

Youssef Ishaghpour



*Formes
de
l'impermanence*



*Le style
de
Yasujiro Ozu*

farrago

Editions Léo Scheer

Formes de l'impermanence

DU MÊME AUTEUR
AUX ÉDITIONS FARRAGO

- Tombeau de Sadeh Hedayat*, 1999.
La Miniature persane : Les couleurs de la lumière, le miroir et le jardin, 2000.
*Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue
avec Jean-Luc Godard*, 2000.
Le réel, face et pile. Le cinéma d'Abbas Kiarostami, 2001.
Morandi : lumière et mémoire, 2001.

CHEZ D'AUTRES ÉDITEURS

- Lucien Goldmann, Lukács et Heidegger*, Denoël, 1973.
D'une image à l'autre : la nouvelle modernité du cinéma, Denoël, 1982.
Visconti : le sens et l'image, La Différence, 1984.
Cinéma contemporain : de ce côté du miroir, La Différence, 1986.
Aux origines de l'art moderne : le Manet de Bataille, La Différence, 1989.
Paul Nizan : L'écrivain et le politique entre les deux guerres, (Le Sycomore,
1980), La Différence, 1990.
Elias Canetti : Métamorphose et Identité, La Différence, 1990.
Seurat : la pureté de l'élément spectral, L'Échoppe, 1992.
Formes de l'impermanence : le style de Yasujiro Ozu, Yellow Now, 1994.
Opéra et théâtre dans le cinéma d'aujourd'hui, La Différence, 1995.
Poussin, là où le lointain..., *Mythe et paysage*, L'Échoppe, 1996.
Le Cinéma, Flammarion, coll. Dominos, 1996.
Chohreh Feyzjdjou : l'épicerie de l'apocalypse, Khavaran, 1998.
Courbet : le portrait de l'Artiste dans son atelier, L'Échoppe, 1998.
Orson Welles cinéaste : Une caméra visible, 3 vol., La Différence, 2001.
Satyajit Ray : l'Orient et l'Occident, La Différence, 2002.

Youssef Ishaghpour

Formes de l'impermanence

Le style de Yasujiro Ozu

farrago

Editions Léo Scheer

À la mémoire de Koji Kawamata

« Indéfiniment coule l'eau du fleuve
qui va, et ce n'est plus la même.
L'écume flottant où s'alentit
le courant se défait ou s'assemble,
on ne l'a jamais vue s'arrêter longtemps.
Ainsi vont l'homme et ses demeures
en ce bas monde. »

Kamo-no Chômei (1155-1216)

Traduction d'Augustin Berque

I

Parfois dans ses films, Ozu¹ fait poser les personnages pour une photographie. C'est en général un instant de bonheur : le moment d'une réunion familiale. Quelque chose d'en soi mémorable, mais aussi destiné à disparaître, qui ne durera pas, voilà pourquoi on le photographie.

Entre la photographie et son « sujet », il existe ici une harmonie préétablie : trace d'une absence et d'une disparition, et aussi image de la famille. À travers le monde, c'est l'usage, de loin, le plus courant de la photographie : l'idylle familiale y possède son lieu, son « moyen d'expression », identique à la nature de la famille, dont la principale « affaire » consiste, disait Hegel, à porter le deuil.

La photographie enregistre ce qui par destinée doit disparaître. Mais dans beaucoup de films d'Ozu, c'est de cette disparition même qu'il s'agit : la désagrégation de la famille constitue le thème principal de ses derniers films.

Le bonheur, que tentent de fixer les photographes, apparaît fugace, au niveau des films. Car le temps

différencie l'image cinématographique de la photographie. Et ce passage, comme « impermanence », devient chez Ozu la teneur essentielle, « l'Idée » même des films.

Cependant ici les photographes sont ceux de l'époque. Avec des appareils sur pied, ils choisissent leur cadre, donnent des indications, corrigent les attitudes. Si la photographie enregistre, en général, les données de l'existence ordinaire, sans rien y changer de manière intrinsèque, les photographes mettent cette existence en scène : ils la saisissent à travers la découpe, la pose et le cadre. Ainsi, de manière ironique, et à travers eux, les films révèlent leur propre pratique.

La reproduction technique instaure un rapport immédiatement mortifère entre l'image photographique et son objet – ce que Barthes appelait la mort plate, sans rituel. Mais par le cadrage, de l'espace et du temps – et aussi par « la tenue », au niveau de chaque décor, chaque objet, chaque geste, chaque image, chaque instant – le rituel se réintroduit chez Ozu. La sublimation de la relation mortifère devient, en tant que forme, constitutive de ses films : la cérémonie du deuil, même lorsqu'il s'agit de la vie.

Ainsi le monde donné, positif, actuel, comme il se présente devant l'appareil, constitue l'objet des films.

« La chronique des gens ordinaires » et le vécu de ce monde : la vie de famille, soumise, dans son essence même, au temps, en est le thème. L'image de reproduction : apparence dépourvue de substance, et l'image cinématographique : la pure fugacité, créent le sentiment de l'impermanence, leur Idée. La possibilité de cadrer, de découper dans l'espace et le temps, d'établir des intervalles et des rythmes, de mettre à distance, métamorphose la vie ordinaire en son image, par la stylisation du monde et de la quotidienneté. Et devient, grâce au détachement même de la forme, la connaissance profonde de l'impermanence : le « c'est ainsi » de l'existence telle qu'elle est.

II

Peu de cinéastes, comme Ozu, ont porté, de manière aussi radicale et avec une telle constance dans les motifs, les thèmes, l'idée et le style, la reproduction cinématographique du monde à cette limite : sa réduction à ce que l'on voit, dépouillé de la profondeur et des arrière-mondes historiques, imaginaires, religieux ou métaphysiques ; et son indifférence à l'action et au sens, et à leurs enveloppes idéologiques, psychologiques ou dramatiques. À côté de cela, le néoréalisme semble surchargé de passions historico-religieuses, d'héritage d'opéra et de mélodrame. D'ailleurs, les néoréalistes étaient sortis dans la rue, obligés, certes, par la destruction partielle des studios, mais aussi pour détruire « le cadre » – cette distance qui sépare, chez Ozu – afin d'être proches de leurs objets : sujets parmi les sujets de l'action historique.

Dans la mesure où le cinéma, par le mouvement même et l'illusion de la présence, donne l'impression de ce qui est là et de son immédiateté, c'est l'Autre qu'il élimine : l'imaginaire, l'utopie ou simplement le négatif, ou n'importe quel « autre » dépassant la facticité.

Ozu serait ainsi très près du fait cinématographique dans sa pureté : une réduction à la quotidienneté et une indifférence au sens. Sil n'y avait pas eu, cependant, cette volonté délibérée, cette exigence de style, l'essence de l'œuvre d'Ozu, qui se répète avec constance, et de film en film. Tout « sens » ayant disparu, et le monde réduit à une expérience privée dans sa généralité, à ce que l'on voit, il ne reste plus que l'acte qui pose cela, le montre, pour le faire voir en tant que pure forme. Par cette volonté d'art et de style, l'œuvre d'Ozu s'avère essentiellement moderne.

Si la photographie produit la mort en voulant sauver la vie, le cinéma de fiction, disait Barthes, est la dénégation de cette folie, de ce signe impérieux de la mort future. Mais non pas chez Ozu. Car la part de la fiction s'y fait minime, et celle-ci même, d'une manière ou d'une autre, reste ouverte à la mort. Il n'est pas nécessaire qu'elle survienne. Présente en tout, et dans l'impermanence même du bonheur, sa forme atténuée s'impose dans la séparation qui, elle, et littéralement, demeure permanente. Dans le dernier film, et revenant boire dans un bar, comme la coutume le veut, au retour du mariage de sa fille, le père dit qu'il pourrait aussi bien revenir d'un enterrement. L'impermanence, c'est le

sentiment, l'idée générale des films d'Ozu. Et ils sont, plutôt que des histoires, ses variations stylistiques.

Car, à peu de chose près, surtout à mesure qu'on avance dans le temps, ce sont les mêmes « histoires », de film en film, écrites à l'aide du même scénariste, presque pour les mêmes acteurs, les mêmes caractères, avec des décors semblables, sinon des images identiques. De la sorte, et de film en film, on finit par entrer, avec eux, dans un esprit de famille. Mais l'essentiel se situe dans les écarts et les différences entre les motifs, les thèmes et leurs variations. Ainsi Ozu n'hésite pas à refaire un ancien film, ou à reprendre ses vieux canevas pour y faire apparaître un autre dessin et des tons différents. Il lui suffit de déplacer les éléments, de changer les relations, de modifier légèrement la lumière, car les plus imperceptibles changements de saison, de lumière, de pénombre, de couleur, de disposition, d'équilibre et de contre-équilibre sont pour lui de la plus extrême importance. Ozu possède une capacité extraordinaire de peindre indéfiniment le même sujet, sans que jamais les résultats se ressemblent et deviennent répétitifs. Ou alors la répétition voulue et la variante constituent en elles-mêmes des formes du temps.

III

Malgré les constances, il n'est pas vrai que voir un seul film d'Ozu ce serait les connaître tous, ni que tous ses films en forment un seul. Il y a ici, comme dans tout style, les moments de formation, de perfection et de décadence. Cependant, le cours de l'œuvre n'est pas rectiligne. Celle d'Ozu consiste, avant tout, dans la perfection d'un style, de forme et de rythme, mais il s'en faut de beaucoup que le miracle se produise à chaque film, même lorsque la possibilité de cette perfection existe. L'impondérable est rare, et plutôt un don, d'accès difficile.

Ozu a commencé dans « l'américanisme ». Il n'aimait pas et n'avait pas vu beaucoup de films japonais. Ceux-ci dépendaient des traditions théâtrales de kabuki. Tandis que le cinéma américain, aussi mythique que fût, en abîme, le fonctionnement de ses histoires, reproduisait, dans son apparence, le monde visible. Sans cet intermédiaire, la réduction au visible, à ce que l'on voit, ne se serait pas produite chez Ozu, ni cette attention à ce qui l'entourait, à l'« ici et maintenant », sans présupposés historiques et culturels. Ce point de vue extérieur aura

été essentiel pour Ozu, lui ayant permis de retrouver, par la suite, ce qui lui était propre et aussi de s'en détacher.

Non seulement Ozu, mais les personnages de ses premières œuvres ont trop vu de films américains. Nous qui avons l'habitude des films japonais des années cinquante, redécouvrons, dans les premiers films d'Ozu, les comédiens que nous connaissions, mais avec leurs visages inconnus d'adolescents et de jeunes déguisés en acteurs américains. On dirait, y compris le réalisateur, une bande de copains jouant au cinéma. D'ailleurs des affiches de films ornent les murs, des remakes et des hommages en forme de citation directe ne manquent pas. Toute cette existence en référence au cinéma américain : la manière d'être de ces jeunes gens et la tonalité des films prennent maintenant un air de parenté avec certains films de la Nouvelle Vague.

Dans ce qu'on peut voir encore des premiers films, des tendances différentes coexistent. À côté de *Gosses de Tokyo* (1931) – dont la thématique et le style sont propres à Ozu et où la référence cinématographique, comme il se doit, ne concerne plus que le cinéma de reproduction –, il y a les films de gangsters à l'américaine, tel *Va d'un pas léger* (1930) ou *Femmes et voyous* (1933). On ne doit cependant pas s'y tromper : le passage par l'étranger sert à l'apprentissage de ce qui

est propre. Ces films comportent non seulement une polémique sourde contre le gangstérisme imité, mais aussi des éléments d'un style personnel. Il suffit de l'apparition d'une « vraie » Japonaise, par ses habits et surtout par sa « moralité », pour que les jeunes gens dévoyés décident de se ranger et se donnent à la police.

Ces demoiselles et jeunes voyous en mal d'honnêteté nous étonnent. Car, en Occident, une aura entoure la figure du gangster qui a ses origines dans le romantisme du hors-la-loi. Plus loin même : dès l'aube de l'Histoire, la naissance de la liberté dans la tragédie grecque implique nécessairement la transgression. De telles idées sont totalement étrangères au monde d'Ozu. Ce moralisme – « niais » pour nous – vient d'une tradition conservatrice où ce n'est pas la rébellion qui est essentielle, mais l'adhésion sincère, au-delà de tout « égoïsme », et l'acceptation de l'existence telle qu'elle est, allant ensemble avec la réduction du monde à ce que l'on voit. Ces thèmes, et cette fois sans polémique aucune, Ozu les développe, avec sérénité, et parfois des lourdeurs, dans les films qui lui sont plus proches : *Où sont les rêves de jeunesse* (1932), *Une femme de Tokyo* (1933), *L'Amour d'une mère* (1934), *Histoire d'herbes flottantes* (1934), *Une auberge à Tokyo* (1935), où apparaissent, en ordre dispersé, situations, thèmes, tons

et usages de matériaux qui finissent par se rejoindre dans une seule forme et un seul style pour atteindre leur perfection.

Tous les films du début ont pour thème la pauvreté, la misère, et mettent en œuvre des conflits, des histoires, sinon de véritables drames. Misère et « histoire » vont disparaître, en général, des films de l'après-guerre, qui se passent, sauf exception, non plus chez les pauvres mais dans les classes moyennes. Lentement, imperceptiblement, avec l'apparition tardive de la musique et de la parole, le style d'Ozu se transforme, « les conflits » s'amenuisent, le cinéma d'« action » se métamorphose en un cinéma d'« état », jusqu'à devenir, dans les grands films, la vision, l'« écoute », de l'impermanence.

Conflit, action, et aussi le cinéma muet exigeaient une certaine célérité du montage, des changements fréquents d'angle et de taille, des usages de mouvements. Mais la narration, l'action et surtout le mouvement gênent rapidement Ozu. À voir ses travellings, souvent malhabiles dans leur emploi – d'autres mouvements lui sont étrangers –, on se demande s'il ne s'agit pas, dès le départ, pour Ozu, de cette identification du plan cinématographique au cadrage fixe, qui constitue, selon certains, non pas la définition minimale mais l'essence même du plan. C'est là, depuis toujours, qu'Ozu s'avère

lui-même : dans la plasticité des images et de la lumière, dans cette désubstantialisation et cette transfiguration du visible. Le monde, celui des hommes et des objets – dont Ozu fait un tel usage dans ses plans vides et dans les premiers plans de ses cadres, qu'on le considère comme un maître de la nature morte –, ce monde visible devient, dans ses aspects, l'incidence contingente de la lumière et de l'ombre, une tension vibrante, parfaitement homogène, et un scintillement passager.

IV

Dans les films de l'après-guerre, « l'histoire » concerne, en général, l'une des diverses couches des classes moyennes. Là où il n'existe vraiment pas de problèmes graves – ni la difficulté de survie des pauvres, ni les ambitions et la vie agitée des riches. Là où le seul événement important, c'est une mort, un mariage, une mésalliance ou une escapade passagère, et l'essentiel : la vie de famille. Les parents que leurs enfants, ayant eux-mêmes des enfants et leurs propres problèmes, trouvent encombrants ; les petits ne comprenant pas les règles des adultes ; le mal de vivre des enfants délaissés à cause de la guerre ; les filles qui vivent avec leur père ou leur mère et ne voudraient pas les quitter en se mariant et les livrer à la solitude ; des veufs et surtout des veuves ayant le culte de la mémoire et du « veuvage éternel ».

Rien ne dépasse, comme événement ou propos, cet horizon privé et sa perspective. Mais cela n'a rien d'un drame, ni vraiment d'une intrigue. S'il arrive que des producteurs inhabituels lui imposent quelque chose de ce genre, le film sort des possibilités d'Ozu. Il manque

de talent, et surtout d'intérêt, pour les mélodrames et les histoires compliquées et psychologiques.

L'intrigue crée toujours la possibilité de réunifier l'hétérogène et le divers, de donner un sens, symbolique ou allégorique, à l'événement : une signification générale dépassant ses termes. Rien ne dépasse ce qu'on voit chez Ozu : il a pris soin, au préalable, d'éliminer le divers et l'hétérogène. Un drame, une intrigue sont des états d'urgence qui révèlent le sens de l'existence. Pour Ozu, il n'y a pas d'état d'exception, parce que le sens est l'existence même dans son impermanence.

Seule demeure la vie sans « histoire », la chronique des gens ordinaires, dans le présent, autour de lui.

V

Chez Ozu les motifs sont réduits à la vie ordinaire, et les thèmes et les fictions au minimum, de même que les moyens cinématographiques. Ceux-ci ont été élaborés ailleurs pour raconter des histoires, provenant des traditions littéraires et théâtrales de l'Occident, avec des drames, des climaxes, des suspenses, dans le mouvement et la continuité. Ozu raréfie l'histoire, le mouvement et la continuité. Ses films n'ont pas de ces centres vers lesquels tout converge, et n'ont plus véritablement de clôture : ce sont des moments découpés dans l'espace et le temps ouverts, avec une tenue, un rythme, une émotion égale, atone à la fois et fervente, sans changement d'intensité ou de tension, de rapidité ou de ralentissement. Et cette égalité du rythme leur donne l'aspect d'une cérémonie.

Le sens, seul, faisait de la vie un tout, devenait intrigue, événement. Après sa disparition reste certes un sens : le sens unique de la vie vers la séparation, la solitude et la mort. Le mode d'éprouver ce sens devient la discontinuité, la présence de ce qu'on voit et de chaque moment. Ce pourrait être – et ce l'est chez Ozu

– « le cinématographique » même : des fragments discontinus d'espace et de temps.

En général, la perception du temps se métamorphose au cinéma par le montage idéal ou « poétique », et par l'action ; ou elle s'impose et devient la durée, dans les temps morts, dans la dissémination des plans séquences. Rien de tel chez Ozu, ni un temps emporté par le mouvement du montage et de l'action, ni non plus une durée. Mais l'attention au temps, mesuré, cadré, comme l'est l'espace. Chaque plan exige la justesse de son cadre, mais aussi de son temps.

« L'événement », l'histoire, ne gouvernent pas cet espace et ce temps. Au contraire. Cette liberté engendre l'écart stylistique d'Ozu par rapport au cinéma ordinaire.

De multiples relations se produisent au cinéma, entre l'objet filmé et l'image, allant d'une totale neutralité et soumission de l'image à l'objet, jusqu'à l'imposition, par des angles, des objectifs et de la lumière, d'un contenu symbolique expressif ou d'un point de vue. Chez Ozu, le cadre sépare. Non seulement des objets et des motifs filmés, mais aussi de celui qui les filme. Ainsi Ozu confère un privilège unique au cadre, qui distancie et, en même temps, célèbre ce qu'il cadre. De là cette sorte « d'archaïsme » semblable aux vieilles photographies, chargées encore de leur temps de pose, et aux images du

cinéma ancien. Et aussi cette prégnance de chaque photogramme des films d'Ozu : des entités indépendantes, avec leurs nuances de lumières douces et précises, ou leurs couleurs franches et saturées.

Ses cadrages s'appuient sur ce que l'image de reproduction et sa découpe de l'espace présentent de plus « objectif » : les coordonnées de base du cadre, l'horizontal et le vertical. Ils s'exaltent et s'affirment en se répétant dans l'espace filmé, avec l'architecture des intérieurs japonais, où la profusion des verticales et des horizontales les démultiplie. Les personnages se situent et se meuvent par rapport à ces cadres. Mais tel est leur pouvoir que peu à peu les gestes se raréfient et les mouvements d'appareil disparaissent ou se réduisent à des travellings – très exceptionnels – permettant, malgré le déplacement, de sauvegarder les cadres. Car un mouvement d'appareil masquerait le temps en l'intégrant au mouvement, il bouleverserait les coordonnées de l'espace : le lieu du passage du temps.

Les cadres rapprochent des motifs et les tiennent à distance : grâce à un objectif de 50 mm, cette ligne de partage entre la proximité et le lointain. Il existe une limite au-delà de laquelle on ne s'approche pas. Dans le rapport entre les personnages, certes – avec son étiquette et ses non-dits, ses silences –, mais surtout dans les

relations de la caméra avec eux, excluant les plans rapprochés, et plus encore les gros plans. On n'entre pas dans l'espace de l'événement, ouvert, offert au regard, à la contemplation extérieure.

De là la « frontalité » des films d'Ozu, de leur espace cinématographique créé par la suite des plans, indépendamment des points de fuite en profondeur et en diagonale, possibles au niveau de chaque plan. D'où aussi la particularité des raccords de regards et de directions. Pour Ozu, l'obligation de ces raccords et l'interdit de la ligne des 180° n'existent pas. Sa caméra se situe toujours dans une position frontale, à l'extérieur et autour des personnages, sans jamais prendre parti à l'intérieur des relations. Les changements des plans et le montage ne correspondent pas à une dramatisation interne des rapports, et n'exigent donc pas les signes habituels qui établissent ou ponctuent des continuités. En cela aussi les films d'Ozu diffèrent d'un cinéma d'action et d'événement.

Ainsi, figures et objets ne sont pas à notre disposition, mais dans la distance malgré la proximité. Ils désarment notre emprise et nous rendent le regard dans l'unicité d'un moment du temps. Car avec tout l'ébranlement subi par ce monde, y compris l'usage de la reproduction technique, tout lien n'est pas rompu entre lui et la

tradition, en elle-même attention aux choses et au passage du temps. Ainsi les cadres d'espace et de temps créent, par leur changement, le rythme d'une cérémonie; et celle-ci, dans son recueillement, donne au film une nouvelle « aura ».

Est-ce valable pour les spectateurs japonais? – certains parlent cependant d'effet d'étrangeté – on ne s'identifie pas aux personnages, on reste à l'extérieur, dans la distance. Dans ce qui a tout de l'apparence de « l'objectivité » photographique.

Si celle-ci existe en puissance, elle n'est pas d'accès automatique. Et chacun n'y arrive pas facilement. Oublions un Orson Welles, l'exemple extrême du subjectivisme occidental, avec sa « caméra, l'œil dans la tête d'un poète », ou sa volonté de « faire violence à la vile mécanique », il suffit de voir un film de Rossellini pour redécouvrir qu'il ne s'agit de rien d'objectif. En Occident, l'invention de la machine de mort photographique – avec son effet mortifère sur l'objet pris, mais aussi sur le sujet qui le saisit photographiquement – a produit un effet de traumatisme dont on prend conscience peu à peu (voir *Nick's Movie* de Wenders ou *La Chambre claire* de Barthes, à près de cinquante ans de distance du texte sur « la reproduction technique » de Walter Benjamin). Dans le cinéma classique,

l'apparente neutralité du point de vue impliquait, à hauteur d'homme, celle d'un sujet transcendantal ou d'un neutre collectif comme instance implicite de narration. La caméra d'Ozu se place à peu de hauteur du sol ou du plancher – là où la clarté légèrement dorée de la paille du *tatami* est source de lumière – et elle n'est l'expression ni le point de vue de personne. Mais, pour cela, le mérite de ses films ne revient pas à la machine.

Et parler simplement d'« objectivité » serait trompeur. Ozu ne s'oppose pas au « sujet » à l'occidental, fondement du regard sur un monde objectivé. Il se place ailleurs que dans les dichotomies entre expérience intérieure et monde extérieur. Pour lui, le regard n'instaure pas mais accueille, en étant lui-même situé dans l'ouvert du monde, et non pas devant lui dans la séparation d'avec son objet ; un regard qui, imaginant sortir de l'opposition, se projetterait sur le monde, en viendrait à s'y impliquer psychologiquement, dramatiquement, et à y entraîner le spectateur avec lui. Ainsi le monde se révèle dans l'« ici et maintenant », dans la singularité de chaque moment. Et les personnages ne deviennent pas des types, des idées, des universels-singuliers, comme il conviendrait à des intrigues ayant un sens allégorique ou symbolique implicite. Ils restent singuliers, non pas étranges mais uns parmi beaucoup,

différents et ressemblants. Le singulier apparaît dans un sentiment d'empathie qui va à sa rencontre et l'accueille. Par là, Ozu réalise le cinématographique dans sa capacité de « montrer » : le regard accueillant ce qui se montre soi-même, et non pas « la nature qui se révélerait sans homme devant l'objectif », cet envers du subjectivisme. Au lieu donc de la chose se trouvant simplement là, indépendamment de l'image, en tant qu'objet extérieur, fixe, à l'indicatif, apparaît la chose qui se révèle grâce à l'image, dans sa tonalité d'impermanence et devient « aspect ». Absent au fondement de l'image, mais regard « transparent » tout entier dans l'image, Ozu accède à la nature propre dans cette réceptivité, libérée de la contingence et de la relativité humaine.

Ses films ont souvent pour thématique le dépassement de « l'égoïsme », de l'avidité, de l'irréalité du « moi » personnel, obstacle sur le chemin de la vie : la nécessité du bonheur pour les jeunes, l'attention aux autres et à la mémoire, et la compréhension de l'impermanence des choses et du soi. Cela exige de voir les choses telles qu'elles sont, dépourvues de sens caché, derrière ou au-delà, et d'accepter la vie humaine faite d'impermanence, d'insatisfaction, de déception et surtout de perte. Toute existence se fonde sur le sacrifice.

Et s'il y a un parcours dans les films, il conduit à la compréhension de cela, à sa nécessité.

Ce n'est cependant pas simple d'arriver à la simplicité, ni de parvenir à voir sa propre absence comme accès à sa nature propre. Cette particularité de lui-même, Ozu voulait la réaliser dans ses films – tandis que, dans la vie, il acceptait bien d'être un moi soumis aux conventions communes. Elle produit la possibilité de ce décentrement par rapport à soi-même, et cette extériorité dans les relations aux motifs, aux personnages, à l'événement et au développement de l'action. Elle crée – contre le « modernisme » et le « choc » cinématographique, son symptôme – la sérénité parfaite de la contemplation, sans sujet : compréhension et acceptation de tout être et de toute chose. Elle engendre cette mise à distance et ce détachement formel visible à ses marques immédiates : le trop dans la durée de chaque plan par rapport à l'événement, le rythme lent des changements, les silences, les ellipses, et les plans vides à l'intérieur ou entre les scènes. Là, l'aspect purement esthétique et formel – rien d'autre sinon ce détachement du soi et des choses – se rend manifeste : au-delà de la résonance de l'événement et des motifs, au-delà des introductions et des transitions, dans ces moments « vides », c'est le niveau le plus originel et la trame même

des films qui apparaît : la structuration purement formelle des thèmes et des motifs par l'espace et le temps devenus musique.

VI

L'univers d'Ozu est un monde peuplé de peu, d'une simplicité dénudée et solennelle : tout en subtilité, sans éclats ni poids, suave et sévère, crépusculaire et léger. En absence d'action, de drame, de mouvement, d'événement, et en deçà de tout thème, préoccupation sociale, réaliste ou métaphysique, le cinéma d'Ozu se définit d'emblée en tant que style. Peu de cinéastes, sinon aucun, dépendent ainsi de la pure forme. Beaucoup peuvent se prévaloir de la puissance de leur imagination, de la force de leurs idées, de la richesse et de la profondeur de leur expérience et de leur visée du monde, de la prégnance de leurs fictions, de la vérité et / ou de la beauté de leurs images, de la complexité de leurs constructions, de leurs capacités inventives, de la charge émotionnelle qu'ils imprègnent aux matériaux. Peu atteignent, comme Ozu, de manière aussi dépouillée, aussi évidente et sensible, la « réalité » de la forme dans son essence : le rythme. C'est cela l'impondérable de ses films et aussi leur fragilité, leur possibilité de chuter, de tomber dans la pesanteur de l'existant – le misérabilisme des pauvres au début, la niaiserie des

petits-bourgeois à la fin, le discours moralisateur dans tous les cas – que rien, sauf « le rien » de la forme, n'élève, ne sauve et ne nie.

Du rythme d'Ozu, on ne peut dire qu'il s'agit d'un sablier qui se dévide, bien qu'il y ait quelque chose de la transparence du cristal et de la finesse, de la fluidité du sable. Ce serait une image trop mécanique, un écoulement égal ne pouvant créer véritablement de rythme. Il faudrait plutôt évoquer la patience infinie de la mer, par temps de léger vent, et des vagues qui se succèdent indéfiniment, avec la même constance, sinon la même hauteur et la même vitesse. Non décomposable en ses éléments, ce rythme leur est inhérent et les requiert tous, aussi bien les gestes, les démarches, les intonations, les vêtements, les décors, les paysages, les lumières, les couleurs, que la grosseur des plans, la durée, la succession, et tout ce qui a réalité plastique et temporelle pour exister.

Ne possédant d'autres coordonnées que lui-même, ce rythme exige des liaisons et surtout des ruptures et des failles. Mais s'il n'y a pas de rythme sans le changement, il n'en existe pas non plus indépendamment de la répétition. Ainsi chaque film se constitue à partir des variations d'aspect des mêmes lieux : la maison et ses espaces, la rue qui la précède, le bar-restaurant, le train,

le lieu du travail... Dans cette manière de transcendance purement esthétique et formelle, nullement métaphysique, Ozu se sert souvent de courtes musiques légères occidentales ou japonaises qui se répètent le long des films : des mélodies nostalgiques et amères, mais de tempo allègre, correspondant au ton triste et à la fois détaché, « aigre-doux », de son œuvre.

Mais Ozu crée sa propre musique : en remplaçant la continuité d'une action par une succession d'états. L'événement, ténu, importe moins que sa résonance affective et émotionnelle. L'état, l'affect, la résonance retenus, ne pouvant être agis, il faudrait les entendre comme de la musique de chambre. « L'œil écoute » vraiment chez Ozu. Et il en est déjà ainsi dans certains films muets, où cette résonance se métamorphose en l'étincellement lumineux des images. Le cinéma s'approche ainsi de la musique, l'art du temps. Il devient rythme : la mise en vue, l'écoute de son propre langage ouvrant l'accès à la beauté de la pure apparence fugace.

Loin des labyrinthes de la fiction cinématographique, de cet espace-temps imaginaire où le spectateur est piégé par son désir, le style d'Ozu exige que toute continuité soit brisée par les vides interstitiels. Il serait erroné, cependant, de parler d'exigence, d'écart par rapport à des modèles qui induiraient une volonté de polémique.

Le style d'Ozu a son départ ailleurs. Ce qui advient dans l'espace et la forme vient du non-lieu et du sans forme et y va. Tout est fonction de position et de moment. Si, au cinéma, la continuité de l'action appelle à l'intérieur de chaque plan le plan suivant, de tels appels sont rares entre les plans d'Ozu. Dans la succession d'états, chaque plan acquiert une liberté en tant que moment, comme les mots dans le poème. Plus que des plans d'une séquence d'action, les plans présentent ainsi la disjonction conjonctive de la parataxie des poèmes. L'angle, la durée, la taille, la succession dépendent moins de la représentation du thème qu'ils n'en créent la résonance dans sa réalité émotionnelle. Non pas celle du personnage ou de l'auteur, mais l'émotion spécifique du thème, qui ne peut véritablement résonner, être accueillie et comprise que dans le détachement. Car, dans leur double mouvement, résonance et détachement se conditionnent : le détachement se fait contenance, l'écoute offerte à la résonance, sans quoi il n'y aurait plus que l'indifférence ou l'émotionnalisme.

Chaque plan, au lieu d'être simplement intégré dans la continuité d'une action, résonne par rapport à tous les autres, dans l'ouvert du film. Cadrés et ouverts – deux tendances opposées mais intérieurement apaisées et conjuguées l'une à l'autre – les plans se communiquent

à leur horizon : le temps, le dehors toujours au centre, qui lui-même devient sensible grâce au cadre. Très différent donc d'un plan d'Eisenstein ou de Hitchcock, celui d'Ozu n'est pas un « fragment », encore moins une entité, comme chez Murnau avec sa saturation signifiante et temporelle : il est discontinuité, passage de temps, forme d'impermanence.

La transformation de « l'action » en « état » nécessite la frontalité et les plans vides. Car dramatiques ou narratifs, les plans qui s'impliquent les uns les autres dans la fiction cinématographique dépendent d'un espace-temps organisé, mais la frontalité apporte avec soi son lieu et son temps. Dans les années trente, comme après, Ozu pousse la frontalité jusqu'à poser ses personnages au centre de l'image — et non en décalage par rapport à ce centre, comme le voudrait la continuité des plans –, et il peut le faire parce que l'espace de ses films, en tant que tout, comme espace fictionnel et imaginaire, est dépourvu de centre, tandis que le centre du cadre, où se trouve le personnage, reste ouvert des deux côtés. Les acteurs regardent ainsi les bords de l'objectif, ni directement la caméra ni réellement le hors-champ, et Ozu répète ces regards avec des « raccords » de 180 °.

Comme lieu d'élection, « l'état » trouve sa résonance dans les plans vides d'objets, de décors, de paysages,

transfigurés, immatérialisés, par cette légèreté qui se dégage de la composition de l'image, de sa luminosité et de son ombre. Ces plans vides sont, musicalement, des silences, des prolongements, des codas. Ils fonctionnent souvent là où d'autres auraient utilisé des fondus. Or, ils n'ont rien de comparable. Les fondus, au noir ou enchaînés, marquent certes des changements d'espace et de temps, mais aussi des ponctuations : ils signalent des fins de chapitre, des solutions de continuité. Il n'y a pas de clôture, de continuité, de division nettes chez Ozu, et des différences qualitatives de temps, mais la transition permanente : un enchaînement souple et contingent, une ambiguïté élégante, sans solution de continuité, et des intervalles donnés à voir explicitement.

À l'égard du temps, l'intervalle est comme le cadre à l'espace : ce qui découpe et crée le rythme. Sans doute, tout film se compose d'une suite de cadres d'espace-temps. Cependant, cela disparaît, devient action et récit, chant ou idée dans les différentes formes de montage, ou se fait présence obsédante et non présent d'impermanence. Mais on rencontre, chez Ozu, « le découpage » en tant que tel : le cadre et l'intervalle, cette possibilité fondamentale de la photographie et surtout du cinéma – si étrangère à « la composition » picturale – de trancher, de couper, en cadrant, en isolant dans la

continuité du monde et dans le flux du temps, et du même coup, de mettre à distance, de conférer à ce qui est ainsi isolé, dans l'attention et l'accueil, un caractère indéniablement esthétique.

Grâce à ce découpage, cette mise à distance, ces intervalles, le cinéma d'Ozu crée une musique, rend le temps perceptible dans sa réalité d'espace, dans sa visibilité. Le temps devient aussi l'effet plastique sur l'espace, sur ses plans, sa profondeur et ses lignes, d'une ombre, d'une densité lumineuse, de la douceur que l'objectif 50 mm imprime aux éclairages, aux contours et aux volumes. Sans rigidité géométrique, le cadre lui-même crée un lieu où résonne le temps, qu'on entend parfois comme le bruit d'un tic-tac, ou le son off – le plan sonore vide, pourrait-on dire – d'un sifflement de train, d'un aboiement de chien, de gens...

Ni souvenir ni attente, ou un présent hors de soi, le temps, chez Ozu, c'est le présent qui passe : l'effet cinéma rendu à lui-même par la suspension de la fiction, de l'action, du mouvement. Mais cette raréfaction même dispose à une sollicitude paisible envers l'insignifiant, à une pureté suprême qui dépouille les choses de leur signification, de leur présence, pour en faire, dans le visible, des éléments d'une méditation sur l'évidence banale, ineffable, douloureuse et passagère de l'existence.

Ainsi l'aménité et les bonnes manières, l'absence de prétention, la candide simplicité, comme un voile invisible de tendresse, redonnent au monde son aura : la douceur d'une vibration poétique et la politesse devenue forme.

VII

L'œuvre d'Ozu résulte de la rencontre entre le Japon de son temps et le cinéma. Mais si personne ne partage sa conception du cinéma, aucun autre cinéaste japonais n'a fait des films semblables aux siens. Dans ses films, Ozu a réalisé radicalement l'une des possibilités limites du cinéma. La réduction du monde à la vie ordinaire, la mise à distance de ce que l'on voit et son esthétisation par le détachement : la beauté de l'impermanence. Cette possibilité limite, l'une parmi les possibles du cinéma (dont l'essence se déploie, comme celle de tout art, dans la complexité et la multiplicité historiques), paraît d'une telle évidence maintenant que chacun aurait dû l'atteindre et cependant personne n'a pu, ni ne peut, la répéter². De la même manière, le Japon et la tradition japonaise qui ont rendu cette réalisation possible ne sont pas tout le Japon, ni inhérents automatiquement et dans les mêmes termes à tout cinéaste japonais – qu'il s'agisse de Mizoguchi, de Naruse ou de Kurosawa, pour ne citer que les grands contemporains d'Ozu.

Certains films de Naruse, cependant, donnent parfois l'impression trouble d'un pays de connaissance mais

différent. Leur proximité vient d'une influence d'Ozu, évidente mais très déformée. Car, plus que chez Mizoguchi ou Kurosawa, on se trouve dans le même Japon, avec sa vie de famille, en l'absence de toute dimension dépassant le quotidien et le présent. Mais chez Naruse, tout se transforme en psychologie et prend vite la configuration d'un mélodrame, très simple, fait de passion, d'espoir, de résignation, de résistance. On découvre rapidement un cinéma de mise en scène et de mouvement, et surtout, en permanence, de contenu : l'histoire des petites peines des petites gens. Toutes choses sublimées, décantées, mises à distance chez Ozu, pour arriver à ce détachement, cette conscience de l'impermanence, qui est l'abstraction même du style, toujours et avant tout : la grâce, la légèreté et l'ironie qui, lorsqu'elles adviennent, libèrent des lourdeurs de l'existence. Ainsi cette fausse impression momentanée de proximité finit par rendre Ozu à lui-même, et ses films à leur altérité radicale.

Ozu, un Japonais moderne, s'est mis à l'étude de l'Occident, y compris du cinéma, avant tout une invention occidentale. Dans ses films, les intérieurs japonais côtoient les bureaux et les trains. Pendant les cérémonies, les femmes portent des kimonos et les hommes des fracs. Pour bien les voir, il faut se rappeler

les relations entre ces deux versants. Ozu, comme beaucoup de Japonais, connaît ses emprunts et l'obligation de se définir par rapport à eux. Mais il lui faut, tout autant, devant l'autre, reconnaître la nature de ce qui lui est propre. Il se produit, chez Ozu, la synthèse d'une double nécessité inhérente au Japon moderne : la dualité non seulement entre le propre et l'étranger mais aussi entre le changement et le traditionalisme dont les contradictions pourraient être destructrices. Mais celles-ci prennent forme, chez lui, et produisent la structure de l'impermanence : son style. La synthèse spécifique d'Ozu a une manifestation sensible, visible immédiatement dans son œuvre : c'est la beauté si particulière des actrices de ses « films tardifs », comme une sorte de rencontre fragile, improbable, entre les critères du Japon et ceux de l'Occident.

Si Ozu a préféré la vision d'un film américain à l'examen de passage aux études supérieures, qui ne l'intéressaient guère ; si pendant toute sa vie, il a aimé les films d'Hollywood, plus que ceux du Japon ; s'il a passé son temps « d'occupation », à Singapour, à visionner des films américains (avec une préférence très nette pour *Citizen Kane*), cela ne l'a pas empêché de donner des titres purement japonais à ses derniers films. En dehors d'un titre neutre, *Récit d'un propriétaire*, 1947,

ou des noms évoquant directement Tokyo : *Voyage à Tokyo*, 1953, *Crépuscule à Tokyo*, 1950, ou un nom de famille : *les Sœurs Munakata*, 1950, ce sont surtout des « mots de saison » et d'autres semblables, des titres apparemment neutres et des plus ordinaires, mais avec ce qu'ils impliquent de profondes connotations pour les Japonais qui caractérisent ses œuvres et leurs formes : *Printemps tardif*, 1949 (son plus beau film, peut-être), *Été précoce*, 1950, *Le Goût du riz au thé vert*, 1952, *Printemps précoce*, 1956, *Fleur d'équinoxe*, 1958, *Bonjour*, 1959, *Herbes flottantes*, 1959, *Fin d'automne*, 1960, *La Fin de l'été (Le Dernier Caprice)*, 1961, *Un après-midi d'automne (Le Goût du saké)*, 1962, pour ne citer ici, comme pour la période du muet, que les films disponibles pour le « spectateur ordinaire ».

VIII

Étant allé au Japon, Barthes découvrait qu'il avait vu auparavant, dans les films, seulement des Japonais de cinéma. Peut-être ceux d'Ozu diffèrent-ils des autres. Mais on connaissait mal Ozu, ou pas du tout, à l'époque. Les trouvant « trop japonais », précisément, les producteurs n'envoyaient pas ses films dans les festivals, et Ozu lui-même ne montrait aucun désir particulier de voyage en Occident. Cependant son œuvre rencontrait les meilleurs accueils chez lui – allant des classes moyennes jusqu'à la famille impériale. Et pour la première fois un cinéaste, Ozu, se faisait élire à l'Académie des arts. On pensait qu'ailleurs ses portraits de la famille moyenne japonaise seraient trop incompréhensibles. Et ils auraient été effectivement dédaignés, inacceptables en Europe, à l'époque de leur tournage, moins à cause de leur exotisme ou de leur étrangeté que pour leur « écriture » et l'apparente absence de sens, ou la banalité de leurs histoires.

Il y avait, à la fin, le portrait de la famille moyenne japonaise, mais fortement idéalisé et stylisé. Tels n'étaient pas les films d'Ozu d'avant guerre, ni dans leurs propos,

ni dans leur style : plus de conflit et de dynamisme, moins de détachement et de forme pour elle-même, à l'image d'une société conflictuelle, ouverte aux possibilités différentes. Mais profondément, depuis ses débuts, Ozu tendait à l'acquiescement, à l'acceptation de ce qui est, à l'exaltation de ce qu'on voit. Marqué par cette sorte de position politique et sociale conservatrice déterminante pour l'horizon des classes moyennes, plus au Japon encore qu'ailleurs, tenues à leur place, avec le devoir de se conformer, d'accepter et de reconnaître que « la vie est difficile, et qu'ainsi va la vie ». Mais le style d'après guerre d'Ozu, où tout dynamisme et tout conflit ont disparu, où tout mouvement s'est décanté, ce style qui métamorphose la tristesse en poésie, a une origine plus précise : la résignation et le renoncement, ces terribles leçons de la défaite.

Cependant tous les problèmes historiques, traités au centre de leurs films par ses contemporains et, surtout, par la génération suivante – l'occupation, la pénétration en profondeur, non plus des techniques et des costumes mais des formes de vie et des valeurs occidentales, la désintégration et la critique de la vie traditionnelle, la culpabilité, la reconstruction destructive, la violence, la laideur – ont été écartés par Ozu. On ne trouve, dans ses films, ni l'Histoire, ni la société, mais le domaine

strictement privé, le noyau sacré de la vie des classes moyennes et de la vie traditionnelle japonaise : la famille. Nulle part « le portrait de famille » n'a été esquissé avec autant de vérité : cette sorte de réduction à elle-même, où culture et nature se confondent, où la vie de la famille apparaît dans ce qu'elle est, le temps, l'impermanence même, manifeste dans la succession des générations, dans la séparation inéluctable et l'infinie tristesse qui en émane et fait son essence. Mais tout ceci se complique encore chez Ozu. Car, en plus, la famille se défait, par la rencontre avec l'Occident, la modernisation, l'émancipation relative des femmes et un changement profond dans l'image et la fonction du père³.

Dans les tout derniers films, plus lâches de structure, plus académiques et plus bavards aussi, certaines choses viennent à la parole. Au cours d'un banquet de mariage réunissant, selon l'habitude, ces autres « familles », les anciens camarades d'école ou de l'armée, l'un d'eux, l'acteur préféré d'Ozu, chante un poème « patriotique » et guerrier d'obéissance à l'Empereur et au Père. Mais tels quels, tous ces pères, leurs filles les mènent, comme elles l'entendent, par le bout du nez. Elles parviennent à conduire le père de la mariée chez sa fille qui vit à Hiroshima, après avoir épousé un homme par amour, contre l'avis de son père. « Hiroshima », ce qui, pour un

japonais de l'après-guerre, est tout dire. Mais puisque la liberté des femmes, dans toutes les sociétés, constitue la mesure de la liberté tout court, cette manière d'agir marque chez Ozu les changements de la société et de l'ancienne famille.

La présence transformée de la tradition dans la vie actuelle détermine aussi les relations des films d'Ozu aux arts traditionnels du Japon. Mais quelque chose perdure, inaltéré, de l'ancien dans le nouveau, un sentiment profondément japonais : le renoncement et l'acceptation de ce qui arrive. Provoqués par « le climat de mousson », comme le pensait, sans rire, un célèbre auteur japonais au début du siècle ⁴, ou d'origine bouddhiste et religieuse, ou bien une survivance des obligations du féodalisme, la soumission et la réceptivité, le renoncement surtout ⁵, continuent à faire partie intégrante de la personnalité japonaise.

Résignation et renoncement ouvrent les chemins de lucidité de l'homme devant son propre sort : des voies difficiles. Il faut se défaire des exigences de son « moi », de son « égoïsme ». Et pour un père condamné à la solitude mais s'obligeant à marier sa fille et à la rendre heureuse, c'est presque un genre de suicide. Seul le détachement y accède, et il se réalise uniquement dans la forme des films. Cependant, pour y arriver, il avait

fallu à Ozu – qui n’y était pas parvenu dans sa propre vie – beaucoup d’alcool; et il trouvait que « le goût du saké devenait amer ».

IX

Dans l'œuvre, le moi renonce, dit un architecte japonais contemporain, à s'imposer, s'exprimer complètement et se mettre en relief, pour formuler à l'extérieur ses sentiments. Il est conscient de la vanité d'une telle position du moi dans un tout qui le dépasse. D'où l'esthétique de l'incomplétude, de l'informulé, du manque, de l'inassouvi⁶, livrant passage à des niveaux toujours plus profonds, plus ambiants et moins discursifs, par le respect des interstices, des espacements, des vides et des silences⁷. À cette esthétique de l'intervalle, à cette suspension du point de vue et de l'expressivité de l'auteur, qui dans les films d'Ozu devient l'attention aux choses, correspond aussi l'absence de véritable « action ». Or il y aurait, dans la langue japonaise même, une dépréciation, un effacement relatif du verbe, donc de l'action, mais aussi du sujet grammatical et individuel de l'énonciation⁸; sujet et verbe qui sont au fondement de l'énonciation, mais aussi de la métaphysique occidentale. Ainsi, au moment de l'énonciation, le moi se tait pour laisser parler un autre « sujet » d'une autre dimension : le champ matriciel

enveloppant son individualité. Et ce champ se rend présent dans le vide et le silence, où subsiste la blessure de la séparation⁹.

« L'intervalle », *ma*, qui régit aussi le style d'Ozu, crée à la fois le vide et « l'entre » : l'espacement et la relation. « En tant que vide, le *ma* n'impose aucune signification, mais en tant que rapport, il propose un certain sens¹⁰. » Séparation et transition, l'intervalle « instaure entre les éléments une distance suffisante pour que l'un ne dérange pas l'autre, tout en gardant l'un avec l'autre une relation dynamique¹¹ ». Elle devient forme du temps : « l'envers du rythme » et rupture de la régularité du flux, cette source de la monotonie et de la pauvreté du sens. L'intervalle est la combinaison d'un vide, un blanc, un silence, un arrêt, une pause, et d'un décalage chargeant ce vide d'un contenu, que la continuité laisserait y escompter, mais aussi d'une infinité de possibles puisque le vide n'impose rien¹². Ainsi, il ne se produit pas de mainmise sur, ni de maîtrise du temps. Mais la césure qui rend attentif au temps. Cela aboutit à une succession de moments et de vues discontinues de l'espace, et non au désir de capturer le temps dans la continuité inhérente de l'Histoire ou d'une histoire¹³.

Le temps reste, ainsi, étranger à un sens historique ou eschatologique, aussi bien qu'à une notion abstraite.

Processus infini, flux, écoulement, il existe dans la réalité sensible, il est cette réalité, celle de l'espace et des choses, qui ne sont pas des objets substantiels finis, dans un espace neutre et intemporel. Cela donne lieu à une perméabilité des limites, à une temporalisation de l'espace : « la plasticité exalte le passage du temps », ce qui fait de « la forme spatiale l'issue éphémère d'une forme temporelle¹⁴ ».

Espace-temps, rythme et envers du rythme, l'intervalle exige des bords pour se manifester, il nécessite aussi et privilégie, comme on l'a dit d'Ozu, « le cadre » : un espace-temps marqué pour l'apparition des hommes et des choses. Car, à la différence de la subjectivité et de l'individualisme occidental, le moi des Japonais aurait besoin de coordonnées pour se définir. Augustin Berque, notre initiateur dans ces lieux, a appelé cela, par contraste avec le « logocentrisme » de la tradition occidentale, un « lococentrisme ». Pour que chacun sache l'identité de tous et de lui-même, pour qu'une parole même soit possible, « ce qui doit être déterminé – et qui l'est avec une grande rigueur –, c'est la scène, l'ambiance, le cadre, bref le contexte. Du moment que cette détermination est acquise, l'expression de la personne peut fluer¹⁵ ».

Chacun se définit par rapport au contexte : le cadre, le lieu, les autres et leurs regards, surtout, dont il dépend.

Un regard symbolique. Il ne s'adresse pas nécessairement à son objet et ne ressemble pas aux regards directs des Occidentaux. Il n'exige donc ni le face-à-face, ni ses règles de raccords cinématographiques.

Le cadre détermine les relations et les attitudes : il serait, en tant que forme immatérielle, une « géométrie morale¹⁶ ».

Il marque même de distance la sympathie compréhensive et les liens des êtres les plus proches. Il devient, au niveau des gestes et des paroles, le rituel des relations. C'est une mise en situation de chacun dans un être-au-monde et un être-ensemble, en son noyau, essentiellement familial, et qui peut inclure ces autres ensembles, comme les camarades de l'école et de l'armée, les voisins du quartier et les collègues du bureau. De là, la tristesse et le désarroi de la solitude et de la séparation. Ces effets du temps, chez Ozu, dont on se doit pourtant d'accepter le cours : passage de la vie naturelle de l'homme, de la précocité de son printemps à son crépuscule d'automne tardif, ou bien changements des mœurs, tels qu'ils arrivent.

Ce « lococentrisme » constitue une « logique contextuelle » et, contrairement à celle de l'Occident, privilégie la forme, non pas la substance¹⁷. La forme s'autonomise et, par variation, détermine la substance et le contenu¹⁸.

Un tel « formalisme », avec son autonomisation et ses variations – à l'œuvre chez Ozu –, et dans sa netteté élégante, sa pureté, sa sobriété raffinée, artificialise, codifie, exclut, abrège. Antisubstantialiste, il écarte toute réflexion sur le contenu et le fond des choses. « Le contenu est congédié sans retour, il n'y a rien à saisir », disait Barthes devant « l'empire des signes ». C'est peut-être là aussi toute la différence entre la conception occidentale de la forme : manifestation de la plénitude de la substance et du contenu – avec ce que cela implique historiquement de rapports entre les sens et le sens, l'extérieur et l'intérieur, le phénomène et l'idée, etc. –, et le formalisme japonais : toujours la configuration du vide, à partir d'un dehors.

Ce refus de la substance permet l'apparition de « l'aspect » : parce que l'aspect est toute chose et que toutes choses sont aspects¹⁹, sources des images poétiques et des émotions immédiates, et non pas de conceptions de l'univers. « L'exemption du sens, vision sans commentaire, mais le mot vision est de trop : c'est cela, c'est ainsi. » (Barthes). Cela a été l'origine de la forme poétique du haïku, mais probablement aussi de la prolifération des photographes et de la photographie au Japon²⁰.

Mais cette ouverture à « l'aspect » suppose la non-substantialisation de soi-même, en même temps

que la non-substantialité des choses. On y accède lorsque l'esprit renonce à tout point de vue, étant sans singularité; quand il suspend tout mouvement en vue de posséder ou d'anéantir. Lorsqu'il reconnaît une force qui va parce qu'elle va : la précarité de la vie, la fragilité de l'homme, la fugacité de toute chose. Cette « structure de l'impermanence », selon beaucoup d'auteurs japonais, caractérise le mode de vie, de croyance et de l'esthétique du Japon ancien et moderne, et elle serait même plus originaire que la venue du bouddhisme²¹. Cette esthétique de l'impermanence proviendrait d'« un mélange de l'idée de la négation du monde inhérente au bouddhisme et du culte du moment évanescant comme séquence d'un flux, de l'instant suspendu perçu comme *œuvre d'art* »²².

Dans le présent de « l'aspect », ce qui arrive arrive. Il n'y a rien à attendre. Mais dans « l'aspect », l'expérience de l'impermanence de tout devient un moment unique et infini, la beauté de l'apparence fugace du rien. Il y a la chose présente en même temps que son inexistence, le détachement par rapport à la chose, au présent et à la situation donnée. C'est cela qui devient, dans « l'aspect », et dans chaque plan d'Ozu, la beauté et la forme, et se constitue par ses variations, au niveau des films, en forme du temps et structure musicale.

X

L'idée d'impermanence, *mu-jô* (rien-constant), même dans sa signification bouddhiste, en passant de l'Inde en Chine et de là au Japon, aurait changé. D'un rejet du monde, elle serait devenue un sentiment pathétique de la beauté et du prix de ce qui est éphémère²³ : cette conscience de « la dernière fois » si fréquente dans les films d'Ozu. Ainsi il existe donc toujours la possibilité, aussi bien chez Ozu, que le sentiment de tristesse et de deuil se métamorphose en son contraire, qu'il découvre « une joie et une beauté dans le roulement des vagues qui balaient l'éternité... ».

« L'impermanence est la bouddhété ; l'épanouissement des fleurs, la chute des feuilles, voilà justement le réel », a dit Dôgen, le maître japonais du zen. Mais la beauté de l'impermanence fascine les Japonais de longue date, bien avant l'introduction du zen, à la fin du XII^e siècle. Essentielle déjà dans *Le Dit de Gengi* (du X^e siècle et l'un des plus beaux livres de la littérature mondiale) : c'est une attention aiguë aux moments, aux aspects changeants de la nature, et une prédominance exclusive, sur la vie, d'une attitude esthétique et

formaliste. Dans cette « mélancolie du bonheur », selon Maurice Pinguet, règne – avec la forclusion de la violence et une absence du négatif, du travail et de la lutte – un rêve de paix, d'élégance et de détachement²⁴. Un rêve dont perdure encore quelque chose, comme une résonance atténuée et dégradée dans le Japon moderne, et chez Ozu.

Ce n'est pourtant pas cette esthétique aristocratique, liée à la noblesse de cour de Heian, mais le zen qui serait, selon certains interprètes, à la racine de tous les arts majeurs et mineurs du Japon – le théâtre Nô, la peinture au lavis, mais aussi la cérémonie du thé, l'art floral, le tir à l'arc, l'escrime..., et il aurait fortement influencé l'artisanat. Le zen a marqué toute la vie japonaise en profondeur, avec une prégnance de la dimension esthétique jamais atteinte ailleurs, dans cette extension et cette intensité, ni sous cette forme.

Le zen caractérisa, surtout, depuis l'époque féodale (fin du XII^e siècle), la pensée des hommes de guerre, les samourais – les « soldats » – opposés aux manières de l'aristocratie ornementée et à ses raffinements (sur les suites de cette hostilité voir, de Mizoguchi, *Le Héros sacrilège*; au niveau de l'histoire, évidemment, et non de l'esthétique qui relève d'autres principes). Et les samourais furent les premiers adeptes de l'art des fleurs

et de la cérémonie du thé ; art et cérémonie devenus aujourd'hui bonnes manières à l'usage des dames de la bonne société (voir le début de *Printemps tardif*).

Nulle part ailleurs qu'au Japon et avec autant de netteté, de rigueur et de violence, n'apparaît, dans sa nudité, le fondement de l'existence de la « caste » des guerriers : l'être-pour-la-mort. Ils n'ont pas inventé la cérémonie du hara-kiri pour rien, et ils ont vécu en permanence par rapport à elle (voir le film, surfait, de Kei Kumai : *la Mort d'un maître du thé*). Un samouraï, affronté toujours à la limite absolue comme à un présent, se devait d'être imperturbable dans la vie et inébranlable devant la mort. Or qu'apprend le zen, sinon de vivre chaque instant, définitivement et indéfiniment, en mourant sa vie et en vivant sa mort ; une mort incessamment vécue, sans recours mémorable et sans forgeries métaphysiques, sans refuges, utopies ou paradis²⁵. Un apprentissage exigeant de la fermeté et aboutissant à l'éradication de toutes valeurs et de toute signification donnée à l'individu et à sa subjectivité.

Dans l'art du tir à l'arc, pratiqué bien au-delà de l'apparition des armes à feu, le tireur n'avait d'autre cible à atteindre, d'autre adversaire à mettre à mort symboliquement, que lui-même.

C'est cela qui détache de tout et détache toute chose, dans la rigueur de la forme, l'avert et le revers du réel perçu dans son immédiateté, et dans un mouvement de renversement fait du présent, anonyme et sans dimension, sans épaisseur, l'unique réalité, en même temps que pure apparence passagère, vouée à la dissolution, à la disparition : l'impermanence.

S'il existe dans l'esthétique occidentale, évidente dans « l'effroi du beau » des spéculations platoniciennes et plotiniennes, une sublimation de l'Éros et un désir d'immortalité (voir, de Visconti, *Mort à Venise*), il se pourrait que ce formalisme, tout à fait différent, soit dans son essence une sublimation de la pulsion de mort²⁶. Si partout ailleurs on a cherché, surtout, à donner un sens, métaphysique, à la mort, Barthes trouvait que dans certaines manières d'être, au Japon, la mort était le sens et qu'ainsi l'un et l'autre, la mort et le sens, s'étaient donné congé. Des traces de cela se rencontrent jusque dans la littérature moderne du Japon. Non seulement dans le geste de hara-kiri de certains écrivains contemporains, mais dans leur manière de « congédier » l'histoire et le sens (qu'il ne faut pas confondre, pas plus que chez Ozu, avec les anecdotes, les significations), et dans leur attachement à la forme.

« Pour juger de l'influence du zen en général, il faut dissocier la doctrine des attitudes. C'est ce qui explique qu'on puisse trouver dans le zen beaucoup de composantes de la civilisation japonaise et qu'en retour nombre d'éléments essentiels de celle-ci se retrouvent dans celui-là sans pour autant que leurs manifestations soient les mêmes²⁷. »

Peu importent ici les origines historiques du zen, et ses formes élaborées et extrêmes (dont l'œuvre d'Ozu ne participe certainement pas). Au Japon, le zen est devenu l'art même²⁸. Son esthétique a façonné l'esprit et les modes de vie. Par la cérémonie du thé, la vie s'est transformée en art, avec un idéal d'harmonie et de respect entre l'hôte, ses invités, les saisons et les objets : « Un art de l'instant suspendu.²⁹ » La sobriété, la rigueur des lignes, et la pauvreté raffinée des matériaux de la chambre du thé ont influencé, l'architecture et les vêtements ; la solennité et le rituel de sa cérémonie, les gestes, les objets, l'espace et le temps de la vie quotidienne. Car en soi-même, l'esprit du zen ne consiste en rien d'autre que l'adaptation à la vie ordinaire. Un initié et un ignorant vivent la même vie, et se différencient seulement par la « lucidité ». Le zen ne constitue pas une religion, une métaphysique, une généralité ou une abstraction. Ce n'est pas une

conception de l'univers, mais l'attention aux faits de la vie. Ainsi, au cœur de l'esthétique même, on retrouve les motifs de l'œuvre d'Ozu : son attention à la vie ordinaire.

Le « présentisme »³⁰, l'acceptation de l'actualité et du monde donné, a toujours été essentiel dans la tradition japonaise³¹. « Dès l'origine de leur histoire, nous voyons les Japonais attachés à ce qui se passe ici et maintenant, dans ce monde³². » Cette tendance a même métamorphosé le bouddhisme et influencé le zen, si bien acclimaté à l'esprit japonais. « Jamais aucune pensée religieuse n'a été plus résolument centrée sur ce monde, sur cette vie, sur ce corps, sur les choses telles qu'elles sont, sur ce qui se passe ici-maintenant, dans l'instant toujours présent³³. » « L'aspect est toute chose, toutes choses sont aspects, dit Dôgen : ce caractère, ce corps, cette pensée, ce monde, ce vent et cette pluie, cette séquence faite d'allées et venues journalières, de s'asseoir et de se coucher, ou cette suite de mélancolie, de joie, d'action et d'inaction... Ce qu'on appelle la contemplation n'est rien d'autre que l'activité quotidienne du balayage de la cour et du plancher³⁴. »

Le zen ne recherche pas la transcendance, il n'oppose pas au banal et à l'habituel, l'extraordinaire et l'inouï. Il affirme, avant tout, « l'esprit de tous les jours » : hier il

faisait beau et aujourd'hui il pleut, rien d'autre. « Adeptes », disait un maître à ses disciples, « il n'y a pas de travail dans le bouddhisme. Le tout est de se tenir dans l'ordinaire, et sans affaire : chier et pisser, se vêtir et manger. »

Cela va chez Ozu des commérages des bonnes femmes du quartier aux plaisanteries scatologiques et aux histoires d'enfants qui font dans leur culotte ou au lit. Car les enfants sont encore « sauvages », et non pas « naturels », de cette nature qui se donne au bout de l'artifice et du trajet culturel³⁵, grâce à la maîtrise des règles, et leur dépassement dans la forme : dans « l'art sans art ».

Ainsi, si le zen, quotidien et trivial, sérieux et frivole, s'identifie à l'esprit de la vie ordinaire, l'art zen, qui suggère plus qu'il ne définit, dans sa simplicité et son intensité, son immédiateté et sa saveur durable³⁶, ne se réduit pas aux règles sclérosées pouvant régir cette vie : il se manifeste soit en un en deçà des règles, avec cette spontanéité et cette « sauvagerie », si fréquentes dans les histoires et les comportements des moines et des poètes, ou dans les dessins au lavis ; soit en un au-delà des règles, ouvrant l'accès à « la nature propre », au rien : le vide de la pure forme.

Sans jamais sortir donc de la vie quotidienne – ce serait dit-on, chercher des cornes de lapin –, le zen crée,

en même temps, la possibilité d'être en dehors de la scène où tout se déroule : le détachement. Il exclut toute réaction personnelle à une situation. Il constitue une attitude mixte, purement mystique et purement intramondaine à la fois : une absorption contemplative dans les simples vérités de la vie ordinaire, et un but esthétique d'autodiscipline, qui ne peut prendre forme qu'en vidant l'expérience de la réalité de ses forces réelles³⁷. Pour ce « réalisme pratique », la vie quotidienne ne diffère en rien du nirvana : il ne le situe pas dans un néant imaginaire mais au cœur de l'être. Seule la connaissance de cela produit une félicité raffinée, et elle s'obtient par la transfiguration de la réalité en aspect, délivrée de l'illusion substantialiste. Ainsi le monde dans sa facticité et sa multiplicité n'est pas nié par un rien transcendant, le Rien est l'être même du monde dans sa multiplicité et sa facticité, c'est lui qui désubstantialise tout et transforme toute chose en image fugace, comme peut le faire aussi l'image de reproduction cinématographique. Cet état de béatitude esthétique, cette connaissance de l'impermanence, ce détachement et cette compassion douce, calme et délicate, Max Weber les appelle d'un terme qui conviendrait parfaitement au style d'Ozu : « l'euphorie de l'extase apathique ».

S'il existe une expérience zen, et le zen ne consiste en rien d'autre que cette expérience, elle exige de trouver en soi-même cette illumination sans aucune autorité extérieure, sans l'appui d'un corps de textes ou d'une tradition, sans imitation routinière. Une véritable expérience, dans sa forme, comme l'a été son style pour Ozu, reste toujours nouvelle. L'accession à la nature propre, à une liberté dans l'expression – de soi sans être l'expression de soi-même –, ne s'effectue qu'au bout de longues années d'entraînement, d'oubli de soi et de toute volonté et intentionnalité spécifiques, à travers la stricte discipline d'une pratique, d'un art.

L'expérience est donc, à la fois, individuelle et impersonnelle. Elle se réalise dans la maîtrise et l'effectivité de la forme où l'artiste rencontre en lui-même quelque chose de plus que lui-même, quelque chose d'informel, de non exprimé et de non exprimable, un rien, qui n'advient que grâce à la forme. Il y faut un état de détachement, non pas l'indifférence mais l'attention fervente, la ferme sérénité et la tension, l'acceptation patiente de ce qui vient et comme cela vient. Non pas la négation, le refus, l'opposition, mais la paix et le repos, la quiétude et l'accueil permettant la concentration de la pensée : la permanence de l'impermanence. Il faut se rendre libre à l'égard de soi-même et, dégagé ainsi de

tout obstacle, laisser faire la bonté inhérente à la nature propre, dans son humilité et sa douceur envers toute chose : d'une sensation momentanée à une autre sensation momentanée, dans un état de perpétuelle attention juste. « Quelque chose tire », dit-on dans le tir à l'arc, et la conjonction de la flèche et de la cible peut s'effectuer les yeux fermés, lorsqu'on s'est dépouillé de toute intentionnalité subjective ; « quelque chose filme », devrait-on dire du décentrement du point de vue chez Ozu, quand d'une discipline extrême résulte cette rencontre improbable entre la spontanéité de la nature propre et « l'aiséité » d'une situation : ce mystérieux « esprit » vivant, inhérent au tissu toujours changeant de l'existence³⁸.

Une telle rencontre se pratique souvent au moyen des arts mineurs, pauvres dans leur forme et leur contenu, pauvres dans leurs matériaux et leur exécution. Car il n'existe pas de différences entre le petit et le grand : à travers le peu, le minimum et la simplicité, on arrive au « cœur de tout ». Le ciel et la lumière du soleil se reflètent dans une goutte de rosée, dit Dôgen. Si l'infini est dans toutes les choses, toutes les choses devraient être belles, sans exception aucune. Tout dépend de ce qu'on sache les regarder³⁹. Cette réduction même du champ d'intérêt et du propos devient nécessaire à la concen-

tration, à l'intensité, tandis qu'une richesse plus grande perturberait et aboutirait à la dispersion. Mais cette inclination bienveillante, dans son repos et son recueillement, cette sobriété délicate, cette simplicité où se fond toute multiplicité, reste sans clôture, incomplète, dans l'ouvert ; et elle accueille en elle-même l'ouvert – l'intervalle, le vide, le silence – comme la condition même de sa propre existence et de sa fluidité.

Ozu, disait-il, s'était adonné à un art mineur. Il faisait écrire souvent son générique sur un fond de toile de jute : une manière de reconnaître son art de peu. Mais peut-être également la métaphore de l'écran, et aussi de « la toile » et du « tissu » qui servent aux Occidentaux et aux Orientaux pour la peinture. Il agissait, disait-il, comme un peintre de fleurs, qui peint toujours le même sujet, mais change chaque fois sa composition. Or dans l'art japonais des fleurs, le motif et la forme sont identiques : l'impermanence même.

XI

Ozu a fait graver sur sa tombe *mu*, Rien, le mot fondamental de la pensée zen. Mais il disait que les Occidentaux, ne comprenant rien à ses films, parlaient de zen. Il est certes facile, devant l'étrangeté, de recourir, en guise d'explication, à quelque chose d'infiniment plus incompréhensible.

Cela n'exclut cependant pas tous liens. S'ils existent néanmoins, ces liens ne relèvent pas d'un contenu ou de tels ou tels motifs : le jardin de Ryôanji, la cérémonie du thé, le théâtre Nô et l'incinération font partie du Japon contemporain, comme le train, la bicyclette, les bureaux, le complet ou la cravate. Il n'y a pas plus de symboles chez Ozu qu'il n'en existe dans le zen, même si des bouilloires à thé et des vagues se voient dans les plans de fin de quelques-uns de ses films.

Mais au-delà d'une certaine limite, la référence au zen serait abusive. Il devient probablement impossible, dans la vie moderne, de faire l'expérience de l'esseulement : ce défaut de tout projet, et cette ouverture au vide et à l'incompréhensible Absolu, autour et au cœur de toute chose. Et, de plus, faire cette expérience au moyen de la

reproduction technique et du cinéma, une « industrie collective ». Même si le moderne, en détruisant tout sens et toute substantialité, pouvait y conduire.

Pourtant, l'œuvre d'Ozu, esthétisation et stylisation de la vie ordinaire par le cinéma, n'aurait pas été possible sans cette vie esthétisée et stylisée en elle-même par une tradition multiséculaire du zen. Et si le cinéma, en tant qu'images fugaces et sans substance, peut devenir à la fois l'image de ce qu'on voit, de la vie ordinaire, de son impermanence et de sa beauté, cela implique et n'exclut pas l'attention extrême à ce qu'on voit, à la vie ordinaire et à la beauté de l'impermanence, comme mode d'être et de pensée.

Mais en définitive, peu importent les noms : l'esthétique de l'impermanence, celle de l'intervalle et celle du zen ont été requises ici, non pas comme des savoirs préalables, mais comme des « concepts » limites, exigés pour la description et la compréhension des particularités stylistiques d'Ozu, pour qu'on puisse accéder à l'Idée de ses films, au monde dont ils témoignent et à la nécessité de leur présence.

Il se pourrait, toutefois, que quelque chose ait survécu des anciennes manières du féodalisme dans les classes moyennes japonaises vivant comme partout de leur « distinction ». Sous contrôle féodal, déjà, le zen – avec

son état affectif doux, tempéré et son absence de religiosité autre que l'existence purement rituelle et formelle – avait été adopté par les classes moyennes parce qu'adapté, selon Max Weber, « à leur besoin émotionnel ». De cet ancien monde, quelque chose durerait encore dont la fragilité et la fugacité, se faisant plus évidentes encore, se sont imprégnées de nostalgie et de tristesse définitive : « la structure de l'impermanence » devenant ainsi « une perpétuelle cérémonie de deuil ». Ceci avec le renoncement après la défaite, et, infiniment plus grave, devant la désagrégation de leurs valeurs, de leur mode de vie traditionnel et de son noyau : la famille, entraînée par l'existence moderne venue de l'extérieur. Cette modernité même qui, grâce au cinéma et à ses implications, va, dans les films d'Ozu, à la rencontre de la tristesse de leur bonheur et de leur sentiment de vie.

XII

Il y avait eu, conjointement à la modernisation du Japon, « la samouraïsation de la société », avec la morale du *bushido*, dont l'idéal consiste, selon Kuki, « à vivre et à mourir comme la fleur du cerisier des monts exhalant son parfum au soleil du matin⁴⁰. » Mais parallèlement à la naissance de cette idéologie, qui finira dans le militarisme, l'ancienne élite, les ex-samouraïs, devenaient, eux, « des fonctionnaires ou des patrons de l'industrie ». Ils adaptaient au capitalisme moderne la tradition samouraï, mais laïcisée et pacifiée, comme « éthique du travail et du conformisme social⁴¹. » Eux, ils jouaient au golf, tandis que les arts martiaux passaient à la masse (de cette « samouraïsation » populaire survit quelque trace chez Kurosawa).

Or ces arts martiaux eux-mêmes, depuis près de trois siècles, constituaient une sorte d'art pour l'art en absence de toute activité guerrière. Car après les siècles de massacre et de guerre civile (fin XII^e-début XVII^e), et depuis l'époque Tokugawa, inaugurant une ère de stabilité, lorsque les samouraïs ne guerroyaient plus, mais seulement gouvernaient, leur esthétique – et non leur

idéologie guerrière (l'être-pour-la-mort) – dominait au Japon. Et cette esthétique allait structurer, en profondeur, toute la tradition culturelle, en prévalant sur les croyances religieuses, le loyalisme confucéen, le devoir moral ou le confort matériel⁴².

« Historiquement, au cours des deux siècles et demi de fermeture, le Japon a élaboré des normes incroyablement strictes et détaillées touchant tous les aspects des conduites humaines (vie privée, vêtement, habitation). [...] Au Japon, infiniment plus qu'ailleurs, la relation à ce qui était défini comme beau a pris le caractère d'adhésion aux valeurs nationales. Le goût était presque affaire d'édit. La couleur, la coupe, et même la texture ou le nombre de points des vêtements, la coiffure, la longueur des poutres des maisons, les éléments de décoration, la largeur des portes : tout était norme. Cette standardisation de l'esthétique eut des effets d'intégration sociale sans doute plus profonds et durables que bien des législations. Elle eut pour conséquence en tout cas la diffusion d'un codage très précis⁴³. »

Dans son arbitraire, ce code ne dépend d'aucune instance supérieure et extérieure, d'aucune transcendance l'insérant dans une vision totalisante, mais détermine l'être qui n'existe pas indépendamment de lui⁴⁴. Ce

formalisme, érigé en idéologie nationale, aurait permis même un « surcodage du moderne par la tradition ⁴⁵ ». Il serait devenu, dans le Japon moderne, un « snobisme de masse », et l'idéologie des classes moyennes, « dans une société qui se donne pour normes celles d'une classe moyenne, à laquelle la majorité de la population pense appartenir ⁴⁶ ». C'est « cette civilisation de l'immanence », « ce monde ordonné, codifié par l'étiquette, le rituel et les cérémonies impératifs », c'est « ce formalisme des civilités quotidiennes, s'articulant sur une intense circulation du symbolique » qui est, dit Philippe Pons, « parfaitement rendu dans ses tours et ses détours par le cinéaste Ozu ⁴⁷ ».

XIII

Ozu participe donc de ce formalisme qui allie, depuis toujours au Japon, le plaisir esthétique et l'harmonie, l'allégeance sociale et la nécessité de s'adapter au cours des choses. Mais toute l'œuvre d'après guerre de Mizoguchi constitue une révolte contre le formalisme et ses implications dans la vie des Japonais.

Chez Ozu, les costumes et les coutumes contemporains portent les marques de l'Occident, mais moins en profondeur l'idée et la forme. Les films à costumes de Mizoguchi, malgré l'apparence, ne manifestent pas autant de traditionalisme. Mais ceci ne l'empêche pas, lui aussi, d'avoir sa propre tradition esthétique et son image du Japon.

Une fois, il s'est dépeint sous les traits d'Utamaro, qu'il a opposé aux peintres académiques, en visant probablement Yasujiro Ozu. Utamaro vivait une vie « vulgaire », dans le quartier des plaisirs, entouré de courtisanes. Or celles-ci, des sortes d'hétaïres, avaient créé leur propre style, devenu rapidement populaire : l'esthétique de l'*iki*. Et cette esthétique unissait les idées de l'impermanence – devenue « images du monde

flottant » –, du détachement et du raffinement à l'exigence de la sincérité et de la passion⁴⁸. Elle impliquait aussi la sensualité, le théâtre, la puissance du jeu et de l'imaginaire, très différent de l'existence formaliste et réglée de la petite bourgeoisie d'Ozu.

En dehors même et avant cette esthétique de l'*iki*, depuis l'époque des Tokugawa, dans les villes, à Osaka et surtout à Edo, le futur Tokyo, s'était créée une autre tradition culturelle : celle des artisans et des marchands, avec ses propres formes « romanesques » – « le récit du monde flottant » – et son théâtre, le Kabuki, et sa peinture, l'estampe. Une culture, ni classique selon les normes japonaises, ni moderne selon celles de l'Occident, mais différente et opposée aux traditions esthétiques des samourais⁴⁹.

Ozu et ses classes moyennes, avec leur vie de tous les jours, leur réalisme et leur pragmatisme, ne sont pas tout à fait exempts de cette nouvelle tradition, pas plus que Mizoguchi ne l'est du goût de l'élite. Mais chacun d'eux avec une différence d'accent. Mizoguchi hérite de cette esthétique anticonformiste. Ses derniers films, dans leur diversité et leur richesse, critiquent, tout en lui donnant toute sa force, le formalisme traditionnel et son contenu implicite : l'oppression.

Un autre Japon et une autre esthétique japonaise se révèlent donc dans ses films, faits de mouvement, d'action, de passion, d'imaginaire et d'histoire⁵⁰. Et on les appréciait pour cela, pour le souffle épique de leurs mises en scène, la durée et la complexité romanesque de leurs plans séquences et leur dénonciation de l'oppression comme présent permanent de l'Histoire. À cette époque, déjà lointaine, on croyait à un sens possible de l'Histoire et à l'émancipation.

Dans le vocabulaire occidental, Mizoguchi serait un « peintre d'Histoire », Ozu un « peintre de genre », un peu dans la manière des peintres d'intérieurs hollandais, dont les tableaux, pauvres dans leurs sujets, dépendent beaucoup plus directement de la peinture, de sa puissance d'art et de style.

Ainsi se retrouverait dans les différences de ces deux cinéastes – au-delà de la distinction entre la forme libre du « roman » et celle, plus exigeante, de « la nouvelle » – l'opposition de la narration et de la description, de l'art de raconter et l'art de dépeindre. Il se pourrait même d'ailleurs qu'on reconnaisse un jour, si cela n'a pas été déjà fait, l'intérêt d'Ozu pour la peinture hollandaise. Non pas toutes les images venues d'Europe qu'on désignait de ce nom, lorsque la Hollande avait le monopole des relations avec le Japon, mais bien la

peinture spécifiquement hollandaise. La vision qu'en avait Fromentin conviendrait parfaitement à l'œuvre d'Ozu : « Une hauteur, une bonté d'âme, une tendresse pour le vrai, une cordialité pour le réel, un attachement au visible, sans savoir préalable ni rien de préconçu, qui s'incline devant le monde hors d'atteinte et non maîtrisé. » Mais en dehors même de ces parentés de ton, la communauté des sujets s'imposerait avec évidence : le souci de la vie domestique et quotidienne, l'invitation à l'intimité, le portrait, la nature morte, le paysage, l'attention aux choses et l'existence quiète⁵¹.

Cependant et malgré tous les rapprochements qu'on a cru pouvoir faire entre la photographie et la peinture de genre hollandaise – parce que les peintres, semble-t-il, se servaient de « la chambre noire », et les Hollandais du XVIII^e siècle, de miroirs, de lentilles, et de verres optiques – un fossé infranchissable sépare Ozu d'eux, et cette peinture du cinéma. Même si la redécouverte de Vermeer à l'époque de l'invention de la photographie est troublante, et que sans celle-ci et sa retranscription des formes par le ton et la lumière, sa peinture aurait pu rester incompréhensible. Et malgré certaines proximités stylistiques d'Ozu avec lui : le refus de l'explicite, l'absence d'impulsivité, la réticence et la discrétion ; le traitement avec une force égale des hommes et des objets

et l'intensité homogène des œuvres ; les modulations et les variations à partir de quelques motifs ; le caractère « oblique » d'une approche apparemment directe faisant de l'intervalle la condition de la complétude ; la difficile balance entre la neutralité et l'émotion ; le détachement comme révélation de l'artiste, dont l'œil disparaît du fondement de l'œuvre pour être présent partout ; l'intimité dérobée, la légère contre-plongée créant une proximité et une mise à distance (L. Gowing) ; malgré tout cela, il existe une différence d'essence. Il n'y a rien d'éphémère chez Vermeer, mais l'ordre intemporel : le visible révèle la lumière de la présence dans sa proximité inabordable. Son œuvre donne immédiatement l'impression indélébile d'éternité : une épiphanie de l'être, de la présence et non une connaissance de « rien », termes qui ne s'identifient pas sans reste, les, « mystiques » étant différentes (comme Spinoza et Dôgen). Même lorsque se produit l'éclaircie soudaine à travers les nuages (Ruisdael), dans cette illumination advient la connaissance d'une absolue transcendance, dans le hors-temps, non pas la conscience du temps qui passe. En aucun cas donc, chez eux, il ne s'agit du « temps qui se perd » – comme avec la photographie et la modernité – ni de son corollaire : « le temps retrouvé » et son désir, inassouvi, d'éternité. Car ces peintres

accédaient d'emblée à l'intemporel, où toute chose se trouve déjà sauvée et rédimée dans l'instant éternel. Ainsi on est loin aussi bien de la fugacité, de l'insubstantialité, de l'image cinématographique, que du sentiment de l'impermanence chez Ozu.

Il existe, peut-être et cependant, des causes semblables à la découverte d'Ozu et à la revalorisation actuelle de la peinture de genre hollandaise – contre le sens et l'Histoire de la tradition italienne. Dans l'engouement pour cette peinture réduite à un « éloge du quotidien », et à un « art de dépeindre », de pure visibilité, sans signification et de pure forme, comme dans l'amour pour les films d'Ozu, se rencontre, peut-être, « ce ravissement qu'opère aujourd'hui la suspension idyllique d'une narration tourmentée⁵² ».

XIV

La découverte d'Ozu, en Occident, a coïncidé avec les effets de « la fin de l'Histoire », du sens et de la possibilité de raconter des « histoires », et de la disparition de la subjectivité comme de la révolte, du projet, de l'imaginaire et de l'utopie, identifiés aux ruines et aux catastrophes. Elle correspond aux nécessités actuelles d'acquiescement au donné et du refus du différent, d'un ailleurs ou d'un autre ordre général, social, politique, historique et même religieux. Elle confirme la réduction de l'existence à ce qui relève du vécu le plus immédiat, et touche chacun directement, ce que les cadres japonais appellent le « my-home-isme » : le strict domaine privé avec son noyau familial, bien trop fragile, au fil du temps.

À ce titre nous sommes tous des « individus post-modernes de la démocratie de masse », c'est-à-dire des individus sans individualité et des « subjectivités » empaillées, de la classe moyenne, en mal d'« art » et de « Style », et en deuil du sens et de l'Histoire. Ainsi, par son étrangeté même et son exotisme, son cérémonial et sa stylisation de la vie quotidienne, l'univers d'Ozu

devient la vie de chacun, avec son bonheur et son malheur ordinaires. Mais telle qu'elle pourrait être, une sorte d'image rêvée, esthétisée et idéale. Et dans sa ferveur, sa naïveté, sa simplicité et sa profonde compassion, son œuvre devrait nous rendre meilleurs à chaque vision. Elle devrait nous sauver, pour un moment, du risque de tomber à l'état de l'animal consommateur, dévergondé et cynique, de la contre-culture et de la fin de l'Histoire, nous protégeant des violences d'un retour à « l'état de nature » tout à fait hobbesien.

XV

Selon Kojève⁵³ – dont la thématique a été reprise récemment et à une échelle très vaste –, l'Histoire aurait pour sens, impulsion et finalité le désir de reconnaissance et de satisfaction des hommes, se réalisant par l'action : la négativité négatrice du donné, et la lutte à mort contre tout ce qui, en s'arrogeant une position de maîtrise, empêche la reconnaissance et la satisfaction de tous. Ce sens de l'Histoire serait en train de se parachever, donc l'Histoire sur le point de finir, dans le capitalisme avancé⁵⁴. Avec cette fin de l'Histoire s'effacerait la nécessité de toute action et de toute création, car disparaîtrait aussi et surtout l'Homme, comme désir et négativité. Mais si, dans la post-Histoire, l'Homme proprement dit n'existerait plus, l'homme dans sa positivité d'animal resterait en vie, satisfait de la consommation, mais sans action et sans œuvre. Ainsi Kojève, travaillant à l'avènement de cela, voyait-il dans une sorte d'*American way of life* le futur perpétuel de l'humanité. Ceci jusqu'à ce qu'il découvre autre chose...

« C'est à la suite d'un récent voyage au Japon (1959) que j'ai radicalement changé d'avis sur ce

point. J'ai pu y observer une Société qui est unique en son genre, parce qu'elle est seule à avoir fait une expérience presque trois fois séculaire de vie en période de "fin d'Histoire", c'est-à-dire en l'absence de toute guerre civile ou extérieure (à la suite de la liquidation du "féodalisme" par le roturier Hideyoshi et de l'isolément artificiel du pays conçu et réalisé par son noble successeur Yiyeasu [Tokugawa]). Or, l'existence des Japonais nobles, qui cessèrent de risquer leur vie (même en duel) sans pour autant commencer à travailler, ne fut rien moins qu'animale.

La civilisation japonaise "post-historique" s'est engagée dans des voies diamétralement opposées à la "voie américaine". Sans doute n'y a-t-il plus eu au Japon de Religion, de Morale, ni de Politique au sens "européen" ou "historique" de ces mots. Mais le Snobisme à l'état pur y créa des disciplines négatrices du donné "naturel" ou "animal" qui dépassèrent de loin, en efficacité, celles qui naissaient, au Japon ou ailleurs, de l'Action "historique", c'est-à-dire des Luites guerrières et révolutionnaires ou du Travail forcé. Certes, les sommets (nulle part égalés) du snobisme spécifiquement japonais que sont le

Théâtre Nô, la cérémonie du thé et l'art des bouquets de fleurs furent et restent encore l'apanage exclusif des gens nobles et riches. Mais, en dépit des inégalités économiques et sociales persistantes, tous les Japonais sans exception sont actuellement en état de vivre en fonction de valeurs totalement formalisées, c'est-à-dire complètement vidées de tout contenu "humain" au sens d'"historique". Ainsi, à la limite, tout Japonais est en principe capable de procéder, par un snobisme, à un suicide parfaitement "gratuit" (la classique épée du samouraï pouvant être remplacée par un avion ou une torpille), qui n'a rien à voir avec le risque de la vie dans une Lutte menée en fonction de valeurs "historiques" à contenu social ou politique. Ce qui semble permettre de croire que l'interaction récemment amorcée entre le Japon et le Monde occidental aboutira en fin de compte non pas à une rebarbarisation des Japonais, mais à une "japonisation" des Occidentaux (les Russes y compris).

[...] Pour rester humain, l'Homme doit rester un "Sujet opposé à l'Objet", même si disparaissent "l'Action négatrice du donné et l'Erreur". Ce qui veut dire que tout en parlant désormais d'une

façon adéquate de tout ce qui lui est donné, l'Homme post-historique doit continuer à détacher les "formes" de leurs "contenus", en le faisant non plus pour transformer activement ces derniers, mais afin de s'opposer soi-même comme une "forme" pure à lui-même et aux autres, pris en tant que n'importe quels "contenus"⁵⁵.»

Malgré toutes les réserves que suscite la pensée de Kojève – son opposition, occidentale, entre sujet et objet posée en norme de l'existence humaine et aussi ce texte sur une fin de l'Histoire déjà advenue, et sur une vie post-historique qu'on appelle aussi post-moderne –, il n'y a pas (pour un barbare, non japonais) de meilleur commentaire de l'œuvre d'Ozu, ni de sa revalorisation en Occident, inaugurée, comme par hasard, en Amérique⁵⁶.

Mais s'il en est bien ainsi, une vie dont la négativité deviendrait purement formelle, une vie que la forme aurait dépouillée de tout contenu, serait une vie soumise à la mort. Rien de plus donc qu'un regret de l'impermanence et une perpétuelle cérémonie de deuil. Une mélancolie du bonheur, et cette compassion, cette compréhension de toute chose et de soi-même comme inexistence. Et ce détachement, cette retenue dans

l'adhésion, qui devient le sens du passage du temps :
l'ultime contenu de la forme.

NOTES

1. On l'appelait habituellement Ozuyasu. Il était de haute taille, basané, souriant, modeste. Il avait l'allure d'un « maître charpentier », de ceux qui, en construisant ses habitats, ont donné forme au Japon. Né le 12 décembre 1903 à Tokyo, où il meurt le 12 décembre 1963, Yasujiro Ozu (plus correctement Ozu Yasujiro, mais on transcrita souvent ici les noms japonais à l'occidentale) entre aux studios Shochiku comme assistant-caméraman en 1923, dirige ses films à partir de 1927 et n'adhère au parlant qu'en 1936. Beaucoup de ses films muets, mais aussi plusieurs parlants, ont disparu ; d'autres ne sont pas accessibles facilement. Ozu semble s'être consacré essentiellement à son travail et, en dehors de cela, à la littérature, la boisson, la peinture et la musique. Il aurait pu répéter les paroles célèbres : l'artiste doit s'élever intellectuellement le plus possible et l'homme rester dans l'ombre, n'ayant d'autres plaisirs que dans ses « études ». La découverte de Yasujiro Ozu en Occident a été surtout l'œuvre des critiques et des théoriciens d'origine américaine : Paul Schrader, Donald Richie, Noël Burch, David Bordwell. Chacun d'eux a parlé, de manière différente, de son style cinématographique et de ses rapports – ou de son absence de rapports – avec les arts et la vie, anciens ou actuels, du Japon et avec la pensée zen. Le présent essai leur est redevable, à tous et très fortement. Il a été écrit entre le 15 octobre et le 10 novembre 1992 et revu fin janvier 1994. (Publié une première fois en 1994, aux éditions Yellow Now, il est repris ici sans changement.)

2. Il y a des années, au moment des premiers enthousiasmes pour Ozu, Handke avait tenté une pareille approche du cinéma, en forme d'hommage à Ozu, dans *La Femme gauchère*. Sur l'impossibilité

d'une semblable esthétisation de la vie ordinaire pour une subjectivité occidentale – même décidée à se défaire de sa subjectivité – et dans la banlieue parisienne, voir « Un printemps en banlieue », in *Les Temps modernes*, n° 389, 1978, et « L'image et l'instant », in *D'une image à l'autre*, Denoël, Paris, 1982.

3. La désagrégation de la famille est un thème constant, obligé presque, dans toute société traditionnelle en butte à la modernité importée de l'extérieur. Mais un thème n'implique pas immédiatement une vision, un traitement et surtout un style. Il suffit de se rappeler l'œuvre de Visconti, où ce thème domine, pour saisir tout de suite la spécificité d'Ozu. Chez Visconti, ce thème donne lieu, en général, à une scène capitale : la table du dîner. Mais chaque fois, chacun des participants, les membres de la famille, représente une tendance historique, sociale ou politique différente. C'est pourquoi la fête de la réunion familiale, lieu de l'Histoire, se transforme en catastrophe. La traduction française du titre du film *Gruppo di famiglia in un interno* par *Violence et Passion* dit bien toute la différence entre cette vision et la sérénité, l'absence d'Histoire, de politique, de violence, de passion et de drame chez Ozu. Voir *Visconti, le sens et l'image*, La Différence, 1984.

4. Augustin Berque, *Le Sauvage et l'Artifice. Les Japonais devant la nature*, Gallimard, Paris, 1986, p. 54.

5. Atsuko Hosoi et Jacqueline Pigeot, « La structure d'*iki* », in *Critique*, n° 308, 1973. Hajime Nakamura, *The Ways of Thinking of Eastern Peoples*, Tokyo, 1960.

6. *Le Sauvage et l'Artifice, op. cit.*, p. 257.

7. *Ibid.*, p. 289.

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*, p. 259-261.

10. *Ibid.*, p. 258.

11. Augustin Berque, *Du geste à la cité*, Gallimard, Paris, 1993, p. 146. Pour la citation en exergue de Kamo-no-Chômei, voir p. 18.
12. Augustin Berque, *Vivre l'espace au Japon*, P.U.F., Paris, 1982, p. 63-65.
13. Philippe Pons, *D'Edo à Tokyo. Mémoires et modernités*, Gallimard, Paris, 1988, p. 76.
14. Augustin Berque, *Du geste à la cité, op. cit.*, p. 18-25.
15. Augustin Berque, *Vivre l'espace au Japon*, p. 47. Voir aussi Hajime Nakamura (*The Ways of Thinking of Eastern Peoples, op. cit.*), qui parle de « la prééminence des liens sociaux sur l'individu », plus importante même que la religion (chap. II). Cette absence de subjectivité séparée et cause de soi, se posant indépendamment de tout contexte, est d'autant plus étrange que le Japon est devenu un pays capitaliste, mais justement sans individualisme. Car le Japon est le seul des pays de l'Orient, extrême ou proche, à avoir opéré une telle transformation de son économie par elle-même. Il est le seul aussi à avoir échappé au lot commun de l'Orient, le despotisme, et à ce que Marx avait appelé le « mode de production asiatique ». Car le Japon ne disposait pas d'immenses plaines, il n'a donc pas rencontré les problèmes de digues et d'irrigation gigantesque qui ont engendré ailleurs en Orient, et surtout dans la Chine voisine et éducatrice, les lourdes machines administratives et l'organisation centralisée. Ses chaînes de montagnes et ses îles ont favorisé le compartimentage économique et les territoires multiples (voir Vadime Elisseef, « Japon, Histoire », in *Encyclopædia Universalis*). Cependant, si tout cela a rendu possible l'existence d'une féodalité au Japon, comparable à beaucoup d'égards à celle de l'Occident – féodalité inconnue partout ailleurs en Orient –, le passage à lamodernité et au capitalisme comme mode économique dominant ne s'est pas réalisé par la lutte interne contre ce féodalisme, mais par en haut et par

décision impériale, pour sauvegarder l'indépendance du Japon face à l'arrivée des Occidentaux. Ainsi n'y a-t-il eu ni la tradition du christianisme et sa Réforme, ni les siècles de lutte, de désagrégation, d'esprit critique et scientifique qui ont donné naissance en Occident à l'individualisme. Maurice Pinguet parle, dans *La Mort volontaire au Japon* (Gallimard, Paris, 1984), de « solidarité verticale » (p. 41) : « L'idéologie du capitalisme japonais est pesamment familialiste, ou si l'on veut féodale, puisque la féodalité n'a fait qu'élargir dans le cadre des clans militaires les rapports de dépendance, de protection, d'obligation d'abord vécus dans les liens de famille. La modernisation du Japon s'appuie sur des traits inscrits dans sa tradition. » Au Japon, les formes se sont plus ou moins perpétuées en changeant relativement de contenu. C'est ce formalisme qui régit les relations entre le traditionalisme et la frénésie du changement. C'est lui qui a donné la possibilité aux innovations technologiques modernes de se greffer sur des configurations préexistantes. C'est ce formalisme qui a permis d'adopter et d'adapter « des comportements et des pratiques sans provoquer de crispation ni de résistance » (Philippe Pons, *D'Edo à Tokyo, op. cit.*, p. 18 et p. 143). Une telle attitude détermine aussi, chez Ozu, le propos et le style de ses films.

16. Okakawa, cité in Augustin Berque, *Du geste à la cité, op. cit.*, p. 79-82.

17. Augustin Berque, *Vivre l'espace au Japon, op. cit.*, p. 80.

18. *Ibid.*, p. 75.

19. *Ibid.*, p. 49. Voir plus loin la citation de Dôgen.

20. Pour définir le style d'Ozu dans son extrême particularité, Tadao Sato, l'un de ses exégètes japonais, a parlé de la « perfection de la nature morte ». Que le fait de filmer des hommes comme des « natures mortes » ne pose pas de problème à Ozu ni à son exégète

est en soi très spécifique. Cependant, on ne doit pas oublier que, s'il n'y a pas pour eux de subjectivité à l'occidentale, les choses ne sont pas « mortes » dans le même sens, même si, autour de « la nature morte », peuvent se rencontrer deux conceptions très différentes de la « vanité ». En Occident, Manet a provoqué le scandale parce que, lui reprochait-on, il ne faisait pas de différence entre un visage et une nature morte. Il a mis fin à la peinture d'histoire, mais aussi à la prédominance de la subjectivité, en réduisant l'homme à la « condition mortelle » d'une mort sans phrase et le monde à ce qu'on voit, en congédiant l'Histoire, l'imaginaire, le texte et le sens, et toutes les formes d'arrière-monde. Cette nouvelle peinture a été déterminée par l'existence de la photographie, tandis que Manet était lui-même le contemporain de la première mode du « japonisme ».

21. Augustin Berque, *Le Sauvage et l'artifice*, *op. cit.* Voir aussi Jean-Noël Robert, « Bouddhisme japonais », in *Encyclopædia Universalis*.

22. Philippe Pons, *D'Edo à Tokyo*, *op. cit.*, p. 74.

23. Jean-Noël Robert, « Bouddhisme japonais », art. cit.

24. Maurice Pinguet, *La Mort volontaire au Japon*, *op. cit.*, p. 89.

25. Claude Grégor, « Chan », in *Encyclopædia Universalis*.

26. Il pourrait en aller de même dans un certain art moderne occidental. À propos de Manet, Bataille avait parlé de la réduction à la condition sans phrase et à ce qu'on voit, mais aussi de l'élégance de Manet. Or, celle-ci ressemble au « dandysme » de Baudelaire, qui, disait-il, est le dernier héroïsme dans la démocratie : « la vie comme un cadavre ». Voir *Aux origines de l'art moderne. Le Manet de Bataille*, La Différence, 1989. Dans sa *Structure de l'iki* (Maison franco-japonaise, Tokyo, 1984), Shūzō Kuki avait rapproché le « détachement » de l'*iki* du « dandysme » de Baudelaire, précisant

routefois qu'il y avait d'autres aspects dans l'*iki* – la passion et la sincérité – qui le rendaient différent.

27. D. et V. Elisseff, *La Civilisation japonaise*, Arthaud, Paris, 1974, p. 220.

28. Shûichi Kato, *Form, Style, Tradition*, University of California Press, Berkeley, 1971, p. 5.

29. Philippe Pons, *D'Edo à Tokyo*, *op. cit.*, p. 276.

30. Augustin Berque, *Du geste à la cité*, *op. cit.*, p. 18.

31. Hajime Nakamura, *The Ways of Thinking of Eastern Peoples*, *op. cit.*, chap. V.

32. Maurice Pinguet, *La Mort volontaire au Japon*, *op. cit.*, p. 21.

33. *Ibid.*

34. Hajime Nakamura, *The Ways of Thinking of Eastern Peoples*, *op. cit.*, p. 529.

35. Augustin Berque, *Le Sauvage et l'Artifice*, *op. cit.*

36. Stephen Addis, *L'Art du Zen*, Bordas, Paris, 1993, p. 6-13.

37. Max Weber, *Hinduismus und Buddhismus*, Siebeck, Tübingen, 1921.

38. Peter Harvey, *Le Bouddhisme*, Seuil, Paris, 1993, p. 327.

39. Shûzô Kuki, *Propos sur le temps*, Alcan, Paris, 1928, p. 38.

40. *Ibid.*, p. 31.

41. Philippe Pons, *D'Edo à Tokyo*, *op. cit.*, p. 49 et p. 14.

42. Shûichi Kato, *Form, Style, Tradition*, *op. cit.*, p. 4.

43. Philippe Pons, *D'Edo à Tokyo*, *op. cit.*, p. 262.

44. *Ibid.*, p. 144.

45. *Ibid.*, p. 14.

46. *Ibid.*, p. 37.

47. *Ibid.*, p. 145.

48. Shûzô Kuki, *Structure de l'iki*, *op. cit.* Voir aussi Atsuko Hosoi et Jacqueline Pigeot, « La structure d'*iki* », art. cit.

49. Philippe Pons, *D'Edo à Tokyo*, op. cit., p. 55. Ailleurs, Pons parle d'une « anti-tradition » (p. 15).
50. Sur Mizoguchi, voir *D'une image à l'autre*, Denoël, 1982, p. 39-44.
51. Svetlana Alpers, *L'Art de dépeindre*, Gallimard, Paris, 1990, p. 18.
52. *Ibid.* À propos de ce « changement des sensibilités », je me permets de renvoyer à *Le Réel, pile et face : le cinéma d'Abbas Kiarostami*, Farrago, Tours, 2001.
53. Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, Gallimard, Paris, 1962.
54. Il est exclu d'entrer ici dans la complexité de la pensée de Kojève, ni d'entamer une discussion contre sa récupération et sa déformation par Francis Fukuyama.
55. Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, op. cit. « Note de la Seconde Édition », p. 437.
56. Il y a, chez Wenders et Handke, une identification à Ozu. Pour Wenders, c'est l'attention à la reproduction technique et surtout l'existence d'un passé commun de défaite, d'occupation et aussi de « colonisation » par l'Amérique et le cinéma hollywoodien (voir *Tokyo ga* et *Carnets de notes sur vêtements et villes*). Chez Handke, c'est la recherche d'une réconciliation avec « l'être ainsi » des choses et la volonté de donner « congé » à l'Histoire.

Formes de l'impermanence

a été achevé d'imprimer sur les presses
de l'Imprimerie des Presses Universitaires de France
à Vendôme le 5 octobre 2002

Éditeur n° 104 – Dépôt légal octobre 2002
Imprimeur n° 49768



Mu jô : rien constant : l'impermanence. Ce sentiment imprègne, au Japon, le mode de vie, la croyance zen, l'esthétique du moment évanescents et celle de l'intervalle. Il caractérise le style du plus japonais des cinéastes : Yasujiro Ozu.

Sans transcendance, ou désir de sortir de la vie ordinaire, au contraire même : compassion douce, calme et délicate à son égard, cette « euphorie de l'extase apathique », cette connaissance de l'impermanence – du Rien comme l'être du monde, qui désubstantialise tout et transforme toute chose en aspect fugace – engendre le détachement, l'état de béatitude esthétique : la forme.

Attentive à la beauté de ce qui est éphémère, cette connaissance de « ce qui va parce qu'il va », cette conscience de « la dernière fois », rencontre, chez Ozu, l'une des possibilités ultimes du cinéma : image fugace et sans substance de ce qu'on voit, de l'impermanence du monde et de la vie ordinaire.

Y.I.

Youssef Ishaghpour a publié aux éditions Farrago *Tombeau de Sadegh Hedayat*, 1999; *La Miniature persane. Les couleurs de la lumière, le miroir et le jardin*, 2000; *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue avec Jean-Luc Godard*, 2000; *Le réel, face et pile. Le cinéma d'Abbas Kiarostami*, 2001, *Morandi. Lumière et mémoire*, 2001.



farrago

Editions Léo Scheer