

Ozu ou l'œuvre à hauteur d'être

Ozu aura été un homme secret – autant et plus encore que les Japonais savent l'être. Trente années de carnets intimes ne distillent guère plus, comme confidence, que celle-ci glanée par exemple au 15 janvier 1959, l'année de *Bonjour* et d'*Herbes flottantes* : « Légère gueule de bois, suis resté à la maison. Sieste en début d'après-midi, puis bain [...] ¹. » Il faut partir de là, de ce qu'Ozu dit de lui-même, rien d'autre, gestes et faits notés « pour mémoire ² ». Le reste n'a pas lieu d'être dit et ne le sera pas. Ni par Ozu ni par ses personnages. Faits et gestes ordinaires sur l'écran, si modestement ordinaires que nous apprenons vite, non par ce qu'on appelle l'intrigue – ou pas seulement –, mais plutôt et plus encore dans le méandre du quotidien même, qu'il y a « quelque chose sous la surface », sous la pellicule

1. Yasujiro Ozu, *Carnets 1933-1963*, Paris, Alive, 1996, p. 543.

2. Régulièrement, les carnets rassemblent sous l'intitulé « Mémo » quelques observations. Cela peut être le résultat d'un tournoi de sumo, un anniversaire ou une résolution, comme par exemple, toujours en 1959, à la date du 3 janvier : « Mémo/Boire modérément !/Ni trop travailler !/Ni trop faire la sieste !/Pense qu'il te reste peu de temps à vivre ! »

des faits et des gestes, dans le silence ou les banalités pudiques qu'on échange sur le quai d'une gare ou au comptoir d'un bar (« Il va faire beau aujourd'hui ! » ; « Il faut prendre la vie comme elle vient ! » – je vais y revenir). Les films d'Ozu ne sont pas des films (de la pensée) zen – à laquelle, disait-il, les Occidentaux ne comprennent rien. Il n'y a ni philosophie secrète ni symbolique. Il n'y a rien que ce qui est, cette présence éphémère, ici et maintenant, sur l'écran.

Le 15 avril 1960, trois ans avant sa mort, Ozu recopie ces mots du peintre Kosugi Hôan (1881-1964) : « À vieillir ainsi, /combien de printemps, /dans ma longue vie /aurai-je vu s'enfuir, /comme s'enfuit celui-ci ? » Sentiment typiquement japonais aux jours trop brefs des cerisiers en fleur ? Certainement. Sentiment universel du temps qui passe ? Certainement aussi. Ozu se tient exactement là, au passage entre le singulier (japonais) et l'universel. Place si c'est une place, lieu si c'est un lieu, pour un homme de sa génération, d'un équilibre sans cesse déséquilibré ou, si l'on veut, d'un déséquilibre sans cesse rééquilibré. Le paradoxe du Japon lui-même depuis les années 1920. Un pays différent, un pays séparé où tout – pour nous – dissemblait et qui est devenu, en moins d'un siècle, un pays d'Occident. Car le Japon est bien un pays d'Occident. (Ce bouleversement extraordinaire a commencé, pour prendre comme référence la création, avec la génération d'Ozu et, un peu avant lui, celle de Tanizaki – Ozu est né en 1903, Tanizaki en 1886.)

Entre singulier et universel. Dans la banalité des gestes de la vie, la singularité de vivre, ou si l'on préfère : *sa banalité unique*. Nous reviennent à la mémoire ces plans mélancoliques d'un visage de trois quarts, le

regard vers le bas qui médite en silence, qui souffre, qui se tait et dont nous ne connaissons que cette immobilité, que ce silence. Soudain, une femme enfouit son visage dans ses mains, cachant ses larmes. Cette soudaineté, cette presque brusquerie nous font comprendre, nous font ressentir que le flot amer est trop fort, qu'est venu le moment où l'on ne peut plus lui résister, que cela submerge. Et nous voilà, parce que nous connaissons ce sentiment, émus aux larmes, nous aussi. Rien n'est dit. Rien n'est avoué. Tout est en gestes infimes suggéré. Nous nous reconnaissons dans cette souffrance. De multiples fois dans de multiples films, une femme, un homme sont assis sur une chaise ou sur un tatami. Qu'elle couse¹, qu'elle médite, qu'il lise ou qu'il attende, ils sont là seuls, chacun dans ses pensées comme l'on dit². Nous savons à quoi ils pensent puisque les scènes

1. Dans un instant, cette femme va se gratter la tête avec son aiguille... (Même Chishû Ryû, en train de coudre, fait ce geste dans *Il était un père*.)

2. Un exemple parmi tant d'autres : dans *Crépuscule à Tokyo* (1957), Chishû Ryû, de profil, sous l'abri de sa couette – un plan de vingt secondes tout de même – dans la nuit, devant sa lampe, l'air égaré, fumant lentement. Un peu plus loin dans ce même film, Setsuko Hara vient d'apprendre que sa mère – qui s'était naguère enfuie du domicile conjugal – est de retour à Tokyo où elle tient un salon de mah-jong. Seule, assise à une table, elle regarde devant elle en silence... Un mot sur ces deux acteurs emblématiques de l'œuvre d'Ozu. Setsuko Hara – de son vrai nom Masae Aida –, née en 1920, a joué, entre 1935 et 1961, dans 111 films, dont *L'Idiot* de Kurosawa. Actrice fétiche d'Ozu, elle irradie de sa présence *Printemps tardif*, *Été précoce* et *Voyage à Tokyo* où elle est bouleversante. Les médias japonais ont, à l'époque, parlé d'une idylle entre Ozu et elle ; certains ont même annoncé leur mariage. Quoi qu'il en soit, d'une façon qu'elle n'a jamais voulu expliquer, elle a mis fin brusquement

précédentes sont la cause et l'origine de cette mélancolie. Mais ce qu'ils pensent, ce qu'ils ressentent en ce moment précis, nous ne le saurons pas. Aucune parole, aucune voix – aucun intertitre, aucun dialogue – ne le précise, quand d'autres cinémas en feraient avec délices un long développement. Pourquoi savoir ? Toute parole nous séparerait. Ne nous ferait que spectateurs, distants, éloignés. Que serait-elle alors à nos yeux, cette *personne* ? Une femme japonaise qui, assise à la japonaise, coud ou médite dans une pièce japonaise ? Un homme en kimono posant sur son journal des lunettes comme on en portait au Japon dans les années 1950 ? Ce serait l'ultime moment d'une histoire lointaine (exotique si l'on préfère) où toute empathie possible ou espérée, commencée peut-être par le récit, dans le récit, ferait place à la curiosité, à une dissemblance plus forte, plus puissante que toute ressemblance. Or, ce que Ozu met en jeu n'est pas du tout de cet ordre. Il achève une scène particulière, où se sont déroulés des événements particuliers non par un effet de clause, par une fermeture – quelle que soit la solution adaptée au montage, *cut*, noir, iris, fondu enchaîné... –, mais par une ouverture non dans le dit scénaristique, mais dans le silence d'un visage absorbé¹.

à sa carrière après la mort d'Ozu. Chishû Ryû (1904-1993) a joué dans 154 films. Mais il doit ses plus grands rôles à Ozu, depuis sa première apparition dans *Où sont les rêves de jeunesse* (1932) jusqu'à *Le Goût du saké* (1962), le dernier film réalisé par Ozu. Du jeune homme à l'homme mûr, du mari au veuf solitaire, du pêcheur à l'employé de bureau, il aura joué tous les rôles avec une étonnante justesse de ton. Sa composition du vieil homme dans *Voyage à Tokyo* est d'autant plus émouvante qu'il n'avait alors que 49 ans.

1. Je pense, en employant ces termes, « visage absorbé », à l'étude de Michael Fried, *La Place du spectateur, esthétique et origines de la*

Non pas clôture, fin d'une séquence dans le récit du film, mais ouverture vers l'universelle solitude, l'universelle souffrance humaine. Soudain, leur seule présence est la singularité de cet homme, de cette femme. Rien d'autre n'est nécessaire que ces corps, que ces gestes, que ce silence. Pour que nous ressentions. Je le dis intransitivement. À nous, à chacun de nous d'inscrire notre mélancolie. Ce silence, cet abandon de soi à soi, bref, ce suspens inquiet, tout à la fois paisible et douloureux qui, s'il s'exprime, ne le dit que dans un soupir, nous le reconnaissons, il est en nous. Il émerge de nous, ces images nous le révèlent. Nous aurons vécu ce qu'ils vivent. Ensuite, inévitablement, comme le cours de l'eau s'enfuit, le film nous mènera vers des faits et des corps, d'autres faits et d'autres corps. Mais nous aurons gardé en nous cette souffrance – la mémoire de cette souffrance.

Lorsque à la fin de *Printemps tardif* (1949) le père entre seul dans sa maison vide, nous connaissons la raison de sa souffrance¹. Et pour cause : toute la narration y conduit. Nous sommes le soir du mariage de sa

peinture moderne (tr. fr. C. Brunet, Paris, Gallimard, 1990), mais dont le titre anglais donne plus exactement le sens de la recherche : *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Absorbement et théâtralité. Peinture et spectateur à l'âge de Diderot). Que l'on songe à ces Greuze, à ces Vien, à ces Chardin... Pour ce dernier, par exemple, cet *Écolier qui étudie sa leçon* (Salon de 1757). Les causes de cet absorbement sont souvent simples – un oiseau mort, l'absence de celui qu'on aime. Ce qui compte, c'est la représentation de cette absence au monde qui, au moment où elle enferme les personnages sur eux-mêmes, nous ouvre la voie à une sorte d'échange des sentiments, de partage, de ressenti.

1. Le rôle est joué par Chishû Ryû.

filles¹. Elle ne sera plus près de lui désormais. Il sera seul. La maison sera toujours vide. Encore en tenue de cérémonie, il s'assied, reste immobile un instant comme las. Puis saisit une pomme et la pèle. Soudain, il s'arrête, penche la tête en avant... Que ressentons-nous alors ? Certainement pas que ces mariages à la japonaise sont vraiment une drôle de chose – même si, dans le même temps, nous le pensons –, ni que nous sommes face à un ailleurs et que tout y est différent – même si, dans le même temps, nous le savons. Car, devant l'image de cet homme à la tête soudain trop lourde, nous faisons, si je puis dire, souffrance commune ; et ainsi, du particularisme – ce film, cet homme, ce pays, ces coutumes –, nous faisons un universel. Ce qui nous dissemble, voici qu'il nous rassemble. Les valeurs et le temps du récit s'inversent. La scène ou la séquence qui précèdent le moment du mélancolique silence conduisaient la narration, disaient le destin des personnages à travers les péripéties qui sont l'étoffe même du film, tout à la fois son tissu et son vêtement. Et voici que le temps se suspend. Nous voyons les personnages consommer, si je puis dire, leur destin. Cet instant qui ramasse l'émotion est l'instant qui nous réunit, celui que nous sommes convoqués à partager. Avec une grande économie de moyens – un ou deux plans en légère contre-plongée –, nous éprouvons, dans tout le sens du terme, notre commune expérience d'être au monde, commune, on l'a compris, et là est le cœur du secret, par-delà toutes les différences. Maintenant, le vieil homme est seul (*Voyage à Tokyo* bien sûr). Ce sont les derniers plans du film qui se clôture

1. Le rôle est joué par Setsuko Hara.

par une nouvelle vue du fleuve. Un bateau passe. Pas de symbole. Les choses sont comme elles sont. Les choses sont ce qu'elles sont. Dans cette maison au-dessus du fleuve, dans cette pièce japonaise, un vieil homme maintenant veuf s'évente. Il regarde devant lui en silence. Voilà tout. Je n'oserai pas dire que nous sommes tous, à ce moment-là, des Japonais qui s'éventent. Mais je dis que nous saisis, que nous happe la douleur de survivre à ceux que nous avons aimés. Un jour encore. Un jour de plus. Tandis qu'un bateau passe sur le fleuve tranquille¹.

Le cinéma d'Ozu fuit plus que tout le pathos. Sinon plus du moins autant que les symboles. Ce cinéma de la présence déploie toutes sortes de ruses pour faire émotion commune. Je voudrais maintenant pointer ces scènes où la parole *a la même fonction que le silence*. Rien de plus flagrant si je remets en mémoire, toujours dans *Voyage à Tokyo* (1953), ce moment où, quelques heures à peine après la mort de son épouse, le vieil homme qui s'est isolé sur la terrasse de la maison est rejoint par sa belle-fille. Que lui dit-il alors ? Que le lever du jour a été magnifique. Et il va ajouter que la journée sera particulièrement chaude. Pudeur ? Immense « pudeur » des Japonais ? Oui, certes. Mais il faut voir ici que cette vacuité du discours, ce vide des mots vides, a la même fonction, la même que le silence. Non plus un non-dit mais un dit

1. J'analyserai plus loin ces plans qu'on nomme « vides ». Autre exemple. Le jeune fils qui assiste à la cérémonie funèbre – cérémonie qui est pour nous *exotique*, c'est-à-dire *étrangère* –, soudain se lève et va seul s'isoler devant le jardin (zen) du temple. À Setsuko Hara qui le rejoint, il explique qu'à chaque coup du tambour de deuil, il a l'impression que sa mère rétrécit. Par cette pensée du cadavre, le singulier japonais s'efface. Nous faisons destinée commune.

que ne dit pas l'unique chose qu'il y ait à dire, et qui, en disant littéralement autre chose, énonce, pour nous, l'essentiel. Mais en creux, mais par absence. Et en cet interstice – qu'il soit muet ou bavard, cela est égal – nous, spectateurs, nous nous engouffrons, profitant en quelque sorte de cette entaille dans le tissu serré du film pour que l'empathie se déploie.

Autre exemple. Mais il y en aurait d'abondance tant ces pensées atmosphériques sont fréquentes chez Ozu. Comme elles le sont dans notre quotidien. Dans ce film d'apparence badine, cette agréable comédie de la parole qu'est *Bonjour* (1959), le jeune professeur d'anglais est amoureux. Les commentateurs usuellement le décrivent comme timide, n'osant avouer son amour. Possible, mais, franchement, cela n'a aucune importance. Seul compte ceci. Un matin – un matin comme tant d'autres au Japon, comme à l'orée des grandes villes du monde –, lui et la jeune fille se rencontrent sur un quai de gare. Il s'approche d'elle. Ils échangent un bonjour. Ils vont voyager ensemble. Il lui dit : « Quel beau temps ! » Cela peut être, dans les codes de séduction, ce qu'on appelle le premier pas. D'autant qu'elle répond et approuve. Va-t-il s'approcher plus encore ? Qu'on ne se dise pas « Je t'aime » sur un quai de gare, en plein soleil, un matin, est une chose. Mais il n'est pas sorcier d'imaginer cette scène : il la regarde, il lui dit « Vous êtes très belle ! » – ou bien encore qu'elle a de beaux yeux ! Le train arrive. Ils partent ensemble. La caméra sur grue s'élève. Le mot FIN apparaît... Il y a des milliers de films comme cela. Ce n'est pas le cinéma d'Ozu. Ici, le jeune homme parle d'un nuage à la forme curieuse. Et quoi qu'il dise, elle reprend exactement ses mots, tandis que, discrète, la caméra les capte

entre deux poteaux en légère contre-plongée, vus de trois quarts dos. La scène s'achève comme elle a commencé. Il dit : « Quel beau temps ! » Elle regarde vers lui (vers la caméra, donc vers nous) et sourit avant de répondre qu'il fait beau. Alors *ensemble*, encore de trois quarts dos, ils tournent légèrement la tête de gauche à droite. Évidemment, cette scène nous fait sourire. Mais il faut bien avouer qu'elle nous émeut. Pourquoi ? Parce que nos tourtereaux sont timides comme des adolescents ? Possible. Mais il y a autre chose. D'essentiel.

Le banal – et quoi de plus banal que dire : « Bonjour ! Il fait beau ! » –, ce banal qui se montre, que dis-je ? qui s'exhibe, montre, exhibe qu'il cache quelque chose, précisément parce qu'il en fait trop, qu'il exhibe. Et ce qu'il cache, nous le savons, nous sommes dans la confiance : ces deux-là s'aiment. (Dans une scène précédente, la sœur du jeune homme nous l'a souligné.) Ainsi, par-devers nous, lorsque s'échangent ces banalités, nous, nous *savons*. Nous savons ce que nos personnages entendent. Nous projetons notre savoir – que nous croyons être la vérité – sur leur silence, là, sur la banalité de leurs propos, ici. Autrement dit, nous engouffrant une fois encore dans l'interstice que nous a fabriqué Ozu, nous sommes complices. En complices nous donnons du sens, pardon ! nous donnons *le* sens – de la scène. Il y a encore autre chose. Tout aussi essentiel. Au cinéma, les corps parlent. Ce qui est l'une des spécificités de cet art. Le torse de Brando... Le visage de Falconetti... Chez Ozu, ils parlent d'une façon particulière¹. Cela a été souvent

1. Je ne peux m'empêcher de noter ici, en passant, un geste rarissime au cinéma et si fréquent chez Ozu : les gens qui se grat-

et abondamment souligné, tant on joue là d'évidence. Deux hommes assis à un comptoir de bar « américain » boivent. Ils lèvent leur coupe de saké ensemble, aspirent ensemble, reposent ensemble. Certains se sont agacés de cette mécanique, l'accusant de « manquer de naturel¹ ». Je peux le comprendre bien que la question du « naturel » soit pour moi d'une extrême complexité. Franchement, qu'est-ce qui est « naturel » chez Ozu si ce n'est l'aisance dans la contrainte ? Tout à l'heure, j'ai noté que nos amoureux transis de *Bonjour* tournaient la

tent – même si je sais bien que le personnage de *My Hustler* d'Andy Warhol (1965) ne cesse de se gratter pendant tout le film ; et même si je ne peux oublier le prurit de Nanni Moretti dans *Journal intime* (1994). Qu'ils aient des puces est une chose, comme au début de *Chœur de Tokyo* ou tout au long d'*Une auberge à Tokyo*. Mais le petit garçon diarrhéique qui se gratte la cuisse en demandant un caleçon neuf... Mais toutes ces femmes qui s'arrêtent de coudre pour se gratter la tête avec l'aiguille. Ce quotidien, cet ordinaire, cette épaisseur des choses et des êtres...

1. Je lis cela dans le livre, par ailleurs fort intéressant bien que parfois étrange, de Shigehiko Hasumi (*Yasujiro Ozu*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, 1998). Et j'avoue ma perplexité. Qu'est-ce que ce naturel dont manquerait Ozu – à qui, par ailleurs, l'auteur prête « de la fraîcheur » ? (Voir le titre d'un sous-chapitre : « Une fraîcheur qui manque de naturel »... Je reste sidéré !) Mais à ce que je sache, nous sommes sans cesse au cinéma dans l'artifice. Ce qui ne veut pas dire, comprenons-nous bien, qu'Ozu marque l'artifice par un supplément d'artifice, bien qu'Hasumi semble le suggérer avec sa remarque sur les spectateurs de cinéma regardant tous dans la même direction (nouvelle sidération !). Je crois que, plus simplement, Ozu crée de l'empathie avec un signe, ou un signal si l'on préfère, qu'il faut lire comme tel, sans autre symbolisme : un instant d'accord, une harmonie des êtres (donc, inférons-nous des « pensées »), une épiphanie (voyez là-dessus le point de vue de Joyce).

tête ensemble. Et nous comprenons qu'ils comprennent. Tourner la tête ensemble, c'est de la mise en scène. Avoir ensemble les mêmes gestes pour dire (au spectateur) plus et mieux qu'aucun dialogue... Pour simplifier (et sourire), on peut appeler cela si vous voulez : le naturel chez Ozu !

La scène emblématique, célèbre à juste titre, on la trouve dans *Il était un père* (1942). Le thème du film peut se résumer ainsi : l'unique désir du fils est de rester avec son père. Les nécessités de la vie ne cesseront de les séparer. Et le jour enfin où le fils devenu adulte retrouvera son père, ce sera pour assister à son décès. La scène dont je parle se décompose comme suit. Le plan général montre une rivière au fort courant. Père et fils – le père se nomme Shuhei Horikawa, le fils, Ryohei – sont ensemble à la pêche. Un raccord dans l'axe nous rapproche. Ce que nous avons cru apercevoir (de loin) se révèle exact ; ensemble, ils font le même geste : accompagner avec leur canne le bouchon qui suit le courant, remonter la canne et relancer. Ils sont synchrones. Ils vont l'amble. Ils riment. Trois fois dans le même plan. Suit un plan serré de Ryohei, vu de dos. Il tourne la tête vers son père. Il parle de son examen réussi pour entrer au collège. À partir de là, avec un plan en contre-plongée du père, les gestes vont être séparés – pour la plupart hors champ – puis arrêtés. Une série de champs-contre-champs (sept, en contre-plongée buste) amène la crise : il faudra que l'enfant soit pensionnaire et donc qu'il se sépare de son père. Au onzième plan, père et fils sont ensemble (reprise du deuxième plan serré du fils, vu de dos). Leurs gestes sont ou plutôt (re)deviennent synchrones. Mais, au plan suivant, le père relance seul sa