », publié en 1970 dans la revue *Cinéthique*¹²⁶ (n° 7/8), qui a joué un rôle actif dans ces débats, dans lesquels les *Cahiers du cinéma* se sont également engagés, notamment par l'intermédiaire du long article de Comolli, « Technique et idéologie. Caméra, perspective et profondeur de champ », publié en trois parties dans la revue¹²⁷.

Comme le titre de ces trois articles le suggère, la préoccupation commune de Baudry et de Comolli concerne la part « idéologique » du cinéma, c'est-à-dire la manière dont les films tendent à être influencés par l'appareil technique qui en permet la réalisation. Ils s'opposent ainsi à la « neutralité » supposée de la technique cinématographique (Comolli 1971a, 5) : comme le formule Baudry, « il y a souvent une vérité cachée de ou dans l'idéalisme, une vérité qui appartient au matérialisme » (1975, 58) et donc, en l'occurrence, à la technique. Ils s'élèvent ainsi contre la seule considération du « contenu » ou du « message » des films, leur part immatérielle, pour s'attacher à leur dimension matérielle et technique. Baudry la nomme avec la notion d'« appareil de base », que Comolli présente ainsi :

puisque en effet la caméra est l'appareil qui fabrique du *visible* selon le système de la perspective monoculaire régissant alors la représentation de l'espace, c'est bien de son côté qu'il faut chercher pour l'ensemble du matériel cinématographique la perpétuation de ce code représentatif et de l'idéologie qu'il nourrit (ou reconduit). (1971a, 7)

Autrement dit, le propos de Baudry est d'attirer l'attention sur « the monocular lens, which he felt condemned the apparatus to impose the conventions of geometric or one-point perspective onto reality » (Lamarre 2009, xix). Comolli prend ses distances avec la position de Baudry, dont il estime qu'elle pose le problème notable d'hypostasier la caméra pour l'ensemble technique permettant la fabrication des films¹²⁸ : « la caméra vient *seule* sur le tapis et [...] elle occupe

126 La revue *Cinéthique* a publié des articles se rapportant à cette question dans trois numéros (3, 5 et 7/8), auxquels répondent un certain nombre d'articles publiés par *Les cahiers du cinéma* (la liste des références est indiquée à la page 6 de la première partie de l'article de Comolli). Dans son article, Comolli mentionne notamment l'entretien de Marcelin Pleynet par Jean Thibaudeau (« Économique, idéologique, formel », *Cinéthique*, n° 3, 1969, p. 8-14). Au positionnement de Pleynet, Comolli oppose celui de Jean-Patrick Lebel, alors publié dans trois numéros de la revue *La nouvelle critique*, et ayant donné lieu à l'ouvrage *Cinéma et idéologie* (Paris : Éditions sociales) en 1971.

127 L'article de Comolli a été publié dans les numéros de mai, juillet et août-septembre 1971 (229, 230, 231) des *Cahiers du cinéma*.

128 Ce débat entre Baudry et Comolli rend sensible la proximité, pouvant aller jusqu'à l'identité, entre « appareil » et « dispositif » ; contiguïté qui se lit dans la traduction anglaise d'« *apparatus* » et dont témoigne la définition

derechef la position difficile à la fois de *représenter* le tout de la technique cinématographique et de faire *report* sur ce tout » (1971a, 7) et ainsi de le déterminer. Comolli est particulièrement gêné par le fait que « la réduction de la part cachée de la technique à sa part visible comporte le risque de reconduire cette domination du visible, cette *idéologie du visible* » (*ibid.*, 8) que Baudry entend pourtant dénoncer.

Thomas Lamarre poursuit la critique de la théorie du dispositif, à laquelle il fait référence en reprenant sa traduction habituelle en anglais comme « apparatus theory ». Il considère en effet que ces réflexions, et la position de Baudry en particulier, relèvent du déterminisme technologique (2009, xix), c'est-à-dire qu'elle associe une technique à des effets prédéterminés. Lamarre reprend la manière dont Noel Carroll critique l'établissement de la respectabilité du cinéma, impliquant également celle des études cinématographiques elles-mêmes, par l'identification de ce qui fait sa « spécificité » par rapport aux autres arts, particulièrement par rapport au théâtre, soit la « specificity thesis » (*ibid.*, xx). Pour Carroll, l'hypothèse de la spécificité conduit à « envision each art form on the model of a highly specialized tool with a range of determinate functions. A film, play, poem, or painting is thought of, it seems, analogous to something like a Phillips screwdriver » (Carroll cité dans Lamarre, *ibid.*). La position de Carroll semble marquée par une certaine exagération, voire une forme de mauvaise foi, mais elle permet de se rapprocher de l'enjeu sous-jacent à la discussion à savoir que, du fait même de sa dimension technique et matérielle, il ne convient pas de considérer le médium cinématographique comme un instrument devant représenter le monde, dont il serait séparé. Le cinéma procède au contraire de l'engagement de son fonctionnement avec ce dont il traite. Cette observation est à divers titres partagée par Baudry, Comolli et Lamarre, les modalités et les implications d'un tel engagement les séparant en revanche.

Lamarre formule ses critiques dans l'introduction de *The Anime Machine*, ouvrage consacré à l'élaboration d'une théorie proprement médiatique de l'animation japonaise, dans un registre qui se propose de penser la dimension matérielle et technique du médium d'un point de vue non déterministe. Bien sûr il ne s'agit pas d'identifier, ici, cinéma et animation, mais de

courante du terme que donne Agamben, et qui est mentionnée plus loin.

considérer les enseignements théoriques de cette étude dans la mesure où tous deux sont des médiums, « at once material and immaterial » (*ibid.*, xxxiii). Au médium comme dispositif, Lamarre oppose l'ontologie machinique élaborée par Gilles Deleuze et Félix Guattari, et particulièrement ce dernier : l'animation est ainsi conçue comme une « machine médiatique ». Lamarre fait remonter la notion de machine à celle d'« ensemble technique » avec laquelle Gilbert Simondon pense les objets techniques, d'une manière qui articule leur rapport à la participation humaine et une forme d'autonomie (hétérogène) :

Simondon does not intend for us to look at technical objects as independent and self-sufficient life-forms (autopoiesis). The evolution and thought of technical objects happen in relation to humans. It is thus impossible to treat the technical object in isolation from what Simondon calls a technical ensemble. Still, even if machines are not self-sufficient closed systems, Simondon does accord them a certain degree of autonomy due to their force [...]. Or we might say that they generate zones of autonomy. (*ibid.*)

L'hétérogène différencie la « machine animatique » de l'appareil ou dispositif technique auquel elle est associée, à savoir le banc d'animation (ici l'indistinction entre dispositif et appareil est perceptible) : « while I will start with the animation stand as *the* apparatus of animation that to some extent accounts for the specificity of cel animation, I also see at the heart of this technical object a center of indetermination » (*ibid.*). Ce « centre d'indétermination » est ce par quoi les ensembles techniques peuvent évoluer et se transformer en donnant lieu à des séries divergentes (*ibid.*) et potentiellement proliférantes. Il rend impossible de l'identifier à un outil ou un instrument :

The machine tends to fold out into an ensemble that comprises humans, but this does not mean that animators can fully master or easily control the machine. They must learn to work with this center of indetermination, to think with it, by giving it place to think. (*ibid.*)

Lamarre opère ainsi un retournement positif de l'impossibilité qu'il y a à séparer, au sein du médium, pensée et technique, part immatérielle et part matérielle pour faire de celle-ci le cœur vivant de la capacité du médium à penser. En effet, « in anime, thinking about technology is inseparable from thinking through technology » (*ibid.*). Aussi, pour lui, c'est à ce niveau que la spécificité du médium (l'animation) opère et importe (*ibid.*, xxxiii).

Au sujet de la « thèse de la spécificité », il semble difficile de ne pas également évoquer *Theory of Film* de Siegfried Kracauer dans la mesure où l'ouvrage de Kracauer se fonde

précisément sur l'hypothèse d'une spécificité du médium cinématographique, qu'il appelle ses « propriétés ». Le cinéma les partage toutefois, comme cela a été évoqué plus haut, avec la photographie, le propos de Kracauer reposant en effet « upon the assumption that film is essentially an extension of photography and therefore shares with this medium a marked affinity for the visible world around us. Films come into their own when they record and reveal physical reality » (1960, ix). Aussi Kracauer souligne-t-il qu'il vise « a *material* aesthetics » (*ibid.*) dont l'optique diverge de toute approche formelle. Il s'attache en revanche à la manière distinctive dont le médium filmique se rapporte à son matériau, la réalité physique : « works of art consume the raw material from which they are drawn, whereas films as an outgrowth of camera work are bound to exhibit it » (*ibid.*, x). Le pouvoir du cinéma de faire apparaître et d'exposer la réalité extérieure, sa « surface » (*ibid.*), ne doit pas être strictement identifié à une reproduction au sens où celle-ci peut avoir pour effet d'en « révéler », pour reprendre le mot de Kracauer, certains aspects autrement imperceptibles¹²⁹. Leur capacité à exposer, notamment dans la potentialité de révélation qu'elle porte, correspond, pour Kracauer, à la possibilité qu'ont les films d'être en accord avec la vocation de leur médium, proposition centrale de ce qui est finalement une ontologie du médium cinématographique. Comme on va le voir maintenant, la manière dont Agamben aborde l'idée de dispositif s'énonce comme une complication de l'exposition et de l'apparence : il envisage en effet la manière dont elle peut être capturée et instrumentalisée.

Dispositif, spectacle, communauté

La réflexion d'Agamben sur le dispositif se situe au croisement de deux chemins de pensée suivant une logique généalogique. Elle se réfère d'une part à la pensée de Michel Foucault dans la mesure où celle-ci porte sur ce qu'Agamben formule comme « la relation entre les individus comme êtres vivants et l'élément historique » (2007a, 16), sa propre analyse de l'idée de dispositif ayant pour objet de préciser ce que recouvre cet « élément historique », les modalités de son action et ses effets sur les êtres en tant qu'ils sont vivants. La question du dispositif se

129 Kracauer en identifie trois : « things normally unseen; phenomena overwhelming consciousness; and certain aspects of the outer world which may be called "special modes of reality" » (1960, 46). Le dernier cas désigne par exemple la tentative de rendre le point de vue bouleversé d'un « emotionally upset witness » (*ibid.*, 58). Ces points sont développées dans la partie « Revealing Functions » de l'ouvrage de Kracauer (*ibid.*, 46-59).

rapporte d'autre part au travail de recherche de grande ampleur qu'Agamben conduit alors et qui donnera *Le règne et la gloire*, ouvrage monumental consacré aux ascendances théologiques de la conception moderne du pouvoir comme « gouvernement des hommes » (2008b, 13). Agamben entend le terme, « dispositif », dans un sens fort et très plein, auquel il a consacré un court essai – *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* – dont la rédaction est intimement liée au *Règne et la gloire*. Le dispositif s'y comprend essentiellement comme une force de capture et de séparation dont les effets délétères pour la communauté sont notamment analysés à partir de l'idée de « spectacle » énoncée par Guy Debord¹³⁰.

Dispositif, séparation, gouvernement

Dans son usage courant, le terme « dispositif » se caractérise par une grande ouverture sémantique, qui se retrouve dans la définition qu'en rapporte Agamben, telle qu'elle est donnée par les dictionnaires français d'usage commun et qui distingue entre trois significations :

- 1) un sens juridique au sens strict : « le dispositif c'est la partie d'un jugement qui contient la décision par opposition aux motifs », c'est-à-dire la partie de la sentence (ou de la loi) qui décide et dispose.
- 2) une signification technologique : « la manière dont sont disposées les pièces d'une machine ou d'un mécanisme, et, par extension, le mécanisme lui-même ».
- 3) une signification militaire : « l'ensemble des moyens disposés conformément à un plan ». (2007a, 19)

La fragmentation des acceptions du terme ne doit pas masquer l'unité dans la valeur du mot, qui se retrouve dans ses différents usages, lesquels constituent plus une constellation organisée par une logique commune qu'un simple éparpillement, même si le niveau ou l'ordre précis dans lequel cette logique se situe est relativement difficile à appréhender. Pour Agamben, elle correspond à l'agencement d'« un ensemble de pratiques et de mécanismes (tout uniment discursifs et non discursifs, juridiques, techniques et militaires) qui ont pour objectif de faire face à une urgence *pour obtenir un effet* plus ou moins immédiat » (*ibid.*, 21 ; emphase ajoutée). La dimension abstraite, insaisissable, difficile à nommer du dispositif, qui se perçoit dans le vague

130 L'articulation de la question du dispositif à celle du spectacle est particulièrement présentée dans le chapitre « Shekhina » de *La communauté qui vient* (1990, 80-86), dont le propos est en partie repris dans le chapitre « Gloses marginales aux *Commentaires sur la société du spectacle* » de *Moyens sans fins* (2002b, 83-102).

du mot « ensemble » choisi par Agamben, tient ainsi à ce qu'il ne désigne pas une chose, mais que ce qui compte en lui est la capacité à produire, diriger ou régir des effets. Aussi le terme possède-t-il ainsi une valeur essentiellement stratégique, explicite dans l'usage militaire du terme, mais qui est en fait présente dans toutes ses acceptions¹³¹. Agamben définit finalement le dispositif comme « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites et les discours des êtres vivants » (*ibid.*, 31). Énoncés dans leur rapport à la vie, les verbes ainsi listés sont en fait des variations autour d'un thème et d'un verbe communs : gouverner.

La question du gouvernement en tant que figure et mode d'existence du pouvoir est au centre du *Règne et la gloire*, dans lequel Agamben s'intéresse aux « modalités et [aux] raisons qui ont poussé le pouvoir, en occident, à prendre la forme d'une *oikonomia*, c'est-à-dire d'un gouvernement des hommes » (2008b, 13). Il propose une archéologie du mode de gouvernement moderne en s'intéressant à l'héritage que sa conception a reçu de questions qui se sont d'abord posées pour la théologie chrétienne, le christianisme constituant pour lui le milieu de pensée dans lequel s'est opérée la transformation du paradigme ontologique classique en celui qui domine la modernité. D'un point de vue théologique la question portait en effet sur le rapport de Dieu au monde créé et aux créatures – c'est-à-dire, particulièrement, sur les rapports entre « l'être de Dieu et son activité¹³² » (*ibid.*, 23) qui s'expriment dans les termes d'une division entre ces deux sphères, être et *praxis*. Or, « la fracture [...] entre être et action, dans la mesure où elle libère et rend anarchique¹³³ la *praxis* pose [...] à la fois la possibilité et la nécessité de son gouvernement » (*ibid.*, 113). L'*oikonomia* est le dispositif qui articule les deux sphères, être et

131 Dans un entretien, Michel Foucault insiste en effet sur l'association entre urgence et caractère stratégique dans le dispositif : « par dispositif j'entends une sorte – disons – de formation qui, à un moment donné, a eu pour fonction majeure de répondre à une urgence. Le dispositif a donc une fonction stratégique dominante » (Foucault 1994, 299-300). L'urgence n'est pas uniquement un état de fait, il s'agit également d'un levier pour l'action, la perception ou la création d'un état d'urgence pouvant justifier de manière éventuellement tautologique le déploiement d'un dispositif.

132 Cette activité de Dieu est une pratique salvatrice, à savoir la révélation.

133 « Anarchique » au sens de privée d'*archè*, c'est-à-dire en l'occurrence de fondement dans l'être, comme c'est le cas dans la pensée classique.

praxis, désignant ainsi « une activité d'administration et de gestion de la vie divine et de la création » (2011, 35), qu'elle gouverne sans trouver son fondement dans l'être de Dieu¹³⁴.

Le règne et la gloire se présente ainsi comme l'étude d'un processus de « sécularisation », dont Agamben envisage les enjeux théoriques au début de son exposé. Pour lui, la sécularisation

n'implique pas nécessairement une identité substantielle entre la théologie et la modernité, ni une identité parfaite de signification entre les concepts théologiques et les concepts politiques. Il s'agit plutôt d'une relation stratégique particulière qui marque les concepts politiques en les renvoyant à leur origine théologique. (2008b, 21)

Son propos s'attache ainsi à l'opérationnalité de ces concepts politiques et aux modalités qui la garantissent et, à ce titre, la sécularisation n'est pas un concept mais une « signature ». Ainsi l'intelligibilité que permet la sécularisation n'a pas pour fonction d'identifier une origine temporelle à des concepts modernes qui donnerait totalement raison de leur sens et de leurs implications actuels, mais elle concerne réciproquement le passé et le présent : « *l'archè* qu'elles [les signatures] rejoignent [...] n'est pas une origine présumée dans le temps, mais, en se situant au carrefour entre diachronie et synchronie, rend intelligible autant le présent du chercheur que le passé de son objet » (2008c, 35). L'intelligibilité permise par les signatures tient à la capacité qu'elles ont à *marquer* ce à quoi elles se rapportent. Les signatures se distinguent ainsi des signes et des concepts : le terme désigne ce qui en active la signification et la rend possible dans un certain contexte culturel et historique. Les signatures sont donc des opérateurs qui « déplacent et délogent les concepts et les signes, les font passer d'une sphère à l'autre (dans notre cas, du sacré au profane et vice versa) » (2008b, 21). Pour Agamben, l'archéologie de Foucault et la généalogie de Nietzsche sont des « sciences des signatures » au sens où elles suivent ces éléments actifs qui « relient des moments et des milieux différents » (*ibid.*) à la différence de l'histoire des idées, qui suppose des entités sémiotiques relativement stables. Les « sciences des signatures » impliquent au contraire de « suivre les déplacements qu'elles opèrent dans la tradition des idées » (*ibid.*). La signature comme ce qui porte à la signification est la logique présidant à l'étude d'Agamben sur l'héritage moderne de la conception chrétienne du gouvernement comme « économie » (*oikonomia*).

134 Elle est en effet opérée par une personne séparée, à savoir le Christ.

Il semble dans un premier temps que la séparation au fondement de la capture opérée par les dispositifs corresponde à la scission entre être et pratique au fondement du régime du « gouvernement », comme administration et gestion des activités humaines : « le terme dispositif nomme ce en quoi et par quoi se réalise une pure activité de gouvernement sans le moindre fondement dans l'être » (2007a, 26-27). Le dispositif désigne ainsi tout ce qui répercute et duplique le pouvoir en tant que gouvernement. Toutefois, le cœur de sa pensée des effets de la séparation dont procèdent les dispositifs se situe au-delà de la déploration de la perte du fondement dans l'être et de la conception antique du cosmos qu'implique une telle division. En effet, Agamben s'intéresse particulièrement à ses conséquences pour l'action : alors en effet, le risque est que « la puissance pratique de l'homme se détache d'elle-même et se présente comme un monde en soi » (1990, 81). Qu'est-ce à dire qu'elle se « détache d'elle-même » ? Quelle caractéristique de la sphère pratique cette curieuse formulation permet-elle d'appréhender ? Elle indique bien que l'enjeu ne concerne pas divers éléments en son sein pouvant être isolés et dispersés, mais plutôt un mode de sa propre existence (« elle-même ») dont elle peut être aliénée. En effet, le mode d'existence de la sphère pratique que menace la capture opérée par les dispositifs est son propre désœuvrement : ce qui est en jeu est « la capture et l'inscription dans une sphère séparée du désœuvrement central de la vie humaine » (2008b, 366).

Avec la question du désœuvrement on arrive à l'un des points centraux de la pensée d'Agamben, qui concerne le caractère proprement éthique et politique de l'action humaine et qui se rapporte à la question de la puissance. Sa conception de la puissance est issue de la *Métaphysique* d'Aristote et de l'élaboration que celui-ci fait du rapport entre puissance et acte (*dynamis* et *energia*). Ce qui est absolument central pour Agamben n'est pas tant la transformation de la puissance en acte (*dynamis* en *energia*), que la relation de la puissance à elle-même, si l'on peut dire, et précisément le rapport d'une puissance à sa propre impuissance. Je dis « sa propre » impuissance parce qu'il ne s'agit pas du rapport d'une puissance en général à une impuissance qui en serait dissociée : ce rapport concerne une même capacité, ou une même « faculté », qui est effectivement acquise. C'est pourquoi le terme d'« impuissance » n'est pas tout à fait juste, même si Agamben l'utilise, il s'agit plus précisément d'une « puissance de ne pas » : la puissance de ne pas faire (ou être) ce dont on a la capacité.

Pour l'illustrer, l'exemple classique qu'Agamben donne est celui du joueur de cithare, qui a la capacité de jouer de la cithare qu'il en joue ou non. Ainsi, la puissance peut exister comme telle, indépendamment de son passage à l'acte (2012, 121) : son actualisation n'en est qu'une possibilité. C'est pourquoi Agamben dit que « le vivant, qui existe dans le mode de la puissance, peut sa propre impuissance et c'est seulement ainsi qu'il possède sa propre puissance » (2011, 322), dans le sens où la puissance considérée seulement par rapport à son passage à l'acte en est en fait à peine distincte, elle se perd en quelque sorte dans l'acte. La puissance « de ne pas » constitue alors l'expérience la plus propre de la puissance, parce qu'alors elle existe effectivement sous la forme d'une puissance ou d'une potentialité, indépendamment de son actualisation : « la puissance est [...] définie essentiellement par la possibilité de son non-exercice » (*ibid.*, 317). C'est ainsi que se comprend l'idée que la puissance se présente avant tout comme une « privation » (*sterêsis*), la privation d'une certaine faculté qui est effectivement acquise, qui est « eue », possédée : « avoir une puissance, avoir une faculté signifie : avoir une privation » (*ibid.*, 316), pouvoir ne pas l'exercer. Il apparaît ainsi que la séparation qu'opèrent les dispositifs intervient entre la sphère pratique et sa capacité à se désœuvrer. En neutralisant son rapport au désœuvrement, les dispositifs rendent la puissance pratique univoquement action « positive », actualisée, effective – univocité sensible dans les verbes auxquels Agamben recourt pour décrire le mode d'action des dispositifs (dans la définition donnée plus haut), qui connotent une forme d'endiguement ou de domestication.

Spectacle et « communicabilité »

Agamben rapproche les effets des dispositifs de l'idée de « spectacle » telle qu'elle a été énoncée par Guy Debord, qui « se présente comme une énorme positivité indiscutable et inaccessible » (Debord 1992, 20). Pour Debord, en effet, « le spectacle est la réalisation technique de l'exil des pouvoirs humains dans un au-delà ; la scission achevée à l'intérieur de l'homme » (*ibid.*, 24). Expression la plus poussée de la part malheureuse du cinéma, en tant que « devenir image du capital », il s'agit de la figure la plus radicale de la séparation de l'action à son propre désœuvrement, Debord estimant ainsi que « la *séparation* est l'alpha et l'oméga du spectacle » (*ibid.*, 27). Ainsi, le spectacle n'est pas un simple régime des images, mais désigne

un rapport social caractérisé par « l'expropriation et l'aliénation de la socialité humaine elle-même » (Agamben 1990, 81), de la vie publique et collective, dans la mesure où il porte sur le sens et l'expression. Agamben estime à ce titre que la séparation qui est en jeu dans le spectacle concerne avant tout le langage et son désœuvrement¹³⁵, c'est-à-dire le langage comme puissance et potentialité : le spectacle procède de « l'aliénation du langage même, de la nature linguistique et communicative de l'homme » (2002b, 93). Le langage est alors transformé en une pure positivité, identifié à son exercice, à la production d'énoncés, que les images incarnent. Il disparaît comme puissance d'être et puissance de ne pas être, qu'Agamben appelle notre « communicabilité » et qui désigne la possibilité de transmettre quelque chose, hors de tout énoncé effectivement prononcé¹³⁶. Ce qu'elle recouvre n'est pas « tel ou tel contenu de langage, mais [le] langage même, [...] le fait même que l'on parle » (*ibid.*, 96), la faculté de parler, dont la capacité existe aussi bien dans le fait de prendre la parole pour dire quelque chose que de ne pas la prendre, c'est-à-dire dans son désœuvrement possible.

Transformée en pure positivité, la communicabilité se retourne alors contre elle-même et devient source de séparation, c'est-à-dire séparation de sa puissance de ne pas communiquer, et devient un monde en soi : alors « les hommes sont séparés par ce qui les unit » (*ibid.*, 95), par ce qui doit les unir. En effet, « communauté et puissance s'identifient sans résidu » (*ibid.*, 21) :

Parmi des êtres qui seraient toujours déjà en acte, qui seraient toujours déjà telle ou telle chose, telle ou telle identité et auraient en celles-ci épuisé entièrement leur puissance, il ne pourrait y avoir aucune communauté, mais seulement des coïncidences et des divisions factuelles. Nous pouvons communiquer avec les autres seulement à travers ce qui, en nous comme chez les autres, est resté en puissance, et toute communication [...] est avant tout communication non pas d'un *commun*, mais d'une communicabilité. (*ibid.*, 20-21)

135 Dans les travaux d'Agamben, la figure que l'on peut opposer à ce régime et qui correspond ainsi à un désœuvrement du langage est le poème, qui procède en effet à une contemplation de la langue : « la poésie est précisément cette opération linguistique qui rend inopérante la langue – ou, selon les termes de Spinoza, le point où la langue, qui a désactivé ses fonctions communicatives et informationnelles, repose en elle-même, contemple sa puissance de dire et s'ouvre, de cette manière, à un nouvel usage possible » (Agamben 2008b, 374). Ce qui est en jeu dans le poème est notamment l'expérience de la parole comme étant purement dicible, puisque telle est sa puissance.

136 La notion agambinienne de « communicabilité » se rapproche beaucoup des idées de « communication » ou de « partage » auxquelles Jean-Luc Nancy recourt à la suite de Georges Bataille. Dans une note de *La communauté désœuvrée*, Nancy précise : « j'use du terme "communication" tel que Bataille l'emploie, c'est-à-dire selon le régime d'une violence permanente faite à la signification du mot, aussi bien en ce qu'elle indique la subjectivité ou l'intersubjectivité, qu'en ce qu'elle dénote la transmission d'un message et d'un sens. À la limite, ce mot est intenable. Je le garde parce qu'il résonne avec la "communauté", mais je lui superpose (ce qui est parfois lui substituer) le mot de "partage" » (2004, 51), qui se rapproche particulièrement de l'idée de « communicabilité ».

Aussi le spectacle correspond-il à la dégradation de la puissance de communauté qu'offre notre aptitude au langage, qui est alors remplacée par un « extrême dévoilement annihilant » (*ibid.*), c'est-à-dire un nihilisme portant spécifiquement sur la possibilité de mettre quelque chose en commun parce que ce qui est exprimé est transformé en de pures positivités, détachées de leur puissance de ne pas être exprimées. Comme je l'ai évoqué plus haut, dans les travaux d'Agamben l'idée de communicabilité se rapproche beaucoup de celle de « visage », qui possède une nuance plus directement éthique et politique. Leur rapport s'énonce précisément suivant l'idée que le « visage » est la figure vide, ne possédant « aucun contenu » par laquelle les hommes « se transmett[ent] une pure communicabilité » (*ibid.*, 104). Le visage est avant tout un dehors et une exposition au sens où il est « *passion* de la révélation, passion du langage » (*ibid.*), passion étant à comprendre dans son sens propre de ce qui se déploie dans la passivité. Or « l'exposition est le lieu de la politique » (*ibid.*, 105) dont le propos est la transmission de cette communicabilité par opposition à la transmission de quelque chose. Le spectacle empêche au contraire qu'apparaisse cet espace vide et insaisissable. La séparation dont procèdent les dispositifs et qui s'incarne particulièrement dans un rapport spectaculaire aux images consiste ainsi en une exploitation de l'exposition, de l'apparaître ou de l'apparence.

Été précoce : discontinuité filmique et éclatement familial

Après *Les frères et sœurs Toda* et *Récit d'un propriétaire*, *Été précoce* (1951) est le troisième film d'Ozu mettant en scène une famille posant devant le photographe. Réalisé quatre ans après *Récit d'un propriétaire*, le scénario du film est emblématique des situations dramatiques associées au cinéma d'Ozu et à sa « période tardive » en particulier, dont Hasumi remarque qu'elle correspond « au moment où le regard d'Ozu porté jusque-là avec constance sur la croissance des petits garçons s'est transféré sur des filles en âge de se marier » (1998, 91). Ce passage peut être daté de *Printemps tardif* 『晩春』 (1949), sa première collaboration avec l'actrice Hara Setsuko, dont le visage et la présence à l'écran sont étroitement associés à ces personnages de femmes dans la fin de la vingtaine dont le mariage devient une urgence et un problème. Dans

Été précoce, Hara joue le rôle de Mamiya Noriko¹³⁷, fille d'un couple retraité et sœur d'un médecin marié et père de deux enfants, les sept membres de la famille ainsi constituée vivant ensemble dans la même maison depuis seize ans, ainsi qu'on l'apprend à la fin du film¹³⁸. Toujours célibataire à vingt-huit ans, la trajectoire de Noriko s'incurve au moment où elle décide abruptement de se marier à un homme du voisinage, Yabe Kenkichi, veuf et père d'une petite fille, habitant avec sa mère. Médecin, il travaille dans le même service hospitalier que le frère de Noriko, qui vient de l'envoyer combler un poste dans la ville d'Akita, au nord-ouest du Japon¹³⁹ (voir la carte du Japon en annexe). La décision de Noriko, prise sans consulter ses parents ni son frère, les contrarie beaucoup, d'autant qu'une proposition de mariage de la part d'un homme plus respectable vient de lui être faite¹⁴⁰.

À la fin du film, la dispersion de la famille est présentée comme la conséquence naturelle du mariage de Noriko à Kenkichi et de son départ pour Akita, mais à bien y regarder, elle paraît particulièrement arbitraire. Pourquoi a-t-il un effet si radical ? Si tout le monde s'en afflige, d'autres solutions ne pourraient-elles pas être trouvées ? Ou ne serait-ce qu'envisagées ? Les parents ne pourraient-ils pas continuer à vivre avec leur fils et sa famille ? Si de telles questions ont été débattues par les Mamiya, rien n'en paraît. Dans son article consacré au rôle du mariage dans les films d'Ozu, Kathe Geist évoque les liens existant entre le mariage et la mort, rapprochement qui concerne particulièrement le mariage des filles. En se mariant une fille meurt en effet littéralement à sa famille : « the wedding is like a funeral for that family » (1989, 45), pour intégrer celle de son mari. Pour sa famille, le mariage d'une fille est donc une perturbation et une séparation bien plus profondes que celui d'un garçon (*ibid.*, 50), ce dont témoigne, dans *Été précoce*, le fait que la famille Mamiya comporte un fils marié et père de deux enfants. Pour Geist, cet enjeu est considéré, dans les films d'Ozu, du point de vue du cycle de la vie qui est

137 Ce qui est parfois considéré comme la « trilogie Noriko » comprend *Printemps tardif* (1949), *Été précoce* (1951) et *Voyage à Tokyo* (1953), dans lesquels la jeune femme nommée Noriko est incarnée par Hara.

138 La maison des Mamiya se trouve à Kamakura, ville de la préfecture de Kanagawa, immédiatement à l'ouest de Tokyo. Les studios de tournage de la Shôchiku (Ôfuna) y étaient situés et Ozu a déménagé dans la partie nord de la ville en 1952.

139 Dans le Japon de l'après-Deuxième Guerre mondiale, l'avancement d'une carrière passait bien souvent par l'occupation d'un poste loin de Tokyo.

140 Il s'agit d'une proposition en vue d'un « *miai* » 「見合」 terme désignant une rencontre entre deux personnes qui ne se connaissent pas dans l'optique de considérer un mariage. L'intermédiaire est, dans ce cas, le patron de Noriko, monsieur Satake.

ainsi marqué par la naissance, le mariage et la mort, le mariage constituant une zone de tension entre ces deux extrémités auxquelles il est lié ou, ainsi qu'elle l'analyse, comme un passage. Il contraste en cela avec le mariage comme « happy ending as it does in Western films, particularly the screwball comedy » (*ibid.*) et convoque de manière indissociable la mort, qui est notamment celle, immédiatement tangible, de la génération des parents (*ibid.*, 46). Comme le souligne Geist, il s'agit là du sujet d'une scène à l'humour grinçant de la fin du *Goût du saké* (1962) : « the father enters a bar after his daughter's wedding and is asked if he has just come from a funeral. "Something like that," he replies » (*ibid.*, 45). Cette mort du père dont la fille a désormais quitté sa maison tient en partie au fait qu'il est veuf, comme c'est également le cas dans *Printemps tardif* et *Fin d'automne*. Ces enjeux très réels et l'effet de disjonction produit par le mariage d'une fille participent très certainement au développement d'*Été précoce*. Toutefois la question de savoir s'il en aurait été autrement si Noriko avait épousé l'autre homme demeure. D'où vient cette fatalité implacable, qui est si peu expliquée dans le déroulement narratif du film ?

Image, cliché, idéal

David Bordwell propose de diviser *Été précoce* en trois « actes » principaux : « the Uncle's visit¹⁴¹; finding Noriko a husband [Noriko's parents, her brother Kôichi, and his wife Fumiko investigating the suitor introduced by her boss]; and the family's reaction to her marriage plans [when she suddenly decides to marry Kenkichi]¹⁴² » (1988, 317). La troisième partie commence donc lorsque Noriko accepte ce qui est plus ou moins explicitement une offre de mariage de la part de madame Yabe, la mère de Kenkichi. Cette dernière partie du film est ainsi consacrée aux réactions de la famille Mamiya à cette nouvelle, qui est la source d'une crise en son sein, puis à son apaisement sans que l'on ait vraiment accès à ce qui le permet : « the principal "action" involves getting the family to accept Noriko's decision – which they do, mysteriously and without indicated reason » (*ibid.*, 317). Bordwell parle même à ce sujet de « dissimulation » dans les rapports de cause à effet, soulignant ainsi le caractère particulièrement inexplicatif de cette

141 Il s'agit d'un vieux monsieur : il est le frère du père de la famille Mamiya, soit l'oncle de Kôichi et de Noriko, le grand-oncle des fils de Kôichi, Minoru et Isamu.

142 Bordwell ne précise pas les scènes délimitant ces trois grandes parties, mais d'après la manière dont il les décrit on peut imaginer le découpage suivant : acte 1 [0 – 0h34min35sec] ; acte 2 [0h34min36sec – 1h24min11sec] ; acte 3 [1h24min12sec – 2h04min54sec] dans le DVD édité par Criterion.

partie du film, dont il estime que « most gaps [...] center on Noriko's motive » (*ibid.*, 318), dont il semble difficile de rendre compte.

Bien qu'elles ne donnent en effet pas lieu à un récit rendant compte de ce qui serait sa motivation, en la rapportant à l'intériorité psychologique de la jeune femme, deux scènes de discussion traitent néanmoins explicitement de la décision de Noriko. La première se déroule entre Noriko et son amie Aya, et la seconde entre Noriko et sa belle-sœur Fumiko¹⁴³. Ces dialogues témoignent de l'évolution de Noriko dans le sens d'une plus grande assurance dans l'expression de ses sentiments, ce que Fumiko relève en lui exprimant son admiration, mais les deux scènes mettent en avant la liberté de Noriko, qui est particulièrement une liberté par rapport à une image convenue de la réussite.

Dans la première de ces scènes, Aya contraste avec beaucoup d'humour l'image idéalisée qu'elle se faisait de Noriko en femme mariée, associée aux attributs de la société de consommation américanisée de l'après-guerre, à la Noriko exilée à Akita, réduite à porter des vêtements de paysanne et à employer un dialecte campagnard. À travers les mots de la jeune femme, la scène joue avec les clichés opposant tradition et modernité. L'imagination d'Aya convoque ainsi une Noriko habitant une maison de style occidental¹⁴⁴, entourée d'un jardin fleuri¹⁴⁵, écoutant du Chopin dans une cuisine carrelée, qui accueillerait son amie en agitant la main debout sur son porche, un terrier en laisse, en lui lançant un « Hello! How are you? » très chic (et très cinématographique). L'image la plus comique et la plus poussée qu'évoque Aya est celle d'un réfrigérateur rempli de bouteilles de Coca-cola alignées les unes à côté des autres, invoquant ainsi un des emblèmes de l'*American way of life* et de sa diffusion à travers le monde,

143 La première de ces scènes correspond au minutage suivant : [1h41min10sec – 1h46min55sec] et la seconde à : [1h50min02sec – 1h54min10sec] dans le DVD édité par Criterion.

144 Les propos d'Aya font écho à une remarque de la mère de Noriko, faite peu avant dans le film, où elle explique à sa bru Fumiko qu'elle a toujours imaginé qu'à la suite de son mariage Noriko habiterait une belle et grande maison, comme une certaine madame Shinoda de Den'en-chôfu, du nom d'un quartier du sud de Tokyo signifiant « le jardin de banlieue ». Initialement conçu comme la banlieue de Tokyo, ce quartier se caractérise en effet par ses pavillons de style néo-classique japonais, d'imitation de villas édouardiennes, de chalets suisses, etc.

145 Les jardins, au Japon, sont en effet plutôt composés d'arbres, d'arbustes, de mousse, d'herbes, de pierres et d'eau. De même, la référence à la cuisine carrelée contraste avec les cuisines de bois au sol de terre battue des maisons japonaises, caractérisées par une certaine obscurité que Tanizaki Jun'ichiro oppose, dans son célèbre *Éloge de l'ombre*, au goût de l'architecture occidentale pour les surfaces lisses, froides et claires qui répondent aux critères d'un certain confort et de l'hygiène.

mais suggérant également le caractère immatériel et inorganique de cette Noriko ayant fait un « bon » mariage, convenable et avantageux, qui se nourrirait de la vision de son frigidaire plein d'eau sucrée bien ordonnée. Noriko accompagne avec plaisir les plaisanteries de son amie, particulièrement dans un échange où elles imitent le parler dialectal qu'elles associent, en bonnes Tokyoïtes, à la région rurale où Noriko s'apprête à rejoindre son futur mari. Dans cette partie de la conversation, les deux jeunes femmes s'éloignent de l'image de Noriko inerte et éthérée venant juste d'être décrite, et se mettent même à se poursuivre l'une l'autre en courant autour de la table de la pièce où elles se trouvent, Noriko montrant ainsi qu'elle a un corps et qu'elle est bien vivante. Le rapport du personnage de Noriko à son image, tel qu'il est contrasté dans les deux parties de cette scène, donne notamment à voir la possibilité et la menace d'une image conçue contre sa matérialité.

La scène se poursuit ensuite dans ce registre léger et à la lisière du comique. En effet, Noriko, pour essayer de décrire ses sentiments pour Kenkichi, vient de les comparer à la recherche d'une chose dont on finit par se rendre compte qu'elle était depuis toujours devant nos yeux (Kenkichi est son voisin). Aya réagit à cette analogie en évoquant les lunettes de sa mère, que celle-ci cherche alors qu'elle les a au bout du nez. Les deux amies étant chez Aya, dont la mère tient une auberge, celle-ci entre inmanquablement dans la pièce où se trouvent les deux jeunes femmes, à la recherche d'une « chose » qu'elle a rapportée récemment mais dont elle ne retrouve pas le nom et dont elle dit seulement qu'elle est d'une certaine taille (la dame étant de trois quarts, ses gestes sont peu visibles) et jaune. Appelée par l'une de ses employées, elle repart sans que la chose ait été identifiée. Mais il ressort de son apparition que Kenkichi a en quelque sorte été comparé à une chose jaune assez indéterminée. L'évidence que Noriko essaie de nommer demeure également dans une certaine indétermination et elle conteste notamment qu'elle ressente de l'amour lui, le cœur de son propos portant sur la confiance qu'il lui inspire. Aya identifie au contraire ce sentiment à de l'amour et le répète de manière insistante face aux dénégations de Noriko. Mais cette chose jaune n'a en tout cas rien à voir avec un amour de cinéma, Bordwell remarquant en effet qu'une fois la décision du mariage prise, aucune scène ne montre Kenkichi et Noriko ensemble : « we get no scenes in which the couple shares their feelings » (*ibid.*, 318). Plus encore, lorsque Noriko part de chez les Yabe juste après avoir

accepté ce qui était à peine une demande en mariage de la part de la mère de Kenkichi, elle rencontre celui-ci dans la rue. Les deux personnages échangent simplement des salutations d'usage, Noriko ne mentionnant rien de ce qu'elle vient de discuter avec sa mère. La dernière scène montrant Noriko et Kenkichi ensemble apparaît ainsi, en un sens, comme une forme de négation ou d'envers d'une scène d'amour, le film coupant court à toute imagerie amoureuse pourtant intimement associée au cinéma, notamment dans l'image idéalisée qu'il peut en donner.

S'élaborent ici les rapports entre image, cliché et idéal, qu'articule le portrait qu'Aya vient de faire de son amie en femme mariée. Or, l'idéalisation, l'image comme idéal, est quelque chose d'inaccessible à Kenkichi, que toute la famille connaît depuis toujours, de même que sa mère, et sans doute son père et sa femme décédés. Il s'agit de quelqu'un de réel, dont les limites sont tout à fait exposées, au contraire d'un prétendant étranger à tout le monde, Noriko incluse, dont seules des caractéristiques factuelles sont connues (il vient de telle famille ; il a telle profession ; il a tel âge¹⁴⁶), caractéristiques auxquelles on peut s'attacher pour elles-mêmes, peu importe la personne qui les incarne. Autrement dit, on peut s'attacher à l'image qu'elles projettent – constituée par une collection de propriétés proposant une figure inversée de la singularité « aimable » qu'évoque Agamben. Après que son patron a parlé pour la première fois à Noriko du prétendant auquel il pense, celle-ci s'apprête à partir sans prendre les portraits photographiques de l'homme en question et monsieur Satake doit insister pour qu'elle les emporte avec elle. Toutefois, plus tard dans le film, Fumiko mentionne le fait qu'on l'y voit mal parce que la photo le montre en train de faire du golf, sa remarque donnant à penser qu'il est photographié en pied et que son visage est peu visible. Ainsi, même ses traits physiques, qui participeraient de sa singularité de manière « irréparable », pour reprendre le mot d'Agamben, sont inaccessibles. Son existence est réduite à une projection de qualités génériques qui correspond à une certaine conception de l'image.

146 Au sujet du prétendant de Noriko, monsieur Manabe, il est en effet connu qu'il vient d'une « vieille famille » de Zentsuji et qu'il est le président d'une compagnie. On apprend plus tard qu'il est âgé de quarante ans, ce qui introduit une ombre au tableau, la mère de Noriko et Fumiko se désolant de sa différence d'âge avec Noriko, qui a vingt-huit ans. Cette question occasionne une dispute entre les deux femmes et Kôichi, qui veut, lui, se convaincre que cela n'a pas d'importance et que sa mère demande trop. Ce détail vite évacué qui altère l'image du prétendant est également une source de division dans la famille puisque la mauvaise humeur de Kôichi consécutive à sa discussion avec sa femme et sa mère le conduit à gronder sévèrement son fils aîné, entraînant la fugue des garçons.

Lorsque Noriko, un peu plus tard dans le film, fait part de sa conception du mariage à sa belle-sœur Fumiko, la confiance occupe de nouveau une place centrale dans ses propos. Elle explique ainsi à Fumiko qu'elle a plus confiance en un homme veuf et déjà père de famille, c'est-à-dire en un homme qui s'est déjà engagé auprès d'une femme, qu'en un homme sans attaches à quarante ans, peu important ses origines familiales et sa position sociale. Il s'agit d'une scène magnifique, dans laquelle la vitalité physique et corporelle de Noriko est de nouveau mise en avant, notamment dans un plan où elle descend en courant la dune où elle était assise en compagnie de Fumiko en direction du rivage¹⁴⁷. Noriko paraît par ailleurs particulièrement belle dans son chemisier blanc très simple, les cheveux battus par le vent, nettement plus à son avantage que dans les robes et les tailleurs qu'elle porte dans le reste du film. De manière plus significative toutefois, cette scène se distingue par l'étonnant mouvement de grue qu'elle comporte : la séquence est ouverte par un plan sans personnage sur le sommet herbeux d'une dune, tenu pendant pratiquement dix secondes, puis le suivant

presents the most stupendous camera movement in Ozu's career: a perfectly perpendicular rising which reveals Noriko and Fumiko as two almost identical columns in a rippling expanse of sand. So rigid is the upward movement and so absolutely does the framing refuse the conventional high angle of the ordinary crane shot that we seem to be watching, from a fixed point, the rotation of the earth. [...] Ozu's shot is certainly worth the three days it took to make. (*ibid.*, 320)

Le rapport entre le mouvement de la caméra qui s'élève et ce qui entre dans son champ est en effet très paradoxal, du fait du relief et du rythme relatif du déplacement de la caméra et de celui des personnages, le tout semblant s'élever conjointement pour faire apparaître les dunes où se promènent les deux femmes, lesquelles demeurant au centre du cadre. Il contrarie le mouvement qu'il devrait générer et la fluidité qui devrait le caractériser, pour y introduire beaucoup d'immobilité. Bordwell y voit « a parody of the classical “establishing” crane shot » (*ibid.*), mais la scène semble trop majestueuse pour qu'il s'agisse de parodie et la contestation que porte effectivement ce plan paraît se situer dans un registre plus grave.

147 La ville de Kamakura se trouve en effet près de l'océan Pacifique.

Unité et discontinuité filmiques

Ce plan de grue attire l'attention sur les rapports des images cinématographiques à l'espace et conduit à considérer un enjeu sous-jacent au film dans son ensemble, qui est en effet travaillé par une tension considérable entre continuité et discontinuité. Bien qu'Ozu ait commencé à faire des films à une époque où la question de la continuité filmique était une préoccupation centrale de la production cinématographique japonaise, particulièrement dans le grand studio qui l'employait, la Shôchiku, lui-même y accorde peu d'importance :

[Masahiro Shinoda, when assistant director on *Late Autumn*] also recalled how surprised he was to discover Ozu changing the arrangement of objects within a single sequence: "There was this table with beer bottles and some dishes and an ashtray on it, and we had shot the scene from one side and were going to shoot it from the other side when Ozu came up and began shifting the objects around. I was so shocked that I said that if he did that he would create a bad break in continuity, that everyone would notice that the beer bottles were now on the right and the ashtray on the left. He stopped, looked at me, and said: "Continuity? Oh that. No, you're wrong. People never notice things like that – and this way it makes a much better composition." (Richie 1974, 125-126)

Dans *Été précoce*, le désintérêt d'Ozu pour la continuité prend une tournure vertigineuse pour devenir une présence envahissante, qui se manifeste dans des figures diverses se rapportant le plus souvent à la question du mariage de Noriko. Un premier exemple, bref et pourtant troublant, est celui d'un plan montrant le toit d'une église italienne¹⁴⁸, fixe et tenu pendant dix secondes environ, qui suit directement un plan montrant Noriko et Kenkichi marcher dans la rue, à Tokyo. L'insert de l'église est élucidé dans le plan suivant, les personnages se trouvant en effet dans un café de style occidental aux murs desquels sont accrochées des affiches et des peintures dont peut très certainement faire partie cette image du détail architectural d'une église. Toutefois, celle-ci ne figure pas parmi celles qu'on voit clairement, Kenkichi attirant au contraire l'attention de Noriko sur une tout autre peinture et le dernier plan de la scène montrant ostensiblement une affiche des « Northwest Airlines ». Le point de vue sur le toit de l'église n'est donc pas complètement résolu et demeure flottant. La manière abrupte dont ce plan est enchaîné à celui qui le précède trouble un instant les repères physiques et géographiques du film, figurant un temps une forme de nulle part par rapport à la diégèse du film et en rompt la cohérence spatio-temporelle.

148 Minutage : [1h22min26sec] dans le DVD édité par Criterion.

Une autre occurrence paraît littéralement thématiser les rapports entre continuité et discontinuité au sein du film lui-même, faisant de Noriko une forme de spectateur sensible à l'absence de continuité dans la figuration de l'espace dans lequel elle évolue. La scène¹⁴⁹ se produit peu après que son patron, monsieur Satake, lui a fait part de sa proposition de prétendant et, sans que celle-ci le sache, la nouvelle s'est propagée dans la famille¹⁵⁰. De retour du mariage d'une amie, Noriko vient de rentrer à la maison où elle retrouve sa belle-sœur Fumiko qui semble la seule à être toujours réveillée. Noriko ayant rapporté une pâtisserie pour Fumiko, elle s'assoit à côté de celle-ci à la table où elle lisait. S'ensuit une conversation au cours de laquelle Fumiko prend des nouvelles du mariage de l'amie de Noriko, puis celle-ci évoque la soirée qu'elle a passée avec trois de ses amies¹⁵¹, insistant sur le fait que, comme d'habitude, le groupe a fini par se diviser en deux, séparant les femmes mariées des célibataires, Aya et Noriko. Fumiko profite de l'occasion pour mentionner l'offre de mariage de monsieur Satake, et ainsi s'enquérir des sentiments de Noriko à son sujet. Noriko élude un peu la question, répondant simplement que son patron en a dit beaucoup de bien et se lève pour aller s'occuper des fleurs qu'elle a rapportées du mariage.

À la grande surprise de Fumiko, son mari Kôichi, le frère de Noriko, ouvre alors un des *fusuma*¹⁵² qui séparent la pièce où se trouve sa femme de là où il est couché. Il se réjouit auprès d'elle de la réaction de Noriko à l'évocation d'un mariage possible avec ce prétendant. Entendant Noriko revenir, il se rétracte vite dans la pièce où il était couché, laissant toutefois le *fusuma* ouvert. Au retour de Noriko, Fumiko continue de manger sa part de gâteau comme si de rien n'était et Noriko va fermer le *fusuma* ouvert tout en échangeant quelques mots avec Fumiko au sujet de la pâtisserie, comme pour remettre la pièce dans l'état dans lequel elle l'avait laissé quelques minutes plus tôt, rétablissant en quelque sorte la continuité filmique de la scène. Son attitude témoigne d'une certaine indifférence et elle ne s'étonne pas auprès de Fumiko du fait que le *fusuma* soit désormais ouvert, un peu comme s'il ne s'agissait pas d'un événement diégétique

149 Minutage : [45min25sec – 46min46sec] dans le DVD édité par Criterion.

150 En fait Noriko l'a évoqué auprès de Fumiko, mais son frère Kôichi l'a appris par hasard, de la bouche de la mère d'Aya, l'amie de Noriko, qui est venue le consulter à l'hôpital, à propos de son cœur.

151 Il s'agit de la scène précédant celle-ci.

152 Les *fusuma* sont les portes coulissantes qui permettent d'ouvrir ou de cloisonner l'espace des maisons japonaises.

mais d'une question de mise en scène, comme si elle était elle-même en charge de la continuité du film. Après qu'elle est repartie, Kôichi ouvre de nouveau le *fusuma* pour faire des recommandations à Fumiko sur la manière d'aborder la proposition de mariage avec Noriko puis retourne se coucher en fermant le *fusuma*. Le « point de vue » de Noriko sur la scène évoque ainsi discrètement la dislocation de l'espace que le cinéma peut produire du fait même de la discontinuité des prises.

Un autre exemple de cette dislocation de l'espace est présenté à la fin du film, dans une scène qui montre un repas partagé par tous dans une atmosphère de bonne humeur retrouvée après le moment de crise¹⁵³. La conversation dérive peu à peu vers l'évocation des souvenirs passés et des longues années à vivre ensemble, teintant progressivement la scène d'une nostalgie qui a finalement raison de la gaieté de Noriko, laquelle quitte la table en pleurs pour se réfugier au premier étage de la maison, espace dont on a vu¹⁵⁴ que Hasumi l'appelle le « domaine sacré » des jeunes femmes de vingt-cinq ans du « dernier » Ozu parce qu'elles seules y ont accès malgré l'absence à l'image de l'escalier y conduisant depuis le rez-de-chaussée (1998, 95) surmontant ainsi la discontinuité créée par cette absence. Désormais isolée par l'espace vide de cet escalier infranchissable pour les autres, elle laisse libre cours à son émotion. La suite de la scène est ainsi simplement consacrée à l'émotion vécue par le personnage, hors d'une véritable mise en intrigue par un montage (ou par des mots) qui en canaliserait le développement pour le rapporter à une signification : « le passage vers cet espace suspendu n'apporte aucune surprise sur le plan narratif » (*ibid.*). Mais ainsi elle est finalement montrée seule, effectivement séparée du reste de sa famille dans cet espace isolé où personne ne vient la rejoindre, le plan suivant montrant le village de campagne où ses parents habitent désormais, la famille étant effectivement dispersée.

Mais pour ce qui est de l'élaboration de la discontinuité dans et par le film, l'élément le plus radical concerne directement le mariage de Noriko, dont la cérémonie n'est pas montrée alors qu'on sait qu'elle a eu lieu puisque Noriko est allée dire au revoir à son patron, monsieur Satake, et que ses parents ont en outre emménagé chez son oncle, dans la région rurale de Yamato, ce

153 Minutage : [1h58min06sec – 2h01min24sec] dans le DVD édité par Criterion.

154 Voir le chapitre 1 « Logique médiatique de la destruction », sous-partie « *Une auberge à Tokyo* : la puissance du faux ».

qu'ils prévoyaient de faire après que Noriko serait mariée. La cérémonie a donc lieu au cours d'une ellipse dont on ne sait pas combien de temps elle a duré. Or la dernière séquence du film, qui montre en effet monsieur et madame Mamiya désormais installés en Yamato, est l'occasion pour eux d'évoquer le mariage de leur fille lorsque passe au loin le cortège d'une mariée, marchant sur un sentier entre les champs de riz mûr¹⁵⁵. Le mariage de Noriko est ainsi figuré « *in absentia* » (Bordwell 1988, 318), à la fois absent et en un sens présent à l'image, de manière totalement disloquée du temps et de l'espace où il a effectivement eu lieu, c'est-à-dire à Tokyo (ou à Kamakura) avant que ses parents viennent s'installer à la campagne. Le plan montrant le cortège de mariée suit l'évocation, dans le dialogue entre les deux personnages, de leur vie passée au sein de la collectivité familiale désormais éparpillée, pour reprendre le terme de monsieur Mamiya. Il semble ainsi que son mariage et l'éparpillement de la famille se répondent l'un l'autre, mais est-ce le mariage de Noriko ou la dislocation spatio-temporelle sans laquelle il est montré qui est en cause ?

L'hypothèse qui émerge ainsi est que la discontinuité serait la force par laquelle « a cheerful, cramped family bustling to a music-box version of “There's No Place Like Home” has been replaced by three sombre old people in a space much too big for them » (*ibid.*, 321), ainsi que Bordwell décrit l'écho de l'épilogue du film à sa première partie.

En effet, Bordwell aborde la question de la discontinuité en contrastant la première partie d'*Été précoce* (ce qu'il identifie comme son premier « acte ») à la suite du film. Pour lui le début du film, qui correspond à la visite du frère du père de la famille, est « one of the most informative expository stretches in any Ozu film. By the time he [the guest] is ready to leave, every character has been introduced, the family's daily life has been depicted, and the issue of Noriko's marriage has been broached » (1988, 317). Il souligne en outre la fluidité caractérisant cette partie du film, fluidité qui repose sur l'établissement d'une « “classical” *unity* at a more fine-grained level as well » (*ibid.* ; emphase ajoutée). Cette continuité soigneusement agencée s'appuie sur des procédés tels que « conventional dialogue hooks », « sound bridges » et

155 Ou peut-être est-ce de l'orge ? Le titre du film 『麥秋』 signifie en effet littéralement, en japonais, « l'automne de l'orge », c'est-à-dire la moisson de l'orge.

« explicit appointments » (*ibid.*) reliant les scènes, ces enchaînements sans heurts en assurant la continuité et l'unité – au point qu'une expression aussi étrangère au cinéma d'Ozu que « bien huilé » peut effectivement venir à l'esprit au sujet du début d'*Été précoce*, dont le ton est en outre singulièrement enlevé. La présentation des Mamiya se fait ainsi dans une intensification de l'unité familiale possédant quelque chose de forcé, au sens où elle est massivement tributaire de procédés cinématographiques et de leur logique.

La scène du portrait photographique¹⁵⁶ s'inscrit dans cette exacerbation de l'unité de la famille Mamiya dans sa figuration. D'une manière qui évoque les séquences similaires des *Frères et sœurs Toda* et de *Récit d'un propriétaire*, la prise effective de la photo est retardée par toutes sortes d'ajustements. En particulier, les deux garçons de la famille hésitent à porter leur casquette, l'aîné mettant et enlevant la sienne à plusieurs reprises, son petit frère l'imitant à chaque fois, rappelant indirectement la casquette du *bôya* de *Récit d'un propriétaire*. Ces tergiversations donnent du temps pour que la famille affiche sa complétude et en donne une image bien nette, deux plans les montrant tous les sept ensemble, bien alignés en deux rangées. La scène montre la prise de la photo familiale, la caméra étant située derrière le photographe, légèrement à sa droite. Ce portrait de famille participe de l'intensification de l'unité de la famille telle qu'elle est produite dans la partie de présentation des Mamiya, en tant qu'elle est permise par les médiums de reproduction mécanique. Elle en donne en effet une image univoque, actualisée, positive qui s'oppose à ce que serait la « communicabilité » d'une telle idée. Après la photo de groupe, un portrait des parents seuls doit également être pris, à la demande de Noriko (on ne voit pas le photographe effectivement appuyer sur le déclencheur). Cette seconde prise photographique donne à voir une première image de la dispersion de la famille à venir, quand les parents seront installés en Yamato. La scène articule ainsi directement l'intensification de l'unité familiale, par les moyens des médiums de reproduction mécanique, à sa dislocation, comme s'il s'agissait du revers de cette même logique.

À ce sujet, il est intéressant de noter le jeu verbal portant sur la bonne entente qui est particulièrement développé dans la scène où Noriko est avec trois amies dans un café de Ginza, à

156 Minutage : [1h56min13sec – 1h57min57sec] dans le DVD édité par Criterion.

la suite du mariage de leur amie Chako¹⁵⁷. La discussion en vient vite à la question du mariage, sujet qui divise les jeunes femmes en deux camps : les épouses contre les célibataires. La division est suffisamment profonde pour donner lieu à une séparation physique, l'une des épouses se levant de la table où elles sont pour aller s'asseoir un peu plus loin, bientôt rejointe par l'autre¹⁵⁸. Ces échanges entre les jeunes femmes s'appuient sur un jeu verbal lié à l'utilisation de la particule « né » 「ね」 qui se place en fin de phrase pour signifier que le locuteur s'attend à ce que son interlocuteur soit d'accord avec ce qu'il (ou elle) dit¹⁵⁹. Aya utilise particulièrement volontiers cette manière de suggérer une entente tacite, qu'elle adresse ici, bien sûr, à Noriko, laquelle y répond sur le même mode délibérément outré. Les deux autres amies font de même entre elles. Le ton est globalement joueur, mais à la lisière de l'agressivité déclarée. Ce recours emphatique à la particule est une manière comique d'intensifier les lignes de cohésion et de division régnant entre les jeunes femmes, qui s'organisent autour du thème central du film : le mariage, élaborant ainsi ses effets de regroupement et de séparation. La dispersion s'énonce dans un rapport au registre particulier de rassemblement et d'unité qu'exprime le recours à cette particule, dans une association frappante d'évidence et de mise en demeure.

Par rapport à l'unité sans faille présentée dans la première partie du film, la suite se signale par son altération, dont Bordwell estime qu'elle est transmise par certaines transitions qui « parody the neat “hooks” from scene to scene that are so prominent in earlier portions of the film » (*ibid.*, 320). Bordwell qualifie d'« outrageous » (*ibid.*) ces transitions fortement marquées par la discontinuité tant elles semblent gratuites :

The most famous example occurs near the film's end, when the camera tracks back from Aya and Noriko as they walk down a corridor [in the inn of Aya's mother]. The narration cuts to a forward tracking movement that for an instant seems to be their POV [point of view] – only

157 Minutage : [40min32sec – 43min20sec] dans le DVD édité par Criterion.

158 L'aggravation de cette scission sera mise en scène, plus tard dans le film, lorsque les deux femmes mariées se décommanderont à la dernière minute pour la visite qu'elles devaient faire à Noriko, le dimanche suivant, Aya étant finalement la seule à venir.

159 En japonais, les phrases sont en effet très souvent terminées par une particule dont la fonction consiste notamment à donner une inflexion émotionnelle au sens énoncé. Hormis « né », un autre exemple de cet usage est « yo » 「よ」, qui souligne la conviction du locuteur, suggérant que son interlocuteur devrait croire à ce qu'il (ou elle) dit. Au sujet de ces particules, Ozu a exprimé sa proximité avec son co-scénariste, Noda Kogô, en disant : « lorsque je travaille avec Noda nous collaborons jusqu'aux plus infimes détails des costumes et des décors, les images qu'il se fait d'eux sont toujours en accord avec les miennes : nos idées ne se contredisent jamais. Nous sommes même d'accord si un dialogue doit se terminer par “wa” ou par “yo” (Ozu 1978, 23).

to reveal it as an “objective” shot of the corridor of the Mamiya family home. This false POV movement is foreshadowed much earlier when the camera tracks to follow Noriko [also walking in a corridor of Aya's mother inn] and then the narration cuts to a movement gliding through the empty kabuki theatre¹⁶⁰. (*ibid.*)

Au lieu que le mouvement de la caméra amplifie la fluidité de ces transitions, ces figures, qui relient des espaces tout à fait dissociés, y introduisent de la discontinuité en soulignant l'arbitraire avec lequel les différents lieux sont ainsi connectés. Comme Bordwell le suggère, elles participent en outre à un éclatement du point de vue, qui ne peut être ramené à la perception unifiée d'une personne qui en serait le centre organisateur¹⁶¹. Les deux transitions en question sont thématiquement associées au mariage de Noriko et plus précisément au prétendant présenté par son patron : le deuxième mouvement que mentionne Bordwell, qui est le premier dans l'ordre du film, suit directement la scène où monsieur Satake l'évoque auprès de Noriko ; la première qu'il décrit, et qui vient ensuite dans le film, interrompt Aya et Noriko alors qu'elles s'approchent de la pièce de l'auberge de la mère d'Aya dans laquelle monsieur Satake et le prétendant sont en train de manger. Malgré la réticence de Noriko, Aya a en effet réussi à emmener son amie jeter un coup d'œil sur celui qu'elle a finalement éconduit. Comme le souligne Bordwell en suggérant que la disjonction portée par de tels plans « parodie » le ballet lisse et ordonné de la première partie, les deux logiques sont en fait indissociables, dans un rapport qui relève toutefois plus d'une forme de critique ou de réserve que de la parodie et de la légèreté qu'elle implique. Aussi le caractère elliptique ou plutôt peu explicatif, peu communicatif de la narration d'*Été précoce* répond au caractère moteur, pour le développement du film, de cette intimité entre l'intensification de l'unité familiale par des procédés cinématographiques et sa dislocation ; cette articulation inextricable constituant ainsi la force de dispersion fondamentalement à l'œuvre dans le film.

Cette analyse de la figuration de la dislocation de la famille Mamiya en fait ainsi la conséquence d'un certain recours à la capacité du cinéma à confectionner de la continuité à partir de la discontinuité des prises dont chaque film est constitué. La dislocation travaillant peu à peu

160 Les minutages des deux transitions mentionnées sont les suivants : [1h46min52sec] et [31min50sec] dans le DVD édité par Criterion.

161 La question du point de vue est étudiée plus en détail, au sujet de *Voyage à Tokyo*, dans le chapitre 5 « Prendre soin : cinéma et passivité », sous-partie « La visite en autobus : un point de vue impersonnel ».

le film, par certains de ses raccords, et celle de la famille se présentent ainsi comme une forme de critique, esquissée à même le film, d'un désir pour une unité parfaite en sans aspérité. Le film établit ainsi un rapport profond et opératoire entre les thèmes d'*Été précoce* et sa matérialité médiatique, au niveau de laquelle se joue l'essentiel de la logique de dislocation. La mise en scène de cette logique constitue un cas particulièrement éclairant de la conception du dispositif exposée plus haut, dans le sens où la première partie d'*Été précoce*, cette partie à la cohérence si « bien huilée », à l'unité reposant si massivement sur des procédés cinématographiques, correspond précisément à un cinéma séparé de sa puissance au sens où la capacité propre au film de constituer une continuité à partir d'une discontinuité est en quelque sorte exploitée pour elle-même, pour son effet lui-même, autrement dit l'unité produite se présente sous la forme d'une pure actualisation séparée de la puissance qui lui a donné naissance. Vidée de sa potentialité, qui est tout entière passée dans une telle actualisation, elle est ainsi transformée en pure positivité. On comprend alors que les effets de ce registre du cinéma soient abordés par le film comme menaçant de manière immanente la communauté et l'unité même qu'il cherche à établir de manière si volontariste et figée : pour paraphraser Agamben, *Été précoce* montre comment les Mamiya sont finalement « séparés par ce qui les unit » (2002b, 95), ou plutôt par ce qui semble les unir.

Partie 2

La matérialité des images : le cinéma comme technique

La capacité. Encore un mot que ma grand-mère aime à prononcer.

« Qu'est-ce que ça veut dire, capacité ? » Ma grand-mère a répondu avec le sourire à la question du petit garçon :

« C'est une force spirituelle qui s'accompagne de prosaïsme.

— Ce que tu dis, là, le prosaïsme, c'est une bonne ou une mauvaise chose ?

— Mon petit Midori, tu dois comprendre qu'on ne peut pas comme ça décider de ce qui est bien ou mal ! »

Kawakami Hiromi, *Cette lumière qui vient de la mer*

Chapitre 3

Bonjour : prendre la parole

Good and evil we know in the field of this world grow up together almost inseparably; and the knowledge of good is so involved and interwoven with the knowledge of evil, and in so many cunning resemblances hardly to be discerned.

John Milton, *Areopagitica*. *For the Liberty of Unlicensed Printing*

1. La télévision, le cinéma et la question de l'ordre

Bonjour 『お早う』, réalisé par Ozu en 1959, fait partie de ses films « tardifs », ainsi qu'est souvent qualifiée la production des dernières années d'activité du cinéaste. Il s'agit de son second film en couleurs, *Fleurs d'équinoxe* 『彼岸花』, le premier, ayant été tourné l'année précédente. Du fait de la prépondérance de l'humour, notamment sous la forme du *running gag* scatologique des pets, *Bonjour* renoue toutefois avec ses films plus anciens. Le ton du film évoque la filiation « *nansensu*¹⁶² » de la trajectoire d'Ozu remontant à ses premiers pas à la Shôchiku et de son apprentissage auprès d'Ôkubo Tadamoto. Cet écho à la période muette du cinéaste se retrouve également dans la mise en scène privilégiée de petits garçons, deux frères et leur bande d'amis, ce retour au thème de l'enfance rappelant directement *Gosses de Tokyo* (1932), dont *Bonjour* est de fait considéré comme un *remake*, les deux films mettant en scène la remise en question de l'autorité d'un père par ses fils. Du point de vue dramatique, cette parenté est explicitée par un épisode commun aux deux films, celui de la « grève » des enfants, grève de la faim dans le film de 1932 et de la parole dans celui de 1959. Ils se rapprochent plus profondément par la place centrale qu'occupe un médium, cinéma dans *Gosses de Tokyo*, télévision dans *Bonjour*, source de la tension habitant chacun des deux films. Le propos au cœur de *Bonjour* est ainsi une question

162 « *Nansensu* » est un terme d'argot japonais traduisant le mot anglais « *non-sense* » et désignant la futilité de la vie urbaine à l'époque de l'intense modernisation du pays, dans les années 1920-1930. Au cinéma, il désigne des films constitués d'une série de gags plus ou moins reliés par une structure narrative, qui correspond ainsi au burlesque.

médiatique, où le médium télévisuel se comprend comme une possibilité, une figure ou un régime possible du cinéma, dont Ozu s'efforce de dissocier sa pratique cinématographique. Il ne s'agit pas tant d'affirmer que *Bonjour* offre un discours sur la télévision que de montrer que le film élabore des images qui rendent tangibles à la fois les risques présentés par ce régime médiatique et une autre possibilité du cinéma. Doganis exprime bien cette idée en évoquant la manière dont le cinéma d'Ozu a pu être victime d'un regard substituant ses « images vivantes et troublantes par des images figées, inertes et rassurantes » (2005, 47). Le caractère décisif de cette question pouvant expliquer qu'Ozu ait dit de ce film qui se présente superficiellement comme une comédie enfantine qu'il tenait à ce que « les gens viennent voir ce film » (1978, 24).

La pratique du *remake* constitue déjà un commentaire médiatique, dans le sens où la reprise n'est pas génératrice d'une simple reproduction, mais est également source de décalage. D'une manière générale, la répétition est une force structurante de la filmographie d'Ozu, qui se présente comme un réseau de préoccupations communes, aussi bien d'un point de vue formel que thématique. Hasumi évoque ainsi l'existence de « systèmes thématiques » se déployant dans l'ensemble de la production d'Ozu, qu'il décrit comme des ensembles de « détails visibles produisant des interférences à la surface du monde visuel » (1998, 122), c'est-à-dire fondamentalement des images, qui se font écho de film en film suivant une logique qui n'est pas celle de l'écoulement chronologique du temps. Ils tendent de ce fait à « perturber le contexte historique et le climat narratif » (*ibid.*, 98) de chaque film en créant des liens transversaux entre plusieurs d'entre eux. Hasumi illustre cette idée en mentionnant notamment ce qu'il appelle le domaine sacré des hommes (les petits salons privés des restaurants) et celui des femmes (la pièce du premier étage des maisons), dont chacun se présente comme « un monde de mouvements horizontaux libres : le domaine sacré des hommes et celui de femmes communiquent sans médiation, partageant un espace différent à l'intérieur de ce réseau de correspondances » (*ibid.*). Les systèmes thématiques procèdent ainsi d'une logique distincte de la causalité narrative, qui va à vrai dire bien souvent contre celle-ci, les films d'Ozu jouant du « déséquilibre – ou écart ineffaçable – entre la structure narrative et le système thématique » (*ibid.*, 125). Il s'agit d'un mode d'organisation paradoxal qui suppose une tension interne : elle est à la fois une manière d'ordonnement et une source de disparité. Le *remake* insiste sur cette caractéristique générale

et la rend manifeste, participant ainsi à constituer la pratique d'Ozu comme donnant lieu à un cinéma « dérivant aux éphémères confins du désordre et de l'ordre » (Yoshida 2004, 246). Dans *Bonjour*, le régime médiatique de la télévision se dégage par contraste avec cette pratique, pour apparaître relever d'une conception littérale et rigide de l'ordre – ce que Deleuze, commentant les écrits de Serge Daney, a appelé la « perfection immédiate et suffisante, instantanément contrôlable et contrôlée » (1998, 18) de la télévision.

Le traitement de la figure de la télévision dans le film se trouve ainsi au cœur d'une interrogation sur la manière dont un ordre peut se constituer. Cette question est abordée par l'entremise du désordre qu'elle introduit, source de dérèglement des échanges verbaux entre les personnages, et à ce titre productrice de discorde. Non seulement leur désir pour les images télévisuelles conduit les garçons à désobéir à leur mère, mais la grève de la parole qu'ils entament pour protester contre le refus de leurs parents d'acheter un téléviseur conduit à des malentendus ravageant les relations entre voisines, déjà bien travaillées par les commérages. *Bonjour* situe ainsi sa réflexion à la rencontre de la figure centrale du film, la télévision, et d'une interrogation explicite sur la possibilité de communiquer, qui se lit dans la mise en scène du langage et de ses tourments d'une inventivité foisonnante, insistant notamment sur les petites phrases quotidiennes échangées par les adultes, dont les enfants révoltés défient la valeur. Leur silence obstiné en est bien sûr le pendant. À défaut de verbalisation, d'autres formes d'expression apparaissent, comme le mime et, de manière plus importante, la prière. Une part importante de l'humour du film repose par ailleurs sur la présence de l'anglais dans les dialogues, en particulier par la répétition du « *I love you!* » du plus jeune des deux frères, Isamu. Face à ces figurations du vide de la parole, la question qui se pose est la possibilité de dire les « choses vraies », comme le remarque finalement un personnage.

Comme le souligne Gilles Deleuze, la communication « est la transmission et la propagation d'une information », c'est-à-dire d'un « ensemble de mots d'ordre » (2003, 298). Deleuze désigne ainsi un danger du désir de communiquer, celui de diffuser une parole pleine et conformante, qui occasionnerait l'établissement effectif d'un ordre, qui aurait de fait quelque chose de littéral, actualisé, explicite, excluant le caractère potentiel du langage. Dans *Bonjour*, ce

risque s'exprime dans la volonté de résoudre la tension entre ordre et disparité, particulièrement mise en scène par la séquence de dispute entre père et fils, au cours de laquelle chacun oppose à l'autre sa conception d'un ordre absolu : régime de la communication pour Minoru, l'aîné des garçons ; autorité pure pour son père – scène analysée en détail plus loin. Le film met ainsi en scène de manière indirecte la possibilité d'un renversement de pouvoir entre enfants et adultes que certains estimaient en jeu dans l'introduction de la télévision dans les années 1950, cette question s'organisant notamment autour du constat que les enfants étaient des prescripteurs majeurs de l'achat de téléviseurs (2001, 196 et 207). Le film se positionne sur la question en prenant acte d'une certaine impuissance de la parole au cinéma, c'est-à-dire en ne produisant pas de commentaire verbalisé, mais en maintenant une grande disparité dans les images de la séquence. Exprimant cette idée à sa façon, Yoshida remarque qu'Ozu « refusait de faire les mêmes films que les autres, ces films où s'impose un sens prédéterminé » (2004, 62-63) relevant du régime de la communication.

À l'image des autres films d'Ozu, *Bonjour* possède pourtant un caractère très structuré et maîtrisé, qui fait par exemple dire à Alain Bergala que « le filmage a toujours barre sur le filmé » (1980, 26). Cette mise en ordre puissante est néanmoins altérée de toutes sortes de manières, en particulier par les changements de ton dus à l'omniprésence de l'humour. Plus profondément, elle s'exprime dans l'« incroyable liberté dans le découpage » de *Bonjour* (Niogret, 1978, 12), fidèle à la pratique particulière du raccord des films d'Ozu, soulignée par nombre de ses commentateurs (Bergala, 1980 ; Bordwell, 1988 ; Maeda, 1993 ; Hasumi, 1998 ; Yoshida, 2004 ; Doganis, 2005). La séquence de la dispute se présente ainsi comme une résonance incarnée à la surface des images de la méfiance d'Ozu vis-à-vis d'un ordre absolu ou tout-puissant. Ainsi s'explique la relative absence d'images de télévision dans *Bonjour* : il ne s'agit pas tellement d'une explication de ses méfaits ou de ses dangers, mais d'une tentative d'Ozu de les faire éprouver *a contrario*, en s'efforçant de libérer ses propres images. Le film s'efforce de rendre tangible, cinématographiquement, la différence entre un ordre « prédéterminé », pouvant être imposé par des images conçues sur le mode de la communication ou par une autorité surplombante, et un cinéma au fait de son propre désordre.

Bonjour présente ainsi une tension entre ordre et disparité et la question fondamentale qu'il soulève est celle de savoir quel est l'ordre possible pour le cinéma. Cet enjeu est particulièrement élaboré par la distance qu'entretient la résolution du film avec la causalité narrative, c'est-à-dire la puissance explicative du récit, son pouvoir de mise en ordre. Cette méfiance est notamment pointée par la mise en scène de la prière dans une scène à la composition remarquable, et sur laquelle il nous faudra revenir. Renonçant délibérément au pouvoir d'explication de l'intrigue, le cinéma d'Ozu s'appuie, pour reprendre les termes de Gilles Deleuze, sur des « liaisons sensori-motrices faibles » (1985, 26), explicitant ainsi le sens de l'ordre à l'œuvre dans le cinéma d'Ozu comme étant effectif mais faiblement garanti. La réflexion médiatique du film porte ainsi sur les relations entre la puissance et l'impuissance de la parole, et en particulier de l'explication ou de l'argumentation, au cinéma. Autrement dit, il est question de ce que peut le cinéma, quelle est sa puissance authentique, et ce dont il doit se prémunir. Ce qui va suivre se propose de développer cette question de la constitution d'un ordre dans *Bonjour*, dans la mesure où le film est aux prises avec un chaos immanent : celui qu'induit la prise de vue cinématographique. Il s'agira ainsi d'envisager la manière dont ce cinéma aux confins de l'ordre et du désordre rend tangible les implications, ou les risques, liés au régime médiatique de la télévision¹⁶³.

La tentation de l'ordre

Gosses de Tokyo et *Bonjour* pourraient posséder le même sous-titre annonçant : « la technique par laquelle le scandale arrive ! » Il faudrait aussi nuancer, bien sûr, puisqu'il ne s'agit pas tant de scandale que de discorde et que sa source se trouve dans deux techniques distinctes, le cinéma d'une part et la télévision de l'autre, même si la spécificité de la télévision comme médium est souvent considérée comme difficile à appréhender. Gilles Delavaud remarque ainsi

163 À ce titre, la manière d'opérer des films d'Ozu évoque fortement la manière dont Billeter analyse la manière de procéder de Tchouang-tseu [ou Zhuangzi, Billeter conservant l'ancienne romanisation du nom du penseur chinois] pour mettre de l'avant les possibilités et les limites du langage. En effet, pour Billeter, « Tchouang-tseu montre les limites du langage en recourant au dialogue, à la narration, à la fiction, c'est-à-dire en faisant lui-même un libre usage de l'invention langagière. Il imagine des situations, il crée une dramaturgie qui lui permettent de mettre en scène les limites du langage, la nécessité de se taire quand elles sont atteintes, ou de changer de registre et de recourir à d'autres formes de communication. » (2006, 189-190). Ainsi, « Tchouang-tseu éclaire de manière puissante et précise le fonctionnement du langage, il met en évidence son pouvoir créateur et organisateur – en même temps que les illusions qu'il engendre et l'aveuglement qui en découle » (*ibid.*, 190).

d'André Bazin, qu'il était « d'une constante vigilance sur les risques, selon lui jamais définitivement écartés, du recours aux critères du cinéma pour évaluer les réalisations télévisuelles » (2007, 74). Deleuze souligne également l'importance de la récusation par Serge Daney de « toute possibilité de *sauter* du cinéma à la communication, ou d'établir un "relais" de l'un à l'autre, puisqu'un relais ne pourrait s'établir qu'avec une télévision douée d'un supplément non-communicatif » (1998, 18). *Bonjour* peut être décrit comme une tentative filmique de faire éprouver les implications de cette proximité problématique. Comme c'était déjà le cas dans *Gosses de Tokyo*, *Bonjour* met en scène l'effondrement de l'organisation d'une famille, désorganisation qui se transmet à tout son voisinage. Le rôle qu'y joue la télévision est proche de celui du cinéma dans *Gosses de Tokyo* dans la mesure où c'est leur désir pour elle qui conduit les enfants à se révolter contre l'organisation familiale et l'autorité de leur père.

La crise au cœur du film est cristallisée par une scène de dispute entre père et fils¹⁶⁴. Celle-ci est organisée de sorte que Minoru, le fils aîné, d'abord affalé sur le sol, pris dans une colère vaine, se lève pour faire face à son père. Ce mouvement est accompagné d'un glissement dans l'objet de la revendication de Minoru, depuis la télévision vers la grève de la parole. Par l'intermédiaire de l'affrontement entre père et fils, la séquence met en scène un face à face entre deux conceptions de l'ordre, qui se constituent dans un rapport en miroir à la parole et au langage, dont on peut dire qu'elles se rapportent à deux tentations pour un ordre effectif et inaltéré, c'est-à-dire un ordre « feint », pour reprendre le mot choisi par Yoshida (2004, 79). Celui-ci rapproche cette idée d'un ordre feint ou factice à la tentation de l'ordre sous-jacent au militarisme ayant marqué le Japon des années 1930 à la fin de la Guerre du Pacifique (*ibid.*, 67). De fait, la conception de l'ordre qu'incarne le personnage du père est une identification à une position d'autorité pure et simple. Tout au long de l'échange, il ne cherche jamais à écouter son fils, à le convaincre ou à échanger avec lui. Il s'en tient à son idée initiale : le faire taire. Le caractère extrême de sa posture en fait une pure volonté d'imposer un ordre préétabli, absolu, simplement fondé par l'ascendant d'un adulte sur un enfant.

164 Minutage : [39min07sec – 42min27sec] dans le DVD édité par Arte Video.

De son côté, la revendication conduite par Minoru et suivie par Isamu, son petit frère, possède deux enjeux qui s'intriquent : les frères réclament d'abord l'achat d'un poste de télévision ; ils stigmatisent ensuite les paroles usuelles des contacts quotidiens entre les adultes, comme « bonjour », « bonsoir », « comment allez-vous ? » ou des échanges du type « quel beau temps aujourd'hui, n'est-ce pas ? », « oui tout à fait ». Minoru insiste qu'il s'agit là exactement de « parler à tort et à travers », ce que son père lui reproche, pointant ainsi le vide qui les caractérise. Il se scandalise du fait qu'elles ne portent pour ainsi dire aucun message ni aucun véritable « contenu ». Ce discrédit témoigne d'un désir pour une communication pleine et absolument signifiante. Il s'agit là d'une identification du langage, de notre capacité à parler, à l'énonciation de tel ou tel contenu de langage – pour reprendre les termes d'Agamben exposés dans le chapitre précédent, il s'agit d'une contestation de notre « communicabilité », de notre puissance d'expression, qui se voit identifiée à un ensemble d'énoncés. Cela correspond à une dégradation de notre habilité au langage en tant que potentialité, que l'on peut décrire, en reprenant les termes de Deleuze, comme sa réduction à la transmission d'un « ensemble de mots d'ordre » (2003, 298). Dans sa lettre adressée à Daney, Deleuze évoque le rapport du cinéma au contrôle : « Le cinéma avait affronté une première mort, sous les coups d'un pouvoir d'autorité culminant dans le fascisme. Pourquoi la seconde mort éventuelle du cinéma passe-t-elle par la télévision [...] ? C'est que la télévision est la forme sous laquelle les nouveaux pouvoirs de “contrôle” deviennent immédiats et directs » (1998, 19), ce pouvoir de la télévision trouvant une expression dans le désir conjoint de Minoru pour une plénitude de la communication, contre le « vide » de certaines paroles, et pour un poste de télévision. C'est à ce titre qu'il se constitue en miroir de la volonté du père d'étouffer la parole de son fils.

L'association dans le personnage de Minoru d'un refus du vide de la parole et d'un désir pour les images télévisuelles caractérise ainsi le régime médiatique de la télévision comme procédant à une mise en ordre arbitraire des images de sorte à en recouvrir l'hétérogénéité constitutive, ce qu'il fait d'une façon très légère, en demeurant en deçà de l'explicitation et de la démonstration, de sorte à rester dans un registre avant tout cinématographique. Comme le remarque un autre personnage au cours du film, ces petites phrases sont pourtant les « lubrifiants de la société », c'est-à-dire que leur fonction tient à ce vide, ou, pour dire les choses autrement,

celle-ci tient au caractère paradoxal d'une parole sans contenu. Et, de fait, la grève de la parole des enfants, qui les conduit notamment à omettre de répondre aux salutations des adultes, amplifie la discorde régnant sur le voisinage. Un désir d'ordre, plein et effectif, a ainsi pour pendant un accroissement du désordre.

Les techniques audiovisuelles mises en scène dans *Gosses de Tokyo* et *Bonjour* sont ainsi rapprochées par le trouble qu'elles provoquent, évoquant l'observation de Yoshida selon laquelle « la caméra n'était qu'un instrument, qu'une machine qui venait seulement troubler notre rapport au monde » (2004, 43)¹⁶⁵. Il en est ainsi de deux façons paradoxales, se rapportant à l'idée que le monde existe hors de notre regard – et qu'il s'agit là de sa manière authentique d'être. Yoshida s'attache profondément au risque d'instrumentalisation immanent à la technique cinématographique, qui passe d'abord par le cadrage, la conception d'un plan. Or, « diriger l'objectif sur un paysage ou un personnage, cadrer, faire une image, n'est-ce pas porter la main sur le réel, le violer, en faire son jouet, et le détruire ? » (*ibid.*). Le premier geste de la prise de vue, le cadrage, impose un point de vue déterminé et « la fonction mécanique de l'objectif de la caméra est la mort de la vue » (*ibid.*, 54), c'est-à-dire de la « gratuité » et de la mobilité du regard. Un tel rapport au cadrage est notamment mis de l'avant dans une scène de la fin de *Bonjour*, lorsque la grève de la parole des enfants se transforme en fugue. Leur tante partie à leur recherche passe chez le professeur d'anglais pour voir s'ils ne sont pas chez lui, visite qui donne lieu à une scène présentant « un véritable vertige de lignes », au sujet de laquelle Doganis estime que l'absence des enfants a partie liée avec cette « surprésence » du cadre :

comme si la disparition des enfants se répercutait affectivement à l'écran par une dissolution de l'espace en lignes et cadres brisés, et comme s'ils avaient été eux-mêmes dissous dans ces lignes du cadre, cadre de cadres, dans une sorte d'aplatissement, de fermeture du champ, et de réduction de l'espace tri-dimensionnel à un espace impossible à deux dimensions. Le champ se réduisant, comme la surface de l'écran, à un plan sans profondeur, aurait fait disparaître avec lui les enfants, *troublante mise en scène de la panphagie du cadre cinématographique, qui fait que toute vie humaine mise en scène au cinéma est d'emblée*

165 Yoshida évoque en effet la relation d'Ozu à la technique cinématographique en termes de trouble, qu'il explicite en posant l'hypothèse heuristique de la « première fois » où Ozu aurait regardé par l'objectif d'une caméra. Même s'il ne s'agit très vraisemblablement pas d'un événement ayant eu lieu en tant que tel, Yoshida prend ici au sérieux le moment où Ozu, de spectateur, est devenu cinéaste, et le décrit comme « une blessure inguérissable » (2004, 54). Il attache ainsi une importance singulière au fait qu'à l'âge où Ozu a tourné son premier film (vingt-quatre ans), il était un cinéphile de longue date, particulièrement féru de films américains.

dévorée de tous côtés par un cadre tout puissant donnant vie mais menaçant également de mort et de dissolution à chaque instant. (2005, 28-29 ; emphase ajoutée)

L'accent mis sur le caractère cannibale du cadre est indissociable du désir des enfants eux-mêmes pour la télévision, c'est-à-dire de leur désir pour le régime médiatique des images télévisuelles, qui les menace en tant que personnages et les fait disparaître, temporairement.

Or, Yoshida souligne en outre que le fait de contraindre ainsi la vue, de dénier au monde son mode d'être pour en faire des images de cinéma n'est pourtant pas ce qui permet de leur donner un sens. L'ordre du monde est ainsi détruit pour ne faire place qu'à du chaos. Pour qu'un sens se dessine, en effet, « il faut relier les images entre elles, les monter, mais c'est ainsi donner du sens aux choses de façon arbitraire, c'est blesser la réalité, c'est l'amputer. Bref, c'est la truquer pour laisser croire artificiellement qu'il y a de la vie là où il n'y a que de la mort » (2004, 43). Le montage encourt ainsi le danger de faire du film « un message qui se transmet par la violence » (*ibid.*, 49). Il s'agit d'un point de vue profondément désespéré sur le cinéma, dont la « soi-disant “magie” [...] est en même temps un [...] instrument formidable d'aliénation collective » (Tobin 1980, 35). Les considérations épistémologiques de Yoshida énoncées par l'intermédiaire des films d'Ozu évoquent les deux dangers conjoints de la technique cinématographique : l'intrusion d'un désordre dans la liberté du monde à exister selon son mode, et le désir consécutif de restaurer un ordre, qui est alors une violence faite à sa complexité et sa part de chaos.

Excursus – *Tokyo-ga* : quel ordre pour quelles images ?

De manière frappante, une séquence de *Tokyo-ga* (1985), le film tourné par Wim Wenders lors de son « voyage à Tokyo » sur les traces d'Ozu, est structurée par un questionnement sur les rapports entre la possibilité d'un ordre et les images de télévision. Ni la séquence en question ni *Tokyo-ga* dans sa totalité ne font particulièrement référence à *Bonjour*, le seul film d'Ozu directement mentionné étant *Voyage à Tokyo*, dont la séquence d'ouverture occupe même le début du film de Wenders ; et la dernière scène du film d'Ozu clôt également *Tokyo-ga*. Mais la

télévision est une des figures auxquelles Wenders accorde une attention particulière¹⁶⁶, à une époque où l'extension de sa place sociale était sans commune mesure avec celle de 1959. D'une manière générale, le film peut être décrit comme la lutte de Wenders face à la déception, voire l'horreur, qu'il ressent, dans un premier temps, face aux images que lui renvoie Tokyo. Ces sentiments difficiles s'expriment particulièrement en termes de perte, avant tout celle des images du Tokyo « mythique » des films d'Ozu, la ville lui apparaissant désormais « as a torrent of hostile, unkind, threatening, yes, even inhuman images ». Mais cette réflexion s'étend en fait peu à peu aux images en général, si l'on peut dire, qui semblent dans le commentaire dit par Wenders en voix *off*, littéralement en voie d'extinction – ceci, paradoxalement, à cause d'une prolifération d'un certain type d'images. Cette question est directement thématifiée dans une séquence¹⁶⁷ en particulier, qui montre des images du petit poste de télévision présent dans le taxi ramenant un soir Wenders à son hôtel. Les chaînes passent de l'une à l'autre, des extraits d'émission défilant les uns après les autres. À un moment, les images changent, de manière presque imperceptible, pour celles que diffuse le téléviseur installé dans sa chambre d'hôtel.

Le propos du commentaire dit par Wenders en voix *off* s'infléchit dans ce passage, depuis une réflexion portant sur les images de la ville et la perte du Tokyo « mythique » qu'il trouvait dans les films d'Ozu vers des remarques concernant directement les images de télévision. Le lien est établi par le sentiment de perte d'un ordre dans ces images, exprimant l'état d'un monde sur le point d'être enseveli sous les masses des images qui y sont produites. Dans le taxi, le monologue de Wenders va ainsi :

Perhaps that was what no longer existed, a view which could still achieve order in a world out of order. A view which could still render the world transparent. Perhaps the frantically growing inflation of images has already destroyed too much. Perhaps images at one with the world are already lost forever.

166 Parmi les figures qui rappellent plus ou moins directement des éléments des films d'Ozu, outre la télévision, on trouve notamment : le *pachinko* (*Le goût du riz au thé vert*), le cimetière (*Voyage à Tokyo, Dernier caprice*), le golf (*Fin d'automne*), les petits garçons qu'ils soient joueurs ou rebelles (notamment : *Un garçon honnête, Une auberge à Tokyo, Gosses de Tokyo, Récit d'un propriétaire, Été précoce, Voyage à Tokyo, Bonjour*), les trains (les occurrences sont très nombreuses) et les enseignes lumineuses (elles aussi très fréquentes).

167 Minutage : [16min20sec – 20min37sec] dans le DVD édité par Criterion (en supplément de *Printemps tardif*).

Une fois à l'hôtel, il poursuit :

While I was falling asleep I had the craziest thought: where I am now is the center of the world. Every shitty television set no matter where is the center of the world. The center has become a ludicrous idea and the world as well, an image of the world a ludicrous idea, the more TV sets there are on the globe. And here I am, in the country that builds them all, for the whole world, so that the whole world can watch the American images.

La séquence est organisée par l'articulation des images « trouvées » de la télévision, des mots dits par Wenders en commentaire et de la mémoire des films d'Ozu qu'ils mobilisent. Un portrait double, voire une multitude de portraits, de « Tokyo » émerge de cette association entre mémoire cinématographique et images présentes, de même qu'entre images et mots. La capitale japonaise apparaît comme un chaos irrépessible dans la prolifération des images, dont rien ne semble pouvoir venir à bout.

Aussi le propos de *Tokyo-ga* semble-t-il à première vue bien résumé dans les mots désespérés de Werner Herzog, que Wenders rencontre en haut de la tour de Tokyo au cours de son séjour¹⁶⁸. Herzog dit en effet : « I see so few people today who dare to address our lack of adequate images », pour ajouter qu'il irait n'importe où, peu importe le danger (zones de guerre) ou la difficulté (grimper des montagnes) voire l'in vraisemblance (aller sur Mars ou Saturne à bord d'une navette spatiale de la NASA), « to find images that are pure and clear and transparent ». L'aspiration d'Herzog, pleine d'une nostalgie rageuse exprime très crûment l'état d'un monde sur le point d'être asphyxié sous les masses des images qui y sont produites. Par contraste, un certain type d'images semble pour ainsi dire en voie d'extinction. Mais il s'agit du moment du film où la perspective de Wenders marque son décalage par rapport à l'accablement habitant son ami. Reprenant la narration à la suite de la séquence montrant leur rencontre, il affirme qu'il s'agit pour lui de filmer ce qui se trouve ici, en bas, dans la ville, dont il souligne à ce moment du film (environ la moitié) qu'il ne peut s'empêcher d'être impressionné par elle (les images montrent l'enchevêtrement d'une autoroute urbaine et des passerelles pour les piétons situées entre celle-ci et un grand carrefour situé à proximité de la grande gare de Shibuya).

168 Minutage : [51min46sec – 54min20sec] dans le DVD édité par Criterion (en supplément à *Printemps tardif*).

Cette tension se ressent dans le film lui-même, dont on peut commencer par remarquer que, malgré les sentiments difficiles qui le traversent, Wenders n'a pas renoncé à le filmer. Plus encore, une tendresse croissante teinte ses images, particulièrement les séquences consacrées à certains gestes auxquels il accorde une attention particulière : ceux de « l'homme aux clous » de la salle de *pachinko*¹⁶⁹ qui modifie le parcours des billes de très légers coups de marteau sur les clous qui en balisent le chemin ; ceux, également, des golfeurs s'entraînant, les uns à côté des autres, dans des stades urbains consacrés à cette pratique bien qu'ils ressemblent plutôt à des stades de base-ball ; ceux des danseurs de rock 'n' roll des abords du parc de Yoyoji ; ceux enfin des artisans spécialisés dans la confection d'aliments en cire imitant à la perfection les plats réels et présentés dans la vitrine des restaurants. Wenders s'éternise en leur compagnie, ne se lassant manifestement jamais de filmer leurs corps, leurs mouvements, leur engagement physique avec la technique qu'ils mobilisent. Aussi *Tokyo-ga* s'efforce-t-il de trouver des images et de les ordonner malgré la proximité du chaos.

Les rencontres de Wenders avec deux collaborateurs majeurs d'Ozu, l'acteur Ryû Chishû et le chef opérateur Atsuta Yûharu, trouvent leur place dans cette lutte, comme si leur présence devait permettre de retrouver des parcelles des mondes que ses films faisaient naître, ces mondes où l'ordre pouvait exister sans résulter du déni du désordre, ces films dont l'ordre avoisine, en fait, avec le chaos du cinéma. La présence à l'écran du visage et de la silhouette de Ryû, particulièrement, semble en quelque sorte susciter la tessiture du cinéma d'Ozu. Les deux hommes, désormais de vieux messieurs, évoquent avec une émotion manifeste leur collaboration passée, chacun exprimant à sa manière le paradoxe selon lequel leur être même semble impossible à concevoir en dehors de la volonté créatrice d'Ozu, mais que c'est de la sorte qu'ils ont pu donner toute la mesure de leur talent et de leur possibilité à créer. Mais en même temps chacune des deux scènes se termine sur l'absence irrémédiable d'Ozu et sur la confrontation avec le constat que les images qu'il a conçues n'existent plus que dans ses films. L'entretien avec Ryû conduit en effet à une visite sur la tombe d'Ozu au cours de laquelle l'émotion de l'acteur est très

169 Le *pachinko* 「パチンコ」 est un jeu inventé et popularisé dans le Japon de l'après-guerre. Il ressemble en un sens au flipper et se joue dans des salles qui lui sont consacrées. Des personnages du *Goût du riz au thé vert* (1952) vont jouer dans une salle de *pachinko*, dont Ryû Chishû est le tenancier.

forte. De manière peut-être encore plus significative pour l'enjeu de la disparition des images d'Ozu thématized dans le film de Wenders, la séquence se termine dans la gare proche du cimetière où se trouve sa tombe, à Kita-Kamakura, où un groupe de dames reconnaissent Ryû parce qu'il a récemment joué dans une série télévisée¹⁷⁰. C'est alors comme si les images de télévision couvraient ainsi littéralement celles des films d'Ozu au point de faire oublier la présence du corps et du visage de l'acteur, pourtant si fortement associée aux films d'Ozu, dans lesquels il a pratiquement tous joué¹⁷¹. La disparition des images d'Ozu est également mise en scène dans la rencontre avec Atsuta, qui est peu à peu gagné par une profonde émotion et se met à pleurer, Wenders filmant longuement ses sanglots. Il semble que c'est la répétition des gestes qu'il faisait alors qu'il était le directeur de la photographie d'Ozu qui a déclenché cette puissante émotion, s'allongeant sur une natte pour regarder dans le viseur de la caméra installée sur le trépied conçu particulièrement pour l'angle qu'Ozu affectionnait ; montrant à Wenders le chronomètre dont le cinéaste se servait pour minuter ses scènes. Il semble ainsi que l'absence d'Ozu se creuse peu à peu dans cette proximité mise en scène dans les gestes mêmes qui ont fait son cinéma.

Tokyo-ga mène ainsi un combat contre le sentiment initial d'être submergé, à Tokyo, par des images hostiles risquant de compromettre le « trésor secret » qu'est pour lui le cinéma d'Ozu. Ainsi qu'il le dit en ouverture de son film :

For me, never before and never again since, has the cinema been so close to its essence and its purpose: to present an image of man in our century. A usable, true and valid image in which he not only recognize himself, but from which above all he may learn about himself¹⁷².

170 Minutage : [28min26sec] dans le DVD édité par Criterion (en supplément de *Printemps tardif*).

171 Le premier rôle, secondaire, de Ryû dans un film d'Ozu remonte à *J'ai été recalé, mais...* 『落第はしたけれど』 (1930). Il a ensuite joué des rôles mineurs dans tous ses films suivants, à l'exception des *Infortunes de la beauté* 『美人と哀愁』 (1931) et de *Qu'est-ce que la dame a oublié ?* 『淑女は何を忘れたか』 (1937). Ryû joue par exemple l'employé qui fait tourner la caméra lors de la projection de films amateur organisée chez le patron de *Gosses de Tokyo*. Dans le documentaire consacré à la vie et à la carrière d'Ozu *J'ai vécu, mais...* 『生きてはみたけれど 小津安二郎伝』 (1983), Ryû rappelle que son premier rôle important dans un film d'Ozu, celui qui l'a le plus marqué date du dernier film muet du cinéaste, *Vive la fac* 『大学よいとこ』 (1936). Comme ce film est perdu, pour les spectateurs actuels son premier rôle significatif correspond au film suivant, *Le fils unique* 『ひとり息子』 (1936), le premier parlant d'Ozu.

172 Minutage : [2min00sec – 2min24sec] dans le DVD édité par Criterion (en supplément de *Printemps tardif*).

Mais il s'agit, bien sûr, d'une lutte que Wenders ne peut mener qu'avec ses moyens propres, ainsi qu'en atteste la scène dans laquelle il filme une ruelle bordée d'enseignes de bars, plan fréquent des films d'Ozu, d'abord à sa manière, puis une deuxième fois, en conservant la position de la caméra mais en utilisant une autre focale : « a fifty millimeter, a lens with a very slight telephoto effect, the one Ozu always used for each and every shot »¹⁷³. Le commentaire de Wenders, en voix *off*, remarque alors que l'image lui échappe, signalant ainsi qu'elle n'a pas le pouvoir de restituer un ordre préétabli, qui serait celui d'un Tokyo qui attendrait d'être filmé de la sorte. Wenders n'a donc pas le choix que de se confronter, de manière très éprouvante si on en croit le commentaire de *Tokyo-ga*, au chaos présent, c'est-à-dire à celui des images présentes. Or, à la lumière de l'analyse de *Bonjour*, on peut considérer que c'est de cette manière que le film de Wenders retrouve un aspect fondamental du cinéma d'Ozu, dans son rapport aux images de cinéma et au risque jamais définitivement écarté qu'elles s'adonnent à leur capacité à constituer un ordre feint et préétabli. C'est en effet ce dont témoignent les mots de Wenders à la suite de sa rencontre avec Herzog, avec lesquels il exprime son désir de trouver une voie pour ses images dans le Tokyo réel qu'il rencontre et qui s'écarte ainsi irrémédiablement du Tokyo comme image, constitué en un ordre préétabli pour le Wenders spectateur des films d'Ozu.

Les industries de programme et le risque de la synchronisation

Dans un registre différent, les réflexions de Wenders trouvent un écho dans la manière dont Bernard Stiegler aborde les dangers liés à la production industrielle d'objets temporels¹⁷⁴, ce qu'il appelle les « industries de programmes ». Stiegler appelle « programmes » des ensembles de « rétentions tertiaires », c'est-à-dire des traces techniques ou « toute forme de “souvenir” objectif », à savoir « cinématogramme, photogramme, phonogramme, écriture, tableau, buste, mais aussi monuments et objets en général » (2001, 54). Les systèmes d'éducation constituent des exemples paradigmatiques de programmes, dans la mesure où ils se présentent comme des systèmes « d'orientation dans l'histoire du Nous intellectif » (*ibid.*, 223), les collectivités se formant par la fréquentation et la reproduction de tels « programmes ». Stiegler parle

173 Minutage : [34min59sec – 35min35sec] dans le DVD édité par Criterion (en supplément de *Printemps tardif*).

174 Les objets temporels sont les phénomènes, telle la mélodie, dont l'unité est liée à leur écoulement dans le temps.

d'« orientation » parce que les programmes transmettent à la fois des « contenus » ou éléments d'information et les critères présidant à leur sélection, à leur élaboration et à leur intégration. Autrement dit, il s'agit des principes suivant lesquels est déterminé « ce à quoi il s'agit de résister, s'il faut résister, et ce qu'il faut intérioriser s'il faut l'adopter » (*ibid.*, 229). « Adopter » désigne ici le fait d'assumer un héritage et pas seulement de le recevoir. En organisant l'adoption de certaines réceptions tertiaires, les programmes transmettent par là même les critères selon lesquels l'adoption (ou son absence) se fera à l'avenir, connectant ainsi le passé et l'avenir d'une communauté, donnant une forme (mouvante) à son identité.

Stiegler souligne le risque de « synchronisation » que présentent la production industrielle d'images animées et leur diffusion sous la forme de programmes, désignant ainsi une conception de l'identité qui s'efforcerait d'évacuer la disparité introduite par l'inscription de la vie dans le temps. Autrement dit, il s'agit pour lui de rendre compte de la menace que les « industries de programmes », et en premier lieu la télévision comme *broadcast*, font peser sur la prise en charge de « la contradiction du moi avec lui-même, ce qui est la temporalité même de ce moi, que Deleuze appela sa “fêlure” » (*ibid.*, 81). Stiegler formule à sa manière la distinction proposée par Paul Ricœur entre deux identités : la « mêmété », désignant l'identité figée des choses, et l'« ipséité », qui envisage l'identité paradoxale de ce qui possède une temporalité (Ricœur 1990). Une entité vivante, qu'elle soit individuelle ou collective, se caractérise de fait par l'articulation entre l'idéal d'une unité effective et sa réelle inadéquation à elle-même. Du fait de ce rapport au temps et à l'hétérogénéité qu'il apporte inévitablement, une communauté n'a pas besoin d'être en permanence à l'unisson pour pouvoir exister en tant que telle, ou, pour reprendre les termes de Stiegler, elle n'a pas besoin d'être positivement synchronisée ou synchronisée en permanence : il faut que « la synchronisation [rythme] la diachronie, et non [s'impose] à elle de manière à l'effacer » (2001, 158).

Or pour lui c'est ce régime que les « industries de programme » menacent, dans la mesure où elles se présentent comme un flux « homogène et standardisé » (*ibid.*, 188) dont tout le monde, littéralement, serait concomitamment spectateur. Cette manière de décrire les industries de programme vise avant tout la diffusion de « grilles » horaires disponibles de manière de plus

en plus étendue par la télévision. En tant que *broadcast* elle présente le risque d'une synchronisation, à la fois géographique et temporelle, beaucoup plus étendue que les programmes localisés (et notamment les systèmes éducatifs). La mise en place d'un ordre littéral et absolu, l'ordre inquiétant de la synchronisation par les industries de programme menace la communauté autant que le désordre¹⁷⁵. De cette manière s'estompe l'expérience de l'inadéquation effective des collectivités à elles-mêmes, ayant pour envers le sentiment de disparition de l'expérience du commun.

Et, de fait, dans *Bonjour*, les implications du régime télévisuel sont thématiques de toutes sortes de manières par l'ébranlement des communautés, la famille comme le voisinage. Cette altération est notamment mise en scène, de manière à première vue paradoxale, par la grande promiscuité qui semble régner dans le quartier où se déroule le film et par le caractère intrusif des visites des voisines les unes chez les autres. Elles sont relayées, sur un mode tragi-comique, par la figure malheureuse du représentant de commerce cherchant à imposer aux ménagères des produits dont elles ne veulent pas, le rapport à la matérialité propre à la consommation cherchant à s'imposer à toute force dans le quotidien. La proximité intenable dans laquelle vivent les personnages ne permet pourtant pas qu'ils parviennent à partager nouvelles et indications élémentaires, comme en témoigne le quiproquo autour des cotisations de l'association des

175 Maurizio Lazzarato évoque également ce pouvoir de synchronisation de la télévision dans un registre philosophique très différent, qui s'intéresse, à la suite des travaux de Félix Guattari, à la production et à la circulation d'une « sémiotique a-signifiante » distincte des significations notamment véhiculées par la langue (« sémiotique signifiante »), ainsi « la monnaie, les machines analogiques ou numériques de production d'images, de sons et d'informations, les équations, les fonctions, les diagrammes de la science, la musique, etc. » (2006, en ligne). Autrement dit, « ces sémiotiques ne signifient pas, mais mettent en mouvement, activent » (*ibid.*), elles appellent une réaction, une action, une posture. Elles engagent les corps. Celles-ci concernent ainsi toute la dimension non-discursive de la production de signes, qui s'énonce alors comme « la capture et l'activation des éléments pré-subjectifs et pré-individuels (affects, émotions, perceptions) » (*ibid.*), à laquelle procèdent notamment les médias de communication de masse comme la radio et la télévision. Le risque, pour Lazzarato, est alors celui d'un « asservissement », d'une instrumentalisation des sémiotiques a-signifiantes opérant « une synchronisation et une modulation des composantes pré-individuelles et pré-verbales de la subjectivité, en faisant fonctionner les affects, les perceptions, les émotions etc., comme des pièces, des composantes, des éléments d'une machine » (*ibid.*) en vue de les moduler et de les contrôler. Lazzarato illustre cette idée et ce risque en évoquant le télé-journal, non pas seulement du point de vue des idées énoncées et des mots prononcés, mais en considérant également les éléments a-signifiants, directement branchés sur le corps : « En rentrant à la maison, je regarde avec huit autres millions de français un journal télévisé. Nous constituons un immense réseau neuronal, un réseau des corps et des âmes, affects, des émotions, de passions, simultanément synchronisés. Nous constituons un immense système nerveux exposé aux mots d'ordre du pouvoir » (*ibid.*).

femmes du quartier¹⁷⁶. Ce caractère exagérément intrusif, atteignant le cœur des foyers pour n'y apporter que des choses malvenues (ragots, mensonges, babioles), évoque la manière dont Lynn Spigel articule le déploiement de la télévision à celui des banlieues dans les États-Unis de l'après-guerre (2001, 2), au sein desquelles s'élabore une « nouvelle domesticité » (*ibid.*, 31) et particulièrement un certain registre de la vie familiale. De manière intéressante pour ce qui concerne *Bonjour* et la promiscuité régnant dans le quartier où le film se déroule, Spigel souligne que bien souvent l'imaginaire spacieux et bucolique associé à un déménagement en banlieue se heurtait en fait à un ensemble de « “fishbowl” houses where the view was not of postcard landscapes but of busybody neighbors next door » (*ibid.*), générant une forme de claustrophobie paradoxale pour ces lieux de l'étalement urbain¹⁷⁷.

Spigel associe cet effet « aquarium » à l'idée ou métaphore courante de la télévision comme « fenêtre sur le monde » (*ibid.*, 2), qui paraît presque comme une déclinaison de l'élément de décoration emblématique du développement des banlieues américaines des années 1950 et 1960, la baie vitrée. Cette image de la télévision comme « fenêtre » sur l'extérieur est au cœur des sentiments ambivalents suscités par l'ampleur prise par le médium dans la vie quotidienne de cette époque¹⁷⁸ et la reconfiguration des rapports entre vie privée et vie publique qu'on lui attribue. Spigel souligne que ce changement est particulièrement perceptible dans le transfert vers le foyer de spectacles auxquels on assistait anciennement en public, hors de la

176 De même que la brouille suscitée par la grève de la parole de Minoru et Isamu, comme si la nouvelle de leur décision ne pouvait, elle, pas se répandre dans le quartier, au contraire de toutes les nuisances qui y trouvent leur voie.

177 Au Japon, les transformations sociales de l'après-guerre qui se rapprochent à certains égards du développement des banlieues d'Amérique du Nord sont exprimées par l'apparition dans la langue japonaise de l'expression « *mai hōmu* » 「マイホーム」, directement importée de l'anglais « my home ». Pour Anne Allison, le « my-homeisme » reflète la transformation du Japon de l'après-guerre en puissance industrielle capitaliste, alliée des États-Unis dans la Guerre froide. Dans ce contexte, *mai hōmu* « is what people worked for and expected (at some point) to attain: a home, ideally located in a residential neighbourhood, stocked with the newest domestic electronics – washing machines, air conditioners, colour televisions, automobiles. Not only a site for consumption, my-homeism centred on a social and productive unit as well. [...] Hardworking men earned a family wage to support wife and kids at home, and the unpaid labours of mothers/wives freed men to devote all their energies to work while driving children to perform industriously at school » (2012, 96). L'établissement de ce modèle, de même que l'apparition du terme qui l'institutionnalise, ne datent que de la fin des années 1960 (Buckley 2002, 293), il est donc postérieur à *Bonjour*. De manière intéressante toutefois, ce mode de vie ne s'est pas essentiellement développé au sein de ce qu'on pourrait considérer comme des banlieues *stricto sensu* mais au sein d'édifices de nature variable, « from free-standing single-family houses to less expensive medium- and high-density apartment blocks » (*ibid.*).

178 Au Japon, les débuts de la télévision datent du début des années 1950 (1953). En 1960, 60% des Japonais possédaient un téléviseur et 95% en 1970.

maison (*ibid.*, 33), phénomène déjà amorcé avec la radiodiffusion, ainsi qu'en témoignent plusieurs films d'Ozu mettant en scène l'écoute, plus ou moins attentive, de pièces de kabuki à la radio¹⁷⁹. Dans *Bonjour*, les seules images de télévision effectivement visibles dans celles du film montrent un combat de *sumô*, pour lequel les garçons du voisinage se passionnent. Comme en témoignent plusieurs entrées de ses *Carnets*¹⁸⁰, Ozu suivait assidûment cette lutte japonaise, dont les tournois suivent un calendrier précis dans six villes du pays¹⁸¹. La question de savoir ce que la télévision fait au *sumô*, dans le sens de sa déterritorialisation, est à peine évoquée dans le film mais elle se rapproche peut-être, par certains côtés, de la manière dont Anne Sakai évoque ses effets sur le *rakugo* 「落語」 (art performatif comique) et exposée plus loin¹⁸². La tension entre l'ouverture (sur le « monde ») et la fermeture (du foyer) que tend à générer la télévision est principalement envisagée par Spigel comme opposant des craintes d'intrusion, celle de certaines images et de certains sujets directement, au cœur de la maisonnée en y exposant particulièrement les enfants. Elles apparaissent comme autant de « savoirs » malvenus « especially violence, sexuality, and unwelcome strangers » (2001, 2) dont la présence électrique remettrait en cause la bienfaisante ignorance de tels troubles. Susan Sontag décrit ce phénomène avec l'idée de « télé-intimité » (2003, 29), expression oxymorique décrivant l'effet de rapprochement à distance produit par les télécommunications, télévision en tête. Son développement s'intéressant particulièrement à la guerre du Vietnam, Sontag insiste sur le rapport voyeuriste à la « douleur des autres », pour reprendre le titre de son essai, qu'implique cette plongée, par les téléspectateurs, dans l'intimité de la destruction et de la mort de ces autres lointains et pourtant directement présents dans notre salon.

De manière particulièrement intéressante pour notre étude de l'enjeu de l'« ordre » dans *Bonjour*, à la potentielle intrusion de réalités indésirables, Spigel souligne qu'un autre pôle était opposé, une autre conception des images télévisées comme « fenêtre », qui offrirait au contraire

179 C'est notamment le cas dans *Été précoce* (1951) et *Fleurs d'équinoxe* (1958).

180 Par exemple l'entrée du jeudi 19 mai 1955 indique notamment « On est allés tous les trois assister au cinquième jour du tournoi : Chiyo[noyama] a perdu contre Annen[yama] » (Ozu 1996, 432). Plus loin, le dimanche 29 mai 1955 : « Dernier jour du tournoi d'été de *sumô*. C'est Tochinishiki qui a remporté le trophée avec quatorze victoires sur ses quinze combats » (*ibid.*, 433).

181 La dimension localisée des tournois de *sumô* semble indiquée dans le nom même de ces six tournois principaux ou *honbasho* 「本場所」, le terme signifiant littéralement « lieu principal ».

182 Voir la sous-partie « Épilogue – Acte de parole et communication de masse : le *rakugo* ».

un voisinage idéal : « it offered the possibility of an intellectual neighborhood, purified of social unrest and human misunderstandings » (2001, 36) – « intellectual » étant à entendre ici dans le sens d'irréel, abstrait et idéalisé, cette irréalité qu'elle décrit ailleurs, et de manière très suggestive, comme « électrique », se référant ainsi à un certain registre utopique pour lequel des rapports médiatisés par l'électricité permettraient de purifier l'environnement de la pollution générée par le développement industriel sans perdre les bénéfices de son confort¹⁸³ (*ibid.*, 34). La télévision, les images et les émissions qu'elle diffuse, se présentent ainsi comme une communauté à la fois à distance et directement présente dans l'espace domestique et quotidien. Spigel parle ainsi de « surrogate community » et d'« illusion of the ideal neighborhood » (*ibid.*, 43), ses termes soulignant l'investissement dont ces images de la communauté ou du voisinage sont l'objet¹⁸⁴. Par l'intermédiaire de certaines déclarations du président de NBC de l'époque, Spigel montre comment une telle communauté idéale et « assainie » (« sanitized ») vise également une échelle internationale, la télévision étant en effet perçue comme encourageant « world peace by presenting diverse people with homogeneous forms of knowledge and modes of experience », la diffusion télévisuelle devant ainsi permettre d'asseoir une « area of American agreement » (*ibid.*, 36) parfaitement policée. Cette vision d'un ordre mondial efficacement orchestré sous la houlette médiatique américaine s'appuie ainsi sur ce que Spigel décrit comme « [a] strange mix of democracy and cultural hegemony » (*ibid.*), qui n'a bien sûr rien d'étrange même si on peut en souligner le caractère paradoxal, l'Occupation du Japon (1945-1952) par l'armée américaine au nom des Alliés étant un exemple particulièrement parlant de cette

183 Elle rapporte ces réflexions ainsi : « Although the attempt to zone out “undesirables” was never totally successful, this antiseptic model of space was the reigning aesthetic at the heart of the postwar suburb. Not coincidentally, it had also been central to utopian ideals for electrical communication since the mid-1800. [...] American intellectuals of the nineteenth century foresaw an “electrical revolution” in which the grime and noise of industrialization would be purified through electrical power. [...] Through their ability to merge remote spaces, electrical communications like the telephone and telegraph would add to this sanitized environment by allowing people to occupy far-away places while remaining in the familiar and safe locales of the office and the home » (Spigel 2001, 34).

184 Spigel estime ainsi que les émissions de télévision « maintained ideals of community togetherness and social interconnection by placing the community at a fictional distance » (2001, 45) ses mots évoquant d'une certaine façon la manière dont Azuma Hiroki décrit le rapport de sociabilité établi par les *otaku* 「お宅」 avec les personnages et univers fictifs de l'animation et des manga japonais, estimant en effet que « the otaku choose fiction over social reality not because they cannot distinguish between them but rather as a result of having considered which is the more effective for their human relations » (2009, 27).

pratique¹⁸⁵. La télévision comme loisir familial inoffensif et anodin montre ici un autre visage et sous l'idée d'un « common lexicon of images » (*ibid.*, 251) véhiculé par les médias de masse il n'est pas difficile de percevoir une conception de l'universalité correspondant simplement, comme le dit si bien Spigel, à « [an] attempt to speak outside of history » (*ibid.*, 153), un ordre bien huilé au coût considérable.

Dans sa lettre à Serge Daney, Deleuze exprime pour sa part son inquiétude en soulignant l'absence de « relais » qu'impliquent les images télévisuelles, qui s'inscrivent ainsi directement dans « un monde de contrôleurs et de contrôlés » (1998, 15). En effet, « si le cinéma cherchait dans la télévision et la vidéo un “relais” pour les nouvelles fonctions esthétiques et poétiques, la télévision de son côté (malgré de premiers efforts rares) s'assurait d'abord une fonction sociale qui brisait d'avance tout relais » dans la mesure où cette fonction sociale relève du contrôle (*ibid.*, 14). Le face à face entre spectateur et images télévisuelles pose la question de ce qui, des images, envahit et s'impose, ou de ce qui se partage au contraire. Marie-José Mondzain formule cette question en observant que « chacun depuis sa place perçoit des signes visibles, sonores et narratifs tels que, à la fin du spectacle, la question s'ouvre seulement de savoir ce qui fut partagé » (2002, 50). Ne pas voir seul implique ainsi qu'il y a quelque chose à échanger des images qui viennent d'être vues. Ainsi qu'on l'a évoqué dans le chapitre précédent, pour elle, la possibilité d'un partage se joue dans ce qui, dans les images, n'est pas effectivement figuré. Cet enjeu formulé par Mondzain avec la question de savoir « comment partager un espace dans une relation commune à l'invisible » (*ibid.*, 12). C'est pourquoi, pour elle, les images ne font que diviser quand elles se présentent au contraire sous la forme de « visibilités programmatiques faites pour communiquer un message univoque », parce qu'alors il n'y a rien à partager ailleurs, tout est déjà là, les « visibilités » s'opposant en cela aux images véritables qui échappent « pour toujours à toute assignation du sens » (*ibid.*, 38 et 45). Mondzain souligne la violence de ces visibilités, qui se déchaîne parce qu'elles semblent permettre « l'identification de l'infigurable dans le visible » (*ibid.*, 29). Cela signifie *a contrario* que « l'image ne se soutient que dans la

185 L'Occupation du Japon suite à sa défaite en 1945 est abordée dans la section suivante de ce chapitre, en particulier dans la sous-partie « Les expressions anglaises : « *I love you!* », dit Isamu ».

dissimilitude, dans l'écart entre le visible et le sujet du regard » (*ibid.*), passage pour un relais possible.

Pour en revenir à Stiegler, celui-ci ne fait pas de différence entre le cinéma et la télévision du point de vue de leur technique et de leur matérialité, et souligne ainsi la proximité d'un certain cinéma hollywoodien avec la télévision, du fait qu'il s'identifie (ou peut s'identifier) complètement à une logique industrielle, aussi bien dans sa production que dans sa diffusion¹⁸⁶. L'unification du monde qu'il évoque se fait par l'industrie, c'est-à-dire selon une logique technique d'origine occidentale qui s'est épanouie en Amérique, et particulièrement à Hollywood (2001, 68). Cette caractérisation du régime télévisuel se présente ainsi comme une possibilité du cinéma, au sein duquel le désir d'ordre est tel que le montage, notamment, encourt le danger de faire du film un message qui s'impose. Il nous faut donc mieux comprendre comment « Ozu a vécu admirablement cette contradiction grâce à un amour infini pour le cinéma » (Yoshida 2004, 56). Autrement dit, il s'agit de considérer comment, malgré la possibilité toujours présente du désir d'ordre dont relève le régime médiatique de la télévision, Ozu s'efforce de constituer et de maintenir un cinéma paradoxal, dont la mise en ordre toujours altérée, un ordre engendré à la lisière du désordre.

Un cinéma aux confins de l'ordre et du désordre

Dans son article se proposant de « penser la télévision avec le cinéma », Gilles Delavaud s'efforce d'identifier le régime spécifique de la télévision à partir des considérations d'observateurs du médium à ses débuts. La caractéristique essentielle qu'il en dégage est l'obligation de continuité de la production télévisuelle, signifiant ainsi qu'elle est étrangère à la relation du continu et du discontinu propre à la réalisation cinématographique (2007, 75). Au cinéma, on appelle « “découpage classique” » ce mode d'organisation des fragments filmés qui tend à effacer au maximum les découpes du filmage et les coupes du montage. C'est notamment le rôle des raccords de masquer la discontinuité du film au profit de la plus grande continuité

186 Cette proximité du cinéma industriel hollywoodien avec la télévision comme *broadcast* est rendue particulièrement sensible aujourd'hui par les sorties « mondiales » de certains films, lesquelles suivent ainsi littéralement une logique de programme globalisée.

perceptive » (ibid., 74-75), pratique qui atteste du désir de continuité effective pouvant habiter le cinéma. Comme on l'a particulièrement vu au sujet d'Été précoce¹⁸⁷ et comme le soulignent nombre de ses commentateurs, la réalisation d'Ozu interroge spécifiquement ce désir commun de continuité, ce qui se remarque particulièrement dans sa pratique du raccord (Burch, 1979 ; Bergala, 1980 ; Bordwell, 1988 ; Maeda, 1993 ; Hasumi, 1998 ; Doganis, 2005). L'altération de la continuité s'exprime de diverses manières et notamment, ainsi on l'a vu, dans la priorité donnée à la composition de chaque plan. Elle est également le fruit des faux raccords sur le mouvement, auxquels Bergala accorde une attention particulière comme l'atteste le titre de son article consacré au cinéma d'Ozu : « L'homme qui se lève ». Il se réfère en ces termes au fait que, lorsqu'il s'agit de filmer un personnage quittant la position assise (au sol) pour se mettre debout, les films d'Ozu, bien souvent, ne suivent pas la pratique « habituelle » consistant à accompagner le mouvement du corps avec un panoramique permettant de le maintenir dans le cadre. Le déplacement est au contraire montré en deux plans, Bergala les décrivant ainsi :

Premier plan : l'acteur se lève, la caméra reste impassible, le cadre ne bouge pas, le visage et le buste du personnage sortent du champ où il ne reste plus que la moitié inférieure du corps, sa "partie basse", curieusement découpée à la taille (le "refoulé" si l'on veut, du plan-taille classique). Deuxième plan : la caméra attend tout aussi immobile, dans le même axe, mais un mètre plus haut, l'arrivée du personnage dans le champ » (1980b, 26)

Il souligne à ce sujet « la violence et l'arbitraire de ce découpage, totalement disproportionnée à la minceur de l'événement filmé : un homme qui se lève » (ibid.), qui fait un événement cinématographique de ce qui est au fond un détail narratif.

Sa pratique idiosyncrasique du raccord se lit également, et remarquablement, dans les scènes de conversation entre deux personnages. L'usage classique permettant d'assurer la continuité dans les dialogues filmés en champs/contrechamp repose notamment sur la règle dite des « cent quatre-vingts degrés », à laquelle correspond un ensemble de consignes de tournage et de montage, déterminant notamment la position de la caméra entre les deux personnages, qui correspond à un panoramique horizontal. C'est ainsi qu'est en principe donné le sentiment qu'ils se font face et se regardent l'un l'autre. Dans les films d'Ozu, de nombreuses scènes de dialogue

187 Voir le chapitre 2 « Dispositif cinématographique et communauté », sous-partie « *Été précoce* : discontinuité filmique et éclatement familial ».

ne respectent pas cette « règle ». Pour François Truffaut, cet usage particulier du champ/contrechamp produit une tension qu'il décrit ainsi :

Il y a sans cesse des scènes où deux personnages sont placés l'un en face de l'autre pour se parler, or, pendant ce temps, la caméra procède à une alternance constante champ/contrechamp. Mais ce procédé crée une impression de fausseté, ou, disons, d'erreur. Dans le cinéma d'Ozu, la caméra ne bouge pas, mais, si elle filmait les interlocuteurs en ayant recours à un panoramique, on imaginerait qu'ils ne sont pas assis immobiles aux mêmes endroits, mais qu'ils changent constamment de position. En général, quand on filme deux personnages qui dialoguent en recourant au procédé du champ/contrechamp, c'est en respectant les mêmes positions : la caméra reste toujours du même côté par rapport aux deux personnages. En d'autres termes, cela équivaut exactement à un panoramique. Or, chez Ozu, on a l'impression que la caméra saisit un personnage de ce côté-ci et qu'ensuite, elle va filmer l'autre du côté opposé. Mais ce n'est pas une simple impression : ce ne peut être qu'une mise en scène volontaire. Ce qui fait que les spectateurs éprouvent, en suivant le regard d'un personnage, la crainte de ne pas rencontrer son interlocuteur. Autrement dit, à chaque succession de champ/contrechamp, on croit que l'interlocuteur n'est plus là. (cité dans Hasumi 1998, 152).

Autrement dit, l'impression de continuité spatio-temporelle n'est pas assurée par la mise en scène.

Alain Bergala s'arrête également sur ces échanges, dont il souligne le caractère extrême : non seulement les regards de deux personnages qui se parlent ne donnent pas l'illusion de se croiser, mais « les regards des deux protagonistes partent exactement dans la même direction, légèrement à côté de l'objectif, ce qui ne manque pas de produire une sensation violente de coupe entre les deux plans, d'autant plus que les yeux du deuxième personnage viennent occuper sur l'écran la *place exacte* des yeux du premier » (1980b, 27). Au contraire d'un travail visant à établir à tout prix un sentiment de continuité, cette sensation de coupe insiste sur le caractère discontinu de la prise cinématographique. De même, elle rend perceptible, *a contrario*, le travail de compensation d'une telle hétérogénéité effectué par le montage. Autrement dit, « ce procédé met à nu la fiction d'une technique de montage pour accentuer l'impression que le regard de deux personnes se croisent » (Hasumi 1998, 154). Il la montre au contraire pour ce qu'elle est : une pratique institutionnalisée, révélant ce qu'Hasumi appelle le « manque de naturel » du cinéma.

La mise en scène des dialogues dans les films d'Ozu s'adresse ainsi à ce qu'Hasumi nomme la « sensibilité cinématographique » des spectateurs – c'est-à-dire à notre capacité à être troublés

par des phénomènes cinématographiques, et non pas seulement par des péripéties narratives ou des effets dramatiques. Un respect de ces conventions simplement pour leurs effets risque en effet de produire « des modèles d'émotions stéréotypés, finissant par abuser des techniques de montage pour maîtriser l'unification de nos sentiments » (Yoshida 2004, 49), danger particulièrement présent dans le cinéma parlant, dans la mesure où « il est facile pour les personnages d'exprimer leurs émotions par des mots » (*ibid.*, 52), qui est alors transmise sous la forme d'une idée ou d'une « explication », pour reprendre un terme d'Ozu. Celui-ci a en effet déclaré : « il est très facile de montrer l'émotion dans un drame : les acteurs pleurent ou rient et cela crée dans le public des sentiments de tristesse ou de bonheur. Mais cela n'est qu'une simple explication » (1978, 25), c'est-à-dire une tentative de contrôler le sens porté par les images.

Comme je l'ai évoqué plus haut, la scène centrale de *Bonjour* est celle de la dispute entre Minoru et son père¹⁸⁸. Elle se caractérise par le maintien paradoxal d'une hétérogénéité dans les images de la séquence, qui est par ailleurs très structurée, notamment suivant le principe un plan/une réplique, chaque personnage disant son texte lorsqu'il (ou elle) est à l'image¹⁸⁹. Il est en effet difficile de déduire une signification unique ou unifiée de la manière dont les paroles échangées sont articulées aux différentes positions de la caméra. Comme on l'a vu, l'enjeu de l'opposition entre Minoru et son père est maintenu par celui-ci, dont les premiers mots pour son fils courroucé sont « tais-toi ! » Il ne changera pas de ligne, ne cherchant pas à argumenter à propos de la télévision (même si, on l'apprend dans une scène ultérieure, il a une opinion sur la question). Toutefois, la séquence trouve sa forme du fait que le garçon se lève. Ce mouvement a

188 Minutage : [38min55sec – 41min30sec] dans le DVD édité par Arte Video.

189 De manière intéressante, dans ses films parlants Ozu recourt toujours à ce moyen de clarifier l'attribution des paroles prononcées alors qu'elle est loin d'y être, d'un point de vue narratif, nécessaire. En revanche, Kathe Geist souligne au moins deux cas de mise en scène de la parole contraire à ce principe dans le cinéma muet d'Ozu, c'est-à-dire dans un contexte où cette attribution est potentiellement incertaine. Ainsi, Geist remarque que « frequently dialogue titles appear before the speaker, or, more confusing, the titles are followed by the listener instead of the speaker » (1987, 29). Cette situation est notamment illustrée par une scène de dialogue tirée d'*Un cœur capricieux* (1933). Elle analyse également une scène d'*Une auberge à Tokyo* (1935) dans laquelle une réaction des garçons est manifestement due aux remontrances de leur père : « obviously their father has yelled at them, but we have not been shown it – and since the film is silent, we have not heard it » (*ibid.*, 30), le comportement des enfants paraissant à première vue « sans cause ». Elle note ainsi que « the joke here is partly on Ozu's company, which told him to make *An Inn in Tokyo* “as though it were sound.” Thus the action depends on off-screen sound, the humour on the fact that the film has no sound » (*ibid.*). Un tel jeu sur le son et la parole n'a plus sa raison d'être dans le parlant, les limites de ce nouvel état du cinéma étant à trouver ailleurs.

lieu dans un plan d'ensemble de la pièce, suivant des échanges en champ/contrechamp entre la mère, debout à côté de son mari qu'elle accompagne à son retour à la maison, et Minoru assis par terre (Isamu, dans un premier temps caché derrière une cloison apparaît quand le ton monte pour soutenir son grand frère, assis à côté de lui). De manière remarquable, le placement de la caméra lors de ce premier affrontement ne suggère pas l'autorité ou la domination, ou de manière très ambiguë. Malgré la différence de hauteur entre les adultes et les enfants, elle ne présente ni plongée ni contre-plongée. Le couple est cadré de manière frontale, à mi-cuisses. Leur fils de trois quarts, au sol, occupe tout le plan. La position de la caméra change ainsi à chaque changement de locuteur, de manière perceptible et manifeste, de sorte que l'angle de la caméra par rapport aux personnages demeure le même.

Après être intervenu sans être obéi, le père attrape la main de son fils pour le bousculer, et le force ainsi à se mettre debout. Suivent alors deux plans d'ensemble réorganisant la situation. Avant que la confrontation verbale recommence, Minoru se trouve debout face à son père, tous deux filmés en pied, ce dernier face à la caméra ; le garçon, tournant le dos à celle-ci, en est plus proche. Cette répartition donne ainsi l'impression que les deux personnages ont à peu près la même taille, aucune position d'autorité n'étant accordée, visuellement, au père. Isamu, comme à son habitude, a suivi le mouvement de son frère, le soutenant de sa petite présence, appuyé contre un *fusuma*¹⁹⁰. La lutte verbale entre père et fils, filmée en champ/contrechamp, est lancée par un plan sur la mère revenue dans le champ : de manière caractéristique, elle est seule dans le champ, filmée à partir de la taille, semblant s'adresser à un point situé légèrement à côté de la caméra. S'ensuivent des plans similaires du fils puis du père, confirmant ainsi l'impression qu'ils ont la même taille (ils occupent le même espace du cadre) et qu'ils s'adressent, non pas les uns aux autres, mais à une même entité placée à côté de la caméra qui les filme.

De même que dans la première partie de la séquence, cette configuration implique que la caméra change de position à chaque plan, la modification du point de vue rendant particulièrement perceptible la discontinuité des prises entre elles. L'espace perd de son réalisme et l'échange semble pratiquement se poursuivre pour son propre compte, de sorte que les plans

190 Les *fusuma* sont les portes coulissantes permettant de diviser l'espace d'une maison japonaise.

continuent à se succéder. La mise en scène de cette seconde partie de la dispute, qui fait émerger la question de la parole de manière explicite, renforce le trouble perceptif produit par la première. Aussi, bien que la séquence se caractérise par une grande intensité et un enjeu sincère, la tension narrative de la scène de dispute de *Bonjour* est-elle en partie déplacée sur la question cinématographique elle-même (le champ/contrechamp). Ce décalage produit un humour très léger et, pour reprendre une expression de Satô Tadao, véritablement rafraîchissant au sens où il renouvelle le traitement de la parole au cinéma. L'articulation de ces deux parties correspond d'ailleurs à la réplique de Minoru affirmant bravement : « je fais ce que je veux, je suis libre ! », alors que la scène se clôt sur sa conformation radicale à l'exigence de son père (qu'il se taise), produisant un effet légèrement ironique qui soutient l'impression de décalage teintant l'ensemble de la séquence, entre une question grave et conflictuelle et un jeu avec les conventions de mise en scène des discussions au cinéma. Il s'agit typiquement d'une circonstance où Ozu « plaisante » avec le cinéma et ses possibilités, comme le dit Yoshida (2004, 53).

L'issue de la confrontation entre Minoru et son père est ainsi incertaine au sens où on est bien en peine de déterminer si l'un d'eux a pris le dessus sur l'autre. En effet, de même que les cadrages de la première partie brouillaient la mise en place d'une relation d'autorité, ceux qui suivent interdisent de comprendre le passage de Minoru à une position debout comme une résolution ou un renversement en sa faveur. Pour sa part, son père est débordé par la décision de ses fils de se taire littéralement en entamant une grève de la parole, ceux-ci poursuivant finalement leur protestation en prenant leur père au mot. Il en ressort ainsi une irrésolution, qui est directement portée par celle dans laquelle demeurent les images. Le film énonce ainsi une lisière où est maintenue une relation paradoxale entre ordre et désordre, structure et hétérogénéité. La scène de dispute entre Minoru et son père constitue ainsi un exemple particulièrement intense de la manière dont Ozu se positionne par rapport à la production de sens au cinéma, dont l'irrésolution est une caractéristique essentielle.

La séquence de dispute montre bien comment le point de vue ne peut correspondre à la fiction d'un regard humain¹⁹¹. Cette position difficile du spectateur, renvoyant à l'absence de tentation réaliste ou naturaliste du cinéma d'Ozu, conduit Bergala à pointer la « violence » de l'énonciation de ses films, laquelle « vient du sentiment que les principes qui président à la mise en image préexistent souverainement à ce qui va être montré dans le plan » (1980, 26). Dans ces circonstances, en effet, les spectateurs se trouvent confrontés à leur impuissance, c'est-à-dire, en l'occurrence, aux limites du pouvoir de leur regard auquel n'est pas conféré de puissance « suturante » de la disparité des images. Face au désordre du monde, il n'y a pas de consolation facile. Tel était déjà l'un des enjeux de la mise en abyme de *Gosses de Tokyo*, qui interrogeait la position de spectateur de cinéma. L'épreuve que devaient surmonter les frères de 1932 était notamment celle de la déception, dont leur père remarquait en outre qu'ils étaient voués à la connaître tout le reste de leur vie. Le personnage de Noriko le confirmera dans *Voyage à Tokyo* (1953) en donnant raison à sa belle-sœur qui lui demande avec inquiétude si « la vie n'est pas décevante ». Mais la déception est un apprentissage fondamental du spectateur de cinéma, parce qu'il est de la sorte conduit à renoncer à être le centre de la projection, ou, autrement dit, à être la source de l'unification des images.

À ce sujet, Hasumi Shigehiko souligne pour sa part l'impuissance du cinéma, ou, autrement dit, les limites inévitables de sa puissance. Pour lui, le cinéma est d'emblée une pratique limitée parce qu'il y a des choses qu'elle ne peut montrer, comme c'est singulièrement le cas du regard (1998, 150). Il s'agit en fait d'un enjeu central des scènes de dialogue entre deux personnages se faisant face. Au cinéma en effet, « le regard posé sur un objet disparaît de l'image » et la seule chose qui peut être montrée sont les yeux (*ibid.*, 151). De manière habituelle, cette impossibilité est compensée par la transformation de ces séquences en récit grâce au montage, c'est-à-dire en la succession d'un plan montrant des yeux et d'un plan montrant l'objet regardé, suggérant ainsi que le regard se trouve entre les deux. Au contraire, les scènes de conversation des films d'Ozu s'emploient à rendre tangible cette impossibilité plutôt qu'à chercher à la pallier, donnant à percevoir le seuil sur lequel le cinéma risque de « cesser d'être le cinéma » (*ibid.*, 155) pour se

191 Cette question est étudiée en détail dans le chapitre 5 « Prendre soin : cinéma et passivité », sous-partie « La visite en autobus : un point de vue impersonnel ».

faire récit ou, comme le dit Ozu, « explication ». Ce rapport à la limite désigne ainsi le moment où le cinéma touche à sa propre impuissance. La question qui se pose alors est celle de savoir ce qui meut le film¹⁹² ou, pour reprendre les termes de Gilles Deleuze, celle des enchaînements sur lesquels repose son avancement. Donald Richie remarque l'étonnante manière dont apparaît le poste de télévision à la fin du film : « so much has been made of them that one half expects plot complications involving these objects¹⁹³. Not at all. In the next scene there they are, their arrival unexplained » (1974, 58). Si elle n'est pas expliquée, comment comprendre cette apparition ?

Une scène semble particulièrement à même de nous guider dans cette absence d'explication, permettant ainsi d'appréhender la résolution du film, et du conflit familial animant *Bonjour*, comme elle se présente, c'est-à-dire comme étant à peu près dépourvue d'explication. Parmi tous les registres de la parole en jeu dans *Bonjour*, une scène montre la vieille sage-femme en train de prier sur le talus bordant le quartier où se déroule le film¹⁹⁴. Elle est composée de trois plans successifs, tenus remarquablement longuement dans la mesure où ils n'ont aucun enjeu narratif. Leur cadrage est étonnamment contrasté : le premier est un plan d'ensemble très « plein », au sein duquel la dame, de trois-quart (presque de dos), est un détail central ; le deuxième, de demi-ensemble, la montre de profil, en pied, se découpant nettement sur le vert de l'herbe et le bleu du ciel ; le troisième la présente en gros plan, de face à partir des épaules, occupant tout le champ et priant avec ferveur. Tout cela en fait une séquence au découpage frappant bien que son rôle narratif soit à peu près nul : cette scène à première vue injustifiée nous confronte à une énigme cinématographique. Et, de fait, la prière est une parole paradoxale, qui n'est pas strictement transitive comme pourrait l'être une demande, du fait que son interlocuteur ne peut être assigné. Agamben rappelle ainsi le caractère littéralement « précaire » de la prière : « “précaire” signifie ce qu'on obtient à travers une prière (*praex*, requête verbale, distincte de *quaestio*, une requête faite avec tous les moyens, fussent-ils violents) et qui pour cette raison se révèle fragile et aventureux » (2015b, 13) et le rapport entre ce qui a été demandé et ce qui est

192 La question du mouvement est étudiée plus en détail dans le chapitre 6 « Mouvement et désœuvrement : le geste », sous-partie « Sur la passerelle d'Ueno : qu'est-ce qu'un mouvement ? ».

193 Les « objets » sont au pluriel parce que Richie fait également référence aux clubs de golf dans *Le goût du saké* 『秋刀魚の味』 (1962).

194 La scène correspond au minutage suivant : [44min22sec – 44min52sec] dans le DVD édité par Arte Video.

« répondu », incertain. Le fait que la séquence n'ait à peu près aucun lien avec le développement du scénario, qu'elle n'ait pas à proprement parler de conséquences, insiste sur ce caractère paradoxal et incertain, dans la mesure où n'est pas question de le résoudre ou de le résorber, mais de le tenir et de l'endurer¹⁹⁵.

Le paradoxe est en tant que tel une force à l'œuvre dans *Bonjour*, qui s'exprime notamment dans le personnage du père, qui est celui par lequel le téléviseur arrive. Après la séquence qui l'oppose à ses fils et qui déclenche leur grève de la parole, une scène le montre accoudé au bar auquel vont boire les hommes de leur quartier, en compagnie de l'un de ses voisins¹⁹⁶. Au cours de la conversation, le père a l'occasion de dire ce qu'il pense de la télévision : il est plutôt opposé à l'idée d'en acheter une parce qu'il a lu qu'elle provoquerait un « syndrome d'abêtissement collectif » – idée qui n'est pas développée plus avant par le personnage, en tant qu'idée, mais dont on voit qu'elle est traitée dans l'ensemble du film lui-même, à même ses images. Pourtant, quelques scènes plus tard le père achète un téléviseur, sans que personne n'ait véritablement contredit son opinion. Il semble que cet achat ait été décidé en l'honneur du nouvel emploi de représentant de leur voisin, monsieur Tomizawa, dont la retraite posait tant de problèmes. Mais bien sûr les parents de Minoru et Isamu auraient pu acheter un autre appareil électroménager, comme la laveuse de leur voisine. Pourquoi donc une télévision ? Donald Richie propose une belle hypothèse à ce sujet, qui se rapporte, pour lui, à la « justesse » des personnages des films d'Ozu, « a rightness based upon his [the Ozu character] being given an amount of freedom almost unknown to cinema characters. Since he had no work to do, no story to act out, no plot to advance, he could be contradictory, illogical – and always faithful to himself » (1974, 23). Cette analyse semble particulièrement appropriée au père de *Bonjour*, dont le caractère autoritaire et fermé, mis en avant dans l'essentiel du film, est finalement contredit à la toute fin. Il en est ainsi non seulement parce qu'il achète la télévision désirée par ses fils, mais aussi d'un point de vue émotionnel, dans les tout derniers plans où il apparaît : Minoru et Isamu sont alors rentrés à la

195 Il est également intéressant de souligner que la prière est une parole muette et se rapproche en cela du mime, également mobilisé dans *Bonjour*. La scène de prière et celle du mime peuvent ainsi être également vues comme une présence du cinéma muet dans ce film parlant portant sur la parole, et particulièrement sur la parole au cinéma, c'est-à-dire fondamentalement sur les rapports entre cinéma et communication. La présence du muet au sein de *Bonjour* est étudiée dans la partie suivante, « Humour et gags : plaisanter avec le sens ».

196 Minutage : [1h03min19sec – 1h04min56sec] dans le DVD édité par Arte Video.

maison après leur fugue et s'amuse dans leur chambre. Après que leur tante est venue leur demander s'ils n'avaient pas faim, ils se mettent à se rouler par terre en se chamaillant (très légèrement). Leur père apparaît alors à l'autre extrémité du corridor et leur ordonne d'arrêter de faire du bruit en les menaçant de rendre la télévision s'ils continuent. Son intervention arrête immédiatement le jeu des enfants, Minoru s'assoit par terre, dos à son père et face à son petit bureau, Isamu est pour sa part assis sur le bureau, face à son père. Le petit commente alors les mots de son père en assurant son grand frère que sa colère est feinte : « C'est pas vrai ! Ça se voit sur son visage que c'est pas vrai ! Ah, il sourit ! » La caméra demeure sur Isamu et on ne voit pas l'expression du visage de leur père à ce moment-là¹⁹⁷, seuls les mots d'Isamu en témoignent, mais quand la caméra revient sur lui, son visage est fermé de manière caricaturale, il marmonne un « ah bon » et s'en va en marchant de manière raide et pratiquement mécanique, comme pour parodier sa sévérité passée.

Le caractère incohérent du personnage du père, ou tout du moins impossible à synthétiser ou à réduire à des qualificatifs rappelle la forme du film et particulièrement les « parallélismes » que Richie décrit comme « a minor motif running parallel to the main theme or story and, to an extent, both presaging and sustaining it » (*ibid.*, 38). Néanmoins, « the most satisfying parallels in Ozu's films, and the few that are readily recognizable as parallels, are those which fit the film and amplify it but whose connection with the main theme remains elusive » (*ibid.*, 43). Cette remarque décrit bien la place jouée par le thème de la parole et de ses tourments auprès de celui de la télévision dans *Bonjour*. Il semble en effet évident qu'ils ont un lien – ne serait-ce que parce qu'ils sont associés dans la scène de dispute et du fait, également, que la grève des enfants conduit à un malentendu malheureux entre les femmes du voisinage – mais il est difficile à expliciter et demeure à bien des égards « insaisissable » (*elusive*). Il semble que c'est cette résistance à l'explicitation qui importe le plus : le désir de communication, d'une adéquation, est ce contre quoi le cinéma doit se prémunir, échappant en particulier à la tentation de trouver une correspondance dévoilant un sens métaphorique épuisant les images. Il s'agit là de ce qu'un film

197 En fait le visage de Ryû, qui joue le père, change très légèrement à la fin de sa tirade ordonnant à ses fils de se taire, en une inflexion qui semble en effet suggérer un sourire et une détente.

peut transmettre de plus approfondi sur la question de la communication, et notamment sur la communication verbale.

Comme Ozu l'a dit lui-même, *Bonjour* a été conçu à partir de l'idée selon laquelle « on peut bavarder à l'infini sur des choses insignifiantes, mais quand on arrive à l'essentiel il est très difficile de dire quoi que ce soit » (1978, 24). Cela revient à la remarque de la sœur du professeur d'anglais, qui lui intime affectueusement : « il faut parfois dire des choses importantes ». Et bien sûr on doit lui donner raison. Pourtant, quelques scènes plus tard, on retrouve le professeur d'anglais et la jeune femme qu'il aime, la tante des garçons, sur un quai de gare¹⁹⁸. De la manière pleine d'humour caractéristique d'Ozu, le film les montre pourtant échangeant ces « formules creuses » censées n'avoir aucune pertinence au regard des choses importantes : les deux personnages évoquent exclusivement le temps qu'il fait, répétant seulement combien il fait beau¹⁹⁹ en commentant la forme d'un nuage qu'on ne verra pas. Mais ainsi ils se tiennent finalement côte à côte, dans un exemple caractéristique de ce que Hasumi appelle les « scènes de communion » des films d'Ozu²⁰⁰ : « ce mouvement de regard simultané, sans être soutenu par le procédé champ/contrechamp exprimera la communion des deux personnages » (1998, 156). Si l'on peut appeler cette scène une « réponse » à la remarque de sa sœur, elle signifierait avant tout qu'au cinéma il n'est pas possible de dire les choses importantes – ou, autrement dit, que cela n'est pas en son pouvoir. Ainsi, la résolution est avant tout cinématographique et l'apaisement narratif lui est subordonné. Ce qui importe est de la faire éprouver à notre sensibilité cinématographique.

La perplexité conjointe d'Ozu vis-à-vis de l'argumentation et de la causalité narrative, au cinéma, s'exprime particulièrement dans la manière dont le poste de télévision apparaît finalement dans le film – dont on a vu, en effet, que Richie remarque que : « so much has been made of them that one half expects plot complications involving these objects. Not at all. In the next scene there they are, their arrival unexplained » (1974, 58). L'arrivée du téléviseur

198 Minutage : [1h27min05sec – 1h28min35sec] dans le DVD édité par Arte Video.

199 Leurs répliques sont des variations autour de la formule stéréotypée 「いい天気ですね。」

200 Les « scènes de communion » sont étudiées plus en détail au chapitre 6 « Mouvement et désœuvrement : le geste », sous-partie « Les “scènes de communion” : demeurer et contempler ».

correspond à la fin du film et à la résolution de la fugue des deux garçons. Ce qui frappe dans le traitement et la résolution de ces deux fils narratifs (l'arrivée de la télévision et la fugue des garçons), c'est que la partie décisive de leur développement est absente à l'image. Les images de la fugue elle-même (après l'arrivée du policier, qui pousse Minoru et Isamu à partir loin de leur voisinage) de même que celles de la décision des parents et de l'achat de la télévision en tant que telles sont absentes : ce qui est montré est en quelque sorte la « non-image » de la fugue et de l'achat de la télévision. Autrement dit, ces images sont remplacées par autre chose²⁰¹, en l'occurrence la recherche des enfants, séquence²⁰² au cours de laquelle la sœur du professeur d'anglais prononce sa fameuse réplique selon laquelle « il faut parfois dire les choses importantes », ceci alors même que le film semble cacher ou plutôt ne pas montrer ces « choses importantes » au regard de son développement narratif, à savoir les péripéties de la fugue des garçons et l'achat de la télévision, générant une contradiction complexe et pleine d'humour entre ce qui est dit et ce qui a lieu. Cette observation rejoint le fait que, du téléviseur, on ne voit en fait que le carton d'emballage, la boîte restant fermée même après que les enfants l'ont découverte. Le fait que le poste ne soit pas installé implique notamment qu'on ne voit pas les images qu'il diffuserait²⁰³. On peut donc considérer l'ensemble de cette séquence – depuis le moment où le policier déloge les enfants jusqu'à leur retour chez eux – comme mettant en scène l'absence d'un certain registre des images associant l'absence des images de télévision avec l'absence de figuration de la résolution des deux fils thématiques principaux du film, c'est-à-dire l'absence d'image en expliquant le processus. On pourrait dire, ainsi, qu'il en ressort une conception de l'image comme suspension de la représentation.

201 Dans son article consacré au style narratif dans les films muets d'Ozu, Kathe Geist attire l'attention sur la manière dont certaines scènes y sont en fait évoquées en étant substituées par d'autres images. Elle analyse ainsi un épisode de *Chœur de Tokyo* 『東京の合唱』 (1931) en ces termes : « instead of showing Okajima's [the main character] mounting desperation as he talks vainly with the officials, Ozu foregrounds the visit with a portrait of unemployed laborers so desperate that they scrounge cigarette butts and are about to steal a bicycle. They are not meant to contrast with Okajima [...] but to represent his desperation » (1987, 34).

202 Minutage : [1h16min08sec – 1h23min12sec] dans le DVD édité par Arte Video.

203 De même, le professeur d'anglais, qui est celui qui a retrouvé les garçons, explique à leurs parents qu'ils étaient devant la gare, en train de regarder la télévision dans une vitrine. Comme cet épisode est également absent des images de *Bonjour*, on ne voit pas non plus les images de télévision que Minoru et Isamu sont censés y avoir regardées.

2. Humour et gags : plaisanter avec le sens

Pour Maeda Hideki, les scènes « *nonsensical* », burlesques, des films d'Ozu « contribuent à conserver la fondamentale hétérogénéité des images entre elles, sans donner au spectateur le loisir de les constituer en une unité stable et cohérente, en un sens univoque que le regard puis la conscience puissent “consommer” et aplanir » (cité dans Doganis 2005, 52). L'omniprésence de l'humour dans *Bonjour*, son caractère inépuisable, est ainsi une des manières qu'a le film de « plaisanter » avec le cinéma et de subvertir la conception qu'on peut en avoir comme moyen de communication. L'humour accompagne et fait vivre le caractère paradoxal d'un film narratif et parlant au sein duquel les scènes de dialogue, qui devraient en être le centre de la signification, sont le lieu d'une interrogation médiatique sur la possibilité de communiquer. La prépondérance de l'humour rapporte en outre *Bonjour* à la période muette de la production d'Ozu et à son apprentissage auprès du cinéaste Ôkubo Tadamoto. Ainsi qu'on va le voir, cette évocation n'est pas seulement une référence au passé (que ce soit celui d'Ozu ou celui du cinéma), mais une véritable présence du muet au sein même du parlant, qui se joue particulièrement dans des gags reposant sur le décalage entre images et paroles ou entre images et son de manière générale.

Les « paroles enveloppées de silence » du cinéma d'Ozu

Basile Doganis considère que le silence des films muets est la matrice du rapport au son et à la parole prévalant dans les films parlants d'Ozu. Ce rapport est essentiel et il est bien connu que l'arrivée du parlant n'a pas été accueillie par Ozu comme la « solution » à un manque ou une insuffisance du cinéma muet, mais plutôt comme un problème ou tout du moins une question. À propos d'*Un fils unique*, son premier film parlant, Ozu a ainsi déclaré :

parce que je ne pouvais pas me débarrasser de l'atmosphère et du style des films muets, j'étais un peu tendu. *Bien que je comprenne parfaitement que tout est différent dans un film parlant*, le film a le style du muet. À un moment j'ai même eu le sentiment d'avoir été distancié par les autres metteurs en scène. Mais maintenant je me rends compte que m'être concentré sur le cinéma muet m'aide aujourd'hui dans mon travail. (1978, 22 ; emphase ajoutée)

Sa formulation indique notamment qu'il a toujours été clair pour lui que le parlant n'est pas du cinéma muet avec des mots en plus, c'est-à-dire un cinéma où les mots que les personnages peuvent dire rendraient les choses plus faciles à exprimer. Le fait que le cinéma soit pleinement devenu sonore requiert au contraire de reconsidérer la réalisation des images.

Les relations entre images et mots, et entre images et son, sont demeurées un lieu important de questionnement et de réflexion tout au long de sa carrière. Il les a abordées de toutes sortes de manières, trouvant là un espace de jeu au sens fort du terme, désignant un rapport à la réalité non soumis, lequel s'exprime de manière privilégiée dans l'humour. Or, ces interactions sont explorées dès les films muets d'Ozu, dans lesquels il arrive qu'il mette en scène des épisodes faisant explicitement référence au son (et à son absence). C'est le cas d'une scène très évocatrice d'*Où sont les rêves de jeunesse ?* 『青春の夢いまいづこ』 (1932) dans laquelle le surveillant d'une université, qui tient à la main la cloche avec laquelle il sonne le début et la fin des cours, trouve un porte-monnaie par terre²⁰⁴. Comme il le secoue pour en vider le contenu, il agite du même coup sa cloche, laquelle sonne inopinément la fin du cours alors que les étudiants viennent tout juste d'entrer en classe : « c'est un gag reposant uniquement sur un effet de son, un quiproquo fondé sur le son, et ce, en plein film muet ! » (Doganis 2005, 51) Pour Doganis, l'exploration de l'importance du son au cinéma à une époque où il ne pouvait y être présent que sous la forme d'images a conduit Ozu à une pensée de l'autonomie relative des images et du son, qui se manifeste « tantôt en contredisant les données sonores par les données visuelles [...], tantôt, inversement en les corroborant » (*ibid.*, 70). Il s'agit ainsi de deux aspects du médium articulés et non pas identifiés ou assujettis l'un à l'autre, leur relation relevant plutôt de l'amplification réciproque.

Tout le potentiel présent dans l'écart entre images et son est également la ressource essentielle d'une scène d'*Été précoce* (un film parlant cette fois), dans laquelle la surdité du personnage du grand-oncle donne lieu à une interaction comique avec les deux petits garçons de la famille²⁰⁵. Pour s'assurer que le vieux monsieur est effectivement sourd alors que sa tante vient

204 Minutage : [12min46sec – 13min18sec] DVD édité par Carlotta.

205 Minutage : [20min07sec – 21min35sec] DVD édité par Criterion.

de lui affirmer le contraire, contre toute évidence, l'aîné envoie son petit frère crier « Idiot ! » près du vieil homme, sans que celui-ci le voie, le vieil homme ne réagissant effectivement pas à l'invective du garçon. À la quatrième tentative, l'oncle se retourne, sans toutefois qu'il soit sûr que ce soit parce qu'il a entendu ou compris le garçon – lequel parle certes fort mais tend à « manger » son interjection comme pour en émusser le sens²⁰⁶. Le petit part en courant, surpris et certainement épouvanté par sa propre audace, et le vieux monsieur se lève de sa chaise en riant avec cœur et bienveillance, comme s'il était lui aussi amusé par ce jeu avec sa surdité, dont il apprécierait les effets inattendus. Doganis remarque au sujet de cette très belle scène que « c'est le parlant qui se moque du muet [...] [et] c'est également le muet qui raille le parlant, mais dans une confusion où l'on ne saurait plus dire qui est qui, qui représente quoi et quel point de vue privilégier » (*ibid.*, 63). Le film ne donne pas « raison » au parlant, dans le sens où il n'est pas catastrophique pour le grand-oncle de ne pas savoir ce qui vient de se passer et de ne pas avoir prise dessus ; mais il n'idéalise pas non plus le muet, puisque l'humour de la scène repose sur le fait que le cinéma est désormais sonore. Il les renvoie l'un à l'autre de manière à la fois joueuse et très précise, dans la mesure où ce qui est en question se rapporte à l'expression d'un sens et de sa stabilité qui semble contestée au profit, le plus souvent, d'une indétermination.

Au sujet de la place de la parole dans les films d'Ozu, Hasumi remarque qu'au lieu de se transmettre une information, bien souvent « les personnages semblent parler pour s'assurer qu'il sont doués de parole. Les anthropologues et linguistes appellent ce type de communication la “fonction phatique”, caractéristique du langage des mainates, c'est-à-dire une conversation mimétique rituelle, précédant la transmission d'une volonté » (1998, 99). Il désigne ainsi une part du langage dépourvue de « contenu » à proprement parler et qui est bien illustré dans les petites phrases quotidiennes dont se moquent les enfants de *Bonjour*. En général en effet, on ne demande pas à quelqu'un « Comment ça va ? » pour véritablement s'enquérir de sa santé et on ne s'attend pas à ce que notre interlocuteur réponde au contenu de la question, mais à sa fonction, qui est d'établir un premier contact (la réponse étant donc, en principe, « Bien, merci, et vous ? »). Cela ne signifie pas que l'un et l'autre vont effectivement pour le mieux ; soucis,

206 Le petit garçon prononce le mot signifiant « idiot » 「ばか」 un peu comme s'il disait « idô », quelque chose comme 「ばああ」.

ennuis ou préoccupations pouvant apparaître dans la suite de l'échange, la question alors répétée visant à savoir « comment ça va » étant alors prise littéralement et peut recevoir une réponse se rapportant plus précisément à l'état de l'interlocuteur. La référence de Hasumi à la « fonction phatique » suggère une succession temporelle où d'abord la communication est établie, puis son objet véhiculé, c'est-à-dire que lorsqu'il s'agit de la transmission de celui-ci, la volonté de dire et le dit coïncident.

Il me semble toutefois qu'à cet égard l'analyse de Doganis est plus précise, dans la mesure où elle situe la distinction au sein du langage lui-même, dont deux aspects sont ainsi démêlés : le fait de prendre la parole, hors de toute considération pour ce qui est dit (ou à peu près), d'une part, et ce qui est effectivement dit, d'autre part. Il souligne en effet que « le cinéma muet finit par montrer, soigner, sculpter, ciseler la parole, la montrant d'abord dans un acte pur dont rien ne détourne l'attention – ni le sens des mots qu'on ignore encore, ni même le son de la voix qu'on n'entendra pas, dans *une monstration presque abstraite de l'acte de parler, de "prendre" la parole* » (2005, 70 ; emphase ajoutée). Apparaît de la sorte la part d'action et de mise en jeu du fait de parler – qui est, on l'a vu de multiples manières au sujet de *Bonjour*, irréductible à la simple communication d'une information au sens de la transmission de mots d'ordre, comme le dit Deleuze. Or cette part du rapport à la parole a précisément tendance à disparaître, au cinéma, dans l'identification des scènes de dialogue à la représentation d'un élément d'information à transmettre. Aussi Doganis décrit-il les échanges verbaux des films d'Ozu, forgés par le cinéma muet, comme des « paroles enveloppées de silence » (*ibid.*, 71), expression évocatrice suggérant une forme d'écrin aux mots dits, une enveloppe ouatée qui les protégerait. Mais de quoi s'agit-il de les protéger ? Où se situe l'enjeu de la neutralisation mutuelle des images et des mots que produit un rapport d'explicitation réciproque ?

Dans les mots d'Agamben, cet enjeu se rapporte à « l'événement de langage à l'intérieur duquel seulement quelque chose peut être signifié » (1997, 57). Il s'agit d'une chose particulièrement difficile à isoler de l'énonciation effective d'un contenu de langage, l'un allant bien rarement sans l'autre. Pour en donner une idée, Agamben se réfère en particulier aux travaux du linguiste Émile Benveniste, qui montre qu'un tel événement de langage, la prise de parole –

ou ce que lui-même appelle « discours », c'est-à-dire « le langage mis en action » (Benveniste 1966, 258) – est notamment signalé par l'usage de déictiques²⁰⁷. Leur fonction ne tient pas, en effet, à montrer « simplement un objet innommé, mais avant tout l'instance même du discours, son avoir-lieu » (Agamben 1997, 57). Il s'agit donc d'indices attestant que la parole est prise par un locuteur, qui indique de la sorte que c'est ce qu'il est en train de faire. Comme l'explique Benveniste, qui a accordé une attention particulière à l'acte qu'est l'énonciation, « il faut prendre garde à la condition spécifique de l'énonciation : c'est l'acte même de produire un énoncé et non le texte de l'énoncé qui est notre objet. [...] Cet acte est le fait du locuteur qui mobilise la langue pour son compte » (1974, 80). Du point de vue de la linguistique, l'événement en question se comprend en effet comme la mobilisation singulière de la langue, en tant que code (à peu près) stable, pour qu'advienne une parole engageant un locuteur. Ainsi, qu'on aborde cet « événement de langage » à partir de sa différenciation par rapport aux énoncés prononcés (son « contenu ») ou de sa différenciation par rapport à la langue comme code, ce qui est en jeu est l'espace vide, le hiatus qui les relie dans la discontinuité. C'est ce passage, si difficile à identifier, dont Doganis signale que le rapport au son dans les films muets d'Ozu permet particulièrement de faire apparaître.

Les termes de Doganis rejoignent ainsi les travaux d'Agamben se rapportant au fait que le langage est avant tout une capacité, laquelle n'est pas toujours mise en acte et actualisée dans des mots dits et s'exprime notamment comme un vouloir dire irréductible à tout contenu dit. Cela signifie que ce qui est alors rendu sensible est précisément le langage comme potentialité, comme une capacité qui, acquise, peut être employée ou non, sans ce que cela implique qu'elle soit perdue – ce qui ne signifie pas, bien sûr, qu'il ne faille jamais rien dire, et rester dans la pure potentialité offerte par notre capacité au langage. À l'image de la grande sœur du professeur d'anglais de *Bonjour*, qui remarque qu'il faut parfois dire les choses importantes, cette potentialité est ce qui implique également la nécessité éthique d'habiter la puissance qu'elle ouvre

207 Le terme « déictique », dérivé du grec *deiktikos* « propre à montrer, démonstratif », est utilisé en linguistique « à propos d'un élément de l'énoncé qui sert à désigner avec précision ou insistance et, par extension, qui renvoie à la situation spatio-temporelle du locuteur ou au locuteur lui-même » (Rey 1998 tome 1, 1023). Des mots comme « moi », « toi », « ceci », « cela », « maintenant » peuvent avoir la fonction de déictiques.

et d'assumer le pouvoir de révélation du langage²⁰⁸. L'engagement d'un locuteur dont témoigne la prise de parole implique en effet qu'il s'incarne et se matérialise. C'est pourquoi un événement de langage est engageant pour le locuteur, qui livre un corps à corps avec la possibilité qu'offre le langage d'être « pris » pour se faire parole. Il en va sinon de

l'unique forme du mal qui soit [et qui] réside dans le fait de rester en dette vis-à-vis de l'existence, de s'appropriier la puissance de ne pas être comme une substance ou un fondement extérieur à l'existence ; ou bien (et c'est le destin de la morale) de considérer la puissance même, qui est le mode le plus propre d'existence pour un homme, comme une faute qu'il convient en toute circonstance de réprimer. (Agamben 1990, 49)

Agamben décrit ainsi le mal comme résultant de la disparition de la tension existant entre ces deux dimensions du langage que sont son existence comme potentialité et sa puissance de révélation.

Dans un texte spécifiquement consacré au cinéma, Agamben s'intéresse au rapport existant entre cette part du langage qu'est la prise de parole et le « gag » comme épisode comique, souvent produit par une mise en scène burlesque ou tirant parti d'effets de décalages. Il souligne qu'il convient de comprendre le terme de gag dans son sens plein, tel qu'il existe en anglais, dont une des acceptions signifie en effet « bâillon ». Pour lui, l'événement du langage, qu'il est impossible de décrire grâce à des propositions effectivement énoncées, est en fait essentiellement rendu perceptible dans le fait « de ne pas s'y retrouver dans le langage, toujours *gag* dans la pleine acception du terme, qui indique au sens propre ce dont on obstrue la bouche pour empêcher la parole [le bâillon], puis ce qu'improvise l'acteur pour pallier un trou de mémoire ou l'impossibilité de parler » (2002b, 70). C'est au fond lorsque la production d'un énoncé est impossible alors qu'elle est voulue que se révèle l'autre face du langage, le vouloir-dire. C'est pourquoi Agamben évoque le « mutisme essentiel du cinéma » (caractéristique partagée avec la

208 Ainsi que l'indique son sous-titre, l'ouvrage d'Agamben intitulé *Signatura rerum* est consacré à sa « méthode », qu'il décrit comme une archéologie entendue comme « science des signatures ». Il y souligne que « le succès de la déconstruction dans les trente dernières années du 20e siècle est solidaire d'une pratique interprétative qui suspend et laisse tourner à vide les signatures de manière à ne jamais donner accès à un avènement de sens achevé » (2008, 89). Poursuivant en ce sens, il pointe vers la tendance à la neutralisation de toute tension signifiante qu'elle porte quand cette pratique se fait méthode en remarquant que « la trace [derridienne] est, en ce sens, une signature suspendue et renvoyée à elle-même, une *kénōsis* qui ne connaît jamais son *plērōma* » (*ibid.*, 90). La « signature » étant essentiellement un opérateur de signification, au sens où le terme désigne ce qui active certains concepts, on comprend que les maintenir en deçà de toute opérativité conteste absolument leur raison d'être.

philosophie), qui ne désigne pas le cinéma muet, mais le fait qu'il peut ainsi montrer notre capacité au langage en ce qu'elle a de distinct des mots prononcés. Cette aptitude du cinéma s'exprime ainsi souvent de situations comiques (gags), où cette capacité est révélée *a contrario*, parce qu'elle est bloquée ou contrariée. Comme on va le voir, la fonction du « gag » comme donnant à voir le fait de « ne pas s'y retrouver dans le langage » permet d'envisager une grande part de l'humour caractéristique de *Bonjour*.

Les expressions anglaises : « *I love you!* », dit Isamu

Il en est ainsi des expressions anglaises que les enfants lancent pour se tirer de situations délicates, faisant ainsi preuve d'un sens de la répartie extrêmement drôle. Quand ils s'appêtent à sortir de chez eux, après l'école, pour aller regarder le *sumô* à la télévision chez ceux de leurs voisins qui en possèdent une, leur mère les arrête sur le pas de la porte pour savoir où ils vont. Ils mentent en disant qu'ils vont chez leur professeur d'anglais. Soupçonnant évidemment quelque chose, elle leur interdit d'aller regarder la télévision. Face au sérieux de sa mère, Minoru lance un « *Of course madam!* » plein d'espièglerie et Isamu renchérit d'un « *I love you!* » ajoutant à la drôlerie de la réponse de son grand frère. L'interjection d'Isamu ponctue le film à plusieurs reprises et revient notamment quand, pris par la mère d'un de leurs camarades devant la télévision, ils partiront à regret. Après que son frère a dit au revoir à la jeune femme qui les accueillait, Isamu claque la porte de son appartement en lui lançant un « *I love you!* » charmeur. La beauté de sa réplique tient essentiellement à la multiplicité des interprétations qu'elle ouvre, allant d'une manière, pleine de grâce, de la remercier de son accueil, à la pure gratuité du plaisir à prononcer cette phrase étrangère ; plaisir que confirme et augmente sa répétition dans le film. Il semble ainsi en savourer le rythme et la sonorité, s'attachant particulièrement à son signifiant en le déconnectant presque de son signifié ; pas totalement toutefois : l'humour et le charme de ces interactions reposent en effet sur cette articulation faible mais bien présente, sur l'ambiguïté ouverte par cette disjonction relative entre le sens des mots et l'imaginaire que la phrase déploie.

Effectivement, cette expression n'est pas seulement innocente, même dans la bouche d'un petit garçon aussi mignon. On peut la voir comme une « phrase de cinéma » s'il en est,

particulièrement évocatrice dans le contexte de l'après-guerre japonais dans la mesure où elle est associée au cinéma hollywoodien et à la diffusion aussi bien de sa conception de l'amour que de l'échange verbal. En 1959, l'année de *Bonjour*, l'occupation du pays était terminée depuis sept ans et, avec elle, les politiques de contrôle et de censure du cinéma mises en place par les forces d'occupation conduites par l'armée américaine au nom des Alliés. Mais on peut considérer qu'à de nombreux égards, celle-ci a plutôt inauguré une relation particulière du Japon aux États-Unis et à leur cinéma, enjeu historique qui n'est donc pas limité au temps de l'occupation à proprement parler (1945-1952). Pour Kyoko Hirano en effet :

Although the occupation and its censorship programs were officially terminated on April 28, 1952, their influence was to continue long afterward. This influence was strengthened and perpetuated by the bilateral U.S.–Japan defense treaty signed before the occupiers left [...]. The departing occupation authorities helped filmmakers to form the Film Ethics Regulation Control Committee [« *Eirin* » 「映画倫理管理委員会」], an autonomous industry organization intended to regulate film policies. (1992, 261)

Bonjour fait en outre indirectement référence à l'influence américaine dans le Japon de la fin des années 1950²⁰⁹, notamment par la trajectoire ambivalente du jeune couple du voisinage effectivement en possession d'un téléviseur, dont le mode de vie est ostensiblement américanisé, et dont certaines ménagères doutent de la bonne moralité. L'hostilité dont les jeunes gens sont l'objet les poussera ainsi à déménager.

Dans l'ouvrage qu'elle a consacré au cinéma japonais pendant l'occupation, Hirano détaille les différents aspects des institutions mises en place par l'autorité gouvernant le Japon vaincu, à savoir le Supreme Commander of the Allied Powers (SCAP), en vue du contrôle de la production cinématographique et médiatique dans le Japon occupé²¹⁰. L'objectif de cette politique était de

209 Il en est ainsi d'un certain nombre de films d'Ozu des années 1950 et du début des années 1960, ainsi qu'en témoigne particulièrement le personnage de la fille de l'ancienne amante du patriarche de *Dernier caprice*, qui fréquente George, un Américain qu'on aperçoit dans le film (minutage : [30min40sec – 31min22sec] dans le DVD édité par Arte Video) ; ou la scène montrant Ryû Chishû et son ancien camarade de bataillon rencontré par hasard évoquant leurs souvenirs, leur retour dans le Japon vaincu ainsi que les conséquences fantaisistes d'une victoire du Japon sur les États-Unis, dans *Le goût du saké* (minutage : [38min37sec – 45min09sec] dans le DVD édité par Arte Video).

210 Ces institutions étaient essentiellement la section Civil Information and Education (CIE) et le Civil Censorship Detachment (CCD) du SCAP. Le contrôle des films se faisait à deux reprises, par l'approbation préalable du scénario puis de celle du film terminé (Hirano 1992, 6). Au sein de ces institutions, David Conde, en tant que chef de la Motion Picture Unit de la Motion Picture and Theatrical Branch du CIE jusqu'en juillet 1946, fut une figure particulièrement importante pour le cinéma japonais de l'immédiat après-guerre.

s'assurer que le cinéma servirait l'objectif politique de l'occupation, à savoir la démocratisation des institutions et de la culture politiques japonaises, dans un registre libéral entendu au sens politique classique, insistant sur les libertés individuelles. Le cinéma était en effet perçu comme un vecteur majeur de la transformation politique du pays souhaitée par le SCAP. À la suite de Hirano, Edward Fowler remarque ainsi :

What is astonishing is how quickly, after Japan's surrender, the Occupation acted to institutionalize the censorship of film. From very early on – well before the end of the war, in fact – a number of U.S. governmental agencies saw cinema, along with the press, the publishing world, and other media, as a way of transforming Japan into a democratic nation amenable to American values. Scarcely a month after the Emperor had announced Japan's surrender and barely a fortnight after General MacArthur had himself set foot on Japanese soil, SCAP commenced its policy of “guidance” of film and other entertainment industries. (2001, 276)

Bien sûr l'étonnement de Fowler est en partie rhétorique, la puissance de propagande du cinéma ayant largement fait ses preuves au cours du conflit au terme duquel les États-Unis allaient occuper politiquement le Japon. Il est toutefois significatif que cet aspect de l'occupation américaine ait été déjà prêt avant même la victoire officielle des Alliés, signalant ainsi combien la production cinématographique est intriquée à la politique étrangère des États-Unis.

Pour ce qui concerne le cinéma, la censure mise en place par le SCAP reposait d'une part sur l'interdiction de certains sujets, particulièrement le militarisme, l'ultra-nationalisme, les films d'époque (*jidai-geki*) – ils étaient associés à l'esprit « féodal » du Japon, perçu par les forces d'occupation comme un obstacle majeur à la démocratisation du pays, notamment du fait de l'attachement à des logiques éthiques et politiques profondément étrangères à l'esprit libéral, à commencer par le sens de la loyauté entre un *samurai* et son seigneur, bien souvent à l'origine des situations dramatiques mises en scènes dans ces films – et, de manière intéressante, l'occupation elle-même²¹¹. La politique du SCAP réglementait d'autre part le traitement de

211 Non seulement toute critique des politiques d'occupation était interdite, mais l'existence même d'une censure devait être cachée. De même aucune mention, verbale ou visuelle, des destructions consécutives aux bombardements du territoire japonais ne pouvait être faite. Seul le militarisme japonais pouvait être évoqué comme étant la cause des difficultés politiques et sociales de l'après-guerre. En fait, toute trace de la présence américaine au Japon à cette époque devait être absolument absente des films, que ce soit les signes écrits en anglais, les bâtiments utilisés par les forces d'occupation et les GI eux-mêmes (Hirano 1992, 55-57). Outre que ces interdictions ont paru entrer en contradiction avec l'établissement de la liberté de parole dont devait pourtant procéder le processus de démocratisation lui-même, elles semblent de plus impliquer l'idée que les changements affectant la société japonaise

certaines sujets, au premier chef desquels la figuration de l'Empereur. Mais elle s'appuyait également sur une série de sujets « recommandés » par les bureaux de censure, dont la représentation à l'écran devait participer au changement des mentalités projeté, parmi lesquels se trouvaient les baisers et la sexualité. En effet, pendant toute la période de militarisation du Japon et de ses campagnes militaires en Asie et dans le Pacifique, ce qu'on appelle au Japon la guerre de Quinze Ans 「十五年戦争」 (1931-1945), la censure gouvernementale et militaire était draconienne et interdisait, entre autres, les sujets légers ou évoquant l'occidentalisation des mœurs. Les baisers étaient à ce titre interdits, mais il ne s'agissait pas, en l'occurrence, d'interdire quelque chose existant dans le cinéma japonais de l'époque. La demande des bureaux de la SCAP de montrer des baisers à l'écran confrontait ainsi le monde cinématographique japonais à une pratique inconnue et une exigence nouvelle.

À ce sujet, l'enjeu central semble avoir été le désir des instances américaines de voir ce qu'ils pouvaient s'imaginer être l'intimité japonaise. La raison principalement invoquée pour exiger la figuration explicite de baisers dans les films est la supposition que les Japonais, pour exprimer leur amour, doivent bien s'embrasser en privé (Hirano 1992, 155-156). L'idée sous-jacente est qu'il y aurait un « intérieur » privé qu'il s'agirait de donner à voir tel quel, de rendre public, grâce au pouvoir d'exhibition du cinéma. Cette idée entre en contradiction immédiate avec l'observation selon laquelle les premiers baisers effectivement montrés à l'écran au Japon manquaient cruellement de naturel, Hirano suggérant même que les actrices et les acteurs japonais auraient dû « apprendre » à embrasser : « when asked her purpose in visiting the United States in 1950, [actress] Yamaguchi [Yoshiko] answered that she wanted to study the technique of kissing, which was underdeveloped in Japan » (*ibid.*, 160-161). Une telle formulation semble ainsi déplacer la question, le « naturel » en question désignant sans doute non pas tellement la manière qu'auraient, au Japon, les amoureux de témoigner de leur amour mais plutôt la conformité à une image de cinéma et particulièrement une image du cinéma américain, une certaine imagerie amoureuse.

de l'après-guerre, son cinéma en particulier, auraient lieu suivant un processus « naturel », un « progrès » qui aurait été jusque-là entravé et qui s'est simplement déployé parce que la présence des forces d'occupation auraient levé cette entrave.

Se perçoit ici une violence du schème sensori-moteur, c'est-à-dire un cinéma régi par l'enchaînement d'actions à des perceptions ou des sensations, sa puissance de destruction, au sens où il peut « comportementaliser » ou transformer en réactions des choses, et particulièrement des émotions, qui peuvent exister autrement, selon un régime différent. Une telle violence provient de cette capacité à les river à des enchaînements visant l'action qui sont facilement prédéterminés. S'ils sont facilement prédéterminés, en l'occurrence, c'est en tant qu'ils visent l'action. Contestant ainsi la dimension essentiellement passive et éprouvée des affects, ils la font apparaître comme un manque qu'il convient de résorber en y ajoutant des images relevant de l'action dont le propos est de signifier ce qui est censé avoir lieu mais qui bien souvent ne font que le recouvrir. Décollée de l'émotion à laquelle elle est supposée se rapporter, seule la succession des images demeure, pouvant être répétée à l'envi, pour elle-même, même si rien ne se passe, simplement parce qu'il est toujours possible de fabriquer des images, qui deviennent alors des clichés, pour reprendre un terme de Deleuze, qui explique en effet que « même les métaphores sont des esquives sensori-motrices, et nous inspirent quelque chose à dire quand on ne sait plus que faire : ce sont des schèmes particuliers, de nature affective. Or c'est cela, un cliché. *Un cliché, c'est une image sensori-motrice de la chose* » (1985, 32 ; emphase ajoutée).

Ce qui est ainsi évacué est notamment le fait que cette dualité intérieur/extérieur ou privé/public puisse ne pas correspondre à l'expérience et à l'imaginaire que les Japonais ont de l'amour (et de la vie). Hirano remarque ainsi que « the Americans, coming from a culture that valued frankness and explicitness, probably could not imagine that Japanese often felt more eroticism in the hidden or the implicit²¹² » (1992, 162). Autrement dit, la puissance d'exposition du cinéma tombait à point pour contester la culture érotique et amoureuse du Japon. Plus encore, « ever since the surprise attack on Pearl Harbor, Americans had condemned the Japanese more for their “sneakiness” than for any other quality » (*ibid.*, 161), jugeant ainsi qu'il y a un bien

212 Une telle idée est par exemple développée dans l'ouvrage de Kuki Shûzô consacré à la notion d'« *iki* », terme clé de la culture esthétique et amoureuse héritée de la ville d'Edo (ancien nom de Tokyo) au cours de la période du même nom (1603-1868). Kuki explique ainsi qu'une « attitude *iki* est visible lors de la sortie du bain. Le port d'un simple *yukata* d'après-bain sans apprêt, qui contient le souvenir de la nudité dans un passé proche, accomplit l'expression de l'attraction et sa cause formelle » (2004, 66). Une idée proche se retrouve dans l'observation que « le kimono que l'on porte en dégageant la nuque appartient à l'expression de l'*iki* car l'équilibre du kimono est légèrement brisé, ce qui suggère discrètement à l'autre sexe un passage vers la chair » (*ibid.*, 72).

moral à faire les choses ouvertement et au grand jour. Mais un tel jugement semble plutôt correspondre à l'exigence qu'eux-mêmes puissent avoir accès à ce qui a lieu. Comme le souligne Fowler, « Occupation censors were an integral part of *any* Japanese filmmaker's audience throughout the postwar years », autrement dit, il y avait un public explicitement américain pour tout le cinéma produit au Japon à cette époque (2001, 277). L'enjeu entourant la figuration de baisers au cinéma, notamment dans la mesure où il permet d'asseoir une conception de la dualité entre intérieur et extérieur, semble ainsi se rapporter à la lisibilité, pour ce public, de la vie amoureuse au Japon. Une telle lisibilité s'articule à l'idée d'une visée réaliste du cinéma, permettant d'établir la conception d'une « intimité » portée au grand jour et d'imposer à partir de là une dichotomie lisible.

La part inévitable d'impérialisme du vainqueur, ainsi que le mentionne Hirano (1992, 162), qui s'exprime dans l'importance accordée au réalisme concerne avant tout le cinéma et ne regarde au fond la réalité (de la vie amoureuse des Japonais) que de manière très lointaine. Le réalisme ne correspond pas à une « représentation » aussi fidèle que possible de la réalité que le cinéma, en tant que reproduction mécanique du réel, devait être particulièrement à même d'assurer, il est en l'occurrence le nom du moyen par lequel le cinéma peut offrir des images figées et conformantes auxquelles la réalité doit s'adapter. Évoquant notamment le fameux baiser entre May Irwin and John C. Rice de 1896, Hirano rappelle que l'enregistrement filmique d'un baiser est, aux États-Unis, à peu près concomitant de l'arrivée du cinéma. Et « by the mid-1040s Hollywood had firmly established kissing scenes as the crowning moments of love between its handsome heroes and beautiful heroines » (*ibid.*, 159). Cette acmé d'explicitation de la situation amoureuse se retrouve dans le « *I love you* » échangé entre les amants, qui l'accompagne bien souvent. Alors, que devient-elle dans la bouche d'Isamu, le petit garçon de *Bonjour* ? On peut sans crainte souligner que l'alignement entre image et sens que l'expression soutient en principe y est ébranlé avec discrétion et beaucoup d'humour.

Communiquer sans mots : le mime et les pets

Un autre épisode de jeu sur la parole et le sens, qui semble infini dans *Bonjour*, est à rapprocher de l'ouverture sémantique offerte par le « *I love you!* » d'Isamu. Il s'agit de la séance de mime par laquelle les enfants, alors en pleine grève de la parole, essaient de faire comprendre à leurs parents et à leur tante, qui vit avec eux, qu'ils doivent payer l'argent de la cantine, à l'école, le lendemain²¹³. Isamu, qui est celui qui s'en inquiète, y va le premier et fait quelques gestes visant à expliquer ce qu'il veut, laissant les adultes dans le désarroi et l'incompréhension. Minoru s'essaie à son tour, faisant des gestes plus élaborés, notamment pour sa jeune tante qui semble particulièrement désireuse de le comprendre. Mais cette complexité se retourne contre lui et l'histoire qu'elle tire de ses gestes est d'une extravagance sans proportion avec sa simple demande d'argent pour la cantine. Son mime donne ainsi lieu à une forme de délire interprétatif déployé par l'imagination de la jeune femme, qui semble avoir plus envie de jouer avec lui que de simplement comprendre ce qu'il cherche à communiquer²¹⁴. Ce côté déraisonnable de la scène est amplifié par la variété des expressions d'incompréhension des adultes qui semblent recourir à toutes les manières que connaît le japonais pour exprimer le doute et l'interrogation, la répétition de ces petits mots ne faisant qu'accentuer la sensation d'échec de l'effort de communication des enfants, qui semblait pourtant bien simple. La scène paraît ainsi valoir pour elle-même, pour le jeu qu'elle occasionne, comme si elle était une forme de spectacle ou de performance en partie autonome au sein du film. Le vouloir-dire des garçons, orphelin de son « dit », apparaît ici dans la beauté maladroite de son existence comme tentative.

Cette dimension de tentative se retrouve, sur un mode gouailleur, au cœur du *running gag* scatologique des pets, qui est l'objet d'un traitement sonore particulièrement soigné et inventif. Le bruit des pets faits par les petits garçons aussi bien que par le père de l'un d'entre eux est en effet traité sans fausse pudeur, très franchement, par un son parfaitement audible. Mais il est clairement non organique et non diégétique, pratiquement une petite musique. Elle produit à elle seule un effet comique du fait du contraste entre le caractère trivial de sa source et la grâce

213 Minutage : [56min39sec – 58min17sec] DVD édité par Arte Video.

214 Comment ne pas imaginer, en effet, que le simple lien entre « école » et « argent » ne puisse déjà mettre les adultes sur la piste de ce qui, à l'école, requiert régulièrement de l'argent ?

cocasse du son effectivement produit. Une scène montrant l'un des couples habitant le quartier où se déroule le film la mobilise de manière particulièrement comique²¹⁵. Debout en train de s'habiller dans l'une des pièces de leur petit logement, l'homme qui est la référence des garçons en matière de pet, pète donc, émettant ainsi le bruit caractéristique qui lui est associé, un peu plus grave que celui des enfants. Sa femme apparaît alors dans l'embrasement de la porte pour demander : « Tu m'as appelée ? » et il répond qu'il n'en est rien. La scène se répète toutefois, la femme arrivant de nouveau pour demander : « Qu'y a-t-il ? » Cette fois-ci son mari lui demande si elle souhaite qu'il rapporte un certain mets qui est la spécialité d'un endroit où il doit aller dans la journée, c'est-à-dire qu'alors l'échange se fait comme s'il l'avait effectivement appelée. L'humour de la scène vient en partie de la répétition, celle de ce bruit à la fois incongru et évocateur, du plaisir trouvé à son expressivité et à la rupture de ton sur laquelle elle repose. L'humour dérivant de la répétition tient également au fait que la même chose conduit à deux effets ou résultats très différents : si la réaction de la femme est la même, celle du mari change, donnant à son second pet la valeur d'une communication pleine. Ici se produit un glissement qui déplace la question de la signification associée aux mots vers un simple bruit, un bruit en outre particulièrement vulgaire auquel il est accordé la valeur d'une verbalisation pleine. La scène, à la fois ludique et à la limite de l'insignifiance procède d'une marginalisation du pouvoir de signification des mots ou tout du moins à un jeu avec celle-ci. De manière importante toutefois, celle-ci ne se fait pas au détriment du personnage : après l'échange, la femme s'approche d'une fenêtre (cachée par la cloison) en lançant un « Quel beau temps ! » qui ne s'adresse pas vraiment à son mari et qui n'appelle pas non plus de réponse, mais exprime pleinement le plaisir à être dans une belle matinée.

Épilogue – Acte de parole et communication de masse : le *rakugo*

Les enjeux soulevés par notre capacité au langage et son exposition se retrouvent dans un contexte à la fois éloigné et apparenté au film d'Ozu, en l'espèce du *rakugo*, l'un des nombreux arts scéniques japonais, auquel Anne Sakai a consacré une étude d'une grande richesse. Le *rakugo* met en scène un conteur assis seul face à son public, dans une performance à peu près

215 Minutage : [20min13sec – 20min53sec] dans le DVD édité par Arte Video.

exclusivement langagière, à visée comique. Comme le laisse entendre le titre de l'ouvrage de Sakai, *La parole comme art*, Sakai considère cette pratique essentiellement comme un art ou un spectacle de la parole, dont elle indique que « toutes les ressources, toutes les potentialités du rakugo²¹⁶, sont cachées dans la parole du conteur, dans ce monologue au sein duquel se développent les dialogues des personnages » (1992, 295). Or elle observe qu'il découle de cette caractéristique le fait que le *rakugo*, au-delà de tous les enjeux socio-historiques dont il témoigne et qui sont très réels²¹⁷, est fondamentalement « un art qui nous raconte les mésaventures du langage » (*ibid.*, 296). Les histoires de *rakugo* mettent en scène des situations où « la communication est compromise », reprenant de la sorte « les difficultés, qui inévitablement sans doute, s'immiscent également dans les dialogues de notre quotidien ; mais [le *rakugo*] choisit de montrer ces difficultés, et il s'attarde donc sur ces moments où le dialogue est sur point d'échouer » (*ibid.*, 297). Il se fonde ainsi sur ce qui est, fondamentalement, « gag » au sens où on a vu qu'Agamben utilisait ce terme.

La pratique du *rakugo* a donné lieu à la constitution d'un corpus d'histoires régulièrement racontées, bien que l'effet comique de ces récits repose beaucoup sur leur « chute », qui est bien souvent (mais pas toujours) un jeu de mots qui, de la sorte, clôt l'histoire tout en ouvrant la signification de sa dernière réplique. Il s'ensuit donc que la connaissance de l'histoire n'en épuise pas l'intérêt²¹⁸ et Sakai souligne que « l'une de ses principales caractéristiques est que la parole excède le récit proprement dit » (*ibid.*, 160). Elle insiste de la sorte sur le temps de la performance, qui est, pour le *rakugo*, celui de l'énonciation du récit. Sur elle repose sa spécificité

216 Du fait de la répétition du terme « rakugo » dans son étude, Sakai a pris le parti de ne pas le mettre en italique, comme c'est en principe la règle pour les mots d'origine étrangère.

217 Les enjeux en question se rapportent à l'organisation socio-politique de l'époque d'Edo (1603-1868), caractérisée par une hiérarchie que le pouvoir s'efforçait de maintenir aussi stable et étanche que possible. Les récits de *rakugo* mettent ainsi en scène les rapports entre ces différentes classes, aussi bien que le trouble que peut y introduire une mobilité imprévue. Dans ce contexte général, le *rakugo* s'intéresse particulièrement aux enjeux linguistiques qu'impliquent les migrations importantes à cette époque depuis les campagnes du Japon récemment unifié vers sa nouvelle capitale, Edo (Tokyo). En effet, les paysans fraîchement arrivés parlant encore leur dialecte et étrangers aux mœurs de la capitale sont facilement raillés pour leur ignorance de la vie urbaine et de l'esprit du *edokko* 「江戸っ子」, « l'enfant d'Edo ». Sakai précise toutefois que ceux que le *rakugo* moque véritablement sont « tous ceux qui, au sein même de la ville, ont une vision rigide des choses et ne considèrent la vie que sous l'angle des positions occupées par chacun » (1992, 212). C'est à ce titre notamment que l'on peut dire que le *rakugo* est « un art populaire, élaboré par le peuple pour le peuple » (*ibid.*, 213).

218 Il en est de même pour de nombreux arts performatifs traditionnels, comme c'est le cas du répertoire théâtral classique, qu'il soit comique ou tragique.

comme art à la « charnière entre les modes dramatique et narratif » (*ibid.*, 169). Le spectacle tire sa saveur du fait de l'incarnation et l'assomption de la parole par le conteur, dont le style est plus ou moins virtuose et apprécié, son habileté à parler, *benzetsu* 「弁舌」, accomplie. Cette question fondamentale se lit dans la hiérarchie entre conteurs qui n'a pas manqué de s'établir quand la pratique du *rakugo* s'est institutionnalisée, particulièrement à Edo²¹⁹ à la fin du 19e siècle. Aussi, dans les *yose* 「寄席」, les salles spécialisées dans les spectacles de *rakugo*, le programme était-il « construit en fonction des conteurs et non pas en fonction des récits » (*ibid.*, 81).

Il est intéressant d'évoquer les effets qu'ont eus les moyens de communication modernes sur cette pratique reposant sur la mise en acte de la parole. Sakai mentionne ainsi que l'arrivée de la radio, au milieu des années 1920, fut l'occasion d'une grave crise dans le milieu du *rakugo* (*ibid.*, 106), laquelle fut toutefois surmontée. Le *rakugo* a même connu « un nouvel âge d'or » dans les années 1950 et 1960 qui s'est en partie appuyée sur la radiodiffusion elle-même : si « la radio ne peut évidemment transmettre aucun des éléments visuels ni la gestuelle, ni l'atmosphère qui règne dans les *yose* [...] le texte, et l'art de la parole *stricto sensu* passent (dans les deux sens du terme) sur les ondes » (*ibid.*, 114). Il semble donc que la radio n'altère pas ce qui constitue le cœur vital du *rakugo* et Sakai souligne que le public conquis par les performances radiodiffusées avait tendance à aller ensuite écouter les conteurs lors de leurs spectacles, « pour donner corps à ces locuteurs de talent » (*ibid.*). Elle remarque toutefois que le genre de popularité qu'occasionne ce premier médium de diffusion massive est d'un registre particulier, est différent de celle qu'assurait la seule performance localisée, quelle qu'ait pu être la renommée de certains conteurs. Cette transformation des conteurs en célébrités, *yûmeijin* 「有名人」, accompagnant leur entrée dans le registre de la consommation s'est encore accentuée avec l'émergence de la télévision, à partir de la fin des années 1950, qui fit de certains d'entre eux de véritables vedettes. Les rapports du *rakugo* avec cette dernière prendront ainsi un tour plus tragique, dans la mesure où « la communication de masse exigeait des performances plus spectaculaires que celles du *rakugo* traditionnel » (*ibid.*, 115), tendant ainsi à détourner les conteurs du travail et de l'apprentissage du cœur de leur art et de son perfectionnement continu. Sakai mentionne ainsi que les meilleurs

219 Edo est l'ancien nom de Tokyo, qu'elle portait lorsque la ville est devenue la capitale du Japon au début de la période du même nom (1603-1868).

conteurs contemporains, ayant acquis une grande célébrité dans leur jeunesse grâce à leurs apparitions télévisées, sont par la suite revenus à la pratique en *yose*. En revanche, « la télévision, elle, a parfaitement su se servir des talents d'amuseur des conteurs, qu'elle exploite en les transformant en bouffons ou en producteurs de bons mots dans des émissions de variété » (*ibid.*, 116) si abondantes à la télévision japonaise. Elle souligne ainsi le rapport d'instrumentalisation qu'établit si aisément le médium télévisuel, dont le cinéma n'est jamais assuré d'être sauf, et qui vise particulièrement la parole comme acte et comme mise en jeu.

Le rapprochement que *Bonjour* opère entre cinéma et langage ne se situe pas, ainsi, dans le registre de la dénotation, de leur capacité commune à produire du sens. C'est d'une autre dimension de la prise de parole qu'il est question ici, à savoir « l'*éthos* qui se produit dans [l'acte concret de discours] et qui définit l'implication très particulière du sujet dans sa parole » (Agamben 2009b, 110). En effet, parler, prendre la parole signifie occuper la place « en creux » que lui offre le langage et qui en fait une capacité humaine particulière :

Il est peut-être temps de mettre en question le prestige dont le langage a joui et continue de jouir dans notre culture, en tant qu'instrument de puissance, d'efficacité et de beauté incomparables. Pourtant, considéré en lui-même, il n'est pas plus beau que le chant des oiseaux, il n'est pas plus efficace que les signaux qu'échangent les insectes, il n'est pas plus puissant que le rugissement avec lequel le lion affirme sa souveraineté. L'élément décisif qui confère au langage humain ses vertus particulières ne réside pas dans l'outil en lui-même, mais dans la place qu'il laisse au parlant, dans le fait qu'il dessine à l'intérieur de lui une forme en creux que le locuteur doit à chaque fois assumer pour parler. Autrement dit, dans la relation éthique qui s'établit entre le parlant et sa langue. (*ibid.*)

Le risque que présentent les images et le cinéma en particulier concerne cette dimension de la parole, du fait de leur capacité à « rempli[r] de force la vue » pour reprendre les termes par lesquels Barthes décrit la violence de la photographie (1980, 143). Si le privilège ancestral du langage, comme l'exprime Agamben, peut être contesté, il s'agit de veiller à ce que ne disparaisse pas cette possibilité de l'assomption d'un locuteur dans le langage. Il s'agit qu'il réponde de ses paroles et non pas que cet engagement dans le langage soit enseveli sous une série d'énoncés pleins, « positifs ». Il apparaît réciproquement que « parler pour ne rien dire », ainsi qu'est exprimé l'enjeu de la dispute entre Minoru et son père, consiste précisément à ne pas assumer cette dimension du langage : « Quand se rompt le lien éthique – et non simplement cognitif – qui unit les mots, les choses et les actions humaines, on assiste à une prolifération spectaculaire sans

précédent de paroles vaines d'une part et, de l'autre, de dispositifs législatifs qui cherchent obstinément à légiférer sur tous les aspects d'une vie sur laquelle ils semblent n'avoir plus aucune prise » (Agamben 2009b, 109), expression décrivant bien l'appauvrissement auquel correspond un cinéma conçu comme un ensemble de conventions à respecter ou à transgresser.

Chapitre 4

La logique de la technologie et le cinéma

Tu comprends, c'est triste pour les choses qu'on ne les utilise pas, dit-elle. Mais ça ne te gratte pas un peu, ce tissu ? Elle hoche la tête. Puis elle se met à fredonner quelque chose du genre : « Si ça me gratte, c'est la preuve que je suis vivante... »

Kawakami Hiromi, *Cette lumière qui vient de la mer*

1. Médium cinématographique et innovation technique

Sous ses airs de comédie légère et enfantine, *Bonjour* traite d'un aspect essentiel de la réflexion des films d'Ozu sur le cinéma : pour reprendre une expression de Yoshida, il reflète « d'inébranlables convictions » (2004, 66) impliquant une marginalisation de la place accordée à l'explication – ou, pour citer Agamben, « une hésitation prolongée entre l'image et le sens²²⁰ » (2004b, 93). Elles désignent un certain rapport au sens et à la signification, qui ne doivent pas s'imposer simplement grâce à une exploitation de la force d'enchaînement du cinéma. Le développement narratif peut facilement opérer une telle instrumentalisation, mais il en est de même du montage et particulièrement des « règles » de montage conduisant à la production d'images « inertes et rassurantes », l'expression de Doganis (2005, 47) indiquant bien ce que les images, hors d'une telle instrumentalisation, peuvent avoir de troublant. Il en est ainsi parce qu'alors elles ne naissent pas du recouvrement de la destruction sur laquelle elles ont été édifiées mais la laissent affleurer, alors, on l'a vu, le cinéma ne fait pas preuve de sentimentalisme. Il ne s'efforce pas de remplacer le chaos par une succession d'images bien orchestrée, Doganis rappelant ainsi :

L'intention d'Ozu, éminemment originale, dans chaque cas, consiste, selon ses propres termes, à « cacher ce que le spectateur souhaite voir le plus » (*et ce spectateur souhaite voir, en général, des regards qui se croisent, des coupes tranquilles, un espace cohérent, un temps*

220 Agamben conçoit cette définition d'un « certain cinéma » à partir de celle que Valéry donne du poème comme « hésitation prolongée entre le son et le sens » (cité dans Agamben 2004b, 93). Par ce rapprochement entre poésie et cinéma, il souligne le caractère décisif de l'arrêt pour l'une comme pour l'autre.

linéaire, des pièces peuplées de monde, du drame, du pathos, et puisqu'il s'agit du cinéma, des « effets », des « trucs », du « sensationnel ») et, inversement, à montrer au spectateur ce qu'il ne veut ou ne peut pas voir, ce qui échappe au domaine de la vision ordinaire et « naturelle ». (2005, 78 ; emphase ajoutée)

Plus qu'un enjeu de « perception », comme le suggère Doganis, je m'intéresserai à cette question du point de vue du médium cinématographique à ses capacités et à ses incapacités, c'est-à-dire à ses « limites » ainsi que l'exprime Hasumi. Les films d'Ozu, au lieu d'essayer de les camoufler, entretiennent un rapport vivant avec elles et les donnent à percevoir.

Aussi Hasumi estime-t-il que « la célèbre profession de foi d'Ozu : “Je ne crois pas que le cinéma ait une grammaire” est moins une preuve de confiance en soi, de la part d'un cinéaste fidèle à son propre univers, que l'expression de l'irritation de quelqu'un qui sait par expérience que la confiance dans les techniques institutionnalisées abêtit le cinéma » (1998, 124). Prenant l'exemple du gros plan, Hasumi souligne que certains choix de réalisation ne servent qu'à illustrer un sens préexistant aux images, « forgeant un amas de sentiments inexistantes » (*ibid.*), certaines associations devant susciter l'impression que tel ou tel sentiment est en jeu. Au tout début de *Tokyo-ga*, Wenders exprime une idée très proche dans son commentaire en voix *off*, lorsqu'il reproche aux images du film projeté dans l'avion le conduisant au Japon de n'être qu'une « imitation » des émotions par les images²²¹, contrastant ainsi avec les louanges des films d'Ozu qu'il a faites immédiatement avant. En effet, poursuit Hasumi,

pour Ozu, il ne s'agissait pas de fixer, sur la pellicule, des objets dont la réputation habituelle est d'être poétique ailleurs qu'au cinéma. Il choisit des objets qui deviendront poétiques à l'instant où ils seront filmés. Cela n'a donc plus de sens de les affubler de l'adjectif impropre de poétiques. Contentons-nous d'appeler poétique *le bouleversement de la sensibilité que l'on éprouve lorsque le cinéma se révèle à nous.* (*ibid.*, 188 ; emphase ajoutée)

Comme on l'a évoqué précédemment, Hasumi précise que cette forme de révélation trouble ce qu'il appelle notre « sensibilité cinématographique », désignant ainsi le fait d'être touché par des événements ou des phénomènes dont la possibilité dépend du médium cinématographique, hors de toute considération pour des effets spectaculaires ou dramatiques. C'est pourquoi il estime qu'ils se produisent sur un seuil où « le cinéma pourrait cesser d'être le cinéma » (*ibid.*, 155), sur cette lisière.

221 Minutage : [5min15sec] dans le DVD édité par Criterion (en supplément de *Printemps tardif*).

Le goût du riz au thé vert : si elles ne sont pas dans le mélodrame, où vont les émotions ?

Le goût du riz au thé vert 『お茶漬けの味』 (1952) présente un exemple, parmi tant d'autres, de ce léger vacillement dans la succession des images troublant notre sensibilité cinématographique. Le film s'intéresse aux relations tendues du couple formé par Satake Taeko et son mari, Satake Mokichi. Comme on l'apprend au cours de la séquence dont il est question²²², celui-ci a été élevé à la campagne avant de faire carrière et d'épouser une jeune femme issue de la grande bourgeoisie tokyoïte. Les circonstances exactes de leur union ne sont pas précisées, bien qu'il soit connu qu'il s'agit d'un mariage arrangé. La proximité manifeste entre son beau-père et le président de l'entreprise pour laquelle travaille Mokichi suggère que les deux messieurs ont joué un rôle dans l'arrangement, sans que rien ne le confirme toutefois. La scène se situe à un moment où les rapports entre les deux époux sont particulièrement difficiles, Taeko n'adressant plus la parole à son mari à cause d'un certain épisode qui paraît toutefois en grande partie un prétexte tant elle ne lui trouve, de manière générale, aucune qualité. La séquence est importante d'un point de vue dramatique dans la mesure où elle explicite ce qui sépare les époux, leurs origines sociales et les goûts qu'ils en ont hérités, la femme étant plus intransigente dans ce qu'elle perçoit comme étant l'incompatibilité de leurs manières d'être. Au sujet du *Goût du riz au thé vert*, Ozu a de fait souligné son intérêt pour le point de vue de Taeko : « Je voulais simplement révéler certains traits d'un homme vus par les yeux d'une femme, comme sa prestance ou son bon goût » (1978, 24). Mais, de manière significative, la séquence suggère également une résolution possible de leur antagonisme, bien qu'elle ne suffise pas à ce moment du film et qu'il faille attendre sa fin pour qu'elle soit opérante.

La séquence montre Mokichi commençant à souper, servi par Fumi, la jeune domestique du ménage, sans attendre que sa femme se décide à le rejoindre. Quand elle vient s'asseoir face à lui, elle lui reproche sa manière de manger son riz, sur lequel il a versé de la soupe *miso*, ce qui le conduit inévitablement à rapprocher le bol de sa bouche pour en aspirer le contenu en s'aidant de ses baguettes. Il s'en excuse mais elle se lève et quitte la table. S'ensuit un échange entre Fumi

222 Minutage de la séquence complète : [1h13min09sec – 1h21min08sec] dans le DVD édité par Carlotta.

et Mokichi, initié par celui-ci, portant sur la manière de manger le riz. La jeune domestique répond aux questions de son patron, confirmant que dans sa famille aussi le riz se mange arrosé de soupe, mais qu'elle ne le fait pas chez eux parce que sa maîtresse réproouve cette habitude. Le dialogue souligne ainsi une certaine familiarité entre les deux personnages²²³, qui repose sur la proximité du milieu dans lequel ils ont été élevés, et, du point de vue du développement dramatique, la révèle puisqu'il s'agit du sujet de leur conversation. Suite à cet échange, Mokichi essaie de renouer le dialogue avec sa femme en allant la voir dans sa pièce, qu'elle quitte presque immédiatement, refusant de parler à son mari. Elle est, on l'apprend par Fumi, allée prendre son bain. Mokichi demande à la jeune fille de dire à sa femme qu'il souhaite lui parler quand elle aura fini. Il sort de la pièce, qui est celle où le repas avait été servi, et Fumi recommence à débarrasser la table. À ce moment-là, Taeko appelle Fumi, qui abandonne immédiatement sa tâche pour répondre à l'appel de sa patronne.

Le plan suivant montre un corridor vide où on s'attend à tout instant à voir arriver Fumi en chemin vers le bain ou, pour être plus précise, à voir Fumi *s'y précipiter*, conformément à la promptitude avec laquelle elle s'est levée²²⁴ à l'appel de Taeko. Mais il n'en est rien, le plan est tenu quelques instants (neuf secondes) et rien ne s'y passe hors de l'écoulement du temps et de l'apparition d'une très légère musique extra-diégétique. Le plan suivant montre Mokichi, assis devant le petit bureau auquel son personnage est étroitement associé. Toute idée ou sentiment d'urgence ou de nécessité a disparu dans cette succession, sans que quoi que ce soit de l'interaction entre Taeko et Fumi ne soit montré. Nos émotions ou quelque chose comme notre disposition émotionnelle a simplement changé durant la suspension introduite par le plan du corridor, quelque chose semble s'y être déposé. Comment comprendre ce qui s'y passe ?

223 Cette familiarité est également mise en scène plus tôt dans le film, alors que Taeko, l'épouse, est partie passer deux jours dans une station thermale des environs de Tokyo avec deux amies et sa nièce, en mentant à son mari sur les raisons de son voyage (elle prétend devoir y rejoindre cette même nièce qui serait souffrante alors qu'elle y va simplement par plaisir). Au moment où Fumi vient préparer le *futon* de son patron pour la nuit, celui-ci lui demande des nouvelles de son frère, qui vient de passer un examen. Comme elle lui apprend que celui-ci, qui a été reçu, va être envoyé à Sendai, c'est-à-dire loin de là où vivent ses parents, Mokichi s'inquiète de ceux-ci, partageant ainsi les événements et les soucis de la vie de sa jeune domestique (minutage : [24min04sec – 25min18sec] dans le DVD édité par Carlotta).

224 Fumi s'était en effet agenouillée pour débarrasser la table des restes du repas des époux, qui avait été servi sur une table basse, à la japonaise, les convives étant assis au sol.

Le personnage de Fumi constitue une zone de tension entre les époux, prise entre sa familiarité relative avec Mokichi, venant de la proximité de leur origine sociale (la manière commune qu'ils ont de manger leur riz en étant l'indice), d'une part, et, d'autre part, la loyauté et l'allégeance qu'elle doit à sa patronne, laquelle a en outre l'habitude d'être servie. L'attitude de Taeko identifie plus directement Fumi à sa fonction et à la hiérarchie qui la fonde²²⁵. Le plan sur le corridor vide inséré entre l'appel de Taeko et le plan de Mokichi travaillant à son bureau semble devoir offrir au personnage de Fumi un espace neutre, un lieu où elle pourrait se déposer et trouver l'aise avec laquelle être à la fois avec l'un et l'autre, ce qui signifierait également que leurs différences pourraient véritablement coexister (plutôt que d'être une cohabitation particulièrement tendue). Ou peut-être, dans la mesure où elle est en fait absente de ce plan, s'agit-il plutôt d'un lieu où elle pourrait manquer, en tant qu'incarnation de cette tension entre eux. À cette possibilité de son absence s'opposerait son hypothétique irruption empressée dans le cadre, indiquant qu'aucun espace de résolution n'est possible, c'est-à-dire aucun espace sans elle. Cet enjeu laisse supposer que ce plan, aussi insignifiant qu'il puisse paraître, est également une préfiguration de la résolution que le film (et le conflit entre les époux) va trouver, pourvu qu'elle soit « heureuse », ce qui est effectivement le cas.

De manière intéressante en effet, à la fin du film, la scène entérinant la réconciliation des époux se déroule en grande partie dans la cuisine de leur maison, lieu privilégié de leurs domestiques où Taeko n'est manifestement jamais allée, Mokichi lui demandant s'ils sauront y trouver ce dont ils ont besoin pour préparer le riz au thé vert qu'ils se proposent de manger. La scène se déroulant tard dans la soirée, les deux jeunes femmes travaillant chez eux sont déjà endormies. Ce lieu en principe occupé par Fumi est ainsi vidé de sa présence, comme pour leur dégager un espace privé de la tension qu'elle porte, bien malgré elle, simplement du fait de sa position dans la maison. C'est notamment à ce titre, parce qu'il est associé à ce lieu, que le partage du repas est effectif et opératoire du point de vue de l'établissement d'un terrain commun entre les époux. La cuisine étant un lieu consacré au travail domestique, en y pénétrant et en s'y

225 Il ne s'agit pas, bien sûr, de dire qu'une telle hiérarchie est absente des relations entre Mokichi et Fumi, l'écart entre leurs positions étant signalé ne serait-ce que dans la manière dont chacun s'adresse à l'autre, Mokichi pouvant se permettre une familiarité verbale inaccessible à Fumi. De même, l'initiative de la conversation vient toujours du maître de maison.

activant, Taeko accepte en un sens de « s'abaisser » à faire des tâches auxquelles elle aurait répugné auparavant. Elle renonce ainsi à la rigidité avec laquelle elle marquait jusque-là son appartenance à la haute société indiquant de la sorte un rapprochement possible avec la manière d'être de son mari. Il convient toutefois de souligner que cet aspect, dramatique, de la résolution du film atteste ou accompagne le fait que l'apaisement a eu lieu, lequel repose essentiellement sur l'aménagement par le film d'un espace vidé de la tension incarnée par Fumi, dans lequel le couple puisse entrer ensemble.

Pour en revenir à la séquence « du corridor », la scène suivant le plan du corridor vide contraste avec la puissance déployée dans celui-ci. En effet, le plan suivant celui de Mokichi à son bureau montre Taeko arrivant dans le corridor précédemment vide, qu'elle occupe et remplit, fermant ainsi la possibilité portée par le plan précédent. La suite est occupée par une discussion entre les époux qui ne fait que reformuler tous les éléments déjà mis en scène : Mokichi aborde la question de leurs différences de goûts et d'habitudes, revendiquant, sans acrimonie, sa préférence pour les cigarettes bon marché ou les voyages en troisième classe. Taeko lui oppose sa conception de la simplicité, c'est-à-dire de ce qui est simple pour elle, à savoir voyager en première classe. Cette discussion porte sans doute des traces de l'histoire du scénario du film, qui avait été écrit en 1939 mais il n'avait pas passé la censure militaire de l'époque, qui avait désapprouvé que l'apaisement des relations entre mari et femme s'incarne dans la préparation et le partage d'un *ochazuke* 「お茶漬け」, le « riz au thé vert » du titre, un plat simple et frugal, où le riz (souvent un reste) est arrosé de thé (ou d'eau chaude) et agrémenté de condiments. Dans le scénario original, ce partage, signalant un changement dans l'attachement exclusif de Taeko aux choses sophistiquées et, donc, un rapprochement de la sensibilité de son époux, se faisait avant le départ de celui-ci au front. C'est ce qui avait été reproché à Ozu par la censure de l'époque : le départ pour la guerre devant être un moment glorieux, il était en principe marqué par un plat de célébration, du « riz rouge²²⁶ ». Il avait été mal perçu qu'il corresponde au contraire à la

226 Le « riz rouge » 「お赤飯」 (*osekihan*) est un plat de fête, en principe préparé pour marquer les moments importants de la vie. Il est composé de riz gluant 「もち米」 (*mochigome*) et de haricots rouges *azuki* 「小豆」 cuits ensemble à la vapeur (les haricots colorant légèrement le riz, qui devient rosâtre).

consommation d'un mets simple et en un sens pauvre, peu importe qu'il s'agisse là d'une « fête » pour les époux qui trouvent là, enfin, un terrain commun²²⁷.

Paradoxalement, il s'agissait aussi d'une époque où toute forme de futilité était proscrite et la frugalité exaltée, notamment au cinéma. Mais il fallait sans doute que ce soit par devoir patriotique plutôt que pour le plaisir d'un moment véritablement partagé. La scène de dialogue entre les époux, qui se caractérise par une glorification plutôt bavarde de la « simplicité » par l'intermédiaire du personnage de Mokichi et qui détonne relativement dans la production d'Ozu, s'oppose en fait à la résolution à venir par l'intermédiaire du partage de l'*ochazuke*. La scène de conversation témoigne au contraire de ce que la situation est parfaitement bloquée. Il en est ainsi pas seulement parce que la discussion débouche sur une impasse, mais essentiellement parce qu'elle est bavarde, c'est-à-dire vidée de toute puissance. Elle l'est d'une manière qui reprend l'attachement pratiquement fanatique de Taeko aux modes de distinction de sa classe d'origine pour en faire des signes de sa valeur. Alors que le plan du corridor vide, vibrant de la tension produite par l'attente de l'irruption de Fumi, est en revanche plein de la puissance qui donnera au film la possibilité de finir. En quelque sorte suspendu hors du temps de la diégèse, ainsi que Noël Burch caractérise les plans sans personnages des films d'Ozu, l'image est empreinte de « la tension entre la suspension de la présence humaine [...] et son retour virtuel », laquelle anime la séquence (Burch 1982, 176), notamment d'un point de vue émotionnel. De la vie et du mouvement y sont ainsi insufflés, de manière *a priori* paradoxale dans la mesure où il s'agit d'un plan fixe, et dépourvu de tout être vivant.

Mais c'est précisément de cela qu'il s'agit : la coloration émotive que Taeko associe à la singularité de son mari est ce qui va changer et ce qui doit être transmis cinématographiquement. Une telle singularité est ainsi entendue au sens fort de « singularité quelconque » qu'on a évoquée au sujet de *Récit d'un propriétaire*, et qui se distingue notamment d'un ensemble de

227 On peut dire, en un sens, que les autorités ne s'y sont pas « trompées » en censurant le scénario du *Goût du riz au thé vert*, le jeu qu'il trouve par le simple remplacement d'un plat de riz par un autre est, en fait, une forme de revendication pour un cinéma n'ayant pas un sens préconçu et dirigé, c'est-à-dire tout le contraire de sa mobilisation pour la propagande. Yoshida estime d'ailleurs que le scénario du *Goût du riz au thé vert* possède une tournure « pacifiste où éclate cette attitude réfractaire typiquement “ozuesque” » (2004, 63), refusant de composer des images toutes faites (ici, en l'occurrence de ce qu'est une fête).

propriétés (venir d'un milieu modeste, aimer les cigarettes bon marché, etc.) Comme elle le dit tout à la fin du film à sa nièce, après que ses deux amies sont parties, fatiguées de sa palabre de nouvelle amoureuse, « maintenant j'aime en lui tout ce que je détestais auparavant²²⁸ ». Une fois seule, elle appuie en quelque sorte physiquement son affirmation, en se grattant le cou d'une manière fort peu distinguée, comme si elle jouissait en notre présence, nous qui pouvons en attester, de nouveaux plaisirs. Taeko, ainsi, n'aura pas été convaincue par les arguments de son mari ou par un appel à la tolérance qui aurait pu être la trace de la présence américaine dans le Japon de l'après-guerre. Ce qui est en jeu, plutôt, c'est le potentiel du cinéma de faire advenir certaines émotions et particulièrement leurs transformations, hors de toute représentation. Le plan du corridor héberge la mobilité essentielle des émotions, dont la nature est d'évoluer et de se transformer, de passer pour être vécues. C'est cette possibilité qui est mise en scène, et qui concerne aussi bien les personnages que les émotions des spectateurs du film.

La séquence du *Goût du riz au thé vert* est ainsi divisée en deux parties, une première pleine d'une puissance cinématographique véritable et une autre qui est en fait construite sur la destruction de cette puissance. Cette idée peut être reformulée à partir de l'idée de sensibilité cinématographique en soulignant que la première partie s'adresse à cette sensibilité (qui est notamment celle qui perçoit, pas nécessairement consciemment, que le plan du corridor « devrait » montrer Fumi s'y précipiter et ne le fait pas) alors que la seconde repose au contraire sur sa neutralisation, au profit d'un développement seulement narratif. Aussi est-ce la première qui porte la possibilité de résolution du film, dont on a vu qu'elle s'exprimait fondamentalement en termes d'occupation et de vacuité de l'espace – sans, bien sûr, qu'il soit le moins du monde question d'un « indice » ou d'une préparation à l'évolution du film. Il s'agit simplement de là où une ressource demeure. La seconde manifeste au contraire un épuisement de toute ressource, qui est signalée par l'impasse du dialogue entre Taeko et Mokichi dans le sens où une motricité reposant seulement sur la trame narrative est fondamentalement une impasse. Ce qui est en jeu est la capacité des images et leur enchaînement à susciter des émotions et à les faire vivre, ce qui revient à rendre compte de leur mobilité et à la transmettre, et non pas à en imposer l'idée. La capacité des émotions à être vécues et se transformer ou, pour être plus précise, à se transformer

228 Minutage : [1h53min01sec] dans le DVD édité par Carlotta.

pour être vécues est en fait le thème central du film, dans la mesure où il se concentre sur la trajectoire de Taeko. Mais il s'agit également d'un enjeu cinématographique essentiel dans la relation du film à son public, portant sur la manière dont transitent les émotions, ce qui n'est pas différent mais se conçoit à plusieurs niveaux de l'existence du film. Déployé autour de cette séquence, *Le goût du saké* offre un traitement médiatique de cette question, dans la mesure où les dimensions matérielle et technique aussi bien qu'immatérielle et esthétique de la question du cinéma y sont conjointement élaborées.

Couleur, formats anamorphiques : des innovations ?

Cette courte étude du *Goût du saké* comporte plusieurs enseignements, qui permettent notamment de préciser le rapport du cinéma d'Ozu à la parole en tant qu'il concerne essentiellement la puissance du cinéma. Dans le cas d'Ozu, cette question se comprend notamment dans sa relation à ce qu'il est convenu d'appeler les « innovations » du cinéma, au sein desquelles l'arrivée du parlant est la plus significative, même si celle de la couleur est également considérée comme une innovation importante. Toutes deux se sont toutefois posées à Ozu sous la forme de *problèmes*, des problèmes cinématographiques. À l'époque de ses dernières réalisations, à la fin des années 1950 et au début des années 1960, les films tournés en format anamorphique (particulièrement en CinémaScope) étaient en outre de plus en plus répandus au Japon, au point de devenir dominants. Mais Ozu n'a jamais tourné de film utilisant un tel format, dernière « innovation » ayant concerné le cinéma de son vivant (Ozu est mort en 1963). De manière caractéristique, sur un mode à la lisière entre la précision scrupuleuse et la dérision, il a dit à ce sujet :

Je n'avais pas eu l'intention de réaliser un film pour écran large et pourtant je changeai peu à peu en devenant conscient de ce format. Par changement je ne parle pas de quelque chose de soudain mais de changements progressifs et inconscients. Par exemple le nombre de gros plans et de plans brefs commença à augmenter. En fait ce film [*Herbes flottantes*²²⁹] doit avoir plus de plans brefs qu'aucun autre film japonais récent. (Ozu 1978, 25)

229 *Herbes flottantes* 『浮草』 (1959), « remake » d'*Histoire d'herbes flottantes* 『浮草物語』 (1934).

Indiquant de manière indirecte ce qu'il percevait des particularités et des limites du CinemaScope²³⁰, c'est-à-dire des formats anamorphiques à leurs débuts, il signalait dans le même temps qu'il n'avait pas l'intention de se conformer à leurs exigences, c'est-à-dire qu'il n'était pas question pour lui d'accueillir ces nouveaux formats comme une amélioration pure et simple.

Selon la perspective sur le cinéma que l'on privilégie, qu'elle accorde de l'importance ou non à sa dimension matérielle, technique et industrielle, l'analyse de l'introduction du son, de la couleur et celle des formats anamorphiques suit des logiques et des registres différents, dont les enjeux concernent à divers titres le rapport d'Ozu au cinéma ainsi que son attachement à une certaine conception du cinéma « primitif », si l'on peut dire. Se pencher sur les implications matérielles de ces modifications va notamment à l'encontre de la conception du cinéma comme « phénomène idéaliste » chère à André Bazin (2010, 19). Le texte que Bazin a consacré au « Mythe du cinéma total » s'intéresse, avec ce terme, à ce qu'on pourrait appeler l'*archè* du cinéma, entendue aussi bien comme commencement et comme commandement, c'est-à-dire comme force engageant un phénomène dans toute sa temporalité²³¹. L'archéologie de Bazin vise la compréhension du « mythe directeur » des « premiers » inventeurs du cinéma (ou, pourrait-on dire, d'une forme de proto-cinéma), qu'il qualifie de « prophètes » (*ibid.*, 23 et 22) donnant ainsi le ton d'un rapport mêlant vénération et révélation pour un cinéma dont la réalisation est essentiellement à venir : « les textes abondent, plus ou moins délirants, où les inventeurs n'évoquent rien moins que ce cinéma intégral donnant la complète illusion de la vie dont nous sommes encore loin aujourd'hui » (*ibid.*, 22-23). L'épithète « délirant » n'est pas péjorative ici, il

230 En effet, bien qu'il remarque finalement que « as directors became more acquainted with 'Scope, most sought to accelerate their cutting and bring the films in line with traditional *découpage* », David Bordwell souligne que l'impossibilité de monter des plans relativement brefs a préoccupé cinéastes et monteurs dans les premiers temps du déploiement du CinemaScope : « Would not a flurry of images on an enormous screen overwhelm the audience? » (2003, 218). Pour ce qui concerne le gros plan, la pratique était rendue délicate du fait des limites techniques des premiers objectifs du CinemaScope et, comme les films étaient généralement filmés en couleurs, par celles des premières versions de l'Eastmancolor. À cette époque, « directors were faced with a choice. The closer they brought their players to the camera, the shallower became the playing space and the greater the risk of optical distortion. One default schema emerged: in framing figures from the hips or waist up, the director spread them across a single mid-range plane so as to keep all in focus » (*ibid.*, 223).

231 On dira avec Agamben que l'*archè* ainsi comprise désigne « l'origine [en tant qu'elle] ne cesse jamais de commencer, c'est-à-dire de commander et de gouverner ce qu'elle a fait venir à l'être » (2013, 15).

désigne au contraire le caractère visionnaire et passionné de ces « possédés de leur imagination » qui sont les véritables précurseurs du cinéma (*ibid.*, 22).

Ces propos témoignent d'une conception d'un devenir du cinéma devant se conformer l'idée prédéterminée existant chez ces précurseurs « toute armée dans leur cerveau, comme au ciel platonicien » (*ibid.*, 19) : celle, donc, d'un cinéma total dont la vocation est un réalisme intégral (*ibid.*, 23). Bazin explique ainsi :

Si le cinéma au berceau n'eut pas tous les attributs du *cinéma total de demain*, ce fut donc bien à son corps défendant et seulement parce que ses fées étaient techniquement impuissantes à l'en doter en dépit de leurs désirs.

Si les origines d'un art laissent apercevoir quelque chose de son essence, il est permis de considérer les cinémas muet et parlant comme *des étapes d'un développement technique qui réalise peu à peu le mythe originel des chercheurs*. On comprend, dans cette perspective, qu'il soit absurde de tenir le cinéma muet pour une sorte de perfection primitive dont s'éloignerait de plus en plus le réalisme du son et de la couleur. Le primat de l'image est historiquement et techniquement accidentel, la nostalgie qu'entretiennent encore certains pour le mutisme de l'écran ne remonte pas assez loin dans l'enfance du septième art, les véritables primitifs du cinéma, ceux qui n'ont encore existé que dans l'imagination de quelques dizaines d'hommes du 19^e siècle, sont à l'imitation intégrale de la nature. Tous les perfectionnements que s'adjoint le cinéma ne peuvent donc paradoxalement que se rapprocher de ses origines. (*ibid.*, 23 ; emphase ajoutée)

Bazin ayant annoncé le registre idéaliste de son propos dès le début de son article, il est peu étonnant d'y trouver la « matière » (ou le « corps ») essentiellement sous les traits de la résistance à l'idée (*ibid.*, 19). Depuis ce point de départ, son propos se déploie dans les termes d'une insuffisance technique originelle, dont la nature est, de ce fait même, de se résorber : il suffit pour cela de compter sur les prochaines étapes de l'innovation technique. Son progrès devrait en effet garantir un rapprochement toujours plus serré de la réalité du cinéma et de son idéal. Ce qui frappe toutefois est la manière dont ce parti pris « idéaliste » condamne l'inscription temporelle du cinéma à être subordonnée au développement technique, son progrès étant le garant de la réalisation de sa vocation, qui dépend ainsi profondément de sa dimension matérielle.

La trajectoire d'Ozu permet d'énoncer une idée très différente du cinéma, et même d'un idéal du cinéma, qui prend ses distances par rapport à l'idée d'une vocation réaliste du cinéma, tout du moins dans la mesure où le terme est entendu en termes mimétiques comme « la

restitution d'une illusion parfaite du monde extérieur avec le son, la couleur et le relief » (*ibid.*, 22). L'enjeu central du déplacement que suggère l'étude des films d'Ozu vise l'implication de l'effort de dégagement, par Bazin, du cinéma d'une origine et, donc, d'un commandement techniques et matériels qui expose paradoxalement la pratique cinématographique à devoir se soumettre à la logique du progrès technique (et industriel). À l'inverse, l'idée ici est d'envisager les potentialités ouvertes par le rapport au passé, au mouvement de « retour », si l'on peut dire, à une certaine primitivité du cinéma, du cinéma d'Ozu. Celui-ci ne doit pas être confondu avec la « nostalgie » dénoncée un peu rapidement par Bazin dans la mesure où la question, telle qu'elle est formulée dans les films d'Ozu, ne concerne pas le « primat de l'image », mais le rapport des images au sens, qui est notamment modifié par le parlant. On verra qu'alors la vitalité du cinéma ne s'entend pas dans les termes d'un déploiement linéaire vers l'avant mais au contraire dans le soin apporté à ses potentialités.

La remarque d'Ozu au sujet des formats anamorphiques implique également que la modification du format a des effets, même si l'on ne s'y soumet pas directement, allant de pair avec l'idée de « standard » au cœur de la logique d'expansion industrielle motivant ce genre d'« innovations ». Une telle convergence se lit par exemple dans la remarque de Bordwell au sujet du CinemaScope selon laquelle « *one default schema emerged: in framing figures from the hips or waist up, the director spread them across a single mid-range plane so as to keep all in focus* » (2003, 223 ; emphase ajoutée). Pour reprendre la formulation de Hasumi, on perçoit ici comment une conception du cinéma directement abouchée à celle de l'innovation technique présente le risque de remplacer la sensibilité cinématographique par des exigences techniques, seuil où la contrainte créatrice se transforme en assujettissement arbitraire. Le propos ne vise pas, bien sûr, à contester toute valeur à l'intégralité des films tournés en formats anamorphiques, de même qu'il n'est absolument pas question d'affirmer que les textes de Bazin vont dans le sens d'un « abêtissement » du cinéma, pour reprendre un mot de Hasumi. Il s'agit simplement d'indiquer les risques très concrets qu'une conception du cinéma axée sur une insuffisance technique initiale fait peser sur la vitalité expressive du cinéma, dans la mesure où elle menace toujours de la soumettre tout à fait à la logique de la technique moderne pour elle-même. L'enjeu sous-jacent du rapport d'Ozu aux modifications techniques dans la pratique cinématographique

est aussi bien une conception du cinéma que de la technique que je me propose d'éclairer, notamment dans la mesure où elle permet de donner corps à un registre technique différent de celui de la technique moderne, ou pour reprendre l'expression consacrée, de la technologie. Autrement dit, bien que le cinéma soit effectivement « le dernier-né de la transformation opérée par la révolution scientifique moderne » (Marrati 2003, 16), la pratique d'Ozu donne à penser qu'il peut également donner lieu à un autre rapport à la technique.

Les formats anamorphiques

Le cas des formats anamorphiques montre bien que l'innovation technologique possède une logique propre pouvant aller à l'encontre d'un idéal esthétique du cinéma, ainsi qu'en témoignent leurs effets en termes de « formatage » et de « spectacularisation » des films comme voie de « différenciation » du médium par rapport à la télévision (Kitsopanidou 2003, 141). Il est de fait intéressant de s'attarder un peu sur les formats larges, que l'article de Bazin ne mentionne pas puisque sa publication, en 1946, est antérieure à leur exploitation commerciale, laquelle date, aux États-Unis, de 1952 pour le lancement du CinemaScope par la 20th Century Fox (Meusy 2003, 9). Le développement des formats larges relève en effet directement de la logique industrielle des studios hollywoodiens dans l'après-guerre. Kira Kitsopanidou montre ainsi que dans un contexte notamment marqué par la concurrence de la télévision, « dès les débuts des années cinquante, l'innovation technologique s'élève au statut d'un objectif stratégique à Hollywood afin de ralentir le déclin de la fréquentation, d'attirer de nouveau les spectateurs dans les salles et d'assurer la transition vers une nouvelle organisation avantageuse pour les studios » (2003, 136). Cette stratégie se déploie dans deux directions : d'une part « différencier son offre par rapport à l'offre télévisuelle » et d'autre part « [diversifier] ses activités, entre autres vers le médium télévisuel » (*ibid.*)²³². Ou, pour dire les choses simplement : l'innovation technologique « occupe une place centrale dans la stratégie d'expansion de la major [la Fox] » (*ibid.*, 138). Celle-ci va passer, en

232 Le rapport déterminant à la télévision n'est pas le seul élément ayant motivé le développement des formats larges à Hollywood, Kitsopanidou insistant également sur les problèmes d'organisation du milieu dans un contexte de réactivation des lois antitrust. Aussi, pour elle, « le CinemaScope de la 20th Century Fox devient le miroir d'une forme d'organisation particulière en pleine mutation, celle du *studio system*. Il est dans ce sens une innovation emblématique des relations et des équilibres nouveaux qui s'installent entre les secteurs divorcés après les décrets Paramount » par lesquels la Cour suprême des États-Unis a ordonné, en mai 1948, la séparation progressive des *majors* de leurs circuits d'exploitation de salles de cinéma (2003, 138).

l'occurrence, par l'exploitation industrielle du procédé de l'Hypergonar, le dispositif optique permettant la projection anamorphique inventé par Henri Chrétien en 1926, dont la Fox a obtenu l'exclusivité. Fondé sur le procédé technique de l'inventeur français, le format CinemaScope va en effet imposer le format large dans la conception du spectacle cinématographique au cours des années 1950 avant d'être supplanté par le procédé Panavision (Bordwell 2003, 224).

Les éléments de discours ayant accompagné la promotion du CinemaScope en tant qu'amélioration de l'expérience cinématographique paraissent à première vue contradictoires voire incompatibles, John Belton soulignant en effet que « the advent of sound, color, and widescreen was identified not only with realism but with spectacle. The artifice which underlay the heightened illusion of reality was celebrated, if not always displayed » (1992, 202). Comment concilier ce plus de réalisme avec plus de spectacle ? Pour Belton « the attention of the audience was drawn to the novelty of the apparatus itself. The “greater realism” produced by the new technology was understood, it would seem, as a kind of excess, which was in turn packaged as spectacle » (*ibid.*). Les deux critères *a priori* disparates du réalisme et du spectacle semblent se rejoindre dans l'idée d'une plus grande immersion des spectateurs dans la diégèse, le réalisme désignant alors la sensation de continuité entre le public et l'écran, ce que Kitsopanidou appelle paradoxalement la « participation » des spectateurs. Pour elle, avec le CinemaScope la Fox vise à susciter des « sensations d'immersion et de participation dans le spectacle et investira sur le réalisme de l'écran élargi et du son stéréophonique pour créer l'illusion de l'instantanéité, voire de la présence réelle dans la salle des acteurs, chanteurs et autres musiciens » (2003, 150). L'idée de participation surprend toutefois dans ce contexte qui évoque plutôt un processus de submersion, c'est-à-dire d'intensification d'un rapport unilatéral et sans réciprocité entre film et public²³³ et non pas de véritable coprésence.

233 Le genre de spectacle ainsi conçu évoque une remarque du cinéaste iranien Abbas Kiarostami, dans le *making of* accompagnant *Five (Panj, 2003)*, un ensemble de cinq courts-métrages filmés au bord de la mer Caspienne et dédié à Ozu – Kiarostami dit notamment : « Je ne crois pas du tout au martèlement du spectateur dans ces films où on ne peut pas en perdre une miette, mais une fois le film fini, on a tout perdu ». À cela il oppose : « ce qui compte pour moi, c'est la sensation qui reste à la fin du film » (minutage : [47min20sec] dans le DVD édité par Widescreen). Sa déclaration se rapproche beaucoup de ce qu'Ozu a dit à propos d'*Été précoce* : « Je n'ai pas trop développé l'intrigue, ce qui donne au public à la fin un arrière-goût poignant » (Ozu 1978, 23), qui demeure avec les

Dans une plaquette publicitaire, les mérites du CinemaScope sont vantés en ces termes : « Le procédé révolutionnaire de la 20th Century Fox a passé avec succès une longue série de tests et s'est avéré être l'une des plus grandes avancées depuis que le cinéma a trouvé sa voix il y a maintenant vingt ans » (cité dans Kitsopanidou 2003, 150). La référence à l'arrivée du son au cinéma apparaît ici comme une figure de justification et de légitimation du statut d'« avancée » du format anamorphique, établissant ainsi une filiation avec ce changement passé du cinéma désormais établi dans la production de films (en tout cas dans le cinéma commercial). L'idée d'innovation et celle de standard y sont naturalisées d'un même coup : le CinemaScope est, au même titre que le cinéma parlant, un progrès appelé, de ce fait même, à s'imposer. La tentative de constituer un nouveau « standard » cinématographique ne concerne pas seulement le procédé technique lui-même, mais également le genre de « spectacle » qu'il promeut, « le cinéma » étant ainsi conçu comme la succession de tels standards dont la vocation est d'en uniformiser la pratique à l'échelle de la diffusion de la technique cinématographique, c'est-à-dire à peu près le monde entier. La stratégie consiste ainsi à associer plus ou moins arbitrairement des qualificatifs au nouveau dispositif, comme pour en prédéterminer la réception en créant un horizon d'attente, les qualificatifs retenus (réalisme et spectacle) devant définir en retour ce que le cinéma devrait être.

Pour dire les choses autrement, « il y a un effet d'encerclement par l'évidence qui s'opère à travers ce technodiscours qui ne sert qu'à établir un besoin “naturel” pour toutes ces nouveautés technologiques » (Kitsopanidou 2003, 150). Il s'agit là d'un registre relevant au premier chef d'enjeux techniques et industriels qui concernent, en l'occurrence, l'équipement des salles de projection, Kitsopanidou observant qu'alors « une nouvelle classe d'exploitants a vu le jour, définie par les investissements technologiques de ses membres et leur adhésion au projet d'innovation de la Fox » (*ibid.*, 148). L'idée de standard témoigne bien de la manière dont la logique technologique peut très facilement recouvrir toute autre possibilité de déploiement, sur lequel s'appuie ou s'articule aisément un formatage des images. Ce processus repose notamment sur l'idée d'une « normalisation » de procédés techniques dont la « supériorité » est bien souvent sujet à caution dans la mesure où elle est essentiellement tautologique ou, pour reprendre le

spectateurs longtemps après la fin du film.

terme de Kitsopanidou, circulaire. Celle-ci peut ainsi conclure que « dans les deux cas d'innovation [l'Eidophor et le CinemaScope, tous deux développés par la Fox], nous pouvons lire dans l'inscription socio-culturelle de la technologie une tentative de “formatage” du spectacle cinématographique en tant qu'offre spécialisée conçue en réponse aux mutations démographiques, économiques et culturelles dans la société américaine de l'après-guerre » (*ibid.*, 148), son rapport avec un devoir-être du cinéma étant donc bien tenu.

La couleur

L'attitude d'Ozu vis-à-vis des modifications techniques touchant le cinéma signale clairement un doute quant au fait qu'elles soient autant d'améliorations. Ce scepticisme est une des raisons pour lesquelles il est souvent considéré comme étant conservateur²³⁴ ou, ainsi qu'il l'a dit lui-même, comme un « busard obstiné²³⁵ » (Ozu 1978, 23). Un tel scepticisme s'exprime notamment dans sa manière de temporiser avant d'adopter ces changements techniques : comme il a été dit plus haut, au Japon le premier film parlant a été réalisé en 1931 alors que *Le fils unique*, le premier film parlant d'Ozu, date de 1936 ; le premier film en couleur japonais, *Carmen revient au pays* 『カルメン故郷に帰る』, de Kinoshita Keisuke,²³⁶ date de 1951 alors qu'Ozu n'a réalisé *Fleurs d'équinoxe* 『彼岸花』, son premier film en couleur, qu'en 1958. De tels écarts indiquent, pour dire le moins, un manque d'enthousiasme, que confirme par exemple une

234 Ce scepticisme vis-à-vis des innovations technologiques que le cinéma a connu de son vivant n'est pas la seule raison pour laquelle Ozu est souvent considéré comme étant conservateur. Il en est également ainsi du fait de son traitement de certains enjeux sociaux au sein desquels figure le thème si étroitement associé à sa production cinématographique, l'évolution de la famille dans le Japon en cours de modernisation. Edward Fowler a, parmi d'autres, réaffirmé cette idée au sujet de *Récit d'un propriétaire* en remarquant : « Having no contribution to the frenzied postwar quest for a new social order, [Ozu] presents a profoundly conservative worldview » (2001, 286), les deux aspects étant bien sûr inséparables.

235 L'expression, qui désigne un oiseau de proie, est intéressante dans la mesure où elle connote une nuance de cruauté, qui caractérise effectivement le cinéma d'Ozu pour certains de ses commentateurs (Bergala, 1980 ; Hasumi, 1998 ; Yoshida, 2004 ; Doganis, 2005). En effet, « regarder un film, c'est permettre à nos yeux de prolonger une émotion en la renouvelant. Pour le cinéma lui-même, c'est une cruelle expérience, car Ozu nous avertit que le cinéma pourrait cesser d'être le cinéma » (Hasumi 1998, 155). Cette dimension est en revanche très souvent absente des commentaires plus généraux sur son travail, omission qui ne dénote pas seulement d'une méconnaissance de ses films, mais, de manière intéressante, du « paradoxe-Ozu d'une énonciation violemment arbitraire produisant des effets de transparence et d'épiphanie du réel » souligné par Bergala (1980b, 28). On en arrive à l'idée troublante que c'est parce qu'Ozu prend sur lui cette cruauté du cinéma que ses films parviennent à ce genre d'effets. On verra comment une telle dynamique s'exprime notamment dans *Le fils unique*, le premier film parlant d'Ozu.

236 Kinoshita (1912-1998) était également une figure majeure de la Shôchiku, dont la carrière est toutefois plus tardive que celle d'Ozu, son premier film datant de 1943.

déclaration d'Ozu au sujet de la couleur datant de 1946 selon laquelle : « Color is all right once in a while, but if you see it all the time it's like eating *tendon*²³⁷ – you get fed up with it » (cité dans Richie 1984, 243). Récusant la nécessité de faire des films en couleur puisque c'est techniquement possible, les propos d'Ozu contestent spécifiquement le fait qu'il s'agirait d'un progrès au sens d'une amélioration univoque, conçue comme un développement dans un temps linéaire servant de cadre au déploiement des potentialités du médium. Sa remarque suggère notamment que films en noir et blanc et films en couleur peuvent coexister ; voire, plutôt, que quelques films en couleurs peuvent venir ponctuer l'existence du cinéma, qui serait ainsi en noir et blanc, la couleur apparaissant comme une possibilité de diversification parmi d'autres.

Ses réserves ne l'ont d'ailleurs pas empêché de reconnaître ce que pouvait apporter la couleur à son attention pour la composition et son détail, remarquant par exemple : « Even when I was using black and white I was always interested in tone and mood, so it isn't too difficult to work with color. Red turns out magnificently on Agfa » (*ibid.*). Ozu a de fait confirmé que, pour ce premier film en couleur, il a « voulu insister sur le rouge ici et là » (Iida et Iwasaki 1979, 40). Ainsi, la « fleur d'équinoxe » du titre du premier film en couleur d'Ozu désigne une amaryllis de couleur rouge, comme si l'enjeu cinématographique de la couleur était de la sorte annoncé dès le titre. Or, ce qui frappe dans le film est l'absence à l'écran de la fleur elle-même, dont on ne voit aucune image. La couleur rouge est à trouver partout ailleurs que dans la fleur qui la signale, cette nouvelle capacité expressive du cinéma étant ainsi immédiatement associée à sa limite et à la possibilité de son absence. Il ne reste d'elle, finalement, que sa capacité d'évocation, le nom « fleur d'équinoxe » 「彼岸花」 (*higanbana*) étant le plus courant d'une fleur qui en possède de nombreux au Japon, au point qu'elle s'appelle également « la fleur aux six-cents noms ». Celui qui a été choisi pour le titre du film d'Ozu se réfère par ailleurs au service bouddhiste tenu lors des équinoxes d'automne et de printemps, 「お彼岸」 (*ohigan*), moment de renouer avec la pratique ou de l'approfondir en vue de rejoindre « l'autre rive », c'est-à-dire l'Éveil ou la Délivrance. Il s'agit également d'un temps habituellement dédié à l'entretien des tombes, la fleur étant ainsi associée à la mort et à l'idée de séparation définitive. Pourtant ce film d'Ozu, une fois n'est pas

237 Le mot *tendon* 「てんどん」 désigne un plat de friture : des *tempura* (légumes, crevettes et/ou poisson fris) servis sur un bol de riz.

coutume, ne met en scène ni mort ni rite ou célébration marquant l'anniversaire du décès d'un proche. Il n'est même pas sûr que la référence à la fleur, associée au printemps et à l'automne, définisse la saison pendant laquelle se déroule le film – même si rien ne vient prouver le contraire, les vêtements des personnages appuyant plutôt une telle conjecture. Au fond, ce qui demeure véritablement dans l'évocation de la fleur est l'indétermination dans la référence au réel, contrastant avec la promesse que la couleur au cinéma lui permettrait de reproduire la réalité de manière plus « totale ».

Bordwell souligne en revanche que *Fleurs d'équinoxe* s'appuie sur la présence d'objets rouges mouchetant la maison de la famille Hirayama : « the [red] cushion and teakettle function at once as props to be permuted within shots, as indices of changing narrative situations, and as pure spots of color » (1988, 345). Une tension particulière se noue autour de ces deux objets, de leur répartition et des modifications dont ils peuvent être l'objet : « Often something has changed. The teakettle will be gone, or joined by an orange cup » (*ibid.*), sans que de tels mouvements se voient attribuer de significations particulières ou fixes. Ce ballet d'objets, dont le placement et la présence à l'écran sont encore plus frappants que dans les compositions très soignées des films en noir et blanc, est en tant que tel la source d'une tension tout au long de *Fleurs d'équinoxe*, soulignant ainsi le fait qu'il s'agit d'un film en couleur. À la fin du film, un plan sans personnages montre du linge séchant dehors, comprenant notamment une serviette rouge vif pendue dans le coin gauche du cadre, dont une partie seulement est visible, ainsi qu'une chemise d'un rouge foncé, presque lie-de-vin. Bordwell remarque qu'il offre « a final resting spot for the red accents [of the film] » (1988, 346), décrivant de belle manière la fonction d'hôte des natures mortes finales des films d'Ozu, qui semblent recevoir nos dernières émotions pour en accompagner les ultimes mutations. Ce repos des couleurs conclut ainsi la tension visuelle dont le rouge a été l'objet dans le film, loin de tout effet de naturalisation que les couleurs devraient garantir. La présence colorée de ces objets est plutôt la manière dont la couleur est appropriée par Ozu comme un nouvel élément de la possibilité expressive du médium cinématographique à laquelle confronter sa pratique, et pas comme un nouveau « standard » de la production.

Pour Mathieu Capel, les films en couleur d'Ozu proposent même un commentaire sur la question du standard et de la standardisation, Ozu « plaisantant », pour reprendre l'expression de Yoshida, avec la dimension réaliste de la couleur. Capel considère ainsi que ses derniers films résultent d'une véritable « mise en série, un exercice combinatoire où les principes de narration (les espaces domestiques et mondains, les personnages et ceux qui les incarnent, la façon dont s'organise une même comédie de (re)mariage) se conservent à l'identique tout en se redistribuant » (2013, 162). Cette « série couleur » diffère en cela des films plus anciens : « la proximité stylistique de films comme *Voyage à Tokyo* et *Printemps précoce* préservait la variété des contenus plastiques et diégétiques » (*ibid.*, 161-162) d'une manière qui disparaît dans la « série couleur ». Pour Capel, ce « régime de reproductibilité combinatoire » (*ibid.*, 163) poussée à l'extrême dans les films en couleur témoigne en fait de la « standardisation de tout un monde²³⁸ » (*ibid.*, 165) dans le Japon de la « Haute Croissance »²³⁹. Mais ce processus d'homogénéisation mis en scène dans les films d'Ozu est également le fait du cinéma couleur lui-même, c'est-à-dire du risque de standardisation accrue des images que celui-ci présente dans la mesure où il est considéré comme un nouveau standard de production cinématographique. Aussi, le cinéma en couleur n'y est pas simplement appréhendé comme le moyen d'exprimer de manière analogique et comme transparente l'infinie diversité du réel, mais également, en tant qu'innovation touchant le médium, c'est-à-dire en tant que standard en devenir, mais comme vecteur d'uniformisation des images et de la pratique cinématographique.

238 Le texte de Capel vise à historiciser le travail d'Ozu en le rapportant aux enjeux du Japon qui lui était contemporain, en particulier au regard de la « Nouvelle Vague japonaise » ayant émergé au début des années 1960 et qui a résolument accusé ses prédécesseurs, Ozu en tête, de ne pas avoir « su adapter leurs schèmes esthétiques à la nouvelle “période de relative stabilité capitaliste” [Matsumoto Toshio] dès l'entrée du Japon et de l'Europe dans l'ère de la consommation de masse » (Capel 2013, 157). De manière intéressante, Capel introduit l'idée d'une figuration par les films en couleur d'Ozu de cette « standardisation de tout un monde » en évoquant la vie matérielle des Japonais et notamment « une nouvelle expérience d'habiter, avec la création d'une norme toujours en vigueur, le DK (*dining kitchen*), qui impose le système métrique là où régnait des unités de mesure vernaculaires, entraînant, de manière moins anecdotique qu'il n'y paraît, une réduction du format du *tatami* » (*ibid.*, 162) en tant que mesure de surface de base (la surface d'une pièce étant habituellement mesurée par le nombre de *tatami* auquel elle correspond).

239 La « Haute Croissance » désigne la période de forte expansion économique qu'a connue le Japon dans l'après-Deuxième Guerre mondiale, appuyée sur l'industrialisation du pays et le développement de la consommation de masse.

Ainsi, Capel souligne également la manière qu'ont ces films de travailler à exprimer le divers, « la possible trouée de l'inédit, la nécessaire éventualité de l'hapax²⁴⁰ » (*ibid.*, 165) et la singularité. Celle-ci se perçoit notamment dans la place remarquable accordée au contraste dans le traitement des couleurs de *Fleurs d'équinoxe*, de façon particulièrement soignée pour les vêtements portés par les personnages (comme c'est le cas par exemple de la doublure rouge du kimono en *bingata*²⁴¹ à fleurs bleues que porte le personnage de Sasaki Yukiko, dont l'apparition à chaque pas est saisissante). Il en est de même dans l'aménagement de la maison de la famille Hirayama, où se déroulent de très nombreuses scènes d'intérieur, les objets de couleur se détachant sur les teintes neutres des matériaux naturels dont elle est décorée (bois, paille de riz, rotin, papier). Pour Deleuze, le contraste est en effet un trait décisif des films en couleur d'Ozu, dans lesquels « l'ordinaire américain vient percuter l'ordinaire du Japon, heurt de deux quotidiennetés qui s'exprime jusque dans la couleur, lorsque le rouge Coca-cola ou le jaune plastique font brutalement irruption dans la série des teintes délavées, inaccentuées, de la vie japonaise » (1985, 25), donnant un tour en partie socio-historique à son analyse. Commentant Deleuze, Cardinal souligne qu'un tel bouleversement concerne en fait les couleurs elles-mêmes plutôt que les objets qu'elles colorent. Le processus de singularisation produit par le contraste s'y comprend ainsi comme le fait que « l'image optique et sonore pure redonne aux objets et aux milieux leur réalité matérielle autonome parce qu'elle fait précisément de cette matérialité une qualité pure ou une puissance pure » (2010, 150) qui n'est pas à comprendre dans des termes mimétiques d'un plus grand réalisme. Le rouge de la bouilloire polarise et contracte le reste de l'image, aux teintes remarquablement neutres et unies. *Fleurs d'équinoxe* apparaît ainsi comme le terrain médiatique d'une lutte pour une place de la matérialité hors de sa submersion par le standard. La logique du rapport de *Fleurs d'équinoxe* à la couleur, qui est, d'une manière générale, celle d'Ozu aux capacités expressives de son médium, est synthétisée dans sa remarque selon laquelle « je ne veux pas faire ressortir n'importe quelle couleur simplement parce que je tourne en couleurs. Je préfère laisser les couleurs atténuées. Je cherche plutôt à “décolorer” »

240 Un hapax est un mot qui n'a qu'une seule occurrence dans la littérature, le choix du terme par Capel conférant une radicalité à l'expression de la singularité qu'il observe dans la « série couleur » d'Ozu.

241 Le *bingata* 「紅型」 est une technique de teinture textile par réserve de cire originaire des Ryūkyū.

(Iida et Iwasaki 1979, 40 ; emphase ajoutée), à rapporter cette capacité à sa limite et à la possibilité de la désœuvrer²⁴².

Le fils unique : le parlant comme déception

Au sein des modifications techniques ayant directement touché la pratique d'Ozu figure l'introduction du son au cinéma, qui fut pour lui un enjeu majeur. On a vu en effet qu'Ozu l'avait considéré comme un problème et non pas clairement comme un progrès, c'est-à-dire comme un problème cinématographique qui changeait la manière dont les choses et, particulièrement, les émotions pouvaient être exprimées dans les films. Comme le souligne Yoshida, « il va sans dire que ce que l'on attendait le plus du parlant, c'était d'écouter une actrice dire un texte, beaucoup plus que d'entendre de la musique ou des bruits. Il est facile pour les personnages d'exprimer leurs émotions par des mots à la place des sous-titres. Mais Ozu refusait cette supériorité absolue du parlant et cherchait à la nier » (2004, 52). Il ne s'agit donc pas de dire que le parlant altérait une pureté originelle du cinéma qui serait celle des images seules, mais de s'arrêter sur l'observation selon laquelle la possibilité de verbaliser modifiait en profondeur le rapport des films au sens et à la dramatisation.

C'est pourquoi Yoshida estime qu'« alors qu'il aurait dû l'accueillir comme un progrès, Ozu joue et plaisante avec le parlant » (*ibid.*, 53), exprimant par là comment Ozu s'est efforcé de dégager ses images d'une domination par une parole dont la fonction serait d'en pallier les insuffisances. Si *Le fils unique*, le premier film parlant d'Ozu, « plaisante », ou joue, avec le parlant, c'est notamment en accordant beaucoup de soin à la musique et aux bruits. C'est particulièrement à ce titre que la position d'Ozu, ce que Yoshida appelle sa « théorie du cinéma par le cinéma » (*ibid.*, 52), ne peut être réduite à de la nostalgie, il nous faudra y revenir. Elle ne se résume pas non plus à une forme de fétichisation ou de « primat » des seules images, pour reprendre l'expression de Bazin (2010, 23). Le propos est au contraire de « questionner le silence du muet » (Yoshida 2004, 52), dont on a vu qu'il est très relatif (comme l'illustre par exemple le

242 La question du désœuvrement sera abordée en détails dans le chapitre 6 « Mouvement et désœuvrement : le geste ».

gag de la cloche dans *Où sont les rêves de jeunesse* ?) et de prévenir la réduction de la parole au signifié par un processus d'unilatéralisation réciproque des images et des mots dits, remplaçant l'engagement du locuteur dans sa prise de parole par un rapport d'illustration entre des déclarations et des images – lesquelles se voient ainsi privées de l'ouverture et de l'ambiguïté qui en font la richesse. Il s'agit au contraire de maintenir la puissance véritable de ces deux champs, le visible et le dicible.

Comme on l'a vu, Basile Doganis souligne le caractère formateur qu'a eu le cinéma muet dans la conception de la parole, et du son en général, pour les films ultérieurs d'Ozu, qui se lit particulièrement, pour lui, dans l'importance du silence demeurant dans sa production parlante :

Et par ce qui aurait pu sembler d'abord relever d'un manque ou d'une faiblesse, le cinéma muet finit pas montrer, soigner, sculpter, ciseler la parole, la montrant d'abord dans un acte pur dont rien ne détourne l'attention – ni le sens des mots qu'on ignore encore, ni même le son de la voix qu'on n'entendra pas, dans une monstration presque abstraite de l'acte de parler parler, de « prendre » la parole –, puis en n'en montrant que les mots, enveloppés de silence, et dans leur graphie pure (si significative dans la langue japonaise) – d'une façon que le parlant ne pourra jamais imiter à moins de consentir à plusieurs détours, ce que fera Ozu, notamment en ménageant des plages de silence dans les échanges, et en enveloppant d'un certain silence ces échanges mêmes, comme auparavant un fond noir et comme coupé, suspendu en dehors du film, enveloppait les mots des répliques des personnages.

Ces deux types de « paroles enveloppées de silence », dans le muet comme plus tard dans le parlant, procèdent d'une même prise de conscience très précoce de l'autonomie du son, comme auparavant Ozu avait fait la découverte [...] de l'autonomie de l'image [...]. (2005, 70)

Aussi, et de manière *a priori* surprenante, l'importance accordée par Ozu à la prise de parole n'a-t-elle pas trouvé de « résolution », dans ses films parlants, sous la forme d'une coïncidence entre l'image de personnages en train de parler et la cohésion dramatique que pourrait garantir les mots dits. Il s'ensuit une autonomie accrue des images et du son, les images conservant leur fonction de montrer la prise de parole. Au début de son analyse du premier film parlant d'Ozu, *Le fils unique*, Noël Burch remarque effectivement que

[I]es premiers films parlants [d'Ozu] (du *Fils unique* à *Il y avait un père*) s'en remettaient davantage au dialogue [que ses films muets], bien entendu, mais si la caractérisation s'en trouvait facilitée [...], l'incident narratif tendait bientôt à se réduire à l'événement parlé, et la relative autonomie d'une imagerie, qui représentait principalement des gens en train de parler, s'en trouvait grandement accrue. (1982, 186)

Cela signifie que le son au cinéma n'a pas eu comme conséquence, dans les films d'Ozu, une forme d'effondrement réciproque des deux dimensions de l'acte de parole, le fait de la prendre et le fait de dire quelque chose. Le maintien de leur vitalité résulte d'un travail considérable du matériau audiovisuel, dont découle le constat que, dans ses films, « character was [...] built almost entirely through conversation » (Richie 1978, 27). Ainsi, ce n'est pas le langage qui est visé, mais le risque d'épuisement mutuel de la parole et des images par un rapport d'illustration de l'un par l'autre, que soutiennent particulièrement certaines figures cinématographiques (comme les dialogues en champ/contrechamp). Au contraire, le travail de dégagement et de mise en images d'un « vouloir dire » fait de l'engagement du locuteur dans la prise de parole le lieu d'attestation du langage.

Siegfried Kracauer aborde la question du son au cinéma depuis un point de vue très proche, qui problématise en effet la place de la parole et des dialogues au cinéma (1960, 104-11). Il considère la question à partir de l'axe essentiel de son ouvrage, c'est-à-dire la question de la spécificité médiatique du cinéma, se demandant ainsi quels sont les usages proprement cinématographiques de la parole (« spoken word »). Or, il estime que ces usages véritablement cinématographiques possèdent une caractéristique commune : « they play down dialogue with a view to reinstating the visuals » (*ibid.*, 106). Ou, pour dire les choses autrement, il s'agit de pratiques où « dialogue is diverted from its conventional purpose of conveying some message » (*ibid.*, 109). Alors l'expression verbale ne possède pas l'exclusivité de la transmission du sens, de même que le fait de parler n'est pas essentiellement présent comme situation de communication. Dans le cas où le dialogue prend trop d'importance et « dirige » le sens, ou même quand un « équilibre » entre images et mots est recherché, le film risque en revanche de se rapprocher du théâtre et de la manière dont les intrigues y sont conduites (*ibid.*, 104). Aussi pour Kracauer « when this course is followed, it is inevitable that out of the spoken word definite patterns of meanings and images should arise », décrivant l'effet d'uniformisation des images et du sens, confinant au procédé, qu'implique un rapport de soumission des images au déploiement du récit.

Face à cette menace, Kracauer identifie trois manières principales dont la place de la parole dans les films peut être décentrée. La première décrit les cas où « speech [is] de-emphasized »,

Kracauer prenant notamment l'exemple des comédies de René Clair, au sujet desquelles il souligne :

the dialogue in them is casual, so casual in fact that their characters sometimes continue to converse while disappearing in a bar. For a moment you may still see them linger behind the window and move their lips with appropriate gestures – an ingenious device which repudiates drastically the goals and claims of dialogue film proper. It is as if Clair wanted to demonstrate *ad oculos* that the spoken word is most cinematic if the messages it conveys elude our grasp; if all that actually can be grasped is the sight of the speakers. (*ibid.*, 106-107)

Pour dire les choses autrement, et d'une manière qui s'éloigne un peu de la préoccupation centrale de Kracauer pour la spécificité médiatique du cinéma, de telles scènes montrent avant tout l'acte de prendre la parole. La deuxième stratégie qu'il identifie correspond aux situations où « speech [is] undermined from within », qu'il associe au cinéma burlesque et particulièrement à Charlie Chaplin et Groucho Marx – bien que leur rapport au cinéma sonore soit différent, le premier ayant alors une longue pratique du cinéma muet, alors que les Marx Brothers n'ont tourné que des films parlants. Au sujet de Chaplin, Kracauer dit :

When first incorporating the spoken word, Chaplin aimed at corroding it. He ridiculed speeches which, had they been normally rendered, would infailly have conveyed patterns of language-bound meanings. The point is that he did not render them normally. In the opening sequence of *City Lights* [1931] the orators celebrating the unveiling of a statue utter inarticulate sounds with the grandiloquent intonations required by the occasion. This sequence not only makes fun of the inanity of ceremonious speeches but effectively forestalls their absorption, thus inviting the audience all the more intensely to look at the pictures. (*ibid.*, 107-108)

Autrement dit, les films parlants de Chaplin (Kracauer évoque aussi une scène des *Temps modernes* [*Modern Times*, 1936]) se moquent de la puissance de clarification que la parole pourrait avoir au cinéma et insistent au contraire sur les effets de décalage qu'elle peut générer.

Concernant Groucho Marx, Kracauer décrit son rapport au langage de la manière suivante :

Silly and shrewd, scatterbrained and subversive, his repartees are bubbling self-assertations rather than answers or injunctions. Groucho is a lusty, irresponsible extrovert out of tune with his partners. Hence the obliqueness of his utterances. They disrupt the ongoing conversation so radically that no message or opinion voiced reaches its destination. Whatever Groucho is saying disintegrates speech all around him. He is an eruptive monad in the middle of self-created anarchy. Accordingly, his verbal discharges go well with Harpo's slapstick pranks, which survive from the silent era. (*ibid.* 108)

Les frères s'accordent ainsi pour subvertir la signification verbale, « Groucho's words cascades wreak[ing] havoc on language, and among the resultant rebris Harpo continue[ing] to feel at ease » (*ibid.*, 109), leur humour constituant un assaut contre la valeur d'explicitation et d'ordonnement de la parole.

Dans le développement que Kracauer consacre à la troisième façon qu'ont certains films de refuser une valeur motrice aux dialogues, il mentionne un autre cinéaste comique, à bien des égards héritier (critique) de la tradition burlesque : Jacques Tati. Cette troisième stratégie est décrite par Kracauer comme un « shift of emphasis from the meaning of speech to its material qualities » (*ibid.*, 109) et porte particulièrement sur la voix comme élément sonore, pratiquement traitée comme un bruit comme un autre. Alors, la manière de parler prime sur ce qui est dit et « words presented this way lie in the same dimension as the visible phenomena which the motion picture camera captures. They are sound phenomena which affect the moviegoer through their physical qualities » (*ibid.*). Concernant *Les vacances de M. Hulot* (1953), Kracauer rappelle la scène au cours de laquelle

Hulot checks in at the reception desk of the resort hotel, the pipe in his mouth prevent[ing] him from pronouncing his name clearly. Upon request, he politely repeats the performance and, this time without pipe, enunciates the two syllables « Hulot » with so overwhelming a distinctness that, as in the case of his initial mutter, you are again thrust back on the physical side of his speech ; the utterance « Hulot » stays with you not as a communication but as a specific configuration of sound²⁴³. (*ibid.*)

Les films de Tati mettent ainsi de l'avant la dimension de « bruit » de la voix et de la parole humaines, trait poussé très loin dans *Playtime* (1967) et *Trafic* (1971). Pratiquement aucun échange verbalisé opératoire ne figure en effet au sein de ces deux films, où les mots dits participent à la trame sonore au même titre que les bruits et la musique dans une coprésence conférant une même dignité à tous les phénomènes sonores. On ne peut s'empêcher de souligner la place de la comédie²⁴⁴ dans le développement consacré par Kracauer à la marginalisation de la

243 L'échange, qui est le premier véritable dialogue du film, se produit à environ dix minutes, alors que déjà plusieurs gags engageant le son et la parole ont eu lieu.

244 Chaque type de « cinématique uses » des dialogues considère en effet un ou des films comiques (René Clair, Charlie Chaplin, les Marx Brothers et Jacques Tati), mais pas uniquement : sont également cités *Ruggles of Red Gap* (1935) de Leo MacCarey, *Pygmalion* (1938) d'Anthony Asquith et Leslie Howard, *La grande illusion* (1937) de Jean Renoir, *Kameradschaft* (1931) de G. W. Pabst, *Paisà* (1946) de Rossellini, *Three-Cornered Moon* (1933) d'Elliott Nugent et *Beast of the City* (1932) de Charles Brabin.

dimension communicative de la parole, qui est alors source d'humour. Cela fait écho à l'importance de la filiation comique dans la carrière d'Ozu et un film comme *Bonjour*, qui fait particulièrement penser à *Playtime*, s'inscrirait bien dans ces observations. Le premier film parlant d'Ozu ne participe toutefois pas du genre, au contraire, ainsi qu'on va le voir, le rapport au son, dans *Le fils unique*, est teinté par des affects beaucoup plus sombres, au premier chef desquels figure la déception.

Une réussite sociale minée par le bruit

Quelques observations plus précises au sujet du *Fils unique* s'imposent, le film occupant une position charnière au sein de la production cinématographique d'Ozu, pas seulement parce qu'il se situe chronologiquement à la jonction de ses films muets et parlants, mais aussi parce qu'il est un terrain d'expérimentation et d'exploration pratiques des rapports entre la prise de parole montrée et la parole dite, de cette reformulation par Ozu de la puissance du cinéma muet. Comme je l'ai déjà mentionné, Ozu lui-même a décrit ce film dans les termes d'une coexistence du parlant et du muet. Même s'il s'agit d'un film parlant recourant pleinement à l'expressivité du son, il a en effet déclaré à son sujet : « parce que je ne pouvais pas me débarrasser de l'atmosphère et du style des films muets, j'étais un peu perdu. Bien que je comprenne parfaitement que tout est différent dans un film parlant, le film avait le style du muet » (1978, 22). David Bordwell renchérit sur cette déclaration et détaille les aspects du film qui établissent une continuité avec sa production antérieure (1988, 271-272), soulignant notamment que « that modulation of rhythm from insouciance to thoughtful solemnity, so characteristic of Ozu's silent work, is here crystallized in prolonged pensive moments » (*ibid.*, 271). Mais il insiste également sur le travail remarquable du son dans le film, qui concerne aussi bien la musique que les bruits venant du hors-champ. Il mentionne également la synchronisation des dialogues, lesquels suivront toujours scrupuleusement le principe un plan/une réplique, Ozu ne coupant jamais « so as to break a character's line, not even by a syllable » (*ibid.*, 273), pratique qu'il maintiendra dans ses films postérieurs.

L'histoire mise en scène dans *Le fils unique* s'étend sur treize années, de 1923 à 1936, l'essentiel du film se déroulant toutefois au présent (le film date de 1936), à Tokyo²⁴⁵. Il s'agit en un sens d'un « voyage à Tokyo », pour reprendre le titre du célèbre film d'Ozu, celui de Nonomiya Tsune, la mère de Ryôsuke, le « fils unique » annoncé par le titre, depuis la région rurale où elle est ouvrière dans une filature de soie pour rendre visite à son fils adulte installé dans la capitale. La première séquence du film, située en 1923, se passe dans leur région natale, le Shinshû (correspondant à l'actuelle préfecture de Nagano), alors que le garçon vient de terminer l'école primaire. D'un point de vue thématique, deux choses y sont abordées : d'une part le travail de Tsune, qui est déjà veuve, à la filature de soie, dont les conditions sont montrées dans un certain détail. Il s'agit d'autre part de la question de la scolarité de son fils, que ce dernier souhaite poursuivre, encouragé par son instituteur, alors que sa mère, dans un premier temps, s'y oppose. Elle change finalement d'avis et soutient Ryôsuke dans son parcours, qui le conduit jusqu'à l'université. Au fur et à mesure que son séjour à Tokyo avance, on apprend que Tsune a vendu absolument tous ses biens, maison et terres, pour financer l'éducation de son fils. La situation dans laquelle elle le trouve lors de sa visite ne correspond en rien à l'idée qu'elle pouvait se faire de la carrière qu'auraient dû permettre de tels sacrifices. Son fils a démissionné de l'emploi qu'il avait obtenu dans l'administration municipale, sans que l'on sache pourquoi, et il est désormais professeur de cours du soir. Ce poste, loin d'être misérable²⁴⁶, est toutefois bien modeste et contraste violemment avec l'image de la « réussite » que mère et fils semblent par ailleurs partager. Ryôsuke s'est en outre marié avec une jeune femme du nom de Sugiko et a déjà un fils, encore nourrisson, de son union avec elle, sans en avoir averti sa mère (sans parler de la consulter). Le film est ainsi organisé par le thème, essentiel on le verra, de la déception.

Au printemps 1936 Tsune arrive donc à Tokyo pour rendre visite à Ryôsuke dont elle ignore en fait la réalité de la vie. Celui-ci habite dans un faubourg industriel de la capitale, loin

245 Le film est constitué de trois parties inégales séparées par des intertitres indiquant le lieu et la date : (1) 1923, Shinshû [minutage : 00-13min10sec] ; (2) 1935, Shinshû [minutage : 13min11sec-14min33sec] ; (3) 1936, Tokyo [14min34sec-1h19min06]. La toute dernière séquence se passe de retour dans le Shinshû, mais en continuité temporelle avec le reste du film [minutage : 1h15min07sec-1h19min06sec] (tous les minutages correspondent au DVD édité par Carlotta).

246 Bordwell souligne que la position sociale de Ryôsuke est « far from rock bottom, since the ten yen he borrows from two colleagues would have fed an average working-class family for three weeks » (1988, 270), alors qu'il s'agit pour lui de financer, avec ce prêt, les activités dont il souhaite faire profiter sa mère à l'occasion de sa venue.

de tout l'imaginaire que celle-ci nourrit, qu'il s'agisse de la culture des *edokko*²⁴⁷ ou du joyau du Japon modernisé, son quartier évoquant plutôt les terrains vagues d'*Une auberge à Tokyo* – un plan du *Fils unique* montre d'ailleurs un réservoir cylindrique dont l'image est étroitement associée, dans ce film-là, à l'errance miséreuse de Kihachi et ses deux fils. Après un trajet en taxi consacré à la joie des retrouvailles et au report de cette découverte, Ryôsuke doit prévenir sa mère qu'il vit modestement. Ici intervient un aspect important du travail sur le son dans le film : parmi les sons venant du hors-champ se signale un bruit mécanique, pénible et lancinant, qui s'avère finalement associé à la maison qu'habite Ryôsuke et qui vient sans doute d'un atelier mitoyen. Le son arrive bien avant qu'il en soit fait mention, il s'agit d'un bruit de fond qu'on ne perçoit pas immédiatement et dont l'origine n'est jamais clarifiée dans le film. Comme le point de vue accompagne celui de Tsune, nous découvrons le logement de Ryôsuke en même temps qu'elle, ce qui implique notamment que son habitation nous est ouverte lorsque sa mère y entre. Peu après, de manière progressive, le bruit commence²⁴⁸, comme si c'était elle qui l'avait apporté. Dans un premier temps, il paraît tout aussi possible que le bruit soit associé à son personnage qu'à l'habitation. Cette incertitude est finalement dissipée par une remarque de la femme de Ryôsuke, Sugiko, qui s'inquiète du sommeil de la visiteuse : le bruit afflige bien les lieux²⁴⁹.

La supposition que le son pourrait être en quelque sorte attaché au personnage de la mère se rapporte aux images de la filature de soie vues plus tôt dans le film, qui sont aussi accompagnées de bruits de machines, bien qu'ils soient en fait différents²⁵⁰. Celui-ci correspond en effet au mouvement circulaire des rouets actionnés par les ouvrières de la filature, alors que le bruit mécanique que l'on entend chez Ryôsuke a deux temps et suggère plutôt le mouvement de

247 Le terme « *edokko* » 「江戸っ子」 désigne une personne née et élevée à Edo, l'ancien nom de Tokyo. L'esprit du *edokko* désigne à la fois une éthique et une esthétique « permettant d'opposer un art de vivre aux restrictions qui pèsent sur l'existence réelle » (Sakai 1992, 212) dans la société hiérarchisée de l'époque d'Edo (1603-1868). Le terme permettait notamment au petit peuple de la capitale de regarder avec une certaine hauteur les nombreux *samurai* vivant à Edo mais venant de leurs domaines à la campagne, leur supériorité dans l'échelle sociale étant ainsi émoussée par leur étrangeté d'avec cet *éthos*.

248 L'entrée de Tsune chez son fils et sa belle-fille se produit à [18min48sec] dans le DVD édité par Carlotta.

249 La remarque de Sugiko sur le bruit vient vers la 37^e minute [37min22sec dans le DVD édité par Carlotta], soit pratiquement vingt minutes après sa première apparition.

250 Le bruit mécanique associé à la filature apparaît lorsqu'on voit les ouvrières filer, d'abord en 1923 [3min21sec-4min20sec] puis en 1935 [13min06sec – 14min33sec]. Les images de 1923 appartiennent à la séquence d'ouverture du film qui présente la mère, Tsune, d'une manière remarquable notamment soulignée par Burch (1982, 188).

lever et abaisser une pièce de machinerie. L'intrusion sonore installe une atmosphère peu accueillante dans la scène au cours de laquelle Tsune découvre le foyer de son fils, qui va à l'encontre de la joie manifeste qu'a Ryôsuke de voir sa mère et les efforts conjoints du couple pour lui faire plaisir, la bande sonore minant ainsi la bonne entente que tous s'efforcent d'instaurer dans les images. La gêne légère qu'induit ce bruit peu agréable trahit également la situation socio-économique du ménage, qui ne peut pas se permettre de payer un loyer plus élevé. La continuité relative entre le bruit de la filature et celui de la maison contribue à contester l'ascension sociale Ryôsuke, qui se trouve, par le son, raccordé à ses origines rurales et ouvrières, comme s'il ne pouvait se dégager véritablement des nuisances du travail mécanisé. Il est ainsi, en un sens, également « vrai » que c'est Tsune, sa mère, qui « l'apporte » : à l'image de leur pauvreté (même si elle n'est pas comparable), le bruit semble accroché à leur lignée. *Le fils unique* tire de la sorte parti du caractère « fluide » du son et de sa capacité à imprégner les images pour y susciter impressions, sentiments, émotions et connotations qui les accompagnent de manière souple et évocatrice, amplifiant ou au contraire contredisant ce qui y est montré. On voit ici qu'Ozu ne souscrit pas à un recours « sentimental » au son, qui éviterait cette dimension de nuisance qu'il peut avoir, en purgeant la bande sonore des bruits désagréables. On peut même dire qu'il semble se plaire à la mettre en scène.

L'intrusion d'*Une vie tendre et pathétique*

Le son au cinéma est à vrai dire un sujet en tant que tel dans *Le fils unique*, qui comporte une séquence où mère et fils vont au cinéma voir un « talkie » comme Ryôsuke le souligne fièrement. Il s'agit du « biopic » du compositeur Franz Schubert, *La vie tendre et pathétique* (*Leise flehen meine Lieder*), réalisé par Willi Forst en 1933²⁵¹. Au cours de la séquence²⁵², des images du film allemand apparaissent à l'écran au même titre que les images de la diégèse, l'écran vu par les personnages prenant soudainement leur place. Les images du film d'Ozu qui hésitent entre le muet et le parlant sont un temps colonisées par ce film ostensiblement parlant : la séquence s'ouvre directement sur un gros plan du visage de Marta Eggerth chantant un air

251 En français, le film de Forst est également traduit par *La symphonie inachevée*.

252 La séquence intégrant des extraits de *La vie tendre et pathétique* correspond au minutage suivant : [33min53sec – 37min10sec] (DVD édité par Carlotta).

lyrique adressé à un homme (Hans Jaray, qui joue le jeune Franz Schubert) dont la nuque apparaît en amorce. Ce plan allogène incise le déroulement du film d'Ozu, le visage de l'actrice blonde chantant en allemand envahissant l'écran sans que rien ne nous y prépare : seul le plan suivant, montrant Ryôsuke et Tsune assis dans un cinéma, explique son apparition inopinée. Comme le remarque en effet Bordwell, les plans précédant le début de la séquence de la projection ne l'annoncent en rien et montrent au contraire des lieux où les personnages *ne sont pas* (en l'occurrence, la maison de Ryôsuke) (1988, 272) : cette succession de plans à peu près dépourvus de valeur narrative montre d'abord la bannière du petit restaurant de porc pané que tient désormais monsieur Ookubo, l'ancien instituteur de leur village du Shinshû, suivi de l'illustration empêchant les bébés de pleurer que celui-ci vient de donner à son ancien élève, désormais accrochée sur un mur de sa maison, puis Sugiko cousant, puis le sac de voyage de Tsune. Lors de l'apparition du plan d'*Une vie tendre et pathétique*, le parlant fait ainsi irruption dans ce qu'on pourrait décrire comme le « cinéma en général », au sens où cette série de plans dépourvus de dialogues pourrait aussi bien appartenir à un film muet qu'à un film parlant. La réaction de Tsune à l'enthousiasme de son fils pour ce *talkie*, laquelle est peu à peu gagnée par le sommeil, apparemment insensible au flot de sentiments déversé devant eux, confère une tonalité essentiellement ironique au rapport entre film « hôte » et film « invité ». Le personnage de Tsune, qui s'assoupit malgré la tension amoureuse mise en scène par le film projeté, semble ainsi incarner une forme de scepticisme vis-à-vis des enjeux dramatiques du parlant, comme si son corps exprimait sa loyauté à l'endroit du muet.

Bordwell attire l'attention sur l'autre extrait de *La vie tendre et pathétique* figurant dans *Le fils unique*, avec lequel « Ozu bids temporary farewell to his lateral tracking shots by using Forst's footage of hero and heroine galumphing through a wheatfield, and Forst's coy cut-in to a dropped scarf [that] serves as an ironic citation of what Ozu's shots of objets do not do » (*ibid.*). En effet, jamais on ne verrait, dans un film d'Ozu, un foulard échappé dans les blés pour signifier que les héros s'embrassent, c'est-à-dire pour soulager la tension dramatique du film et la résorber d'une manière interventionniste mais cachée, le plan étant à cet égard effectivement faussement timide (« *coy* ») et plutôt lâche. En effet il ne s'agit pas, de la sorte, d'éveiller l'imagination des spectateurs en tirant parti de l'ambiguïté des images, mais au contraire de la diriger très

strictement vers une représentation (le baiser des deux personnages) devant nous apparaître comme si elle était effectivement à l'écran, tout en n'ayant pas le courage de montrer ce qui a lieu – et qui, montré, serait peut-être différent. Dans les films d'Ozu les plans figurant des objets ont eux aussi bien souvent à voir avec les émotions, mais ils s'y rapportent d'une manière très différente. Ils ne sont pas là pour signifier « autre chose » qu'eux-mêmes mais offrent un temps et une inscription matérielle à leur vie, à leur mobilité et à leur propension à la transformation. Au sujet de la présence des objets dans les films d'Ozu, Deleuze remarque ainsi que « la nature morte est le temps, car tout ce qui change est dans le temps, mais le temps ne change pas lui-même » (1985, 27-28). C'est l'immobilité même des objets, également soulignée par Burch (1982, 177), qui peut accueillir les mutations inévitablement apportées par le passage du temps. Les objets des films d'Ozu ne débouchent pas sur des significations, ils offrent de la durée, ils s'offrent comme durée, c'est-à-dire comme « ce qui demeure, à travers la succession des états changeants » (Deleuze 1985, 28). Aussi Deleuze considère-t-il qu'en l'espèce, le temps se présente comme « forme immuable de ce qui change » (*ibid.*), la tension ainsi créée entre ce qui change et ce qui demeure est le cœur vital de ces images, qui n'ont donc rien à voir avec la clarification d'un enjeu dramatique.

Le fils unique contraste avec la grande confiance dans les possibilités du parlant dont témoignent les extraits de *La vie tendre et pathétique*, particulièrement appuyée dans la scène chantée où le désir de l'héroïne est exprimé par la concordance de son chant et de son visage en gros plan (associée à la nuque de celui à qui tout ceci s'adresse). Noël Burch observe en revanche que *Le fils unique* est la tentative d'Ozu « la plus poussée pour exprimer cette division entre paramètre spatio-temporel et paramètre verbal » (1982, 186). Il illustre ce « principe de disjonction » (*ibid.*) par une étude de la scène faisant suite à la séquence de la projection cinématographique²⁵³, qu'il analyse dans les termes d'un jeu entre l'espace et le son, où le repose-tête que Ryôsuke a acheté pour accueillir sa mère joue un rôle essentiel :

Puis un plan où le repose-tête, bien net, occupe la plus grande partie de l'avant-plan ; à l'arrière-plan, flous, le fils et son épouse discutent des problèmes (surtout d'argent) causés par la visite de la mère²⁵⁴, que pourtant ils sont heureux d'accueillir. Leur conversation se

253 Minutage : [37min12sec – 38min02sec] dans le DVD édité par Carlotta.

254 Il s'agit de l'échange où Sugiko s'inquiète notamment du sommeil de sa belle-mère alors que le bruit mécanique

prolonge sur deux gros plans du couple (avec ce « faux » raccord de regards désormais regardé comme la norme). Puis un plan pris sous le même angle mais légèrement plus serré, et montrant, comme précédemment, le repose-tête avec les époux à l'arrière-plan. Mais cette fois ce sont eux qui sont nets et le repose-tête flou. Dans ce plan, la conversation des époux est interrompue par l'intrusion de la mère (entendue *off*). (*ibid.*, 187)

En fait celle-ci rentre du bain public, ce qui explique la liberté avec laquelle Ryôsuke et Sugiko évoquaient leurs préoccupations. Au sujet de cette scène, Burch souligne comment, avec une « remarquable élégance visuelle », elle semble « se dérouler – bien que le couple soit effectivement présent à l'image – dans un autre espace que le dialogue » (*ibid.*), comme si le travail avec un médium désormais audiovisuel se faisait de sorte à déplier au maximum les possibilités de ses deux dimensions expressives. En effet, du fait même de leur composition, la succession des plans suggère que l'image du repose-tête (évoquant le sommeil de Tsune) associée au bruit mécanique venant du hors-champ aurait pu suffire à signifier le souci de Sugiko pour le repos de sa belle-mère, le dialogue, en l'occurrence, ne venant que redoubler le sens et non pas le générer. Leur discussion ne possède pas de fonction essentiellement communicative.

Le fils unique propose une réélaboration du second extrait de *La vie tendre et pathétique*, celui qui montre les amants courant à travers champ, suivis par un travelling latéral. Il s'agit du travelling avant « à travers terrain vague » de Ryôsuke et Sugiko de retour de la gare à la fin du film, reprise discrètement ironique et comme « dégonflée ». Au bout d'un moment, le couple est rejoint par leur voisine et son fils, Tomibo, qui rentrent de l'hôpital où celui-ci a été soigné après avoir été blessé par la ruade d'un cheval, les frais ayant été couverts par l'argent que Sugiko avait tiré de la vente de l'un de ses *kimono* pour que son mari puisse emmener sa mère se promener à Tokyo. Ainsi qu'elle le rapporte ensuite, Tsune découvre à cette occasion la valeur de son fils, qui tient à son intégrité morale et à sa générosité, valeurs qui s'opposent au fait qu'il n'ait pas à proprement parler « réussi » dans le sens d'une ascension sociale notable. Peut-on comprendre cette reprise légèrement ironique de l'élément iconique du film allemand comme une forme de positionnement du cinéma d'Ozu et de son expressivité ? Le travelling à travers champ, dans *La vie tendre et pathétique*, est immanquablement associé à l'amour : qu'en est-il dans la scène « jumelle » du *Fils unique* ? S'agit-il de suggérer la valeur de ce couple bien qu'il s'agisse d'un

qui s'entend chez eux ne semble pas devoir s'arrêter.

ménage ordinaire, à mille lieues des aventures d'un compositeur autrichien avec une comtesse hongroise ? Au fond, la scène du film de Forst a quelque chose de prédéterminé, elle montre un mouvement conditionné par une signification déjà présente, en tant qu'image, qui est l'amour entre les deux personnages. Dans la scène du terrain vague en revanche aucune idée ne préexiste, le mouvement des personnages accompagné par celui de la caméra possède quelque chose d'indéterminé du point de vue émotionnel, qui dure aussi longtemps que le plan et le mouvement de la caméra sont maintenus. On ne sait pas, en effet, d'où viennent et où vont Ryôsuke et Sugiko. Beaucoup de choses ont pu se passer avant – on apprend seulement ensuite, dans la conversation qui s'engage avec leur voisine, qu'ils reviennent de la gare où ils ont accompagné Tsune –, de même que, tant que le plan dure, tout ou presque semble pouvoir se déployer ensuite. Cette impression d'ouverture et d'indétermination, qui concerne aussi bien le passé que l'avenir immédiats, est amplifiée par le fait que les personnages sont filmés de dos, toute idée d'une lisibilité de leurs sentiments sur leurs visages étant exclue.

Le parlant comme déception

Pour Yoshida, « bien qu'*Un fils unique* soit un film parlant, il ne fait aucun doute qu'Ozu, qui détestait renforcer le réalisme ou augmenter la force d'expression au moyen des dialogues ou des effets sonores, se soit au contraire moqué ici du parlant en créant des images où le sens flotte dans le vague » (2004, 56). Yoshida se réfère particulièrement à une scène de dialogue²⁵⁵ entre mère et fils dans laquelle la question de la déception est finalement verbalisée entre eux²⁵⁶. Elle a lieu dans le terrain vague qui borde le quartier où résident Ryôsuke et sa famille, les deux personnages, qui y marchaient, se sont arrêtés et accroupis pour avoir cette première conversation portant sur les attentes déçues du fils. L'échange est lancé par une remarque de celui-ci au sujet de l'usine à quatre hautes cheminées visible au loin dans le terrain vague, cadrée seule dans un plan sans personnages ouvrant la scène, dont il s'avère qu'il s'agit d'un incinérateur de déchets. La fumée, figuration classique de l'impermanence des choses 「無常」 (*mujô*), un motif

255 Minutage : [42min10sec – 45min38sec] dans le DVD édité par Carlotta.

256 La question a été effleurée lors de leur rencontre avec monsieur Ookubo, qui leur dit qu'en venant à Tokyo (en 1923), il n'espérait pas faire ce métier (tenancier d'une gargote proposant du *tonkatsu*) mais « qu'on ne peut pas toujours faire ce qu'on veut dans la vie ».

esthétique majeur de l'éthos japonais, est ainsi présente sous une forme dégradée, à la limite entre ironie et pur désespoir, dans le plan montrant l'incinérateur dont les cheminées recrachent la vapeur issue de la combustion des déchets. Ce rapport expressif est renforcé par deux plans ultérieurs montrant des nuages dont la figuration est également associée au caractère transitoire du monde matériel. Le plan de l'incinérateur de déchets semble sceller l'impuissance de ce fonds esthétique et éthique, laissant les personnages particulièrement dépourvus face à l'adversité. Il ne peut s'offrir à eux comme une ressource existentielle et un guide pour s'orienter dans ce que la vie réserve. Comme Jean-Luc Nancy l'a écrit dans un contexte où le développement technique a pris une tournure radicalement funeste, ils semblent « dans l'exposition à une catastrophe du sens » (2012, 20).

Yoshida souligne la manière dont la scène se donne à voir d'une manière qui la dissocie pratiquement de l'enjeu de la discussion, sa remarque se rapprochant beaucoup du phénomène de « disjonction » observé par Burch. Pour Yoshida en effet,

la scène où la mère et le fils discutent assis dans un terrain vague de banlieue est montrée comme si l'on ne devait pas faire attention à la discussion. Leurs regards flottent dans l'espace en se dispersant sans se croiser. Et bien que cette conversation soit dramatique, la silhouette des acteurs sur l'écran prend un relief encore plus distinct et se présente à la gratuité de notre regard sans aucun rapport avec la trame narrative du film. (2004, 56-57)

La scène témoigne ainsi d'un travail redoublé sur le matériau audiovisuel, qui n'est pas abandonné au profit d'une soumission aux « règles » régissant la bonne mise en images des dialogues. De manière importante toutefois, cette dissociation ne fait pas simplement état d'une autonomie réciproque des images et de la parole comme enjeu formel, mais elle est indissociable du sujet central du dialogue entre mère et fils : la déception. Une telle élaboration conduit à penser que la déception, si elle est thématifiée de manière très ancrée dans la réalité socio-économique du Japon de cette époque, comme le note Bordwell, concerne particulièrement le cinéma devenu parlant lui-même. L'affect dominant le film n'est donc pas tant la nostalgie, comme celui-ci le souligne (Bordwell 1988, 270), mais la déception, un sentiment qui se rapporte au temps de manière différente dans le sens où il ne s'agit pas du regret pour une période antérieure et censément meilleure, mais d'une évolution n'ayant pas donné les fruits espérés – c'est-à-dire le contraire de la marche glorieuse du progrès. Il y a là une nuance critique et

négative, appliquée de manière très précise aux enjeux cinématographiques de son temps, qui n'a rien à voir avec la complaisance volontiers attachée à la nostalgie. Il nous faudra revenir sur le rapport au temps dont témoigne la déception au cœur du *Fils unique*, voyons pour le moment comment elle s'exprime dans le film.

Un premier aspect intéressant, en ligne avec les phénomènes de disjonction ou de dissociation soulignés par Yoshida et Burch, est en fait le caractère frustrant de la trame narrative du film, dans laquelle certaines informations *a priori* capitales pour une bonne compréhension de la situation dramatique sont obstinément tues. Bordwell souligne ainsi que le film refuse d'expliquer la mauvaise fortune de Ryôsuke ou d'en exposer les étapes : « What university did he attend, and what subject did he study? Why has he given up a municipal job to teach at night school? » (*ibid.*). Seules les conséquences, ou l'état présent, sont accessibles, les causes étant, au niveau de l'intrigue, omises. Le plan narratif du film est ainsi marqué par la privation des capacités d'action et d'intervention reposant sur le rapport de causalité. Aucun accès n'est ménagé vers l'enchaînement des causes et des conséquences ayant conduit à la situation actuelle, leur logique est enveloppée d'une opacité intraitable. À vrai dire la dimension déceptive du film est proliférante et se signale également dans la scène précédant celle de la projection de *La vie tendre et pathétique*, dont on avait vu qu'elle commençait par montrer les personnages où ils n'étaient pas.

Bordwell signale deux autres éléments du film s'appuyant sur une logique de frustration ou d'incomplétude dans les rapports entre son et images. Le premier de ces éléments correspond à l'absence à l'image des lieux visités par Tsune à Tokyo, qui n'est finalement montrée que comme « a cluster of ramshackle tenements pasted against a wasteland of factories and weedy plains » : « [Ryôsuke and Tsune] go sightseeing to Asakusa, Ueno Park, and the Kudan hill, which offers a fine view of the city, but we merely hear reports of this tour » (*ibid.*, 269) et on n'en voit absolument rien. Cette privation de la vue de Tokyo sera en grande mesure reprise dans *Voyage à Tokyo* (1953), autre visite parentale à des enfants adultes installés dans la capitale structurée par la déception. Les parents venus d'Onomichi n'auront en effet qu'une occasion de voir la ville, lorsque leur belle-fille, Noriko, prendra le temps de les emmener s'y promener. La séquence

montrant leur tour dans la ville est toutefois principalement filmée depuis l'intérieur du bus de tourisme dans lequel ils sont baladés, les images montrant autant les passagers et les fenêtres du véhicule lui-même que ce qui est visible à l'extérieur. Les fenêtres de l'autobus jouent un rôle de « cadre » ironique, cachant plus qu'elles ne permettent de voir ce qu'elles cadrent, entravant de la sorte la vue que devrait magnifier le dispositif cinématographique. La limite imposée à la puissance du regard cinématographique fait écho, dans cette scène, au fait que les époux ne sont pas assis côte à côte dans l'autobus de tourisme, nous privant ainsi de l'image comblée de leur découverte conjointe des gloires de la capitale²⁵⁷. Les limites auxquelles se rapporte le cinéma d'Ozu possèdent ainsi quelque chose de bien plus profondément actif, comme une force le gouvernant, que le suggère l'idée de « retenue » souvent associée à son travail.

Le tour en autobus des parents de 1953 rappelle en outre le trajet en taxi de Ryôsuke et Tsune de retour de la gare, au début du *Fils unique*²⁵⁸ : la caméra fixant la roue avant gauche de la voiture qui les conduit, la façade des bâtiments qu'ils longent sont aperçues depuis ce point de vue particulièrement contraint. Une partie de la structure du pont Eitai, qu'ils traversent, est visible, mais ni la Sumida qu'il enjambe, ni le paysage ouvert par la présence de la rivière ne sont montrés. Ryôsuke attire même l'attention de sa mère sur un autre pont (le pont Kiyosu) sans que la caméra daigne se déplacer pour en donner la moindre image, le point de vue demeurant obstinément fixé à la carrosserie. Ainsi, les plans montrent soit l'intérieur du taxi et le dialogue marquant les retrouvailles des deux personnages, soit l'extérieur, de ce seul point de vue attaché à la roue, le garde-boue et le phare occupant pratiquement la moitié du cadre, dont l'espace est bien souvent rempli par d'autres voitures dépassant le taxi. L'alternance des plans de l'avant de l'automobile avec les menus propos échangés par Ryôsuke et Tsune semble contredire la joie qu'ils ont à se retrouver et l'espoir que cette visite suscite pour Tsune : lorsque celle-ci annonce à son amie, dans la scène précédente, son projet de voyage à Tokyo, elle évoque l'emploi de son fils et le projet qu'elle a de le marier. Bien que mère et fils se laissent aller au plaisir de se voir et que le taxi qui les conduit n'indique en rien la situation finalement modeste de Ryôsuke, cette

257 Une analyse plus détaillée de cette scène se trouve au chapitre 5 « Prendre soin : cinéma et passivité », sous-partie « La visite en autobus : un point de vue impersonnel ».

258 Minutage : [15min04 – 17min] dans le DVD édité par Carlotta.

première scène à « Tokyo » est déjà décevante : jamais nous ne verrons la ville, ses attraits touristiques et son ostensible modernité. Le soir où, plus tard dans le film, Tsune évoque les visites du jour avec son fils et sa belle-fille, celui-ci moque gentiment sa fascination pour la lanterne du célèbre temple dédié au bodhisattva Kannon dans le quartier d'Asakusa, qu'elle a trouvée étonnamment grande. La conversation s'attarde un peu sur cette curiosité du monument, mais rien ne nous en sera montré, aucun insert n'en illustrera la démesure. Sachant que *Le fils unique* dérive d'un projet de film muet devant s'intituler *Tokyo Is a Nice Place* 『東京よいとこ』, c'est peu de dire que le film parlant ayant vu le jour à sa place refuse tout enthousiasme à cette proposition.

Le second élément faisant de la déception une question cinématographique se situe plus loin dans le film, entre les deux scènes de conversation explicitement consacrées au sujet de la déception : la première est celle décrite plus haut, dans laquelle Ryôsuke fait part à sa mère de ses propres regrets. La seconde est plus dramatique. Elle se passe de nuit, alors que Tsune, qui ne parvient pas à dormir, s'est levée et tisonne le brasero chauffant la pièce. Son fils qui dort tout près se réveille et engage la conversation avec sa mère qui lui reproche amèrement ce qu'elle entend comme la volonté de son fils d'« abandonner » et de « renoncer » à réussir véritablement, l'enjoignant à refuser de considérer sa situation présente comme définitive. C'est au cours de ce dialogue qu'elle lui apprend qu'elle a vendu tous ses biens, sa maison et ses terres, pour lui permettre de poursuivre ses études. Lui, bien sûr, ne peut que voir les choses d'un point de vue différent, sachant d'expérience que ses études universitaires ne lui garantissent en aucune manière une position favorable dans le Japon des années 1930 (le personnage de monsieur Ookubo attestant de cet état de faits). Même si la scène de dialogue la précédant atteste également du fait que lui-même est déçu par ce que la vie et Tokyo lui apportent.

Mais ce qui s'y joue est également élaboré dans la séquence intercalée entre ces deux scènes de dialogue pénibles²⁵⁹. Il s'agit d'un montage alterné entre Ryôsuke au travail, dans une salle de classe où des élèves travaillent à des exercices, et sa mère, chez lui, assise contre le flanc

259 Minutage : [45min41sec – 47min23sec] dans le DVD édité par Carlotta.

de la bibliothèque de son fils²⁶⁰. Elle regarde devant elle, les sourcils froncés. Lui est pensif et préoccupé, debout face à une fenêtre de la salle de classe : on perçoit au bout d'un moment que l'éclairage change, comme si une lumière clignotait à l'extérieur. Dès les premiers plans montrant Ryôsuke au travail une musique de bar s'entend légèrement, dont l'origine, hors champ, est inconnue et la légèreté de ton incongrue dans cette séquence pleine de tristesse et de souci. Or, comme l'écrit Bordwell, la suite de la scène est « a bold deception » :

Cut to the window, revealing a flashing « B » sign outside suggesting at last the source of the music²⁶¹. Ozu holds this shot for fifteen seconds, keeping the sound volume constant. Abruptly the room lights are switched off. If we took this to be Ryosuke's optical point-of-view, we are fooled [...]. While our back is turned, as it were, the characters leave the scene. But here the deception is compounded by Ozu's suppression of offscreen noise, for he refuses to let us hear Ryosuke dismiss the class or the roomful of boys leave. In his first sound feature, Ozu lets offscreen sound surprise us with acts of uncommunicative, self-conscious narration. (*ibid.*, 273)

Autrement dit, la fin de la classe est seulement signalée par un changement d'éclairage discret, sans que le brouhaha qui l'aurait indiqué de manière immanquable vienne la confirmer. Le plan repose sur un jeu avec les possibilités du parlant et les nouvelles limites qui s'y déploient. La question de la déception n'est donc pas à comprendre simplement au niveau diégétique, comme un enjeu sociologique ou dramatique, mais également, voire essentiellement, d'un point de vue médiatique, matériel, technique, sur la présence du son au cinéma.

À cet égard, le personnage secondaire de l'ancien instituteur, monsieur Ookubo, dans sa fonction de « double » de son ancien élève, Ryôsuke, attire l'attention dans la mesure où son nom de famille est le même que celui d'Ookubo Tadamoto, le réalisateur auprès duquel Ozu a appris son métier et qu'il a considéré toute sa vie comme son maître. La scène²⁶² au cours de laquelle Ryôsuke et sa mère lui rendent visite est une humiliation impitoyable de l'ancien instituteur, qu'on avait vu tout jeune, en 1923, annoncer à Tsune son départ pour Tokyo, plein d'enthousiasme et d'ambition. Il tient désormais un petit restaurant proposant du porc pané 「とん

260 Il s'agit d'un détail significatif puisque le meuble évoque les études de Ryôsuke. Son association au souci manifeste de Tsune connote le rapport entre les deux parties du montage alterné, établissant une continuité contrariée entre les deux séries d'images, ainsi qu'entre ses études et son emploi.

261 Le « B » lumineux ressemble en effet à l'enseigne d'un bar, dont le nom en partie lisible (un peu en retrait) dit « Black » (le mot anglais est écrit en japonais, en utilisant le *katakana*, le syllabaire dédié à l'écriture des mots d'origine étrangère : 「ブラック」).

262 Minutage : [26min51sec – 33min34sec] dans le DVD édité par Carlotta.

かつ』 (*tonkatsu*) à mille lieues de toute idée de réussite sociale, d'avancement professionnel ou de perfectionnement intellectuel qui avait motivé son départ de la campagne. L'acteur Ryû Chishû, qui joue Ookubo à la fois en 1923 et en 1936, suggère de manière poignante non seulement le vieillissement de son personnage mais le renoncement qui l'habite. Dans le cas de ce film-ci, la transformation est partagée par Iida Chôko, qui joue le personnage de Tsune, la mère de Ryôsuke, laquelle passe de la maturité à la vieillesse. Mais le contraste est plus saisissant pour Ookubo qu'il ne l'est pour elle, dont le vieillissement est signalé par un changement dans sa coiffure (son chignon est plus serré sur sa nuque, sa chevelure ne bouffant plus autour de sa tête, comme c'était le cas en 1923) et par la paire de lunettes qu'elle porte désormais. Mais le temps ne paraît pas l'avoir marquée autant que l'ancien instituteur de son village, malgré la pénibilité de son travail d'ouvrière dans une filature de soie. Peut-être en est-il ainsi parce que ce qui en accuse le passage, dans *Le fils unique*, tient plus à la déception et à sa figuration que le temps objectif, Tsune n'y étant confrontée qu'assez tardivement, alors que la vie de monsieur Ookubo en est façonnée depuis des années, le personnage offrant ainsi une forme de personnification de cet affect. Est-ce à dire que, pour Ozu, le parlant anéantit les espoirs du cinéma qui l'a formé ?

Que peut le corps d'un acteur ?

L'hypothèse que l'arrivée du cinéma parlant ait signifié l'anéantissement du cinéma pour Ozu est en fait contestée par la performance d'acteur de Ryû, et celle-ci fait penser que l'espoir d'Ozu, dans le contexte du cinéma parlant, réside particulièrement dans la capacité du corps des acteurs. Or, toute la dimension paradoxale d'une telle capacité est exposée ici puisqu'elle s'exprime surtout dans le déclin de ses facultés. Le rôle incarné par Ryû dans *Le fils unique* recèle à ce titre une vérité, qui est une vérité de la technique dans la mesure où celle-ci engage la personne et particulièrement son corps. Son jeu se caractérise en effet par une forme de ralentissement touchant tout son être, ses gestes, sa diction, sa manière de se mouvoir, un peu comme s'il évoluait dans une atmosphère d'une densité supérieure à celle des plans où il est jeune et qu'il lui fallait dépenser plus d'énergie pour un même mouvement. Cette modulation de son jeu pour « avoir l'air vieux », bien plus que le gris teintant artificiellement ses cheveux, contraste vivement avec le plan où on l'aperçoit au tout début du film, treize ans auparavant, quand il

annonce à Tsune son départ pour Tokyo²⁶³. Il y incarne alors l'énergie, l'ambition et une forme d'aveuglement propres à la jeunesse lorsqu'elle est convaincue que tout est possible. Au cours de la séquence de *Tokyo-ga* consacrée à l'entrevue de Ryû²⁶⁴, Wenders évoque l'admiration qu'il éprouve pour cet acteur capable de jouer des personnages depuis leur jeunesse jusqu'à la fin de leur vie – et, d'une manière générale, des personnages nettement plus âgés que lui²⁶⁵. La remarque de Wenders concerne sans doute *Il était un père*, dans lequel Ryû joue le rôle principal, celui du père, dont la trajectoire se déploie sur un nombre d'années comparable au *Fils unique*. Le film, tourné six ans plus tard, en 1942, repose plus directement encore sur le jeu d'acteur de Ryû et son incarnation du vieillissement et d'un certain renoncement. Ryû commente les compliments de Wenders sur sa capacité à jouer un même personnage à différents âges en expliquant notamment comment Ozu lui avait conseillé de suggérer la vieillesse alors qu'il était encore jeune : « The point was not to act old age but to look old. He [Ryû] did not concern himself with anything else than looking old²⁶⁶ ». Il est bien connu qu'Ozu dirigeait ses acteurs et ses actrices de manière stricte et exigeante, refusant de leur expliquer la logique psychologique de ce qu'ils devaient exprimer, voire leur interdisant d'exprimer quoi que ce soit.

Dans la série de deux articles qu'il a consacrée à ses souvenirs d'Ozu, Takahashi Osamu donne une image frappante de son expérience du tournage de *Voyage à Tokyo*, pour lequel il était assistant-réalisateur (1984a et 1984b). Soulignant l'autorité d'Ozu, le seul au sein de la Shôchiku que tout le monde, ses collaborateurs aussi bien que la direction du studio, appelait « *sensei*²⁶⁷ » et la « superb coordination among the staff » (1984a, 273-274), le témoignage de Takahashi met

263 Minutage : [5min55sec – 8min09sec] dans le DVD édité par Carlotta.

264 Minutage : 20min39sec – 31min06sec] dans le DVD édité par Criterion (supplément de *Printemps tardif*).

265 Wenders souligne en effet que Ryû joue souvent le père de personnages joués par des acteurs à peine plus jeunes que lui. Dans *Il était un père*, Ryû, qui est né en 1904, joue à trente-huit ans un homme depuis cet âge-là jusque vers ses soixante ans. Sano Shûji, l'acteur qui joue son fils adulte étant né en 1912, n'est son cadet que de huit ans. Hara Setsuko, l'actrice profondément associée au personnage de la fille dans la vingtaine de la production plus tardive d'Ozu, dans laquelle Ryû joue souvent (mais pas toujours) son père, est née pour sa part en 1920, elle n'est donc que seize ans plus jeune que Ryû.

266 Les mots de Ryû sont traduits dans le commentaire dit en voix *off* par Wenders.

267 *Sensei* 「先生」 est un terme honorifique qu'on emploie pour désigner une personne qui enseigne et transmet un savoir ou un savoir-faire. Les enseignants et professeurs, de même que les praticiens suffisamment avancés pour avoir des apprentis ou des disciples, sont particulièrement appelés ainsi. L'expression se rapporte ainsi à un registre de l'apprentissage fondamentalement conçu dans un rapport maître-élève.

de l'avant l'ambivalence de ses propres sentiments à l'égard de la manière de tourner d'Ozu²⁶⁸ (*ibid.*, 274), dont il estime qu'elle fait de lui le centre exclusif de la création des films (1984b, 443). Se référant à la tâche lui incombant de placer les divers accessoires peuplant avant tant de précision les plans des films d'Ozu, il remarque que « being an assistant director in the Ozu unit was not unlike becoming a weird inanimate object oneself » (1984a., 273), soumis à la volonté du réalisateur. L'idée d'une emprise exclusive d'Ozu sur ses films et sur les moyens qu'il mobilisait entre toutefois dans une certaine contradiction avec une expression récurrente dans le texte de Takahashi, à savoir « Ozu group » (ou « unit »). Traduisant très certainement le japonais « *kumi*²⁶⁹ » 「組」, le terme suggère la stabilité des équipes de travail autour d'un réalisateur au sein des grands studios japonais de l'époque. Or ce trait est particulièrement prononcé dans le cas d'Ozu, qui a travaillé de manière récurrente, pour ne pas dire continue, avec les mêmes collaborateurs, à commencer par Atsuta Yûharu, son chef opérateur. Sa collaboration avec son co-scénariste Noda Kôgo atteint une intensité singulière, à la fois du fait de sa répétition et du fait que les deux hommes s'isolaient bien souvent dans l'auberge Chigasaki-kan, dans les environs de Tokyo, pour écrire, ce qui pouvait prendre plusieurs mois²⁷⁰. Les réflexions de Takahashi ne s'en tiennent pas au malaise qu'il a pu ressentir et ses textes creusent au contraire son ambivalence, qu'il envisage à partir de l'admiration qu'il se découvre pour les films d'Ozu, vingt ans après sa participation à son équipe de tournage, constatant que « each time we view them [Ozu's films] we discover something new. And we are astonished by the depth of what we see. How ironic it is that his works were all criticized as old-fashioned when they were made » (*ibid.*, 277). Il soulève ainsi un paradoxe dont les termes sont exprimés par Alain Bergala comme celui d'une « énonciation violemment arbitraire produisant des effets de transparence et d'épiphanie » (1980b, 28).

268 Cette ambivalence s'exprime par exemple ainsi : « I thought it was best to leave. Any assistant director who arbored a sense of insubordination would have come to the same conclusion. I have heard that my seniors Saitô Buichi and Imamura Shôhei also left the Ozu group for such reasons » (1984a, 274). Le désaccord d'Imamura vis-à-vis de la direction d'acteurs d'Ozu particulièrement est en effet bien connu.

269 Le terme, *kumi* 「組」, qui est souvent traduit par « équipe » désigne un groupe de personnes, notamment liées par une activité, en insistant sur leurs liens et leur unité. Il peut notamment s'agir d'une classe et, de manière plus spécifique d'un *gang* mafieux.

270 Bien qu'Ozu et Noda ne passaient pas nécessairement ces mois d'écriture de manière continue dans ce *ryôkan* (auberge à la japonaise), de même qu'ils y recevaient des visiteurs.

Le texte de Takahashi insiste sur les termes de ce paradoxe du point de vue du jeu des acteurs, particulièrement celui de Ryû et de Hara Setsuko, en partant de sa surprise à la vue de la tension saisissant Ryû, Hara et Higashiyama Chieko (qui joue le personnage de la mère dans *Voyage à Tokyo*) à l'annonce d'une nouvelle prise, pourtant « all ultra first-rate actors » (*ibid.*, 270). Une telle nervosité est paradoxale non seulement parce qu'il s'agit de professionnels expérimentés, mais également, ainsi que Takahashi le souligne particulièrement au sujet de Hara, parce que « Ozu was the person who best brought out her talents » (1984b, 443), lui en particulier, alors qu'à la fin des années 1940, lorsqu'elle a tourné pour la première fois avec lui, elle était déjà une star au faîte de sa gloire et avait tourné avec des réalisateurs majeurs de son temps²⁷¹. Et en effet, le visage et le corps de l'actrice sont inséparables de la filmographie d'Ozu, dont elle constitue une des incarnations essentielles – de même que Ryû, dans un registre toutefois différent. Bien qu'il ne s'agissait pas du tout pour Ozu de contester le talent de l'actrice dont il a dit qu'elle était « vraiment une bonne actrice. J'aimerais en avoir quatre ou cinq comme elle » (Ozu 1978, 22), il la dirigeait en lui déniait toute participation à la réalisation de ce qu'il cherchait. Takahashi décrit le tournage de *Voyage à Tokyo* dans les termes d'une lutte dont le propos était, pour Ozu, que Hara cache toutes ses émotions, qu'aucune trace n'en demeure sur son visage : « It seems as if he were attempting to pare down as much as possible what Hara was trying to express » (1984b, 441). Le propos d'Ozu, tel que Takahashi le décrit, est ainsi d'empêcher que son jeu trahisse moindrement ce qui allait se passer, que son corps et son être d'actrice n'anticipent rien sur le personnage : « “Miss Hara, that's no good. We can tell what's coming”. Ozu continually repeated this comment » (*ibid.*). Autrement dit, Ozu évidait et désactivait « the overflowing expressiveness of her talent » (*ibid.*) et le prenait à rebours. Alors, malgré la cruauté d'une telle exigence, il en laissait exister toute la puissance, le talent de l'actrice, son expressivité se présente à l'image et y rayonne sous la forme d'une puissance et d'une potentialité qui suggère mieux que toute virtuosité dans l'expression l'ampleur de sa capacité. C'est en effet ce qu'illustre l'anecdote suivante, rapportée par Takahashi :

« Your back isn't crying. »

271 À cette date, elle a notamment interprété les rôles principaux de *Je ne regrette rien de ma jeunesse* 『わが青春に悔なし』 (1946) de Kurosawa Akira et *Les Montagnes bleues* (1949) 『青い山脈』 d'Imai Tadashi.

During the filming of *Late Autumn (Akibiyori, 1960)*, Ozu was said to have treated Hara harshly with such words. Naturally, since it was Ozu, he wasn't saying that she should move her shoulders as if she were stifling her sobs. *He was demanding that Hara show that she was weeping with her unmoving back to the camera.* Hara withstood the infinite repetition of tests and brought out what Ozu wanted. (ibid., 443 ; emphase ajoutée)

Il s'agissait ainsi pour ses acteurs de reproduire, par l'extérieur, ce qu'Ozu leur demandait, « telling everyone what to do and never why; taking the same tiny scene over and over again » (Richie 1974, 154). Les séances de répétitions pouvaient, de ce fait, être longues et laborieuses, pour des professionnels aguerris et reconnus qui semblaient ne pas pouvoir déployer leur talent : « Ozu-sensei created his films by himself, and I was just allowed to be in them » (Ryû cité dans Takahashi 1984a, 275). Dans l'entrevue mentionnée plus haut, la voix de Wenders traduisant les propos de Ryû ajoute :

Ozu always told him [Ryû] how to do something, and he carried out all his orders without giving it a second thought. Anyway acting under Ozu was much less a matter of bringing discoveries and experience to a role as of precisely carrying out Ozu's instructions. [...] Under Ozu he learned to forget himself, to become an empty page. He thought about nothing but his work and meant above all to never have a fixed notion of this work, on the contrary. How to come as close as possible to the Ozu idea, how to move in harmony with his master's instructions: his thoughts had revolved constantly around this, and this had been his preparation. [...] [H]e had only tried to become but one color on Ozu's palette.

Les déclarations de Ryû renvoient sa pratique à une hétéronomie frappante, dont il souligne la fertilité pour ce qui le concerne et qui pourrait être décrite comme une forme d'« abandon et [d']ouverture à l'altérité [qui] diffère fondamentalement de l'aliénation par soumission aveugle à une autorité extérieure et arbitraire, même s'il est parfois extrêmement difficile de distinguer les deux, notamment dans la phase d'apprentissage » (Doganis 2012, 116). Doganis souligne les risques présentés par une telle attitude, qu'implique en effet leur instrumentalisation toujours possible, lesquels ne doivent pourtant pas la disqualifier trop rapidement, puisqu'il existe « une hétéronomie de courage, d'ouverture, de souplesse, de crise, comme il existe une autonomie de suffisance, de confort, voire, selon un retournement du propos kantien²⁷², de paresse et de lâcheté » (*ibid.*). Les mots de Ryû témoignent ainsi de la potentialité émancipatrice d'une certaine

272 Référence au texte de Kant, *Qu'est-ce que les Lumières ?*, dans lequel celui-ci élabore son idée de l'autonomie vis-à-vis d'autorités aliénantes (voir Doganis 2012, 113-114).

hétéronomie, à l'opposé d'un attachement exclusif à l'expérience de sa propre intégrité et d'une créativité entendue comme pure expression de soi.

Une telle conception de l'hétéronomie exprime un point limite et un seuil d'indétermination entre le mode actif et la voie passive, qui restreint leur dualisme et permet de penser leur dépendance, de même que des figures de possession/dépossession particulièrement éclairante pour le jeu d'acteur²⁷³. Le rapport d'Ozu à ses actrices et à ses acteurs ne signifie pas, en effet, qu'il méprisait leur travail, au contraire – Ryû concluant ainsi sa description de son travail avec Ozu : « The luckiest day of his [Ryû's] life was when Ozu chose him, him of all people, from among all the others. [...] Ozu had given him a role and had taught him things now and then with gentle pressure, which he would have never learned otherwise ». Ozu a lui-même insisté sur l'importance qu'il accordait aux choix de celles et ceux qui jouent dans ses films, affirmant ainsi, à propos de Hara Setsuko, l'actrice profondément associée à la production tardive d'Ozu, qu'elle « est vraiment une bonne actrice. J'aimerais en avoir quatre ou cinq comme elle » (Ozu 1978, 22) et a ainsi déclaré : « Lorsque j'écris un scénario j'ai toujours en tête le talent et les caractéristiques des acteurs. [...] Lorsque je rencontre un acteur de grande valeur j'écris un scénario et crée un rôle pour lui » (*ibid.*, 23). Richie mentionne une autre déclaration d'Ozu, légèrement différente mais qui atteste également de l'importance des acteurs dans la conception de ses films :

“It is impossible,” Ozu said, “to write a script unless you know who is going to play the part, just as a painter cannot paint unless he knows what colors he is going to use. Name stars have never been of much interest to me. What is important is the character of the actor. *It is not a matter of how good an actor is; it is a matter of what he is as a human being.* It is not the character he projects. It is what he really is.” Thus the first step in the Ozu script was actually casting. (1974, 28 ; emphase ajoutée)

273 Ce registre a été particulièrement poussé dans le *butô*, dont Doganis souligne qu'« il est très intéressant de voir l'aisance avec laquelle ce courant avant-gardiste et radical, profondément iconoclaste, n'hésite pas à s'appuyer sur des croyances déjà ancrées dans les consciences, “disponibles”, comme celles du *shintô* et du bouddhisme japonais sur la réincarnation, la transmigration des âmes et la continuité (et l'égale dignité) de l'ensemble des êtres et des choses, pour asseoir l'efficacité de son pouvoir de “réanimation” et de “réincarnation”, de métamorphose et d'altération » (2012, 118). Il mentionne particulièrement la manière dont Hijikata Tatsumi, le fondateur du *butô*, « prêtait » son corps à sa sœur décédée « pour parvenir à une poétique et une esthétique de la désincarnation » (*ibid.*, 117-118) permise par cet accueil au sein de son propre corps.

Ce qui paraît sans doute, à première vue, une attitude contradictoire vis-à-vis de la contribution des actrices et des acteurs à ses films correspond en fait à son fondement dans un engagement de toute la personne. Comment comprendre l'incarnation que permet un tel registre, dans lequel tout d'une personne cohabite avec une limite très forte de l'expression de soi ?

À cet égard, le fait que la performance singulière de Ryû dans *Le fils unique* se joue essentiellement dans son incarnation d'un processus par lequel les capacités de son personnage sont restreintes apparaît fondamental. Son jeu se tient sur une ligne où les possibilités du jeu de l'acteur, qui « peut donner virtuellement vie à tout » comme le dit Oida Yoshi (1998, 160-161), doit aller à la rencontre d'une impuissance. La question de savoir ce que peut un acteur et de l'incarnation dont son corps est capable s'établit ainsi dans un rapport intime avec une limite. Dans *Pensées du corps*, Basile Doganis ancre sa réflexion philosophique dans l'étude des arts gestuels japonais – danse (en particulier le *butô*), théâtre (*nô* essentiellement) et arts martiaux. Cet ancrage dans des pratiques ayant de très longue date articulé les niveaux théoriques et pratiques est une des grandes richesses de son ouvrage, qui donne véritablement chair à l'idée de pratique²⁷⁴ comme « collaboration quasi permanente de la sensation, des techniques corporelles et de la réflexion discursive » (Doganis 2012, 26-27). Cette articulation et les implications de ce type de collaboration ne sont donc faites dans l'après-coup, pour raccommoier des pans épars et conceptualiser leur interrelation à partir de la fragmentation. La profondeur de cette conception de la pratique le conduit à souligner que

la sensibilité et la sensation se cultivent, elles se travaillent, elles s'approfondissent : *elles se transforment*. Les différents arts gestuels japonais, pratiques corporelles et faits esthétiques japonais composent ainsi un véritable continent de sensations, de mouvements, de travail et de transformation du corps. [...] Le corps pense, et *se pense* (ses limites, ses capacités, son rôle, sa légitimité, sa santé, sa beauté), dans le mouvement, l'effort, la sensation, l'attention. Il *se* définit et redéfinit l'environnement, le rapport à autrui, la société, la sensibilité, l'imagination, la pensée. (*ibid.*, 26)²⁷⁵

274 Loin de la réduction de la pratique à l'exécution d'exercices physiques, la distinguant notamment des « sports », ainsi que sont souvent conçus les arts martiaux aujourd'hui. À ce sujet, Tokitsu Kenji expose longuement en quoi sa conception du karaté comme *karate-goshin-jutsu* diffère fondamentalement du karaté sportif (voir particulièrement 1979, 43-46).

275 Doganis semble très au fait des limites et de différents risques présentés par son projet, à propos duquel il remarque que « la tension principale de cette recherche consiste [...] à rendre possible une véritable philosophie à même le corps, les gestes et la sensation, sans les dénaturer en leur imposant d'emblée une perspective philosophique

Or, les pratiques auxquelles Doganis s'intéresse se caractérisent, en dernière analyse, par un rapport dynamique et toujours remis en jeu entre le développement de capacités et leurs limites. L'objet de la pratique n'est pas de dissoudre ce jeu en le clarifiant – mais de le pousser sur un seuil entre pouvoir et impouvoir²⁷⁶. Une telle idée est énoncée de manière suggestive par Takahashi, qui désigne finalement la qualité qu'Ozu recherchait chez ses acteurs comme une « nonchalance » : ainsi qu'Ozu le lui aurait dit, « when actors or directors get so they can show this nonchalance in a nonchalant way, then they've become full fledged » (cité dans Takahashi 1984b, 441), désignant ainsi un registre qui s'oppose au zèle.

Doganis formule cette idée en soulignant que « l'une des plus grandes surprises que réservent les pratiques corporelles japonaises, et surtout les arts martiaux, à celui qui s'y adonne, est l'association paradoxale de la force au relâchement et à la détente, de l'efficacité et de l'activité à un certain abandon et à une forme de passivité alerte » (*ibid.*, 41). C'est pourquoi l'avancement dans une discipline, c'est-à-dire, en un sens, sa compréhension et sa *maîtrise* plus poussées, s'accorde à « la thématique et [au] vocabulaire de la réceptivité active, du lâcher-prise, d'un certain dessaisissement [...], de l'abandon actif et de la présence détendue » (*ibid.*, 43). Le danseur de *butô* Amagatsu Ushio exprime une idée très proche au sujet de sa pratique, à partir du constat que, dans les langues européennes, les mots désignant la danse dérivent d'étymologies se rapportant à l'idée de tension :

Or, qu'il s'agisse de danse ou de gestes quotidiens, la tension ne suffit pas à initier le mouvement : pour mouvoir, par exemple, un bras allongé à l'horizontale, il faut d'abord en relâcher les tensions. C'est ce relâchement qui permettra d'allonger à nouveau le bras. C'est en relâchant les tensions à l'œuvre dans le bras, l'une après l'autre à partir de son extrémité, depuis les doigts, le poignet, le coude, que le bras pourra à nouveau retrouver sa position suspendue à l'épaule. Affranchi de ces tensions, en libre suspension à l'épaule, le bras n'a plus de mobilité propre et ne peut être mû que par une action extérieure ; une tension interne sera nécessaire pour lui imprimer un mouvement propre.

exogène, mais sans aboutir non plus à un refus du discours et à une pure inintelligibilité » (2012, 27). Aussi se propose-t-il de se confronter aux « traditions de transmission secrète et de connivence complaisante » ayant souvent cours au sein de ces pratiques ; de même, il est attentif à problématiser la notion de « naturel » qui est souvent mise en avant comme logique et fin de ces pratiques (*ibid.*, 27 et 31).

²⁷⁶ Il ne s'agit pas non plus d'avoir un point de vue idéalisé et sentimental de ce que j'ai décrit comme « l'espoir » placé par Ozu dans le rapport de la technique au corps et à la personne des acteurs et des actrices dans le contexte d'une production cinématographique particulièrement marquée par la logique de « l'innovation » technologique. En effet, « il n'est pas possible d'occulter la dimension “tragique” de tout apprentissage, qui supprime et limite autant qu'il rend possible » (Doganis 2012, 110), exprimant l'inévitable violence qu'il implique.

Le mouvement naît de cette oscillation entre la tension et la détente. Si le mot danse renvoie essentiellement à l'idée de tension, je veux me préoccuper pour ma part des deux termes, de la tension et de la détente. Car le mouvement n'a pas d'autre fondement que le corps. (2000, 14-15)

Cette longue citation éclaire bien le titre de l'ouvrage d'Amagatsu, *Dialogue avec la gravité*, et le rapport qu'il établit avec cette force et cet ancrage fondamentaux de l'existence terrestre, force dont on peut se défaire le temps d'un saut mais qui permet la propulsion nécessaire à sa réalisation.

Il ne s'agit pas, bien sûr, de dire que la direction d'acteur d'Ozu s'inspire directement de telles pratiques ou que ses films en sont une illustration. Le propos est plutôt de tenter d'explicitier cette vérité de la technique qui semble se jouer dans la puissance du corps de ses acteurs dont témoigne notamment *Le fils unique*. On a vu qu'elle se rapportait aux possibilités, à la capacité de ces corps, tout en explorant leurs limites – particulièrement sous la forme du vieillissement – les deux étant indissociables. Tokitsu Kenji, dans ses efforts pour formuler une théorie des arts martiaux japonais, et particulièrement du karaté, part du constat que « la recherche du karaté ne consiste pas à vouloir obtenir une forme physique maximale, nécessairement momentanée » (1979, 28), qui serait alors restreinte à la jeunesse. Le rapport à la puissance qu'il thématise de toutes sortes de manières se retrouve dans ses remarques sur les films d'arts martiaux, à propos desquels il souligne que, malgré l'avancement de son art et sa capacité à défaire des assaillants bien plus jeunes que lui, « un vieux maître n'est pas forcément capable de jouer un rôle spectaculaire dans les films de karaté. L'intérêt de ces films est basé sur des mouvements spectaculaires souvent acrobatiques, qui doivent, à travers l'écran, *communiquer directement aux spectateurs une impression de puissance* » (*ibid.*, 50 ; emphase ajoutée). Alors que ces coups spectaculaires, grands coups de pied et de poing, trahissent souvent un manque d'exactitude et sont exécutés bien qu'ils ne soient pas nécessaires (*ibid.*). Cette logique d'une exposition maximale de la puissance et de sa représentation par le cinéma contraste profondément avec le rôle et le jeu de Ryû et, de ce fait, avec le rapport à la puissance qu'ils donnent à voir.

2. Potentialité, optimisation, retour

Confiante en l'infini du temps, une certaine conception de l'histoire discerne seulement le rythme plus ou moins rapide selon lequel hommes et époques avancent sur la voie du progrès. D'où le caractère incohérent, imprécis, sans rigueur, de l'exigence adressée au présent.

Walter Benjamin, « La vie des étudiants »

Le contraste entre la déception occasionnée par le cinéma parlant et l'espoir recelé par le corps des acteurs mis en scène dans *Le fils unique* est une illustration saisissante de la distinction que Grégoire Chamayou, à la suite de Walter Benjamin, fait entre deux régimes de la technique. Chamayou écrit ainsi :

Le philosophe Walter Benjamin a réfléchi sur les drones²⁷⁷, sur les avions radiocommandés que les penseurs militaires du milieu des années 1930 imaginaient déjà. Cet exemple lui servait à illustrer la différence entre ce qu'il appelle la « première technique », remontant à l'art de la préhistoire, et la « seconde technique », caractéristique des industries modernes. Ce qui les distinguait à ses yeux était moins l'infériorité ou l'archaïsme de l'une par rapport à l'autre que leur « différence de tendance » : « *La première engageant l'homme autant que possible, la seconde le moins possible. L'exploit de la première, si l'on ose dire, est le sacrifice humain ; celui de la seconde s'annoncerait dans l'avion sans pilote dirigé à distance par ondes hertziennes* » [Walter Benjamin. 1991. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée ». Dans *Écrits français*. Paris : Gallimard, p. 148] (2013, 121 ; emphase ajoutée)

Le désengagement caractérisant la « deuxième technique » se comprendrait comme le fait que son mode d'action ne repose que sur ses propres exigences et déterminations. La « première technique » décrirait en revanche un *modus operandi* inséparable de la matière à laquelle elle se rapporte et qui, de ce fait, appelle sa participation. C'est-à-dire, pour Chamayou, « d'un côté, l'engagement intégral ; de l'autre, le désengagement total » (*ibid.*, 121-122), le critère de l'engagement qualifiant ainsi un rapport à la technique.

De manière intéressante, deux séquences du *Fils unique*, en montrant avec une certaine précision le travail des ouvrières dans la filature de soie du Shinshû, figurent littéralement la production industrielle et son évolution, suivant la temporalité du film. L'équipement de la

277 L'ouvrage dans lequel Chamayou reprend la distinction de Benjamin est consacré à une *Théorie du drone* (2013. Paris : La Fabrique).

filature figure d'abord dans la séquence d'ouverture, en 1923, qui présente Tsune pour la première fois, dans le contexte de son travail. La seconde occurrence est située en 1935, au cours de la courte séquence où elle annonce à son amie qu'elle ira à Tokyo rendre visite à son fils au printemps suivant. Bordwell note que cette seconde figuration du travail à la filature de soie « will contrast with the vat method of silk boiling with a newer, more mechanical one that jams each woman in a narrow vertical cage » (1988, 269). Ce souci de description pratiquement documentaire des conditions de travail des ouvrières rend ainsi compte de leur industrialisation qui devrait, selon la logique de progrès devant la gouverner, correspondre à une amélioration. Mais une amélioration, qu'est-ce à dire ? Ainsi qu'on l'apprend plus tard dans le film, cette période a débouché sur l'appauvrissement de Tsune, qui est mis en scène de manière particulièrement cruelle à la toute fin du film : Tsune, rentrée au pays depuis Tokyo, raconte son séjour à son amie alors qu'elles lavent le sol de la filature, toutes deux à genoux par terre, finissant ainsi leur « carrière » à la filature en y faisant le ménage. Le temps passé à l'usine n'a, pour elles, en aucun cas amélioré leur condition. Aussi la mécanisation du travail est-elle finalement associée, visuellement, à la dégradation de la situation de Tsune. De même, l'optimisation des processus industriels, colonne vertébrale de la conception du temps en termes de progrès, n'est en rien garante d'un avenir meilleur, les épreuves endurées par sa mère ne pouvant assurer une transformation déterminante de la vie de Ryôsuke. Le bruit mécanique qui s'entend chez lui, ainsi qu'on l'a vu, indique bien le doute qui gruge la foi dans le progrès porté par l'innovation technologique dans *Le fils unique*.

La technique moderne comme conditionnement

Nous n'admirons pas une œuvre à cause du passé mais à cause de sa durée dans le présent.

Yanagi Sôetsu, *Artisan et inconnu*

Ainsi que Reiner Schürmann l'écrit dans *Le principe d'anarchie*, son grand commentaire de la philosophie heideggerienne, « les temps modernes sont cette période où le principe de raison est réputé prévaloir dans la pensée aussi bien que dans l'agir : penser, c'est rendre raison, et agir, arraisonner la nature » (1982, 42). Pour Heidegger en effet, le rapport de la technique moderne

au monde relève d'une exigence de « disponibilité », dont le champ lexical occupe une place fondamentale dans le texte directement consacré par Heidegger à la technique²⁷⁸, constellation organisée autour du verbe « *stellen* » dont le traducteur, André Préau, précise qu'il signifie en l'occurrence « “arrêter quelqu'un dans la rue pour lui demander des comptes, pour l'obliger à *rationem reddere*” (Heidegger), c'est-à-dire pour lui réclamer sa raison suffisante » (1958, 26). Ces « mesures d'autorité de la technique », comme le formule Préau (*ibid.*), se déploient en une série de termes tels que « requérir », « sommer », « commettre », « interpeler » et, fondamentalement, « arraisonner », l'arraisonnement se définissant ainsi comme « la complète ordonnalité de tout ce qui est présent » (Heidegger cité dans Agamben 2008b, 375). Celle-ci vise le réel, ou le monde ou, plus spécifiquement, l'être, et contraignent sa manière d'apparaître. Le mode du « dévoilement », pour reprendre le terme d'Heidegger, « qui régit complètement la technique moderne a le caractère d'une interpellation (*Stellen*) » (*ibid.*, 22), qui se rapporte au réel comme étant un « fonds », c'est-à-dire une source d'énergie à capitaliser. Il s'agit là d'une objection virulente de la capacité de l'être à « être-ainsi », c'est-à-dire selon « son mode » ou sa manière (Agamben 1990, 101), résultant de ce que Heidegger considère comme étant la compréhension technologique de l'être ou l'essence de la technique.

Celui-ci part en effet du constat selon lequel « c'est elle précisément [la technique moderne] et elle seule l'élément inquiétant qui nous pousse à demander ce qu'est “la” technique » (1958, 19)²⁷⁹. Son propos central vise alors à dégager la spécificité de la technique moderne, ce qui implique de comprendre l'essence de la technique, qui n'a, elle, rien de technique – autrement dit, et pour reprendre les mots d'Hubert L. Dreyfus, il s'agit d'explicitier « the technological understanding of being » (2004, 99), par lequel technique et essence se trouvent articulées. Heidegger distingue une telle perspective de ce qu'il appelle « la conception instrumentale et anthropologique de la technique », qui la voit comme le moyen de certaines fins et une activité humaine (Heidegger 1958, 10) : si on s'arrête à cette conception de la technique, on passe à côté

278 Martin Heidegger. 1958. « La question de la technique ». Dans *Essais et conférences*, p. 9-48. Paris : Gallimard.

279 Le terme de « technologie » (et donc « technologique ») sont à comprendre ici comme désignant la technique moderne – le terme sera ainsi utilisé comme synonyme de « technique » dans la mesure où elle correspond à la logique spécifique à la modernité. Une telle distinction n'existe toutefois pas en anglais où « *technology* » tend à désigner les deux termes français.

de la spécificité de l'époque moderne dans son rapport fondateur à la technique. En effet, la modernité repose précisément sur cette compréhension technologique de l'être, laquelle doit au contraire être appréhendée comme une « condition », la condition dominant l'existence moderne. L'idée de condition déplace le registre et le plan sur lesquels la technique doit être abordée en désignant le conditionnement qu'opère la logique technologique sur l'existence, dans un sens très large, qui touche tous les êtres, qu'ils soient humains ou non, dont la présence doit se conformer à la logique et aux exigences de la technologie elle-même. C'est notamment en cela que celle-ci produit un arraisonnement, dans le sens où « sa » raison détermine celles de toutes les entités.

Ainsi, « au lieu de nous laisser fasciner par les choses techniques » (Heidegger 1958, 44), il convient de prendre la mesure de ce conditionnement. Ceci implique notamment que la menace présentée par la technologie ne doit pas être conçue comme un problème ou une série de problèmes requérant une solution. Raisonner en termes de problèmes et de solutions « is still technological » (Dreyfus 2004, 98) ou, plus profondément, « [it is] merely technological behaviour » (Lamarre 2009, 45), la fascination pour les objets technologiques venant particulièrement du fait que la compréhension technologique de l'être permet d'exprimer n'importe quelle situation en termes de solutions à trouver à des problèmes. C'est là une logique typiquement technologique dans le sens où une telle reformulation appelle un arraisonnement accru : « aussi longtemps que nous nous représentons la technique comme un instrument, nous restons pris dans la volonté de la maîtriser » (Heidegger 1958, 44). L'enjeu est donc de passer « from a *correct* understanding of technology (as problem / solution) to a *true* understanding of it (as a condition) » (Lamarre 2009, 52), y faire face requérant de quitter le registre de l'instrumentalité. Autrement dit, acquérir une « relation libre » à la technologie ne peut se comprendre dans les termes d'un usage plus rationnel ou d'un contrôle de sa puissance par des personnes raisonnables. La question n'est pas de proposer « a way to get technology under control so that it can serve our rationally chosen ends » (Dreyfus 2004, 97), idée qui ne fait que conforter son emprise sur la pensée et qui transite par la conception de la technique comme instrument.

Quelle est la logique régissant le conditionnement opéré par la compréhension technologique de l'être ? Heidegger dit que celui-ci pousse à la recherche de l'« optimisation » pour elle-même et à l'exclusion de toute autre chose, c'est-à-dire qu'elle s'efforce d'établir un rapport d'économie croissant dans l'utilisation de tout ce qui est présent et qui est ainsi identifié à un « fonds ». Ce rapport d'économie touche particulièrement le monde matériel, les choses, qui sont voués à une obsolescence sans commune mesure à leur dégradation physique. Aussi la soumission à l'impératif de la technique moderne modèle-t-elle notre rapport au temps, toute évolution devant se conformer aux termes d'une optimisation, colonne vertébrale de la conception du temps historique orienté par le progrès. La notion d'innovation s'y trouve ainsi définie comme une modification correspondant à ce critère reconduisant ainsi le conditionnement par la conception technique de l'être et accroissant l'arraisonnement sur lequel elle repose. Cet effet d'encerclement conduit à la reformulation systématique de tout enjeu d'amélioration, de perfectionnement, de développement, d'avancement dans les seuls termes d'une telle optimisation. Mais, de manière encore plus fondamentale pour Heidegger, le danger vient du conditionnement qu'opère cet impératif sur la pensée dans le sens où elle est également identifiée à une telle recherche de l'optimisation pour elle-même, hors de toute autre considération. L'enjeu est ainsi « a restriction of our way of thinking » (Dreyfus 2004, 99), Heidegger soulignant que « l'être de la technique menace le dévoilement, il menace de la possibilité que tout dévoilement se limite au commettre et que tout se présente seulement dans la non-occlusion du fonds » (1958, 45). Autrement dit, « toute la charge de Heidegger est que la technologie est périlleuse parce que *gedankenlos*²⁸⁰ » (Schürmann 1982, 71), c'est-à-dire littéralement « sans pensée ».

C'est pourquoi Heidegger considère que gagner une relation libre à la technologie, c'est-à-dire se défaire de la restriction qu'elle impose à la pensée, signifie prendre acte du fait qu'il s'agit d'une condition, d'un conditionnement intégral de l'existence, dont on peut être *sauvé*. Un rapport libre à la technique ne relève donc pas de la solution mais de la salvation. Aussi Heidegger

280 L'adjectif allemand « *gedankenlos* » est formé à partir du substantif « *Gedanke* », la pensée, et du suffixe privatif « *-los* ». Il signifie communément « irréfléchi » (ou dans un deuxième sens « éperdu »), mais il est à entendre ici dans la précision son étymologie comme ce qui est dépourvu de pensée.

trouve-t-il une voie hors de cette logique infernale en évoquant la poésie de Hölderlin, dont il cite deux vers : « Mais, là où il y a danger, là aussi / Croît ce qui sauve » (Heidegger 1958, 38). Dreyfus reformule cet énoncé selon l'idée que « the danger, when grasped as the danger, becomes what saves us » (2004, 103). Saisir le danger comme tel implique de reconnaître notre sensibilité et notre « réceptivité » aux appareils technologiques, qui nous assujettissent à des impératifs qui ne sont pourtant que ceux de la technologie. Ainsi, si nous faisons l'expérience de notre « role as receivers, and [of] the importance of receptivity » (*ibid.*) nous devrions être en mesure de reconnaître notre réceptivité à d'autres choses qu'à la manière qu'a la technologie « d'accorder » le réel – ce que Dreyfus décrit comme « our compulsion to force all things into one efficient order » (*ibid.*) – et nous dégager d'une pensée assimilée à la recherche de l'utilisation la plus économique possible de tout ce qui est présent. Il convient ainsi de souligner l'importance que confère la philosophie heideggerienne de la technique à notre dimension passive.

De manière intéressante toutefois, c'est précisément dans une attention portée à la passivité, à la dimension passive de l'action en l'espèce de sa pensée du désœuvrement, qu'Agamben énonce les limites qu'il conçoit à la pensée heideggerienne de la technique. En effet, dans *Le règne et la gloire*, il reformule l'idée de *Gestell*, avec laquelle Heidegger définit l'essence de la technique. Pour Agamben en effet, cette « activité qui dispose et accumule les choses et les hommes eux-mêmes comme ressources (*Bestand*), n'est pas, en effet, autre chose que ce qui, dans l'horizon de notre recherche, est apparu comme l'*oikonomia* » (2008b, 375). Autrement dit, « le *Ge-stell* est le dispositif du gouvernement absolu et intégral du monde » (*ibid.*), c'est-à-dire à la figure actuelle du pouvoir. Aussi pour Agamben l'opération pouvant venir à bout de cette incarnation du pouvoir ne peut correspondre au mouvement de repli, de mise à l'abri et de sauvegarde comme « salut (*Rettung*) qui croît dans le danger de la technique » (*ibid.*) ainsi que Heidegger formule la voie hors de « the total mobilization of all beings » (Dreyfus 2004, 101) promise par l'exigence d'optimisation qu'impose la compréhension technologique de l'être. Une telle formulation ne donne en effet aucune marge de manœuvre à l'agir humain (2008b, 276). Pour Agamben au contraire, une telle opération ne peut être que politique : « Heidegger ne peut ici venir à bout du problème de la technique, parce qu'il n'est pas parvenu à la rendre à son locus

politique » (*ibid.*). Le registre fondamentalement politique du concept de désœuvrement dans la pensée d'Agamben apparaît notamment ici dans la mesure où il s'agit de la force ou de l'opération qui « désactive et rend inopérant le dispositif technico-ontologique » (*ibid.*, 376). Comme on le verra plus loin, le désœuvrement est notamment indissociable de la conception agambinienne de la communauté comme « forme-de-vie »²⁸¹.

Pour en revenir à la question du conditionnement qu'opère l'essence de la technique sur notre manière de penser, il se caractérise aussi bien par le fait d'appréhender l'existence en termes de problèmes auxquels trouver des solutions que de penser l'être en termes d'optimisation, deux tendances directement perceptibles au cinéma. La conception du « développement » du cinéma tel qu'il a notamment été énoncé par André Bazin est à risque, on a l'a vu, que son existence dans le temps soit identifiée à la logique du progrès. Par ailleurs, la tendance à aborder certaines questions cinématographiques comme des « problèmes » appelant des « solutions » peut se percevoir aussi bien du point de vue de la narration que de la mise en scène. Comme le souligne Thomas Lamarre dans son analyse du *Château dans le ciel* 『天空の城ラピユタ』 (Miyazaki Hayao, 1986), les films d'aventures reposent bien souvent sur une trame narrative qui « operates by presenting a technological problem and finding a technological solution » (2009, 52), c'est-à-dire qu'elle est formulée dans les termes d'un enchaînement demeurant dans le même registre. Rapprochant la réflexion à l'œuvre dans le film de Miyazaki avec la philosophie heideggerienne, Lamarre souligne que « for Miyazaki, however, there is no humanist solution in the sense of more or better human regulation or control of technologies. The problem is not merely one of human reason » (*ibid.*, 51), c'est pourquoi *Le château dans le ciel* procède en fait à une forme de désactivation des ressorts narratifs du genre du film d'aventures pour le transformer et ainsi modifier le rapport à la technologie qu'il promeut.

Du point de vue de la mise en scène, certaines procédures visant effectivement à « régler » des problèmes posés par la prise de vue relèvent de cette même logique. La « règle » des 180 degrés est un exemple emblématique de ce rapport fondamentalement technologique au cinéma,

281 Voir le chapitre 6 « Mouvement et désœuvrement : le geste », sous-partie « Les « scènes de communion » : demeurer et contempler ».

qui a pour effet d'identifier la constitution d'un film avec un enjeu technique, c'est-à-dire comme s'il s'agissait, de la sorte, de faire usage d'un simple instrument. C'est par ce rapport instrumental à la technique cinématographique que les films tendent à massivement propager et reproduire le conditionnement de la pensée par la compréhension technologique de l'être. Il me semble qu'on peut comprendre en ce sens l'observation essentielle de Gilles Deleuze selon laquelle « l'impuissance à penser est la question du cinéma²⁸² » (Cardinal 2010, 25), bien qu'elle vienne d'un horizon philosophique très différent. Pour dire les choses autrement, le cinéma est aux prises avec la véritable « dévastation » en jeu dans la conception technologique de l'être, ainsi que le formule Dreyfus :

Heidegger distinguishes the current problems caused by technology – ecological destruction, nuclear danger, consumerism, etc. – from *the devastation that would result if technology solved all problems*. “What threatens man in his very nature is the [...] view that man, by the peaceful release, transformation, storage, and channeling of the energies of physical nature, could render the human condition [...] tolerable for everybody and happy in all respects.” [Martin Heidegger. 1971. “What Are Poets For?” Dans *Poetry, Language, Thought*. New York : Harper and Row, p. 116] (2004, 99 ; emphase ajoutée)

La possibilité que les enjeux fondamentaux de la vie puissent être résolus par des réponses techniques est ainsi décrite comme la source d'une détresse épouvantable. La considérer comme ce qui pourrait rendre la condition humaine heureuse et tolérable en tout point est précisément ce qui est dévastateur. Sous couvert d'activités pacifiques et paisibles, la compréhension technologique de l'être constitue en fait une violence radicale qui intéresse profondément le cinéma d'Ozu.

Pour reprendre le vocabulaire de Hasumi, on peut dire que se lit notamment ici le risque de déplacer les enjeux de l'expression, dans les films, depuis la « sensibilité cinématographique » vers l'innovation technologique. Le danger ici est d'entériner ou d'appeler la conformation des images aux exigences de la logique propre à la technique moderne. Or, selon Dreyfus, la conception de l'essence de la technique comme condition, comprise comme telle, implique également que « the technological understanding of being can be dissociated from technological

282 Paola Marrati formule cette idée de Deleuze ainsi : « Alors que pour Bergson la perception sensori-motrice était au service des besoins – légitimes – du vivant, pour Deleuze il s'agit beaucoup moins des exigences de la vie que d'un système de valeurs qui colle à la perception même des choses et risque toujours de faire glisser la pensée dans le conformisme de la *doxa* et les affects dans des schémas préétablis » (2003, 79), autrement dit des « clichés ».

devices » (2004, 102), c'est-à-dire qu'une dissociation des deux est possible. Autrement dit, l'idée que « le cinéma est le dernier-né de la transformation opérée par la révolution scientifique moderne » (Marrati 2003, 16) ne serait pas un simple constat mais pourrait être également conçue comme un problème vis-à-vis duquel se positionner. La question qui se pose est ainsi de savoir si les films d'Ozu, et particulièrement *Le fils unique*, offrent une voie pour penser cette distinction au cinéma : son existence comme technique moderne peut-elle être dissociée d'une pensée technique de l'être ? Ou, pour dire les choses encore autrement, les films d'Ozu nous permettent-ils d'envisager les modalités d'un rapport « non-instrumental » à la technique cinématographique, pour reprendre les mots de Silvestra Mariniello (1994, 107) ?

Ozu et le cinéma « primitif »

L'accueil réservé par Ozu à l'arrivée du cinéma parlant dans un *Fils unique* atteste du fait que celle-ci ne s'inscrivait pas, pour Ozu, dans le registre d'un simple progrès, univoque et linéaire. Il n'y voyait pas la vocation du cinéma se déployer devant lui, son état présent approchant de son devoir-être. La position qu'Ozu a exprimée à la fois dans ses mots et dans ses films se rapporte différemment au temps et à ce qu'on peut appeler la puissance du cinéma, laquelle a beaucoup à voir avec cette conception du temps. Celle-ci n'envisage pas les potentialités du présent dans une pure ouverture à l'avenir mais se rapporte également au passé en termes de potentialité. Celui-ci n'est donc pas à concevoir d'un point de vue chronologique, comme un bloc ayant déjà eu lieu, un amas de temps inerte, mais comme entretenant un rapport actif et vivant avec le présent. Dans la pratique d'Ozu, un tel rapport n'est pas présent sous une forme thématique, comme cela peut être le cas de certains *jidai-geki* 「時代劇」, les films d'époque japonais, le terme désignant les films dont la diégèse se situe avant 1868, date emblématique de l'ouverture du pays et de sa modernisation consécutive. Stephen Prince estime ainsi que *Les sept samurai* 『七人の侍』 (1954, Kurosawa Akira) offre une réflexion sur le passé au sein de la trajectoire de Kurosawa, dont il analyse pourtant la force première et le propos essentiel comme l'élaboration d'un cinéma pour l'intervention sociale et politique au présent, dans le Japon de l'après-guerre. Au sujet des *Sept samurai*, Prince avance ainsi :

The mediating characters, Rikichi and Kikuchiyo, enable the film to forge a dialectical analysis of class, defining samurai and peasant in terms of relational opposition, but the film asks how inevitable this conflict is and, by posing this question, defines the decisive philosophical moment of Kurosawa's cinema. Its outcome will be far-reaching, for it will determine the manner in which history is experienced and understood by later films: *as a field of potentialities, loosely structured vectors of action, open to human intervention* ; or as a frightening theological process, unyielding and implacable, justifying a notion of karma of fate. (1991, 214 ; emphase ajoutée)

Au sein des films de Kurosawa, ces possibilités de l'histoire sont particulièrement explorées par la mise en scène de l'époque dite Sengoku, le chaos politique qui y régnait ayant occasionné une mobilité sociale inédite²⁸³. *Les sept samurai* incarnent ce passé conçu comme une ressource pour le présent, créant « an opening in time, a gap in history, through which an alternate future might be attainable » (*ibid.*, 212), un rapport non linéaire au passé pouvant offrir des possibilités inouïes pour le présent qui se rapportent en l'occurrence à la mobilité et au chaos social intenses du Japon de l'après-Deuxième Guerre mondiale. Prince précise que, dans la filmographie de Kurosawa, le rapport inverse au temps comme force conduisant à une perte irrémédiable est mis en scène dans *Ran* 「乱」 (1985), notamment. Il s'agit d'un blocage radical de l'accès au passé comme ressource pour le présent, et, de ce fait, comme la manifestation d'une impossibilité à être véritablement contemporain, puisque le contemporain est celui qui

par la division et l'interpolation du temps, est en mesure de le transformer et de le mettre en relation avec d'autres temps, de lire l'histoire d'une manière inédite, de la « citer » en fonction d'une nécessité qui ne doit absolument rien à son arbitraire, mais provient d'une exigence à laquelle il ne peut pas ne pas répondre. C'est comme si cette invisible lumière qu'est l'obscurité du présent projetait son ombre sur le passé tandis que celui-ci, frappé par ce faisceau d'ombre, acquérait la capacité de répondre aux ténèbres du moment. (Agamben 2008, 40)

Ce rapport vital à l'archaïsme des choses du présent est abordé différemment par Ozu qui l'envisage du point de vue de la technique, dans un rapport *au passé du cinéma* et à ses

283 L'époque Sengoku 「戦国時代」 soit « l'époque des provinces en guerre » désigne une période de l'histoire médiévale japonaise, allant du milieu du 15^e siècle à la fin du 16^e siècle, caractérisée par un état de guerre à peu près permanent et une grande instabilité politique et sociale qui lui a valu le surnom de « monde à l'envers » (*gekokujo* 「下克上」) : « la marque caractéristique de cette période sur le long terme, c'est l'incapacité des couches supérieures guerrières de se maintenir en tant que groupe social cohérent. Les phénomènes d'ascension sociale et d'effondrement sont rapides et fréquents. [...] Les contemporains de ce phénomène l'avaient décrit comme celui d'une époque où "l'inférieur l'emporte sur le supérieur" (*gekokujo*), synonyme de monde sens dessus dessous, le "monde à l'envers" » (Souyri 2010, 277-278). Cette instabilité générale, par laquelle « toute forme de légitimité traditionnelle est remise en question » (*ibid.*, 278), confère également une mobilité inédite à l'organisation sociale du Japon de l'époque.

potentialités comprises depuis son existence « primitive ». Cette préoccupation centrale de la pratique cinématographique d'Ozu éclaire les mots de Wenders au tout début de *Tokyo-ga*, selon lesquels « never before and never again since, has the cinema been so close to its essence and its purpose »²⁸⁴.

Il me semble que c'est en effet à partir de ce constat que doit être abordé l'attachement d'Ozu à une certaine « primitivité » du cinéma, qui se lit notamment dans son dépouillement progressif de beaucoup des procédés cinématographiques au profit de prises de vue frontales et fixes, et de plans relativement larges, caractéristiques bien connues du « style » d'Ozu. *Five (Panj, 2003)*, un ensemble de cinq courts-métrages réalisés par Abbas Kiarostami qu'il a dédié à Ozu, se réfère discrètement à une telle « primitivité » du cinéma dans ses longs plans presque fixes. Si *Five* n'imité en rien les films d'Ozu, il trouve un terrain profondément commun avec la pensée du cinéma qu'ils portent. À la toute fin du *making of* accompagnant les courts-métrages, Kiarostami aborde sa dédicace à Ozu en mentionnant à la fois « le respect qu'Ozu porte à ses spectateurs » et le fait que « ses films ne reposent pas sur la technique »²⁸⁵. Kiarostami associe le premier aspect aux plans larges de films d'Ozu, au sein desquels se déploient les relations entre les personnages. Cette idée s'adosse à une conception forte de la place de la narration au cinéma, Kiarostami expliquant ainsi : « Je crois que le cinéma sans histoire n'existe pas. Je ne crois pas au cinéma narratif classique, mais je ne crois pas qu'un cinéma puisse exister sans raconter d'histoire. [...] La plupart des films sont de la littérature imagée, ou plutôt du roman-photo, mais quand une histoire naît de l'image, [...] le spectateur contribue à la construction de l'histoire en utilisant sa propre histoire, ses propres acquis, sa propre expérience ». Aussi ajoute-t-il : « Je pense donc que *Five* est un film narratif, mais sa narration n'est pas de facture classique²⁸⁶ ». Ces déclarations attestent de la proximité de sa conception du cinéma avec celle d'Ozu, bien que leurs films soient par ailleurs très différents, les films d'Ozu étant indéniablement narratifs, leur motricité ne

284 En effet, comme le souligne Agamben, « archaïque signifie proche de l'*arkè*, c'est-à-dire de l'origine. Mais l'origine n'est pas seulement située dans un passé chronologique : elle est contemporaine du devenir historique et ne cesse pas d'agir à travers lui » (2008, 34).

285 Minutage : [48min18sec – 49min28sec] dans le DVD édité par Widescreen.

286 Minutage : [40min55sec] dans le DVD édité par Widescreen.

reposant pas, toutefois, sur un enchaînement dépendant essentiellement de l'avancement dramatique.

Le second élément soulevé par Kiarostami, l'observation selon laquelle les films d'Ozu « ne reposent pas sur la technique » s'articule à ses réflexions formulées dans le reste du *making of*, particulièrement celles qui se rapportent au premier des films composant *Five*. Celui-ci montre un morceau de bois au départ posé sur une plage de la mer Caspienne, les vagues s'en approchant et le touchant parfois. À un certain moment²⁸⁷, une vague brise le morceau de bois en deux et finit par emporter l'un des deux morceaux. On se rend alors compte que le bois était fragile et avait été travaillé par l'eau depuis longtemps. Pour Kiarostami, deux voies se présentaient pour réaliser ce petit film : celle qu'il appelle la voie du cinéma, qui est celle de la raison, de l'industrie et qui dépend de la coordination des compétences d'un ensemble de personnes visant à provoquer le récit. Toutes sortes de méthodes sont possibles pour faire en sorte que le morceau de bois se brise et qu'une partie soit emportée, « grâce aux techniques du cinéma et aux trucages ». Mais ce n'est pas ainsi que Kiarostami a procédé, refusant d'accorder trop d'importance à ce qu'il appelle l'« habilité », le terme connotant le côté désincarné que peut avoir la maîtrise efficace d'une technique qui ne procède pas d'un engagement avec la matière à laquelle elle se rapporte mais qui l'objective seulement. Or, le morceau de bois se brise quand même et cet événement est filmé, provoquant effectivement le récit et établissant de la sorte un lien entre l'événement et la technique cinématographique. Ce qui est en jeu dans la conception de ce film concerne ainsi le rapport de la technique au monde matériel. S'il ne s'agit pas de renoncer à la prise cinématographique, ce rapport ne relève pas d'un « arraisonnement » du morceau de bois en vue de produire un effet. C'est pourquoi le bout de bois n'est pas seulement filmé comme un objet à partir de duquel la technique pourrait faire valoir sa capacité de contrôle et de maîtrise sur le monde matériel, mais également comme un corps ayant voyagé, comme « animal aquatique », ainsi que l'exprime Kiarostami qui se rapporte autant aux capacités qu'aux limites du cinéma, ne cherchant pas à tout prix à les reléguer à un archaïsme à dépasser.

287 Le morceau de bois se brise à environ [4min33sec] dans le DVD édité par Widescreen.

Le fils unique : la puissance du retour

Comme je l'ai mentionné plus haut, David Bordwell associe le thème de la déception dans *Le fils unique* à la nostalgie, qu'il analyse particulièrement comme un désir de retour à l'enfance : « the tardily-introduced motif of the baby bottle, which he [Ryôsuke] fingers thoughtfully after his mother has gone home, suggests not only his concern for his son's future but his own impulse to flee back to a childish life » (1988, 270), impulsion qui serait à opposer à sa projection responsable dans l'avenir. Or, si on s'attache aux enjeux médiatiques relatifs au parlant dans *Le fils unique*, le rapport à l'enfance, au passé et à l'avenir me semble s'y jouer d'une tout autre manière, laquelle requiert de considérer que les potentialités ne sont pas à chercher unilatéralement dans un avenir considéré comme un espace vide, ce qui en garantirait le caractère indéterminé. Au contraire, la conception du temps régie par l'idéal du progrès, comme perfectionnement progressif de l'humanité, est paradoxalement ce qui, à bien des égards, prive d'avenir les personnages, particulièrement Ryôsuke, son fils étant par ailleurs une figure intrigante de ce point de vue. Pendant la majeure partie du film, le bébé est étonnamment calme, pour ne pas dire inerte : il ne pleure ni ne s'agite, comme s'il n'était pas véritablement vivant, ambiguïté troublante pour un nourrisson. Quelque chose semble toutefois changer dans la scène²⁸⁸ où Tsune tient pour la première fois son petit-fils dans ses bras et s'adresse à lui en évoquant son avenir : « Petit, que vas-tu devenir ? Vas-tu vivre à Tokyo, toi aussi ? » Vivre à Tokyo ne signifie pas seulement vivre loin d'elle, cela signifie également s'identifier à ce lieu incarnant la déception de Tsune, de même que l'établissement d'une continuité avec la vie et les choix de Ryôsuke. Une tension se dessine ainsi entre une forme d'évidence : ce garçon né à Tokyo a en effet bien peu de chances d'en partir, et l'idée implicite qu'il s'agit là d'une voie déjà en un sens épuisée, contestant ainsi l'idée qu'elle pourrait effectivement ouvrir un avenir pour lui. Au regard de l'image ayant été donnée de Tokyo dans le reste du film, comment concevoir qu'une nouvelle vie puisse s'y développer sous de bons auspices ? Comment, autrement dit, ne pas comprendre la question de Tsune comme une inquiétude profonde et pratiquement une condamnation à un avenir emboîtant strictement et directement le pas au présent plein d'insatisfactions de son père ?

288 Minutage de la séquence entière : [52min57sec – 55min02sec] dans le DVD édité par Carlotta.

La séquence au sein de laquelle se situe l'interaction entre Tsune et son petit-fils succède à l'éprouvante conversation nocturne entre Ryôsuke et sa mère au cours de laquelle elle lui reproche de « renoncer », cœur de sa réprobation, à aspirer à une ascension sociale plus conséquente. Noël Burch décrit la scène comme suit :

Après un gros plan du bébé endormi ([s]a mère sanglotant toujours, *off*), raccord sur un *pillow-shot*²⁸⁹ déjà apparu comme motif récurrent du film : une image assez large d'un coin de la pièce. Au mur, placé à l'envers comme le veut la coutume, se trouve un parchemin porte-bonheur offert par le vieux maître d'école²⁹⁰, et sous celui-ci on voit le réchaud, la bouilloire et le biberon vide du bébé. Quelques instants, l'épouse continue de sangloter. Puis c'est le silence. Après environ trente secondes (*le plan dure cinquante secondes, c'est le pillow-shot le plus long que j'aie vu*), on constate un changement d'éclairage à peine perceptible, suivi par l'irruption d'un lointain battement mécanique. Puis c'est un *pillow-shot* du repose-tête et de l'édredon de la mère ; un plan d'un écheveau de soie suspendu à une étagère ; enfin (pendant qu'à l'arrière-plan le volume sonore gagne légèrement en intensité) un plan de la visiteuse tenant le bébé dans ses bras et lui faisant gaiement un brin de causette [...]. (1982, 189 ; emphase ajoutée)

Le premier plan montrant Tsune portant son petit-fils, lui-même tenu assez longtemps (environ quinze secondes), est filmé depuis l'intérieur de la maison ; le plan suivant recadre le personnage en plan américain : c'est à ce moment-là que Tsune évoque l'avenir de son petit-fils. Elle chantonne ensuite doucement en berçant le bébé qui dort dans ses bras. Le calme de la scène est interrompu par l'arrivée impromptue et pleine d'entrain du fils des voisins, Tomi-*chan*²⁹¹, qui demande sans façon à la dame d'où elle vient, reprenant de la sorte le thème de l'éloignement géographique de Tsune. Son entrée en scène conduira à une complexification du portrait de

289 L'expression « *pillow-shot* » est celle qu'emploie Burch pour désigner les « plans sans personnages », comme les appelle pour sa part Bergala. Le terme est adapté du vocabulaire de la poésie classique japonaise où un « mot-oreiller » 「枕詞」 (*makurakotoba*) désigne une épithète ou un attribut de convention associé(e) à certains termes permettant de se référer à la poésie antérieure et particulièrement au *Man'yôshû*, la plus ancienne anthologie de poésie japonaise (「和歌」 *waka*). Cet emprunt est souvent considéré comme inapproprié, pour des raisons plus ou moins spécieuses, ce dont Burch convient d'ailleurs en un sens lui-même (1982, 175). Ce qui importe particulièrement dans leur identification, toutefois, est l'effet qu'ils ont de « suspendre le flux diégétique, en recourant à un registre de stratégies considérables, et en produisant toute une variété de relations complexes » (*ibid.*) entre images et sens.

290 Il s'agit en effet d'une illustration devant empêcher les bébés de pleurer que monsieur Ookubo a donnée à son ancien élève à l'occasion de la visite de celui-ci en compagnie de sa mère, plus tôt dans le film. C'est l'ancien instituteur qui a indiqué à Ryôsuke qu'elle devait être accrochée à l'envers pour être efficace.

291 Le suffixe « *-chan* », que sa mère accole à son prénom tronqué de sa dernière syllabe (Tomibo), possède à la fois une nuance d'affection et de familiarité. En Japonais, on appelle rarement quelqu'un simplement par son nom ou son prénom, le suffixe qu'on y adjoint dépendant du rapport entre les personnes concernées. De manière respectueuse mais neutre on utilisera « *-san* », le suffixe « *-sama* » possédant en revanche une valeur honorifique. La nuance de familiarité et d'affection présente dans « *-chan* » se retrouve dans « *-kun* » qui est utilisé pour les petits garçons ou pour un homme plus jeune par quelqu'un qui lui est en outre d'une manière ou d'une autre supérieur (parent, enseignant, patron, etc.).

Ryôsuke et du sentiment de Tsune à l'égard de son fils puisque, on l'a vu, l'accident du garçon, qui est blessé par la ruade d'un cheval (qu'il a largement provoquée), conduit celle-ci à constater la générosité et la valeur morale de son fils. La scène ouvre ainsi vers des considérations sur la vie qui ne s'en tiennent pas à la mesure de l'avancement social, même si c'est dans la douleur et une certaine amertume.

Or, ce qui frappe dans cette séquence et qui en un sens prépare la détente incarnée par l'image de Tsune berçant son petit-fils et se projetant dans son avenir, c'est le long plan sans personnages qui montre le coin de la maison de Ryôsuke et Sugiko dans une composition un peu étrange, laissant beaucoup de place au vide dans la figuration, même si l'illustration accrochée au mur, qui en est l'élément le plus significatif, ouvre tout un champ d'évocations lié au temps : rappelant monsieur Ookubo, elle rattache au passé ; destinée au bébé, elle porte également vers l'avenir. Aussi le vide entrant dans la composition du plan, loin d'être inerte, est-il vibrant de cette tension temporelle. L'illustration crée une zone d'indétermination entre la déception, celle de l'ancien instituteur, celle de son élève et celle possible à l'avenir, et le soin porté au présent. Comme le souligne Burch, ce qui caractérise ces plans est leur effet de suspension de la diégèse (1979, 175) qui permet au temps d'échapper à son enchaînement au récit. Ils donnent à voir une possibilité de déploiement très éloignée du volontarisme narratif qui plombe si souvent les films.

Ce plan sans personnage exceptionnellement long, comme si c'était là le temps nécessaire au film pour se déposer après la scène relativement dramatique de la conversation nocturne, attire l'attention sur ce qu'Agamben appelle « la puissance d'arrêt » ou la force d'interruption travaillant certaines images de cinéma (2004b, 93). Il ne s'agit pas, bien sûr, de dire qu'il s'agit d'images immobiles : leur mouvement est irrésistiblement accordé au déroulement des bobines de celluloïd. L'apparition à trente secondes du bruit de battement mécanique associé aux lieux en témoigne notamment. Ce plan possède toujours la « charge dynamique » (*ibid.*, 89) caractéristique des images de cinéma et, plus généralement, des images dans les temps modernes (*ibid.*, 88), laquelle n'est donc pas nécessairement tributaire du mouvement physique de la projection cinématographique. Pour décrire un tel dynamisme, Walter Benjamin dit que « l'image est la dialectique à l'arrêt », la dialectique correspondant ici à une conception de

l'histoire par laquelle « l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation » (Benjamin 2006, 479) : la venue à la présence d'autres images au sein d'une image. Or, l'image « résonne et forme des constellations avec d'autres images, [parce] qu'elle est chargée d'une force d'irruption, d'interruption et de réagencement dans l'ordre des choses » (Bouchardeau 2011).

Aussi dans le temps du plan du *Fils unique*, l'image – qui prend d'ailleurs pour objet une autre image, l'illustration de monsieur Ookubo, une image pleine de temps comme on l'a vu – est-elle donnée à voir *comme image*, sans avoir à travailler, pour reprendre un terme de Richie, pour l'avancement de la diégèse²⁹². Le plan est travaillé par une puissance d'arrêt « qui soustrait [l'image] au pouvoir narratif [autrement dit « au flux du sens »] pour l'exposer en tant que telle » (Agamben 2004b, 93). Le texte qu'Agamben a consacré à la puissance d'arrêt à l'œuvre au cinéma part d'une analyse des films de Guy Debord, filmographie qui semble à première vue bien éloignée de celle d'Ozu. Agamben porte toutefois son attention sur ce qu'il appelle les « conditions de possibilité du montage » ou encore les « transcendants du montage » (*ibid.*, 90), c'est-à-dire des caractéristiques suffisamment abstraites pour concerner d'autres corpus. Ce qu'il entend par montage n'est pas tant la technique compositionnelle organisant la succession des images mais le fait que dans les films de Debord, de même que dans les *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) de Jean-Luc Godard, « le montage passe au premier plan et on le montre en tant que tel » (*ibid.*, 90) dans la mesure où ils prennent pour matériau des images de cinéma existant déjà. C'est pourquoi ces films permettent de repérer les conditions de possibilités du montage, qui sont, pour Agamben, la répétition et l'arrêt. Si le « caractère le plus fondamental du cinéma est le montage » (*ibid.*), alors ce qui le fonde est le système organisé par la répétition et l'arrêt.

Or, la répétition est une force considérable dans le cinéma d'Ozu, qui se lit à la fois au sein de chacun de ses films et à l'échelle de sa filmographie, ou de ce que Hasumi appelle son « œuvre », ce qui a été souligné par de nombreux auteurs. Richie et Bordwell, particulièrement le

292 Même si elle correspond sans doute également au lever du jour et au début du travail dans le voisinage, ainsi que l'indiquent le léger changement d'éclairage et la reprise du bruit mécanique puis la pile des futons de Tsune, désormais pliés pour la journée. Le cinéma d'Ozu s'établit sur cette ligne d'indiscernabilité entre le narratif et le non-narratif.

second, l'énoncent par exemple dans une analyse de son travail en termes de « modules » (Richie 1974, 19) ou de « templates » (Bordwell 1988, 81) différemment agencés de film en film. Cette interprétation formaliste est décrite de la sorte par Bordwell : « Ozu adopted a strategy of filming each *type* of locale in a certain fixed way. These “templates” of setting could then be recycled through the films, much as the scene-types furnished modules of plot construction » (*ibid.*), énonçant ainsi le fondement de son analyse de la cohésion et de la variation dans la « poétique » du cinéma d'Ozu. La répétition concerne en effet la plupart des aspects des films d'Ozu, situations dramatiques, fragments narratifs, rôles de même que celles et ceux qui les incarnent, et certaines prises de vue, ainsi que l'illustre, par exemple, le plan sans personnages montrant un coin de la maison de Ryôsuke dans *Le fils unique*, répété dans le film. Mais c'est le cas de beaucoup de ces plans sans personnages, comme ceux, si nombreux, qui montrent du linge séchant dehors²⁹³. Ces éléments se font écho de film en film constituant un réseau de préoccupations communes qu'il est impossible d'assigner à une ou à des signification(s). Hasumi s'intéresse ainsi à la manière dont opère la répétition de film en film, par ce qu'il appelle la construction de « réseaux thématiques » au sein de l'œuvre d'Ozu, qu'il distingue de la logique narrative propre à chaque film. Il désigne ainsi des figures récurrentes se faisant écho d'un film à l'autre, du fait de leur fonction semblable. Il s'agit là d'une « répétition sans origine légitime » (1998, 101), du point de vue de l'intrigue des films, dans le sens où les éléments des réseaux thématiques qui apparaissent d'un film à l'autre ne se justifient pas tant par leur inscription dans le développement narratif que par référence au réseau thématique lui-même. Hasumi explique ainsi que « l'“œuvre” ozuienne de la dernière période désigne cet environnement homogène²⁹⁴, rendu possible par le jeu de résonances qui transcende les limites [de chaque film]. Il se forme un réseau de correspondances entre des films, même une fois détachés de leur temporalité historique respective » (*ibid.*, 98), actif aussi bien par rapport à des films antérieurs que postérieurs.

293 Cette ressemblance entre les plans sans personnages n'est pas à mettre sur le compte de la négligence ou de la paresse, Ozu passant en effet « des journées entières en repérage pour un seul plan de coupe » (Capel 2013, 165). Il s'agit donc au contraire d'une option esthétique décisive.

294 Comme on l'a vu, cette caractéristique est également soulignée par Mathieu Capel dans ce qu'il appelle la « série couleur », l'expression soulignant l'intensification de la répétition dans les derniers films d'Ozu.

Yoshida et Hasumi se retrouvent pour une belle méditation sur le rapport entre répétition et origine, Yoshida rappelant l'importance de l'imitation dans l'apprentissage, laquelle affronte le « désespoir immanent d'avoir un commencement sans origine » (2004, 54), caractéristique de la condition humaine et, fondamentalement, du cinéma, art fait d'une série de copies et ne connaissant pas l'original. Pour Yoshida, la valeur fondatrice de la répétition correspond à l'observation selon laquelle « ses films étaient tous sans exception des œuvres liées en une longue chaîne de remakes, de refontes et d'adaptations » (Yoshida 2004, 207). Cet usage a en effet pu aller jusqu'à des remakes plus ou moins littéraux, de façon transparente entre *Histoire d'herbes flottantes* (1934) et *Herbes flottantes* (1959), et manifeste entre *Gosses de Tokyo* (1932) et *Bonjour* (1959), par exemple. De manière moins évidente, Yoshida considère qu'*Été précoce* (1951) peut être lu comme un « anti-*Printemps tardif* » (*ibid.*, 205), du fait notamment des rôles contrastés qu'y joue le même acteur, Ryû Chishû. Pour Yoshida, la répétition joue dans ce cas un rôle de « critique » en transformant la complexité et la nuance incarnées par le père joué par Ryû dans *Printemps tardif* en celui d'un frère aîné prosaïque voire borné d'*Été précoce*, Ozu prenant « un malin plaisir à trahir rageusement notre attente comme s'il l'avait lue en filigrane » (*ibid.*, 205) et qui serait celle de retrouver la finesse de sa personnification de l'amour paternel. Le préfixe « anti- » possède une valeur conceptuelle dans l'essai de Yoshida²⁹⁵, indiquant ici l'ambivalence des effets de la répétition, qui ne peut être simplement le retour du même.

Au sein de la production d'Ozu, le rapport de répétition du *Fils unique* se perçoit particulièrement avec un film qui lui est postérieur : *Voyage à Tokyo* (1953), réalisé dix-sept ans plus tard. Les deux films mettent en scène la venue à Tokyo de parents (la mère dans le premier ; les deux parents dans le second) pour rendre visite à ceux de leurs enfants qui y sont établis. Ces deux visites partagent un rapport thématique à la déception, qui transite par la privation d'images de la capitale japonaise, comme on a vu qu'elle se lit notamment dans la scène du taxi qui ramène

295 Le « anti- » servant de fil directeur à l'ouvrage de Yoshida sur Ozu, lui-même intitulé *Ozu ou l'anti-cinéma*, lui permet de problématiser l'ambivalence dont témoignent les films d'Ozu par rapport aux conventions et habitudes cinématographiques. Pour lui en effet, Ozu « s'efforçait d'effectuer un montage flottant infini, impossible à réduire à un sens univoque. Anti-narratif, cela se voulait aussi anti-cinématographique. Le montage est un moyen d'expression propre au cinéma, c'est aussi une arme extrêmement dangereuse car elle est trompeuse. Le cinéma, que son gigantesque développement transforma en une industrie, a subi l'influence du commerce et dans le but de rassembler un public toujours plus nombreux a produit des modèles d'émotions stéréotypés, finissant par abuser des techniques de montage pour maîtriser l'unification de nos sentiments » (Yoshida 2004, 49).

Ryôsuke et Tsune de la gare dans *Le fils unique*. Celle-ci fait écho au tour de la ville que font monsieur et madame Hirayama, accompagnés par leur belle-fille, Noriko, dans *Voyage à Tokyo*. Or la scène montrant la grand-mère s'interroger sur l'avenir en présence de son petit-fils est également présente dans le film de 1953²⁹⁶ : on y voit madame Hirayama, la mère et grand-mère en visite, sur le talus qui borde le quartier où vit son fils aîné²⁹⁷, qui est médecin, en compagnie du plus jeune des deux fils de celui-ci, Isamu²⁹⁸. Des plans montrant le garçon de dos ou presque, cueillant des brins d'herbe, alternent avec ceux de sa grand-mère accroupie, qui regarde dans le vague. Ainsi en présence du petit garçon mais sans vraiment s'adresser à lui, elle s'interroge : « Isamu, que feras-tu quand tu seras grand ? Seras-tu médecin comme ton père ? Je me demande où je serai quand tu seras devenu médecin... » L'interrogation de chacune des deux grands-mères est ainsi formulée en termes de répétition par rapport à ce qu'ont fait leurs fils : s'établir à Tokyo, devenir médecin. La préoccupation des deux dames relie ainsi le devenir à la répétition, auprès de deux très jeunes enfants, dont, bien sûr, rien de l'avenir ne peut être établi.

Mais comment comprendre l'association entre devenir et répétition proposée par ces scènes ? Agamben rappelle qu'« il y a dans la Modernité quatre grands penseurs de la répétition : Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger et Gilles Deleuze. Tous les quatre nous ont montré que la répétition n'est pas le retour de l'identique, le même en tant que tel qui revient » (2004b, 91). Cette propriété avait été observée, on l'a vu, par Yoshida, qui associe, dans le cinéma d'Ozu, répétition et décalage, soulignant l'inévitable disparité générée par la reprise, notamment sous la forme de l'introduction d'une forme d'hétérogénéité dans la perception de ses films précédents (2004, 204). La répétition possède la force inattendue de générer de la différence et c'est aux modalités de cette créativité que s'intéresse le texte d'Agamben, qui y offre une formulation

296 Minutage de la scène : [29min33sec – 30min37sec] dans le DVD édité par Carlotta.

297 Sans qu'il s'agisse d'un lieu évoquant la même précarité que celui où vivent Ryôsuke et sa famille dans *Le fils unique*, le fils aîné de la famille Hirayama, Kôichi, habite également en périphérie de Tokyo, le long plan sans personnage l'annonçant montrant six hautes cheminées d'usine expulsant de la fumée. Le premier soir après leur arrivée, avant de se coucher pour la nuit, les parents évoquent leur arrivée à Tokyo et l'endroit où ils sont : alors que la mère se demande dans quel quartier ils se trouvent, son mari lui répond qu'ils sont en banlieue, ce à quoi sa femme réplique que le chemin depuis la gare était effectivement très long (minutage : environ [21min15sec] dans le DVD édité par Carlotta).

298 Le prénom du garçon, de même que celui de son grand frère, Minoru, qui sont les mêmes que les garçons de *Bonjour* et *d'Été précoce*, est un autre élément de ce réseau d'échos et de résonances structurant la filmographie d'Ozu.

particulièrement inspirée de sa pensée de la puissance. Pour lui en effet, « la force et la grâce de la répétition, la nouveauté qu'elle apporte, c'est le retour en possibilité de ce qui a été, le rend à nouveau possible » (2004b, 91). Autrement dit, ce à quoi la répétition donne accès ne concerne par le « résultat », le fait comme épuisement des possibilités, mais, rapporte précisément au « lieu » où celui-ci existe sous la forme de ses potentialités. Les effets du retour sont ainsi à distinguer d'un rapport à l'héritage, qu'il soit figé ou à interpréter, parce que l'héritage correspond à une conception linéaire et chronologique du temps. Ce qui est répété, ce n'est pas le fait, le produit, l'implication mais sa possibilité et sa contingence : « la répétition *restitue* la possibilité » (*ibid.*, 92 ; emphase ajoutée) il la régénère. Aussi Agamben considère-t-il que le cinéma travaillé par la répétition « fait le contraire de ce que font les médias. Les médias nous donnent toujours le fait, ce qui a été, sans sa possibilité, sans sa puissance, ils nous donnent donc un fait par rapport auquel on est impuissant » (*ibid.*, 91-92). Il apparaît de la sorte que, par l'intermédiaire de la répétition, la puissance est paradoxalement associée au passé et non pas essentiellement à l'avenir. Aussi la potentialité dans son indétermination ne se comprend-elle pas seulement comme « l'espoir nécessaire pour [...] créer des nouvelles possibilités de vie » (Marrati 2003, 116), mais également comme le fruit de ce mouvement de retour vers la puissance.

S'appuyant sur la pensée benjaminienne de l'histoire, Agamben rapproche ce cinéma de la mémoire dans le sens où « le souvenir n'est pas l'advenu, ni l'inadvenu, mais une élévation à la puissance, une façon de les faire redevenir possibles » (1995, 73), c'est-à-dire les rendre à leur puissance. Cette opération de la mémoire est décrite par Benjamin comme le fait que « ce que la science a établi peut être modifié par le souvenir. Le souvenir peut faire de l'inaccompli (le bonheur) un accompli, et de l'accompli (la douleur) un inaccompli » (cité dans Agamben 1995, 73), dans le sens où il constitue une voie d'accès à une zone où accompli et inaccompli sont indiscernables. Il ne s'agit pas d'une apologie du pouvoir de falsification (pouvant aller jusqu'au révisionnisme) ou ne serait-ce que de la faillibilité notoire de la mémoire. Ce à quoi Agamben entend ainsi prêter attention ou, pour être plus précise, ce dont il se propose de prendre soin en considérant la potentialité au passé, c'est de « la lamentation de ce qui n'a pas été ou qui aurait pu

être autrement » (*ibid.*, 75). À l'image de Bartleby, le personnage de Melville²⁹⁹, dont Agamben propose un commentaire, cette pensée de la puissance donne la parole à l'envers du « meilleur des mondes possibles » de la philosophie leibnizienne, dont il dénonce la violence faite à ce qui aurait pu être au nom de ce qui est :

Il est difficile d'imaginer quelque chose de plus pharisaïque que ce démiurge contemplant tous les mondes possibles incréés pour se complaire de son choix unique. Car, pour cela, il doit fermer ses oreilles à l'incessante lamentation qui, à travers les innombrables pièces de cet enfer baroque de la puissance, s'élève de tout ce qui aurait pu être et ne s'est pas réalisé, de tout ce qui aurait pu être autrement et a dû être sacrifié, afin que le monde soit comme il est. Le meilleur des mondes possibles projette vers le bas une ombre infinie, qui s'enfonce d'étage en étage jusqu'à l'univers extrême [...] où rien n'est com-possible avec autre chose, où rien ne peut se réaliser. (*ibid.*, 71-72)

Dans cette poignante dramatisation³⁰⁰ du privilège conféré à ce qui est, ce qui importe particulièrement est l'attention portée au « souvenir de ce qui n'a pas été » (*ibid.*, 74), le souvenir étant à considérer comme un principe actif et non pas comme le constat d'une chose figée dans son avoir-été : « la mémoire est pour ainsi dire l'organe de modélisation du réel, ce qui peut transformer le réel en possible et le possible en réel » (Agamben 2004b, 91). La capacité de modélisation de la mémoire tient au fait qu'en se frayant un chemin vers le passé, elle retrouve le fait dans sa puissance, dans son pouvoir-être³⁰¹. Aussi ce modèle de puissance déployée dans le retour s'oppose à l'idée de possibilités réduites à la projection dans l'ouverture de l'avenir : ce que Peter Szondi a appelé « l'espoir dans le passé » de Walter Benjamin (Szondi 2013, 137) est reformulé ici comme espoir dans le retour.

C'est donc d'un point de vue actif, opératoire, « modalisant » que le cinéma est comparé à la mémoire comme ce qui peut « transformer le réel en possible, et le possible en réel » (Agamben 2004b, 91), proposition décrivant précisément le point où se situent les deux scènes

299 Ce texte d'Agamben, *Bartleby ou la création*, est un long commentaire sur le personnage du roman de Melville (1995. Paris : Circé).

300 La place de la dramatisation dans la philosophie d'Agamben rejoint l'importance qu'il accorde au langage et singulièrement à la poésie, au fondement d'une conception de la connaissance distincte d'une accumulation (cette question est particulièrement traitée dans « Création et salut » [Agamben 2009, 16-18]).

301 La puissance rencontrée dans le mouvement de retour permis par la mémoire n'est pas à distinguer de la nécessité des faits : « la nécessité ne concerne pas la vérification ou la non-vérification d'un événement, entendues séparément, mais l'alternative "se vérifiera-ne-se-vérifiera-pas" dans son ensemble. En d'autres termes, seule la tautologie (au sens wittgensteinien) "demain il y aura ou il n'y aura pas une bataille navale" est nécessairement toujours vraie, tandis que chacun des deux membres de l'alternative est ramené à la contingence, à sa possibilité d'être et de n'être pas » (Agamben 1995, 66).

montrant une grand-mère spéculer sur l'avenir de son petit-fils : la question qu'elles posent, l'une comme l'autre, se situe à la rencontre du réel et du possible, dans le sens où elles énoncent aussi bien une chose qui a été (pour leurs fils) qu'une chose qui pourrait être autrement (pour leurs petits-fils) : le possible qui a été transformé en réel pour les fils retrouve sa forme de possible, pour les petits-fils. Ceci nous ramène à l'objet médiatique fondamental du *Fils unique*, la déception générée par l'arrivée du parlant, entendue non pas tant comme pratique et possibilité de création, mais dans la mesure où une telle « innovation » pourrait être comprise comme un moyen de rendre tolérable la condition cinématographique, pour paraphraser Heidegger. La « déception du parlant » ne désigne pas, en effet, tout le parlant, mais l'idée qu'une telle modification des possibilités techniques du médium allait « régler » tous les « problèmes », c'est-à-dire, en fait, toutes les questions que soulève la production de sens par les images. Là réside au contraire le plus grand danger. L'analyse de la puissance du retour mise en scènes par « les grands-mères et leur petit-fils » laisse en effet penser que les possibilités du cinéma ne reposent pas sur les modifications techniques potentielles que son avenir lui fera peut-être connaître ; elles correspondent au contraire au soin apporté aux potentialités toujours déjà présentes. C'est pourquoi *Le fils unique* n'est pas tant marqué par la nostalgie que par la déception : celle-ci se fait l'écho des « lamentations », pour reprendre le mot d'Agamben, des possibilités délaissées du cinéma en tant qu'il est muet. Comme le souligne Yoshida, le cinéma d'Ozu énonce ainsi une « théorie du temps » (2004, 236), au sein de laquelle répétition, arrêt et nouveauté sont indissociables.

Que sauver ?

Au terme de cette analyse de la place de l'arrêt et de la répétition dans *Le fils unique*, on retrouve un enjeu essentiel et bien connu du cinéma d'Ozu, à savoir la question de l'effondrement ou plutôt de la destruction des communautés familiales. La puissance du retour est en effet indissociable de la question de la rédemption, du salut, de ce qui doit être sauvé. En effet, « pour Benjamin, une véritable qualité rédemptrice doit être attribuée à la remémoration, capable à ses yeux de “rendre non close” la souffrance apparemment définitive des victimes du passé. Cette rédemption doit être comprise indissociablement comme théologique et profane » (Löwy 2013,

112), désignant de la sorte ce sur quoi porte cette réouverture du révolu : cette souffrance à rédimer. C'est pourquoi la conception de l'histoire et du temps à laquelle elle correspond est dite messianique : d'une part quelque chose doit être sauvé et d'autre part quelque chose doit être accompli, c'est-à-dire « se soustraire à la chronologie, sans sortir dans un ailleurs » (Agamben 2004b, 89). La place qu'occupe la théologie dans la pensée de Benjamin (et d'Agamben à sa suite) est notamment à comprendre comme une ressource critique permettant de contester l'idée de temps linéaire et orienté par le progrès³⁰². Il s'agit d'une « critique théologique du temps mécanique et à ce titre un des fondements philosophiques de son rejet des idéologies du progrès » (Löwy 2013, 110) dominant la modernité. La référence à la puissance restauratrice de l'interruption messianique, c'est-à-dire d'une certaine qualité de l'arrêt, doit faire face à l'amoncellement de ruines produit au nom du progrès à atteindre. Au lieu d'écarter les ruines comme un moindre mal ou comme de simples « effets collatéraux », Benjamin les place au centre en affirmant qu'« il faut fonder le concept de progrès sur l'idée de catastrophe » (1982, 242). Le progrès, qu'il soit dirigé vers la raison, la liberté ou le bonheur, ne rédimera jamais les destructions inévitablement produites et mises de côté pour faire place nette devant sa progression. Aussi, « la démarche de Benjamin consiste exactement à renverser cette vision de l'histoire, en démystifiant le progrès et en fixant un regard empreint d'une douleur profonde et inconsolable (mais aussi d'une profonde révolte morale) sur les ruines qu'il produit » (Löwy 2013, 115), déterminant le point d'intransigeance de sa pensée au fondement de sa responsabilité vis-à-vis du présent. La question qui semble ainsi s'imposer à ce stade de notre travail consiste à savoir ce qui, du point de vue du cinéma d'Ozu, doit être sauvé.

Cette idée évoque immanquablement l'ouvrage de Kracauer sur le cinéma, *Theory of Film*, dont le sous-titre précise : *The Redemption of Physical Reality*. Si la réalité physique est en effet au cœur de sa pensée de la spécificité du médium cinématographique (laquelle passe par une considération semblable pour la photographie), Kracauer la décrivant comme « the transitory

302 Ainsi pour Löwy commentant Benjamin, « le messianisme est le thème qui concentre tous les aspects *Sturm und Drang* de la religion juive (à condition de le dégager de l'interprétation libérale, néokantienne et des Lumières : messianisme égale perfectionnement progressif de l'humanité), pour [le] rétablir, dans toute sa force eschatologique » (2013, 108), c'est-à-dire en tant qu'il se rapporte à une fin, à un arrêt dans le temps (le terme dérive du grec *eskhatos* « qui se trouve à l'extrémité, dernier »).

world we live in », ce qui est aussi bien effectivement que potentiellement visible. Comme on l'a vu, Kracauer énonce la spécificité médiatique du cinéma à partir de l'« affinité » qu'il identifie entre la prise de vue cinématographique et la réalité physique. Il en résulte que « film [...] is uniquely equipped to record and reveal physical properties » (*ibid.*) et qu'il s'agit là, à vrai dire, de sa vocation. Ce rapport déterminant est également le critère, en tant que « basic property », lui permettant d'identifier les films comblant cette vocation, qui doit être distinguée de la plus ou moins bonne maîtrise des propriétés techniques du médium (*ibid.*, 30). Toutefois, l'idée de « rédemption » elle-même, quoiqu'elle annonce l'ouvrage, en est à peu près absente. L'idée que la vocation spécifique du cinéma est d'« enregistrer et de révéler » la réalité physique constitue néanmoins une piste, le premier aspect désignant plutôt une propriété de la caméra, alors que la « révélation » relève d'un registre proche de celui de la rédemption. Cette fonction du cinéma s'éclaire dans la distinction faite par Kracauer entre le cinéma et les « autres » arts, dont il souligne que, s'ils s'inspirent et se fondent sur la réalité matérielle, celle-ci tend à disparaître dans le traitement formel : « all that remains of it is so molded that it implements the intentions conveyed through it. In a sense, the real-life material disappears in the artist's intentions » (*ibid.*, 300). Autrement dit, « their function is not to reflect reality but to bear out a vision of it », ceci à l'inverse du cinéma : « along with photography, film is the only art which exhibits its raw material » (*ibid.*, 301 et 302), il s'agit même d'une exigence pour être véritablement considéré comme un film.

Pour Kracauer, le pouvoir de révélation du médium cinématographique se rapporte particulièrement à trois types d'expériences : « things normally unseen », « phenomena overwhelming consciousness » et ce qu'il appelle des « special modes of reality »³⁰³. Ainsi le cinéma n'est pas dans une position passive vis-à-vis de la réalité physique, qu'il n'enregistre pas simplement, mais il en « découvre » également certains aspects qui sont, pour des raisons différentes, habituellement inaccessibles à la perception (*ibid.* 46). Le champ couvert par ce pouvoir de révélation est très large, les choses habituellement non vues concernant aussi bien le très petit que le très grand, le transitoire ou l'éphémère, les points aveugles de l'esprit (habitudes ou préjugés). Le cas des phénomènes submergeant la conscience est particulièrement intéressant,

303 Voir le chapitre « Revealing Functions » (Kracauer 1960, 46-59).

Kracauer défendant le cinéma contre l'accusation de sensationnalisme dans certains cas où il donne à voir des catastrophes ou événements dramatiques selon l'idée qu'il peut, de la sorte, rendre « visible what is commonly drowned in inner agitation » (*ibid.*, 58). Autrement dit, la rédemption désigne le mouvement par lequel ce qui est invisible parvient à la vue : « in experiencing the rows of calves' heads³⁰⁴ or the litter of tortured human bodies in the films made of the Nazi concentration camps, we redeem horror from its invisibility behind the veils of panic and imagination » (*ibid.*, 306). Le cinéma pourrait ainsi tout sortir de la zone où les choses sont inaccessibles à la vue. Or ce pouvoir et cet effet possèdent deux faces. Sa face claire est décrite par Kracauer comme la transmission de fragments de la vie elle-même qui transitent vers nous, ce qui des films « affects us strongly, or even primarily, as just a fragmentary moment of visible reality, surrounded, as it were, by a fringe of indeterminate visible meaning » (*ibid.*, 303). Mais cette portée vers le visible possède également sa face sombre, qui apparaît pourtant dans le texte de Kracauer sous la plume de Hugo von Hofmannsthal décrivant notamment le cinéma comme « the ride through the air with the devil Asmodi who strips off all roofs, bares all the secrets » (*ibid.*, 168) et signale le risque d'exhibition pour elle-même que le cinéma peut ainsi imposer.

Cette question occupe également la recherche d'images mise en scène dans *Tokyo-ga*, dans lequel se signale l'attitude désespérée mais animée d'un volontarisme d'explorateur de Werner Herzog, qu'il exprime lors de son échange avec Wenders au sommet de la Tour de Tokyo. Herzog, déplorant « our lack of adequate images », déclare qu'il serait prêt à aller n'importe où pour trouver des « images that are pure and clear and transparent³⁰⁵ ». Tel un aventurier, Herzog énonce ici un rapport aux images comme devant être débusquées dans un territoire de plus en plus vaste pour se les approprier. Son aspiration à embarquer dans une navette spatiale de la NASA correspond à l'expansion infinie sur laquelle repose sa quête d'images adéquates, qui doivent être trouvées partout où l'on n'a pas encore cherché. À cette logique expansionniste, Wenders oppose, avec beaucoup de bienveillance pour le désir de son ami, les images qu'il s'efforce de trouver là où il est, à Tokyo. Le mouvement par lequel il retourne en bas de la tour pour y tourner ses images résonne avec deux autres séquences du film : la première, plus tôt dans

304 Kracauer fait référence au *Sang des bêtes* (1949, Georges Franju), qu'il évoque plus haut.

305 Minutage : [51min46sec – 54min16sec] dans le DVD édité par Criterion (supplément à *Printemps tardif*).

le film, est celle où il montre un poste de télévision d'abord dans le taxi qui le ramène à son hôtel, puis dans sa chambre d'hôtel, jusqu'à ce que le programme de la journée se termine et que les dernières images de John Wayne laissent la place au *hinomaru*, le drapeau japonais, le plan montrant ces images télévisuelles qui ne peuvent se résoudre à véritablement finir. L'autre séquence est en revanche postérieure à la scène de la Tour de Tokyo et montre la voiture de Wenders rebrousser chemin devant les portes d'entrée du parc d'attractions Disneyland tout juste ouvert en périphérie de Tokyo. Comme s'il opposait ainsi un arrêt et un retour à ce royaume du spectacle, où ses images auraient été happées par ce « palais de cristal³⁰⁶ » les reflétant à l'infini.

De manière un peu énigmatique, à la fin de son texte consacré au cinéma de Guy Debord et aux fondamentaux du montage, Agamben évoque le « sans-image » de toute image, dont il estime avec Benjamin qu'il s'agit du « refuge de toute image » (2004b, 96). Il décrit de cette manière le fait que certaines images, parfois, peuvent se donner à voir en tant qu'images, c'est-à-dire que ce qui s'y joue n'est pas qu'elles sont des images de quelque chose, mais qu'elles donnent consistance au fait d'être une image : « une image exposée en tant que telle n'est plus une image de rien, elle est elle-même sans image » (*ibid.*, 95), c'est-à-dire qu'elle ne rapporte à rien comme étant son image. Ce qui est montré, c'est le fait d'être une image³⁰⁷. Il explicite son idée en évoquant la signification langagière, dans la mesure où « le signe peut tout signifier sauf le fait qu'il est en train de signifier » (*ibid.*, 96), ceci ne peut qu'être *montré*. Là est la fonction paradoxale du « sans-image » pour les images, donnant à voir leur « être-image ». Il permet ainsi de concevoir une *fin des images*, leur arrêt, le moment où elles cessent d'être des images de quelque chose. Agamben distingue deux manières de se rapporter au « sans-image ». La première, qui est celle de la pornographie et de la publicité, fait « comme s'il y avait toujours à voir, toujours encore des images derrière les images » ; la seconde est celle qui s'accorde au sans-image et donne consistance au fait « qu'il n'y plus rien à voir » (*ibid.*). Cette distinction évoque le plan d'ouverture du *making of* de *Five*, qui montre un poste de télévision retransmettant un match

306 Le « *Crystal Palace* » était un immense palais d'exposition de fonte et de verre construit dans Hyde Parc, à Londres, pour l'exposition universelle de 1851 (il a été détruit par un incendie en 1936). Il fournit une puissante image du « règne enchanté du capital », ainsi qu'Agamben commente la partie du *Capital* que Marx a consacrée au « fétichisme de la marchandise » (2002b, 85).

307 On peut comprendre cette idée comme une figure radicalisée de la dimension invisible au sein de chaque image véritable que souligne Mondzain.

de *soccer* entre l'Iran et Barheïn. Kiarostami commence la méditation sur le cinéma qui est l'objet de ce film en commentant ces images, lui, dit-il, qui n'aime pas particulièrement le *soccer*. Or ces images ne sont pas là du fait de leurs similitudes avec *Five*, mais pour le contraste qu'elles offrent³⁰⁸, dit la voix de Kiarostami, *off*, avec « l'univers paisible de *Five* ». La dimension méditative et contemplative de *Five*, surtout dans la durée, met en effet de l'avant cette dimension des plans tournés comme images, donnant corps à cet état-limite du cinéma, que Kiarostami évoque en soulignant la proximité des « longs plans de *Five* [...] dénués de toute intervention dramatique » avec la photographie et la poésie³⁰⁹.

308 Minutage : [2min05sec] dans le DVD édité par Widescreen.

309 Minutage : [43min40sec – 45min09sec] dans le DVD édité par Widescreen.

Partie 3

Que sauver ? La puissance du cinéma

La communauté comme telle n'est pas la solution : c'est sa disparition, partout et tout le temps, qui est le problème.

Tiqqun, *Appel*

Chapitre 5

Prendre soin : cinéma et passivité

Depuis Vico, le prestige du faire et de l'agir n'a cessé de croître. C'est que le *poien* et le *prattein* peuvent se concevoir ; alors que le *pathein* radical, l'origine de la souffrance, se refuse au concept.

Reiner Schürmann, *Les hégémonies brisées*

Comme je l'ai évoqué en introduction de cette étude consacrée à la pratique cinématographique d'Ozu, ce chapitre se propose de considérer la manière dont ses films se rapportent à la destruction occasionnée par le médium cinématographique aussi bien que la manière dont elle fait face, au sein du médium lui-même, à cette destructivité. Pour reprendre la formulation qu'a prise cette question à l'issue de la deuxième partie, il s'agit désormais de s'intéresser à ce que ce cinéma peut « sauver » et à la manière dont il procède. Autrement dit, l'enjeu est de comprendre comment certains aspects du travail d'Ozu peuvent se constituer en pratiques « apotropaïques », au sens de ce qui détourne le danger et protège (Agamben 1998a, 231). Du fait de ses conséquences sur la communauté, la potentialité de destruction du médium a été caractérisée grâce au concept de dispositif tel qu'il est théorisé par Agamben, en tant que force de capture et de séparation portant sur la puissance elle-même. Alors en effet « la puissance pratique de l'homme se détache d'elle-même et se présente comme un monde en soi » (Agamben 1990, 81), la puissance de faire est séparée de son rapport vital à l'impuissance ou, plutôt, à la puissance de ne pas faire ; l'action est séparée de son désœuvrement. La menace que présente cette séparation attire par contraste l'attention sur la dimension passive, éprouvée de l'action comme à ce qui en constitue une dimension fondamentale. Aussi cette partie consacrée à la dimension restauratrice des films d'Ozu se portera-t-elle sur la question de savoir dans quelle mesure un tel régime de l'action peut concerner le cinéma et quelles en seraient, alors, les modalités.

Entrée en matière : cinéma, hypnose, guérissement

Roland Barthes a évoqué le pouvoir de guérissement³¹⁰ des films dans un court texte consacré à l'état particulier de celui ou celle qui sort d'une séance de cinéma (1975, 104). Associant cet effet thérapeutique à l'engourdissement proche du sommeil qu'il ressent, Barthes rapproche la projection cinématographique de l'hypnose (*ibid.*). Cet effet hypnotique du cinéma, qui n'est pas à comprendre comme une métaphore mais bien comme un effet matériel, concerne ce qu'il estime être un public ordinaire, hors « d'une quête culturelle bien précise » (*ibid.*) qu'on pourrait qualifier de cinéphile et qui peut supposer une forme de distance intellectuelle par rapport aux films. Pour lui, un tel effet provient de la « situation de cinéma » dont tous les éléments concourent à la disponibilité émotionnelle de celui ou celle qui s'y adonne, passant par ce que Barthes appelle « l'oisiveté du corps » assis face aux images projetées (*ibid.*, 104 et 105). De cette disponibilité physique résulte en fait un « travail invisible des affects possibles [qui] procède de ce qui est un véritable cocon cinématographique » (*ibid.*, 105), la salle sombre et anonyme : le bienfait de la situation de cinéma, cette expérience de l'activité affective dans l'immobilité du corps, requiert ainsi de s'abandonner à la forme de passivité qui la caractérise.

La « puissance d'affect née du corps » est au cœur de la réflexion de Raymond Bellour sur les liens entre hypnose et cinéma (2009, 101), qu'il développe longuement en s'intéressant en détail aux auteurs traitant de l'hypnose, particulièrement François Roustang et dans une moindre mesure Léon Chertok, mais surtout Daniel N. Stern. L'ouvrage de Bellour se situe dans une filiation critique de la tradition psychanalytique des études cinématographiques, qui s'est notamment intéressée au cinéma en tant que situation de projection, étudiée, dans des perspectives diverses, par Jean-Louis Baudry, Christian Metz et Laura Mulvey, notamment³¹¹. Bellour se propose de réhabiliter l'hypnose du discrédit dont elle a été de longue date l'objet, sa

310 Le mot « guérissement » n'existe pas à proprement parler dans la langue française, mais je le reprends du texte de Barthes (1975, 104) parce qu'il suggère un effet thérapeutique relevant moins du registre médical que le mot correct de « guérison ». De même, il semble insister sur le caractère de processus, et moins sur le résultat, d'un tel effet.

311 L'article de Barthes cité plus haut, consacré à l'état de celui ou celle qui sort d'une séance de cinéma, a été publié dans un numéro de la revue *Communications* (n° 23, 1975) consacré aux rapports entre « Psychanalyse et cinéma », dans lequel ont également été publiés, entre autres, l'article de Jean-Louis Baudry sur « Le dispositif » évoqué plus haut et un de Christian Metz sur « Le signifiant imaginaire ».

concurrence avec la psychanalyse au début du 20^e siècle ayant finalement tourné en la faveur de la seconde – Jean-François Billeter parlant même d'« excommunication » à ce sujet (2006, 242). Pour Bellour, bien que Metz et Baudry se soient sérieusement penchés sur la question de l'hallucination pour décrire l'effet des images de cinéma, en le distinguant notamment des images du rêve, « l'inconvénient de cette approche, propre à la vue de l'inconscient qu'elle présume, est qu'elle peine à rendre l'hallucination naturelle, comme inclination immédiate du corps » (*ibid.*, 114) et non pas seulement comme symptôme. Pour Baudry notamment, l'hallucination est en effet une « illusion de réalité » (1975, 58) qui témoigne soit d'une régression à un stade de développement très précoce, antérieur à l'épreuve de réalité, laquelle est « dépendante de la motricité » (*ibid.*, 65) ; soit de certains états psychotiques (*ibid.*, 70). Autrement dit, l'hallucination, en tant que vision dissociée de tout objet réel, n'est pas considérée comme participant de l'activité normale d'adultes en santé.

Comme Billeter, Bellour s'attache au contraire à « l'ouverture vers la modification et l'action que l'hypnose favorise » (Billeter 2006, 242), c'est-à-dire à son caractère potentiellement actif et transformateur. Jean-François Billeter s'est intéressé à l'hypnose dans le contexte à première vue surprenant de ses études sur le philosophe taoïste Tchouang-tseu³¹². Cet intérêt s'articule autour de la notion d'« arrêt » qu'il identifie dans la pensée de Tchouang-tseu et qui désigne « l'acte par lequel nous pouvons, si nous le voulons, suspendre toute activité intentionnelle » (*ibid.*, 236). Or, « cette interruption crée un *jeu*, [...] elle introduit au cœur de l'existence une possibilité d'expérimentation que Tchouang-tseu a exploitée » (*ibid.*), il en a cultivé les ressources ordinairement cachées parce que la vie et l'action sont habituellement conduites par l'intention et la volonté. De même que Bellour (2009, 115), Billeter insiste que l'hypnose³¹³ n'est pas en tant que telle un état séparé de la « veille » : « nous touchons à l'hypnose par tous les côtés de nos vies » (2006, 238). Il s'agit plutôt d'une forme de disponibilité ou de « vacance » résultant de l'arrêt de l'activité logique et intentionnelle. Celle-ci n'a donc pas

312 Il est aujourd'hui plutôt d'usage de retranscrire le nom du penseur taoïste d'une manière plus proche du pinyin, soit Zhuangzi. Toutefois, dans les ouvrages qu'il lui a consacrés, Billeter conserve la romanisation antérieure, Tchouang-tseu, que je me propose donc de reprendre.

313 Billeter déplore le terme d'hypnose, qui lui semble essentiellement le résultat malheureux de l'histoire du phénomène lui-même, qui est celle de sa marginalisation.

nécessairement besoin d'être induite par quelqu'un d'autre, l'hypnotiseur pouvant en revanche aider à opérer ce qui est essentiellement un « passage » et non pas une fascination (Stengers 2002, 131). L'enjeu n'est pas l'état induit lui-même, mais la connexion qu'il permet, la « convocation » qu'elle opère (*ibid.*, 140), pour atteindre ce que Billeter appelle « l'imagination opérante » par laquelle

je vois surgir [...] toutes les sensations et toutes les émotions que suscite habituellement en moi le monde extérieur : manifestations visuelles, phénomènes sonores, sentiments de descente et d'ascension, de pesanteur, de légèreté, de resserrement ou d'expansion, de paralysie ou d'aisance, d'horreur nue ou de joie pure, de sécheresse ou de tendresse infinie. Je découvre que le corps en possède le registre complet et qu'il ne cesse en réalité d'animer de l'intérieur tous mes rapports avec le monde et les autres, toute mon activité pratique, et en conserve la mémoire [...]. (*ibid.*)

Une telle imagination est dite opérante du fait de la puissance de modification tenant à son articulation avec le corps, dont provient sa potentialité thérapeutique.

C'est également le contact avec une telle puissance qui peut caractériser le rapport aux images de cinéma, relayées par les phénomènes émotionnels dont le corps possède la mémoire, comme le souligne Billeter, mais également la potentialité. Au point que Bellour évoque la « mégalomanie propre à la situation de cinéma, attachée aux formes diverses de l'identification, qui favorise une toute-puissance des pensées » (2009, 116) qui peuvent se déployer à leur guise, hors des restrictions de la réalité matérielle de qui les porte, hors de la contrainte du raisonnement rationnel, entrant pleinement en contact avec leur part fabulatoire et imaginaire. Bellour oppose cette possibilité exploratoire à l'impotence supposée des spectateurs de cinéma, conçue à l'aune de leur absence de mobilité physique : « inaction à la mesure de l'impuissance motrice qui forme son principe » (*ibid.*, 115). Billeter évoque également ce qu'on appelle volontiers le pouvoir « hypnotique » des images, dont il estime qu'on doit en distinguer deux acceptions : « c'est une chose d'accéder aux sources de sa propre imagination, c'en est une autre de se laisser méduser par un spectacle préfabriqué » (2006, 249), l'hypnose authentique correspondant à la première de ces propositions. Pour tous deux, l'hypnose ou un état qui y ressemble se présente ainsi comme une ressource et pas seulement comme une privation ou un assujettissement, laquelle a essentiellement trait au corps ou, plutôt, aux rapports entre corps et imagination, au caractère à la fois matériel et immatériel des émotions. Isabelle Stengers formule

cette articulation entre matériel et immatériel en en soulignant que l'état d'hypnose, qui est une forme de transe, a pour propos d'établir une connexion avec « des êtres invisibles » (2002, 135), qui, dans les films, peuplent les images au-delà de toute représentation. Autrement dit, au cinéma, « l'émotion [...] équivaut à l'hypnose » (Bellour 2009, 122).

L'imagination acquiert ainsi une fonction de modélisation, que Bellour décrit à la suite de Deleuze comme relevant d'un « rapport de ressemblance entre la perception et la matière [...] qui consiste en une animation sans fin de mouvements, et unit ainsi l'âme au corps » (2009, 115) au lieu de les opposer. L'imagination est ainsi au principe d'une circulation entre eux, tout à fait distincte de la subjugation qu'opèrent des images toutes faites ou préfabriquées qui la neutralisent et la figent au contraire en la remplaçant par des enchaînements déjà constitués. Bellour retrouve à sa manière l'idée d'imagination opérante de Billeter, qu'il oppose ainsi à la conception d'une passivité faisant violence au spectateur : « le corps du film, des films, le corps du cinéma, en vient [...] à incarner le pouvoir de configuration et d'imagination qui le rend plus ou moins proche de l'hypnose » (*ibid.*, 109) et possède sa puissance de modification :

Les émotions que les films font lever s'avèrent, au moins pour une part variable mais cruciale, en proportion de leur capacité à inventer des formes ou des figures, des forces, des événements de masses et de lumière, des chocs de mouvements et de temps, plus ou moins ténus ou compacts. Ils peuvent aussi bien rester à la lisière de tout système stylistique organisé que contribuer à l'établir. Ces événements sont physiques, même si sur l'écran ils sont incorporels. Leur mystère est de pénétrer le corps dont l'immobilité est le principe relatif, où ils deviennent corporels-incorporels. Leur effet contribue ainsi à produire cette hypnose légère dont le cinéma est le lieu. (*ibid.*, 122)

Imprévisible, inattendu, surprenant, inespéré, un tel « choc » décrit bien ce qui se produit dans la « scène du corridor » du *Goût du riz au thé vert* étudiée plus haut³¹⁴, où l'émotion naît, vit et se métamorphose dans le corps tendu par l'attente, celle de voir Fumi, la jeune domestique de Taeko et Mokichi, se précipiter dans le corridor qui pourtant demeure vide.

Pour Bellour, l'« expérience que la réalité du film se trouve modeler [...] [est] accordée à l'événement de chacun » (*ibid.*), suggérant un rapport de résonance, d'échos, de contre-point entre le film et qui le regarde dont la logique n'est pas prédéterminée ou soumise, rappelant celle

314 Voir le chapitre 4 « La logique de la technologie et le cinéma », sous-partie « *Le goût du riz au thé vert* : si elles ne sont pas dans le mélodrame, où vont les émotions ? ».

du jeu ainsi que le théorise Donald W. Winnicott et évoquée au sujet de la « fabulation alimentaire » d'*Une auberge à Tokyo*³¹⁵. Pour lui en effet, la place du jeu est celle d'un « espace potentiel » toujours situé « sur une ligne théorique entre le subjectif et l'objectivement perçu » (1975, 90 et 103), un espace distinct aussi bien de la réalité psychique que du monde partagé, ni dans la personne ni hors d'elle (Winnicott estime d'ailleurs que la vie culturelle se déploie dans ce même espace). Cet espace donne lieu à une activité à la fois excitante et précaire, dont la particularité ne tient pas tant à son contenu qu'à la « préoccupation » qu'elle occasionne, « un état proche du retrait » que Winnicott rapproche de la concentration des adultes (*ibid.*, 104-105). En tant qu'activité déployée dans l'espace potentiel entre la personne et le monde commun, le jeu est une activité fondamentale du développement affectif des petits enfants, et à ce titre « une thérapie en soi³¹⁶ » (*ibid.*, 102) au point que, pour Winnicott, « quand un patient n'est pas capable de jouer, le thérapeute doit se préoccuper de ce symptôme majeur » (*ibid.*, 99) avant tout autre chose, pour tenter d'en restaurer la vitalité. Aussi pour lui, la caractéristique cruciale du jeu est qu'il s'oppose à « une relation de complaisance soumise envers la réalité extérieure : le monde et tous ses éléments sont alors reconnus, mais seulement comme étant ce à quoi il faut s'ajuster et d'adapter » (*ibid.*, 127), alors qu'il s'agit au contraire de trouver une manière « créative », pour reprendre son terme, de s'y rapporter, ni volontarisme tout puissant, ni soumission. Aussi le jeu désigne-t-il l'activité qui fait *usage* de cet espace potentiel, « usage » étant à entendre hors de sa réduction utilitariste par la modernité (Agamben 2014, 67). Le terme relève au contraire du registre de la « voie moyenne » que les linguistes identifient dans le grec ancien et qui désigne une activité qui affecte le sujet qui l'accomplit, ainsi : naître, mourir, souffrir, parler, se réjouir, etc. Un tel registre crée une « zone d'indétermination entre sujet et objet (l'agent est d'une certaine manière aussi l'objet et le site de l'action) et entre activité et passivité (l'agent est affecté par sa propre action)³¹⁷ » (*ibid.*, 68), il est transformé non par un choix ou une décision mais

315 Voir le chapitre 1 « Logique médiatique de la destruction », sous-partie « *Une auberge à Tokyo* : la puissance du faux ».

316 On ne saurait sous-estimer l'importance que Winnicott accorde au jeu, lequel fonde en fait sa conception de l'activité psychanalytique : « ce qui est naturel, c'est de jouer, et le phénomène très sophistiqué du vingtième siècle, c'est la psychanalyse. Il serait bon de rappeler constamment à l'analyste non seulement ce qu'il doit à Freud, mais aussi ce que nous devons à cette chose naturelle et universelle, le jeu » (1975, 90).

317 Ce texte d'Agamben a été publié dans une traduction en anglais. Pour conserver la cohérence linguistique de mes références aux travaux d'Agamben, j'ai traduit cet extrait en français, dont voici le texte original : « a zone of indetermination between subject and object (the agent is in some manner also object and site of the action) and

inévitablement parce qu'ici l'agir ne peut être séparé d'un pâtre, cette part passive, affectée, éprouvée étant le site de la transformation.

Dans son développement consacré à l'hypnose, Bellour évoque *Voyage à Tokyo*, film réalisé par Ozu en 1953. Ancrée dans sa propre biographie, l'étude de Bellour repose sur deux notions principales, le deuil et l'enfance, qui se rapportent notamment à sa situation de fils dont le père est gravement malade : il trouve un écho à ce qu'il vit dans le traitement de la mort du personnage de la mère et grand-mère, Hirayama Tomi. Mais l'enfance correspond également à l'impuissance motrice caractérisant la position de spectateur, dont Bellour identifie une figuration dans le film d'Ozu en l'espèce du bébé couché sous une moustiquaire³¹⁸ chez la voisine de Noriko, qu'il rapproche de « l'infant, le nourrisson de Daniel Stern : cet infra-spectateur originaire » qui occupe une place miroir de celle des spectateurs du film (2009, 122). Aussi, pour Bellour l'« effet de guérissement [du film] tient sans doute à cela même : une délégation par le corps de son activité de mouvement, de sa prise physique et perceptive sur le monde, soudain concentrées en un lieu et offertes à son immobilité frontale » (*ibid.*, 117), qui relève ici du travail de deuil. Le deuil est en effet un processus de transformation, affectif et émotionnel, qui travaille et s'effectue hors de toute action volontaire et de toute intervention : il se produit dans la passivité de qui le vit. La métamorphose qui en est l'enjeu repose ainsi sur deux caractéristiques à première vue contradictoires mais en fait inséparables, la passivité et le mouvement, la passivité étant le lieu de travail du mouvement, le terrain de la transformation.

Les remarques de Bellour conduisent à penser que *Voyage à Tokyo* présente les conditions d'une activation de la vie émotionnelle et affective de qui le regarde : témoignant de la répugnance d'Ozu pour les enchaînements imposant une image toute faite des émotions, le film ne donne pas une image prédéterminée de la mort et du deuil, laissant ainsi une place à la vie des

between active and passive (the agent is being affected in its own act) » (2014, 68).

318 Bellour donne une description étrangement pleine de mystère de cette moustiquaire, dont il écrit : « on peut apercevoir ou non, dans la droite du cadre, une masse ronde, translucide, inerte, qui ressemble à une immense cloche à fromage, et dans laquelle on ne voit que du blanc. Quand Nuriko [sic] repart chez la voisine, pour chercher cette fois la coupe et les gobelets, on devine une figure qui s'anime au premier plan à l'intérieur de cette forme étrange : un bébé, couché sur le ventre, qui bouge à peine, de tout son corps, de la tête et des mains, comme appuyé à la paroi, et qui pourrait ainsi nous regarder, de l'intérieur de cet étrange parc où on l'abrite » (2009, 121-122). Minutage : [40min – 41min40sec] dans le DVD édité par Carlotta.

pensées et des émotions, un espace pour le déploiement de l'imagination modélisatrice. Ainsi, par ses réflexions sur l'hypnose et de son ancrage fondamental dans le lieu où corps et imagination s'articulent, la puissance de « guérissement » du cinéma est essentiellement considérée par Bellour du point de vue des spectateurs. Or, ainsi qu'on l'a vu au sujet de *Gosses de Tokyo* en particulier le cinéma d'Ozu s'attarde particulièrement sur les effets du cinéma sur ses personnages. Ainsi demeure la question de savoir quel soin la pratique cinématographique d'Ozu, en tant qu'elle est ordonnée à « une succession de vues presque toujours fixes dans lesquelles du mouvement s'effectue, du temps se réalise » (*ibid.*), peut prendre de ces vies. Les termes employés par Bellour pour décrire la réalisation d'Ozu se rapprochent beaucoup de ceux de Deleuze, qui la considère à partir de l'idée d'une « image-temps directe, qui donne à ce qui change la forme immuable dans laquelle se produit le changement » (1985, 27), c'est-à-dire le temps. Tous deux rappellent ainsi le caractère singulièrement non dramatique des films d'Ozu, au sens où le drame s'entend classiquement comme l'élucidation d'une situation. Dans ses films au contraire, l'action ne possède pas véritablement de force motrice, mais témoigne avant tout de la transformation en cours. Celle-ci se produit ainsi sur un plan différent, loin de la clarification et de l'exposition de causes, révélant par là une capacité du cinéma à endurer et à abriter, fondement de sa puissance restauratrice. Celle-ci sera le propos de cette dernière partie, en commençant par la manière dont elle se présente dans *Voyage à Tokyo*.

1. *Voyage à Tokyo* (1) : séjourner

Le cinéma resterait lié, non plus à une pensée triomphante et collective, mais à une pensée hasardeuse, singulière, qui ne se saisit et ne se conserve plus que dans son “impouvoir”, telle qu'elle revient des morts.

Gilles Deleuze, « Optimisme, pessimisme et voyage »,
Lettre à Serge Daney

Ainsi que son titre l'annonce, *Voyage à Tokyo* met en scène la visite d'un couple déjà âgé, monsieur et madame Hirayama, Shûkichi et Tomi, vivant dans l'ouest du Japon, à ceux de leurs

enfants établis à Tokyo³¹⁹. Une telle annonce semble promettre des images de la capitale japonaise, mais il n'en est rien. Au contraire d'Onomichi, la petite ville d'origine du couple (voir carte en annexe), Tokyo n'est l'objet de presque aucune vue d'ensemble, montrant sa morphologie ou son étendue³²⁰. Ce manque d'images de Tokyo contraste avec la place qu'occupe la ville dans les dialogues du film, dont elle constitue un thème à part entière, étroitement lié aux enfants du couple qui y sont installés. Le décalage entre l'importance thématique de Tokyo et son invisibilité à l'image est l'indice de l'incompatibilité entre les deux générations qui doivent s'y rencontrer. Au lieu de conduire à la réunification de leur famille, le séjour des parents est en effet dominé par leur difficulté à entrer en relation avec leurs enfants désormais tokyoïtes, et Tokyo comme entité physique et matérielle se dérobe à l'image comme la ville en tant qu'espace de vie échappe aux parents en visite. L'absence visuelle de la métropole se rapporte ainsi à la menace pesant sur la communauté familiale : de même que Tokyo ne peut leur être commune et, de fait, disparaît, la collectivité formée de générations successives y semble gravement compromise, la famille menaçant de se désagréger face à cette « difficulté à dire qui est ce *nous* » (Laugier 2005, 335), ou plus précisément à en faire l'expérience. À cette menace de désagrégation s'articule la mort de la mère, Hirayama Tomi, à la fin du film, après le retour des parents chez eux à Onomichi, le film s'attachant au tragique d'une telle trajectoire sans chercher à rétablir une harmonie forcée.

Une mort due au « voyage à Tokyo » ?

Voyage à Tokyo conduit au décès du personnage de la mère sans que les causes n'en soient jamais clarifiées. Kôichi, son fils aîné, étant médecin, cela pourrait lui donner une forme d'autorité à ce sujet, mais elle est en fait très relative. À la fin du film, après qu'ils ont reçu le télégramme envoyé par Kyôko, leur jeune sœur qui vit toujours avec ses parents, Kôichi, Shigé et leur belle-sœur Noriko sont venus depuis Tokyo à Onomichi au chevet de la vieille dame qui

319 Parmi leurs cinq enfants, deux habitent Tokyo : leur fils aîné, Kôichi, qui est médecin, marié à Fumiko et père de deux garçons (Minoru et Isamu) ; leur fille aînée, Shige, qui est propriétaire d'un salon de coiffure et mariée à monsieur Kaneko. Noriko, la veuve de leur fils cadet, Shôji, mort à la guerre, vit également à Tokyo. Leur autre fils, Keizô, habite Ôsaka. Leur benjamine, Kyôko, qui est institutrice, vit toujours avec eux, à Onomichi.

320 On ne voit pas, par exemple, l'arrivée en train des parents et leur entrée progressive dans la métropole.

est déjà inconsciente et s'avère en fait mourante. Le soir de leur arrivée, Kôichi emmène son père et sa sœur Shigé³²¹ à l'écart pour leur annoncer que sa mère ne passera sans doute pas la nuit³²². Une certaine importance est donnée à cette scène du fait de l'isolement dont elle procède, mais son effet d'annonce est en grande partie déçu parce que le dialogue reconduit contre toute attente l'évacuation de la causalité dans le film, leur échange menant à la formulation d'un pronostic, qui s'avère très juste puisque la dame meurt dans la nuit, mais en aucune manière à un diagnostic. Les raisons invoquées dans les dialogues, que ce soit son âge (soixante-huit ans) ou son poids (Kôichi soulignant l'embonpoint, pourtant très relatif, de sa mère), semblent en effet loin de justifier la mort si soudaine de quelqu'un, même une femme un peu âgée. Lors du repas suivant le service funèbre, monsieur Hirayama se rappelle l'étourdissement de sa femme sur la digue d'Atami³²³, la station thermale où ils avaient été envoyés par leurs enfants pendant leur séjour à Tokyo. Shigé lui reproche alors de ne pas en avoir fait mention à leur retour (reproche particulièrement malvenu étant donnée la manière dont Shigé a accueilli ses parents à leur retour chez elle), mais Kôichi affirme que l'épisode n'a rien à voir avec son décès ultérieur, sans pour autant qu'on n'en apprenne plus sur ce qui a pu causer sa mort.

Une réticence irréductible à élucider ce qui a conduit au décès de la dame ressort de ces échanges : il ne s'agit pas d'un mystère ou d'un tabou, tout est simplement fait pour que la raison en demeure omise. D'une manière qui rappelle *Le fils unique*, seules les conséquences sont accessibles dans la diégèse, tout le reste en est obstinément absent. Dans un tel contexte, la seule explication, si l'on peut dire, qui semble tenir est celle du « voyage à Tokyo » comme source du mal lui ayant été fatal. Cette hypothèse évoquée par le père, qui ne semble pas trouver de fondement médical, est immédiatement réfutée par Kôichi et Shigé, celle-ci soulignant à quel point sa mère était en forme à Tokyo. Mais l'idée persiste toutefois sous la forme d'un doute tenace. La corrélation entre le « voyage à Tokyo » et le décès de la mère est notamment soutenue par la présence à l'image d'Onomichi, la ville qu'habitent les parents, au début du film, le matin de leur départ pour Tokyo, puis à la fin, quand ils y sont de retour et que l'état de santé de la

321 Conformément aux règles de romanisation du japonais, le prénom du personnage de Shigé se prononce « Shigué ».

322 Minutage : [1h42min46sec – 1h44min30sec] dans le DVD édité par Carlotta.

323 Minutage : [1h55min43sec] dans le DVD édité par Carlotta.

mère s'est dégradé au point d'en alerter ses enfants. Onomichi est en effet associée à quatre séries de plans sans personnages qui exposent la singularité, morphologique et architecturale, de cette petite ville côtière, nichée dans une plaine étroite au pied de collines en bordure de la Mer intérieure³²⁴. Trois des quatre séries sont en outre accompagnées par le bruit léger, rythmé et cahotant d'un moteur de bateau, associé à l'activité portuaire de la ville bien qu'il soit impossible de savoir précisément d'où il vient³²⁵. Cette figuration répétée, au sein de laquelle certaines images sont identiques et d'autres des variations autour d'une iconographie commune, construit un réseau visuel (et auditif) associant le voyage des parents à Tokyo et la mort de la mère d'une manière qui maintient toutefois l'incertitude quant à leur relation. Ces images qui appartiennent de manière limite à la diégèse et qui en suspendent la narration établissent un lien lâche et dépourvu de linéarité. Aussi l'hypothèse du « voyage à Tokyo » comme cause du mal dont meurt la dame ne s'énonce-t-elle pas dans le registre de la causalité ou de l'explication, mais plutôt dans celui de l'annonce, d'une manière qui conserve l'indétermination de leur rapport.

Le déroulement du film frappe ainsi par l'association entre un sentiment d'implacabilité, conduisant notamment au décès de la vieille dame, et une absence troublante de causalité, affaiblissant ainsi la valeur de la puissance cognitive du rapport de cause à effet. Bordwell constate de fait que « the slackening of causality allows the film to make thematic material particularly salient » (1988, 329), estimant que *Voyage à Tokyo* possède un tour particulièrement didactique dans la mise en scène de l'opposition entre deux conceptions de la famille, entre l'effondrement de la famille étendue 「家」 (*ie*), et des solidarités qui y sont rattachées, et l'essor de la famille nucléaire dans le Japon en cours de modernisation³²⁶ – ce qu'Ozu a décrit comme sa volonté de décrire « comment le système familial japonais a commencé à se désintégrer » (Ozu 1978, 24). Les deux éléments thématiques associés à ce sujet sont la mort, celle de la mère

324 Les quatre séries de plans sans personnages d'Onomichi se trouvent aux minutages suivants : [2min29sec] ; [1h38min10sec] ; [1h40min48sec] et [1h45min19sec] dans le DVD édité par Carlotta.

325 Ce son est tellement caractéristique que d'en entendre un très semblable au début de *Fin d'automne* (minutage : [8min30sec] dans le DVD édité par Arte vidéo), dans la séquence qui suit le service bouddhique à la mémoire de monsieur Miwa, évoque immédiatement *Voyage à Tokyo*.

326 Ceci bien que la seule famille nucléaire existant à proprement parler dans le film soit celle de Kôichi, Shigé n'ayant semble-t-il pas d'enfants ; il en est de même pour Noriko, qui est veuve. Les deux plus jeunes, Keizô et Kyôko, ne sont pas mariés. Le traitement de cette question d'un point de vue socio-historique ne paraît donc pas épuiser les enjeux mis en scènes dans le film.

comme celle des fils au combat, et la piété filiale, qui s'exprime de manière privilégiée dans l'accueil réservé aux parents en visite à Tokyo. Ou plutôt, devrait-on dire, dans l'absence d'accueil et le manque d'hospitalité auxquels ils sont confrontés. L'incapacité de leurs deux enfants vivant à Tokyo, Kôichi et Shigé, à véritablement accueillir leurs parents conduit à un abandon qui s'avère en fait radical puisque ceux-ci terminent le temps passé à Tokyo littéralement « sans abri » ainsi que le formule le père : leur voyage ne donne jamais lieu à un véritable séjour.

Ainsi livrés à eux-mêmes, monsieur et madame Hirayama se trouvent dans une situation en un sens inversée par rapport aux retrouvailles que cette visite semblait présager. Leur situation paraît d'autant plus disproportionnée qu'ils sont relativement âgés, l'altération des capacités due au vieillissement impliquant une forme de vulnérabilité appelant en principe un certain degré de dépendance et la possibilité de compter dessus, que Winnicott appelle « fiabilité » (1988, 163). En fait la dépendance impossible des parents est un enjeu de *Voyage à Tokyo* en tant que tel, où elle problématise la valeur de l'autonomie et l'émancipation en tant qu'idéaux. La raison pour laquelle les parents en visite sont ainsi négligés, telle qu'elle ressort des dialogues, est en effet l'observation selon laquelle il n'y aurait personne pour les accompagner³²⁷. L'attitude de Kôichi et de Shigé donne le sentiment que leurs parents sont venus à l'improviste, à un moment où ils sont particulièrement occupés et qu'ainsi personne n'est malheureusement disponible pour eux. Bien sûr il n'en est rien et le fait est plutôt que personne ne semble avoir fait le nécessaire pour pouvoir passer du temps avec eux, le film étonnant par l'implacabilité des refus qu'il met en scène. Ce qui semble au fond manquer serait « quelqu'un-pour-les-accompagner », comme si le fait d'accompagner les visiteurs se promener dans Tokyo devait se rapporter à une « essence » ou une qualité particulière. Et, bien que l'une et l'autre se proposent, ni la femme de Kôichi, ni le mari de Shigé ne peuvent emmener leurs beaux-parents où que ce soit parce que leurs époux les en empêchent. Le mari de Shigé semble particulièrement disposé à sortir avec eux, notamment

327 C'est particulièrement le cas du dialogue entre Shigé et son mari (minutage : [31min03sec – 32min38sec] dans le DVD édité par Carlotta) à l'issue duquel celle-ci téléphone à Noriko pour lui demander de passer du temps avec ses parents, puis de la conversation entre Shigé et Kôichi lors de laquelle elle propose d'envoyer leurs parents à Atami (minutage : [45min42sec – 48min35sec] dans le DVD édité par Carlotta).

pour les emmener au spectacle, mais Shigé est intraitable³²⁸. Il se fait même réprimander d'avoir acheté des pâtisseries, que sa femme trouve trop chères, pour les leur offrir³²⁹. La seule chose qu'il puisse faire, finalement, est d'emmener ses beaux-parents au bain public, version dérisoire de ce qu'aurait pu être une sortie à Tokyo pour ce couple venu d'une lointaine petite ville. Du fait de l'impossibilité qui semble la marquer, la question de l'accompagnement des parents en visite n'apparaît pas simplement comme une question de bonne volonté des personnages, mais comme un véritable enjeu du film, prenant part à son questionnement sur ce que cela signifie d'être attaché aux choses et aux êtres, sur ce qui importe.

Dans le film, cette question se rapporte particulièrement à l'impossibilité d'accéder à Tokyo, aussi bien par la vue que par le contact : la métropole se refuse à devenir un lieu commun aux parents en visite et à leurs enfants tokyoïtes. Trois scènes se signalant par la parenté de leur configuration spatiale, structurée par une clôture topographique (remblai, digue et muret³³⁰), marquent l'abandon progressif des parents en visite à Tokyo : non seulement ceux-ci ne peuvent pas visiter la ville (1), mais ils en sont d'abord chassés pour être envoyés dans la station thermale d'Atami (2), pour finir à la porte de chez leur fille Shigé (3). La première de ces scènes se déroule ainsi sur le remblai qui borde le quartier qu'habitent Kôichi et sa famille. L'action y est reléguée après que la visite de la ville, le premier dimanche suivant leur arrivée, tombe à l'eau à cause d'une urgence médicale contraignant leur fils Kôichi à se rendre auprès d'un patient. La deuxième scène est celle, si célèbre, de la digue d'Atami où les parents assis côte à côte décident de rentrer à Onomichi. La troisième scène associant une configuration topographique bloquant la vue à l'exclusion des parents est celle de la passerelle d'Ueno, qu'ils traversent après avoir été chassés de chez leur fille Shigé à leur retour d'Atami. Depuis le muret bordant la passerelle, la mère décrit la ville qui s'étend en contrebas comme un lieu dangereux parce qu'on ne peut s'y repérer. Non seulement on risque de s'y perdre, mais il serait alors impossible de se retrouver :

328 En cela *Voyage à Tokyo* contraste avec deux autres films qui mettent en scène la visite d'un parent vivant à la campagne : dans *Un fils unique*, Ryôsuke emmène en effet sa mère au cinéma ; au début d'*Été précoce*, monsieur et madame Mamiya emmènent l'oncle en visite au théâtre.

329 Minutage : [31min46sec] dans le DVD édité par Carlotta.

330 Les minutages correspondant à ces scènes sont : [29min30sec – 30min37sec], [53min52sec – 55min58sec] et [1h02min13sec – 1h02min56sec] dans le DVD édité par Carlotta.

ce serait le début d'une errance infinie. Au terme de leur visite, Tokyo, inaccessible à la vue, est ainsi désignée comme l'endroit d'une perte définitive³³¹.

L'invisibilité de Tokyo : un séjour impossible

Ne relevant pas directement d'un rapport de causalité, le lien de la mort de madame Hirayama au voyage à Tokyo laisse ainsi la place à une logique spatiale, qui informe le traitement de la métropole tout au long du film, faisant de *Voyage à Tokyo* un film « topologique », particulièrement marqué par l'absence d'image de la ville. Très peu en est effectivement montré, aussi bien de sa morphologie que de son étendue, de son architecture et de ses paysages. Les plans sans personnages associés à la capitale montrent des vues qui n'ont rien de spécifiquement tokyoïtes (la façade de l'immeuble de leur bru, du linge qui sèche, des cheminées d'usines), contrastant par exemple avec les plans d'ouverture de *Fin d'automne* 『秋日 和』 (1960) qui montrent la Tour de Tokyo depuis deux points de vue différents³³². La ville apparaît ainsi comme un espace étrangement indéterminé et privé de caractère propre, au contraire d'Onomichi dont la morphologie singulière est l'objet de plusieurs plans, on l'a vu, de même qu'Ôsaka où les parents s'arrêtent au retour et qui est identifiée par un plan frontal de son château³³³. Tokyo se présente comme une entité abstraite dont les caractéristiques ne sont évoquées que dans des dialogues, notamment entre les parents, qui soulignent d'ailleurs le manque de ces spécificités, en particulier l'animation propre aux grandes villes, comme le remarque la mère peu après leur arrivée chez Kôichi³³⁴.

331 La première et la troisième de ces scènes sont étudiées en détail plus loin dans le présent chapitre. La deuxième (la scène de la digue d'Atami) sera évoquée dans le chapitre suivant (chapitre 6), dans la sous-partie consacrée aux « scènes de communion » des films d'Ozu.

332 La construction de la Tour de Tokyo ayant été achevée en 1958, elle n'existait pas en 1953, dont date *Voyage à Tokyo*. Toutefois, d'autres édifices caractéristiques de la capitale auraient pu y apparaître, comme la gare de Tokyo, la Diète ou les grands-magasins de Ginza.

333 Minutage : [1h26min40sec] dans le DVD édité par Carlotta.

334 Minutage : [21min09sec – 21min40sec] dans le DVD édité par Carlotta. Comme dans *Le fils unique* notamment, ici encore le Tokyo dont il est question désigne en fait sa banlieue. Le rapprochement avec *Le fils unique*, qui met également en scène un « voyage à Tokyo », s'impose particulièrement, mais « Tokyo » est également sa banlieue dans *Gosses de Tokyo* et *Une auberge à Tokyo* au moins.

Yoshida estime que cette indétermination se perpétue même lors de l'unique sortie des parents, organisée par leur bru Noriko, au cours de laquelle ils sont confrontés à des clichés, pratiquement des images-écrans : « le Tokyo que le vieux couple découvre, les paysages qu'ils observent de la fenêtre du bus ne sont qu'images de cartes postales. [...] un Tokyo vu et connu, celui des hauts lieux touristiques » (2004, 24), au contraire du Tokyo vécu des enfants du couple, qui n'est jamais montré et qui aurait pu être partagé par l'usage. Dans le film, Tokyo n'est pas un espace à parcourir, que l'on découvrirait et apprendrait à connaître par la déambulation, et aucun contact physique n'est établi entre la configuration matérielle de la ville et le corps des parents en visite. La métropole est ainsi une présence insistante, le titre du film suggérant même qu'il s'agit de son sujet³³⁵, mais insaisissable : « la ville inénarrable, la ville de l'absence » (*ibid.*, 146). Ce lieu inaccessible, que les parents ne parviennent pas à rencontrer, est étroitement associé à ceux de leurs enfants qui y vivent, la première séquence du film présentant le voyage qu'ils entreprennent comme devant rassembler leur famille éparpillée dans le pays³³⁶. L'absence de Tokyo à l'image semble alors dénoter l'impossibilité de la rencontre des parents avec la ville en tant qu'elle est celle de leurs enfants et transmet l'échec de leur désir d'éprouver concrètement la perpétuation de la collectivité familiale. Il semble ainsi que si la promenade touristique qu'ils font avec Noriko ne suffit pas vraiment à faire apparaître des images de Tokyo c'est notamment parce qu'elle ne résout pas la question de l'accès des parents au monde de Kôichi, leur fils aîné, et de sa sœur, Shigé, que ceux-ci ne parviennent pas à leur montrer, voire, particulièrement dans le cas de Shigé, se refusent à le faire.

La scène qui annonce et entérine d'un même élan l'échec du partage d'une vision de Tokyo est celle du faux départ, le premier dimanche suivant leur arrivée. Kôichi, ses parents et ses enfants s'apprêtent à partir visiter la ville lorsqu'une urgence médicale le contraint à rester. Aucun arrangement n'étant trouvé (ni même, à vrai dire, cherché), tout le monde est privé de visite. Ce départ contrarié pour leur première sortie dans la ville annonce en fait le confinement

335 Le titre japonais du film 『東京物語』 signifie « Histoire (ou conte) de Tokyo » (sens qui se retrouve dans sa traduction anglaise, *Tokyo Story*).

336 Minutage : [05min06sec] dans le DVD édité par Carlotta. L'idée que leur voyage à Tokyo doit occasionner un retour à l'unité familiale semble toutefois compromise dès le départ dans la mesure où seuls deux de leurs cinq enfants y vivent, l'un des cinq étant en outre décédé.

des parents dans la pièce supérieure de la maison de Kôichi d'abord, puis de Shigé ensuite. La majorité des scènes du film sont ainsi tournées dans des espaces intérieurs et, ainsi réduite aux foyers peu accueillants de leurs deux enfants tokyoïtes, la ville immense se présente paradoxalement comme un espace enfermant. Or, Hasumi remarque que, dans les films d'Ozu, la pièce du premier étage a pour vocation d'être vidée : dans *Voyage à Tokyo* comme dans *Les frères et sœurs Toda*, elle est « un lieu vide qui exclut ses locataires privilégiés. Les habitants du rez-de-chaussée aspirent – avec des intentions plus ou moins bienveillantes – à retrouver son vide » (1998, 104) par l'expulsion de ses hôtes. Aussi, après avoir passé quelques jours chez Kôichi, les parents en visite vont-ils chez Shigé, laquelle finit par les mettre dehors au sens strict : c'est à son initiative qu'ils sont envoyés dans la station thermale d'Atami, au nord de la péninsule d'Izu (voir carte en annexe), les chassant ainsi de Tokyo peu après leur arrivée.

C'est au cours de ce séjour dans une auberge particulièrement bruyante (ce qui laisse entendre qu'elle est également bon marché), signalant d'une nouvelle manière l'impossibilité dans laquelle ils sont à trouver une place dans le monde de leurs enfants, qu'ils décident de rentrer chez eux, à Onomichi. Repartant d'Atami plus tôt que prévu, ils rentrent à Tokyo, chez Shigé, qui est très contrariée de les voir de retour. Au prétexte qu'une réunion professionnelle aura lieu chez elle le soir même, elle leur signifie qu'ils ne peuvent dormir chez elle cette nuit-là. Shigé procède ainsi à deux expulsions successives de ses parents, d'abord de Tokyo (pour les envoyer à Atami), puis de sa maison (pour les envoyer on ne sait où). Dans le dialogue échangé par les parents juste après, dans cette pièce du premier étage qu'il va leur falloir quitter, ils constatent qu'ils ont désormais nulle part où aller, évacuant la possibilité de retourner chez Kôichi, qu'ils estiment gêner de leur présence. Leur enfermement se transforme ainsi en exclusion : ne pouvant loger ni chez leur fille ni chez leur fils, ils deviennent littéralement « sans abri », ainsi que le remarque le père³³⁷. Ses mots attestent de la radicalité de la logique à l'œuvre dans le film, qui semble échapper au sens commun : à bien y penser, comment justifier de mettre à la rue ses parents âgés et étrangers à la ville pour préserver son confort et sa liberté d'action ? L'aboutissement du rapport difficile du couple en visite à la ville visitée frappe par sa démesure. Si la mère a le projet d'aller passer la nuit chez sa belle-fille Noriko, l'endroit où son mari dormira demeure, à ce

337 Minutage : [1h00min21sec] dans le DVD édité par Carlotta.

moment du film, incertain. La répétition de la phrase « Bienvenue à Tokyo ! » prend une tournure ironique, absurde, complètement vide de sens. Pour eux, être à Tokyo, c'est ne pouvoir être nulle part.

Dans *Le sens de l'espace au Japon. Vivre, penser, bâtir*, Augustin Berque revient sur un aspect bien connu du logement au Japon, qui distingue en principe nettement entre intérieur et extérieur, trait anthropologique matérialisé par diverses coutumes et habitudes, à commencer par celle de se déchausser dans le *genkan* 「玄関」 avant d'entrer dans l'espace domestique proprement dit. Berque rappelle ainsi l'opposition entre *uchi* 「内」 (dedans) et *soto* 「外」 (dehors), pour souligner immédiatement l'ambivalence du terme *uchi*, qui désigne tout aussi bien la maison : « c'est la maison, *uchi*, en tant que dedans, *uchi* » (2004, 111). Mais le terme tend également à désigner la personne elle-même, c'est-à-dire à « posséder, dans une certaine mesure, les attributs de la personne occidentale moderne » (*ibid.*). Pour l'illustrer, il rapporte que « pour désigner sa maison, la petite fille d'Osaka dira : *uchi'n toko* », expression signifiant littéralement : « le lieu (*toko*) de (*n*) moi (*uchi*) » (*ibid.*). Il en découle ainsi une « triple assimilation, dans le seul terme de *uchi*, entre la maison, ceux qui l'habitent, et le dedans » (*ibid.*). À tel point que Berque considère finalement qu'en pratique, « la maison *est* ceux qui l'habitent », « matérialisation et matrice d'un moi collectif³³⁸ » (*ibid.*, 112). Aussi « en être exclu est une épreuve » (*ibid.*) d'une intensité particulière au sens où ne pas pouvoir se rattacher à une maison implique de briser le fondement de cette constitution collective de la personne. Priver un parent (*miuchi* 「身内」) de maison, au sens où on ne considère pas que notre maison est également la sienne, n'est donc pas seulement cruel, c'est une violence symbolique rejetant le fondement relationnel de l'existence telle qu'en témoigne le triple sens de *uchi*. On conçoit alors que l'impossibilité pour les parents de véritablement séjourner à Tokyo, de pouvoir habiter un temps la maison de leurs enfants, puisse signifier une atteinte littérale à leur existence. Shigé va d'ailleurs jusqu'à renier son lien aux

338 Aussi Berque souligne-t-il « l'identification mentale qui lie les membres d'une même maison. Cette identification à la matrice subsiste même après que les enfants se sont émancipés des parents » (2004, 114), et même dans la mesure où les enfants devenus adultes ne rendent que rarement visite à ces derniers.

visiteurs, dont elle dit à une cliente de son salon de coiffure qu'il s'agit de parents venus de la campagne³³⁹, mettant ainsi à distance leur rapport de filiation.

Après que la visite de Tokyo est annulée à cause de l'urgence médicale à laquelle Kôichi doit répondre, l'action se trouve reléguée au remblai qui bloque la vue depuis la maison de Kôichi, clôture topographique qui instaure une impasse. La scène³⁴⁰ montre madame Hirayama et le plus jeune de ses petits-fils, Isamu : en présence du petit garçon mais sans véritablement s'adresser à lui, elle s'interroge sur son avenir et le sien : « Isamu, que feras-tu quand tu seras grand ? Seras-tu médecin comme ton père ? Je me demande où je serai quand tu seras devenu médecin... » Des plans montrant le garçon de dos ou presque, cueillant des brins d'herbe, alternent avec ceux de sa grand-mère accroupie, qui parle en regardant dans le vague. Le remplacement de la promenade dans la ville, de sa découverte dans et par le mouvement des corps, par cette étrange cohabitation de l'enfant et de la vieille dame sur le talus établit le manque de mobilité des parents en visite, qui sont dans la majeure partie du film immobiles, souvent assis, parfois allongés, la plupart du temps dans des espaces intérieurs, un peu comme si leur motricité posait problème. Au début de *l'Image-temps*, Gilles Deleuze observe que le néo-réalisme se caractérise par une forme d'incapacité motrice touchant les personnages, qu'il associe à une acuité accrue de l'ouïe et de la vue : « le personnage est devenu une sorte de spectateur. [...] Il est livré à une vision, poursuivi par elle ou la poursuivant » (1985, 9). À la différence du cinéma de l'image-mouvement, ce cinéma ne repose pas sur des enchaînements sensori-moteurs, mais se définit par la montée de situations purement optiques et sonores « si bien que la situation ne se prolonge pas directement en action » (*ibid.*, 11). « C'est un cinéma de voyant, non plus d'action » où les réactions entravées ouvrent sur un autre prolongement : « entre la réalité du milieu et celle de l'action, ce n'est plus un prolongement moteur qui s'établit, c'est plutôt un rapport onirique, par l'intermédiaire des organes de sens affranchis » (*ibid.*, 9 et 11) de la réalité environnante. Aussi la vue n'a-t-elle plus pour fonction de percevoir et d'évaluer une situation pour y intervenir, mais elle est comme livrée à elle-même et à sa capacité à voir, état qui décrit bien l'attitude de la dame

339 Minutage : [57min28sec] dans le DVD édité par Carlotta.

340 Minutage : [29min32sec – 30min37sec] dans le DVD édité par Carlotta. Cette scène a été analysée dans le chapitre 4 « La logique de la technologie et le cinéma », sous-partie « *Le fils unique* : la puissance du retour ». Il s'agit également de la première des trois scènes structurées par une clôture topographique mentionnées plus haut.

de *Voyage à Tokyo* regardant dans le vide devant elle, accroupie sur le talus. Son état témoigne ainsi d'une forme d'effondrement du schème sensori-moteur dans l'ensemble de la séquence, au sein de laquelle non seulement l'action physique des personnages (la promenade) a été empêchée, mais toute forme de réaction bloquée. Un tel effondrement n'occasionne pas, en l'occurrence, une activité paniquée et désordonnée, mais une immobilité, un arrêt.

Deleuze associe la substitution de situations purement optiques et sonores aux situations sensori-motrices défaillantes à la place de l'enfant dans le néo-réalisme : « c'est que, dans le monde adulte, l'enfant est affecté d'une certaine impuissance motrice, mais qui le rend encore plus apte à voir et à entendre » (*ibid.*, 10). À vrai dire les enfants sont affectés d'une certaine impuissance tout court, dans le sens où beaucoup de leur vie est décidé ou déterminé par les adultes, ce que Serge Daney décrit comme « un sentiment [...] intense, insouciant et grave, de ne pas faire partir du monde, ou d'y être toléré d'extrême justesse » (1999, 14). Aussi la capacité particulière des enfants à voir et à entendre laisse-t-elle affleurer une zone d'indétermination entre la curiosité au fondement de l'apprentissage et le caractère traumatique de ce qui ne devrait pas être vu ou entendu, mais dont on n'a pas la capacité de s'éloigner. Par la mise en scène du singulier compagnonnage du petit garçon et de sa grand-mère en visite, la scène du remblai rapporte l'association entre une motricité réduite et une acuité décuplée de la perception, de même que la vulnérabilité qui en découle, à la vieillesse, ce temps de la vie également caractérisé par une plus ou moins grande dépendance par rapport à ceux dont on dit communément qu'ils sont « en pleine possession de leurs moyens ».

Serge Cardinal souligne de fait qu'« une image optique et sonore pure, c'est d'abord une image violente » (2010, 145), quel que soit ce qu'elle montre, peu importe qu'il s'agisse ou non de la représentation d'une chose ou d'un événement violents. « L'image n'est pas violente de représenter la violence » (*ibid.*), elle l'est en tant qu'image inassimilable. En effet, « l'image optique et sonore pure rend sensibles, visibles et audibles, des forces invisibles et inaudibles » (*ibid.*, 145 et 146) dont elle transmet l'intensité. Qu'entend-on donc craquer dans la scène du talus ? Qu'y voit-on céder bien que tout ce qui semble y figurer est une vieille dame accroupie et un petit garçon rassemblant des brins d'herbes ? Tout inoffensives, voire mièvres, que puissent

paraître *a priori* ces images d'un moment privilégié entre un garçon et sa grand-mère, elles sont inassimilables parce que la dame y semble absolument hors de portée de son petit-fils, leur proximité soulignant en fait leur séparation : les deux personnages n'apparaissent jamais ensemble dans un même plan³⁴¹ et sont en outre filmés de sorte que leurs regards ne semblent pas pouvoir se rencontrer, le petit garçon s'affairant à cueillir des brins d'herbe, indifférent aux mots de sa grand-mère, qui ne semblent même pas porter jusqu'à ses oreilles³⁴². La scène du remblai témoigne ainsi d'une force de déliaison mortifère pour la vieille dame au point qu'elle en contemple sa mort comme si elle se tenait matériellement devant elle.

Accroupie sur le talus, la dame semble en effet contempler quelque chose d'absent et pour nous invisible, les mots qu'elle prononce suggérant qu'il s'agit en fait de la perspective de sa mort prochaine. Il en ressort ainsi une capacité frappante du cinéma à convoquer l'invisible au sein même de ses images, où il ne se manifeste pas, toutefois, par sa figuration : il est irrémédiablement présent tout en demeurant invisible. Donnant à voir le langage, dans les paroles de la dame, comme l'« ange de la mort », c'est-à-dire comme son annonce (Agamben 1998b, 116), la scène accueille et rend compte de cette invisibilité en tant que telle, sans besoin de la rendre visible. Elle est en revanche affectée et marquée par sa présence, qui traverse et trouble les images qui recueillent cette invisibilité, au fondement, très certainement, de l'intensité particulière qui se dégage de la séquence. Dans l'effet produit par une telle réception, le médium cinématographique révèle sa passivité, qui est à comprendre comme une capacité pour la passivité, dans la mesure où « on dira “passif” seulement ce qui éprouve, pour ainsi dire, activement son être passif, [ce qui] *est affecté par sa propre réceptivité* » (Agamben 2003, 119). Elle se distingue en cela de la simple « réceptivité » comme propriété physico-chimique de la pellicule photographique lui permettant d'être impressionnée par la lumière (*ibid.*). Aussi la passivité possède-t-elle une part active et se présente fondamentalement comme une intimité

341 À part de très loin, dans les plans d'ouverture et de fermeture de la scène, qui sont filmées au téléobjectif.

342 La scène rappelle la série de plans montrant le personnage de la sage-femme prier sur le talus bordant le voisinage où se déroule l'action de *Bonjour* – ou la présage plutôt, dans la mesure où *Voyage à Tokyo* lui est antérieur – dont on a vu qu'elle mettait en scène la prière comme parole paradoxale, non transitive : ne relevant pas de la communication. Cette séquence participe à la manière dont l'impact, ou le pouvoir, de l'explication verbalisée est délibérément limité dans *Bonjour*. La proximité dans la composition des plans montrant la sage-femme priant et de la grand-mère évoquant sa mort à venir suggère que ce qui est en jeu dans ses paroles n'est pas leur communication : Isamu n'est pas l'interlocuteur de sa grand-mère.

entre « un pôle purement réceptif [...] et un pôle activement passif » (*ibid.*, 120) qui laisse être ce qui est reçu. Dans cette scène, le médium se présente ainsi comme n'étant pas simplement mécaniquement impressionnable, mais comme témoignant de sa capacité à être réceptif, à accueillir et à être affecté. Le propos de la « scène du remblai » n'est donc pas de déplorer cette mort à venir, aussi triste soit-elle, la scène n'invite pas à déclencher une action visant à en empêcher l'avènement. La scène donne au contraire accès à une capacité autre du médium, par laquelle a lieu ce déploiement, sans chercher à en faire quelque chose d'autre. Les émotions, sentiments, affects qui traversent le personnage habitent les images en tant que tels.

La visite en autobus : un point de vue impersonnel

Pour ce qui concerne une vision possible de Tokyo, la séquence clé du film est celle où Noriko emmène finalement les visiteurs, ses beaux-parents, faire un tour de la capitale dans un bus touristique³⁴³. Singulièrement, le premier site qu'ils longent est le Palais impérial, dont l'accès est interdit et qui se présente, depuis la rue, sous la forme d'un immense parc entouré de douves, reconduisant ainsi, dans une grande mesure, la frustration de la vue de la capitale³⁴⁴. Dans *L'empire des signes* Roland Barthes décrit ainsi ce lieu inaccessible :

La ville dont je parle (Tokyo) présente ce paradoxe précieux : elle possède bien un centre, mais ce centre est vide. Toute la ville tourne autour d'un lieu à la fois interdit et indifférent, demeure masquée sous la verdure, défendue par des fossés d'eau, habitée par un empereur qu'on ne voit jamais, c'est-à-dire, à la lettre, par on ne sait qui. [...] L'une des deux villes les plus puissantes de la modernité est donc construite autour d'un anneau opaque de murailles, d'eaux, de toits et d'arbres, dont le centre lui-même n'est plus qu'une idée évaporée, subsistant là non pas pour irradier quelque pouvoir, mais pour donner à tout le mouvement urbain l'appui de son vide central. (2007, 47-50)

Le film joue avec le fait qu'il s'agit d'un espace hors d'atteinte, en outre aperçu à travers la fenêtre d'un autobus passant à la vitesse de la circulation automobile. Il en ressort l'impression qu'il s'agit à peine d'un lieu tant sa présence physique, matérielle et topographique est insaisissable et sa

343 Minutage : [37min14sec – 39min56sec] dans le DVD édité par Carlotta. C'est la première fois que les parents sortent

344 L'ironie qu'un tel choix implique est néanmoins légère puisque le Palais impérial est effectivement un site essentiel de Tokyo, témoignant d'abord de la transformation du petit village d'Edo en capitale du Japon sous l'égide des *shōgun* Tokugawa (1603-1868). Il est ensuite devenu le lieu de résidence de l'empereur, qui y a déménagé depuis Kyōto au moment de la Restauration Meiji (1868).

vision fugitive dans le plan, reprenant ainsi l'inaccessibilité visuelle de la capitale pour les parents en visite. La suite de la séquence de la visite en bus touristique présente un jeu de voilement / dévoilement des paysages du quartier de Ginza, caractéristiques de la modernité de Tokyo : toujours filmés depuis l'intérieur du bus, la composition des plans est encombrée par l'armature du véhicule et la présence des passagers. Comme on l'a évoqué plus haut³⁴⁵, les fenêtres du bus y jouent un rôle de cadre contraignant et ironique, cachant au moins autant qu'elles montrent ce qui apparaît dans leur champ. Bien que des aspects du centre de la ville soient effectivement montrés, la vue est toujours considérablement empêchée et privée de plénitude. La dispersion du petit groupe de trois personnes dans l'autobus prive également de l'image des parents découvrant ensemble, enfin, Tokyo.

À la fin de la séquence de la visite touristique, Noriko emmène ses beaux-parents sur le toit d'un grand magasin de Ginza. La scène frappe notamment parce que les personnages descendent alors un escalier extérieur conduisant à la terrasse aménagée au sommet de l'édifice, montrant finalement le corps des parents en mouvement, cette libération de leur motricité se transmettant à l'image, qui semble pleinement accueillir et rendre compte de cette mobilité inédite, comme si quelque chose de bloqué et d'empêché jusqu'ici était alors rendu possible, ce mouvement correspondant de fait avec la première fois où les corps des parents entrent en contact avec la ville. L'effet de relâchement que la mobilité des personnages provoque dans les images rappelle le type de passivité identifiée dans la « scène du remblai », c'est-à-dire la capacité du médium cinématographique à éprouver sa propre réceptivité, qui concerne donc, en l'occurrence, sa capacité à être traversé par du mouvement. Ces images des trois personnages descendant l'escalier métallique établissent ainsi un rapport entre cette passivité et le mouvement, entre l'expérience de cette passivité et la transformation dont le film est le lieu. Son registre se situe sur un seuil entre activité, dont témoigne la transformation qui s'y effectue, et passivité : cette transformation se fait essentiellement dans la réception (et non pas, par exemple, dans la production de mouvement par la caméra). Dans *Voyage à Tokyo*, cette passivité particulière du médium se présente ainsi comme étant sa puissance, au sens où c'est à son niveau que du mouvement est généré.

345 Voir le chapitre 4 « La logique de la technologie et le cinéma », sous-chapitre « Le parlant comme déception ».

Le petit groupe s'arrête sur un palier de l'escalier métallique depuis lequel il surplombe la métropole, et pourtant on ne voit qu'eux, filmés en légère contre-plongée, et rien de la ville se déployant à leurs pieds. C'est dans cette configuration que Noriko, pointant en face d'elle, indique la direction de la maison de leur fils Kôichi ; sa belle-mère lui demande ensuite où se trouve celle de leur fille Shigé et Noriko pointe dans une direction proche : « Cela doit être par là ». Sa belle-mère lui demandant enfin où elle-même habite, Noriko se retourne complètement et pointe dans une tout autre direction : « J'habite par là ». La scène associe de la sorte un souci du détail dans la localisation, en principe permis par l'emprise visuelle sur le territoire découlant de la prise de hauteur, et sa désactivation concomitante. La puissance de la vue surplombante est ainsi privée de son actualisation dans des images de ce qu'elle devrait permettre d'identifier et de topographier, et qui est finalement laissé dans une indétermination complète. Celle-ci tient d'abord au vague dans lequel les gestes de Noriko laissent ses réponses, mais surtout au fait qu'aucune des trois indications de la jeune femme n'est suivie du contrechamp attendu, qui montrerait une image de ce qu'elle vient d'indiquer. Ses gestes demeurent ainsi dans leur abstraction et leur absence de transitivité : qui sait s'ils se rapportent seulement à des entités concrètes ? Ce qui est ainsi mis en scène est l'acte de montrer, déconnecté de ce que montre le personnage, aucune image n'établissant de correspondance entre les deux.

Pourtant la séquence est close par un plan montrant un paysage de Tokyo, ce dont atteste le toit de la Diète visible au loin. Or, celui-ci n'est précédé d'aucune indication permettant d'identifier le point de vue depuis lequel il est vu et le panorama apparaît de telle sorte qu'il ne semble pas montré. Le fait de montrer et la chose montrée sont de nouveau dissociés ici, mais d'une manière inversée, l'image devenant en quelque sorte visible par ses propres moyens. La séquence dissocie ainsi le fait de montrer et ce qui est montré de manière réciproque, le fait de montrer ne faisant pas apparaître ce qui est censé être vu alors que ce qui apparaît effectivement l'est sans avoir été, précisément, montré. C'est notamment à ce titre que, dans le film, Tokyo est une ville « impossible à voir » comme le dit Yoshida (2004, 25) : en fait elle ne peut être montrée, l'existence de Tokyo ne s'énonce pas comme le contrechamp du regard porté sur elle. Or, pour Yoshida cela signifie que *Voyage à Tokyo* « transmet spontanément une révélation » (*ibid.*, 146) qui tient au caractère impersonnel de ses images : « plutôt que des scènes regardées

par le vieux couple monté à Tokyo, il s'agit d'images dépersonnalisées vues par des gens anonymes » (*ibid.*), c'est-à-dire par personne en particulier. Aussi le film met-il en scène de manière sensible le fait que le point de vue, dans les films d'Ozu, ne simule pas celui d'un regard humain. Bordwell souligne en effet ce caractère non anthropocentrique de l'énonciation dans les films d'Ozu, commentant de la sorte la position de la caméra caractéristique de ses films :

The camera position also functions to create, by a means at once simple yet unique in the history of cinema, a constantly overt narration. By restricting the camera position in this way, Ozu can for every shot “distance” the characters’ drama, interposing a narration that will not wholly subordinate itself to their deeds and desires. This is why I have insisted on the non-anthropocentric qualities of the camera’s placement. Exactly because the camera cannot be presenting the viewpoint of an intelligent agent, either a character or a person-like invisible witness, it can serve as the basis of an impersonal narrational system. Shinoda³⁴⁶ [Masahiro] points this out astutely: “The reason he placed the camera so low was to prevent it from having a human viewpoint.” [Dawson, Jan. « Dialogue on Film: Masahiro Shinoda ». Dans *American Film*, vol. 10, n° 7 (May 1985), p. 13] (Bordwell 1988, 79)

Pour reprendre l'expression de Bergala, cela signifie que, dans les films d'Ozu et dans *Voyage à Tokyo* en particulier, le point de vue est « impossible à naturaliser³⁴⁷ » (1980, 28).

Il s'agit là d'un point crucial de sa réflexion, qui s'organise autour de ce qu'il appelle le « paradoxe-Ozu ». Pour Bergala, la réalisation d'Ozu est en effet caractérisée par l'un « des systèmes d'énonciation les plus forts de l'histoire du cinéma », ce qu'il reformule comme le fait que « le filmage a toujours barre sur le filmé » (*ibid.*, 25 et 26). Or l'effet produit par ses films donne un « sentiment très vif de l'être-là des choses, des corps et des gestes, de l'écoulement du temps » : autrement dit, dans *Voyage à Tokyo* « il n'était fait, pas plus qu'au réel, violence au spectateur » (*ibid.*, 25)³⁴⁸. Il s'agit d'un paradoxe pour Bergala du fait de la tradition critique dans laquelle il se situe, héritière des travaux d'André Bazin et des *Cahiers du cinéma*, pour laquelle la liberté du réel à exister à l'écran est associée à des prises de vues peu contraignantes et à une

346 Shinoda Masahiro (né en 1931) est un cinéaste notamment associé à la « Nouvelle Vague » japonaise. Il a été l'assistant d'Ozu avant de réaliser ses propres films.

347 Bergala évoque cette impossibilité en se référant à certaines interprétations de la position singulièrement basse de la caméra dans les films d'Ozu, élément remarquable de leur système d'énonciation dont Bergala souligne « l'arbitraire ». Aussi est-il « tout à fait vain de chercher à légitimer en la “naturalisant” la position systématique de la caméra d'Ozu où l'on a voulu voir celle du Japonais assis sur le tatami, ou celle d'un enfant, etc. » (1980, 28), alors qu'elle est précisément dissociée du regard humain.

348 Cette idée de Bergala est résumée dans le constat d'une « énonciation violemment arbitraire produisant des effets de transparence et d'épiphanie » (1980, 28).

intervention minimale, les plans-séquences du néo-réalisme italien étant l'archétype de cette pensée de la disposition du cinéma à la révélation. Aussi le paradoxe qu'identifie Bergala dans le cinéma d'Ozu est-il celui « d'un cinéma à énonciation forte, marquée, systématique, produisant chez le spectateur le sentiment le plus vif de sa liberté de spectateur et du plus grand respect des choses » (*ibid.*). Son analyse indiquant ainsi que l'enjeu concerne les deux instances de part et d'autre de la prise de vue : ce qui est filmé d'une part et les spectateurs d'autre part. Directement articulée à la question de voir et de montrer, la question au cœur de *Voyage à Tokyo* interroge ainsi ce qu'est la liberté, au cinéma³⁴⁹.

L'explication que Bergala trouve à ce qu'il formule dans un premier temps comme une contradiction tient précisément au caractère dépersonnalisé du point de vue : « dans les films d'Ozu, il y a toujours un point de vue (chaque plan, chaque cadrage affirment des choix violents, aux antipodes du cinéma de la transparence) [...]. Mais ce point de vue, cette énonciation forte ne renvoient qu'à eux-mêmes » (*ibid.*, 30), ils ne sont pas construits comme se rapportant à une origine humaine et à une volonté. Ce qui est absent n'est pas la détermination de la part de réel entrant dans chaque plan, qui est au contraire très assumée, mais le site à partir duquel elle est établie. Aussi est-il « impossible d'assigner ce dispositif [d'énonciation] à une instance qui jouerait comme origine et foyer de cette énonciation » (*ibid.*) et en assurerait l'unité. Le point de vue est ainsi construit de sorte à être impersonnel : il ne dépend pas de la figure d'un sujet qui en serait le dépositaire. La conclusion de Bergala est d'une radicalité à la mesure de celle du film, une telle pratique impliquant pour lui de « repenser la notion même de “point de vue” » (*ibid.*), dans le sens où l'expression désigne une origine en tant qu'elle est elle « motivée », c'est-à-dire justifiée par un regard³⁵⁰ : « le lieu de la caméra n'est pas le foyer de l'énonciation, il n'est que le

349 Cet enjeu participe sans doute de l'ancrage contemporain du film, au sens où la modernisation du Japon s'est accompagnée d'une transformation de sa pensée et de sa pratique politiques, encore accrue à la suite de l'Occupation américaine. Comme je l'ai évoqué à propos de *Bonjour*, les forces d'Occupation avaient en effet un projet très explicite en ce sens, qui s'est traduit par la diffusion du libéralisme dans sa conception politique classique, centrée sur les libertés individuelles. Dans *Voyage à Tokyo* toutefois, la liberté n'est pas abordée comme une question métaphysique ou socio-historique, mais de manière profondément articulée à sa pratique et à partir des effets qu'ont les images de cinéma. Il est donc étonnant de lire sous la plume de Bordwell que les mots de son beau-père enjoignant Noriko à se remarier seraient influencés par « Ozu's Occupation-tinted liberalism » (1988, 331), la question ne se posant pas, chez Ozu, dans les termes d'un « choix » entre libéralisme et traditionalisme, et de son « application » au cinéma, mais du rapport du dispositif cinématographique à la vie des personnages.

350 Ces considérations rappellent les déclarations de Pedro Costa citées dans l'article qu'Antony Fiant a consacré à

lieu de la caméra » (*ibid.*). C'est précisément l'absence d'un tel point de vue que montre la séquence de l'escalier du grand magasin : le panorama de Tokyo qui la clôt, s'il est bien filmé depuis quelque part (il ne peut en être autrement), rien n'indique que ce lieu correspond à celui depuis lequel les personnages étaient juste avant montrés en train de regarder – de regarder quelque chose qui ne sera jamais montré. Si *Voyage à Tokyo* invite à repenser la notion de point de vue, c'est que la notion même de sujet du regard y est désactivée : pour Matsuura Hisaki, en effet, le cinéma d'Ozu « a mis la notion même de “sujet du regard” dans un état d'indétermination absolue » (cité dans Doganis 2005, 64). Le décalage du point de vue par rapport à ce qui est montré, le hiatus qui s'y creuse, est ainsi le propos de cette succession de plans, qui l'exhibe. L'établissement d'une telle absence est précisément ce qui permet que Tokyo apparaisse finalement à l'image.

Dans le texte de Bergala, le paradoxe de l'énonciation des films d'Ozu se comprend notamment par contraste avec un autre réalisateur emblématique d'un cinéma au point de vue fort : Alfred Hitchcock. Pour Bergala, les films d'Hitchcock se présentent comme « une machine à piéger le spectateur » (*ibid.*, 28) parce que le système d'énonciation a beau être puissant, voire tyrannique, les traces de son emprise sont effacées. Cette procédure visant à cacher le piège minutieusement élaboré repose sur « un spectateur aspiré par la fiction, d'autant mieux géré par le film qu'il support[e] l'illusion d'en être le centre » (*ibid.*, 29) et son regard l'illusion d'être la puissance d'organisation des images. Au contraire, dans les films d'Ozu, « la passion suturante du spectateur » (*ibid.*) est contrariée sur la lisière même de cette énonciation forte et « aucun recentrement compensatoire ne vient restaurer le spectateur dans ses privilèges » (*ibid.*, 30) : les images sont décentrées et le demeurent³⁵¹. À partir du constat de ce décentrement des images,

l'influence d'Ozu sur son recours au plan fixe. Costa explique ainsi : « Idéalement, le travail du cinéaste devrait être presque anonyme : se coller contre un bout de nature et ne pas bouger, le recevoir et faire le mieux possible pour le faire passer sans trop d'effets, d'idées et de tentations. *Vanda* [*Dans la chambre de Vanda*, 2000] est le film où j'ai le mieux réussi à résister à ce qui vient de moi, à des intentions » (cité dans Fiant 2003, 28). Les termes de Costa évoquent aussi fortement *Five* de Kiarostami et particulièrement le troisième des cinq courts-métrages le composant, qui montre un groupe de chiens, au loin, entre la caméra et le rivage. Dans le *making of* Kiarostami explique que, souhaitant filmer le lever du soleil sur la mer, il a installé sa caméra et s'est endormi ; à son réveil, celle-ci filmait ces chiens vaquant librement au lever du jour.

351 Bergala souligne qu'il ne s'agit pas non plus du « point de vue critique sur la représentation (brechtisme) » (1980, 30), qui signerait également la marque de son auteur. Il souligne au contraire qu'« il est d'autant plus difficile de s'identifier dans la maîtrise cinématographique d'Ozu qu'elle ne semble pas relever de l'exercice d'un pouvoir sur

Bergala revient sur la question du « vide » dans le cinéma d'Ozu, contestant que les plans sans personnages qui en sont si caractéristiques soient des plans « vides », eux qui sont au contraire pleins d'objets soigneusement choisis et répartis dans le champ. Pour Bergala en effet, « il y a bien quelque chose de vide dans ces plans, mais ce n'est pas l'image, c'est le lieu de l'énonciation » (*ibid.*), ce vide correspond à l'absence d'un sujet en tant que sujet du regard. De même, la position du spectateur ne se pose pas dans les termes d'une inclusion ou d'une exclusion : le spectateur lové dans ses films est « flottant, légèrement décentré, jamais aspiré par la fiction, maintenu en quelque sorte à la périphérie » (*ibid.*, 29), lieu de sa liberté³⁵².

Ce lieu de la liberté tient donc à des images qui ne relèvent pas du registre de la représentation, par laquelle le monde est objectivé dans le regard de l'homme devenu sujet. Cette division et ce face à face du monde et du sujet, pôles de la conception de la connaissance au fondement de la modernité, se caractérisent de fait par « le jeu nécessaire et réciproque entre subjectivisme et objectivisme » (Heidegger 1962, 115). « En effet, plus complètement le monde semble disponible comme monde conquis, plus objectivement l'objet apparaît, plus subjectivement, c'est-à-dire plus péremptoirement, se dresse le sujet, et plus irrésistiblement la considération du monde, la théorie du monde se change-t-elle en une théorie de l'homme » (*ibid.*, 121), tout le reste y étant assujéti. Pour Reiner Schürmann en effet, « quand le monde se transforme en spectacle, la loi du devenir se transforme en loi de la représentation. Et le principe suprême veut que tout le représentable ait son fondement dans la subjectivité humaine. Cela est rendu dans le verbe *reddere* : « rendre » raison, savoir : au sujet connaissant » (1982, 137). La représentation désignant ainsi avant tout un rapport au savoir et à la vérité, qui y sont entendus comme certitude³⁵³, elle est au principe de « la conquête du monde en tant qu'image conçue » et constitue à ce titre, pour Heidegger, « le processus fondamental des Temps Modernes » (*ibid.*, 123). Les implications d'un tel processus sur ce que recouvre la notion d'image sont ainsi

le spectateur ou d'une affirmation de soi » (*ibid.*).

352 On peut reconsidérer la question de la déception dans le cinéma d'Ozu à cette lumière, qui en fait une expérience fondamentale du spectateur, qui serait trompé par la fausse puissance que lui donne cette fonction organisatrice des images.

353 Schürmann commente cette identification ainsi : « une proposition indubitable ne peut faire fonction de principe que dans la mesure où elle ancre les représentations dans le sujet pensant : proposition et sujet sont donc premiers parce que, pour l'homme moderne, *archein*, c'est représenter » (1982, 141).

considérables et, de fait, « le mot image signifie maintenant la configuration (*Gebild*) de la production représentante » (*ibid.*), identifiant ainsi les images à une manifestation, à un instantané, c'est-à-dire à une fixation, du dualisme sur lequel repose la représentation. En désactivant l'identification du regard porté à la représentation, la séquence de l'escalier du grand magasin pose ainsi la question du rapport des images au mouvement. Cet enjeu soulevé par *Voyage à Tokyo* sera spécifiquement étudié dans le chapitre suivant de cette étude.

Yoshida propose une lecture radicale des effets de subversion du régime de la représentation par la dépersonnalisation du point de vue dans *Voyage à Tokyo* : il suggère en effet que le film doit être considéré à partir du « regard des oreillers gonflables » (2004, 20). L'expression fait référence à la scène d'ouverture du film³⁵⁴, dans laquelle le couple des parents procède aux derniers préparatifs de leur départ imminent pour Tokyo : monsieur Hirayama affirme avoir donné à sa femme leurs oreillers gonflables pour qu'elle les mette dans leurs bagages alors que celle-ci ne s'en souvient pas et ne les trouve pas dans le sac posé devant elle, suscitant une légère irritation chez son mari. Celui-ci les retrouve quelques instants plus tard juste à côté de lui, l'énigme aisément résolue donnant ainsi tort à sa propre mémoire. Pour Yoshida, cet incident dont les oreillers sont le centre sans qu'ils ne soient jamais filmés directement invite à considérer la scène de leur point de vue, eux qui sont « indubitablement les seuls à pouvoir constater tout ce qui se passe » (*ibid.*, 20-21). Autrement dit, « dans les films d'Ozu, les choses nous regardent » (*ibid.*, 21) et les images en rendent compte. Cela signifie que le film se rapporte à l'existence du monde matériel comme à autant de choses et non pas à de la matière inerte objectivée dans le regard d'un sujet humain : leur matérialité même nous relie à elles. *Voyage à Tokyo*, et le cinéma d'Ozu d'une manière générale, témoignent ainsi d'un rapport au monde matériel qui se situe « en deçà non seulement de notre distinction entre subjectif et objectif, mais aussi de celle que nous établissons entre humain et non-humain » (Agamben 1998a, 104). En effet,

Les choses ne sont pas hors de nous, dans l'espace externe mesurable, comme des objets neutres (*ob-jecta*) d'usage et d'échange ; ce sont elles, au contraire, qui nous ouvrent le *lieu* originel à partir duquel devient possible l'expérience de l'espace externe mesurable ; en d'autres termes, elles sont elles-mêmes prises et comprises dès l'origine dans le *topos*

354 Minutage : [04min39sec – 06min] dans le DVD édité par Carlotta.

outopos où se situe notre expérience de l'être-au-monde. La question : *où est la chose ?* est inséparable de la question : *où est l'homme ?* (*ibid.*, 103-104)

Ainsi que c'est rendu particulièrement perceptible dans le « regard des oreillers gonflables », le point de vue, dans le cinéma d'Ozu, rend compte de cette intimité entre hommes et choses, qui n'a rien à voir avec un rapport de propriété ou d'investissement personnel, elle la fait apparaître.

2. Excursus – Espace, communauté, cinéma

À la fin du mois, suite à la destruction pour l'exemple du jardin de Yuanmingyuan, les représentants de l'empereur se virent contraints de mettre fin aux attermolements et de signer la paix maintes fois différée de T'ien-tsin dont les clauses principales, hormis de nouvelles exigences de réparations impossibles à satisfaire, portaient sur le droit de libre circulation – incluant l'activité des missionnaires – à l'intérieur du pays ainsi que sur la fixation d'un tarif douanier visant à la législation du commerce de l'opium.

W. G. Sebald, *Les anneaux de Saturne*

Le caractère profondément « topique » de *Voyage à Tokyo* trouve un écho dans les écrits du philosophe japonais Watsuji Tetsurô et dans les suites que lui a données le géographe français Augustin Berque, filiation entre philosophie et géographie qui s'explique par l'attention portée par Watsuji à la dimension spatiale de la vie humaine. Pour Bernard Stevens, l'importance accordée à l'espace est un trait notable de la pensée au Japon, « ce sens de l'espace se retrouv[ant] jusqu'aujourd'hui dans l'abondance des réflexions philosophiques sur des notions telles que *ma* 間 (intervalle), *kûkan* 空間 (infini non mesurable), *kû* 空 (vacuité), *basho* 場所 (lieu), *fûdo* 風土 (milieux), *chûyô* 中庸 (le juste milieu), ou encore *aida* 間 (entre) » (2003, 690). Et il observe en effet que « celui qui repensera, et de manière magistrale, l'apport éthique du confucianisme, en regard de la philosophie occidentale moderne, ce sera Watsuji Tetsurô – parfait exemple [...] d'une pensée à la fois topique et topologique³⁵⁵ » (*ibid.*, 693), au sens de ce qui se rapporte aux

355 Pour Stevens, cette dimension topique de l'héritage confucianiste au Japon se comprend, de manière certes schématique, comme suit : « dans la cosmologie chinoise et sa pensée de la nature (*shizen* ou *jinen* 自然), dont le Japon héritera à travers le confucianisme, la pensée ne cherche ni une *archè*, ni un Étant suprême, ni un fondement transcendantal, mais plutôt une description topologique des correspondances dynamiques entre polarités multiples : le Yin et le Yang, le Ciel et la Terre, les cinq éléments (feu, eau, terre, bois, métal), le souffle vital et la voie

lieux ou à une logique du lieu. Au sein des travaux de Watsuji ressortent avant tout deux ouvrages : son *Éthique* et *Fûdo*³⁵⁶, Berque concentrant son attention sur le second, dont certains aspects préfigurent toutefois son éthique, dans la mesure où, on le verra, la dimension spatiale³⁵⁷ de l'homme y correspond à sa part irréductiblement collective.

Fûdo : le milieu

Le terme de « *fûdo* » 「風土」 signifie « milieu » en français, équivalence particulièrement opportune selon Berque qui rappelle que la notion est centrale dans l'école française de géographie, pour laquelle il désigne un espace physique (relief, climat, couverture végétale, etc.) en tant qu'il est habité par un ou des groupe(s) humain(s). Au sein du champ lexical dérivé du mot *fûdo*, une difficulté de traduction particulière se pose pour *fûdosei* 「風土性」, néologisme créé par Watsuji désignant la qualité d'un milieu, ou ce qui le caractérise. Berque propose de lui faire correspondre le néologisme de « médiance », du fait que, ainsi qu'il le formule, à partir de la racine « *med-* et son équivalent grec *meso-*, l'on pouvait à la suite monter sans difficulté toute la terminologie nécessaire : médial (relatif au milieu), médialement, mésologie (étude du milieu), mésologique... » (2010, 234), le champ d'étude ouvert par l'ouvrage de Watsuji devenant ainsi, en français, la mésologie : l'étude des milieux humains dans la mesure où ils sont « éco-techno-symboliques » pour reprendre la manière dont Berque envisage leur singularité. À cet égard, on peut souligner que les enjeux politiques de l'inscription spatiale sont relativement évacués du fait même du choix du terme « milieu » et du registre dans lequel il se déploie. Il contraste avec un terme comme « territoire », concept également fondamental dans la tradition géographique

cosmique, etc. Mais la pensée topique se retrouve au plan, disons anthropologique, de la description de l'homme : celui-ci est défini, non pas en fonction d'une constitution subjective et substantielle, individuelle ou générique, mais en fonction de la place de chacun dans un ordre dynamique de rôles sociaux, ceux de l'individu au sein du groupe, ceux de l'homme au sein du cosmos » (2003, 692).

356 Voici les titres complets des deux ouvrages : *Éthique* 『倫理学』 (*Rinrigaku*, 1937-1949) et *Fûdo* 『風土。人間学的考察』 (*Fûdo. Ningengaguteki kôsansu*, 1935), qu'Augustin Berque traduit par *Milieus. Étude humanologique* (Berque 2010, 229).

357 De manière rigoureuse, particulièrement en tant que concepts géographiques, espace et lieu (et donc spatial et topique) n'ont pas le même sens, l'espace désignant une réalité géographique dans son étendue et/ou dans son abstraction alors que le lieu désigne au contraire la dimension localisée et/ou appropriée, « vécue », de la géographie. La distinction ne sera pas strictement maintenue ici et les différents termes seront compris comme des synonymes se rapportant à notre inscription sur l'étendue terrestre.

française qui désigne aussi un espace en tant qu'il est habité, mais dans un registre plus nettement politique, connotation dont milieu est au contraire dépourvue.

Kioka Nobuo s'attache à dissocier le travail de Watsuji de la suite que lui a donnée Berque (2010, 241), soulignant la singularité du propos de chacun, son article reprenant toutefois la traduction proposée par ce dernier des concepts clés de la mésologie de Watsuji. En un sens inévitable, la divergence entre les deux auteurs relevée par Kioka tient notamment à la structure même de l'ouvrage de Watsuji, qui se compose d'un premier chapitre théorique (« Théorie fondamentale du milieu³⁵⁸ ») dans lequel Watsuji expose ses intentions, suivi de quatre chapitres devant illustrer ces principes³⁵⁹, Kioka comme Berque soulignant l'hétérogénéité marquant cette répartition. Berque estime pour sa part que si le premier chapitre, directement articulé à l'ontologie énoncée par Heidegger dans *Être et temps*, ouvre tout un champ permettant de penser la dimension proprement spatiale de la vie humaine, les suivants réduisent la puissance de cette proposition initiale à un simple déterminisme géographique³⁶⁰. Ces chapitres lui semblent d'autant plus contestables qu'ils donnent lieu à des développements nationalistes caractéristiques de l'époque dont date *Fûdo* (1935), associant le système étatique japonais (*kokutai* 「国体」) et le fondement de celui-ci dans l'Empereur (*Tennô* 「天皇」) à la supériorité du Japon. Il s'agit d'un problème ayant touché toute la mouvance philosophique de l'école de Kyôto³⁶¹, dont Watsuji ne

358 Le préambule et le premier chapitre de *Fûdo* ont été traduits par Berque dans un numéro de la revue *Philosophie* (voir Watsuji 1996).

359 Ces chapitres sont : II – Trois types de milieux : mousson, désert, prairie ; III – Formes particulières du milieu de mousson : Chine, Japon ; IV – Milieu et caractère de l'art. Un dernier chapitre (V – Histoire de la mésologie) a été ajouté après coup, en 1948 (Berque 1994, 496).

360 Le déterminisme géographique prône des rapports de cause à effet dans l'étude des relations entre un milieu, et particulièrement son climat, et ses habitants, donnant lieu à des jugements du type : « tel milieu est chaud et humide, donc ses habitants sont indolents et paresseux ». Participant à bien des égards à une forme de racisme scientifique, les raisonnements déterministes sont combattus au sein de la discipline géographique depuis de nombreuses années. *La terre et l'évolution humaine* (1922) de Lucien Febvre est l'ouvrage fondateur de l'antidéterminisme en France.

361 L'école de Kyôto désigne au sens strict les successeurs du philosophe Nishida Kitarô et notamment Tanabe Hajime et Nishitani Keiji. Pierre Lavelle souligne toutefois que « peu de philosophes japonais étant restés indifférents à Nishida, les limites de l'école des Kyôto ne sont pas nettes » (1997, 102), Watsuji participant à sa manière de cette extension hors de son noyau.

fait pas strictement partie, mais à laquelle il est lié par la référence qu'il fait aux travaux du philosophe qui en occupe le centre, Nishida Kitarô³⁶².

Si Kioka conteste une telle dépréciation de la seconde partie de l'ouvrage de Watsuji³⁶³, je me rallierai à la position de Berque sur cette question et reprendrai son insistance sur les considérations théoriques ouvertes par le premier chapitre de *Fûdo*, qui traite essentiellement de la dimension spatiale et collective de la vie humaine. Comme je l'ai rapidement évoqué, le chapitre inaugurant *Fûdo* a été conçu par Watsuji suite à sa lecture d'*Être et temps*, à Berlin, l'année même de sa sortie (1927) alors qu'il séjournait en Allemagne pour parfaire sa formation philosophique³⁶⁴ (Watsuji 1996, 10). Watsuji relate ainsi dans l'introduction de *Fûdo* qu'il avait alors « le cœur empli d'impressions de milieux divers » (*ibid.*, 10), rencontrés au cours « du long périple en bateau qui lui avait fait découvrir, successivement, des milieux dont chacun l'avait dépaycé : la Chine, l'Inde, l'Arabie, l'Égypte, la Méditerranée... » (Berque 2010, 229-230). La

362 Nishida Kitarô (1870-1945) est « depuis les années 1930 [...] la principale référence intellectuelle autochtone » au Japon (Lavelle 1997, 97). Il « a cherché à exprimer, au moyen de l'outillage de la philosophie occidentale (notamment la phénoménologie et de l'idéalisme allemands), une pensée étroitement liée à la tradition japonaise et surtout à l'héritage oriental inclus dans celle-ci. Ce faisant il a voulu dégager un terrain d'entente pour un dialogue fructueux entre la tradition philosophique issue d'Europe et la spiritualité – dans ses dimensions éthique, cognitive et métaphysique – issue des traditions extrême-orientales » (Stevens 2005, 11) et particulièrement le bouddhisme mahâyâna (ou « grand véhicule ») arrivé au Japon par la Corée à partir du 6^e siècle. Berque considère que les travaux de Watsuji et de Nishida se rapprochent à un double titre : « d'une part en ce qu'elles se rejoignent dans le postulat d'un lieu ou d'un champ (*basho*) premier qui est à la fois vide et animé par la contradiction (*mujun*) ou la négation (*hitei*) [...] ; d'autre part en ce que ces idées menèrent l'un et l'autre auteur à des positions conservatrices et nationalistes » (1994, 502) dans le Japon des années 1930 et 1940.

363 Kioka fonde sa revalorisation des chapitres II à IV (il ne mentionne pas le cinquième chapitre, plus tardif) de *Fûdo* dans ce qu'il estime être l'analogie méthodologique de Watsuji, qu'il évoque en ces termes : « Si la pensée analogique peut agir effectivement lors de recherches comparatives parmi les cultures, ce n'est pas par le fait qu'elle s'obstine dans un seul critère culturel mais qu'elle aille sans cesse vers d'autres critères différents, de façon associationniste, et ainsi empêche, par l'effet de cette médiation continue, l'absolutisation de l'une ou de l'autre, en annulant le regard ethnocentriste » (2010, 249). Aussi pour lui, « la logique de l'analogie n'est donc pas, en ce sens, la pensée qui fait se dresser le “centre” contre la “périphérie” mais la pensée qui fait “décentraliser” jusqu'au bout » (*ibid.*, 252). Pour Kioka, le problème de l'ouvrage de Watsuji n'est donc pas à trouver dans la méthode analogique, mais dans son interruption, par laquelle « s'arrête l'enchaînement de la pensée décentralisatrice, de sorte que se fixe un couple de termes “nature-culture” où un milieu en s'absolutisant se rend incomparable aux autres » (*ibid.*, 255), en l'occurrence celui du Japon. Autrement dit, « s'il manque quelque chose à Watsuji, c'est une rencontre avec autrui au travers de laquelle on puisse ouvrir ladite pensée analogique » (*ibid.*). C'est selon cette ligne que Kioka estime de la direction de la mésologie de Watsuji, telle qu'elle aurait pu se développer, diffère de celle de Berque, mais c'est également ce qui fait penser que la seconde partie de l'ouvrage de Watsuji, telle qu'elle a effectivement été écrite, pose de graves problèmes politiques.

364 Né en 1889, la même année que Heidegger, Watsuji était « formé à la philosophie allemande comme la plupart des philosophes japonais de sa génération » (Berque 2010, 229), son séjour de recherche en Europe s'est ainsi déroulé en Allemagne.

géographie réelle et sa variété entrent ainsi directement en compte dans l'élaboration de son ouvrage, dont l'idée directrice est que « l'existence n'est pas seulement structurée par le temps, elle l'est tout autant par l'espace. Elle n'est pas seulement chargée d'une histoire elle l'est aussi d'un milieu. Le milieu, c'est ce qui incarne l'histoire, et dehors de cette concrète incarnation, l'être n'est qu'une abstraction » (*ibid.*, 230). Cette idée est au fondement de la notion de « médiance [*fūdosei*] en tant que moment structurel de l'existence humaine », ainsi que Watsuji introduit le concept clé de son ouvrage (Watsuji 1996, 9). Celle-ci est à comprendre en regard d'*Être et temps*, dont Watsuji estime qu'il accorde trop d'importance à la temporalité, qui est fondamentalement une temporalité de l'homme individuel³⁶⁵.

En effet pour lui « la limite ultime du *Dasein*, cet “être-pour-la-mort”, est dépassée par la réalité de l'humain qui ne cesse pas d'exister après la mort du corps, mais continue de se perpétuer socialement, au sein du milieu, dans la succession des générations et des productions » (Couteau 2010, 217) dont l'espace physique est le dépositaire, devenant de la sorte milieu. Aussi la médiance est-elle « une condition fondatrice où s'entre-tissent les rapports des hommes entre eux et ceux des hommes avec les choses » (Berque 1994, 498), contexte matériel des usages. Berque insiste sur la différence que Watsuji opère de la sorte entre environnement et milieu, le premier s'analysant en termes de relations entre des objets alors que le milieu « est tissé par des relations (*kakawari*) qui fondent l'existence de l'homme en tant que sujet (*shutai*). [...] Il n'est pas constitué d'objets, mais des choses en tant qu'elles sont prises dans leur rapport à cette existence ; autrement dit, *en tant que moyens (shudan)* » (*ibid.*, 497 ; emphase ajoutée) offerts à la possibilité. La mésologie se présente ainsi comme un effort de penser la singularité, qui se fonde dans une histoire actualisée dans ce qu'on pourrait appeler, en empruntant la terminologie

365 Il convient de signaler que Heidegger s'est intéressé à la dimension spatiale et terrestre de la vie humaine, qu'il a notamment élaborée dans « Bâtir habiter penser » (1958, 170-193), conférence prononcée en 1951. Le texte de Heidegger porte ainsi sur le phénomène de l'habitation dans la mesure où « habiter est le *trait fondamental* de l'être (*Sein*) en conformité duquel les mortels sont » (*ibid.*, 192). Heidegger reformule de manière beaucoup plus spéculative l'idée de milieu comme articulation de la nature et de la société avec l'idée de « Quatriparti », qui désigne l'unité formée par « la terre et le ciel, les divins et les mortels » (*ibid.*, 176). Habiter signifie ainsi, pour lui, « ménager le Quadriparti : sauver la terre, accueillir le ciel, attendre les divins, conduire les mortels » (*ibid.*, 189-190). Partant du constat, qu'il partage ainsi avec Watsuji, que « l'espace n'est pas pour l'homme un vis-à-vis », habiter se comprend dans le registre de ce sur quoi on doit « veiller » (*ibid.*, 186). À la différence de Watsuji toutefois, Heidegger ne s'attarde pas sur l'enjeu collectif de cette expérience, mais sur son caractère ontologique.

d'Agamben³⁶⁶, la *manière* d'un milieu (une médiance). Celle-ci se présente comme un ensemble de moyens pour l'action présente, ouvrant ainsi l'avenir : « la réalité du milieu est à la fois passée, présente et possible [...] *à la fois, donc, déterminée et contingente* » (Berque 1986, 151 ; emphase ajoutée), il s'agit fondamentalement d'un espace de jeu.

À ces moyens, Berque fait donc correspondre « l'homme comme sujet (*shutai*) » (1994, 497) : quelle est donc la subjectivation impliquée par cette conception du milieu ? Il faut tout d'abord préciser qu'il n'est pas question ici du sujet moderne qui s'établit par l'objectivation du monde. À l'opposé du désengagement permettant cet établissement, « la subjectivité (*shutaisei*) en question est celle de l'être humain en tant qu'il est engagé lui-même dans un milieu, c'est-à-dire dans une relation tissée des moyens réels de son existence. *Fûdosei* [la médiance], c'est en quelque sorte cet *engagement de l'être dans son milieu* » (*ibid.*, 498), dont il procède également. Un tel sujet implique ainsi de déposer la « triple objectivation – des choses, des autres, de la chair – qui produit le monde moderne » (*ibid.*, 505) et le désengagement de l'homme vis-à-vis du monde. Cela signifie ainsi que « le monde ne nous environne pas, il nous traverse. Ce que nous habitons nous habite. Ce qui nous entoure nous constitue. Nous ne nous appartenons pas » (Comité invisible 2014, 79), nous ne sommes pas fondés par la séparation. Une telle séparation est au contraire le fondement d'une étrangeté et une absence au monde qui sont toujours déjà une catastrophe (*ibid.*, 29). Aussi, si Berque définit la médiance comme « le caractère général d'une entité [le milieu] qui est à la fois relationnelle et centrée sur l'homme » (1994, 498), ce n'est pas dans le registre de la maîtrise et de l'omnipotence du sujet transcendant mais parce que sans habitant il n'y a pas de milieu en tant que manière d'être dans un espace, il n'y a que la nature.

Pour Bernard Stevens de fait, « ce qui fonde, aussi bien l'anthropologie que l'éthique de Watsuji, c'est une définition relationnelle de l'homme, qu'il oppose à l'égologie occidentale, une définition où la notion essentielle est l'«entre» (*aida*, 間) ou – pour risquer un néologisme peut-être malheureux – l'«intérité» (*aidagara*, 間柄) » (2003, 697). On rencontre ici la conception de

366 La conception agambinienne de la manière est développée dans le chapitre 6 « Mouvement et désœuvrement : le geste », sous-partie « Les « scènes de communion » : demeurer et contempler ».

l'être humain de Watsuji, qui se fonde dans une analyse de l'association de caractères désignant l'humain en japonais, *ningen* 「人間」 : « ce mot est composé du caractère pour dire l'homme 人(*jin*, *hito*), l'être corporel, individuel, puis de l'interstice 間 (*kan*, *aida*, *ma*), espace à travers lequel se tisse l'existence de l'humain » (Couteau 2010, 204), que Berque traduit par « entre-lien ». Pour Berque, qui se réfère ici à Yoshizawa Denzaburô, il apparaît ainsi que

Watsuji considère l'être humain, *ningen*, littéralement comme “ce qu'il y a entre les hommes” (*hito to hito to no aida*, ce qui s'écrit effectivement avec les mêmes caractères que *ningen*) ; c'est-à-dire proprement comme un lieu vide (*kûkyo na basho*) qui est toutefois en même temps la plus concrète et la plus pleine des relations. Cette relation, c'est ce que Watsuji nomme *aidagara*. (Berque 1994, 502)

Or Berque insiste que cette part de l'être humain, *aidagara*, « “sort” (出ている, *dete iru*) au-delà des limites de la première ; elle est proprement *ex-sistence*³⁶⁷ » (Berque 2010, 237-238). La dimension fondamentalement extatique de la communauté soulignée par Jean-Luc Nancy³⁶⁸ est conceptualisée ici avec le terme d'*aidagara*, qui correspond au caractère toujours déjà relationnel de l'humain et désigne le lieu actif de cette constitution de soi par le reste.

La dimension spatiale de l'existence humaine est ainsi ce qui fait de l'homme « un être-avec-autrui, davantage : un être-*par*-autrui, en interaction avec tout un environnement social, culturel et géo-climatique qui agit de manière déterminante sur son être-au-monde » (Stevens 2003, 698). Il en ressort que « la spatialité devient [...] le fondement de la communauté. Elle est cet au-dehors de soi dans lequel se construit le lien social » (*ibid.*, 205), ou peut-être plus précisément la vie collective – le vocabulaire de la « société » relevant d'un registre objectivant qui semble peu pertinent ici. L'insistance de Watsuji sur la spatialité est ainsi indissociable d'une pensée de la collectivité ou de la communauté, entendue comme part inextricable, ou « moment structurel » pour reprendre ses mots, de notre existence : « le monde social est [...] la stratification spatiale des générations dans le présent devenu lieu de construction » (Couteau

367 Dans son article consacré à Watsuji et ses lecteurs occidentaux, Couteau rapporte en effet que « l'existence de l'être humain, *ningen sonzai* 「人間存在」, se caractérise par l'exigence à le faire ex-ister. Il s'agit d'une logique phénoménale qui engage l'être humain dans ces relations de manière à la fois éthique et esthétique, dans un réseau vertical et horizontal, individuel et social, dans l'existence de celui qui est sans cesse traversé par l'autre pour se construire, qui laisse place à l'autre en lui » (2010, 225), l'autre étant aussi bien humain ou non, vivant ou non.

368 Voir le chapitre 2 « Dispositif cinématographique et communauté », sous-partie « Singularité et communauté : la finitude ».

2010, 208) et de potentialité. Pour Berque, le paysage est à concevoir comme la manifestation concrète de cette sédimentation, c'est-à-dire comme un « révélateur de milieu³⁶⁹ » (1986, 157). Non pas une image, encore moins une représentation, mais un témoignage offrant une certaine lisibilité des logiques suivant lesquelles les hommes sont engagés dans leur milieu :

L'analyse du paysage permet en effet de cerner certains des mécanismes fondamentaux de la relation mésologique. Le paysage réfère l'homme simultanément à la nature et à la société, à des choses et à des signes, à des localités ponctuelles et à de vastes aires, etc. On ne peut apprécier un paysage indépendamment de l'un ou de l'autre de ces couples référentiels ; car alors toute tension s'évanouirait, tout sens disparaîtrait. (*ibid.*, 158)

Pour dire les choses autrement, le paysage témoigne de ce que chaque technique « engendre comme monde sensible » (Comité invisible 2014, 125), d'une manière d'habiter la terre. Aussi peut-on reformuler la logique d'engagement du sujet dans son milieu d'une façon qui en souligne tout l'à-propos pour le monde contemporain et la tire proprement vers la politique, enjeu peu élaboré par Berque :

Si les terriens sont prêts à risquer leur vie pour qu'une place ne soit pas transformée en parking comme à Gamonal en Espagne, qu'un parc ne devienne pas un centre commercial comme à Gezi en Turquie, que des bocages ne deviennent pas un aéroport comme à Notre-Dame-des-Landes [en France], c'est bien que ce que nous aimons, ce à quoi nous sommes attachés – êtres, lieux ou idées – fait aussi partie de nous, que nous ne nous réduisons pas à un Moi logeant le temps d'une vie dans un corps physique borné par sa peau, le tout agrémenté de l'ensemble des propriétés qu'il croit détenir. Lorsque le monde est touché, c'est nous-mêmes qui sommes atteints. (*ibid.*, 43)

L'absence de Tokyo comme paysage dans *Voyage à Tokyo* pose ainsi un problème essentiellement éthique, en tant que signe et témoignage de la disparition de la vie collective dont le milieu est en principe le substrat. La communauté menacée l'est en tant qu'elle est extatique, c'est-à-dire fondée par l'« entre », et non pas organique, fondée sur des liens de sang : c'est son caractère irréductiblement contingent qui est atteint et contesté.

369 En reprenant un autre centre d'intérêt de Watsuji (développé dans *Le masque et la personne* 『面 とペルソナ』), peut-être peut-on dire que le paysage est le « visage » du milieu, dont « l'enjeu, comme le précise Sakabe Megumi, n'est pas d'opposer le masque au visage mis à nu, d'opposer le véritable soi à un soi social caractérisé par le masque, mais bien plutôt de concevoir la surface comme la totalité de ce qui est. La surface (面, *omote*), le visible est tout entier le réseau de significations qui constitue chacun dans sa personnalité, ses multiples entre-liens (間柄, *aidagara*). Il n'est pas la partie visible d'une immense profondeur dont l'autre serait exclu » (Couteau 2010, 212-213), mais l'exposition de sa participation.

Un tel constat conduit à évoquer l'importance de l'amitié dans les films d'Ozu, dont l'univers imprègne et étoffe la vie des familles qui y sont mises en scène. Parmi les nombreux amis peuplant les films d'Ozu, outre les hommes d'âge mûr³⁷⁰ récurrents partageant des verres en de multiples occasions, on peut souligner la grandeur de Yuriko, le personnage joué par Okada Mariko dans *Fin d'automne* 『秋日和』 (1960). Les actions et le sens de la responsabilité de Yuriko sont motivés par une loyauté profonde et sincère mais dépourvue de la rigidité affligeant son amie Ayako. Aussi est-ce elle qui prend soin de la circulation affective rompue entre Ayako, sa mère et le trio des amis de son père décédé, permettant que les choses avancent et bougent, que la communauté se recompose et se transforme sans que tout soit arraché au passage. En effet, se demande Agamben, « qu'est-ce que [...] l'amitié, sinon une proximité telle qu'on ne peut s'en faire ni une représentation, ni un concept ? Reconnaître quelqu'un comme ami signifie ne pas pouvoir le reconnaître comme “quelque chose”. On ne peut pas dire “ami” comme on dit “blanc”, “italien”, “chaud” – l'amitié n'est pas la propriété ou la qualité d'un sujet » (2007b, 23), c'est pourquoi son registre n'est pas l'intersubjectivité mais une forme de désubjectivation ayant lieu « au cœur même de la sensation la plus intime de soi » (*ibid.*, 35). Un tel lien ne s'établit pas d'un individu formé à un autre mais tisse au contraire un milieu, texture dont le personnage de Yuriko prend un soin particulier. Elle incarne « cette équivoque entre la territorialité et la déterritorialisation, [...] l'équivoque du Natal » (Deleuze et Guattari 1980, 401)

Dernier caprice : une ritournelle pour la mort

Les rapports du cinéma à l'inscription spatiale sont spécifiquement mis en scène par une séquence de poursuite³⁷¹ dans l'avant-dernier film réalisé par Ozu, *Dernier caprice* 『小早川家の秋』 (1961), d'une manière qui pointe les risques associés à ce qu'on peut appeler la tendance « déterritorialisante » du cinéma, pour reprendre un terme emprunté au vocabulaire deleuzien, ou son « endlessness » pour citer Kracauer (1960, 63). Dans cette scène, le personnage principal de *Dernier caprice*, monsieur Kohayagawa, tirant parti du dédale des ruelles de Kyôto, s'efforce de

370 Intraduisible en français, il est d'usage, en japonais, d'appeler un homme dans la force de l'âge « *oji-san* » 「おじさん」, soit littéralement « oncle ».

371 Minutage de la séquence complète : [21min20sec – 23min20sec] dans le DVD édité par Arté vidéo.

semer l'employé de sa propre brasserie de *saké* qui le file. Le jeune homme a été envoyé par son supérieur, pilier de l'entreprise familiale, qui cherche à savoir pourquoi leur patron sort souvent depuis quelque temps, négligeant ses affaires et inquiétant sa famille. En fait, comme son poursuivant finira par le découvrir, monsieur Kohayagawa a rencontré par hasard une ancienne amante, madame Sasaki, à qui il rend régulièrement visite depuis ces retrouvailles imprévues. Patriarche au soir de sa vie, veuf et père de deux filles désormais adultes, il vit chez l'aînée, Fumiko, dont le mari est le gérant de la brasserie artisanale qui se maintient difficilement dans un contexte de concentration de la production de *saké* entre les mains des quelques grands groupes à financement capitaliste. Le célibat de Noriko, sa cadette qui n'est pas encore mariée, et d'Akiko, la veuve de son fils aîné, préoccupe monsieur Kohayagawa et la question de leur mariage et remariage constitue un fil narratif secondaire du film, intriqué à son enjeu central : la mort à venir du père – laquelle survient à la fin du film, chez madame Sasaki, l'événement initiant la conclusion du film.

Que montre cette scène de *Dernier caprice* ? Elle se présente à première vue comme une scène de poursuite entre deux personnages, figure cinématographique s'il en est, au sujet de laquelle Kracauer remarque en effet que « “the chase,” says Hitchcock, “seems to me the final expression of the motion picture medium.” This complex of interrelated movements is motion at its extreme, one might almost say, motion as such – and of course it is immensely serviceable for establishing a continuity of suspenseful physical action » (1960, 42). À vrai dire toutefois il apparaît bien que la tension qui habite la scène de *Dernier caprice* ne vient pas tellement de la question de savoir si monsieur Kohayagawa va être rattrapé par son poursuivant ou s'il va lui échapper³⁷², mais tient plutôt au combat que livre monsieur Kohayagawa, dont l'enjeu est en fait l'espace et son opposant, si l'on peut dire, le cinéma. Le personnage est en effet au cœur d'une tension entre la puissance de déterritorialisation du cinéma et une tentative de reterritorialisation de sa part : la scène se présente moins sous la forme d'une fuite que d'une tentative de produire un territoire matériel et sensible.

372 Les deux finissent en fait par se produire.

La scène se signale en effet par la présence significative d'une mélodie associée à la déambulation du vieil homme, une petite musique guillerette et rythmée qui semble calquée sur sa démarche si singulière. Cet accompagnement musical évoque la fonction de la ritournelle, dont Gilles Deleuze et Félix Guattari soulignent le caractère fondamentalement territorialisant : produisant un agencement territorial, la ritournelle « emporte toujours de la terre avec soi » (1980, 384). Si cette forme d'escorte est musicale, c'est que le territoire ne naît pas de l'extraction d'un espace à différencier au sein d'une étendue homogène, mais produit sa singularité par l'expressivité particulière de « marques » (*ibid.*, 388), dont il émerge : « le facteur territorialisant [est à chercher] précisément dans le devenir-expressif du rythme ou de la mélodie, c'est-à-dire dans l'émergence des qualités propres (couleur, odeur, son, silhouette...) » (*ibid.*). Aussi la démarche du personnage, ses jambes arquées, son pas sautillant, est-elle également constitutive de son mouvement de territorialisation. Les ruelles de Kyôto sont bien sûr le lieu où se déploie ce processus, mais celui-ci ne tient pas tant à une spécificité préalable du trajet – qu'il partage avec son poursuivant – qu'à l'expressivité conjointe de la musique et de ses pas qui, littéralement, marquent et affectent son parcours. Ce sont en effet ces qualités qui sont « appropriatives » (*ibid.*, 389), d'une manière qui se lit notamment dans la gaucherie de son pauvre employé, si emprunté sur ce chemin qu'il parcourt sans pouvoir le faire sien.

Or, la fonction d'accompagnement de la ritournelle, disent Deleuze et Guattari, soutient une lutte contre le chaos (*ibid.*, 382). Le territoire est en effet avant tout une question de distance et notamment une manière de « maintenir à distance les forces du chaos qui frappent à la porte » (*ibid.*, 393). Ces distances s'établissent ainsi, non pas à partir d'une agressivité dirigée vers l'extérieur (*ibid.*, 388), qui d'ailleurs ne lui préexiste pas, mais par la *manière* que déploie l'expressivité des marques : poses, postures, silhouettes, pas, voix (*ibid.*, 393). Elle consiste en une singularisation, un marquage et une modulation de la matière elle-même. La question qui se pose alors est de savoir quelle est la menace pesant sur le personnage : quelles sont, pour monsieur Kohayagawa, ces forces du chaos ? Si on s'attache excessivement aux thèmes et au développement narratif du film, on pourrait penser par exemple qu'il cherche à se garder de la mort, de sa mort à venir et à vrai dire imminente. Mais la mort, loin d'être le chaos dont il

faudrait se prémunir, semble plutôt le propos de cette reterritorialisation : la mort est fondamentalement ce qui doit attacher à un lieu.

Pour Hans Belting, cette recherche essentielle d'un lieu où les morts puissent « reposer » (2004, 198) renvoie à l'instabilité qu'implique au contraire la mort dans sa localisation. Comme le dit Maurice Blanchot :

L'emplacement que [le cadavre] occupe est entraîné par lui, s'abîme avec lui et, dans cette dissolution, attaque, même pour nous autres qui demeurons, la possibilité d'un *séjour*. On le sait, à “un certain moment”, la puissance de la mort fait qu'elle ne s'en tient plus au bel endroit qu'on lui a assigné. Le cadavre a beau être étendu tranquillement sur son lit de parade, il est aussi partout dans la chambre, dans la maison. À tout instant, il peut être ailleurs qu'où il est, là où nous sommes sans lui, là où il n'y a rien, présence envahissante, obscure et vaine plénitude. (1988, 348)

Le cadavre peut être ailleurs qu'où il est et à vrai dire n'importe où. Aussi pour Belting « l'érection d'un monument [funéraire] est [...] une stratégie de compensation visant à pallier la réalité défaillante de ce lieu incertain » (2004, 199), cette errance du mort. Et la tombe, le lieu de repos des morts, n'est en fait que l'image d'un lieu fixe, les morts n'y étant jamais véritablement assignés même s'il est essentiel pour les vivants, dont la tâche consiste à l'entretenir et à en garantir l'intégrité (*ibid.*). De la sorte les morts, non seulement font partie de la communauté des vivants, mais possèdent des droits sur eux, le lieu rassemblant les sépultures des morts de la communauté appartenant ainsi « juridiquement et rituellement au territoire de la communauté » (*ibid.*, 198). Belting énonce ainsi d'un point de vue anthropologique une idée proche de certains aspects de la réflexion philosophique de Nancy sur le rôle fondateur de la finitude pour la communauté, au sens où « une communauté est la présentation à ses membres de leur vérité mortelle » (Nancy 2004, 43), elle est cette exposition.

Or, une seconde tendance est à l'œuvre dans la scène de *Dernier caprice*, qui exhibe et rend sensible la capacité du cinéma à jouer avec l'espace et à le déréaliser, à le dissocier de son inscription matérielle, et, particulièrement, à relier par le montage des lieux qui ne sont pas contigus ou, inversement, à les séparer s'ils sont connectés. Le chemin que tracent les deux hommes est filmé en plusieurs plans montrant différents points de l'espace, les prises de vue ne permettant pas de comprendre comment ils sont agencés les uns par rapport aux autres, deux

plans successifs pouvant très bien montrer des ruelles éloignées l'une de l'autre. Il serait par exemple impossible de dessiner le quartier qu'ils sillonnent sur une carte, les lieux n'étant pas repérés les uns par rapport aux autres. La manière dont la scène est tournée et montée témoigne ainsi d'un refus de clarifier le rapport des images à l'espace physique, notamment du fait que la logique d'enchaînement d'un point de l'espace à un autre n'est pas rendue lisible dans les images, l'établissement de la continuité y est troublé. Il s'agit en fait d'un refus de compenser la disjonction opérée par ces images du territoire, ce qui se fait habituellement en suivant des conventions cinématographiques, qui bien souvent ne font que recouvrir par une « réponse » systématique ce genre de problèmes posés par la prise cinématographique. Ici en revanche, la béance est laissée ouverte et rien ne vient couvrir cette capacité de dématérialisation de l'espace par le cinéma, cette puissance de déterritorialisation est au contraire mise en scène et exposée. Autrement dit, le cinéma peut manipuler l'espace à sa guise, ce qui peut poser problème dans la mesure où il risque de faire simplement parce qu'il en a la possibilité technique³⁷³. La scène élabore ainsi le risque toujours présent d'une instrumentalisation des lieux par le cinéma.

Aussi la scène de poursuite de *Dernier caprice* invite-t-elle à reconsidérer ce que Siegfried Kracauer considère comme étant une des « affinités » spécifiques du médium cinématographique, à savoir l'« illimitation » (« endlessness »). Suivant la construction générale de son ouvrage, sa réflexion part du rapprochement entre cinéma et photographie, au sujet de laquelle il observe que « photography tends to suggest endlessness. This follows from its emphasis on fortuitous complexes which represent fragments rather than wholes. [...] Its frame marks a provisional limit; its content refers to other contents outside that frame; and its structure denotes something that cannot be encompassed – physical existence » (1960, 19). Or, « like photography, film tends to cover all material phenomena virtually within reach of the camera » (*ibid.*, 63), possédant ainsi la capacité de rendre compte de la réalité physique dans son infinité³⁷⁴. Aussi « geographical and causal endlessness » (*ibid.*, 66) sont, pour Kracauer, les domaines privilégiés dans lesquels

373 On retrouve ici pour l'espace la menace pesant sur les personnages telle qu'elle est mise en scène dans *Gosses de Tokyo* (voir le chapitre 1 « Logique médiatique de la destruction », sous-partie « *Gosses de Tokyo* : les personnages et la prise cinématographique »).

374 Kracauer esquisse cinq « Routes of passage » pouvant suggérer cinématographiquement l'« illimitation », c'est-à-dire de faire correspondre cette « affinité » du médium cinématographique, pour reprendre son terme, et son expression visuelle (1960, 64-68).

s'exprime cette affinité essentielle, l'illimitation géographique s'exprimant particulièrement dans le voyage, par lequel « film may convey vast expanses of physical reality » (*ibid.*, 64). Elle correspond également à la possibilité de tisser ensemble « various sections of space » (*ibid.*, 65) par un montage juxtaposant des images de lieux physiquement éloignés³⁷⁵. Or, le traitement de l'espace dans la scène de poursuite de *Dernier caprice* présente surtout cette capacité du médium cinématographique comme un danger ou un risque qu'il peut faire peser sur l'ancrage matériel et sensible de la vie humaine, touchant particulièrement ce qu'Heidegger appelle notre « capacité de la mort », faculté qu'il associe à celle d'habiter³⁷⁶ (1958, 177).

On peut donc penser que la scène de *Dernier caprice* ne décrit pas une lutte contre la mort, mais plutôt *pour* la mort, si l'on peut dire. Ce qui est thématiquement dans cette scène est moins une fuite de ses contraintes familiales et professionnelles par monsieur Kohayagawa, ou un vain combat avec sa fin, mais plutôt un affrontement avec les effets du cinéma sur la possibilité de mourir : le cinéma lui-même comme force du chaos. Le médium y apparaît comme ce qui menace la possibilité que la mort du personnage concerne la communauté et participe de son existence. Son effort de reterritorialisation figure une protection de la mort par rapport au risque de destruction de la mort par le cinéma. Aussi la ritournelle du vieil homme semble-t-elle bien relever du quatrième type identifié par Deleuze et Guattari, celui des ritournelles de départ³⁷⁷ ou d'affrontement (1980, 403). Elles sont de celles qui rassemblent des forces pour aller au dehors et, en l'occurrence, risquer une exposition au cinéma, dont les effets le menacent bien plus que d'être rattrapé par l'employé qui le suit. Le combat qu'il engage est ainsi celui d'un personnage face à un risque que le cinéma fait peser sur lui, qui est caractérisé dans la séquence comme celui d'une

375 À ce sujet Kracauer célèbre particulièrement *Trois dans un sous-sol* (*Tret'ya Meshchanskaya*, 1926) d'Abram Room, dont les associations visuelles ne sont pas décoratives comme dans *Berlin, symphonie d'une grande ville* (*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, 1927) de Walter Ruttmann (Kracauer 1960, 65). Il souligne en effet que, dans le film de Room, « various sections of space are woven », donnant lieu à une « sustained emphasis on ubiquity » (*ibid.*, 65), révélant ainsi cette spécificité du médium cinématographique.

376 Dans « Bâtir habiter penser », Heidegger écrit ainsi : « Les mortels sont les hommes. On les appelle mortels parce qu'ils peuvent mourir. Mourir veut dire : être capable de la mort *en tant que* la mort. Seul l'homme meurt, il meurt continuellement, aussi longtemps qu'il séjourne sur terre, sous le ciel, devant les divins » (1958, 177).

377 À ce sujet, on peut noter qu'en japonais le titre du film 『小早川家の秋』 (*Kohayagawa-ke no aki*) se traduit littéralement par « L'automne de la famille Kohayagawa », l'automne étant au Japon une saison particulièrement associée à des motifs poétiques exprimant les sentiments de tristesse ou de mélancolie associés au voyage (Berque 1986, 42).

déterritorialisation absolue, dont le mouvement emporterait jusqu'à la finitude, jusqu'à la possibilité de véritablement mourir, c'est-à-dire de mourir à un monde.

La scène de poursuite est le moment fort d'un processus plus large de recomposition territoriale du vieil homme à la toute fin de sa vie, qui implique un déplacement de son centre de gravité depuis sa brasserie de *saké*, héritage familial de sa femme décédée, et la maison de sa fille où il vit, vers la petite auberge de madame Sasaki, son ancienne amante. Une réelle importance est donnée à ce mouvement de décentrement puisque c'est chez cette dernière qu'il finira par effectivement mourir et non pas « chez lui », dans sa famille « naturelle ». Il en ressort que la communauté en jeu dans sa mort, celle pour laquelle elle doit exister, n'est pas à comprendre dans un registre clanique ou génétique même si son étendue est fondamentalement limitée et localisée. Elle inclut de la sorte ce que Berque nomme des « parentés fictives » : en effet, « de nombreux auteurs ont souligné le fait que dans l'aire *uchi*³⁷⁸ sont mises sur le même plan les parentés réelles (par le sang, *ketsuen*) et les parentés fictives (par le lieu, *chien*, par l'association, *shaen*, etc.) » (2004, 110), polysémie que reprend du reste en français le mot maison, qui possède un sens à la fois familial, bâti et commercial. La réorganisation territoriale du personnage de monsieur Kohayagawa met ainsi de l'avant la part fondamentalement contingente de la communauté et du milieu, tels que, pourtant, ils importent.

378 *Uchi* 「内」 signifie notamment « maison » (voir la sous-partie « L'absence de Tokyo : une vision impossible » du présent chapitre).

Chapitre 6

Mouvement et désœuvrement : le geste

Je trouve qu'Ozu est le réalisateur le plus punk au monde, le plus révolutionnaire, grâce à sa façon de rester toujours en avant tout en conservant une extrême générosité.

Pedro Costa

1. *Voyage à Tokyo* (2) : fixité et mobilité du cinéma

Conformément à ce qu'évoquent ses thèmes³⁷⁹, Ozu a dit de *Voyage à Tokyo* qu'il s'agissait de l'un de ses films les plus mélodramatiques (Ozu 1978, 24). Hasumi commente cette remarque en constatant dans un premier temps qu'en effet le film « comporte une intrigue qui suffit à provoquer l'émotion » (1998, 188). Celui-ci paraît de ce fait conforme à la manière dont on avait vu, à la suite de Hasumi, que se comprend le « mélodramatique » dans le cas du cinéma d'Ozu, où « un “mélodrame” n'est [...] qu'une intrigue racontée sans exposer les limites du cinéma » (*ibid.*, 189), sans donner accès à ce qu'il ne peut pas faire³⁸⁰. Le mélodramatique désigne en effet l'expression des émotions reposant sur leur imitation et la production d'enchaînements tout faits devant susciter l'idée de telle ou telle émotion. Dans son développement, Hasumi estime toutefois que *Voyage à Tokyo* est un film authentiquement, c'est-à-dire cinématographiquement, bouleversant. Pour lui,

cela est dû principalement au fait que le ciel, limpide le matin où meurt Chieko Higashiyama [l'actrice qui joue le personnage de la mère], et la chaleur qui va se répandre dans la lumière sèche sont visibles sur la pellicule. Quand la mort de la vieille mère devient inexorable, la caméra quitte brusquement le chevet de la malade et sort de la maison. Les spectateurs aperçoivent alors un embarcadère banal, filmé tôt le matin. [...] Ces images sont là pour faire ressortir la pureté de l'air à l'aube, dans un paysage désert. Cet espace-temps indéfini

379 Thèmes qu'on pourrait décrire comme le manque d'hospitalité des enfants pour leurs parents en visite ; leur abandon ; la déliaison familiale ; la mort de la mère.

380 À ce sujet, Hasumi a notamment en tête des « détails frappants comme la photo-souvenir d'*Été précoce* ou l'escalier désert du *Goût du saké*, ou encore la dispute sous l'averse dans *Herbes flottantes* » (1998, 188). On pourrait également ajouter la « scène du corridor » dans *Le goût du riz au thé vert* étudiée plus haut (voir le chapitre 4 « La logique de la technologie », sous-partie « *Le goût du riz au thé vert* : si elles ne sont pas dans le mélodrame, où vont les émotions ? »).

indique que c'est le début d'une journée ensoleillée. C'est aussi la fin d'une vie. Cette brève séquence décrit ce que sont le début et la fin. (*ibid.*, 189)

Ce qui attire l'attention de Hasumi dans cette série de plans sans personnages au petit matin tient à ce qu'elle ne correspond pas à une « technique métaphorique » : « l'annonce de la chaleur et soudaineté de la mort sont liées, sans médiation, sur l'image même » (*ibid.*, 190). Il ne s'agit pas, dans ce plan, de représenter l'aube pour susciter les connotations habituellement associées à ce moment du jour. Il la donne littéralement à voir, d'une manière dont Hasumi dit étrangement qu'elle « contient à la fois quelque chose d'excessif et apporte l'impression d'un manque » (*ibid.*). Sa remarque peut se comprendre selon l'idée que rien de ce plan ne vient à bout du lever du jour bien qu'il parvienne tout à fait à en donner à voir l'éclat. En l'associant à la naissance d'une nouvelle journée, cette succession de plans du port et de la ville d'Onomichi ne représente ou ne symbolise pas le passage de la vie à la mort du personnage de la mère, mais elle lui donne un temps, une durée et ainsi la possibilité de passer, d'être un seuil à la fois quotidien et exceptionnel. Comme le dit Deleuze au sujet des films d'Ozu, « c'est un même horizon qui lie le cosmique et le quotidien, le durable et le changeant, un seul et même temps comme forme immuable de ce qui change » (1985, 28) et se métamorphose.

Hasumi souligne également le sujet de l'échange montré peu après entre monsieur Hirayama, qui était debout dehors, contemplant la Mer intérieure depuis une forme de terrasse la surplombant, et Noriko venue lui annoncer l'arrivée de son fils Keizô³⁸¹ : le vieil homme évoque alors la beauté de l'aube et la chaleur de la journée à venir. Or, pour Hasumi, « rien n'est plus loin du mélodrame que ces instants où les personnages d'Ozu évoquent le temps » (1998, 191-192), qui dissocient les dialogues de l'expression d'une intériorité psychologique. Il semble ainsi que *Voyage à Tokyo* contraste, par certains aspects du moins, avec sa réputation de mélodrame familial³⁸². Il se présente plutôt sous la forme paradoxale d'un film à la fois particulièrement mélodramatique et tout autant non-mélodramatique, rappelant ainsi l'idée de « corps à corps »

381 Minutage : [1h49min27sec – 1h49min56sec] dans le DVD édité par Carlotta.

382 Bordwell passe particulièrement rapidement sur *Voyage à Tokyo*, dont il estime qu'il est « one of Ozu's most conservative, making its rigor quite “flat” and banishing playfulness almost completely » (1988, 331).

qui me semblait caractériser le rapport du cinéma d'Ozu aux ressources du mélodrame³⁸³. Effectivement, Ozu a également commenté *Voyage à Tokyo* de la sorte :

Ni Noda Kogô, qui a écrit le scénario, ni moi-même, n'avions prévu qu'on se mette à pleurer en voyant ce film. Nous avons voulu représenter les relations parents-enfants telles quelles, sans vouloir les renier ni les défendre. Nous voulions manifester la piété filiale indépendamment de toute référence au bien ou au mal. En tant que créateur, j'aurais été déjà bien content si les spectateurs avaient bien voulu ressentir cela. *Mon intention était d'émouvoir les gens avec les passages les plus anodins*. Quant aux directives de tournage, disons qu'on a veillé à ne pas trop pousser le jeu des acteurs et qu'on a essayé de donner un profil bas aux sentiments... Non, toutes bien intentionnées qu'elles soient, je n'apprécie pas trop le genre de critiques qui voient dans cette œuvre le sommet de l'art d'Ozu. (cité dans Yoshida 2004, 202-203 ; emphase ajoutée)

Il apparaît ainsi que l'importance qu'Ozu accorde à ces « passages anodins » concerne le rapport de ses films à l'expression des émotions, ou plutôt à leur circulation, qu'il oppose à leur visualisation ou à leur imitation. La question qui affleure de la sorte est ainsi celle du rapport des images au mouvement, à ce qui s'y meut et à ce qui les meut, de même qu'à la mobilité qu'elles génèrent. Autrement dit, l'enjeu est de savoir ce qui, dans le film, est en mouvement, par opposition à des sentiments et des émotions réifiés et immobilisés par l'image qu'on en donne : celle-ci donne-t-elle lieu à leur fixation ou, au contraire, à leur déploiement ?

Noriko, Shigé et le temps

Au sujet du personnage de Noriko, Basile Doganis commente ainsi l'une des dernières scènes du film, échange très célèbre entre celle-ci (jouée par Hara Setsuko) et son beau-père (joué par Ryû Chishû)³⁸⁴ :

dans *Voyage à Tokyo*, après les funérailles de la vieille mère, Hara va tenter de se défaire d'un stéréotype, de se resituer aux yeux de son beau-père, Ryu, par rapport à l'image de convenance qui s'est à peu près imposée à son égard. Allant à l'encontre de cette image, selon laquelle elle aurait été une épouse-modèle, gardant jusqu'au bout le deuil de son mari défunt, elle confesse : « Elle [sa belle-mère décédée, épouse de Ryu] m'a surestimée, je suis assez égoïste. Je ne pense pas toujours à votre fils. Mais je ne pouvais le dire à Mère ». Cet aveu très troublant ouvre des abîmes, et le spectateur ne sait trop comment interpréter cet aveu, ce spectateur qui lui-même, comme Ryu, avait figé Hara dans cette image commode de l'épouse-modèle traditionnelle : on ne sait alors si Hara veut dire qu'elle a joué la comédie pour plaire à ses beaux-parents, ou pour se donner une image enjolivée d'elle-même, ou

383 Voir le chapitre 1 « Logique médiatique de la destruction », sous-partie « Un corps à corps ».

384 Minutage : [2h02min06sec – 2h06min45sec] dans le DVD édité par Carlotta.

encore si elle est heureuse de la liberté que lui procure son statut de veuve et de tous les usages qu'elle peut faire sous couvert de respectabilité. Pendant que le spectateur se perd dans ces mille conjectures, Ryu, vite revenu de son trouble, met fin à cette scène gênante en réaffirmant, ou en répétant mécaniquement, *comme si Hara n'avait rien dit* – déni assez violent, sous l'apparente fadeur de l'échange, de la liberté de la jeune femme – les stéréotypes dont elle a tenté de se défaire. (2005, 46)

De la sorte, Doganis insiste sur une question d'*image* : il s'intéresse à la scène du point de vue du rapport du personnage à son image, rapport dont l'enjeu est la liberté et la vie de celui-ci ou, au contraire, sa fixation et sa mort. Pour Doganis, dans cette question de vie ou de mort, « Ryu va [...] figer la jeune femme dans une image positive et toute faite, inerte, et en un sens, il va la tuer en la réduisant à une simple image sans vie, creuse. Hara pleure, effondrée, enfermée à jamais dans une image qui la coupe d'elle-même et des autres » (*ibid.* ; emphase ajoutée) : elle se voit réduite à un cliché. Cette analyse de Doganis est très éclairante parce qu'elle ramène la question centrale du film, la liberté, à son lieu fondamental : la prise de vue – dans le sens, notamment, où une représentation de l'émancipation n'a rien à voir avec la liberté. Les conclusions de Doganis ne font pourtant pas justice à cette scène et à sa complexité, minorant notamment l'événement crucial qu'elle engendre, à savoir le don à Noriko de l'ancienne montre de sa femme par monsieur Hirayama, geste dont la gratuité attire l'attention.

Un geste est en effet un mouvement corporel d'une qualité particulière, dont le sens figuré possède une connotation éthique immédiate dans l'usage courant, sensible dans une expression comme « faire un geste ». Celle-ci signifie en effet « aider » (et particulièrement aider financièrement), en insistant toutefois sur la teneur de l'engagement de la personne dans l'acte, plus que sur la quantité d'aide fournie, ce qui transite étant principalement une solidarité entre qui fait le geste et qui le reçoit. Il s'agit de l'expression d'une capacité à aider ou à donner, de l'attestation de cette possibilité, qui lie et engage. Le geste apparaît alors comme le témoignage d'une puissance ou d'une potentialité de liaison, qu'il porte et qu'il assume. Le registre moral dans lequel Doganis tend à placer sa réflexion sur le personnage de Noriko, qu'il décrit comme étant potentiellement fausse, menteuse, trompeuse et complaisante paraît ainsi démenti par le registre

qu'ouvre le geste de son beau-père, qui ne s'attache pas à séparer le bien du mal ou la mémoire de l'oubli. Agamben rappelle en effet que

Le sens de l'éthique ne s'éclaire que si l'on comprend que le bien n'est pas ni ne peut être une chose ou une possibilité bonne à côté ou au-dessus d'une chose ou possibilité mauvaise, que l'authentique et le vrai ne sont pas des prédicats réels d'un objet, parfaitement analogues (même s'ils sont opposés) au faux et à l'inauthentique.

L'éthique ne commence que là où le bien se révèle n'être qu'une saisie du mal et où l'authentique et le propre se révèlent dépourvus d'autre contenu que l'inauthentique et l'impropre. [...]

La vérité ne peut se manifester elle-même sans manifester le faux, qui cependant n'est pas séparé et repoussé vers un autre lieu ; [...]. (1990, 18-19)

Le registre moral, voire moralisateur, qui repose au contraire sur une séparation aussi étanche que possible s'oppose ainsi radicalement à ce souci de tenir ensemble, comme étant irrémédiablement liés, le bien et le mal. Faire un geste signifie typiquement se confronter à cette intimité, à cette proximité et prendre acte du fait que l'on ne peut espérer se protéger du mal, ou de l'impropre, en le confinant dans un lieu qui lui serait dédié et dont on pourrait s'absenter.

Au sujet de l'oubli que mentionne Noriko, et que Doganis estime si troublant, il semble en outre difficile de véritablement imaginer une mémoire tout à fait séparée de l'oubli. Ne serait-elle pas, alors, inerte et figée ? Paul Ricœur énonce de fait une figure positive de l'oubli, qu'il appelle « oubli de réserve ou de ressource », nommant ainsi le « trésor d'oubli [dans lequel] je puise quand me vient le plaisir de me souvenir de ce que j'ai une fois vu, entendu, éprouvé, appris, acquis » (2000, 541) et dont on peut également imaginer que le souvenir surgisse parfois involontairement. Quand ses beaux-parents viennent dans son appartement et qu'ils évoquent leur fils, Noriko souligne ainsi combien les soirs où celui-ci rentrait tard à la suite d'une soirée arrosée avec des collègues lui apparaissent désormais comme un « doux souvenir³⁸⁵ ». Aussi l'oubli qu'évoque Ricœur entretient-il un rapport vivant à la mémoire, oubli auquel on peut remédier par l'appel ou la plongée dans ce qui semblait englouti mais qui peut revenir, signalant « le caractère *inaperçu* de la persévérance du souvenir, sa soustraction à la vigilance de la conscience » (*ibid.*, 570). L'idée d'oubli de réserve (ou de ressource) permet ainsi d'appréhender le jeu existant entre mémoire, souvenir et oubli, les différentes nappes qu'ils forment et leurs

385 Minutage : [44min05sec] dans le DVD édité par Carlotta.

rapports toujours mouvants. Aussi cet « oubli revêt une signification positive dans la mesure où l'ayant-été prévaut sur le n'être plus de la signification attachée à l'idée de passé. L'ayant-été fait de l'oubli la ressource immémoriale offerte au travail du souvenir » (*ibid.*, 574) de même qu'à son imprévisibilité. C'est en cela qu'il constitue une ressource ou une réserve, comme ce qui ne peut être épuisé dans le souvenir positif et perpétuellement actualisé. Or, ainsi qu'on va le voir, ce registre de la ressource, de ce qui n'est pas épuisé dans son actualisation est véritablement celui du personnage de Noriko dans *Voyage à Tokyo*, où elle est, à ce titre, une source de puissance et de mouvement tout au long du film et n'y apparaît donc pas tant comme un cliché, c'est-à-dire comme à une fixation par l'image³⁸⁶. Comment un tel dégageant se configure-t-il ?

386 Takahashi Osamu propose une interprétation intéressante de cette scène, dont il estime qu'elle traite du désir sexuel de Noriko. Pour lui en effet il convient de prendre à la lettre la remarque de Noriko selon laquelle elle n'est plus capable de dormir seule : en fait elle désire intensément que quelqu'un partage ses nuits. Il s'agirait ainsi d'une scène à l'érotisme discret mais explicite, ce qui fait dire à Takahashi que « Ozu had based the scene on some dangerous calculations. But he clearly won his gamble. Rarely has woman's sexuality been treated so beautifully in a scene. Hara fulfilled Ozu's expectation in portraying a woman underneath whose unequalled gentleness lies a desire that might, if she does not hold its bride tightly, start galloping like a runaway horse » (1984b, 437). De manière frappante, c'est également dans des termes associant risque, désir et érotisme que Yoshida commente la célèbre scène du vase de *Printemps tardif*, au sujet de laquelle il attire l'attention sur la proximité du corps des deux acteurs, Hara et Ryû (2004, 125). Bien que jouant le rôle d'un père et de sa fille, ce qu'exprimerait alors Noriko serait son amour et son désir pour l'homme à côté d'elle. Toutefois, ce n'est pas tant d'inceste qu'il serait question mais d'une « plaisanterie » toute ozuesque laissant affleurer le corps des acteurs réels, un homme et une femme comme tant d'autres (*ibid.*), personnages et acteurs demeurant pourtant impossibles à séparer complètement. Aussi pour lui les inserts du vase ont-ils pour objet de « conjurer [l]es périls » soulevés par l'érotisme de la scène (*ibid.*, 126) : « ce plan vide et neutre s'emploie éperdument à cacher, à conjurer et à apaiser cet état d'âme de la fille qui souhaite les embrassements de son père, ou, si l'on préfère, le désir de cette femme qui veut se faire caresser par cet homme » (*ibid.*, 127). L'érotisation du personnage de Noriko dans ce qu'il est convenu d'appeler la « trilogie Noriko » (*Printemps tardif*, *Été précoce* et *Voyage à Tokyo*) est l'objet de l'article de Kanno Yuka « Implicational Spectatorship: Hara Setsuko and the Queer Joke », qui se penche sur la scène d'*Été précoce* évoquant la possibilité d'un désir homosexuel de Noriko dans un dialogue entre son patron, monsieur Satake, et son amie, Aya (minutage de la scène complète : [1h19min45min – 1h22min:14sec]). Cette possibilité transite à la fois par l'incertitude quant à l'attirance de Noriko pour les hommes et par sa collection de photos de Katharine Hepburn, dont Kanno rappelle le rôle de « queer icon » dans l'imaginaire et la culture lesbiens (2011, 294). Kanno souligne notamment la manière dont cette scène est peu commentée et en quelque sorte escamotée dans la tradition interprétative de la « trilogie » Noriko, dont les « sexual presumptions » sont inévitablement hétérosexuelles au sens où « lesbianism requires absolute facts and evidence, while heterosexuality does not » (*ibid.*). Aussi, « ingrained so deeply in both narrative and visual economies, nonmarked heterosexuality often powerfully frames what and how we see and don't see » (*ibid.*), le sujet de la scène apparaissant ainsi en partie porter sur cette possibilité de ne pas voir ce qui est pourtant ostensiblement montré (et de ne pas entendre ce qui est pourtant dit). Il en ressort une mobilité accrue du personnage et de son image, que Kanno interprète du point de vue de la réception comme un trouble introduit dans la division classique entre « identification » et « désir » des spectateurs, division devant suivre celle du genre de qui regarde. Ainsi, « her [Hara/Noriko] erotic mobility cannot be anchored, since it is generated only in circulation » (*ibid.*, 296), cette mobilité est la capacité et la ressource fondamentales du personnage de Noriko, c'est-à-dire de son image, comme ce qui en fonde la vitalité.

À l'échelle du film, cette association du personnage de Noriko à la ressource et à la puissance s'élabore particulièrement dans un rapport au temps, qui s'articule dans son opposition au personnage de Shigé et qui s'énonce particulièrement en termes de disponibilité et d'occupation. Revenant de manière récurrente dans la bouche des personnages, l'expression 「忙しむ」 (*isogashii*) est un adjectif verbal désignant le fait d'être occupé et particulièrement d'être très pris par son travail. Au sujet de Shigé et de Kôichi particulièrement, Bordwell souligne de fait « their overriding commitment to their jobs » (1988, 331), reconduisant ainsi l'effet du terme dans le film, où il est à la fois un prétexte polyvalent, incontestable, omnipotent, et une façade, un site où la causalité s'abîme. L'omniprésence du terme et l'affairement des personnages sont certes difficiles à séparer de l'époque où *Voyage à Tokyo* a été réalisé, les années 1950 voyant poindre la croissance économique de l'après-guerre, au cours de laquelle la mobilisation de la population japonaise pour l'effort de guerre dans un contexte politique accaparé par le militarisme et le nationalisme est redirigée vers une mobilisation économique dans des circonstances politiques marquées par la Guerre froide et l'hégémonie du Parti libéral-démocrate (PLD)³⁸⁷. Le film porte la trace de cette reformulation de l'implication dans la vie publique désormais énoncée dans des termes à peu près exclusivement économiques. Mais l'évocation de ce contexte y demeure allusive et ce qui lui appartient en propre se formule dans le rapport dynamique entre l'activité qui tient Shigé si occupée et la disponibilité de Noriko, qui prend en compte le temps de la visite puis celui de la mort et les survivants, qu'elle accompagne dans ce passage : le temps du deuil.

Du fait de la teneur de son inscription temporelle, les actions du personnage de Noriko ne s'identifient pas sans reste à une logique d'économie ou d'« optimisation » pour reprendre le mot d'Hubert L. Dreyfus³⁸⁸ : elle est capable d'une dépense à teneur rituelle. Noriko crée du temps non pas seulement pour des activités productives comme le travail de Shigé (et, d'une manière moins développée dans le film, celui de Kôichi et de Keizô), mais comme simple condition de sa

387 Le PLD est issu du rassemblement de « la droite dure et la droite modérée en décembre 1955, dans le cadre d'une grande formation politique conservatrice à vocation hégémonique [...] [rejetant] ainsi la gauche dans une opposition dont elle ne parviendra jamais à s'extraire » (Souyri 2010, 567), le Japon n'ayant connu sa première (et courte) alternance politique qu'en 1993.

388 Voir le chapitre 4 « La logique de la technologie et le cinéma », sous-partie « La technique moderne comme conditionnement ».

présence, qui se manifeste dans le registre privilégié de l'accompagnement, qu'il s'agisse de la visite en bus ou des quelques jours suivant immédiatement la mort de sa belle-mère. Son personnage se caractérise par la consistance de son être, qui s'exprime dans une modalité à la limite entre l'activité et la passivité, ni de l'ordre de la production ni de celui du renoncement. D'un côté, elle se démène de la manière caractéristique d'une hôtesse désireuse d'accueillir ses invités aussi bien que possible : elle organise une visite en bus touristique, elle commande des soupes de nouilles, elle emprunte le *saké* de sa voisine, elle sort un *futon* supplémentaire, etc. Mais ces gestes n'ont pas de produit, il s'agit simplement de moduler l'environnement pour qu'il devienne accueillant pour les nouveaux venus. Cette légère inflexion du réel signale ce que peut Noriko, ce qu'elle fait ne donnant pas le sentiment d'en épuiser la ressource, la répétition de l'expérience en témoigne. La jeune femme est d'ailleurs à même d'imposer une limite à sa disponibilité : après la nuit que sa belle-mère a passée chez elle, les deux femmes s'en vont lorsque Noriko doit partir travailler ; de même, elle quitte Onomichi pour rejoindre sa vie à Tokyo après quelques jours, malgré le regret de Kyôko. Sa disposition ne relève donc ni de l'opportunisme, ni d'un manque de personnalité, ni, plus profondément, de soumission ou de traditionalisme, mais plutôt d'une capacité à interrompre le temps de la mobilisation.

La dissociation du personnage de Noriko d'une logique d'économie est renforcée le matin suivant la nuit que madame Hirayama a passée chez elle, lorsque celle-ci donne une enveloppe contenant un peu d'argent à sa belle-mère³⁸⁹. Son geste surprend la dame, qui refuse dans un premier temps le cadeau, Noriko ne paraissant pas particulièrement à l'aise financièrement, son petit appartement suggérant même une vie modeste. Noriko insiste pour qu'elle l'accepte en lui disant qu'il ne s'agit que d'un témoignage de ses sentiments. Cet échange effectivement étonnant souligne la ressource de la jeune femme, qui ne semble pas épuisée par le fait qu'elle a déjà beaucoup offert, notamment en accueillant sa belle-mère mise à la porte par Shigé – ressource qui a directement à voir avec le soin qu'elle porte à sa propre disponibilité. Elle veille à ce que sa

389 Minutage : [1h21min11sec – 1h22min20sec] dans le DVD édité par Carlotta.

capacité à s'occuper d'elle-même conserve une relation avec la possibilité de la désœuvrer. Il s'agit précisément là du registre au fondement de la fête :

La fête n'est pas définie par ce qui ne s'y fait pas, mais plutôt par le fait que ce qui s'y fait – qui n'est pas différent en soi de ce qu'on accomplit tous les jours – est dé-fait, désœuvré, libéré et suspendu de son “économie”, des raisons et objectifs qui le définissent les jours ouvrables (ne pas faire n'est, dans ce cas, qu'un cas extrême de suspension). Si on mange, on ne le fait pas pour se nourrir ; si on s'habille, ce n'est pas pour se couvrir ou se protéger du froid ; si on veille, ce n'est pas pour travailler ; si on se promène, ce n'est pas pour aller quelque part ; si on parle, ce n'est pas pour se communiquer des informations ; si on échange des objets, ce n'est pas vendre ou pour acheter. (Agamben 2009a, 178)

La jeune femme accueille ainsi la venue de ses beaux-parents comme une fête et donc comme une invitation non pas à sortir du quotidien, dans lequel sont inscrits ses gestes, mais à en désœuvrer l'économie. Ce qu'elle donne est essentiellement ce temps et cette disponibilité, ce désœuvrement des activités qui font la vie de tous les jours, aussi Noriko est-elle une présence « inamissible », au sens de ce qui ne peut se perdre, de ce qui ne peut être retiré.

L'échange de l'enveloppe entre Noriko et sa belle-mère est d'ailleurs l'occasion d'un geste rare dans les films d'Ozu : Noriko prend la main de la dame et la referme sur son petit cadeau, la touchant ainsi³⁹⁰. Une scène assez proche se produit avec Kyôko, à Onomichi, quand celle-ci part pour l'école où elle enseigne le matin du départ de Noriko : la jeune femme accompagne sa belle-sœur à la porte et lui prend la main pour lui dire au revoir. Ces gestes donnent une importance, relativement rare dans les films d'Ozu, au sens du toucher, qui se caractérise par la réciprocité entre la personne qui touche et celle qui est touchée, entre celle qui agit et celle qui reçoit. Cette caractéristique en fait une dimension du soin, entendu dans un sens thérapeutique large, qui concerne essentiellement la présence auprès d'une personne malade, blessée, souffrante ou plus généralement dépendante³⁹¹. Winnicott élabore cette question avec l'idée de « fiabilité », qui doit faire partie de l'attitude générale de celui qui prend soin (1988, 163), par opposition à la mise en

390 Les gestes conduisant à toucher une autre personne sont infiniment plus rares au Japon que dans les pays occidentaux, notamment latins, et la réciprocité s'y exprime autrement. Toutefois, le toucher est particulièrement rare dans les films d'Ozu, où il est à peu près absent, ce qui se remarque notamment lors de scènes où on s'attendrait à un geste de réconfort (typiquement, dans d'autres films japonais, un tapotement sur l'épaule).

391 Le toucher est au cœur des soins infirmiers, dont beaucoup se joue dans sa qualité, pouvant aller de la manipulation objectivante à un tact véritable, site de l'implication et de l'engagement du soignant envers la personne soignée, de même que sa réception par celle-ci (Bonneton-Tabariès et Lambert-Libert 2013).

œuvre d'un ensemble de techniques. Il déploie cette idée dans une analyse du mot anglais « cure » dans son rapport à celui de « care » :

Cure, au sens de traitement, d'éradication de la maladie et de sa cause, tend aujourd'hui à prendre le pas sur le sens de *care* (soin, intérêt, attention). Les médecins praticiens sont sans cesse en train de livrer bataille pour empêcher que les deux sens perdent contact l'un avec l'autre. On pourrait dire que le généraliste prend *soin* du patient, s'intéresse à lui, mais qu'il doit aussi connaître les remèdes. Par contre, le spécialiste est pris dans des problèmes de diagnostic et d'éradication de la maladie, et il faut qu'il fasse un effort pour se rappeler que le « prendre soin » fait aussi partie de la pratique médicale. (*ibid.*, 162)

Kôichi, le fils aîné de la famille Hirayama est au contraire un médecin (généraliste) qui ne semble pas en mesure de prendre soin de ses parents de la façon la plus quotidienne, relevant simplement de l'attention et ne reposant pas sur des actes techniques spécialisés. Son intervention de soignant est alors réduite à l'annonce de la mort prochaine de sa mère.

Le toucher est une question de présence, qui tient en grande partie au désir et à la disponibilité de celui qui prodigue les soins³⁹². En dehors de ces deux occurrences furtives au cours desquelles Noriko touche la main de sa belle-mère puis de sa belle-sœur, le toucher se retrouve, dans un sens plus directement thérapeutique, lorsque Noriko masse les épaules de sa belle-mère³⁹³ le soir où celle-ci passe la nuit dans son appartement. Le registre du soin est ainsi ouvert au personnage, qui lui permet de prendre en compte la relative vulnérabilité des visiteurs, qui a notamment trait à leur âge. De même que les nourrissons et les petits enfants requièrent des soins pour vivre et se développer, les personnes âgées, voyant leur autonomie décroître³⁹⁴,

392 Au sujet de l'accompagnement de malades mourants, Blandine Beth souligne que « le manque de temps est aussi une souffrance » (1985, 16), circonstance sur laquelle le soignant n'a bien souvent que peu de prise. Elle remarque toutefois que le temps mesurable est loin d'être l'enjeu premier de la disponibilité au fondement de l'accompagnement et estime ainsi que « la réponse adaptée à une question, un sourire ou tout autre geste de bon sens peuvent se faire très rapidement » (*ibid.*). Se référant à la place centrale que doivent pouvoir occuper les nouveaux nés au moment de la naissance aussi bien que les mourants à la fin de leur vie, elle définit l'accompagnement comme une « attitude qui allie “amour” et technique » (*ibid.*, 2), cet amour désignant une bienveillance issue de la conviction qu'il s'agit de moments précieux devant être véritablement vécus.

393 Minutage : [1h12min20sec] dans le DVD édité par Carlotta. Au moins deux autres films d'Ozu comportent des scènes où un personnage masse les épaules d'un autre : des petits garçons qui tapotent les épaules d'une femme d'un certain âge de leurs poings, ainsi les petits-fils de la famille Mamiya dans *Été précoce* et le *bôya* de *Récit d'un propriétaire*.

394 La ritualisation de cet état de fait est évoquée au tout début des *Frères et sœurs Toda*, qui s'ouvre sur l'anniversaire de soixante ans 「還暦」 (*kanreki*) de la mère qui est conçue comme une deuxième naissance (voir le chapitre 2 « Dispositif cinématographique et communauté », sous-partie « *Les frères et sœurs Toda* : la famille comme “lieu relationnel” »).

retrouvent une forme de dépendance³⁹⁵. Le personnage de Noriko se déploie ainsi dans le registre du don, du soin et de l'accompagnement, témoignant de l'attention qu'elle porte à la dimension passive de l'action, qui est indissociable du temps offert. On retrouve ici la dimension de lien et d'engagement qu'on avait identifié, au début de ce chapitre, dans le geste par lequel le beau-père de Noriko lui donne l'ancienne montre de sa femme, dont la teneur ouvre le registre de l'éthique.

Comme le souligne Bordwell, *Voyage à Tokyo* repose en partie sur ce qu'il décrit comme « the apparently sharp contrast between Shigé and Noriko » (1988, 330). La dynamique entre les deux personnages se présente ainsi comme l'opposition marquée entre Shigé en « fille indigne³⁹⁶ » et Noriko comme figure de la « bonne bru ». Pourtant l'effet produit par la caractérisation contrastée des deux femmes est très loin de la caricature et *Voyage à Tokyo* n'est en rien un film outré. Aussi le rapport entre les deux personnages s'établit-il à partir du constat selon lequel Shigé se refuse absolument à accorder du temps à ses parents en visite, Noriko étant finalement la seule à leur en donner véritablement, avec un plaisir qui semble sincère³⁹⁷. Cette répartition est répétée à deux reprises dans le film, correspondant à ses deux pôles principaux, que cette répétition relie ainsi : le séjour à Tokyo d'une part et la mort de la mère à Onomichi d'autre part. Cette dynamique structure en effet l'accueil des parents en visite : non seulement Shigé ne les emmène jamais où que ce soit, mais elle décourage toutes les initiatives de son mari et, qui plus est, elle finit par s'arranger pour qu'ils partent pour Atami. Noriko est, ainsi qu'on l'a

395 Le psychiatre japonais Doi Takeo a théorisé la question de la dépendance avec la notion d'*amae* 「甘え」, traduite en français par « indulgence ». Issu du verbe japonais *amaeru* 「甘える」 le terme désigne le fait de se sentir autorisé à bénéficier de l'indulgence de quelqu'un, de compter sur les liens privilégiés qui unissent deux personnes (Doi 1988, 25). L'*amae* correspond ainsi à une forme d'anticipation confiante de la bienveillance venant d'une personne dont on dépend.

396 Au sujet du personnage de Shigé, Bordwell mentionne la suggestion *a priori* surprenante de Satô Tadao selon laquelle il s'agirait d'un personnage en partie comique : « this would make the long-held take in which, muttering, she prepares to put her drunken father to bed a humorous high point of the film » (1988, 330). Cette idée concorde toutefois avec la dimension excessive du personnage, dont l'attitude va au-delà d'un simple manque de sensibilité. Elle fait par ailleurs honneur à Sugimura Haruko, l'actrice qui joue Shigé, grande comédienne de théâtre et de cinéma de l'époque, sur laquelle Ozu s'appuie pour composer le contraste au cœur du film et dans lequel elle n'a pas, c'est le moins qu'on puisse dire, le beau rôle.

397 La présentation du rapport entre les deux personnages, le jour de l'arrivée des parents à Tokyo, est teintée d'une ironie légère parce qu'elle semble annoncer un rapport inversé entre elles. En effet, ayant été retardée, Noriko n'a pas pu venir à la gare accueillir ses beaux-parents et arrive plus tard chez Kôichi, ce que Shigé lui reproche plus ou moins ouvertement. Noriko semble alors promettre d'être une « pièce rapportée » distante et désengagée, ce qui est toutefois rapidement contredit, Dennis Konshak soulignant que « right after Noriko remarks that Tomi [the mother] hasn't changed, Shigé says she's gotten fatter » (1980, 33), inversant ainsi les rôles des deux personnages d'une manière qui ne changera plus.

vu, celle qui montre la ville à ses beaux-parents lors de la seule occasion qu'ils ont finalement de visiter Tokyo. Elle les accueille ensuite dans son petit appartement, qu'elle semble heureuse de leur montrer. C'est enfin chez elle que madame Hirayama trouvera refuge quand Shigé les aura chassés, elle et son mari, à leur retour de la station thermale. Le même rapport se retrouve à Onomichi, après les obsèques de la mère, cette deuxième occurrence accusant encore le contraste entre les deux personnages du fait de la promptitude avec laquelle Shigé se dégage de toute implication familiale, alors que Noriko reste quelques jours avec son beau-père désormais veuf et sa belle-sœur Kyôko. C'est Shigé, en effet, qui a l'initiative du départ précipité des trois aînés, dès le repas suivant le service funèbre. Cette caractérisation du personnage surprend d'autant plus que les raisons invoquées pour son retour, à savoir ses obligations professionnelles, ne relèvent pas de l'urgence puisqu'elle tient un salon de coiffure (à la différence de son frère aîné, qui est médecin)³⁹⁸ : quelle cliente ne comprendrait pas, en effet, que son salon soit fermé quelques jours parce que la patronne vient de perdre sa mère ?

Cette intensification du personnage de Shigé est encore accrue du fait qu'elle demande, au cours de ce même repas, à rapporter avec elle deux pièces de vêtement ayant appartenu à sa mère, un *obi* et un *yukata*³⁹⁹. Réclamant ainsi des « souvenirs » de sa mère tout juste incinérée Shigé s'arroge un héritage d'une manière brutale, qui choque sa jeune sœur Kyôko, ainsi qu'on l'apprend par la suite, dans une scène de dialogue entre la jeune femme et Noriko, le matin où celle-ci s'apprête à rentrer à Tokyo⁴⁰⁰. Au cours de cet échange, Kyôko exprime la colère qu'elle ressent pour ce qu'elle décrit comme l'égoïsme de ses frères et sœur, particulièrement celle-ci. Noriko essaie de la convaincre qu'il s'agit là du cours normal des choses, qui fait que chacun se replie de plus en plus sur sa propre vie et s'éloigne de ses parents. De tels propos conduisent Kyôko à souligner combien « la vie est décevante », ce que Noriko ne contredit pas, insistant

398 Cette répartition est d'autant plus frappante que Shigé comme Kôichi sont leurs propres patrons : ils semblent à ce titre posséder une certaine marge de manœuvre dans l'organisation de leur travail au contraire de Noriko, qui est employée dans une entreprise et que l'on voit demander l'autorisation de s'absenter auprès de son supérieur (Minutage : [36min46sec] dans le DVD édité par Carlotta).

399 Le *obi* 「帯」 désigne la large ceinture portée sur un *kimono*. Un *yukata* 「浴衣」 est un *kimono* d'été en tissu léger, coton, lin ou chanvre. Il est également d'usage de porter un *yukata* à la sortie du bain et pour dormir, notamment dans les auberges des stations thermales (comme c'est par exemple le cas des parents lorsqu'ils sont à Atami, notamment lors de la célèbre scène sur la digue au bord de la mer).

400 Minutage : [1h58min30sec – 2h01min50sec] dans le DVD édité par Carlotta

plutôt sur les difficultés auxquelles chacun doit faire face. L'enjeu qui se dessine dans cet échange entre les deux personnages se formule ainsi dans un rapport au temps et particulièrement au devenir, explicité dans le refus de Kyôko « de devenir comme ça », c'est-à-dire dans son désir d'interrompre le processus que Noriko lui présente comme inéluctable. Autrement dit, Kyôko ne conteste pas le « droit » de sa sœur Shigé à recevoir des choses ayant appartenu à leur mère, ce n'est pas dans ce registre qu'elle se situe, au contraire de Shigé qui, elle, s'est assurée que son frère aîné approuvait ses requêtes et lui donnait ainsi l'autorisation de rapporter avec elle les anciens vêtements de leur mère. Dans la scène de dialogue avec Noriko, Kyôko oppose ainsi le souci qu'elle a de son devenir à toute revendication formulée en termes de droit ou de propriété.

Le rapport à la succession de Shigé, qui apparaît pour sa part effectivement appuyé sur le droit et la propriété, s'oppose en outre à celui qui prévaut pour le personnage de Noriko⁴⁰¹ qui bénéficie, à la toute fin du film, d'une véritable transmission, qu'elle n'a pas réclamée et qui lui est donnée en un sens « sans raison ». Lors de cette scène très célèbre (celle-là même que commentait Doganis), Noriko annonce à son beau-père qu'elle va prendre le train le jour même pour rentrer à Tokyo après avoir passé quelques jours (rien n'indique combien) à Onomichi. Monsieur Hirayama la remercie d'être restée et évoque aussi la chaleur de son accueil, à Tokyo. Il lui donne alors une ancienne montre à gousset ayant appartenu à sa femme, lui enjoignant par ailleurs de penser à elle-même et à son propre bonheur, l'incitant ainsi à « oublier » son fils et à se remarier. Cette scène étonnante, qui voit le père s'adresser à elle en utilisant un vocabulaire plutôt étranger à sa génération mais qui parlerait sans doute à ses propres enfants, aboutit donc à un legs authentique. La scène oppose ainsi la transmission véritable à la manière qu'a eue Shigé de s'attribuer un héritage, c'est-à-dire la possession d'objets associée à la mort comme terme. Cette dimension de la transmission permet ainsi de préciser le rapport du geste comme mouvement physique à la liaison et au passage, c'est-à-dire fondamentalement à la communauté.

Ainsi, la montre que Noriko reçoit de son beau-père formalise également le rapport du personnage à un avenir ouvert, comme le suggère l'un des tout derniers plans du film, dans lequel

401 Au cours de leur échange, Kyôko souligne en effet que Noriko n'agit pas comme sa sœur Shigé, contestant ainsi que l'« égoïsme » de celle-ci corresponde simplement à une évolution inévitable des personnes.

elle est assise dans le train qui la ramène à Tokyo⁴⁰². Désormais seule face à la caméra, son visage n'exprimant rien d'autre qu'un certain repli vers ses pensées et ses émotions, elle sort la montre qu'elle vient de recevoir et qui est associée à l'échange au cours duquel son beau-père l'a si vivement enjointe à refaire sa vie. Le lien à son passé et à son engagement par le mariage semble désormais déposé dans cet objet du temps, de sorte qu'un avenir fait d'autres engagements, auprès d'autres personnes n'impliquerait pas que ce passé doive disparaître. Un avenir fait d'innombrables possibilités est ainsi déployé par l'établissement de cette filiation indirecte, qu'elle tient de ses beaux-parents et qui donne à penser que le deuil, notamment celui de son mari disparu à la guerre, était un enjeu pour le personnage, et que c'est ce que le film lui a offert. Cette image de Noriko dans le train est d'une grande beauté parce qu'elle n'affirme rien sans toutefois renoncer le moins du monde à sa présence. Ce plan, dans lequel le personnage n'est pas enfermé par ce qui pourrait être attendu d'elle, conduit ainsi à nuancer l'observation de Doganis au sujet du rapport du personnage de Noriko à son image et à le comprendre plutôt comme un risque, très réel et à vrai dire fréquent, de l'enfermement des personnages de cinéma par des « images figées, inertes et rassurantes » (Doganis 2005, 47) ou, pour reprendre le vocabulaire de Mondzain, dans des « visibilités », menaçant leur vie et leur liberté⁴⁰³. Ce plan qui souligne la grande aptitude du personnage de Noriko à circuler, que ce soit dans le temps, l'espace et les générations peut au contraire être décrit comme une authentique image de paix au sens où « la paix n'est pas la référence à des signes et des images garantis, mais le fait qu'on ne puisse se reconnaître dans aucun signe, dans aucune image » (Agamben 1998b, 65) : c'est l'apparence libérée de la représentation, et l'image de sa fixation.

Sur la passerelle d'Ueno : qu'est-ce qu'un mouvement ?

La question du mouvement et de la fixation est directement thématifiée dans une séquence cruciale de *Voyage à Tokyo* : située à peu près à la moitié du film⁴⁰⁴, suivant le retour des parents

402 Minutage : [2h08min07sec] dans le DVD édité par Carlotta.

403 Mondzain distingue en effet les images véritables « des visibilités programmatiques faites pour communiquer un message univoque » (2002, 38).

404 Le minutage de la séquence complète est [1h00min51sec – 1h02min56sec] dans le DVD édité par Carlotta (le film complet dure 2h11min).

d'Atami et leur expulsion du logement de Shige, il s'agit ainsi du moment où ils sont devenus « sans abri », comme le dit monsieur Hirayama. Après avoir mangé un morceau devant le temple de Kan'eiji, ils se lèvent pour rejoindre les personnes chez lesquelles ils espèrent pouvoir passer la nuit, madame Hirayama devant aller chez Noriko et son mari retrouver un ancien ami d'Onomichi installé à Tokyo, monsieur Hattori. Ils s'apprêtent donc à se séparer⁴⁰⁵ dans cette ville inconnue sans l'assurance de trouver un lieu accueillant où coucher ce soir-là, la situation de monsieur Hirayama étant encore plus précaire que celle de sa femme puisque le lieu où il dormira est incertain⁴⁰⁶. Le plan suivant celui où ils quittent le temple les montre sur une passerelle bordée d'un muret surplombant les voies de chemin de fer de la gare d'Ueno et, au loin, la ville⁴⁰⁷. Dans un plan plus resserré des parents, qui se sont rapprochés du muret, le père commente l'immensité de la ville qui s'étend en contrebas depuis la passerelle. C'est alors que sa femme décrit Tokyo comme un lieu dangereux parce qu'on ne peut s'y repérer : non seulement on risque de s'y perdre, mais il serait alors impossible de se retrouver. Leur échange n'est pas suivi du contrechamp qui montrerait la ville en contrebas, Tokyo n'apparaissant toujours pas dans le regard porté sur elle. Désignant ainsi la capitale comme l'endroit d'une perte irrémédiable, cette séquence radicalise l'incertitude concernant les lieux et la localisation dans le film : bien que les mots de la mère soient au conditionnel, ils décrivent en fait assez précisément la situation effective des personnages, qui sont au fond perdus dans cette ville où ils n'ont pas été accueillis et où ils sont désormais livrés à eux-mêmes.

Or, l'extrémité à laquelle les parents sont rendus à ce moment-là n'est pas la seule chose qui attire l'attention sur la séquence de la passerelle d'Ueno, qui est ouverte et close par les deux seuls travellings du film, tous les autres plans étant fixes ainsi qu'il est d'usage dans les films d'Ozu à cette date. Ces mouvements d'appareil se remarquent d'autant plus que ni l'un ni l'autre ne sert à clarifier le trajet des personnages entre les deux points de vue depuis lesquels ils sont

405 La scène de visite en autobus offre une première image de la séparation des parents dans Tokyo (voire par Tokyo) dans la mesure où les deux visiteurs n'y sont pas assis l'un à côté de l'autre.

406 Monsieur Hirayama finira d'ailleurs par rentrer, tard dans la nuit, saoul et accompagné de l'un des amis avec lesquels il a passé la soirée, chez sa fille Shigé, au grand désespoir de celle-ci.

407 Cela se devine du fait qu'un poteau électrique et un haut édifice, plus loin dans le plan, dépassent du muret bordant la passerelle.

filmés dans la séquence. Bien que proches⁴⁰⁸, les deux emplacements ne sont pas situés l'un par rapport à l'autre, ce hiatus dans la localisation n'est pas compensé comme il aurait pu l'être et demeure béant, la juxtaposition des deux plans faisant surtout ressortir le contraste dans leur composition. Bergala remarque de fait que les figures cinématographiques usuelles auxquelles Ozu a de moins en moins recouru, comme le travelling ou le panoramique d'accompagnement, sont celles « par lesquelles se gère ordinairement au cinéma l'illusion de l'antériorité du filmé sur le filmage »⁴⁰⁹ (1980, 26) particulièrement par l'établissement d'un espace filmique homogène et cohérent. Pour Bergala, le rapport entre filmage et filmé est inversé dans la pratique d'Ozu, « comme si pour lui, le réglage du dispositif devait toujours précéder arbitrairement ce qui peut se passer dans le plan ou dans la scène, sans qu'il se donne la possibilité d'un rattrapage en cours de route » (*ibid.*), ce qui peut être opéré grâce à toutes sortes de procédés dont le travelling fait partie. Comment comprendre la présence des deux mouvements d'appareil qui encadrent cette séquence ?

Le premier travelling se déplace latéralement de la gauche vers la droite le long d'une succession serrée de piliers en pierre pour s'immobiliser une fois le couple des parents entré dans le champ. Ils sont alors cadrés depuis le point où la caméra s'est arrêtée, à une dizaine de mètres d'eux, pratiquement de dos, assis l'un à côté de l'autre devant le temple Kan'eiji en train de manger un morceau. Le mouvement de la caméra semble avoir pour seule fonction de faire apparaître les personnages dans le champ en créant une forme de suspension précédant leur apparition, la rareté des mouvements d'appareil dans le film (il s'agit du tout premier) en faisant un événement en soi. Celui-ci se caractérise toutefois par une tension entre le mouvement de la caméra, qui est tout à fait perceptible, et une forme de stabilité dans la composition du plan tenant au caractère répétitif, pratiquement sériel, de la structure filmée. Il paraît ainsi plus marqué par la répétition et la réitération que par la modification, et le mouvement de la caméra

408 Du point de vue de la géographie de Tokyo, le temple de Kan'eiji est en effet tout près de la gare d'Ueno.

409 À ce sujet, Bergala souligne bien que « l'on a eu trop souvent tendance à parler de cette raréfaction stylistique en termes d'ablation, presque d'auto-mutilation, sans relever que dans le même temps Ozu mettait en place les formes nouvelles dont il avait besoin : le raccord-Ozu sur les regards, la position-Ozu de la caméra, les plans sans personnages, les regards presque-caméra, etc. » (1980, 26). Considérer sa pratique à partir de l'idée d'ascèse ou de retenue paraît ainsi passer à côté de la logique dont elle témoigne, Hasumi s'attachant à réfuter ce genre d'idées en soulignant au contraire la « frénésie » régnant dans certains plans caractéristiques de ses films (1998, 119).

s'arrête quand la composition du plan change drastiquement, le moment où la série de piliers se termine correspondant à l'entrée des parents dans le champ.

Le second travelling, qui clôt la séquence, suit les personnages qui marchent sur la passerelle surplombant les voies de chemin de fer. Succédant au plan rapproché des parents au cours duquel ils ont évoqué l'immensité de la ville, le travelling les suit en légère contre-plongée le long du muret qui bloque la vue. Le mouvement de la caméra démarrant quand le père, suivi de sa femme, s'éloigne du muret et se met en marche, il donne le sentiment d'être tributaire de celui des personnages. Allant ainsi à l'encontre du constat général de Bergala, il semble relever de ce que ce dernier appelle le « travail du cinéma » et qu'il décrit comme ayant pour objet « de recouvrir, d'effacer, de nier [l'antériorité de l'énonciation sur l'énoncé], de telle sorte que pour le spectateur soit maintenue l'illusion de l'antériorité et de la présence du filmé sur le filmage » (Bergala 1980, 25) et de suggérer ainsi que le point de vue suit celui des personnages. L'effet de ce travelling intrigue toutefois parce qu'il ne fait que suivre le déplacement des personnages pendant un temps, pratiquement sans que la composition du plan change du fait de la position relative de la caméra, des personnages et du muret, ce dernier occupant toujours à peu près la même portion du cadre. Ce travelling ne produit pas non plus de changement notable dans le point de vue, qui reste concentré sur le corps en marche des personnages, lesquels conservent pratiquement la même place dans le plan, le mouvement physique de la caméra ayant une relation paradoxale avec son effet à l'image, qui tend à le nier. Le travelling n'a donc pas pour fonction de simuler ou de suggérer qu'on se rapproche du point de vue des parents, rien de ce qui s'étend peut-être devant leurs yeux n'apparaissant dans le champ. Il n'a pas non plus pour effet de matérialiser à l'image le lieu vers lequel ils se dirigent immédiatement (s'agit-il de la gare ?) : il ne possède pas de fonction d'explication ou de clarification dramatique et demeure ainsi dans l'indétermination. En montrant ces deux mouvements paradoxaux, qui exposent la capacité du cinéma à montrer le mouvement tout en désactivant ses effets, cette scène interroge cette capacité : quelle est, de fait, la mobilité dont le cinéma est capable ?

Dans son texte consacré au geste et à son ordre propre⁴¹⁰, qu'il associe directement au cinéma, Agamben s'interroge sur les rapports entre image et mouvement. Il souligne à ce sujet l'immobilisation particulière que tendent à opérer les images dans la mesure où « toujours, en toute image, est à l'œuvre une sorte de *ligatio*, un pouvoir paralysant qu'il faut exorciser ; et c'est comme si de toute l'histoire de l'art s'élevait un appel muet à rendre l'image à la liberté du geste » (2002b, 66), à la dégager d'une telle immobilisation. Agamben évoque alors les travaux de Deleuze sur le cinéma, qui ont montré que « les images cinématographiques ne sont ni des “poses éternelles” [...], ni des “coupes immobiles” du mouvement, mais des “coupes mobiles” des images elles-mêmes en mouvement, que Deleuze appelle des “images-mouvement” » (*ibid.*, 65). Il semble qu'à ce titre le cinéma doive résoudre cette tension des images entre immobilité et mouvement en les ramenant, comme le dit Agamben, « dans la patrie du geste » (*ibid.*, 67). La scène de la passerelle d'Ueno enjoint toutefois à remettre en question cette identification entre cinéma et mouvement ou à préciser ce qu'elle désigne. Autrement dit, la séquence semble précisément interroger les conditions permettant effectivement que le cinéma rapatrie les images dans le registre du geste, ce qui n'est jamais garanti.

En effet, le mouvement physique, visible, perceptible n'est pas le critère permettant de sortir du risque d'immobilisation propre aux images, qu'elles soient cinématographiques ou non : on peut créer de la fixité même en montrant du mouvement. C'est ce que font de nombreuses figures cinématographiques quand elles deviennent des procédés, générant ce que Deleuze appelle un cliché, c'est-à-dire « une image sensori-motrice de la chose » (1985, 32). En effet, Maratti souligne qu'« alors que pour Bergson la perception sensori-motrice était au service des besoins – légitimes – du vivant, pour Deleuze, il s'agit beaucoup moins des exigences de la vie que d'un système de valeurs qui colle à la perception même des choses et risque toujours de faire glisser la pensée dans le conformisme de la *doxa* et les affects dans des schémas préétablis » (2003, 79). On retrouve ici la question que posait Doganis au sujet du personnage de Noriko et le risque que les émotions qui l'animent soient transformées par le cinéma en une illustration de quelque chose conditionnant la vie du personnage, le transformant en un « stéréotype », suivant le mot de Doganis. La question concerne donc aussi bien le mouvement physique que la mobilité

410 Il s'agit de « Notes sur le geste », dans *Moyens sans fins* (2002b, p. 59-71).

essentielle des émotions. Plus que des images en mouvement, ce qui est alors produit sont des images du mouvement reposant sur des enchaînements prédéterminés, tendus vers un résultat préexistant, c'est-à-dire un effet, et déterminés par lui. Il apparaît ainsi que la *ligatio* à l'œuvre dans les images de cinéma tient à leur identification à une pure effectivité, identifiant ainsi ses facultés à leur seule exécution, à la réalisation de certains effets. Ceci bien qu'une telle idée puisse nous sembler à bien des égards évidente ou tautologique tant il est vrai, « qu'il s'agisse de l'être ou de l'agir, nous n'avons pas aujourd'hui d'autre représentation que l'effectualité. N'est réel que ce qui est effectif et, comme tel, gouvernable et efficace⁴¹¹ » (Agamben 2012, 13). Au contraire, la séquence de la passerelle d'Ueno s'attarde spécifiquement sur la dissociation entre mouvement et effet : Ozu ne recourt pas aux travellings comme à des figures cinématographiques exploitant la capacité qu'a le médium de montrer le mouvement comme à une fin en soi, c'est-à-dire comme à un effet possible.

La notion de geste telle qu'elle est énoncée par Agamben permet de conceptualiser ce qu'est un cinéma conçu autrement que comme pure effectivité, comme pratique dont la capacité d'action n'est pas capturée et identifiée à la production d'effets. Le terme désigne ainsi un rapport au médium ne relevant pas de l'exécution et de sa mobilisation en vue de produire des effets, une pratique dont la capacité d'action est au contraire en contact avec sa dimension passive. Pour Agamben, le geste, tout en s'inscrivant « dans la sphère de l'action, [se] distingue nettement de l'agir (*agere*) et du faire (*facere*) » (2002b, 67) : il décrit un troisième genre d'action, qui se situe hors de l'opposition traditionnelle entre agir et produire. Produire, ou faire, est en effet « un moyen en vue d'une fin » (*ibid.*, 68). Agir, au contraire, est une fin sans moyen dans le sens où « bien agir est en soi-même sa propre fin » (*ibid.*). En revanche, « dans le geste, c'est la sphère non pas d'une fin en soi mais d'une médialité pure et sans fin qui se communique aux hommes » (*ibid.*, 69), « médialité » étant à comprendre ici comme ce qui se rapporte aux moyens, aux capacités. Le terme se rapproche beaucoup de celle de « communicabilité », évoquée dans le

411 Cette citation est extraite d'*Opus dei*, ouvrage dans lequel Agamben établit une archéologie de l'office chrétien comme ce qui a opéré une transformation de la conception de l'être et l'action dans la pensée classique. Pour lui, il s'agit là d'un héritage fondamental de la théologie chrétienne pour la conceptualité moderne. En effet, « dans l'office, être et praxis, à savoir ce que l'homme fait et ce que l'homme est, entrent dans une zone d'indistinction, où l'être se résout dans ses effets pratiques » (2012, 12).

développement consacré au dispositif, en tant que puissance de communication, mais médialité possède une valeur plus générale, se rapportant aux moyens et à la sphère pratique d'une manière plus générale.

Pour Agamben, la danse décrit fondamentalement ce qu'est un geste dans la mesure où « elle consiste toute entière à supporter et à exhiber le caractère médial des mouvements corporels » (*ibid.*), c'est-à-dire leur statut de moyens offerts à la possibilité. Cette exhibition, ou exposition, de moyens « purs », c'est-à-dire dégagés de leur soumission à une fin, caractérise ainsi le registre du geste et c'est à ce titre qu'il peut décrire le cinéma, c'est-à-dire un régime possible ou une potentialité du médium. Aussi, ce qui est en jeu dans le geste n'est pas de communiquer quelque chose, un quelconque « contenu », un « ensemble de mots d'ordre » pour reprendre la manière dont Deleuze définit l'information (2003, 298), mais la transmission d'un moyen en tant que tel, l'accès à une potentialité dégagée de sa soumission aux effets qu'elle peut générer. Le terme envisage ainsi le cinéma d'une manière qui contraste avec la tentation de célébrer sa capacité à reproduire le mouvement – *Voyage à Tokyo* témoignant de la manière dont il peut au contraire s'attacher à en recueillir le déploiement.

Pour reformuler cette idée, on peut rappeler avec Agamben que le concept de mouvement, comme « *kinesis* », est central dans la pensée d'Aristote, pour qui « le mouvement est un acte non-fini, non-accompli, sans *télos*, ce qui signifie que le mouvement conserve une relation essentielle avec une privation, une absence de *télos* » (2005, en ligne⁴¹²). Cette définition permet ainsi de séparer le mouvement de son rapport à l'effectivité, à la production de certains effets, Agamben soulignant à cet égard qu'il ne peut être l'objet d'une décision (*ibid.*), le registre de la

412 Ces citations sont extraites d'une conférence d'Agamben sur le mouvement ayant été transcrite et traduite en anglais. Pour conserver la cohérence linguistique de mes références aux travaux d'Agamben, j'ai retraduit ces courtes citations en français. Voici l'extrait tel qu'il a été publié en anglais : « the concept of movement is central to Aristotle's thought as κίνησις, which has a strategic function in the field of the relation between power and act. Aristotle interestingly defines movement as the act of a power as power, rather than the passage to action. [...] Another interesting aspect in Aristotle is that movement is an unfinished, unaccomplished act, without τέλος, which means that movement keeps an essential relation with a privation, an absence of τέλος. [...] In this perspective the motto I cited as a rule for myself might be reformulated in ontological terms as this: 'the movement is that which if it is, is as if it wasn't, it lacks itself; and if it isn't, is as if it was, it exceeds itself'. It is the threshold of indeterminacy between an excess and a deficiency that marks the limit of every politics in its constitutive imperfection » (2005, en ligne).

volonté et de l'intention trahissant son mode d'existence. L'expression avec laquelle Agamben formule sa définition du mouvement, en termes ontologiques, comme « ce qui, s'il est, est comme s'il n'était pas, il manque ; et s'il n'est pas, il est comme s'il était, il s'excède » (*ibid.*), rappelle directement les mots de Hasumi au sujet de la série de plans sans personnages précédant l'annonce de la mort du personnage de la mère, à savoir qu'elle « contient à la fois quelque chose d'excessif et apporte l'impression d'un manque » (1998, 190), suggérant ainsi que cette succession de plans fixes montrant des paysages correspondent bien plus profondément à un mouvement – celui du temps, celui de la vie – que la visualisation d'une course-poursuite en auto. Désignant en effet « ce qui reste inexprimé dans chaque acte inexpressif », le geste est le « vide central » (Agamben 2006, 84) à la source du mouvement que celui-ci met en branle.

2. Restaurer : le « geste »

L'expérience esthétique serait donc capable de nous faire vivre un lien qui autrement ne pourrait pas se ressentir.

Marion Froger, *Le cinéma à l'épreuve de la communauté*

Dans la mesure où elle permet de dissocier la mobilité du médium de sa mobilisation en vue de produire des effets, avec l'idée de « geste » se dessine la part restauratrice du cinéma d'Ozu. La notion permet ainsi de conceptualiser la manière dont la pratique cinématographique d'Ozu fait face, au sein du médium lui-même, à sa destructivité, dont on a vu⁴¹³ qu'elle était essentiellement à comprendre comme le pouvoir de capture et de séparation du cinéma en tant que dispositif, qui porte en effet sur le rapport de la puissance pratique à son propre désœuvrement, c'est-à-dire à la relation intime d'une puissance de faire à sa puissance de ne pas faire. Autrement dit, la menace en jeu tient à « la capture et l'inscription dans une sphère séparée du désœuvrement central de la vie humaine » (Agamben 2008b, 366). En neutralisant sa possibilité de se désœuvrer, les dispositifs identifient l'agir à une pure effectivité dans le sens où ils le rendent univoquement action « positive », actualisée, effective. Dans le cas du cinéma, cela

413 Voir le chapitre 2 « Dispositif cinématographique et communauté », sous-partie « Le dispositif et la négativité du médium cinématographique ».

signifie sa mobilisation en vue de produire des effets pour eux-mêmes, ce qui peut se faire au détriment des personnages ou des lieux, qui servent de faire-valoir à ces capacités de la technique. Le geste désigne alors la possibilité de dissocier l'expressivité du médium de sa mobilisation pour produire des effets.

Or, comme on l'a vu, le pouvoir de séparation en jeu dans le dispositif menace particulièrement la communauté, danger qui se traduit, dans les films d'Ozu, par la menace pesant sur les liens familiaux. Il s'agit désormais de considérer la manière dont les films d'Ozu font face à ce risque. Ainsi qu'on l'a étudié dans *Voyage à Tokyo*, la potentialité restauratrice à l'œuvre dans le cinéma d'Ozu se rapporte à la place active qui est ménagée à la passivité dans le film, qui est à différencier des choses subies et imposées et correspond au fond sur lequel l'activité et l'expressivité émergent, ce qui se joue dans le visage, ainsi que l'explique Agamben :

Le visage humain reproduit dans sa structure même la dualité de propre et d'impropre, de communication et de communicabilité, de puissance et d'acte qui le constitue. Il est formé d'un fond passif dont se détachent les traits actifs expressifs. [...]

Les organes réceptifs composent la couche de fond [...] : front et joues. [...] Au-dessus de ce premier triangle élémentaire [...] s'étend un second triangle qui est composé des organes dont le jeu expressif anime le masque rigide du premier : yeux et bouche. [...]

Mais seul le jeu réciproque des deux plans est la vie du visage. (2002b, 110-111)

Cette part passive correspond à la puissance de ne pas faire (ou être) quelque chose dont on a la capacité. Pour ce qui concerne le cinéma, il s'agit de ne pas simplement considérer sa réceptivité, mais de caractériser sa capacité à « assumer » et à « supporter » qui caractérise le registre du geste (2002b, 68). Ce qui se formule ainsi fondamentalement comme une capacité à *endurer* se lit particulièrement dans ce que Hasumi appelle les « scènes de communion » des films d'Ozu.

Les « scènes de communion » : demeurer et contempler

L'expression, « scènes de communion », désigne un type de composition étroitement associé aux films d'Ozu qui montre deux personnages (exceptionnellement trois) assis ou debout côte à côte et regardant dans la même direction. Aussi, pour Hasumi, « le lyrisme d'Ozu ne s'exprime ni dans un échange de regard, ni dans le symbolisme psychologique de l'objet du

regard, mais précisément dans le geste de deux êtres, qui simultanément regardent un même objet » (1998, 156). Ces scènes, dont on pourrait dire un peu rapidement qu'il ne s'y passe rien, sont ainsi structurées par deux pôles essentiels : le premier est celui des corps qui se tiennent et demeurent dans le passage du temps ; le second celui de regards qui contemplent. Ainsi « le cinéaste révèle [la] communion [des personnages] en nous montrant leur dos, leurs hanches, parfois leurs pieds » (*ibid.*, 157) dans des plans dont la composante physique essentielle s'exprime dans les actions très simples de se tenir, d'être assis et de porter le regard. Comme les deux premières le suggèrent d'emblée dans la mesure où elles consistent essentiellement à être tenues, c'est-à-dire à exercer une tonicité musculaire minimale, de telles actions se situent à la limite entre activité et passivité, elles se rapportent à un mode de l'agir profondément marqué par la passivité.

Pour Hasumi, la communion en jeu dans ces scènes se comprend notamment comme un relâchement de la tension particulière aux scènes de dialogues en champ/contrechamp telles qu'elles sont filmées par Ozu, comme c'est bien connu et qu'on l'a notamment vu au sujet de la scène de dispute de *Bonjour*⁴¹⁴, où la « règle » des cent quatre-vingts degrés n'est pas respectée, générant des « raccords de regard invariablement faux » (Burch 1982, 173). Comme Hasumi le rapporte, François Truffaut décrit ainsi l'impression produite par une telle pratique :

En général, quand on filme deux personnages qui dialoguent, en recourant au procédé du champ/contrechamp, c'est en respectant les mêmes positions : la caméra reste toujours du même côté par rapport aux deux personnages. En d'autres termes, cela équivaut exactement à un panoramique. Or, chez Ozu, on a l'impression que la caméra saisit un personnage de ce côté-ci et qu'ensuite, elle va filmer l'autre du côté opposé. Mais ce n'est pas une simple impression : ce ne peut être qu'une mise en scène volontaire. Ce qui fait que les spectateurs éprouvent, en suivant le regard d'un personnage, la crainte de ne pas rencontrer son interlocuteur. Autrement dit, à chaque succession de champ/contrechamp, on croit que l'interlocuteur n'est plus là. (cité dans Hasumi 1998, 152)

Autrement dit, cette mise en scène produit une tension hors de tout enjeu dramatique, qui correspond, pour Hasumi, au constat paradoxal que « les yeux se fixent, alors que les regards s'évitent » (*ibid.*) et ne semblent jamais devoir se rencontrer. Parce qu'elles montrent deux

414 Voir le chapitre 3 « Prendre la parole », sous-partie « Un cinéma aux confins de l'ordre et du désordre ».

personnages assis côte à côte et regardant dans la même direction, dans les scènes de communion la dynamique des regards change et la question de savoir s'ils peuvent se croiser disparaît :

Chez Ozu, la durée se décontracte quand deux personnages, dont les regards ne se croisent pas, regardent ailleurs dans une simultanéité parfaite afin de capter dans leur champ visuel un objet qui n'apparaît pas à l'écran. [...] Ce mouvement de regard simultané, sans être soutenu par le procédé champ/contrechamp exprimera la communion des deux personnages. (*ibid.*, 156)

La configuration des corps, la présence de l'objet regardé permettent aux regards de s'accorder sans qu'il s'agisse pour autant de se conformer à un usage institutionnalisé comme c'est le cas dans un dialogue filmé en champ/contrechamp habituel, respectant la « règle » des cent-quatre-vingt degrés. Or, comme le souligne Hasumi, l'objet en question n'apparaît pas à l'image : ce qui importe n'est pas sa nature ou son identité. Ce vers quoi convergent le regard des personnages se caractérise avant tout par son indétermination, qui en est la qualité décisive.

Qu'est-ce qui se tient, en effet, vis-à-vis des personnages assis côte à côte ? Une des toutes premières scènes de communion de la filmographie d'Ozu se trouve à la fin de *Gosses de Tokyo*. Elle montre le père et ses fils assis côte à côte et partageant des *onigiri*⁴¹⁵ en guise de petit-déjeuner, marquant ainsi la fin de la grève de la faim entamée la veille au soir par les deux garçons. Assis sur des chaises pliantes dans le petit jardin bordant leur maison de la banlieue de Tokyo, ils font face à l'espace manifestement inhabité qui s'ouvre au-delà de la petite palissade qui le clôt, dans lequel on aperçoit de grands arbres, et que longe une voie ferrée. Parmi les nombreuses autres de ces scènes qui peuplent les films d'Ozu, certaines sont particulièrement célèbres, comme c'est le cas de la scène de la digue de *Voyage à Tokyo*. Ici le couple vieillissant assis sur la digue de la petite ville thermale d'Atami fait face à la mer et à l'horizon de la baie de Sagami qui s'ouvre sur l'océan Pacifique. Un autre exemple significatif se trouve à la fin de *Bonjour*, lorsque l'homme et la femme dont la relation amoureuse est un fil secondaire du film se retrouvent par hasard sur le même quai de gare et se tiennent ainsi, finalement, debout l'un à côté de l'autre. Les deux personnages n'échangent alors que des considérations sur le temps qu'il fait, mais celles-ci les conduisent à lever ensemble les yeux vers le ciel, qu'ils contemplent en

415 Un *onigiri* est une boulette de riz souvent agrémentée d'un condiment (prune sure, graines de sésame) et/ou entourée d'une feuille de *nori* (algues séchées).

commentant la forme d'un nuage qu'on ne verra pas. Enfin, dans *Printemps tardif*『晩春』 (1949), le père veuf que sa fille va bientôt quitter pour se marier est pour sa part assis à côté de son ami sur la galerie longeant le jardin de pierres du monastère zen du Ryôan-ji, à Kyôto.

Cette dernière scène⁴¹⁶, et *Printemps tardif* dans son ensemble, a très probablement participé à induire certains problèmes d'interprétation du cinéma d'Ozu, que des commentateurs ont directement rapproché du zen, comme si ses films étaient une illustration, voire une adaptation (Schrader 1988, 18), des principes et de l'imaginaire suscité par cette branche du bouddhisme japonais. C'est particulièrement le cas de Paul Schrader, dont l'ouvrage consacré à Ozu, Bresson et Dreyer, *Transcendental Style in Film*, développe l'idée que « in Ozu's films Zen art and thought is the civilization, film is the veneer » (*ibid.*). Cette approche a été abondamment critiquée et remise en question, par des auteurs aussi différents que Bordwell, Deleuze et Hasumi⁴¹⁷. Bordwell conteste vigoureusement l'inscription du cinéma d'Ozu dans la sphère du « typiquement japonais⁴¹⁸ » (1988, 6), ce en quoi il est rejoint par Hasumi pour qui, « plutôt que de se complaire dans cette formule ambiguë de *typiquement japonais*, disons qu'Ozu a choisi d'être proche du cinéma et de ses limites » (1998, 205). Deleuze critique pour sa part l'opposition proposée par Schrader entre « “le quotidien”, d'une part, et d'autre part “le moment décisif”, “la disparité”, qui introduirait dans la banalité quotidienne une rupture ou une émotion inexplicables [Schrader 1988, 42-48] » (1985, 24) rejoignant, ainsi, une transcendance. Pour Deleuze au contraire, dans les films d'Ozu, « la splendeur de la Nature, d'une montagne enneigée, ne nous dit qu'une chose : Tout est ordinaire et régulier, Tout est quotidien ! » (*ibid.*, 25) Autrement dit, pour ces auteurs, interpréter le cinéma d'Ozu comme se référant au zen signifie perdre de vue les linéaments de la pensée déployée dans les films d'Ozu. Particulièrement, cela pose le problème d'enjoindre à voir dans la figuration du jardin de pierres du Ryôan-ji une transposition de principes déjà constitués, c'est-à-dire, au fond, à la considérer comme une imagerie de la spiritualité. Ce qui caractérise cette scène, au même titre que celles dont les vis-à-vis sont un

416 Minutage de la scène : [1h29min32sec – 1h31min12sec] dans le DVD édité par Criterion.

417 L'ouvrage que Hasumi a consacré à Ozu est antérieur (dans sa version japonaise) de deux ans à *L'image-temps* (1985), au début duquel Deleuze envisage le travail du cinéaste. De ce fait, Hasumi ne peut faire référence à Deleuze à ce sujet, toutefois, il convient de remarquer que Hasumi est un spécialiste de la philosophie française de la deuxième moitié du 20e siècle et a traduit certains ouvrages de Deleuze en japonais.

418 La critique de Bordwell est exposée dans un certain détail plus loin dans ce chapitre.

espace vide, le ciel ou la mer, c'est précisément le contraire : il ne s'agit en aucun cas de la fixation dans le visible et l'assignable d'une image toute faite de ce qui serait spirituel. Dans *Printemps tardif*, le jardin du Ryôan-ji n'est pas à prendre comme un symbole, mais dans toute sa concrétude matérielle, dans son obstination minérale.

Le jardin de pierres du monastère zen du Ryôanji a été construit à la fin du 15^e siècle ou au début du 16^e siècle, la date exacte de sa création, de même que son auteur, demeurent inconnus. Ce n'est pas le premier jardin de pierres à avoir été aménagé au Japon⁴¹⁹, leur élaboration étant liée à l'implantation, depuis la Chine, de cette branche du bouddhisme qu'est le zen⁴²⁰. Leur aménagement diverge ainsi de la tradition aristocratique héritée de l'époque de Heian (794-1185), pour laquelle les jardins étaient des lieux d'agrément, conçus et arrangés pour se divertir, se promener et canoter (Berthier 1989, 6 ; Keane 1999, 36). Les jardins de pierres sont aussi appelés des « jardins secs » ou, pour traduire directement le terme japonais 「枯山水」 (*kare sansui*), des « montagnes-eaux sèches » : reproduisant à l'origine des sites naturels sans eau, un jardin sec est « un lieu sans étang ni ruisseau où l'on dresse des pierres⁴²¹ » (Berthier 1989, 17). Les jardins zen en changent le propos pour figurer, par l'arrangement de pierres, des paysages comprenant pourtant de l'eau (*ibid.* ; Keane 1999, 59) : la « cascade » du Saihō-ji en est le premier exemple, le jardin sec du Daisen-in⁴²² en est un exemple particulièrement célèbre (Berthier 1989, 45-51 ; Hayakawa 1979, 74-76).

Sans doute créé vers 1513 (et donc postérieur à celui du Ryôan-ji), ce dernier est conçu sur un mode symbolique et témoigne de l'influence de la peinture des Song sur la culture esthétique

419 Au Japon, l'ancêtre des jardins de pierres est la « cascade » de pierres aménagée dans la partie haute du jardin du monastère du Saihō-ji (ou Koke-dera), à Kyôto, construit entre 1339 et 1344 par le moine zen et grand paysagiste de la période médiévale Musō Soseki (1275-1351) (Berthier 1989, 17 ; Hayakawa 1979, 62-64).

420 L'implantation du bouddhisme zen au Japon s'est fait à partir du 12^e siècle, accompagnant ainsi la grande mutation socio-politique de l'époque, qui voit la transition d'une société dominée par la cour impériale vers le pouvoir croissant de la classe des guerriers 「武士」 (*bushi*). D'un point de vue culturel, cette entrée dans la période « médiévale » de l'histoire du Japon a été profondément marquée par le bouddhisme zen.

421 Cette citation est extraite du *Sakuteiki*, le plus ancien traité consacré à l'aménagement paysager au Japon, qui date vraisemblablement de la fin de l'époque de Heian (deuxième moitié du 11^e siècle).

422 Le Daisen-in est un sous-temple du Daitoku-ji, l'un des cinq grands monastères zen de Kyôto (Berthier 1989, 45). Son jardin sec figure un ruisseau dévalant d'une cascade et s'engageant dans une vallée encastrée pour devenir un large fleuve s'écoulant dans une plaine (*ibid.*, 46 ; Hayakawa 1979, 75).

du Japon d'alors, qui se lit notamment dans les caractéristiques des pierres choisies (Elisseeff 2010, 62-64). Comme ce dernier, le jardin de pierres du Ryôan-ji n'est pas un espace à parcourir et on ne peut à vrai dire pas y poser le pied : « au lieu de pénétrer physiquement dans le jardin, on l'explore mentalement » (Keane 1999, 59). Il ne s'agit plus de déambulation mais de contemplation. À la différence du jardin du Daisen-in toutefois, celui du Ryôan-ji ne se rapporte pas à un paysage sur un mode symbolique⁴²³ : il se présente comme un rectangle de deux cents mètres carrés occupé par du gravier ratissé parsemé de quinze pierres rassemblées en cinq groupes entourés de mousse. Construit sur un sol totalement artificiel, ce qui est alors inédit, il se distingue par un caractère particulièrement abstrait (Berthier 1989, 28), qui en fait à peine un « jardin sec » à proprement parler, son abstraction tendant à reléguer toute idée de référent paysager ou iconographique à son aménagement.

Les jardins de pierres se distinguent également par le fait qu'ils sont, c'est évident, constitués de pierres. L'inclusion de pierres n'est absolument pas une nouveauté en elle-même, mais les jardins secs sont dépourvus de la végétation et de l'eau, ruisseaux et étangs, qui composent habituellement les jardins et s'offrent au passage du temps. Leur altération inéluctable, la variation de l'aspect des plantes et des arbres suivant les saisons, la mobilité permanente de l'eau, tout cela tendait à évoquer l'idée bouddhiste du caractère transitoire et impermanent du monde matériel, enseignement dont l'appropriation a été particulièrement puissante au Japon, au sein de la cour de l'époque de Heian⁴²⁴. Dans les jardins de pierres et particulièrement celui du Ryôan-ji, rien de tout ça et seulement semble-t-il l'immobilité, l'immutabilité et l'inaltérabilité de la roche. Celles du Ryôan-ji se signalent en outre par la simplicité de leur matériau, les pierres qui le composent n'ayant rien de remarquable, très différentes en cela des pierres privilégiées par les paysagistes chinois, qui en appréciaient au contraire « l'aspect singulier ou [...] la veinure rare » (*ibid.*, 35). Quelconques et peu nombreuses, les pierres de ce jardin laissent beaucoup de place au gravier ratissé et, ainsi que le souligne François Berthier, au vide (*ibid.*, 29).

423 Hayakawa Masao suggère que la popularité, très précoce, du jardin du Daisen-in vient en partie de sa « compréhensibilité » tenant à son caractère symbolique (1979, 75).

424 La mélancolie associée au caractère impermanent du monde matériel 「哀れ」 (*aware*) est la pierre angulaire de la sensibilité et de la culture esthétique élaborées par la cour impériale à l'époque de Heian. Dans l'aménagement paysager de cette époque, elle s'exprime notamment dans la préférence pour les arbres à feuillage caduc, dont l'aspect change au gré des saisons (Hoover 1977, 110 ; Keane 1999, 37).

Le paysage offert se caractérise ainsi par la combinaison d'une matérialité très pleine et très présente, l'immuabilité minérale, et du vide ménagé par la dispersion des pierres. Leur rapport est au fondement du dynamisme qui l'anime malgré l'absence de mouvement directement perceptible. La répartition des pierres soutient la mobilité du regard porté sur elles, naviguant d'un groupe de roches à l'autre, allant et venant, se posant, hésitant, partant et revenant. À ce sujet, Thomas Hoover remarque en effet que « the inclination of the stones is intended to evoke a sense of motion, for they have all been placed with their longer axis corresponding to that of the garden. This quality is further enhanced by the practice of raking the sand lengthwise, which makes the observer's eye sweep from left to right or right to left » (1977, 109). Le gravier bordant immédiatement la mousse qui entoure les groupes de pierres est par ailleurs ratisé en cercles concentriques pouvant évoquer, de manière très stylisée, les ondes qui se forment à la surface de l'eau quand y tombe un caillou, c'est-à-dire la mobilité toujours potentielle de l'eau. Il offre ainsi une version particulièrement abstraite de la tension propre aux jardins secs dans la mesure où ceux-ci doivent figurer l'écoulement de l'eau, sa mobilité et sa fluidité, à partir d'un matériau, la pierre, caractérisé par l'immobilité et la fragmentation. Ni symbolique ni métaphorique, le rapport du jardin du Ryôan-ji à l'eau se rapporte ainsi fondamentalement à la question du mouvement.

L'aménagement du jardin du Ryôan-ji témoigne à ce titre de la répugnance des moines zen pour les images religieuses et l'art bouddhiste de leur temps, peinture et sculpture essentiellement, qu'ils rejetaient comme étant idolâtres (Berthier 1989, 5). Malgré sa beauté hiératique, ce jardin atteste ainsi du caractère irrévérencieux du zen et de sa remise en question de la capacité des images à imposer un sens déterminé, à véhiculer une imagerie préconçue, c'est-à-dire à immobiliser et à figer, dénonçant le « pouvoir paralysant » des images qu'Agamben appelle leur *ligatio* (2002b, 66). Cette méfiance pour ce que Basile Doganis appelle « des images figées, inertes et rassurantes » (2005, 47) et le genre de fixation qu'elles opèrent, celle du cliché, est également au cœur de la scène de *Printemps tardif*. La tension qui se noue autour de cette question est notamment traduite dans la banalité du dialogue entre les deux hommes, qui tourne autour du mariage prochain de la fille unique de l'un d'eux. Celui-ci, évoquant indirectement sa tristesse de la voir partir, remarque qu'il est plus gratifiant d'avoir des garçons que des filles,

qu'on élève pour les laisser aller. Comprenant ses sentiments, son ami lui répond toutefois en soulignant que tous deux ont épousé de jeunes femmes élevées par d'autres, contrecarrant ainsi discrètement le lieu commun venant d'être énoncé en le faisant apparaître sous un angle différent, déplaçant et redéployant ainsi la question en la considérant du point de vue du futur mari.

Les rapports entre mouvement et immobilité travaillent la scène de *Printemps tardif* d'un point de vue physique également. La fixité du cadre des cinq plans qui montrent les groupes de roches du jardin, filmés depuis cinq points de vue différents, reprend la fragmentation sur laquelle repose paradoxalement le mouvement généré par le jardin, puisque l'ensemble des pierres ne peut être embrassé du regard (Elisseeff 2010, 60), appelant ainsi la mobilité de celui-ci. Le mouvement généré ainsi se perçoit à partir du troisième plan de la séquence, qui est ouverte par deux plans du jardin filmés depuis des points de vue distincts. Ce troisième plan constitue une forme de contrechamp aux premiers et cadre les deux hommes assis dans une composition générale filmée depuis le jardin. Dans cette situation, le cadre étant toujours fixe, seule la tête des deux personnages bouge, allant et venant d'un côté à l'autre, le regard porté sur le jardin. Ce mouvement s'arrête lorsque les personnages se parlent (se parlent, ainsi qu'on l'a vu, pour traiter de lieux communs), dans un plan qui les montre de trois quarts depuis un point situé à l'arrière de l'épaule gauche du personnage situé au premier plan, mais reprend quand leur dialogue cesse. Ce même mouvement se perçoit ainsi de nouveau dans le dernier plan comportant les deux amis assis face au jardin, dans un angle semblable mais de plus loin. La séquence articule ainsi une puissante composante immobile, où s'associent l'immuabilité des pierres du jardin et la fixité du cadre, à une mobilité discrète mais indéniable, celle du regard des personnages, dont l'objet ne peut être identifié et semble ainsi être le mouvement lui-même.

Ce rapport des images au mouvement est aussi au fondement de la distinction que la scène établit entre le fait de regarder quelque chose et le fait de contempler. En effet, de même que la mer et le ciel, le jardin de pierres n'est pas une absence, mais il ne s'agit pas non plus d'objets, d'objets pouvant être embrassés et dont un regard donnerait la mesure. Ils le débordent de toutes parts, non pas du fait d'une agitation impossible à suivre mais simplement de leur présence. La mer, le ciel, le jardin de pierres apparaissent dans un excès qui est aussi bien un manque, et qui

renvoie le regard à son impuissance alors même qu'il regarde. Cet état du regard, qui regarde en quelque sorte avec son impuissance à regarder, correspond au registre de la contemplation, dans le sens où contempler n'est pas à comprendre comme la contemplation d'un objet. Ce n'est pas la mer ou le ciel comme objet du regard, comme symbole ou comme signe qui font la contemplation. Elle ne vient pas de leurs attributs, ni même de leur beauté. Ils font la contemplation du fait de ce manque et de cet excès, du fait qu'ils sont le vide et le plein. Aussi, ce qui, dans ces scènes, est partagé par les personnages ce n'est pas l'objet de leurs regards coordonnés mais bien la contemplation, en tant que désœuvrement du regard. Celle-ci correspond en effet à la dissociation de la puissance de regarder de tout rapport cognitif à ce qui est vu, de toute évaluation de la situation pour y intervenir. Aussi dans les scènes de communion, un temps est-il simplement offert aux personnages pour se tenir ensemble en dehors de toute transitivity. Ce qu'une telle contemplation offre, ainsi, est ce temps dans lequel les corps des personnages se tiennent et demeurent ensemble. Autrement dit, les scènes de communion donnent une image de la communauté.

Comment, toutefois, deux personnes ne parlant pas ou presque peuvent-elles donner une image de la communauté ? En effet, il y a beaucoup de choses que ces plans ne sont pas, d'idées de la communauté auxquelles ils ne se rapportent pas : particulièrement, il ne s'agit pas d'une multitude donnée à voir dont il s'agirait d'identifier ce qui la rassemble, quel en serait le point commun. Elle ne peut être abordée depuis la notion d'identité et de ses catégories, objectivées dans une liste de propriétés : « rouge, français, musulman », pour reprendre les exemples d'Agamben (1990, 10), mais au contraire à partir de « la neutralisation et l'échec aussi bien de l'identité que de la différence » (Agamben 2014, 73⁴²⁵) et de toutes leurs recodifications en entités juridico-sociales – « l'électeur, l'employé, le journaliste, l'étudiant, mais aussi le séropositif, le travesti, la porno-star, la personne âgée, le parent, la femme » (Agamben 2002b, 17). Elle est à penser comme une « singularité *finie* et, toutefois, indéterminable selon un

425 De sorte à maintenir une cohérence linguiste dans mes références aux travaux d'Agamben, j'ai traduit les citations tirées de ce texte (Agamben 2014), qui a été publié en anglais.

concept » (1990, 69). Pour Agamben en effet, la communauté est fondamentalement « forme-de-vie » et se comprend dans son rapport à la puissance⁴²⁶ :

Communauté et puissance s'identifient sans résidu, car l'inhérence d'un principe communautaire en chaque puissance est fonction du caractère nécessairement potentiel de toute communauté. Parmi des êtres qui seraient toujours déjà en acte, qui seraient toujours déjà telle ou telle chose, telle ou telle identité et auraient en celles-ci épuisé entièrement leur puissance, il ne pourrait y avoir aucune communauté, mais seulement des coïncidences et des divisions factuelles. (2002b, 20)

Aussi la puissance au fondement de la communauté dans sa contingence est fondamentalement « destituante » (Agamben 2014, 72) : il ne s'agit en elle, ni de détruire, ni de constituer, mais de déposer toutes les positivités, toutes les déterminations factuelles et particulièrement les statuts juridiques auxquels s'identifier (ou à transgresser, ce qui revient au même). Il apparaît ainsi que la communauté en jeu dans la scène du jardin de pierres de *Printemps tardif* ne repose pas tant sur l'identification des deux hommes à un rôle, celui de père d'une jeune femme qui finira par le quitter. La logique qui prévaut est plutôt celle d'une désactivation et, comme l'indique le court dialogue qu'ils échangent, ce qui est ainsi déposé est le rôle de « mari ». Celui-ci, qui implique de « prendre » une fille à sa famille et en l'occurrence à son père, met l'ami du père de Noriko dans la même position que le futur mari de Noriko « contre », si l'on peut dire, son père. C'est cette distribution d'identifications formelles qui est désactivée dans ce temps offert aux personnages pour se tenir et demeurer ensemble.

La communauté comme forme-de-vie se définit par le caractère indissociable de la vie et de sa forme (Agamben 2002b, 13), lesquelles ne sont pas à comprendre dans un dualisme où la forme désignerait une sorte de schéma vide se rapportant à la vie comme à une « matière » qu'elle modèlerait de l'extérieur. Dans la mesure où le vivant existe dans le mode de la puissance,

426 Ainsi qu'on l'a vu (au chapitre 2 « Dispositif cinématographique et communauté », sous-partie « Dispositif, séparation, gouvernement »), sa conception de la puissance est issue de sa lecture de la *Métaphysique* d'Aristote et de l'élaboration que celui-ci fait du rapport entre puissance et acte. Dans cette conception de la puissance, ce qui est absolument central pour Agamben n'est pas tant la transformation de la puissance en acte que la relation de la puissance à elle-même, si l'on peut dire, et plus précisément le rapport de la puissance à sa propre impuissance. Il ne s'agit pas du rapport d'une puissance en général à une impuissance qui en serait dissociée, ce rapport concerne une même capacité, ou une même « faculté », qui est effectivement acquise et qui peut ne pas être mise en acte. Cette « puissance de ne pas » constitue à vrai dire l'expérience véritable de la puissance dans le sens où lorsqu'elle est avant tout considérée depuis sa transformation en acte, la puissance est en fait à peine distincte de l'acte, elle se perd en quelque sorte dans l'acte : « la puissance est donc définie essentiellement par la possibilité de son non-exercice » (Agamben 2011, 317).

la forme-de-vie désigne la *manière* dont il peut aussi bien sa puissance que sa propre impuissance (2011, 322). La forme-de-vie, autrement dit, est essentiellement une question de manière, ou de ce qu'Agamben appelle son « mode d'être ». Ce qui est, de la sorte, en question est un être « ni accidentel, ni nécessaire, mais, pour ainsi dire, *continuellement engendré par sa propre manière* » (1990, 34 ; emphase ajoutée). Cette idée très forte de la manière est ce qui fonde les singularités sans qu'elles reposent sur l'identification. Fondamentalement, ainsi, la question de la communauté n'est pas « quoi » ou « qui », mais « comment » : « l'être n'est rien d'autre que ses modes, la substance n'est que ses modifications, son propre “comment” » (2014, 73), dont la réponse n'est pas tant « comme ceci » ou « comme cela », mais précisément le désœuvrement de ce « ceci » ou ce « cela ». Le « comment » s'exprime ainsi dans l'articulation qui caractérise l'expérience de la puissance – c'est-à-dire le contact vital qu'elle maintient à la puissance de ne pas⁴²⁷. Autrement dit, la communauté, en tant qu'elle est « ce qui désactive l'opérativité dans une forme-de-vie est une expérience de puissance ou d'habitude, c'est l'usage⁴²⁸ habituel d'une potentialité qui se manifeste comme puissance de ne pas » (*ibid.*) : il s'agit ainsi de l'éthique⁴²⁹ comme ce qui fonde la vie collective⁴³⁰.

427 Comme on va le voir dans la section suivante, c'est à partir d'un tel « comment » qu'on peut aborder la question du « style » des films d'Ozu.

428 Ainsi qu'on l'avait mentionné au sujet de l'idée de jeu dans la pensée de Winnicott (voir le chapitre 5 « Prendre soin : cinéma et passivité », sous-partie « Entrée en matière : cinéma, hypnose, guérissent »), le terme « usage » est à entendre hors de sa réduction utilitariste par la modernité (Agamben 2014, 67). Le terme relève au contraire du registre de la « voie moyenne » que les linguistes identifient dans le grec ancien et qui désigne une activité qui affecte le sujet qui l'accomplit, ainsi : naître, mourir, souffrir, parler, se réjouir, etc. Un tel registre crée une « zone d'indétermination entre sujet et objet (l'agent est d'une certaine manière aussi l'objet et le site de l'action) et entre activité et passivité (l'agent est affecté par sa propre action) » (*ibid.*, 68), il est transformé non par un choix ou une décision mais inévitablement parce qu'ici l'agir ne peut être séparé d'un pâtir, cette part passive, affectée, éprouvée étant le site de la transformation.

429 Le terme est à entendre en demeurant très proche de son étymologie, comme usage d'un *èthos*, *èthos* signifiant littéralement, en grec, « manière d'être habituelle », « habitude ». Agamben explicite la valeur communautaire du terme en soulignant que cette « manière d'être habituelle » désigne précisément l'habitude d'une puissance et donc, fondamentalement, l'habitude d'une puissance de ne pas, c'est-à-dire que l'*èthos* est essentiellement la maîtrise d'une privation (*hexis*) et non pas une pure positivité (qui correspondrait à de la morale).

430 La question de la communauté, qui est un enjeu politique qu'Agamben pense fondamentalement par le désœuvrement, lequel est donc un concept fondamentalement politique. Ce point de vue fondamentalement politique est ce qui conduit Agamben à souligner les limites de la pensée heideggerienne de la technique. En effet, dans *Le règne et la gloire*, Agamben reformule l'idée selon laquelle « le *Ge-stell*, que Heidegger définit comme essence de la technique, “la complète ordonance de tout ce qui est présent” [Heidegger], l'activité qui dispose et accumule les choses et les hommes eux-mêmes comme ressources (*Bestand*), n'est pas, en effet, autre chose que ce qui, dans l'horizon de notre recherche, est apparu comme l'*oikonomia* » (2008b, 375). Autrement dit, « le *Ge-stell* est le

Cette articulation du désœuvrement et de l'éthique se retrouve dans l'élaboration du concept de « geste » en tant que désœuvrement de l'expression. Agamben souligne en effet que « ce qui caractérise le geste, c'est qu'il ne soit plus question en lui ni de produire ni d'agir, mais d'assumer et de supporter. Autrement dit, le geste ouvre la sphère de l'*èthos* comme sphère la plus propre de l'homme » (2002b, 68). Révélant la capacité du cinéma à endurer et à abriter, à « assumer » et à « supporter », l'enjeu des scènes de communion peut ainsi se reformuler à partir de l'idée qu'elles désœuvrent et déposent l'effectivité à laquelle le médium cinématographique est associé et qui identifie sa puissance à la production d'enchaînements d'actions, idée avec laquelle joue la scène du travelling entre écoliers et employés de bureau dans *Gosses de Tokyo*. Ces scènes sont restauratrices pour la communauté parce qu'elles sont, à ce titre, des points où s'exprime particulièrement la possibilité d'une dissociation du cinéma avec le régime du dispositif, dont on a vu⁴³¹, en effet, que la menace qu'il fait peser sur la communauté tient à la séparation qu'il opère de la sphère pratique d'avec sa capacité à se désœuvrer, ce dont témoigne particulièrement la première partie d'*Été précoce* et la constitution d'une unité forcée par l'amoncellement de procédés assurant communément la continuité au cinéma. Dans ces scènes au contraire, puissance de faire et puissance de ne pas faire du cinéma se tiennent dans une proximité et un contact, elles renouent avec leur intimité, donnant lieu à cet « état-limite du cinéma » qu'est la pratique d'Ozu (Bergala 1980, 29).

dispositif du gouvernement absolu et intégral du monde » (*ibid.*), c'est-à-dire à la figure actuelle du pouvoir. Aussi pour Agamben l'opération pouvant venir à bout de cette incarnation du pouvoir doit être politique : c'est elle qui « désactive et rend inopérant le dispositif technico-ontologique » (*ibid.*, 376). Ceci au contraire du mouvement de repli, de mise à l'abri et de sauvegarde qui caractérise la voie que propose Heidegger comme « salut (*Rettung*) qui croît dans le danger de la technique » (*ibid.*). C'est pour Agamben la raison pour laquelle Heidegger ne peut ici venir à bout du problème de la technique.

431 Voir le chapitre 2 « Dispositif cinématographique et communauté », sous-partie « Dispositif, spectacle, communauté ».

Expérimentation et désœuvrement : les limites du cinéma

Qui a l'usage de l'art a la main qui tremble.

Dante, *Paradis*

Au début d'*Ozu and the Poetics of Cinema*, David Bordwell conteste l'image d'« artisan » ayant pu être associée à Ozu et qui dérive en partie d'une déclaration du cinéaste lui-même, dans laquelle il affirme simplement s'appliquer à faire du bon *tofu* (Bordwell 1988, 6 ; Yoshida 2004, 43). Le choix, sans doute fait à dessein, de cet aliment simple et basique, dont le goût et la qualité sont toutefois très variables, témoigne de l'humour d'Ozu qui joue de la sorte avec son image. Pour Bordwell cette question se déploie ainsi :

Two themes seem salient in both Japanese and Western critical discourse. [...] First, Ozu is an humble craftsman. [...] The craftsman analogy can be found in many contemporary accounts eager to link Ozu to an intrinsically Japanese tradition. [...] Such an image easily slides into the notion of Ozu the Zen artist, the simple toiler who turns out to have the deep secret.

Reinforcing the artisanal theme is the image of Ozu the stubborn conservative. (1988, 6)

Observant que « this conservative craftsman makes bold, varied, innovative films », Bordwell entend au contraire faire valoir que « Ozu is an experimental filmmaker, quite likely the greatest » (*ibid.*, 6-7). Bien sûr le qualificatif « expérimental » n'est pas à prendre ici comme ce qui en est venu à décrire l'ensemble des pratiques à la limite du cinéma et des arts visuels, produites en marge de l'industrie cinématographique. Bordwell aborde la question de l'expérimentation depuis de ce qu'il estime être le rapport des « normes intrinsèques » (« intrinsic norms ») du style d'Ozu aux règles du « style classique hollywoodien » qu'il considère comme les « normes extrinsèques » (« extrinsic norms ») à partir desquelles celles qui lui sont intrinsèques ont été établies. L'étude de Bordwell présente ainsi l'établissement du style d'Ozu comme une forme d'extraction par laquelle « Ozu builds his norms out of revising and decentering of the American cinema⁴³² » (*ibid.*, 158), lequel est donc considéré comme le point

432 Précisément, Bordwell décrit ainsi l'établissement du style d'Ozu : « his stylistic organization derives from extrinsic norms, and in two ways. First, he adheres to the broad, canonized *structures* and *functions* established by classical film narration. Secondly, he excludes many particular compositional devices, selecting only those for which he can find "his own" equivalents » (1988, 74).

de référence du style d'Ozu, c'est-à-dire, fondamentalement, comme son origine. Yoshimoto Mitsuhiro a donc effectivement beau jeu de souligner, au sujet de ce geste théorique, que « Bordwell has succeeded in freeing Ozu from the image of the quintessential Japanese director only by retrapping him in the discursive field of international modernism » (2005, 115), son cinéma étant alors compris en termes de réaction et d'adaptation à une hégémonie⁴³³.

De manière cohérente avec cette centralité du classicisme hollywoodien, le cœur de la réflexion de Bordwell concerne les modalités d'exposition du récit dans les films. Reprenant le vocabulaire et l'appareillage conceptuel du formalisme russe, qu'il applique aux films d'Ozu, le style désigne pour lui ce qui régit les rapports entre « *syuzhet* » et « *fabula* » :

In the process of narration, various aspects of the film become cues for spectatorial activity. Of these cues, the most salient here are those proffered by the *syuzhet*, the substance and sequence of narrative events explicitly presented in the film. [...]

The *syuzhet* prompts the spectator to build the *fabula*, or total system of story events, explicit as well as implicit. [...]

[T]he *syuzhet* invariably contains some gaps in presenting the *fabula*, and the choice and control of these gaps contribute mightily to the overall effect of the film. (1988, 51)

Comme en témoigne l'idée que « various aspects of the film become cues for spectatorial activity », l'analyse de Bordwell et la manière dont il considère les rapports entre images, thèmes et narration préfigurent à bien des égards l'approche cognitive qu'il préconisera dans un article publié peu après son étude du cinéma d'Ozu (Bordwell 1989). Celui-ci porte sur les processus mentaux (« mentation ») permettant la compréhension, que Bordwell aborde particulièrement du point de vue de la production d'hypothèses (« inference making ») par les spectateurs, en réaction aux éléments donnés par le film et délibérément confirmés ou infirmés par la suite. Les images cinématographiques y apparaissent ainsi essentiellement comme un instrument ou un outil pour développer une intrigue, et regarder un film une forme de jeu de pistes, où les indices se succèdent aux clins d'œil, les présages aux démentis.

433 Il ne s'agit pas de contester le fait historique de l'influence ou de l'importance du cinéma américain pour Ozu et sa pratique, qui sont très réelles, mais de prendre de la distance par rapport à l'idée que la pratique d'Ozu s'y rapporterait comme à son origine.

Bordwell conçoit ainsi fondamentalement le style comme une intervention du cinéaste entendue dans les termes volontaristes du « choix » et du « contrôle ». Ce registre de la maîtrise volontaire est ramassé dans la description des films d'Ozu, rapportés au développement de leur intrigue, comme étant fondamentalement « self-conscious » (*ibid.*, 71) :

Ranging from comic disruptions of serious scenes to the extremes of suppressiveness, from displacement of expectations to self-reference and parody, this narration teases, equivocates, and deflates. By appealing to unity, the narration sets up a rigorous, self-contained system and then undermines that through withheld information, flaunted gaps, and self-conscious asides. (*ibid.*, 72)

Considérée au prisme d'un tel volontarisme, la dimension « expérimentale » du cinéma d'Ozu apparaît finalement comme une forme de manipulation des possibilités d'expression du cinéma, avec un goût pour la toute-puissance qui s'exprime par exemple ainsi : « It is not that the camera catches some independently existing action; rather, the narration acknowledges its power to *create* the profilmic event and to synchronize it with a camera movement for the sake of a gag » (*ibid.*, 66). Aussi l'« ouverture », pour reprendre le terme de Bordwell, de la narration dans les films d'Ozu est-elle rabattue sur une forme d'habileté virtuose ayant égard aux « règles » du cinéma et sa capacité à produire des effets.

À ce sujet, une déclaration d'Ozu, faite dans le numéro du 21 janvier 1933 de la revue *Kinema Junpô*, est particulièrement révélatrice dans la mesure où elle donne accès à une forme d'hésitation ou de bifurcation possible dans sa conception du pouvoir du cinéma. Ozu y dit ainsi :

La vie quotidienne des Japonais est plutôt anti-cinématographique. Quand on rentre dans une maison, on ouvre la porte ajourée, on s'assied dans le *genkan*, on délace ses chaussures, et quoi que l'on fasse, cet état mène à la stagnation. Il faut que le cinéma japonais rende cinématographiquement compte de cette stagnation. Il faudrait que la vie quotidienne des Japonais devienne en réalité plus cinématographique (cité dans Yoshida 2004, 37)

Ces propos d'Ozu, « déplorant que la vie soit différente des films » (Yoshida 2004, 37), semblent exiger une conformation de la vie (des Japonais) aux besoins du cinéma, c'est-à-dire à sa figuration du mouvement, qui est identifié à un enchaînement rythmé d'actions. Mais ça n'est pas univoque et ils énoncent aussi une tout autre possibilité du cinéma⁴³⁴ qui se lit dans la première

434 Ces propos témoignent d'un effort particulier qui se produit dans le travail d'Ozu au début des années 1930, portant particulièrement sur la part motrice de la narration et du drame dans ses films. Burch remarque ainsi la « saturation narrative » de *Va d'un pas léger* 『朗かに歩め』 (1930), alors que son analyse d'une scène de *Chœur de*

affirmation d'Ozu, selon laquelle il faudrait que le cinéma rende compte de la stagnation qui lui semble caractériser la vie (des Japonais). Ainsi, bien qu'il le promettait peut-être, le style d'Ozu n'est pas devenu la célébration d'un cinéma qui « se croit capable de tout », c'est-à-dire qui aurait alors perdu de vue que « seule la vision lucide de ce que nous ne pouvons ou pouvons ne pas faire peut donner consistance à notre action » (Agamben 2009a, 79 et 80). Une simple fascination pour les capacités du médium n'est en effet que leur repli sur une puissance qui tourne à vide. Ce phénomène est décrit par Agamben à partir de l'exemple du pianiste, au sujet duquel il oppose « l'habileté, qui nie et abandonne simplement sa propre puissance de ne pas jouer [du piano] » à « la maestria [qui] conserve et exerce dans l'acte non pas sa puissance de jouer (telle est la position de l'ironie, qui affirme la supériorité de la puissance positive sur l'acte), mais celle de ne pas jouer » (Agamben 1990, 41). L'analyse d'Agamben rejoint fondamentalement l'idée de Hasumi selon laquelle, dans sa pratique, « Ozu a affronté les limites mêmes du cinéma » (1998, 151), quitte à en contrarier une certaine imagerie. S'y retrouvent également l'expression étonnante d'« anti-cinéma » que Yoshida associe aux films d'Ozu et l'observation de Bergala d'un « art d'Ozu esquissant à la fin de sa vie une sorte d'état-limite du cinéma » (1980, 29), tous trois décrivant finalement les films d'Ozu suivant l'idée d'une ligne tendue entre la pure puissance d'expression du cinéma et son impuissance, là où le cinéma « pourrait cesser d'être le cinéma » (Hasumi 1998, 155).

Ainsi, le rapport de la pratique d'Ozu aux « limites » du cinéma relève fondamentalement d'une logique de désœuvrement de la puissance d'expression du médium, dont on a vu qu'elle rapportait le cinéma d'Ozu à ses implications éthiques. Cela signifie que l'expérimentation dans le cinéma d'Ozu, c'est-à-dire son style, n'est pas à concevoir du point de vue d'un maniement virtuose des possibilités expressives de son médium, mais selon l'idée qu'« expérimenter signifie [...] vivre ce qu'implique *éthiquement* telle ou telle technique » (Comité invisible 2015, 125) et en l'occurrence la technique cinématographique. Une telle perspective implique de considérer le

Tokyo 『東京の合唱』(1932) « atteste de la tendance à diluer la consistance narrative » (*ibid.*, 170 et 171) qui s'affirme dans les films d'Ozu. Une telle évolution n'est pas linéaire et la motricité d'un film comme *Femmes et voyous* 『非常線の女』(1933) est par exemple étroitement tributaire du développement de son intrigue. La fin de ce film, hautement dramatique, se présente ainsi comme un enchaînement de causes et d'effets déployé sur un plan narratif et illustré par les images : alors qu'ils fuient la police, Tokiko et Jôji, son amant, se font arrêter parce que Tokiko a tiré sur Jôji et l'a blessé à la jambe, ce qu'elle a fait parce qu'elle veut qu'ils se rangent.

cinéma comme une « technique particulière », distincte du régime de la technologie dans la mesure où celle-ci désigne la « *mise en système* des techniques les plus *efficaces* » (*ibid.*, 126). Ramener les techniques particulières à la raison technologique – c'est-à-dire à leur « productivité quantifiable » – signifie leur expropriation et leur neutralisation parce qu'alors chacune est « prise indépendamment de ce qu'elle engendre comme monde sensible⁴³⁵ » (*ibid.*, 125). Cet engagement singulier avec la matérialité est alors remplacé par une logique d'équivalence généralisée reposant sur une quantification systématique. Comme le rappelle en effet Jean-Luc Nancy dans *L'équivalence des catastrophes (Après Fukushima)* :

[L]e régime d'équivalence générale absorbe désormais virtuellement, bien au-delà de la sphère monétaire ou financière mais grâce à elle et en vue d'elle, toutes les sphères de l'existence des hommes, et avec eux de l'ensemble des existants.

Cette absorption passe par une étroite connexion entre le capitalisme et le développement technique tel que nous le connaissons. (2012, 16)

Aussi, pour Nancy, « c'est pour finir cette équivalence qui est catastrophique » (*ibid.*, 17). Par le soin qu'ils portent aux limites du cinéma, c'est-à-dire à sa puissance d'expression et à son désœuvrement, les films d'Ozu interrompent au contraire une telle équivalence, et l'expérimentation dont ils témoignent s'enquiert des mondes auxquels la technique cinématographique peut donner lieu, précisément dans la mesure où elle en génère la teneur sensible. Les implications éthiques d'une telle attention portée aux limites des capacités du médium sont formulées dans une analyse du plan fixe par Pedro Costa, pour qui « très peu de cinéastes ont cette fragilité du plan fixe. Ozu l'a complètement. Le plan fixe, c'est enfin mon obsession du présent, de la résistance du présent aux démolitions » (cité dans Fiant 2013, 23). Expérimenter signifie tenir à cette possibilité de la technique cinématographique.

Aussi, le style, ici, n'est pas à concevoir comme le fruit d'une pure puissance d'expression et de son maniement « self-conscius », mais, au contraire, comme « une force opposée presque, qui, dans la création, résiste à la création et la défait, le contre-chant qui ferme la bouche de l'ange inspiré » (Agamben 2009a, 17) et qui dépose la tentation d'une exhibition de sa pure

435 Cette idée rejoint l'idée qu'il y a une vérité de la technique dans le rapport au corps des acteurs, particulièrement dans leur incarnation du vieillissement, c'est-à-dire de la déperdition de capacités (voir le chapitre 4 « La logique de la technologie et le cinéma », sous-partie « Que peut le corps d'un acteur ? »).

puissance d'expression. Il s'agit là exactement de ce qu'Agamben appelle la « manière », retrouvant ici un terme technique fondamental de sa pensée de la singularité (2015b, 15). Si le style, en effet, désigne « la possession parfaite des moyens », la manière désigne au contraire le tremblement qui en dépose l'exécution parfaite : « quelque chose comme une vacillation intime, dans laquelle brusquement le style se met à s'échapper, les couleurs à déteindre, les mots à balbutier, la matière à coaguler et à déborder » (*ibid.*). Autrement dit, ce dont il est question ici est d'un « style qui se désapproprie en manière » (*ibid.*). La manière témoigne de ce par quoi la puissance n'est pas épuisée par son passage à l'acte, mais y est « transportée ». Cette force de décréation est ce par quoi la puissance « ne passe pas tout simplement dans l'acte pour s'y épuiser, mais se conserve et demeure » comme telle dans l'œuvre, c'est-à-dire, pour reprendre le terme d'Aristote, qu'elle y est « sauvée » (Agamben 2009a, 20). Signifiant de la sorte que s'y retrouve une puissance à créer au plein sens du terme, c'est-à-dire qui se tient au contact d'une impuissance à créer, il en résulte que « l'œuvre de la création se trouve maintenant bordée de non-être » (*ibid.*), dont témoigne tout particulièrement la force de répétition traversant le travail d'Ozu.

Ainsi, la « manière » désigne ce par quoi une « zone de non-connaissance » (*ibid.*, 185), ou ce qu'Érik Bordeleau décrit, au sujet du cinéaste taiwanais Tsai Ming-Liang, comme « a care for opacity » (2012, en ligne), est ménagée dans l'œuvre, y demeure comme telle et n'a pas vocation à être clarifiée. Le témoignage inscrit dans les films d'Ozu, que Bergala décrit la transmission d'un « sentiment effectivement très vif de l'être-là des choses, des corps et des gestes, de l'écoulement du temps » (1980b, 25), signifie que « l'art de vivre est, en ce sens, la capacité à se tenir dans une relation harmonique avec ce qui nous échappe » (Agamben 2009a, 184).

Conclusion

Les uns meurent le matin, qui sont remplacés le soir par de nouvelles naissances. Exactement comme l'écume qui paraît et disparaît sur l'eau.

Et ces hommes qui naissent et meurent, d'où viennent-ils, où vont-ils ? Nous l'ignorons.

Kamo no Chômei, Notes de ma cabane de moine

Dans cette recherche, la pratique cinématographique d'Ozu a été étudiée suivant l'hypothèse que ses films se rapportent à la destructivité propre à son médium de même qu'ils proposent des voies pour y faire face. Cet enjeu n'est pas l'objet d'une élaboration discursive dans le cinéma d'Ozu mais circule à la surface de ses images, qui le donnent ainsi à percevoir et à éprouver. La déliaison mise en scène dans les films d'Ozu a ainsi été examinée d'un point de vue médiatique, attentif au caractère indissociablement matériel et immatériel du cinéma, la technique cinématographique n'étant pas envisagée comme un instrument pour représenter le monde, dont elle serait séparée, mais à partir de son engagement avec lui. Dans les films d'Ozu, cette exigence se formule notamment par contraste avec la possibilité des images de jouer contre leur matérialité. Cette possibilité est exposée dans le risque pesant sur le personnage de Noriko dans *Été précoce*, qui semble devoir lutter contre une forme de désincarnation ou de dématérialisation propagée par l'image que les autres se font d'elle en femme mariée. Les personnages des films d'Ozu apparaissent ainsi comme un enjeu crucial de cette tension entre image et matérialité, et la destructivité du médium cinématographique s'y énonce particulièrement comme sa capacité à les mobiliser pour son propre compte, à les transformer en faire-valoir de son aptitude à produire des effets. Ce qui revient donc à un risque d'instrumentalisation des personnages par le médium est ainsi figuré dans la scène des bâillements et celle de la projection cinématographique de *Gosses de Tokyo*. Le film fait à ce titre fonction d'origine pour cette recherche, dont l'enjeu se formule comme l'élaboration d'un rapport à la limite, à partir de ce qu'Hasumi appelle l'« obstination [d'Ozu] vis-à-vis des limites du cinéma » (1998, 151).

Le risque d'instrumentalisation par le médium cinématographique concerne également les lieux, qu'il peut dissocier de leur inscription matérielle et en disloquer la logique, comme le signale la scène de poursuite de *Dernier caprice*, où le parcours du vieil homme est réglé sur la discontinuité des prises de vue. La disjonction produite, qui n'est pas recouverte ou compensée visuellement par des pratiques cinématographiques institutionnalisées, est ainsi laissée béante, donnant à en éprouver le péril. Luttant contre l'établissement d'un espace homogène et cohérent, elle s'inscrit dans la tendance générale d'Ozu à intensifier la discontinuité dans ses films, qui repose sur une pratique idiosyncrasique du raccord bien documentée, particulièrement pour ce

qui concerne la mise en scène des dialogues en champ/contrechamp. Il s'agit d'une force de dislocation active, pouvant aller jusqu'à contester la figuration de l'unité dans la diégèse, comme c'est le cas de la famille Mamiya dans *Été précoce*. Les films d'Ozu attirent ainsi l'attention sur les effets du médium du fait de son engagement matériel et technique avec ce qui entre dans son champ, la figuration d'appareils techniques dans les films en étant des indices et des relais – ainsi la photographie (*Les frères et sœurs Toda*, *Récit d'un propriétaire*, *Été précoce*), la télévision (*Bonjour*) et le téléphone (*Les frères et sœurs Toda*).

La dimension technique du médium cinématographique est également présente dans la trajectoire d'Ozu sous la forme d'un scepticisme à l'égard de l'idée de standard, qui se lit dans son rapport aux deux transformations majeures qu'a connues le médium de son temps : l'introduction du son et celle de la couleur. Au lieu d'être naturalisée comme la nouvelle norme de création cinématographique, garante d'un plus grand réalisme, la couleur est en effet l'objet d'une méditation sur l'idée même de standardisation dans les derniers films d'Ozu et dans *Fleurs d'équinoxe* en particulier. L'introduction du son au cinéma s'est auparavant présentée à Ozu comme un problème sans doute plus sérieux encore, appelant à reconsidérer en profondeur les rapports entre image(s) et son(s), donnant lieu à une interrogation sur la puissance expressive du cinéma qui se formule particulièrement dans le rapport du parlant au muet. *Un fils unique* est ainsi traversé par une réflexion médiatique abordant cette question dans les termes d'une déception, notamment mise en scène par l'intermédiaire de la projection d'un « *talkie* » à laquelle assistent les personnages, seconde mise en abîme du cinéma dans sa filmographie. Ce film dans le film est en effet contrasté avec les efforts déployés par la réalisation d'Ozu pour que les dimensions visible et sonore – et particulièrement parlante – ne soient pas dans un rapport d'illustration ou de soumission. En procédant à leur disjonction réciproque dans plusieurs scènes, notamment de dialogue, le film s'efforce avant tout de maintenir une forme d'indétermination dans leurs rapports, s'assurant que leur interaction ne conduise pas à imposer un sens.

À l'échelle de cette thèse, il apparaît du reste que l'indétermination est en tant que telle une force à l'œuvre dans le cinéma d'Ozu. Renvoyant à une marginalisation de l'explication et de la causalité, le maintien d'une certaine indétermination possède un rôle de protection pour les films,

qu'il préserve notamment du risque d'être transformés en moyens de communication. Ce danger est le souci particulier de *Bonjour*, qui l'élabore à partir de la menace que présente l'identification de l'expression cinématographique au régime médiatique de la télévision, formulé dans le désir conjoint de Minoru pour une communication pleine et conformante et pour un téléviseur. *Bonjour* s'en écarte au sein de ses images mêmes, par le maintien de leur hétérogénéité et leur disparité, contestant la constitution d'un ordre « feint », comme le dit Yoshida, ou la tentation d'une « synchronisation » effective pour reprendre le terme de Stiegler – enjeu également au cœur d'*Été précoce* et de sa figuration de la famille Mamiya en une unité forcée et vouée à l'échec parce que reposant massivement sur les procédés cinématographiques – le cinéma d'Ozu s'élaborant au contraire « aux confins du désordre et de l'ordre » (Yoshida 2004, 246).

L'attention accordée par Ozu aux potentialités expressives de l'image, du son et de leurs interactions signifie que ses films s'attachent à la prise de parole elle-même, sans qu'elle soit rapportée à des énoncés effectivement actualisés. Par la mise en scène de paroles aussi paradoxales, parce que muettes, que la prière et le mime, *Bonjour* offre des images pour la part d'engagement du locuteur dans l'acte de parler, hors de toute transitivité. La capacité du cinéma, qu'il soit muet ou parlant, à donner des images de la prise de parole, de cette part de l'acte de langage qui ne peut être exprimée grâce à des propositions, apparaît sous la forme privilégiée du gag, qui est à comprendre, comme le suggère Agamben, dans toute la valeur du mot anglais « gag », qui signifie « bâillon », se manifestant ainsi fondamentalement comme un rapport paradoxal entre l'émission d'une parole et une désactivation de ses effets. Comme le montrent les deux scènes en miroir de la cloche d'*Où sont nos rêves de jeunesse ?* et du grand-oncle sourd d'*Été précoce*, cet enjeu témoigne également de la filiation comique du cinéma d'Ozu, dont il ne se séparera jamais complètement. Une disposition semblable est en jeu dans la scène de l'escalier métallique du grand magasin dans *Voyage à Tokyo*, qui met en scène la dissociation de l'acte de montrer et la possibilité que des images apparaissent, leur émergence ne dépendant pas de la constitution d'un point de vue humain et unifié.

Comme en attestent la prudence et l'humour avec lesquels Ozu a abordé l'arrivée du son puis de la couleur, son souci pour le caractère matériel de son médium ne s'exprime pas dans une

identification à ses « innovations » successives. Sa part technique n'est pas conçue depuis son assimilation à la logique de la technologie, qui peut en effet être décrite comme un conditionnement gouverné par une recherche d'optimisation pour elle-même. Le soin porté aux potentialités expressives du cinéma dans la pratique d'Ozu repose au contraire sur un mouvement de retour, qui n'est pas à comprendre comme relevant d'une nostalgie gratuite, mais comme le moyen de rejoindre le lieu où elles existent effectivement comme potentialités – c'est-à-dire comme puissance d'être et puissance de ne pas être. La répétition, si prégnante dans le cinéma d'Ozu, apparaît ainsi comme une force de renouvellement essentielle, le retour n'étant pas le retour du même, mais ce retour à la puissance, éclairant ainsi l'attachement d'Ozu à une certaine « primitivité » du cinéma comme une attention portée à la puissance du cinéma. Un tel mouvement de retour fonde alors un rapport ouvert et indéterminé au futur, enjeu vital pour les personnages de *Voyage à Tokyo*, qui s'exprime à la fois dans l'ouverture de l'avenir finalement offert au personnage de Noriko et dans le souci de son devenir exprimé par sa jeune belle-sœur Kyôko.

Le rapport des films d'Ozu à la puissance du cinéma s'articule particulièrement autour de la question du mouvement et de l'immobilité, c'est-à-dire de la question de savoir ce qui se meut au cinéma, sa réalisation invitant à reconsidérer l'identification du cinéma au mouvement pour préciser la mobilité qu'il peut effectivement générer. Cette question se pose notamment pour le mouvement physique, comme en témoigne la désactivation des effets de bien des mouvements d'appareil dans les films d'Ozu, le rapport entre le mouvement de la caméra et la composition filmée tendant à « geler » et immobiliser la perception du mouvement – ainsi les travellings d'*Une auberge à Tokyo* et celui de la passerelle d'Ueno, dans *Voyage à Tokyo*, ou le mouvement de grue d'*Été précoce*. En effet, le mouvement physique, visible n'est pas le critère permettant de sortir du risque d'immobilisation propre aux images, qu'elles soient cinématographiques ou non : on peut créer de la fixité même en montrant du mouvement. C'est ce que font de nombreuses figures cinématographiques quand elles deviennent des procédés, générant ce que Deleuze appelle un cliché, c'est-à-dire « une image sensori-motrice de la chose » (1985, 32). Plus que des images en mouvement, ce qui est alors produit sont des images du mouvement reposant sur des enchaînements prédéterminés, tendus vers un résultat préexistant, c'est-à-dire un effet, et

déterminés par lui. Le pouvoir de fixation, cette « *ligatio* » comme l'appelle Agamben, à l'œuvre dans les images de cinéma tient ainsi à l'identification de leur capacité à produire du mouvement à une pure effectivité, à la réalisation de certains effets. Le mouvement correspond alors à une libération des images de leur obligation à figurer des enchaînements.

La question du mouvement touche également, et fondamentalement, la mobilité essentielle des émotions : comment, en effet, les films peuvent-ils assurer leur circulation ? Ceci par opposition à se servir du cinéma pour imiter des émotions, qui s'identifient alors à des enchaînements tout faits et toujours déjà là. Dans ces conditions, les films constituent une imagerie, un agencement d'images toutes faites et des modèles d'émotions stéréotypés, qui conditionnent la vie des personnages. Dans les films d'Ozu en revanche, « *the viewers take home with them a drama they have experienced, and not a drama that was merely shown them* » (Takahashi 1984a, 275). Aussi dans les films d'Ozu la mobilité des émotions s'énonce-t-elle finalement comme métamorphose : elles passent pour avoir lieu. Ce passage se produit dans l'immobilité caractéristique des plans d'Ozu, particulièrement celle des plans sans personnages, au sein desquels les objets se révèlent comme des hôtes de la mutation. Ces plans sont fondamentalement du temps et de la durée : comme le formule Deleuze, ils sont la forme immuable de ce qui change. La mobilité déployée dans ces images pourtant puissamment marquées par l'immobilité est ainsi remarquable dans la série de plans d'Onomichi au lever du jour, le matin de la mort de la mère dans *Voyage à Tokyo*, de même que, d'une manière très différente, dans la scène du corridor dans *Le goût du riz au thé vert*, qui est littéralement animé par l'absence de Fumi.

La question de leur motricité conduit également à considérer le caractère adramatique des films d'Ozu, au sein desquels la force motrice de l'action est considérablement atténuée. De même, bien qu'il s'agisse de films indéniablement narratifs, la force d'organisation des images par la narration demeure lâche et peu déterminante, notamment du fait de la faible emprise du rapport de causalité, particulièrement frappante dans *Un fils unique* et dans *Voyage à Tokyo*, où bien des causes sont omises, seules les conséquences étant accessibles. Ce caractère adramatique se comprend notamment dans le rapport fondateur du cinéma d'Ozu au mélodrame, dont il s'est

irréremédiablement dissocié, cette dissociation s'étant toutefois opérée dans une certaine proximité. Celle-ci est d'abord historique et contextuelle, mais elle se formule plus profondément comme la mise en scène de situations semblant appeler un traitement mélodramatique qui toutefois ne vient pas, le cinéma d'Ozu se déployant dans l'interstice ainsi dégagé. Aussi, de même que l'indétermination constitue une force et une exigence en tant que telles au sein de ses films, le soin apporté à une certaine opacité, une réticence vis-à-vis de l'explication caractérisent sa pratique.

Cette étude du cinéma d'Ozu a enfin montré sa profonde affinité avec la pensée du désœuvrement élaborée par Giorgio Agamben, les films du cinéaste et les travaux du philosophe s'éclairant mutuellement. Cette recherche a été l'occasion de considérer de manière approfondie les implications esthétiques de la pensée agambinienne du désœuvrement, qui est un aspect essentiel mais épars de son travail, forgeant ainsi la base d'un corpus théorique inédit pour les études cinématographiques. Le cinéma d'Ozu donne ainsi images et chair aux concepts composant cette part restauratrice et créatrice, intimement liée à l'art, de la philosophie d'Agamben. Cette conception de l'action en tant qu'elle est proprement éthique et politique est développée à l'ombre de la série *Homo sacer*, centrée sur la biopolitique et la gouvernementalité, plus connue et plus commentée. Le concept de désœuvrement a permis de reconsidérer les enjeux essentiels des films d'Ozu, à un niveau à la fois thématique et formel, immatériel et matériel, articulant ces deux facettes pour en considérer le registre proprement médiatique. L'interrogation au cœur de sa pratique se déploie dans la relation du thème de la famille, de son unité et de sa dispersion, et des choix stylistiques caractéristiques des films d'Ozu : ce dont il est finalement question est d'un désœuvrement du médium cinématographique. La notion de « geste », qui désigne dans le vocabulaire d'Agamben un désœuvrement de l'expression, c'est-à-dire la transmission d'une médialité pure et sans fins, permet ainsi de décrire la force restauratrice à l'œuvre dans la pratique cinématographique d'Ozu faisant face à la destructivité du médium en son sein même, sans quitter le cinéma. Cette potentialité délétère du cinéma est caractérisée par le concept de dispositif, qui désigne au contraire un rapport à la puissance procédant à sa transformation en pure positivité, en pure effectivité.

Le désœuvrement permet ainsi d'envisager la pratique cinématographique d'Ozu à partir de ses enjeux éthiques, c'est-à-dire, notamment, son rapport à la vie collective. En effet, ce sur quoi pèse avant tout la potentialité destructive du cinéma est, dans les films d'Ozu, la famille comme expérience de la communauté, c'est-à-dire comme rapport constitutif à un hors-de-soi. Ses films accordent une importance particulière au caractère contingent de la famille, dont l'existence en tant que singularité ne s'énonce pas dans une intensification de son caractère organique, « naturel », fondé sur des liens de sang – l'exemple de l'adoption du *bōya* de *Récit d'un propriétaire* en est emblématique. Témoignage de la vie en tant qu'elle est fondamentalement collective, la communauté en jeu dans le cinéma d'Ozu est à penser comme une « singularité finie et, toutefois, indéterminable selon un concept » (Agamben 1990, 69), sa logique déposant aussi bien l'identité que la différence. Sa singularisation est en effet une question de manière : la manière dont elle peut aussi bien sa puissance que sa propre impuissance. Ce qui apparaît ainsi comme son mode d'être ne se rapporte pas à un « quoi » mais à son « comment », dont la réponse n'est pas tant « comme ceci » ou « comme cela », mais précisément le désœuvrement de ce « ceci » ou ce « cela ».

L'attention portée aux enjeux de la vie collective constitue une première expression du souci éthique du cinéma d'Ozu, qui s'articule à la question de son style, c'est-à-dire fondamentalement à la manière dont il « a affronté les limites mêmes du cinéma » (Hasumi 1998, 151). Aussi, les caractéristiques formelles, si frappantes, de la réalisation d'Ozu ne sont-elles pas à comprendre comme un maniement virtuose des capacités d'expression du cinéma, mais au contraire comme leur désœuvrement, un soin apporté à « ce qui reste inexprimé dans chaque geste expressif » (Agamben 2006, 84). La capacité restauratrice qu'il fonde s'exprime particulièrement dans les scènes de communion qui, révélant la capacité du cinéma à endurer et à abriter, à « assumer » et à « supporter », désœuvrent et déposent l'effectivité à laquelle le médium cinématographique est associé pour le rapporter à sa puissance, c'est-à-dire à l'intimité d'une puissance de faire et d'une puissance de ne pas faire. Le style en tant que « geste », dans la mesure où il désigne ce seuil d'indétermination entre puissance expressive du cinéma et son impuissance, le rapport toujours vivant entre création et décréation, désigne alors la limite à partir de laquelle la technique cinématographique engendre un monde sensible. Pedro Costa

exprime l'enjeu éthique d'une telle question de très belle manière en soulignant la fragilité du plan fixe dans les films d'Ozu : « le plan fixe, c'est enfin mon obsession du présent, de la résistance du présent aux démolitions » (cité dans Fiant 2013, 23). Autrement dit, cet « état-limite du cinéma qu'est l'art d'Ozu » (Bergala 1980b, 29), cette « manière » au sens fort d'un tremblement du style et de la maîtrise, désigne précisément le creuset éthique de ses films : ils témoignent d'un cinéma pouvant sauver sa puissance.

Annexes

Filmographie d'Ozu Yasujirô

Cette filmographie a été établie à partir des sources suivantes :

Bordwell, David. 1988. *Ozu and the Poetics of Cinema*. Princeton : Princeton University Press.

Doganis, Basile. 2005. *Le silence dans le cinéma d'Ozu. Polyphonie des sens et du sens*. Paris : L'Harmattan.

Hasumi, Shigehiko. 1998. *Yasujirô Ozu*. Paris : Cahiers du cinéma.

Niogret, Hubert. 1978. « Biofilmographie de Yasujiro Ozu ». *Positif*, n° 205 (avril). p. 40-44.

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

La traduction en français des titres des films d'Ozu a connu une certaine instabilité, particulièrement marquée pour ses films les plus anciens. Elle est encore accrue pour ceux dont aucune copie ne subsiste et qui n'ont, de ce fait, jamais connu de sortie officielle dans un pays francophone. La filmographie ci-dessous propose une version aussi « stabilisée » que possible de ceux-ci – qui sait, toutefois, s'ils ne changeraient pas si une copie perdue venait à être découverte et faisait l'objet d'une sortie ? Pour ces films-là, lorsque plusieurs traductions existent, la version favorisée a été celle de la filmographie indiquée à la fin de l'ouvrage de Hasumi, qui est la même que celui de Doganis – tous deux étant les ouvrages en français les plus récents sur le cinéaste comportant une filmographie.

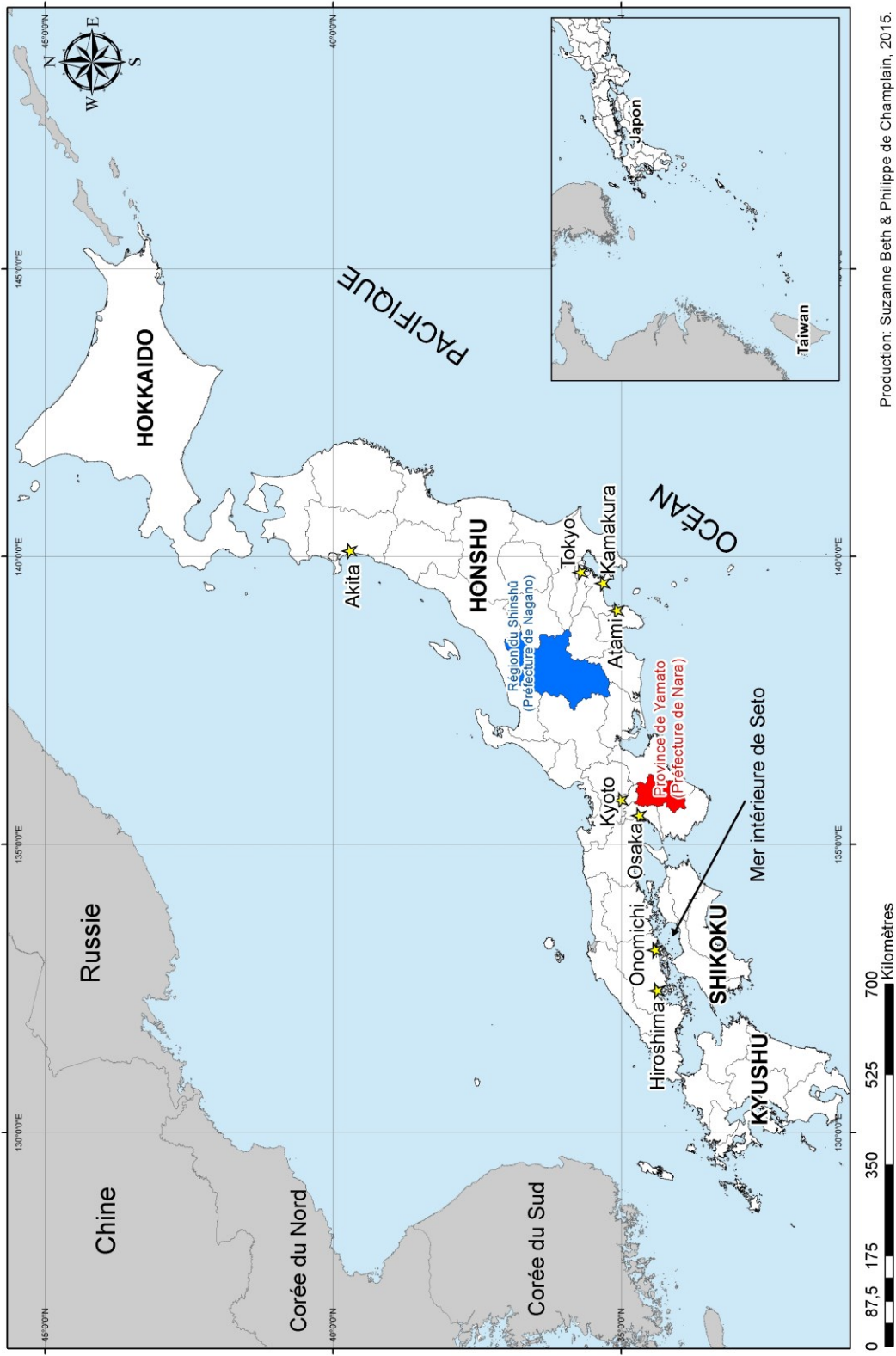
La dernière colonne du tableau indique notamment l'éventuelle mention du film au sein du classement annuel de la revue *Kinema Junpô*. Véritable institution du monde cinématographique japonais, celui-ci propose une liste des « dix meilleurs » films japonais de l'année suite au vote d'un collège de critiques et de journalistes. Instauré en 1924, quelques années après la fondation de la revue (1919), le classement a été suspendu entre 1943 et 1945 du fait de l'intensification de la Guerre du Pacifique et dure à ce jour. La recension du classement des films d'Ozu au sein de la liste annuelle de *Kinema Junpô* se réfère à l'article de Takahashi Osamu (1984b), à l'ouvrage de Richie sus-mentionné et au site internet <http://cinema1987.org/kinejun/> (consulté le 22 juillet 2014) qui offre une archive complète du classement.

Année	Titre original	Re transcription alphabétique (<i>rômajî</i>)	Titre en français	Remarques
FILMS MUETS				
1927	『懺悔の刃』	Zange no yaiba	<i>Le sabre de pénitence</i>	Perdu
1928	『若人の夢』	Wakôdo no yume	<i>Rêves de jeunesse</i>	Perdu
	『女房紛失』	Nyôbô funshitsu	<i>Épouse perdue</i>	Perdu
	『カボチャ』	Kabocha	<i>La citrouille</i>	Perdu
	『引越し夫婦』	Hikkoshi fûfu	<i>Un couple déménage</i>	Perdu
	『肉体美』	Nikutaibi	<i>Un corps magnifique</i>	Perdu
1929	『宝の山』	Takara no yama	<i>La montagne du trésor</i>	Perdu
	『学生ロマンス若き日』	Gakusei romansu: wakaki hi	<i>Jours de jeunesse</i>	Premier film d'Ozu existant à ce jour
	『和製喧嘩友達』	Wasei kenka tomodachi	<i>Combats amicaux à la japonaise</i>	Perdu
	『大学は出たけれど』	Daigaku wa deta keredo	<i>J'ai été diplômé mais...</i>	Copie de 10 minutes existante
	『会社員生活』	Kaishain seikatsu	<i>La vie d'un employé de bureau</i>	Perdu
	『突貫小僧』	Tokkan kozô	<i>Le galopin</i>	Perdu
1930	『結婚学入門』	Kekkongaku nyûmon	<i>Une introduction au mariage</i>	Perdu
	『朗かに歩め』	Hogaraka ni ayume	<i>Va d'un pas léger</i>	
	『落第はしたけれど』	Rakudai wa shita keredo	<i>J'ai été recalé mais...</i>	
	『その夜の妻』	Sono yo no tsuma	<i>Femme d'une nuit</i>	
	『エロ神の怨霊』	Erogami no onryô	<i>Eros, esprit vengeur</i>	Perdu
	『足に触った幸運』	Ashi ni sawatta kôun	<i>La chance m'a touché aux jambes</i>	Perdu
	『お嬢さん』	Ojôsan	<i>Jeune demoiselle</i>	Perdu 3ème prix Kinema Junpô

Année	Titre original	Re transcription alphabétique (<i>rômaji</i>)	Titre en français	Remarques
1931	『淑女と髭』	Shukujo to hige	<i>La femme et la barbe</i>	
	『美人と哀愁』	Bijin to aishu	<i>Les infortunes de la beauté</i>	Perdu
	『東京の合唱』	Tôkyô no kôrasu	<i>Chœur de Tokyo</i>	3ème prix <i>Kinema Junpô</i>
1932	『春は御婦人から』	Haru wa gofujin kara	<i>Le printemps vient des femmes</i>	Perdu
	『大人の見る繪本 生れてはみたけれど』	[Otona no miru ehon] Umarete wa mita keredo	<i>Gosses de Tokyo</i>	1er prix <i>Kinema Junpô</i>
	『青春の夢いまいづこ』	Seishun no yume ima izuko	<i>Où sont les rêves de jeunesse ?</i>	
	『また逢ふ日まで』	Mata au hi made	<i>Jusqu'à notre prochaine rencontre</i>	Perdu
1933	『東京の女』	Tôkyô no onna	<i>Une femme de Tokyo</i>	
	『非常線の女』	Hijôsen no onna	<i>Femmes et voyous</i>	
	『出来ごろ』	Dekigokoro	<i>Cœur capricieux</i>	1er prix <i>Kinema Junpô</i>
1934	『母を恋はずや』	Haha wo kowazu ya	<i>L'amour d'une mère</i>	2 bobines manquantes sur 9
	『浮草物語』	Ukigusa monogatari	<i>Histoire d'herbes flottantes</i>	1er prix <i>Kinema Junpô</i>
1935	『箱入娘』	Hakoiri musume	<i>Une jeune fille pure</i>	Perdu
1935	『菊五郎の鏡獅子』	Kagami jishi	<i>La danse du lion</i>	Documentaire montrant l'acteur de <i>kabuki</i> Kikugorô VI interprétant la « Danse du lion »
1935	『東京の宿』	Tokyo no yado	<i>Une auberge à Tokyo</i>	9ème prix <i>Kinema Junpô</i>
1936	『大学よいとこ』	Daigaku yoitoko	<i>Vive la fac</i>	Perdu
FILMS PARLANTS — NOIR ET BLANC				
1936	『ひとり息子』	Hitori musuko	<i>Le fils unique</i>	4ème prix <i>Kinema Junpô</i>
1937	『淑女は何を忘れたか』	Shukujo wa nani wo wasureta ka	<i>Qu'est-ce que la dame a oublié ?</i>	8ème prix <i>Kinema Junpô</i>
1941	『戸田家の兄妹』	Toda-ke no kyôdai	<i>Les frères et sœurs Toda</i>	1er prix <i>Kinema Junpô</i>

Année	Titre original	Re transcription alphabétique (<i>rômaji</i>)	Titre en français	Remarques
1942	『父ありき』	Chichi ariki	<i>Il était un père</i>	2ème prix <i>Kinema Junpô</i>
1947	『長屋紳士録』	Nagaya Shinshiroku	<i>Récit d'un propriétaire</i>	4ème prix <i>Kinema Junpô</i>
1948	『風の中の牝鷄』	Kaze no naka no mendori	<i>Une poule dans le vent</i>	7ème prix <i>Kinema Junpô</i>
1949	『晩春』	Banshun	<i>Printemps tardif</i>	1er prix <i>Kinema Junpô</i>
1950	『宗方姉妹』	Munekata kyôdai	<i>Les sœurs Munekata</i>	7ème prix <i>Kinema Junpô</i> Tourné à la Shintôhō/Tôhō
1951	『麥秋』	Bakushû	<i>Été précoce</i>	1er prix <i>Kinema Junpô</i>
1952	『お茶漬けの味』	Ochazuke no aji	<i>Le goût du riz au thé vert</i>	Tourné à partir d'un scénario écrit et censuré en 1939
1953	『東京物語』	Tôkyô monogatari	<i>Voyage à Tokyo</i>	2ème prix <i>Kinema Junpô</i>
1956	『早春』	Sôshun	<i>Printemps précoce</i>	6ème prix <i>Kinema Junpô</i>
1957	『東京暮色』	Tôkyô boshoku	<i>Crépuscule à Tokyo</i>	
FILMS PARLANTS — COULEUR				
1958	『彼岸花』	Higanbana	<i>Fleurs d'équinoxe</i>	3ème prix <i>Kinema Junpô</i>
1959	『お早よう』	Ohayô	<i>Bonjour</i>	
	『浮草』	Ukigusa	<i>Herbes flottantes</i>	Film tourné à la Daiei
1960	『秋日和』	Akibiyori	<i>Fin d'automne</i>	5ème prix <i>Kinema Junpô</i>
1961	『小早川家の秋』	Kohayagawa-ke no aki	<i>Dernier caprice</i>	Film tourné à la Tôhō
1962	『秋刀魚の味』	Sanma no aji	<i>Le goût du saké</i>	8ème prix <i>Kinema Junpô</i>

Localisation des différents lieux mis en scène dans les films d'Ozu étudiés



Production: Suzanne Beth & Philippe de Champlain, 2015.

Bibliographie

Cadre général et théorique

AGAMBEN, Giorgio

- 1990 *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque.* Paris : Seuil.
- 1997 *Le langage et la mort.* Paris : Christian Bourgois.
- 1998a *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale.* Paris : Payot & Rivages.
- 1998b *Idée de la prose.* Paris : Christian Bourgois.
- 1998c « L'immanence absolue ». Dans Éric Alliez (dir.), *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*, p. 165-188. Le Plessis-Robinson : Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance.
- 2002a *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire.* Paris : Payot & Rivage.
- 2002b *Moyens sans fins. Notes sur la politique.* Paris : Payot & Rivage.
- 2002c *L'ouvert. De l'homme et de l'animal.* Paris : Payot & Rivage.
- 2003 *Ce qui reste d'Auschwitz.* Paris : Payot & Rivage.
- 2004a *Le temps qui reste. Un commentaire de l'Épître aux Romains.* Paris : Payot & Rivage.
- 2004b *Image et mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma.* Paris : Desclée de Brouwer.
- 2005 « Movement ». *Uni.Nomade. Seminar War and Democracy* (8 mars). Retranscrit et traduit par Arianna Bove.
En ligne : <http://www.egs.edu/faculty/giorgio-agamben/articles/movement/>
- 2006 *Profanations.* Paris : Payot & Rivage.
- 2007a *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Paris : Payot & Rivage.
- 2007b *L'amitié.* Paris : Payot & Rivage.
- 2008a *Qu'est-ce que le contemporain ?* Paris : Payot & Rivage.
- 2008b *Le règne et la gloire.* Paris. Seuil.
- 2008c *Signatura rerum. Sur la méthode.* Paris : Vrin.
- 2009a *Nudités.* Paris : Payot & Rivage.
- 2009b *Le sacrement du langage. Archéologie du serment (Homo sacer II, 3).* Paris : Vrin.
- 2011 *La puissance de la pensée. Essais et conférences.* Paris : Payot & Rivage.
- 2012 *Opus dei. Archéologie de l'office. Homo sacer, II, 5.* Paris : Seuil.
- 2013 *Qu'est-ce que le commandement ?* Paris : Payot & Rivage.
- 2014 « What is a Destituent Power? ». *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 32, p. 65-74.
- 2015a *La guerre civile. Pour une théorie politique de la stasis.* Paris : Points.
- 2015b *Le feu et le récit.* Paris : Payot & Rivage.

ALLISON, ANNE

- 2012 « A Sociality of, and beyond, 'My-home' in Post-corporate Japan ». *Cambridge Anthropology*, vol. 3, n° 1 (printemps), p. 95-108.

AMAGATSU, Ushio

- 2000 *Dialogue avec la gravité*. Arles : Actes sud.

AZUMA, Hiroki

- 2009 *Otaku. Japan's Databe Animals*. Minneapolis et Londres : University of Minnesota Press.

BARTHES, Roland

- 1968 « L'effet de réel ». *Communications*, n° 11, p. 84-89.
1975 « En sortant du cinéma ». *Communications*, n° 23, p. 104-107.
1980 *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Cahiers du cinéma & Seuil.
2007 *L'empire des signes*. Paris : Seuil.

BAUDRY, Jean-Louis

- 1970 « Effets idéologiques produits par l'appareil de base ». *Cinéthique*, n° 7-8, p. 1-8.
1975 « Le dispositif : approches métapsychologiques de l'impression de réalité ». *Communications*, n° 23, p. 56-72.

BAZIN, André

- 2010 *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : Le Cerf.

BELLOUR, Raymond

- 2009 *Le corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*. Paris : P.O.L.

BELTING, Hans

- 2004 *Pour une anthropologie des images*. Paris : Gallimard.

BELTON, John

- 1992 *Widescreen Cinema*. Cambridge : Harvard University Press.

BENJAMIN, Walter

- 1982 *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Paris : Payot.
2003 *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris : Allia.
2006 *Paris, capitale du XIXème siècle. Le Livre des Passages*. Paris : Le Cerf.

BENVENISTE, Émile

1966 *Problèmes de linguistique générale*. Vol. 1. Paris : Gallimard.

1974 *Problèmes de linguistique générale*. Vol. 2. Paris : Gallimard.

BERQUE, Augustin

1986 *Le sauvage et l'artifice. Les Japonais devant la nature*. Paris : Gallimard.

1993 *Du geste à la cité. Formes urbaines et lien social au Japon*. Paris : Gallimard.

1994 « Milieu et logique du lieu chez Watsuji ». *Revue philosophique de Louvain*, quatrième série, tome 92, n° 4, p. 495-507.

1996 *Être humains sur la terre. Principes d'éthique de l'écoumène*. Paris : Gallimard.

2001 « La logique du lieu dépasse-t-elle la modernité ? » et « Du prédicat sans base. Entre *mundus* et *barburu*, la modernité ». Dans Livia Monnet (dir.), *Approches critiques de la pensée japonaise du XX^e siècle*, p. 41-52 et p. 53-62. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.

2010 « La théorie de la médiance de Watsuji Tetsurô et son actualité ». Dans Jacynthe Tremblay (dir.), *Philosophes japonais contemporains*, p. 229-240. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.

BERQUE, Augustin et Philippe NYS (dir.)

1997 *Logique du lieu et œuvre humaine*. Paris : Ousia.

BERQUE, Augustin avec Murice SAUZET

2004 *Le sens de l'espace au Japon. Vivre, penser, bâtir*. Paris : Arguments.

BERTHIER, François

1989 *Le jardin du Ryôanji. Lire le zen dans les pierres*. Paris : Adam Biro.

BHABHA, Homi

1992 « Double Visions ». *Artforum*, vol. 30, n° 5, p. 85-89.

BILLETER, Jean-François

2006 *Études sur Tchouang-tseu*. Paris : Allia.

BLANCHOT, Maurice

1988 *L'espace littéraire*. Paris : Gallimard.

BONNETON-TABARIÈS, France & Anne LAMBERT-LIBERT

2013 *Le toucher dans la relation soignant-soigné*. Paris : Med-Line.

BORDELEAU, Erik

- 2009 « [E]scape : anonymat et politique à l'ère de la mobilisation globale. Passages chinois pour la communauté qui vient ». Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal.
- 2012 « The Care for Opacity: On Tsai Ming-Liang's Conservative Filmic Gesture ». *NECSUS. European Journal of Media Studies* (Automne).
En ligne : http://www.necsus-ejms.org/the-care-for-opacity-on-tsai-ming-liangs-conservative-filmic-gesture/#_edn4
- 2013 « To Believe Is to Be in Effects: On Faith as Operative Force in Agamben's *Opus Dei* ». Conférence non publiée, prononcée le 25 juin 2013 dans le cadre du colloque « Except Asia: Agamben's Work in Transcultural Perspective », National Taiwan Normal University (Taipei, Taiwan).
- 2014 « A Redemptive Deleuze? Choked Passages or the Politics of Contraction ». *Deleuze Studies*, vol. 8, n° 4, p. 491-508.
- 2014 « Surviving to Oneself after Tiananmen: Wang Xiaoshuai's *Frozen* (1996) », *Concentric: Literary and Cultural Studies*, vol. 40, n° 2 (septembre), p. 105-124.
- 2015 *Comment sauver le commun du communisme ?* Montréal : Le Quartanier.
- 2016 « (Dis)enchanted Taiwanese Cinema and Machinic Animism ». Dans Sjoerd van Tuinen (dir.), *Speculative Art Histories*. Milan : Mimesis International. (à paraître)
- 2016 « Percoler l'élusif. Rêve et histoire dans le projet *Primitif* d'Apichatpong Weerasethakul ». Dans Toni Pape, Ronald Rose-Antoinette, Adam Szymanski et Erik Bordeleau (dir.), *Ecology, Vitality and Opacity in the Cinema of Apichatpong Weerasethakul*. Londres : Open humanities Press, Immediations series. (à paraître)

BORDWELL, David

- 2003 « Schema and Revision: Staging and Composition in CinemaScope ». Dans Jean-Jacques Meusy (dir.), *Le cinémascope entre art et industrie*, p. 217-232. Paris : Association française de recherche sur l'histoire du cinéma.

BORNAND, Marie

- 2004 *Témoignage et fiction. Les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*. Genève : Droz.

BOUCHARDEAU, Hélène

- 2011 « Le montage des constellations. Godard et Benjamin ». *MagPhilo* « Philosophes et philosophie au cinéma » (été).
En ligne: <http://www.cndp.fr/magphilo/index.php?id=128>

BROOKS, Peter

- 2010 *L'imagination mélodramatique. Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès*. Paris : Éditions Classiques Garnier.

BROSSAT, Alain et Jean-Louis DÉOTTE

2000 *L'époque de la disparition. Politique et esthétique*. Paris : L'Harmattan.

2002 *La mort dissoute. Disparition et spectralité*. Paris : L'Harmattan.

BUCKLEY, Sandra (dir.)

2002 *Encyclopedia of Contemporary Japanese Culture*. Londres : Routledge.

CARDINAL, Serge

1997 « La mélancolie du nom. Cinéma et identité nationale ». *CiNéMAS*, vol. 8, n° 1-2, p. 13-33.

2010 *Deleuze au cinéma. Une introduction à l'empirisme supérieur de l'image-temps*. Québec : Presses de l'Université Laval.

CARUTH, Cathy

1996 *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore et Londres : The Johns Hopkins University Press.

CAVANAUGH, Carole

2008. « *Sanshō Dayū* and the Overthrow of History ». Dans Dudley Andrew & Carole Cavanaugh, *Sanshō Dayū*, p. 11-39. Londres : BFI.

CAVELL, Stanley

1981 *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge : Harvard University Press.

1997 *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago: University of Chicago Press.

2003 *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?* Paris : Bayard.

CHAMAYOU, Grégoire

2013 *Théorie du drone*. Paris : La Fabrique.

CISNEROS, James

2003 « Imaginary of the End, End of the Imaginary. Bazin and Malraux on the Limits of Painting and Photography ». *CiNéMAS*, vol. 13, n° 3 « Imaginaire de la fin », p. 149-169.

CLIFFORD, James

1988 *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge : Harvard University Press.

COMITÉ INVISIBLE

2014 *À nos amis*. Paris : La fabrique.

COMOLLI, Jean-Louis

1971 « Technique et idéologie. Caméra, perspective, profondeur de champ ». *Cahiers du cinéma*, n° 229 (mai), 230 (juillet) et 231 (août-septembre), p. 4-21, 51-57 et 42-49.

COUTEAU, Pauline

2010 « Le concept de milieu de Watsuji ». Dans Jacynthe Tremblay (dir.), *Philosophes japonais contemporains*, p. 200-228. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.

DANESI, Fabien

2011 *Le cinéma de Guy Debord*. Paris : Éditions Paris expérimental.

DANEY, Serge

1983 « Notes nippones ». *Cahiers du cinéma*, n° 343 (janvier), p. 26-34.

1998 *Ciné journal*. Volume 1. 1981–1982. Paris : Cahiers du cinéma.

1999 *Itinéraire d'un ciné-fils*. Paris : Jean-Michel Place.

DAWSON, Jan

1985 « Dialogue on Film: Masahiro Shinoda ». *American Film*, vol. 10, n° 7 (mai), p. 10-13.

DEBORD, Guy

1965 *Contre le cinéma*. Aarhus : Institut scandinave de vandalisme comparé.

1992 *La société du spectacle*. Paris : Gallimard.

DELAVAUD, Gilles

2007 « Penser la télévision avec le cinéma ». Dans Roger Odin (dir.), *CiNéMAS*, vol. 17, n° 2-3 (printemps) « La théorie du cinéma, enfin en crise », p. 73-95.

DELEUZE, Gilles

1983 *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Paris : Minuit.

1985 *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris : Minuit.

1998 « Optimisme, pessimisme et voyage. Lettre à Serge Daney ». Dans Serge Daney, *Ciné journal*. Volume 1. 1981–1982, p. 9-25. Paris : Cahiers du cinéma.

2003 *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris : Minuit.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI

1980 *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris : Minuit.

DESSER, David et Linda C. EHRLICH (dir.)

1994 *Cinematic Landscapes: Observations on The Visual Arts and Cinema of China and Japan*. Austin : University of Texas Press.

DIDI-HUBERMAN, Georges

2000 *Devant le temps*. Paris : Minuit.

2003 *Images malgré tout*. Paris : Minuit.

2009 *Survivance des lucioles*. Paris : Minuit.

DOGANIS, Basile

2012 *Pensées du corps. La philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais (danse, théâtre, arts martiaux)*. Paris : Belles Lettres.

DOI, Takeo

1988 *Le jeu de l'indulgence. Étude de psychologie fondée sur le concept japonais d'amae*. Paris : L'Asiathèque.

DREYFUS, Hubert L.

2004 « Heidegger on Gaining a Free Relation to Technology ». Dans David M. Kaplan (dir.), *Readings in the Philosophy of Technology*, p. 97-107. Oxford : Rowman et Littlefield.

ELISSEEFF, Danielle

2010 *Jardins japonais*. Paris : Nouvelles éditions Scala.

ELSAESSER, Thomas

1999 « Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama ». Dans Marcia Landy (dir.), *Imitations of Life*, p. 68-89. Detroit : Wayne State University Press.

FANON, Frantz

1971 *Peau noire, masques blancs*. Paris : Seuil.

2002 *Les Damnés de la Terre*. Paris : La Découverte.

FOUCAULT, Michel

1971 *L'ordre du discours*. Paris : Gallimard.

1994 *Dits et écrits, 1954-1988*. Volume 3. 1976-1979. Paris : Gallimard.

FREUD, Sigmund

1986 « Deuil et mélancolie ». Dans *Métapsychologie*, p. 145-171. Paris : Gallimard.

FROGER, Marion

2009 *Le cinéma à l'épreuve de la communauté. Le cinéma francophone de l'Office national du film 1960-1985*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.

FROGER, Marion (dir.)

2008 « Accompagner (au cinéma) ». *Intermédiatités*, n° 3 (en ligne).
En ligne : cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/interface/numeros.html

FROGER, Marion et Djemaa MAAZOUZI (dir.)

2013 « Inclure (le tiers)/Including (The Third Term) ». *Intermédiatités*, n° 21 (automne).
En ligne : www.erudit.org/revue/im/2013/v/n21/index.html

FUJIKI, Hideaki

2013 *Making Personas: Transnational Film Stardom in Modern Japan*. Cambridge : Harvard University Press.

GEROW, Aaron

2010 *Visions of Japanese Modernity: Articulations of Cinema, Nation, and Spectatorship 1895-1925*. Berkeley : University of California Press.

GODARD, Jean-Luc & Youssef ISHAGPOUR

2000 *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*. Tours : Farrago.

HABIB, André

2008 « Le temps recomposé : le cinéma et l'imaginaire de la ruine ». Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal.

HAYAKAWA, Masao

1979 *The Garden Art of Japan*. New-York & Tokyo : Weatherhill & Heibonsha

HEIDEGGER, Martin

1958 *Essais et conférences*. Paris : Gallimard.
1962 *Chemins qui ne mènent nulle part*. Paris : Gallimard.
1976 *Acheminement vers la parole*. Paris : Gallimard.

HIGH, Peter B

1984 « The Dawn of Cinema in Japan ». *Journal of Contemporary History*, vol. 19, n° 1 (janvier), p. 23-57.

HIRANO, Kyoko

1992 *Mr. Smith Goes to Tokyo: Japanese Cinema under the American Occupation 1945-1952*. Washington : Smithsonian Institute Press.

HOOVER, Thomas

1977 *Zen Culture*. New-York : Random House.

KEANE, Marc Peter

1999 *L'art du jardin au Japon*. Arles : Philippe Picquier.

KESSLER, Frank

2003 « Le cinéma comme dispositif (du) spectaculaire ». *CiNéMAS*, vol. 14, n° 1 (automne) « Dispositif(s) du cinéma (des premiers temps) », p. 21-34.

KIOKA, Nobuo

2010 « La contribution mésologique de Watsuji Tetsurô ». Dans Jacynthe Tremblay (dir.), *Philosophes japonais contemporains*, p. 241-256. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.

KITSOPANIDOU, Kira

2003 « Les années cinquante et la crise du cinéma américain : la stratégie d'innovation technologique et le "pari CinemaScope" ». Dans Jean-Jacques Meusy (dir.), *Le cinémascope entre art et industrie*, p. 135-152. Paris : Association française de recherche sur l'histoire du cinéma.

KRACAUER, Siegfried

1960 *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New York : Oxford University Press.

KUKI Shûzô

2004 *La structure de l'iki*. Paris : PUF.

LAMARRE, Thomas

- 2005 *Shadows on the Screen: Tanizaki Jun'ichirō on Cinema and "Oriental" Aesthetics*. Ann Arbor : Center for Japanese Studies, University of Michigan.
- 2009 *The Anime Machine: A Media Theory of Animation*. Minneapolis et Londres : University of Minnesota Press.

LANG, Robert

- 2008 *Le mélodrame américain. Griffith, Vidor, Minnelli*. Paris : L'Harmattan.

LAUGIER, Sandra

- 2006 « Care et perception. L'héthique comme attention au particulier ». Dans Laugier, Sandra Laugier et Patricia Paperman (dir.), *Le souci des autres. Éthique et politique du care*, p. 317-348. Paris : EHESS.

LAVELLE, Pierre

- 1997 *La pensée japonaise*. Paris : PUF.

LAZZARATO, Maurizio

- 2006 « Le "pluralisme sémiotique" et le nouveau gouvernement des signes – Hommage à Félix Guattari ». Institut européen pour des politiques culturelles en devenir, Textes transversaux « Le langage des choses ».
- En ligne : <http://eipcp.net/transversal/0107/lazzarato/fr/>

LE FORESTIER, Laurent

- 2010 « La "transformation Bazin" ou Pour une histoire de la critique sans critique ». *1895*, n° 62, p. 9-27.

LÖWY, Michael

- 2013 « Temps messianique et historicité révolutionnaire chez Walter Benjamin ». *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 117 (janvier) « Historicités du 20e siècle. Coexistence et concurrence des temps », p. 106-118.

MARINIELLO, Silvestra

- 1994 « Toward a Materialist Linguistics: Pasolini's Theory of Language ». Dans Patrick Rumble et Bart Testa, *Pier Paolo Pasolini. Contemporary Perspectives*, p. 106-126. Toronto : University of Toronto Press.
- 2003 « Commencements ». *Intermédialités*, n° 1 « Naître », p. 47-62.
- 2007 « L'écoute de l'ange. Le seuil mobile de la mémoire ». Dans Irène Bessière (dir.), *Hollywood, les fictions de l'exil*, p. 21-45. Paris : Éditions du Nouveau Monde.

2008 « Devenir et opacité dans *Un thé au Sahara* de Bernardo Bertolucci ». *CiNéMAS*, vol.18, n° 2-3, p. 47-67.

MARRATI, Paola

2003 *Gilles Deleuze. Cinéma et philosophie*. Paris : PUF.

MÉCHOULAN, Éric

2003 « Intermédialités : le temps des illusions perdues ». *Intermédialités*, n° 1 « Naître », p. 9-27.

2006 « Érudition et fétichisme ». Dans Guillaume Asselin et Jean-François Bourgeault (dir.), *La littérature en puissance. Autour de Giorgio Agamben*, p. 55-64. Montréal : VLB.

MEUSY, Jean-Jacques (dir.)

2003 *Le cinémascope entre art et industrie*. Paris : Association française de recherche sur l'histoire du cinéma.

MONDZAIN, Marie-José

1996 *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*. Paris : Seuil.

2002 *L'image peut-elle tuer ?* Paris : Bayard.

2013 *Homo Spectator*. Paris : Bayard.

MONNET, Livia (dir.)

2001 *Approches critiques de la pensée japonaise du XX^e siècle*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.

NANCY, Jean-Luc

2004 *La communauté désœuvrée*. Paris : Christian Bourgois.

2012 *L'équivalence des catastrophes (après Fukushima)*. Paris : Galilée.

NANCY, Jean-Luc et Abbas KIAROSTAMI

2001 *L'évidence du film*. Bruxelles : Yves Gevaert.

ODIN, Roger (dir.)

2007 *CiNéMAS*, vol. 17, n° 2-3 (printemps) « La théorie du cinéma, enfin en crise ».

OIDA, Yoshi

1998 *L'acteur invisible*. Arles : Actes Sud.

PHILLIPS, Alastair et Julian STRINGER

2007 *Japanese Cinema: Texts and Contexts*. Londres et New-York : Routledge.

PINGUET, Maurice

2009 *Le texte Japon*. Paris : Seuil.

PRATT, Mary Louise

1992 *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Londres et New-York : Routledge.

PRINCE, Stephen

1999 *The Warrior's Camera: The Cinema of Akira Kurosawa*. Princeton : Princeton University Press.

RAYNS, Tony

2013 « *Humanity and Paper Balloons* ». Texte de pochette. *The Complete (Existing) Films of Sadao Yamanaka*. DVD. Deux disques. Eureka!

REVIEW OF JAPANESE CULTURE AND SOCIETY

2010 Vol. XXII (décembre) « Decentering Theory : Reconsidering the History of Japanese Film Theory ».

REY, Alain (dir.)

1998 *Dictionnaire historique de la langue française*. 3 tomes. Paris : Le Robert.

RICŒUR, Paul

1990 *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil.

2000 *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil.

SAKAI, Anne

1985 « Yanagi Sôetsu ou une esthétique par résonnances ». *Critique*, n° 454 (mars), p. 261-274.

1992 *La parole comme art. Le rakugo japonais*. Paris : L'Harmattan.

SAID, Edward W .

1980 *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. Paris : Seuil.

SATÔ, Tadao

1995 *Le cinéma japonais*. Tomes 1 et 2. Paris : Centre Georges Pompidou.

2008 *Kenji Mizoguchi and the Art of Japanese Cinema*. Oxford : Berg.

SCHÜRMAN, Reiner

1982 *Le principe d'anarchie. Heidegger et la question de l'agir*. Paris : Seuil.

SHURMER-SMITH, Patricia (dir.)

2003 *Doing Cultural Geography*. Londres : Sage Publications.

SIROIS-TRAHAN, Jean-Pierre

2003 « Dispositif(s) et réception ». *CiNéMAS*, vol. 14, n° 1 « Dispositif(s) du cinéma (des premiers temps) », p. 149-176.

SONTAG, Susan

2003 *Devant la douleur des autres*. Paris : Christian Bourgois.

SOUYRI, Pierre-François

2010 *Nouvelle histoire du Japon*. Paris : Perrin.

SPIGEL, Lynn

2001 *Welcome to the Dreamhouse. Popular Media and Postwar Suburbs*. Durham et Londres : Duke University Press.

STENGERS, Isabelle

2002 *L'hypnose entre magie et science*. Paris : Les Empêcheurs de penser en rond.

STEVENS, Bernard

2003 « Sur les antécédents de la notion d'“aida” ». *Revue philosophique de Louvain*, quatrième série, tome 101, n° 4, p.686-706.

2005 *Invitation à la philosophie japonaise. Autour de Nishida*, Paris : CNRS Éditions.

STIEGLER, Bernard

2001 *La technique et le temps. Tome 3 : Le temps au cinéma et la question du mal-être*. Paris : Galilée.

SUZUKI, D. T.

2003 *Essais sur le bouddhisme zen. Séries I, II, III*. Paris : Albin Michel.

SZONDI, Peter

- 2013 « L'espoir dans le passé. Sur Walter Benjamin ». *Revue germanique internationale*, n° 17 « L'herméneutique littéraire et son histoire. Peter Szondi », p. 137-150.

TANIZAKI, Jun'ichirô

- 1977 *Éloge de l'ombre*. Paris : Publications orientalistes de France.

THOMASSEAU, Jean-Marie

- 1984 *Le Mélodrame*, Paris : PUF.

TODOROV, Tzvetan

- 1989 *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*. Paris : Seuil.

TOKITSU, Kenji

- 1979 *La voie du karaté. Pour une théorie des arts martiaux japonais*. Paris : Seuil.

TREMBLAY, Jacynthe (dir.)

- 2010 *Philosophes japonais contemporains*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.

TSCHUDIN, Jean-Jacques

- 2011 *Histoire du théâtre classique japonais*. Toulouse : Anarharsis.

VILLENEUVE, Johanne

- 2003 « La fin d'un monde. À propos de *Sans soleil* de Chris Marker ». *CiNéMAS*, vol. 13, n° 3 « Imaginaire de la fin », p. 33-51.
- 2007 « L'oralité, l'intermédialité et la question de l'appareil de la technique et des enchantements ». Dans Jean-Louis Déotte, Marion Froger et Silvestra Mariniello (dir.), *Appareil et intermédialité*, p. 207-222. Paris : L'Harmattan.

WADA-MARCIANO, Mitsuyo

- 2005 « Imaging Modern Girls in the Japanese Woman's Film ». *Camera Obscura*, vol. XX, n° 60, p. 15-55.
- 2008 *Nippon Modern: Japanese Cinema of the 1920s and 1930s*. Honolulu : University of Hawai'i Press.

WATSUJI, Tetsurô

- 1996 « Prémabule et premier chapitre de *Fûdo* ». *Philosophie*, n° 53, p.9-30.

WINNICOTT, Donald W.

1975 *Jeu et réalité*. Paris : Gallimard.

1988 *Conversations ordinaires*. Paris : Gallimard.

2000 *La crainte de l'effondrement et autres situations cliniques*. Paris : Gallimard.

YANAGI, Sôetsu

1992 *Artisan et inconnu. La beauté dans l'esthétique japonaise*. Paris : L'Asiathèque.

YOSHIMOTO, Mitsuhiro

2005 « Melodrama, Postmodernism, and Japanese Cinema ». Dans Wimal Dissanayake (dir.). *Melodrama and Asian Cinema*, p. 101-126. Cambridge : Cambridge University Press.

Sur Ozu

ANDERSON, Lindsay

1957 « Two Inches off the Ground ». *Sight and Sound*, vol. 27, n° 3 (hiver), p. 131-133 + p. 160.

ARNAUD, Diane et Mathias LAVIN

2013 *Ozu à présent*. Paris : G3J.

ASSAYAS, Olivier

1981 « La tribu et la loi ». *Cahiers du cinéma*, n° 319 (janvier), p. 54-55.

BERGALA, Alain

1980a « *Fin d'automne* ». *Cahiers du cinéma*, n° 307 (janvier), p. 43-45.

1980b « L'homme qui se lève ». *Cahiers du cinéma*, n° 311 (mai), p. 25-29.

BERTA, Renato

1985 « À la recherche du regard. Entretien avec Yuharu Atsuta ». *Cahiers du cinéma*, n° 378 (décembre), p. 42-47.

BERTHET, Frédérique

2013 « *Tokyo-ga : Ozu es-tu là ?* ». Dans Diane Arnaud et Mathias Lavin, *Ozu à présent*, p. 5-8. Paris:G3J.

BIETTE, Jean-Claude

1979 « *Le goût du saké* ». *Cahiers du cinéma*, n° 296, p. 41-43.

BINGHAM, Adam

2004 « The Spaces In-Between. The cinema of Yasujiro Ozu ». *CineAction*, n° 63, p. 45-56.

BOCK, Audie

1983 « Ozu Reconsidered ». *Film Criticism*, vol. 8, n° 1 (automne), p. 50-53.

BORDWELL, David

1988 *Ozu and the Poetics of Cinema*. Princeton : Princeton University Press ; Londres : BFI.

1989 « A Case for Cognitivism ». *Iris*, n° 9, p. 11-40.

BORDWELL, David et Kristin THOMPSON

1976 « Space and Narrative in the Films of Ozu ». *Screen*, vol. 17, n° 2, p. 41-73.

BOURGET, Eithne

1978 « Les rites de la communication et du silence (sur *Ohayo*) ». *Positif*, n° 205 (avril), p. 37-39.

BURCH, Noël

1982 *Pour un observateur lointain. Forme et signification dans le cinéma japonais*. Paris : Cahiers du cinéma et Gallimard.

CAPEL, Mathieu

2013 « La répétition et l'hapax. Ozu parmi ses contemporains ». Dans Diane Arnaud et Mathias Lavin, *Ozu à présent*, p. 155-166. Paris : G3J.

CIMENT, Michel

1978 « Sous les yeux de l'Occident (Ozu et la critique anglo-saxonne 1957-1977) ». *Positif*, n° 205 (avril), p. 30-36.

COMBS, Richard

2003 « The Poetics of Resistance ». *Film Comment*, vol. 39, n° 5 (sept. / oct.), p. 34-42.

DESSER, David (dir.)

1997 *Ozu's Tokyo Story*. Cambridge : Cambridge University Press.

DIPAULO Marc et Wayne STEIN

2015 *Ozu International. Essays on the Global Influences of a Japanese Auteur*. New-York et Londres : Bloomsbury.

DOGANIS, Basile

2005 *Le silence dans le cinéma d'Ozu. Polyphonie des sens et du sens*. Paris : L'Harmattan.

DOMINGUEZ JIMENEZ, Roman

2012 « Rythme, geste, montage. Esquisse pour une technologico-politique par le cinéma ». Thèse de doctorat, Saint-Denis, Université Paris-8.

EYQUEM, Olivier

1980 « Métamorphoses de l'enfant-roi (Ozu dans les années trente) ». *Positif*, n° 237 (décembre), p. 26-31.

FIANT, Antony

2013 « Pedro Costa et la fragilité du plan fixe ». Dans Diane Arnaud et Mathias Lavin, *Ozu à présent*, p. 23-32. Paris : G3J.

FOWLER, Edward

2001. « Piss and Run. Or How Ozu Does a Number on SCAP ». Dans Dennis Washburn et Carole Cavanaugh (dir), *Word and Image in Japanese Cinema*, p. 273-292. Cambridge : Cambridge University Press.

GEIST, Kathe

1987 « Narrative Style in Ozu's Silent Films ». *Film Quarterly*, vol. 40, n° 2 (hiver), p. 28-35.

1989 « The Role of Marriage in the Films of Yasujiro Ozu ». *East-West Film Journal*, vol. 4, n° 1 « Family and Cinema », p. 44-52.

1992 « Narrative Strategies in Ozu's Late Films ». Dans Arthur Noletti et David Desser, *Reframing Japanese Cinema. Authorship, Genre, History*, p. 92-110. Bloomington : Indiana University Press.

HASUMI, Shiguéhiko [Shigehiko]

1998 *Yasujirô Ozu*. Paris : Éditions de l'Étoile et Cahiers du cinéma.

1999 « Nostalgie du présent ». Dans Jean-Michel Frodon (dir.), *Hou Hsiao-Hsien*, p. 48-51. Paris : Cahiers du cinéma.

2004 « Ozu's Angry Women ». *Rouge*, n° 4.
En ligne : http://www.rouge.com.au/4/ozu_women.html

2005 « *Café Lumière* ». *Rouge*, n° 6.
En ligne : http://www.rouge.com.au/6/cafe_lumiere.html

IIDA Shinbi et Akira IWASAKI

1979 « Entretien avec Yasujiro Ozu ». *Positif*, n° 214 (janvier), p. 39-40.

ISHAGHPOUR, Youssef

2002 *Formes de l'impermanence. Le style de Yasujiro Ozu*. Tours : Farrago.

JOO, Woojeong

2011 « The Flavour of Tofu. Ozu, History and the Representation of the Everyday ». Thèse de doctorat, Warwick, University of Warwick.

KANNO, Yuka

2011 « Implicational Spectatorship: Hara Setsuko and the Queer Joke ». *Mechademia*, vol. 6, p. 287-303.

KONSHAK, Dennis

1980 « Space and Narrative in *Tokyo Story* ». *Film Criticism*, vol. 4, n° 3 (printemps), p.31-40.

LAFLEUR, William R.

2002 « Suicide off the Edge of Explicability: Awe in Ozu and Kore'eda ». *Film History*, vol. 14, n° 2, p. 158-165.

MARS-JONES, Adam

2011 *Noriko Smiling*. Londres : Notting Hill.

NIOGRET, Hubert

1978 « Introducing: Yasujiro Ozu. Ou pour la première fois à l'écran ». *Positif*, n° 203 (février), p. 3-12.

1999 « Vingt-sept ans après *Bonjour*. Remakes par Yasujiro Ozu ». *Positif*, n° 460 (juin), p. 100-102.

NORNES, Abé Mark

2007 « The Riddle of the Vase: Ozu Yasujirô's *Late Spring* (1949) ». Dans Alastair Phillips et Julian Stringer (dir.), *Japanese Cinema: Texts and Contexts*, p. 78-89. Londres et New-York : Routledge.

OZU, Yasujirô

- 1978 « Pour parler de mes films ». *Positif*, n° 203 (février), p. 17-25.
1996 *Carnets*. Paris : Alive.

PHILLIPS, Alastair

- 2003 « Pictures of the Past in the Present: Modernity, Femininity and Stardom in the Postwar Films of Ozu Yasujiro ». *Screen*, vol. 44, n° 2 (été), p. 154-166.
2007 « The Salaryman's Panic Time: Ozu Yasujirô's *I Was Born, But...* (1932). Dans Alastair Phillips et Julian Stringer (dir.), *Japanese Cinema: Texts and Contexts*, p. 25-36. Londres et New-York : Routledge.

RICHIE, Donald

- 1974 *Ozu*. Berkeley : University of California Press.
2005 *Le cinéma japonais*. Monaco : Édition du Rocher.
2011 « Ozu and Setsuko Hara ». Texte de pochette. *Late Spring*. DVD. Deux disques. Criterion.

ROSENBAUM, Jonathan

- 2004 « Is Ozu Slow? ». *Essential Cinema: On the Necessity of Film Canons*, p. 146-151. Baltimore : Johns Hopkins University Press.

RUSSELL, Catherine

- 2004 « *Tokyo Story* ». *Cineaste*, vol. 29, n° 3 (été), p. 50-51.
2004 « *A Story of Floating Weeds and Floating Weeds* ». *Cineaste*, vol. 30, n° 1 (hiver), p. 56-58.
2005 « Insides and Outides : Cross-cultural Criticism and Japanese Film Melodrama ». Dans Wimal Dissanayake (dir.), *Melodrama and Asian Cinema*, p. 143-154. Cambridge : Cambridge University Press.
2007 « *Late Spring* ». *Cineaste*, vol. 32, n° 2 (printemps), p. 65-67.
2009 « *An Autumn Afternoon* ». *Cineaste*, vol. 34, n° 2 (printemps), p. 83-84.

RYÛ, Chishû

- 1978 « Yasujiro Ozu ». *Positif*, n° 203 (février), p. 26-27.
1979 « Ozu et moi ». *Positif*, n° 214 (janvier), p. 38.

SATÔ, Tadao

- 1978 « L'art de Ozu Yasujiro ». *Cahiers du cinéma*, n° 286 (mars), p. 18-19.
1979 « The Comedy of Ozu and Chaplin: A Study in Contrast ». *Wide Angle*, vol. 3, n° 2, p. 50-53.

SCHRADER, Paul

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

TAKAHASHI, Osamu

1984a « Brilliant Shadows: Ozu Yasujirō (1) », *Japan Quarterly*, vol. 31, n° 3, p. 269-277.

1984b « Brilliant Shadows: Ozu Yasujirō (2) », *Japan Quarterly*, vol. 31, n° 4, p. 435-444.

TESSON, Charles

2005 « Au bord de la mer : Ozu, Naruse, Mizoguchi ». *Cinéma. Revue semestrielle d'esthétique et d'histoire du cinéma*, n° 9, p. 90-105.

THOMPSON, Kristin

1988 « Late Spring and Ozu's Unreasonable Style ». Dans *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*, p. 317-352. Princeton : Princeton University Press.

TOBIN, Yann

1980 « Pourquoi l'eau de mer est-elle salée ? (sur *Umarete wa mita keredo – Gosses de Tokyo*) ». *Positif*, n° 237 (décembre), p. 32-35.

TOURATIER, Jean-Marie

2011 *Être humain. II. Yasujiro Ozu, Andreï Tarkovski*. Paris : Galilée.

WOOD, Robin

1978 « Voyage à Tokyo ». *Positif*, n° 203 (février), p. 13-16)

1998 « Resistance to Definition: Ozu's "Noriko" Trilogy ». Dans *Sexual Politics and Narrative Film: Hollywood and Beyond*, p. 94-138. New-York : Columbia University Press.

YOSHIDA, Kijû

2004 *Ozu ou l'anti-cinéma*. Lyon : Institut Lumière ; Arles : Acte Sud ; Issy-les-Moulineaux : Arte Édition.

Filmographie

DENIS, Claire. 2008. *35 rhums*.

HOU, Hsiao-Hsien. 2003. *Café Lumière* 『珈琲時光』

INOUE Kazuo. 1983. *J'ai vécu mais...* 『生きてはみたけれど 小津安二郎伝』

KIAROSTAMI, Abbas. 2003. *Five (Five Long Takes Dedicated to Ozu / پنج)*

WENDERS, Wim. 1985. *Tokyo-ga*.

