

L'observatoire - projections recherches
cinéma

Le regard éloigné (Le Goût du Saké)

séance du 11 décembre 2009



Il n'y a pas d'alphabet au Japon mais un assemblage de 2 syllabaires (*hiragana /katakana*) et d'idéogrammes *kanjis*). Faire migrer le protocole de l'abécédaire supposerait donc d'abandonner l'atomisme des écritures latines et grecques selon lequel nous organisons nos dictionnaires et nos pensées. Il s'agirait alors de fonctionner par paquets de lettres (syllabes), par "masses" de sens (idéo-grammes) et d'images (idéo-graphes).

Sa comme *Sanma no Aji* Le goût du saké

Réalisé en 1962, le dernier film d'Yasujiro Ozu. La traduction littérale est "Le goût de la sardine".
"Un père, veuf, cadre dans une entreprise industrielle vit avec sa fille et son dernier fils.



Le soir, après le travail, il retrouve ses amis pour boire du saké dans un café où ils ont leurs habitudes. L'un d'eux lui propose un gendre pour sa fille. Il prend alors peu à peu conscience du fait qu'elle est en âge de se marier et qu'il doit, au risque de se retrouver seul, la libérer de son emprise paternelle.

Cédant d'abord à sa peur de la solitude et à son égoïsme, il nie la nécessité du mariage. Mais l'évènement devient inéluctable lorsqu'il croise l'un de ses anciens professeurs, dont la fille a sacrifié sa jeunesse pour s'occuper de son père." (wiki)

Mi comme *Mimasu* (voir)

24 lettres suffisent à générer le foisonnement littéraire que nous connaissons, 4 bases azotées (AGTC) pour la diversité de l'ensemble des espèces et 3 constantes universelles (c, g, h) pour tous les phénomènes physico-chimiques. Cette composition par ppdc (plus petits communs dénominateurs) organise aussi notre manière d'appréhender la matière (architecture d'atomes), la musique (partitions de notes), les couleurs (mélange de 3 primaires), l'information numérique (ordination de bits yes/no)... et la remarque vaut peut être aussi pour le cinéma.

Le maillon faible de ces approches ? Elles ne correspondent pas à l'expérience



de la continuité du monde sensible. Il s'agit dès lors de négliger ou de rendre invisible les points de rupture, les articulations, les jointures. C'est à ce niveau que se développe la tendance « classique » du cinéma qui recherche l'invisibilité des coupes et l'effacement des raccords entre les plans.

Chez Ozu le montage est visible, il saute aux yeux, il scande l'attention du spectateur. Il rend manifeste la discontinuité de la perception quotidienne et commune (*no* comme *mono no aware* l'attention aux choses). Ce n'est pas seulement la continuité du temps long, celui de la trame narrative, que sert le montage, mais aussi la discontinuité sur le temps court de l'attention d'un narrateur à basse altitude (*ku* comme *inu* : le chien) perçue par impressions, ruptures et bouffées d'images (idéographes).

I comme *Inu* (Chien)

"Je suis un chat. je n'ai pas encore de nom. Je n'ai aucune idée du lieu où je suis né. La seule chose dont je me souviens est que je miaulais dans un endroit sombre et humide. C'est là que pour la première fois j'ai vu un être humain" (Natsume Sôseki)

Le cinéma d'Ozu est au tempo et à la hauteur de vue d'un chien domestique, docile et attentif. Prendre le point de vue et le caractère d'un animal c'est ce qu'avait fait déjà Natsume Sôseki



dans son roman *Je suis un chat* publié en feuilleton (en 1905-1906) alors qu'Ozu n'est encore qu'un enfant. Le cinéaste l'a lu, car cette œuvre est rapidement devenue un classique et est étudiée dans les collèges japonais. Du chat au chien, c'est un autre regard, un autre ethos, mais c'est une même distance à l'humain. Distance domestique cependant, quotidienne et familière, universalisante et relative à une famille (*ku* comme *Kazoku*).

Du mode d'attention de l'animal, on retrouve une présentation impressionniste, par tâches d'images, par "idéographes", par flashes de regards. C'est quelque chose de similaire à la lecture par idéogrammes où le sens nous parvient par paquets, par bulles d'idées, par tâches d'huiles sur une pensée-buvard. Ce n'est pas intégré dans une intelligence linéaire, qui s'élabore au fur et à mesure, mais par une appréhension qui oscille entre la lecture du particulier (le plan, l'idéogramme) et un point de vue synoptique (l'ensemble des idéogrammes, les plans larges chez Ozu). Tout se passe comme si l'attention n'emplissait pas d'emblée le tissu de l'expérience. Elle n'en est que la trame, et les détours distraits, les sautes de plan, la fluctuance des manières de regarder en constitue les motifs. Il faut du recul (dans l'espace), du calme (dans le temps) pour qu'émerge une sensation. En fait, il y a simultanément l'inscription dans la temporalité propre (*mono no aware* l'attention aux choses inertes) et celle - rapide - des événements humains.



Tout se passe comme si Ozu avait comme trame l'impermanence du monde (social, familial et individuel) et comme motivation une présence curieuse, en recherche tenace et sensible de ce qui parle à l'animal : les émotions, les intensités, les apparences, les odeurs peut-être. Et peu importe si cela sort du cadre, de l'action et de la trame narrative, puisque c'est ainsi : l'attention ordinaire est fluctuante. Le chien se lève et se pose ailleurs, traverse le champ et suit la scène en un autre lieu. Il ne la perturbe pas, personne ne lui prête attention. Docile, il suit le cours des choses, en regardant entre les tabourets.

"Il est le premier à imposé une place définitive à la caméra qui est, comme le disait lui-même, la place du chien dans la famille. C'est-à-dire en bas, quasiment sur le plancher et en train de regarder par en dessous ce qui se passe. L'idée profonde qui préside à ce choix est que, ce qu'il faut montrer, ce sont tous les rapports de comédie, de sentiment, de tristesse, tous les rapports émotionnels possibles, qui se passent au dessus de la caméra. Comme si ça ne touchait pas la caméra, comme si on n'avait pas à entrer dans ces conflits et ces histoires émotionnelles - ressentir, comme le ferait un chien, les sensations, les impressions que cela provoque. "Sensations" ne convient pas d'ailleurs, il faut plutôt dire "impressions". Ce n'est pas de l'impressionnisme, il faut ressentir les "ondes" qui passent au dessus de nous, devant nous, et auxquelles nous sommes profondément sensibles. Cette conception-là (...) implique nécessairement un refus du mouvement d'appareil ou tout autre technique de continuité que travaille le cinéma." (Jean Douchet, voir enregistrement sonore ci-dessous, 6-8emes)

L'étrange point de vue qui règne dans les films d'Ozu est un vrai modernisme : le regard n'est pas rapporté à un personnage, un narrateur, etc.; Ozu opère une sorte d'"abstention" du regardeur. Comme s'il s'agissait de nier toute psychologie, toute appréhension trop humaine des événements filmés (tension assez paradoxale, parce que la mise en scène des acteurs, la définition des caractères, chez Ozu, sont d'une précision chirurgicale) et d'atteindre à une sorte de neutralité (bienveillante, généralement). Le regard du chien domestique, c'est celui de l'animal contemplant, circonspect mais fidèle, l'espèce humaine.

Etrange effet, qui associé à d'autres recherches (plans vides sur les choses et l'environnement, quand la "scène" est désertée par les humains, les vues de ville, l'usage systématique du faux raccord) font le formidable intérêt du cinéma d'Ozu et, surtout, sa postérité (qu'on songe à la radicalisation de ces procédés chez Wenders des décennies 1970-80, Hsiao Kiaroslan - autant de cinéastes qui ont consacré un film-hommage à Ozu).

Ya comme Yasujiro Ozu (1903-63)



[Imdb](#)
[Senses of cinema](#)
[Wikipedia Fr](#) [et Wiki Eng](#)
[Ciné-club de Caen](#)
[Youtube](#)

So comme *Sou desu* (Trivial)

De la même manière qu'Ozu a réduit sa palette de cinéaste à quelques figures (plans fixes, focale unique ou presque, caméra basse), ses films ne traitent que de sujets mineurs, qui plus est sur un mode anti-dramatique (point de vue distancié, construction répétitive des scènes, presque mathématique).

"Pictures with obvious plots bore me now. Naturally, a film must have some kind of structure, or else it is not a film, but i feel that a picture isn't good if it has too much drama"

On touche peut-être la problématique générale de la séance : comment faire du grand cinéma à partir du plus trivial (la vie de famille, les menues conversations, les allers venues, le travail, etc.) ?

Le quotidien, le trivial



- de part sa dimension non-historique, non-événementielle, non-remarquable - est l'un des moyens d'atteindre et de représenter l'intemporel - l'anhistorique par excellence. Redressé ou scandé par quelques pics dans l'existence des personnages (tels le mariage, l'enterrement, le départ), il permet à Ozu de transmettre au spectateur cette double perception, que d'autres nomment "sentiment océanique" : la conscience singulière baignant dans le mouvement général du monde. Unique et seconde tout à la fois. Lucide et vivante en même temps que parfaitement indifférente à elle-même. Vertiges du moi, immensité du monde / Jardin Zen / perceptions du chien *mono no aware*

Ma (intervalle, débords)

Quand on apprend la calligraphie quelques règles (très) rigoureuses sont imposées quant à la tenue du pinceau, à la posture du calligraphe et à l'ordre d'écriture des traits qui composent les idéogrammes. Par ailleurs, un protocole

de réalisation régit scrupuleusement celui qui va peindre : réunir les éléments - l'encrier, l'encre, le pinceau, le feutre-buvard et le papier -, puis s'asseoir les jambes repliées sous soi, calmer sa respiration, s'organiser intérieurement tout en disposant les différents éléments devant soi. Quand le pinceau est saisi, il s'agit d'être "empli" et animé du geste. Car le geste ne se résumera pas au peint, aux moments tracés sur le parchemin de riz. Le geste s'élève et parcourt l'espace aérien, s'élève et se repose. Il faut qu'il reste des traces de ce mouvement hors feuille, que le mouvement non marqué transparaisse dans la vigueur ou la lenteur des gestes noirs déposés.



Car celui qui voit cet invisible pictural du geste non marqué dit qu'il ressent *ma*, ce qui est l'expérience recherchée.

Ces règles fortes, n'apparaissent pas comme des digues qui cadrent ou protègent, mais comme la définition d'un domaine qu'il s'agit de transgresser en son sein. Qu'est-ce que ce type de transgression ? Pour le calligraphe, cela consiste à peindre le non marqué. Pour un musicien c'est de faire participer le non-sonore (qui ne se réduit pas au silence) au musical, par exemple de tendre la corde *dukoto* et de la garder suspendue dans le silence en tension avec le fracas de son lâché et que ce ne soit pas même le silence qui compte alors, mais, encore une fois, le geste, la posture, l'homme créateur. Ce silence est musical parce que la corde est tendue, suspendue, comme une fissure qui goutte dans une digue sur le point de rompre. Et ces gouttes sont la sueur qui perle sur le front du joueur de *koto*. Suspendu dans une attention extrême, voilà ce que suscite l'expression du *ma*, l'attention aux fracas des détails, aux séismes des poussières, au doigt tremblant du musicien. *ma* ressent *ma* l'expérience du débord, comme sentir une dynamique dans de l'encre figée et sèche.

Pour le cinéaste soucieux d'organiser son champ esthétique sur la production *ma* consisterait à se fixer des contraintes fortes et un protocole rigoureux. Car c'est dans ce contexte que les micro-transgressions sont perçues comme telles puisque l'ensemble protocolaire démontre une maîtrise extrême (démarche similaire également dans le théâtre *no*). Il y a chez Ozu quelque chose de similaire au travail du calligraphe, il pose un

ensemble de règles qu'il applique systématiquement (la caméra basse, le refus des fondus, le plan fixe) et travaille dans le cadre de ces contraintes. Dès lors, les faux raccords, les coupes visibles, l'étrangeté d'une caméra canine font valeur et impressions. Ils déportent l'attention vers le off, la coupe et déplace le travail sur la dimension "non jouée" des acteurs. L'effet est captivant, le mot manque en français, appelons-~~la~~.

Bu comme *Bunraku* (théâtre de marionnettes)

"Le fondement de notre art théâtral est beaucoup moins l'illusion de réalité que l'illusion de totalité"

Il y a dans la culture nipponne la reconnaissance d'un état de fait : l'art est artifice. Il n'y a donc pas la volonté de le rendre transparent mais de le montrer à l'œuvre. Il s'agit de montrer l'acte par lequel l'artifice est efficace car c'est là que se dévoile la capacité proprement humaine, celle qui consiste à faire des contradictions un moteur. Puissance du symbolique (toujours dialectique), matrice de l'imaginaire (toujours en tension avec le réel). Capacité à voir - grâce à l'artifice - la dimension sur-naturelle de l'homme, son aptitude à déborder le réel, à lui juxtaposer un imaginaire et -surtout- à croire avec (et non malgré) les apparences. Évidence du théâtre *bunraku* où, à l'inverse des polichinelles ou de nos guignols nationaux (ceux de l'info, celui de Lyon),



les marionnettistes sont sur scène et offrent au regard la performance par laquelle des pantins inanimés prennent vie par leurs mains¹. Et plus l'on regarde les marionnettes plus on les croit douées de vie, de sentiments, d'âme et plus on observe également, dans un va-et-vient incessant, qui génère un rythme de l'attention, le off mis en scène : les marionnettistes et leur propre travail, leurs mouvements, leurs présences. C'est au travers de ces allers-retours entre les artificiers et les artefacts que nous prenons conscience de la capacité humaine à croire. Ce n'est pas la plongée dans un imaginaire, c'est notre crédulité que nous observons... et le trouble s'installe. C'est par ce trouble du réel et de l'artifice que nous commençons à voire l'artificiel en puissance (l'art) et la puissance de l'artificiel (un réel que ne cesse de "voiler"/protéger l'imaginaire). Dans le théâtre *bunraku*, tout comme dans le cinéma d'Ozu les artifices sont là, d'évidence. C'est, en fin de compte, le spectateur qui adouci les coupes, fait les liens, raccorde les plans. Comment Ozu parvient-t-il à nous mettre de si bonne volonté avec son cinéma ?

Mo comme *Mono no aware* (????, l'attention aux choses)

Mono no aware exprime un état de présence particulier. C'est celui de l'attention déployée sur les choses, sur l'inanimé, le muet. Quand on s'assoit devant un jardin, on observe depuis la hauteur de quelques marches une étendue de sable passée harmonieusement au râteau. Des pierres sont posées de ci de là. Puis une attention particulière nous saisit, associée à un rythme et à un sentiment. Ils se déploient peut être à partir de ce que l'on dit de ces jardins, de ce qu'ils représentent : les *samsâra*, l'océan d'impermanence au sein duquel se dressent les bouddhas, les permanences. Et puis cela devient progressivement un lent océan de sable dans lequel jaillissent ou s'enfouissent, très lentement mais inexorablement, des rochers. Avec ce regard se forme une conscience : tout bouge, tout est en mouvement et s'inscrit dans un rythme auquel toute chose et tout être participe. On ressent une temporalité autre. Ce qui est étonnant c'est que cette prise de conscience se réalise dans un moment où l'on se sent présent comme rarement. Une feuille vient à tomber sur l'une des ondes sableuses et c'est un événement incroyable.



Les ombres nuageuses glissent sur l'océan de dunes ? C'est le temps des siècles qui s'écoule. On devient comme conscient d'une communauté de mouvement avec l'inerte, on se trouve en phase avec le rythme des choses, celui d'un granit, celui de sa transformation en grains de silice. Le champ de sable et celui qui y participe selon le *mono no aware* sont alors pris ensemble dans un même rythme, un même élan, une même érosion. Une forme de mélancolie "neutre" y est associée, "neutre" dans le sens où elle va de soi, puisqu'elle est un fait, une évidence pour celui qui l'a vécu, comme pour celui qui aboie (pensons à l'Ouvert rilkien).

Ce type de mélancolie imprègne *Le Goût du Saké* (et le cinéma d'Ozu en général). A ce rythme de fond, prégnant, se juxtapose aussi celui généré par son cinéma-montage, sa mise en exergue de l'artifice cinématographique, celui scandé par les coupes, les faux raccords, les attentions au off de la structure narrative. Filmer la vie des hommes avec le regard d'une conscience muette, celle du chien, c'est déjà certainement faire un pas vers l'expression du *mono no aware*.

En comme *Engawa* (l'entre deux)

"Prenez le théâtre occidental des derniers siècles ; sa fonction première est essentiellement de manifester ce qui est réputé secret (les "sentiments", les "situations", les "conflits"), tout en cachant l'artifice même de la manifestation (la machinerie, la peinture, le fard, les sources de lumière). La scène à l'italienne est l'espace de ce mensonge : tout s'y passe dans un intérieur subrepticement ouvert, surpris, épié, savouré par un spectateur tapi dans l'ombre. Cet espace est théologique, c'est celui de la Faute : d'un côté dans une lumière qu'il feint d'ignorer, l'acteur, c'est à dire le geste et la parole, de l'autre, dans la nuit, le public,

c'est à dire la conscience l."

L'*engawa* est un espace architectural, celui par lequel on transite entre l'intérieur d'une maison et l'espace public. En occident c'est un porche, un perron, voire un simple seuil sous la porte. Cet espace là, au Japon, est travaillé de tel sorte qu'il soit toujours traversé de manière attentive et consciente. Pour cela, il s'agit de faire en sorte qu'il ne tombe pas dans une temporalité sans relief, celle du quotidien. *Engawa* est donc un espace temporalisé, qui se modifie au cours des saisons. Espace ouvert aux quatre vents et portant le regard au lointain en été, il devient entièrement clos en hiver. Conçu de telle sorte qu'il soit l'expression temporelle de l'architecture,



on y dispose les calligraphies et les *ikebana* (bouquets de fleurs) qui introduisent le mouvement des saisons dans le domestique. Il est aussi le lieu du déchaussement, de cette phrase scandée en entrant (*oaima !*) ou en sortant (*itekimasu !*). C'est le lieu qui maintient la conscience du rentrer chez soi (et d'en

Chez Ozu la référence aux saisons est donnée d'entrée dans le récit, littéralement "le goût de *sanma*" : une (grosse) sardine que l'on pêche uniquement en automne et qui, de ce fait, caractérise cette saison l. Chez Ozu, on entre et on sort des plans par paliers : la rue puis l'entrée puis la personne qui entre puis l'intérieur puis la scène. On ne sort pas du plan sans passage par ce qui en constitue le off. Le contexte est l'action, la relation au contexte (son ouverture ou son cloisonnement) indique et tonalise le vécu.

Ni comme Nippon

"(The later Ozu films) are much influenced by a literary form called the *shishoetsu*, the semi-autobiographical novel, and by the



These works, and particularly the work of Shiga, have what the critic Taihei Imamura has called "a Japanese attitude in that the observer tries to recall a phenomenon instead of analytically reconstructing it". This very Japaneseness of Ozu's approach, intuitive rather than analytic, the emphasis upon effect rather than cause, emotive rather than intellectual, is what - coupled with his marvelous metamorphosis of the Japanese aesthetic into images visible on film - makes him the most Japanese of all directors¹.

Ka comme *Kazoku* (Famille)

Deux familles chez Ozu.

Celles dont il raconte les histoires et montre les quotidiens à l'écran.

Celle composée par l'équipe avec laquelle il travaille : le scénariste, Kôgo Noda, les acteurs, Chishu Ryu, Setsuko Hara, Nobuo Nakamura, ..., et l'équipe de techniciens. (Voir la séquence consacrée au caméraman Yuuharu Atsuta dans *Tokyo ga*, de Wim Wenders, 1985, 64-84èmes.)



Éléments

- "Ozu" par Jean Douchet, *Une autre histoire du cinéma*, France Culture , émission du 14.08.2007.

Copyright : Yoann - 2009-11-24 17:50:58