

MONTAGE DES POSSIBLES.
OZU, DU CÔTÉ DE CHEZ VAN SANT
ET RESNAIS

Diane Arnaud

Le cinéma d’Ozu a inventé une manière de raconter l’histoire qui invite à décliner les possibles. Selon l’idée reçue, pourtant, Yasujirô n’aurait fait que se répéter. L’action dramatique se borne il est vrai, surtout pour ses œuvres tardives, à des conversations dans des endroits consignés – maison, restaurant, bureau, parc – où les personnages commentent, au détour de phrases plaisantes sur les déceptions ordinaires, l’inéluctable des séparations, petites et grandes, qui finissent par arriver. En même temps un décalage est introduit, car avant ou après, voire pendant ces séquences, les films prennent l’habitude de quitter les lieux d’échange en s’attardant dans un alentour qu’on devine proche. Cette modalité de signalisation, au fil de plans tendanciellement fixes sur des façades d’immeubles, des rues adjacentes ou des objets du quotidien, a été qualifiée par Benjamin Thomas de « péridiégétique ». Elle va, c’est en tout cas ce que j’aimerais montrer, jusqu’à recouvrir une fonction *co-diégétique*. L’activité de repérage conduit l’air de rien à envisager le film comme un site départagé par une ligne de démarcation. La fiction en cours est ainsi côtoyée par une fiction potentielle, une *fiction d’à côté*, qui pourrait occuper une place inattendue. Le plus souvent, les bifurcations restent virtuelles par conformité à une certaine éthique existentielle que l’on attribue au cinéaste japonais : prise de conscience des opportunités manquées, acceptation du trop tard, transfert des regrets sur les générations suivantes qui seront amenées à répéter le trajet allant des rêves de jeunesse à l’apprentissage de la vie.

Le montage des possibles, dont il s’agit de déceler les modalités poétiques, ouvre une perspective autre que celle de la reproduction cyclique. Ne serait-ce qu’à la marge, les films d’Ozu mettent à l’esprit des possibilités d’exclusion et de dérivation qui laissent imaginer un autre recommencement. Les œuvres d’Alain Resnais et de Gus Van Sant, telles que *Elephant* (2003), *Smoking* et *No Smoking* (1994), rendent actuelles ces potentialités d’éclatement et de ramification en se jouant de la fiction. J’oserai un rapprochement encore plus osé, dramatiquement parlant, entre le caractère déroutant des passages à l’acte, de *Gerry* (2002) aux *Herbes folles* (2009), et la manière équivoque

OZU À PRÉSENT



dont le cinéaste de *Voyage à Tokyo* a relativisé l'événement de la disparition en le dispersant formellement dans l'environnement filmique. Comme on va le voir, l'insertion répétée des plans, contigus au champ de l'action, induit une esthétique du virtuel à l'intérieur de chaque récit mais également, par le procédé du *coulissement*, d'un film à un autre. Ainsi, Ozu indique la voie aux cinéastes contemporains les plus audacieux et les plus imprévisibles pour situer le sens du film à la limite de la fiction.

Jeux interdits

Un film d'Ozu – et dès lors, un film à la Ozu aussi – commence par border la situation fictionnelle en la délimitant. Il rend visible le périmètre du terrain sur lequel les personnages interagissent et rend pensable un hors-jeu situé juste à côté. Ce principe ludique mis en place par la poétique spatiale est repris par la narration quand elle fait ses premiers pas. La menace d'exclusion des protagonistes indisciplinés est davantage exposée par les comédies muettes d'Ozu – exemplairement lors du prologue burlesque de *Chœur de Tokyo* (1931) où Shinji, alors lycéen, est renvoyé du terrain de sport par son professeur d'éducation physique. La mise au piquet du héros, futur employé d'assurance licencié pour son attitude insoumise et solidaire, laisse s'exprimer un sentiment de tendresse qui se fraye un passage entre la cruauté et la drôlerie. L'exclusion se prolonge dans l'après-guerre avec *Récit d'un propriétaire* (1947). La vieille ronchon Otané, qui a dû accueillir un gamin



abandonné, l'exhorté le lendemain matin, par l'adresse d'un regard furibond, à aller agiter un éventail devant un édredon à carreaux qui sèche, à une dizaine de mètres, près d'eux. La scène, en extérieur, a été introduite par une vue large et fixe du terrain à l'arrière des habitations (fig. 1). Le linge est étendu sur des cordes ou des barres, fixées sur des poteaux, le long d'une ligne de démarcation oblique, qui sépare la fiction en cours et le site adjacent. Lors du deuxième plan, plus resserré, c'est grâce à un détail que l'on repère, après coup, de quel côté on se situe. Un léger décalage de hauteur entre les deux pans du futon, plié en deux sur la barre, signale la différence. Du côté court, on est sur le site en jachère, du côté long, c'est l'aire de jeu occupée par Otané et Kôhei. En toute logique, le linge de maison a été entaché du *côté long*, où le gamin s'est couché et a « pissé comme un cheval » (*dixit* le voisin). En mont(r)ant les deux p(l)ans de l'édredon, le film renvoie la théorie du « plan-oreiller » (Noël Burch) à son impropriété et surtout il rend visible la bordure d'une fiction-couche, déjà marquée, par une fiction-couverture, encore immaculée. En découle un mode de suivi *co-diégétique* de l'histoire. Le dernier plan, cadré depuis le *côté court* qui fait paravent, laisse voir Kôhei séchant la couche mouillée dans une position limite préfigurant sa possible exclusion. Otané le menacera, s'il fait encore pipi au lit, de le chasser de chez elle. Quant au lycéen mis à l'écart, assis contre les barreaux de l'espalier, qui a dès l'ouverture désigné une frontière physique et filmique à *Chœur de Tokyo*, il fume le regard dirigé en l'air. C'est un coin de ciel bordé par un bout d'espalier (peut-être le même ou bien un autre) qui clôture le prologue sur un raccord indécis (fig. 2).

Me vient en tête le tout début de *Elephant* de Gus Van Sant qui place la limite en l'air. Le générique défile sur une vue fixe d'un poteau électrique, mis de travers par la contre-plongée, dont les fils tracent des diagonales à travers le ciel (fig. 3). Or, la frontière se perçoit dès le départ comme étant à la fois temporelle et spatiale. À l'abord d'une fiction éclatée qui va avancer en claudiquant vers la tuerie, en répétant des séquences déjà vues par des relais, au ralenti, de trajectoires le long des couloirs, le film brise d'emblée l'unité audiovisuelle du plan – au point d'en faire un espace de cohabitation co-fictionnelle. S'y installe une déhiscence harmonieuse entre l'accélération visible du défilement, du jour azuré à la nuit noire¹, et la continuité audible des sons ambiants (éclats de clameurs, rebonds de ballons). J'imagine que se joue une partie sur un terrain de sport, sans que l'on sache, même dans l'après-coup, où et quand elle se situe. Après ce générique en accéléré, *Elephant* se

poursuit par le trajet en zigzag d'un véhicule suspect. John, obligé de prendre le volant à la place de son père « bourré », arrive en retard au lycée ; ce qui lui vaut d'être convoqué par le proviseur et d'avoir la vie sauve. Une fois hors d'atteinte, il signalera à son père retrouvé sur la pelouse : « J'ai vu entrer deux mecs armés de l'autre côté. » Le principe de délimitation a ouvert la fiction à un plus tôt, un plutôt, un ailleurs.



Chez Ozu, une fois délimitée, la fiction en cours évoque une fiction alternative qui aurait pu se passer si les personnages s'étaient déplacés de l'autre côté de la rue ou s'ils avaient pris le train d'avant. Le fils cadet dans *Voyage à Tokyo* se lamente d'avoir *manqué* la mort de sa mère et regrette de ne pas avoir pu « prendre le train plus tôt ». Le mari infidèle de *Printemps précoce* (1956), qui a décidé de « repartir à zéro » en se terrant avec son épouse dans un coin reculé du Japon pour quelques années, s'imagine, en voyant la fumée passer sous ses fenêtres, sur le chemin du retour à Tokyo : « Si nous étions montés dans ce train... » Le montage des possibles ozuesque, qu'il concerne des sujets graves ou légers, se détourne de toute grandiloquence fataliste². L'alternative fictionnelle issue d'hypothétiques décalages spatio-temporels ressortit même à une sorte d'espèglerie touchante. *Le Goût du saké* (1962) ne prépare-t-il pas le terrain pour *No Smoking* et *Smoking*? Dans l'adaptation d'Alan Ayckbourn entreprise par Alain Resnais, la logique de juxtaposition du « ou bien, ou bien » part d'un arrêt du découpage scénique pour donner lieu à un embranchement entre les deux films, puis, au sein de chaque film, à des ramifications multiples par reconduite du même procédé.

À la fin de la première séquence, le dernier *opus* d'Ozu est quasiment coupé en deux. Un homme mûr et lunetté vient de refuser de dîner le soir même avec ses deux vieux amis car il tient à aller voir le match de *base-ball*. Les plans suivants présentent le panneau d'affichage tout illuminé du stade sous différents angles (fig. 4). Le spectateur est alors libre d'imaginer où sont placés les protagonistes³, ainsi que de choisir sa place sur les gradins, voire de se décentrer « à la périphérie⁴ », selon les qualités esthétiques attribuées par Bergala à Ozu. Mais la liberté a ses attaches. Après, un intermède au bar d'un restaurant, où l'on voit en direct le match diffusé à la télévision, les trois compères (celui qui a changé d'avis, celui qui s'est remarié, celui qui doit marier sa fille) sont surpris dans une des salles du restaurant. Ozu nous a baladés un court moment là où la fiction principale, fidèle à ses habitudes, n'a pas choisi de s'aventurer.

Ce petit tour de piste a offert un détour imprévu qui étend l'imaginaire de l'à-côté fictionnel à une fiction parallèle sur le mode du conditionnel. Un second passage laisse envisager des possibilités de dérivation par un simple pas de côté du montage. Le retardement du drame familial, à savoir le mariage de Michiko, provient des tribulations nostalgiques de son père. Il passe du tripot tenu par son ancien professeur déchu au bar américain vanté par un camarade d'armée (avec lequel il imaginera, en état d'ébriété : « Et si le Japon avait gagné la guerre. »), *via* un montage elliptique d'inserts de signalisation. Le film propose un enchaînement symétrique des deux plans d'enseigne, de part et d'autre de la perspective en vue large de la rue qui les sépare. On repère d'abord l'ACE Bar, alors qu'en fait les personnages sont en face, au TORYS Bar. Pareille facétie, cette « fausse piste » pointée par David Bordwell, prolonge l'imaginaire *co-diégétique* d'Ozu vers les arborescences de Resnais et les déviations de Van Sant. À l'alternative ACE ou TORYS, s'ajoute une autre option : celle de filer un homme en costume blanc qui sort du premier bar et qui disparaît en tournant au bout de la rue. Je le suis hors-champ et retrouve ce *quidam* avec un chapeau de cowboy dans *My Own Private Idaho* (1992). Il est vu, après des plans liminaires du quartier, poussant la porte d'un magasin spécialisé, devant lequel des jeunes hommes tapinent sur le trottoir. À l'intérieur, je découvre, avec étonnement, une *backroom* de la fiction puisque les protagonistes s'affichent frontalement sur les couvertures des magazines érotiques du présentoir. Leurs clichés photographiques se mettent à s'animer : ils prennent alors la parole de façon à divulguer, en chœur, des informations narratives sur l'histoire, en cours, dont le film de Van Sant ne s'est que faussement détourné.

Ça se passe près de chez vous

Le cinéma d'Ozu a bordé le périmètre désigné de l'action, puis il l'a débordé par l'imaginaire d'une autre histoire, abandonnée, avec quelque regret, au coin des rues et près des voies ferrées. Non sans ironie, il arrive que les plans de l'à-côté fictionnel mont(r)és à la place de l'événement dramatique se réfèrent silencieusement à la fiction principale, le plus souvent parce que leur répétition comporte une différence visuelle significative. *Récit d'un propriétaire* reprend un beau matin les cadrages du terrain vague avec le linge étendu, déjà vus après la première nuit passée par Kôhei chez Otané, en y ajoutant un insert qui exhibe l'édredon entaché d'une auréole suspecte. De ce *plan-futon* se déduit la situation narrative avant qu'elle soit énoncée par la conversation de la



vieille et du voisin. Comme il a refait pipi, Kôhei a pris au mot la menace d'exclusion. Otané, en proie aux remords, part alors à la recherche du cher disparu. Ses mouvements d'aller et retour dans les cadrages fixes qui jalonnent le trajet l'amènent à faire du surplace près du parc Ueno. Le regard échoué sur d'autres bambins abandonnés, qui portent aussi casquettes et culottes courtes, étend le champ du singulier à un principe d'interchangeabilité⁵. La balade urbaine se clôt sur l'envol de papiers jetés sur le sol (fig. 5), balayés par le vent jusqu'à ce qu'il n'en reste plus qu'un. Ce plan vidé exprime, selon les lois d'un symbolisme sans apesanteur, *dispersé* dans l'air, la dimension banalisée de la disparition. L'événement est soumis à l'éventualité de son annulation quand Ozu raconte ce qui s'est passé dans l'ellipse. Un parallélisme complexe s'établit entre la fiction dramatique et la poétique de l'enchaînement. Alain Ménil a déjà soulevé l'hypothèse assez tentante d'un « récit parallèle », construit à l'écart du « récit premier » (des personnages) *via* le remontage à l'esprit du spectateur de tous les « plans vides » au cours du film, pour aboutir rien moins qu'à une ouverture philosophique au « Tout » et à « l'être-là » du réel⁶. Il s'agit de nuancer les impressions de suspension et de déconnexion narratives évoquées pour justement comprendre le dédoublement de l'histoire qui dérive de la répétition des vues de l'alentour. Bien qu'elles aient une vie propre, un effet retour sur le drame en cours immanquablement s'opère à travers elles. C'est l'esthétique de ce double mouvement qui rend les moyens formels dont procède la fiction remarquables et émouvants à la fois. Preuve s'il en faut, dans *Voyage à Tokyo*, alors que la grand-mère est morte chez elle dans l'ellipse de la

nuit, le lendemain matin on voit le petit port d'Onomichi qui s'éveille, avec certains cadrages, découverts au début du film, repris ici à une différence près : l'absence de présence humaine. Il est certes trop tôt encore pour les enfants d'aller à l'école et pour les trains de passer mais en même temps le vide des plans, rendu évident *via* le repassage, fait écho à ce qui s'est produit dans la maison familiale. Selon les mots de Moure, les vues du village « outre leur valeur de transition temporelle », « recueillent l'effet de la mort et réinscrivent cet événement tragique dans le mouvement du monde⁷ ». Si ce n'est que l'*effet retour* s'avère, me semble-t-il, encore plus complexe et paradoxal. Comme le chagrin s'écoule entre la mer et la montagne, non loin d'une voie ferrée, et se diffuse dans l'air matinal, la réinscription de l'événement hors-champ aboutit à l'impression d'un non-lieu. Autrement dit, le montage *co-diégétique* déplace le drame de côté, tempère l'incidence de la mort et l'estompe en glissant, de proche en proche, une sorte d'indifférence passagère vis-à-vis de la peine ressentie.

Personne ne meurt dans son lit chez Resnais et Van Sant mais la violence des passages à l'acte criminel et passionnel y est somme toute relativisée. Les écarts du montage provoquent des effets d'estompage et de diversion, tels qu'on les a relevés chez Ozu. Pendant le meurtre de *Gerry*, sont insérées des vues de montagnes rondes, sous un ciel bleu, entourant le désert blanc, avec une ligne d'horizon pour seule frontière. Les deux jeunes hommes se sont perdus dans cette splendeur naturelle et géométrique au terme d'une randonnée devenue un possible enfer. Ils se retrouvent exsangues, allongés à terre sous le soleil qui les cogne. Après que le plus gracile a murmuré un « Je m'en vais », le plus robuste met fin à ses souffrances en l'étranglant par un geste instinctif d'amour et de survie. Si je qualifie de manière équivoque cet acte, sans avoir à porter un jugement tranchant, c'est en partie dû à sa dispersion dans l'environnement filmique. D'abord, les crissements des chaussures et les frottements des habits contre le sol aride s'entendent dans l'immensité du paysage. Mais, il y a, un an avant *Elephant*, une même disjonction entre le *continuum* sonore des bruits et l'accélération visuelle du défilement. Aussi les plans vides, soumis à un autre rythme, adoucissent-ils l'action du meurtre hors-champ, qui se produit, par contraste, au ralenti. Une fois l'acte commis, le silence du vent s'impose dans le dernier plan long du paysage (fig. 6). Le dérèglement sublime du visible, avec le passage accéléré des éclaircies lumineuses aux assombrissements nuageux, instaure alors une accalmie. Le déplacement

dans la contiguïté spatiale et temporelle a comme effacé la violence⁸. En dépit des divergences narratives et stylistiques évidentes, l'esthétique ozuesque de la tempérance résonne dans ce passage de *Gerry*.

Un autre rapprochement improbable *a priori* est l'insolente fantaisie avec laquelle le montage des possibles chez Resnais traite de l'amour à mort. Vers la fin des *Herbes folles*, l'avion, dans lequel les trois protagonistes se sont envolés, fait des acrobaties avant de piquer du nez. Cet *incident* aérien est vu par un témoin interloqué, dont le narrateur commente les pensées. L'agriculteur labourant le champ survolé ignore tout de la passion incontrôlable et sans limite d'âge qui se joue dans le ciel. Il rappelle, à la fin de *Dernier Caprice* (1961), ce drôle de montage alterné entre les conversations de personnages déjà identifiés sur la mort du grand-père et les propos des paysans inconnus, que l'on découvre aux environs de la maison familiale. L'apparition furtive de Chishû Ryû, avec un chapeau de paille au bord de l'eau, qui espère, au vu de la fumée sortant de la cheminée du *crematorium*, qu'un vieux plutôt qu'un jeune soit décédé, déborde de la fiction principale (fig. 7). Dans *Les Herbes folles*, l'écart pris avec le récit va plus loin encore. Au moment où l'avion disparaît derrière les arbres, le mouvement latéral du plan part dans la direction opposée et file... sous le nez du paysan. Le film traverse à vive allure des vues de paysages tombés du ciel : arbres d'un parc, cimetière près d'une église, récifs du bout du monde (fig. 8), habitation à la campagne. J'y vois, au gré du montage rapide, des versions approchantes du parc de *Providence* (1977), du cimetière de *Smoking* et *No Smoking*, de l'île sauvage de *Mon Oncle d'Amérique* (1980). Puis, la question provocante d'une fillette alitée (« Quand je serai un chat... »), qui cherche à capter l'attention de sa mère, clôt l'histoire ainsi déviée sans que soit signalé, comme le note le roman de Christian Gailly, que l'on est chez le paysan d'à côté. Après s'être aventuré aux abords d'autres films de Resnais, le montage revient en douce avoisiner la mort présumée des protagonistes qui sont, au terme de cet emballement insensé, peut-être partis en fumée.



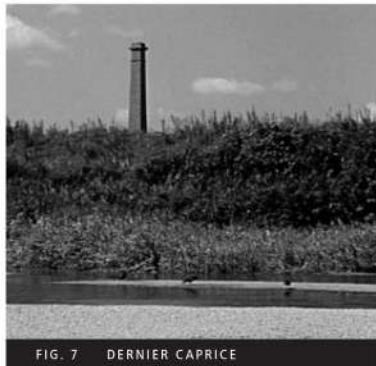


FIG. 7 DERNIER CAPRICE

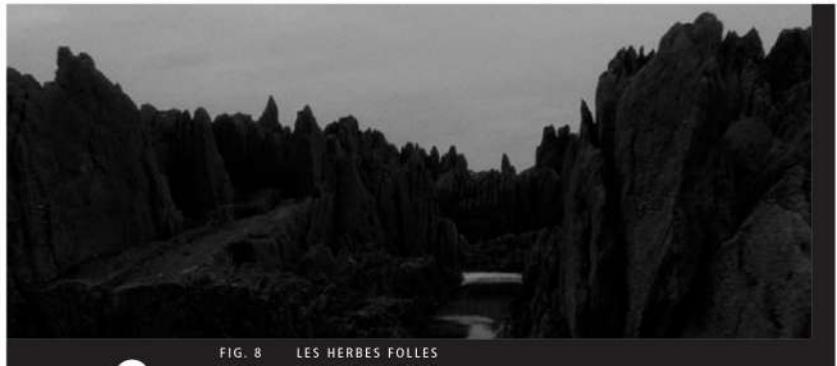


FIG. 8 LES HERBES FOLLES

Au loin s'en vont les nuages

Le montage d’Ozu a construit la possibilité d’un débordement de la fiction à l’intérieur du film mais il permet également un mode de passage à l’extérieur : d’un film à un autre. Alain Ménil a déjà eu cette intuition « d’un passage à une autre dimension » au sujet des finales d’Ozu ; car le récit de famille s’ouvre « sur un autre qui le contient, et permet à la narration de s’achever en s’éloignant progressivement de ce qu’elle a relaté⁹ ». Cette autre dimension à laquelle fait accéder le remontage des vues d’à côté, je la comprends comme étant toute l’œuvre, le Tout, d’Ozu. L’action du montage *co-diégétique*, qui repose sur la puissance de rupture fictionnelle logée entre deux plans, a ainsi l’extension d’un *coulissage* intra- et inter-filmique entre des vues interchangeables. Souvenons-nous. Le bord de plage à la toute fin de *Printemps tardif* (1949), après que la tristesse du père venant de marier sa fille a pudiquement clos le récit, se retrouve, via le ressac du montage, à l’ouverture d’*Été précoce* (1951) avant la découverte ensoleillée d’une maison de famille. Parce qu’il a lieu à des moments où les protagonistes acceptent de renoncer pour avancer, le coulissage serait un des moyens par lesquels Ozu raconte sensiblement la même histoire. Le principe de la répétition contribue à la sage acceptation de l’inéluctable, face aux déceptions et aux séparations de l’existence. Mais, au passage de plans déjà vus, on se met à survoler ce qui est rendu prévisible. Pareil procédé de reprise en viendrait à déranger le temps cyclique de la reproduction, d’une famille (une génération) à la suivante, d’un Ozu d’avant à un Ozu d’après.

Si le ciel le permet. Il est étonnant que les plans de nuages n'aient pas retenu l'attention, ni dans l'étude majeure sur le « beau temps » de Shiguéhiko Hasumi, ni au cours de la réflexion innovante – sur les faux-raccords du « montage flottant », le retournement des « plans qui nous regardent », et le « regard vague » des personnages – menée par Kijû Yoshida. Surtout que les nuages plein cadre sont insérés par Ozu entre les vues vides de l'alentour et les visages repliés sur l'impuissance qui les guette. Leur enchaînement les détache non seulement de la vision mais aussi de l'imaginaire des protagonistes. De fait, les parents célibataires d'*Une auberge à Tokyo* (1935), qui parlent de « repartir à zéro », ou la femme déchue dans *Une Poule dans le vent* (1948), que son amie encourage à « continuer de rêver », ne lèvent pas les yeux au ciel car ils ne peuvent envisager leur avenir qu'à travers le regard porté sur leur enfant jouant près d'eux.

Aussi les plans de nuages, tels des panneaux réfléchissants, réfléchissent-ils la barrière invisible que les épreuves de l'existence ont imposée à la capacité subjective de réinvention. S'ils offrent en même temps une toile de projection, c'est uniquement à ceux qui ont la possibilité de *refaire le film*. Dans *Été précoce*, en coupant net à la conversation sur le bon vieux temps, la grand-mère désigne du doigt un ballon qui s'envole dans le ciel. Cela évoque à son époux l'enfance de leur fils devenu médecin, ainsi qu'une histoire inconnue : « Il doit y avoir un gamin qui pleure quelque part. » Plus tard, un autre coin de ciel nuageux, à la qualité plus cotonneuse, presque picturale, sera juxtaposé au visage pensif du grand-père, assis près d'un passage à niveau. Alors que le train vient de passer, il songe sans doute à la séparation inéluctable de sa famille. Dans *Voyage à Tokyo*, ce même pan de ciel est monté deux ans après, en faux raccord, sur le portrait las d'un grand-père déçu d'avoir été mal reçu par son médecin de fils (fig. 9). Le remontage par coulissage fait détacher le plan nuageux de la fiction en cours et le rattacher à la fiction précédente, et vice versa. À travers la poétique du remplacement (le réverbère cadré devant la façade imposante d'un immeuble moderne, qui coulisse entre *Été précoce* et *Printemps précoce*, projette le même éclairage sur les rendez-vous manqués de l'existence), le choix qui m'est donné d'éprouver la résignation des personnages, de la retarder ou de l'inverser prend l'ampleur d'un geste cinématographique.

Résonances Montage des possibles. Ozu, du côté de Van Sant et Resnais

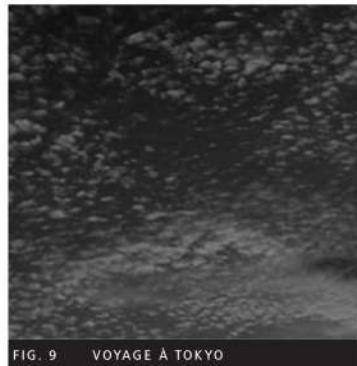


FIG. 9 VOYAGE À TOKYO



FIG. 10 L'AMOUR À MORT

L'esthétique d'Ozu ouvre à un imaginaire du contretemps : l'art du montage immisce dans l'esprit du spectateur le pouvoir de prévoir l'histoire, mais aussi de la déplacer là où le récit ne va pas. Voilà peut-être une proposition finale qui vient donner un sens plus évident aux rapprochements dérangeants et insolites risqués auprès de Van Sant et Resnais. La répétition des vues de la nature environnante à travers leur univers invite à poursuivre la fiction depuis une fiction d'à côté, d'après la double orientation – à *l'intérieur* et à *l'extérieur* – qu'Ozu a inventée. Des formes de montage plus expérimentales naissent au passage : les particules blanches dansant contre le noir des plans de coupe dans *L'Amour à mort* (1986 ; fig. 10). Les chants des oiseaux entendus sur les vues de nuages de *Elephant* résonnant sous la douche de *Paranoid Park* (2007), après l'accident. La reprise étendue au motif visuel et sonore y devient une dynamique de transformation.



Une cabane en bois, tombée du ciel, se fracasse au sol, quand le héros, Mike The Dike, jouit, au début de *My Own Private Idaho*, lors de la scène de passe (fig. 11). Ce n'est pas (qu')un montage métaphorique de la petite mort d'un jeune homme qui se prostitue pour vivoter, puisqu'il procède d'une retombée figurative dans l'enchaînement. Plus tôt, lors du prologue, après la crise de Mike, aveuglé par la lumière du ciel au point de fermer les yeux et de s'évanouir sur la route de campagne, un plan de cabane a été inséré tout près des souvenirs d'enfance. Il se retrouve en clôture du film, en prolongement du montage *co-diégétique* à la Ozu. Ce qui détache les vues de la cabane d'une subjectivité désignée, c'est surtout leur rattachement poétique à *Drugstore Cowboy* (1989). Sur le visage du héros shooté, la surimpression évanescante d'un ciel nuageux plein cadre (fig. 12) fait apparaître des objets volants (une cabane, une vache, une bicyclette¹⁰), absents du roman adapté par Van Sant, mais qui retomberont au sol des longs métrages suivants. Ces glissements d'un film à un autre, par plans interposés, rendent visible la toile de fond qui sous-tend les trajectoires de tous ces personnages marginaux. Qu'ils soient coupables ou victimes, on les accompagne de manière à la fois proche et distante, selon des coordonnées affectives qui associent l'empathie et le détachement. Chez Resnais, le coulissage interfilmique, qui survole une réalité transfigurée par des désirs imaginaires, étend de même le champ d'action de l'histoire à une création en devenir. À vingt ans d'écart, deux mouvements exploratoires se font écho : le travelling sur les arbres, sans doute de la propriété familiale de *Providence*, qui relie la nuit convulsive de l'écrivain aux camps de terreur de sa divagation

littéraire ; la contre-plongée sur des *herbes folles*, située à l'abord de la fiction, réemployée en contrepoint aux réactions incontrôlables des héros amoureux, et vue pour la dernière fois à la place de l'accident aérien quand le montage s'aventure aux confins d'un territoire cinématographique en pleine expansion.

Yasujirô Ozu a atteint la plus haute puissance du cinéma en situant l'imaginaire des uns à côté de l'imaginaire des autres, et ce, dans l'indifférence des plans. Il n'est pas si surprenant que sa poétique du montage fasse de l'effet jusque dans les univers dramatiques de Gus Van Sant et d'Alain Resnais, au demeurant bien plus agités et changeants. Rares sont les cinématographies contemporaines qui activent les possibilités de dédoublement et d'ouverture de la fiction par la simple reprise de plans situés dans l'à-côté – on pourrait plus ponctuellement penser aux éclipses nuageuses et amoureuses dans les longs métrages coupés en deux d'Apichatpong Weerasethakul. Ozu résonne en eux, à travers cette façon commune qu'ont ces films de suivre à distance les débordements fictionnels par les bienfaits conjugués de la tempérance et de l'irrévérence. Histoire, sitôt fait, de pouvoir... recommencer.

Notes

- 1 À la fin du plan, le réverbère allumé devient une tâche lumineuse contre un fond noir, comme si ce motif récurrent chez Ozu prenait dans *Elephant* la même force d'abstraction que dans les éclipses de Michelangelo Antonioni ou d'Apichatpong Weerasethakul.
- 2 Je pense au *Hasard* (1981) de Krzysztof Kieślowski qui choisit la gare pour point de départ à trois versions successives du récit selon que le protagoniste arrive ou non à monter dans le train en marche de l'Histoire polonaise.
- 3 Pour David Bordwell : « On s'attend à voir Kawai, possiblement accompagné d'Hirayama dans les gradins. » (*Ozu and the Poetics of Cinema*, Princeton, Princeton University Press, 1988, p. 81.)
- 4 Alain Bergala, « L'homme qui se lève », *Cahiers du cinéma*, n°311, mai 1980, p. 29.
- 5 On pense une nouvelle fois à la fin de *L'Éclipse* (1962) avec le placement d'une tête blonde rappelant l'héroïne, après qu'elle a été abandonnée par le film d'Antonioni, au lieu de la rencontre amoureuse, annoncée et esquivée.
- 6 Alain Ménil, *L'Écran du temps*, Lyon, PUL, 1991, p. 56-59.
- 7 José Mouré, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 147.
- 8 Les vues du ciel immiscées entre deux coups de couteau pour le remake de *Psycho* (1996) ou à la place du dernier tir, spectaculairement esquivé, à la fin de *Elephant* ont le même *effet tampon* par rapport au déchaînement de la violence. Néanmoins, leur montage, qui ressortit davantage à une signature allégorique de la création ou à un raccord mental de l'imaginaire des personnages, s'écarte de la modalité *co-diégétique* présupposant un terrain commun.
- 9 Alain Ménil, *L'Écran du temps*, op. cit., p. 57.
- 10 La référence intentionnelle au *Magicien d'Oz* (séparé d'Ozu à une lettre près, le u, qui se prononce « ou » en japonais...) file la métaphore du ciel comme écran de cinéma.