Appareil

8 | 2011
Le Geste

Ozu, le siècle et le geste

Esquisse pour une archéologie cinématographique de notre temps

Román Domínguez Jiménez

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/appareil/1365
DOI : 10.4000/appareil.1365
ISSN : 2101-0714

Éditeur
MSH Paris Nord

Référence électronique
Román Domínguez Jiménez, « Ozu, le siècle et le geste », *Appareil* [En ligne], 8 | 2011, mis en ligne le 04 novembre 2011, consulté le 30 juillet 2020. URL : http://journals.openedition.org/appareil/1365 ; DOI : https://doi.org/10.4000/appareil.1365

Ce document a été généré automatiquement le 30 juillet 2020.

Appareil est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Ozu, le siècle et le geste

Esquisse pour une archéologie cinématographique de notre temps

Román Domínguez Jiménez

« Il est une contradiction flagrante entre l'expérience qu'on a de la vie – enfance, jeunesse et vieillesse, écoulées paisiblement et sans grandes péripéties – et les réalités du XX^e siècle [...], les événements terribles que l'humanité a traversés »
Julio Caro Baroja[1]

1. Cinéma et siècle

1 Le respect et l'admiration que le cinéaste allemand Wim Wenders professe à son homologue japonais Yasujiro Ozu sont bien connus, au point que Wenders lui rend hommage dans un de ses documentaires : *Tokyo-Ga.* Et dans la présentation de l'édition française du DVD du film d'Ozu, *Fleurs d'Équinoxe* Wenders affirme, « pour moi, le cinéma ne fût jamais auparavant et plus jamais depuis si proche de sa propre essence, de sa beauté ultime et de sa détermination même, de donner une image utile et vraie de l'homme du XX^e^ siècle[2] ». Par là, Wenders suggère que chacun de nous pourrait bien reconnaître sa propre vie dans l'œuvre d'Ozu. Ainsi, la vie familiale, les situations de travail et les espaces exposés dans ses films, n'appartiendraient pas de manière exclusive au Japon du milieu du siècle dernier, mais plutôt et en substance, à toute personne, à chaque famille, qui aurait expérimenté ou qui aurait un lien avec ces années-là. Cela, du moins, dans la mesure où l'image de l'individu moyen d'une classe urbaine mondiale serait celle même de l'homme, de la femme, des enfants du XX^e^ siècle ; dans la mesure aussi où ce siècle ne pourrait être pensé sans l'image des individus qui y ont vécu dans la routine, sans éprouver de problèmes irrémédiables, qui y ont expérimenté une quotidienneté où les problèmes véritablement écrasants, les catastrophes collectives, l'extrême violence, les antagonismes politiques, ne seraient pas explicites et demeureraient latents jusqu'à ce que, comme dans la plupart des films d'après-guerre d'Ozu, quelqu'un les évoque comme un souvenir plus ou moins lointain. Ainsi, dans *Printemps tardif,* nous apprenons lors d'une conversation que le héros, une jeune femme jouée par Setsuko Hara, l'actrice préférée d'Ozu, a été internée dans un camp de travail pendant la guerre, mais rien dans son attitude ne donne l'impression d'une souffrance éprouvée à partir de cette période. De même, dans une célèbre séquence du dernier film d'Ozu, *Le goût du saké*, nous apprenons également que le protagoniste, un vieil employé, a été enrôlé dans l'armée japonaise, lorsque dans un bar, un inconnu reconnaît en lui le capitaine de son ancien peloton. L'inconnu commence alors à se demander avec un enthousiasme grandissant comment les choses auraient pu se dérouler si le Japon avait gagné la guerre : la culture hégémonique devrait être celle du Japon, et non celle des États-Unis. Il y aurait des geishas à New York et non des bars de style américain à Tokyo et ainsi de suite. Mais l'ancien capitaine lui rétorque qu'alors les japonais ont bien fait de perdre, ce qui démolit comme un coup de tonnerre l'enthousiasme de l'inconnu. Néanmoins, les deux hommes honoreront les temps anciens, en faisant sans trop de conviction le salut de l'armée.

Yasujiro Ozu, *Le goût du saké*

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne http://journals.openedition.org/appareil/1365

2

2. Le montage et le monde

3 Pourtant, le problème du portrait de l'homme que Wenders trace à partir de l'œuvre d'Ozu est, sans surprise aucune, le XX^e^ siècle lui-même : non pas seulement parce que le « court vingtième siècle » est, pour emprunter l'expression de l'historien anglais Éric Hobsbawm, *l'Âge des extrêmes* ; et pas seulement non plus parce que d'après cette extrémité, l'image du siècle ne pourrait être représentée sans tenir compte des guerres, des désastres et des catastrophes du totalitarisme, des démocraties et des mouvements de libération, mais parce que ce siècle-ci est le siècle de l'image, c'est-à-dire *l'Âge de la pensée par l'image* : « l'Âge des conceptions du monde » comme dirait Heidegger dans un célèbre essai de son livre *Holzwege*[3]. En d'autres termes, nous pouvons dire que ce siècle est celui d'une défaillance généralisée du projet de la modernité, dont les accomplissements et acquis seraient relativisés et mis en examen à partir de cette pénible fêlure. D'autre part, le XX^e^ siècle est bien l'ère du développement technologique, dont la principale expression est l'image elle-même, non pas seulement comme un produit industriel ou culturel, mais bien plutôt comme *opération technique*, laquelle impliquerait une pensée par, à l'intérieur de, et à travers des images. Cette avancée technologique permettra à l'historien d'art allemand Aby Warburg, déjà à l'aube de ce siècle, de développer l'*iconologie* comme procédure ou méthode, comme pensée comparative des séries d'images. Comme Georges Didi-Huberman le signale, l'innovation du projet de *Mnemosyne*, l'Atlas d'images de Warburg, consiste dans le

développement d'une pensée qui, par le biais des tensions qui résultent de la comparaison entre plusieurs clichés (principalement des reproductions de tableaux et de sculptures de l'Antiquité et de la Renaissance), constituerait un montage rythmique. Dans l'*Atlas* de Warburg, la fonction de chaque image est moins de montrer un passé ou présent particulier, que d'entrer en résonance avec des images de temps et de lieux éloignés, afin de former une sorte de remembrance, ou même un nouveau et inattendu *temps anachronique*, que Warburg même appellera « survivance » ou *Nachleben* : un temps capable de briser la continuité historique entre plusieurs représentations, et dans une certaine mesure capable aussi de détraquer la continuité de l'histoire elle-même[4].

4 Or, que l'image soit une opération technique implique que la pensée par l'image corrélative ne renvoie pas à une phénoménologie de la Nature, mais aux modulations du temps et donc à l'archive, en tant que dimension technique du temps, que l'image provoque. Car l'image n'est jamais une donnée naturelle, elle relève plutôt des signes qui renvoient à une certaine *archéologie technologico-politique du temps*. Au-delà du montage de Warburg, c'est surtout avec le cinéma et la télévision (et de nos jours aussi avec Internet) que le XX^e^ siècle pourrait bien être pensé comme une grande archive dont le mode de capture et d'exposition serait le *montage*. Faire une archéologie par le biais du montage, c'est ce qui constitue une bonne partie du projet de Jean-Luc Godard, au moins depuis ses films des années soixante-dix comme *Ici et ailleurs*, jusqu'aux plus récents chapitres de *Histoire (s) du cinéma*. Ainsi, l'une des opérations de base du montage de Godard est le *champ-contrechamp*. Dans une scène de *Notre musique*, Godard en personne montre deux photos, l'une des colons israéliens débarquant en Palestine, une autre de Palestiniens sur une plage voisine forcés par les troupes israéliennes de fuir par la mer : « Champ et contrechamp, champ et contrechamp… le peuple juif rejoint la fiction, le peuple palestinien le documentaire[5]. »

Jean-Luc Godard, *Notre musique*

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne http://journals.openedition.org/appareil/1365

5

6 Sans doute, la force du cinéma de Godard (ainsi que celle des films de l'Allemand Harun Farocki) consiste-t-elle dans une bonne mesure à démontrer que toute image est susceptible d'un contrechamp. Chez Godard, aussi bien que chez Farocki, l'opération politique de l'image consiste dans la création des contrechamps ou du moins des tensions équivalentes ou apparentées à des contrechamps. Ainsi la surimpression de plusieurs plans (visuels et sonores) et des fondus enchaînés des *Histoire(s) du cinéma* de Godard ; ou bien les contrechamps opérés dans *Les ouvriers quittent l'usine*, de Farocki entre le plan des ouvriers qui sortent de l'usine des frères Lumière et celui des prisonniers qui rentrent dans leurs cages dans *Métropolis* de Lang. Cela dit, il est vrai que tout champ-contrechamp en particulier, ainsi que tout montage en général, n'est pas politique par essence, du moins si par politique on ne comprend pas la gestion des affaires à laquelle est souvent réduite la politique de nos jours, mais le mouvement qui dérègle la conformité avec un état de choses donné afin de rendre aux hommes et aux femmes de nouveaux rapports. Dès lors, nous estimons que le montage ne serait politique que lorsqu'il court-circuite le déroulement d'un réseau d'images rassurantes, conventionnelles, conformes au monde en tant que représentation d'un horizon indépassable des choses, en tant qu'image simplifiée du nihilisme, de la démocratie formelle et représentative, du capital et du marché tels qu'ils se développent de nos jours. En d'autres termes, il n'y aurait du montage politique que contre *le monde*, en tant qu'il apparaît comme une articulation d'images aussi décevantes que « symboliques », et décevantes *car* symboliques.

7 À cet égard, il nous paraît que la technique du champ-contrechamp, du moins telle qu'elle s'exprime chez Godard et chez Farocki, pourrait déjà être utilisée comme un mode d'emploi d'un tel court-circuit. En prenant donc cette technique comme la forme la plus évidente d'opposition, d'éclosion ou de rencontre des forces dans le montage, nous dirons que le montage ne saurait entraîner le politique qu'en réunissant deux conditions qui renvoient aux deux temps du champ-contrechamp. Dans un premier temps, lorsqu'une image apparaît, il faut que le monde lui-même constitue son *hors-champ* latent (comme image du siècle, comme « imaginaire » de l'époque, comme lieu commun du présent, bref, comme état présent des choses). Dans un deuxième temps, lorsque cet *hors-champ* se réalise ou apparaît comme contrechamp, il faut que l'image résultante (champ-contrechamp) ne nous donne pas une représentation ou une illustration du monde, mais plutôt une *image du devenir du monde*, pour le meilleur et pour le pire, dans sa misère et peut-être dans sa générosité et dans son improbable grandeur. Et de la même manière que Gilles Deleuze l'a montré à plusieurs reprises dans ses écrits, il faudra comprendre ici le *devenir* comme distinct de l'*être* : le devenir serait le passage de ce qui cesse d'être quelque chose pour agir d'une autre manière sans pour autant établir une configuration définitive. Le devenir serait une variation des traits et des signes qui s'opposerait, comme forme ouverte et inachevée, voire comme déformation, mais surtout comme flux temporel de matière-pensée, autant à *l'être* de l'hylémorphisme qu'à l'idéel ou le *devoir-être* du possibilisme ou de la morale. Le devenir serait donc action et sensation de délivrance, d'arrachement, de déchirement : il y aurait des devenirs créateurs, mais aussi totalitaires, suicidaires. Ainsi compris, le devenir serait un *pharmakon*, à la fois maladie furtive de ce qui *ne peut pas être*, et remède nomade contre ce qui relève de *l'être* et du *devoir-être*. Provoquer un déchirement dans l'image, faire de l'image le signe et l'acte d'un dérèglement qui le dépasse, tel serait l'acte politique du montage, c'est-à-dire tel serait l'opération du politique en tant que technique d'images, en tant que technologie et risque d'une matière-pensée mouvante.

8 Dès lors, la puissance politique de chaque montage se mesure et se manifeste dans le temps qu'il peut opposer, en tant que devenir, au présent continu de notre temps. Pour constituer un devenir, il est nécessaire que le montage (que ce soit par des coupes de plans ou par l'élasticité du plan-séquence) et au-delà de toutes autres techniques et procédures spécifiques, établisse une sorte d'*anachronisme supérieur*. En d'autres termes, le montage doit démanteler, destituer, toutes les images qui nous donnent une *représentation du monde dans son état actuel*, toutes les images qui préétablissent une continuité et une conformité entre l'état actuel des choses et le passé, et même avec l'avenir, afin d'établir le temps dans l'image, et l'image elle-même comme le symptôme du monde. C'est donc en établissant une symptomatologie ou une archéologie du monde en tant que représentation du présent, et par le biais d'une *image-diagnostic*, que le montage développe une politique de l'image, laquelle doit être comprise comme redistribution des forces visuelles et sonores, corporelles et de la langue, dans le temps, et contre ce qui est censé représenter le monde, contre le monde en tant qu'image préétablie de ce qui est et de ce qui doit être. De cette manière, la politique du montage établit et redistribue les voies d'une subjectivité ou d'une volonté contre le monde aussi longtemps que celui-ci demeure la représentation du temps présent[6]. *Parce que chacun de nous est toujours le contrechamp des autres.*

3. Le mouvement souverain

9 Jusque là, et si nous prenons la caractérisation de Wenders comme référence, le rôle politique que le cinéma d'Ozu pourrait jouer par rapport à son hors-champ latent, c'est-à-dire le XX^e^ siècle, ne paraît pas encore clair. Pour l'exprimer en termes crus : qu'est-ce qu'Ozu offrirait comme image de l'humanité dans un siècle qui ne peut être perçu sans le contrechamp presque transcendantal des camps de concentration ? Ce contrechamp concerne non seulement les camps d'extermination des nazis, des Soviétiques et des Khmers rouges, mais l'image même du *camp*, depuis l'usine de *La grève* (Eisenstein), en passant par *Métropolis* et ses travailleurs-zombies (Lang), et le camp de travail des *Raisins de la colère* (Ford). Il s'agit d'images qui, pour des milliers d'hommes et de femmes, sont devenues de nos jours, une terrible réalité : les camps de Guantanamo et de Sangatte sont plus que des images. En conséquence, l'importance archéologique de l'œuvre d'Ozu serait en effet assez limitée si on la considère, en particulier dans sa dernière phase, comme l'apologie plus ou moins mélancolique d'un monde traditionnel qui disparaît au profit des nouvelles relations imposées par la soi-disant société industrielle (par exemple, la perte des valeurs comme le respect pour les aïeux, ou l'émergence de la libération des femmes). En fait, il nous semble que cette interprétation décevante, renvoie à une espèce d'*attitude mélancolique,* qui pourrait bien être étendue à l'ensemble du cinéma classique, comme un souvenir qui ne concerne que ceux qui ont vécu le XX^e^ siècle comme l'Âge du cinéma, ou encore comme si celui-ci était le véhicule, au moins pour certains films, d'un projet raté d'éducation sentimentale (Eisenstein, Gance, Epstein). Pire encore, on pourrait penser, en particulier d'un point de vue occidental, que l'œuvre d'Ozu pourrait facilement être réduite, rabaissée, aux interprétations plus ou moins anodines, politiquement parlant, du bouddhisme zen ou d'un exotisme nostalgique, comme une sorte de reprise filmique de la sagesse Orientale du *mono no aware.*

10 Nous pensons que le sens archéologique et politique de Ozu ne peut être trouvé dans une interprétation morale de ses thèmes, mais plutôt dans une *généalogie technique de son style.* Notre hypothèse concernant Ozu est que son style se définit par la construction continuelle du *geste dans le temps.* Là, il faudra énoncer ce qu'un geste est, ou tout au moins, ce qu'un geste *pourrait être*, puisque le geste appartient plus au domaine de la puissance, du *qui sait ?*, du devenir, du *peut-être*, qu'à celui de l'Être. La première chose à dire, c'est qu'il n'y a pas de geste sans corps, que le geste est toujours un rapport entre des corps. Plus encore, il faut dire que le geste, c'est l'apparition inattendue du corps, il est le corps en personne, en tant que celui-ci se libère d'une situation familiale, sociale, culturelle, politique, voire esthétique. *Le geste est le mouvement souverain du corps.* Cependant, il ne faudrait pas croire que ce mouvement souverain est celui du corps en concordance ou en harmonie avec un état actuel des choses. Le geste est bien le corps, mais en tant que celui-ci libère des forces et délie des puissances qui ne peuvent pas être apprivoisées dans un état des choses présent ou à venir. Il arrive que dans l'état des choses, le corps se présente saturé, marqué, conduit, formé par des institutions, par la tradition, par le travail, en somme il se trouve partout codé. Le geste est la partie indéterminable qui dans n'importe quel corps *reste* souveraine en dépit de l'état des choses, la partie du corps qui résiste, se heurte ou diverge d'un tel état. Le geste se compose des particules et des mouvements qui restent et résistent à l'insupportable, à l'intolérable dans le corps et dans le monde.

11 Pourtant, le geste, ou *ce qui reste*, n'est pas un idéal, voire une image morale ou même pédagogique, puisqu'il ne prend pas en charge les souffrances ou la maladie du monde, il est davantage le *mouvement* qui délie et libère les devenirs inhibés par l'état des choses. Dans ce sens, et pour le dire dans les termes de Foucault, le geste pourrait être défini comme une *contre-conduite.* Dès lors, nous semble-t-il le geste serait donc moins le bonheur du corps que son *miracle* : lorsque Bataille essaya de trouver une réponse au paradoxe des larmes heureuses, il trouva qu'il ne suffisait pas de les justifier par la simple joie. Plus profond que la joie, c'était seul le miracle qui pouvait les faire naître, lorsqu'un succès ou un événement apparaissait comme « impossible et pourtant là[7] ». Bataille reliait déjà cette nature du miracle à l'art : « l'art est toujours la réponse à l'espoir suprême de l'inespéré, du miracle[8] ».

4. La dramatisation dialectique

12 Qu'est-ce donc que construire un geste dans le temps ? Qu'est-ce que faire du temps lui-même la contre-conduite de l'« impossible et pourtant là » ? Il se peut qu'en ce qui concerne le geste, l'Occident puisse être défini comme une métaphysique *de la dramatisation du geste,* laquelle ne comprend le geste que d'après une synthèse dialectique héritée de la Grèce et du christianisme. Il est bien vrai que dans la mesure où elles se fondent par et dans un récit, d'autres traditions développent aussi une dramatisation de l'action et donc du geste lui-même. Mais nous pensons qu'aucune civilisation n'a poussé le geste comme *résultat* ou *effet* comme en Occident : des dialectiques de l'Antiquité et du Moyen Âge à celle du Maître et de l'Esclave, du Jour du jugement dernier à l'Histoire elle-même en tant que lignes droites vers le *destin*. Dans toutes ces configurations, le geste prend la forme d'un *eventum maximum*, un événement inéluctable et pertinent à la fin, historique ou logique. Si bien que l'Occident lui-même devient une sorte de croyance en l'Histoire comme lieu de formation et de réalisation d'un geste unique (l'avènement du logos), dans la mesure où ce geste serait l'événement transcendant qui donnerait un sens à l'Histoire, même si cet événement est compris comme non-dialectique ou irrationnel, voire romantique. Dès lors, le geste n'aurait de sens que dans la mesure où il est inhérent à la synthèse de l'événement final. Au cinéma, cette synthèse est déjà présente chez Griffith et Eisenstein (le montage des attractions), et les exemples les plus lumineux pourraient se trouver chez Dreyer et chez Tarkovski : les gestes dans *Ordet* et *Andrei Roublev* s'établissent comme le dénouement même de l'intrigue, dans *Ordet* comme la résurrection miraculeuse de la jeune épouse, dans *Andrei Roublev* comme l'inattendu don divin du jeune artisan de cloches.

Carl T. Dreyer, *Ordet*

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne http://journals.openedition.org/appareil/1365

13

Andrei Tarkovski, *Andrei Roublev*

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne http://journals.openedition.org/appareil/1365

14

5. Le parallélisme

15 Chez Ozu, le geste est distribué autrement : il est bien connu que son cinéma se caractérise par sa marginalisation du drame et de l'intrigue, en faveur d'une répétition

constante des situations éphémères et plus ou moins banales et ordinaires, en faveur, donc, du quotidien, d'un pur flot de vie ordinaire des gens ordinaires dans des lieux ordinaires[9]. Le geste chez Ozu devra alors émerger, jaillir, d'un tel ordinaire, comme une partie de lui et en même temps contre lui, ou mieux encore, parallèlement à lui en tout temps. La singularité du montage d'Ozu consisterait dès lors dans le remplacement du drame dialectique par un *parallélisme entre l'ordinaire et le geste*, entre les choses communes et le miracle, « impossible et pourtant là ».

16 Qu'est-ce qu'un montage non-dialectique ? Ce serait un montage qui ne développe pas une conscience. On verra bien cet aspect si l'on retient les opérations qui menaient à la dramatisation du geste chez Dreyer et Tarkovski (et l'on pourrait dire pareil d'Eisenstein avec son montage des attractions et le développement du pathétique) : malgré toutes les grandes différences que tous ces cas comportent, l'ordre des images, le montage, enchaîne peu à peu des significations qui aboutissent à la conscience d'un tout, c'est-à-dire à un *logos* incarné dans l'image. C'est dans ce sens que jusqu'ici presque tout le cinéma a été chrétien, ou du moins évangélique : *le verbe s'est fait image*. L'image est alors comme la chair du logos, voire elle incarne un discours ou une vérité, si ouvert que ce soit tel discours, si distincte que la perception de l'image soit du verbe que dès lors elle représente ou contredit. Ainsi, l'utilisation d'un faux-raccord dans une séquence particulière n'est pas suffisante pour briser un enchaînement dialectique. C'est pourquoi d'ailleurs même un cinéma comme celui de Godard reste pour la plupart un cinéma dramatique. Par exemple les images de *Film Socialisme* (les conversations sur le paquebot) développent le geste comme conscience d'un état des choses malheureux. C'est qu'ici, par dialectique il ne faut pas comprendre un type de montage particulier (c'est Eisenstein même qui développa avec une grande rigueur la plus complète classification du montage), mais le film lui-même comme conscience acquise par montage (et il ne suffit pas de développer un monologue intérieur pour briser la conscience, bien mieux, parfois il la renforce, précisément parce qu'il construit un discours).

6. Le double

17 Loin de se présenter vierge, comme la nature au premier homme, comme terrain à enrichir et développer, toute conscience est déjà logos, elle est déjà peuplée des significations préalables, même chez les enfants. C'est pourquoi la conscience est un résultat, un produit, un constat : Adam découvre qu'il est nu, tout comme nous découvrons que l'assassin de *Psychose* est Norman Bates. C'est pourquoi aussi la conscience est toujours logique, rationnelle, voire dialectique, même si elle est une conscience tragique comme dans le romanticisme, ou malheureuse, comme chez Hegel. La conscience est donc toujours synthèse de termes distincts et définis, même s'ils se contredisent, s'opposent ou se contrarient les uns aux autres. Mais justement, si l'on n'arrive pas à distinguer l'ordinaire du remarquable chez Ozu, c'est parce que son cinéma n'est pas un cinéma des oppositions, des contradictions qui se résoudraient de façon tantôt heureuse, tantôt tragique, dans le geste comme incarnation du logos, mais bien plutôt un cinéma du geste en tant que déchaînement du *double*. Il se trouve que le double n'oppose pas une copie à un original, il n'est même pas non plus un fantasme, dans la mesure où le fantasme suppose encore une distinction entre la réalité et l'illusion. Le double est plutôt l'instant le plus « petit » et fugace qui dans toute

reproduction ou mimésis précède et crée la fantasmagorie. Le double est cet état hallucinatoire qui neutralise la synthèse dialectique du logos dans l'image. Ainsi compris, le double est un trompe-œil et un « trompe-oreille », une pseudo-synthèse ou, si l'on veut, une déformation plutôt qu'une forme. Certes, comme dans le drame dialectique, le double travaille l'image par des dyades (bon et mauvais, vrai et faux, remarquable et ordinaire, un et multiple), mais à la place de les enchaîner dans le jeu dialectique, il conjure la condition pour que tel jeu puisse être mis en marche : la distinction nette des termes, qui est à l'origine de toute opposition ou contradiction. Il se peut que le double ne soit même pas paradoxal, dans la mesure où chaque terme d'un paradoxe participe par son propre droit, en tant que terme défini, du logos alors mis en suspens par le fait même du paradoxe.

18 Le double renvoie plutôt à cet étrange parallélisme qui inhibe même l'état « statique » du paradoxe, puisque le double ne vaut que pour ce mouvement qui introduit sans cesse, en « tous temps », une faille dans la chaîne associative des distinctions qui amène à la synthèse de la conscience. Le double chez Ozu s'exprime donc au sein d'un rythme non-dialectique où le geste n'anéantit pas l'ordinaire au profit d'un état d'exception miraculeux. C'est pourquoi chez Ozu il n'y pas de victoire définitive du corps, mais plutôt des petites déviations, détournements et mirages, qui renvoient au pôle de « l'impossible » de l'image. Tandis que l'ordinaire demeure alors comme son présent, le pôle du « pourtant-là » de la même image. Mais justement, le double chez Ozu se manifeste comme l'instant, si long qu'il soit, au sein duquel ces deux pôles se confondent et deviennent indiscernables, bien qu'ils continuent à exister. Le double se dévoile et s'exhibe alors au sein d'un rythme dont le présent se trouve toujours assiégé par des petits détournements temporels, par des petites variations de durée, de ce qui serait une sorte d'étrange et calme cruauté. Le double est ce mouvement qui vient à l'encontre des significations discursives, diégétiques, dialectiques, qui opère dès lors comme *antilogos* de l'image. Le double est donc nettement *antilogique*, non pas au sens qu'il s'oppose négativement (donc dialectiquement) au présent et à la représentation (la racine grecque *anti* renvoie d'abord à ce qui reste en face de quelque chose), mais au sens que tout en étant parallèle il déborde toute symétrie, toute reproduction parfaite, du fait même qu'il se distingue du *même* sans parvenir à faire un *autre* repérable, assignable[10]. Corrélativement, on appellera *montage intensif*, celui qui par le biais des variations rythmiques assure l'endurance de l'antilogos.

19 C'est sans doute dans la quête du perfectionnement de ce rythme et de ce montage qu'Ozu va privilégier, peu à peu mais inlassablement, les espaces rassurants dans lesquels évoluent les classes moyennes sur les situations sordides de pauvreté et d'abandon si courantes dans ses premiers films (par exemple *Une auberge à Tokyo* et *Une femme de Tokyo*). Il se trouve que les effets du pouvoir, de l'état des choses, sont inévitablement plus explicites dans les corps des plus opprimés : dans chaque visage ou corps misérable, il y a un drame qui réclame justice. Mais, c'est dans les situations de l'homme et de la femme « moyens », dans les corps où le XX^e^ siècle n'a pas causé tant de ravages, dans les subjectivités les plus dévouées et les plus compatibles aux processus et dispositifs de normalisation de la « société de contrôle[11] », que les différences les plus subtiles entre le geste et la représentation peuvent émerger comme des doubles et non plus comme des drames.

20 Chez Ozu, la représentation et le geste sont des aspects parallèles du corps : logos et antilogos. La représentation implique un corps soumis à des disciplines et processus de

contrôle actuels : l'État, la Culture, le Capital. Mais le geste exprime ce qui dans le corps ne peut être apprivoisé par aucun moyen. Si nous prenons en compte seulement un point de vue représentatif, le temps reste toujours le même, c'est le lieu immobile au sein duquel les choses arrivent. Mais, du point de vue du parallélisme, il y aurait quelque chose qui à chaque fois échapperait au règlement du temps dans le présent de la représentation. Si l'on suit ce point de vue, la tâche du montage chez Ozu consistera à exposer toutes les variations possibles par lesquelles le geste déborde, par le biais du double, donc sans dramatiser, la représentation. C'est ce que veut dire *faire du temps le lieu de la contre-conduite*. C'est pourquoi le style d'Ozu comporte des variations de « natures mortes », de paysages urbains, des rythmes diurnes et nocturnes, des poses masculines et féminines. Mais aussi, et plus profondément, le perfectionnement de ces variations par le biais des répétitions et des endurances autant insistantes que subtiles. Toute variation exprime déjà une petite victoire pour le geste et le corps vis-à-vis de l'état des choses présent, en d'autres termes, une petite victoire de la communauté humaine en dépit du régime de contrôle et de communication que l'on subit : « impossible et pourtant là ». La victoire du geste des petites gens et des gens de la classe moyenne, ou la victoire de la part la plus petite des gens ordinaires, se distingue dans tous les sens du geste victorieux des Grands Hommes. C'est pour cela qu'Ozu cherchera les gestes, les poses et les attitudes des femmes simples, des hommes mûrs désabusés, des vieillards fatigués. C'est dans les révérences d'une femme normale et dans la fatigue solitaire d'un homme, en somme, dans la chute et l'abattement soudains mais subtiles, dans cette petite force de vie qui s'enfuit et se dérobe, que le corps vainc, bien que ce soit de façon éphémère, l'état de choses.

7. La victoire

21 Soient les dialogues parlés d'Ozu : ce qui est verbalisé par les protagonistes, renvoie manifestement à la logique du langage commun et courant. Dans ce sens les blagues, les conversations, les mots d'ordre sont, pour reprendre la notion d'Austin, des *performatifs* : ces *actes de langage* possèdent les conséquences autant prévisibles que mécaniques du langage parlé. Mais en ce qui concerne le parallélisme d'Ozu, l'acte parlé agit aussi bien comme une sorte de musique de fond ou comme un bruit doux qui s'articule dans une variation thématique qui raréfie ou neutralise tout signifié ou dénotation langagière du sens. Chez Ozu, l'un des thèmes qui concerne directement cette question, c'est la disparition ou l'effacement de la parole parlée par le devenir des choses, par la continuité et le rythme de la vie. Il est clair que, du point de vue linguistique, la signification de ce qui est dit ne peut être effacé par aucun moyen. De même, il est évident que d'après tout autre approche, *dire* que la parole prononcée peut être effacée est bien plus facile que de le *démontrer.* Mais dans le montage intensif, rien n'est confirmé ou prouvé, tout est *montré* ou *exprimé* dans l'articulation gestuelle du double. Ici, il faudra se demander quelle serait l'utilité d'une expression qui ne pourrait être confirmée ou vérifiée par le langage ou par le sens commun lui-même. Il est vrai d'ailleurs que chaque geste est bel et bien un signe, mais il demeure quand même un signe d'ouverture qui ne peut être dompté par aucun langage, système ou dialectique. Car ce que le geste exprime, c'est *l'exubérance de toute vie*, si pâle ou simple que celle-ci pourrait être. À cet égard, Basile Doganis a bien remarqué que les images d'Ozu ne frappent pas par sa simplicité mais bien d'avantage par sa grande étrangeté et complexité. Selon Doganis, les films d'Ozu ne montreraient pas peu, mais trop : « il

s'agit exactement du contraire de la monotonie, une sollicitation permanente – et épuisante – du regard, et qui ne devient monotonie que lorsque le spectateur a en fait cessé de regarder, et commencé à projeter des interprétations qui recouvrent et étouffent les images[12] ». Dès lors le silence et la quiétude propres aux films d'Ozu seraient non pas monotones, mais paradoxalement multiples, surabondants dans leurs sens (ce que Doganis appelle « polyphonie du silence »).

22 Il se peut que le « vide » si cher aux commentateurs d'Ozu soit sincère et fidèle en ce qui concerne la croyance d'Ozu lui-même, son monde culturel (le bouddhisme zen), mais il nous paraît qu'il serait feint par rapport à son cinéma lui-même. Même si Ozu aurait essayé de nous montrer l'éphémère des choses, leur vacuité essentielle, le « vide », ce qu'on obtient comme image, c'est plutôt une certaine cruauté des choses par rapport au langage et encore à la parole, bref, par rapport à tout système de signification. Ce qu'Ozu affaisse et efface, ce ne sont pas les choses ou la vie, mais le langage et toute entreprise humaine en ce qui concerne la profusion des formes, des flux, des couleurs, de bruits. Les choses, la vie, apparaissent alors comme exubérance et non plus comme vide. Ce qui est vidé, c'est, pour reprendre le mot de Deleuze et Guattari, la signification molaire des choses, non pas les choses comme porteuses des sens mouvants, moléculaires. Pourtant, il ne faudrait pas stigmatiser Ozu comme un mystique, au sens occidental du terme, car il n'y aurait aucun mystère à saisir, ce sont les choses qui surgissent telles qu'elles, dans leur absence de mystère, comme chœur des voix qui demeure sans parole, comme louange silencieuse et continuelle des choses elles-mêmes, modulée ici par une chambre vide, là par une rue quelconque, là encore par des trains qui passent ou par des jardins en hiver, en été. Par là, ce que le geste exprime, c'est *l'exubérance de toute vie*, si pâle ou simple que celle-ci pourrait l'être, face au langage, face à la représentation. C'est ainsi que dans les films d'Ozu, il est fréquent de voir l'effacement de la langue parlée en faveur des rythmes de la vie : *Printemps tardif*, *Voyage à Tokyo*, *Crépuscule à Tokyo*, *Fin d'automne*, toutes les séquences finales de ces films se clôturent par un effacement ou désœuvrement de la langue parlée. Un mariage ou un décès a eu lieu, ensuite le protagoniste entame une discussion avec un autre personnage sur le sens de ce qui vient d'arriver (le mariage de la fille ou les obsèques d'un des époux). La discussion se poursuit autour des expectatives et des attentes quotidiennes que le protagoniste entrevoit pour le proche avenir. Quelques instants après, le protagoniste se retrouve tout(e) seul(e) dans une séquence presque silencieuse : lui (ou elle) doit s'habituer désormais à la solitude, puisque quelqu'un a quitté la maison pour toujours. Alors, des espaces « vides » défilent : les vagues de la mer dans *Printemps tardif*, un port de province avec un bateau solitaire dans *Voyage à Tokyo*, un mur qui réfléchit la lumière de l'eau sur une maison délaissée dans *Crépuscule à Tokyo*, des bureaux désertés et un couloir inhabité dans *Fin d'automne.*

Yasujiro Ozu, *Voyage à Tokyo*

Yasujiro Ozu, *Fin d'automne*

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne http://journals.openedition.org/appareil/1365

23

Yasujiro Ozu, Printemps tardif

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne http://journals.openedition.org/appareil/1365

24

25 Le double, le geste, se présente ici comme l'étrange sensation d'assister à l'avènement de l'extraordinaire, d'autant plus remarquable que c'est le silence, la fatigue, voire la faiblesse du corps qui abrite un tel extraordinaire au sein d'un petit événement, ou mieux, au sein d'une petite variation qui récuse l'éclat et le bavardage de l'événement. Il s'agit d'une vie indomptable, antilogique, antidialectique, dans la mesure où cette exubérance déborde le film en tant que corps qui incarne une parole au profit du corps, du temps, du rythme, comme des réels cruels et exubérants. Nietzsche avait déjà bien souligné : « la vie n'est pas un argument[13] ». Parce que la vie dans son exubérance, en tant que force qui déborde les significations ne peut pas être prouvée, elle ne peut qu'être expérimentée... « pour en finir avec l'état des choses ». D'où la sentence de Macbeth : « [La vie] est un récit raconté par un idiot, pleine de bruit et de fureur, qui ne signifie rien[14] ». Ainsi entendue, l'exubérance de la vie chez Ozu, ne renvoie pas pour autant à une nature déchaînée, encore moins au corps comme vérité incarnée de la nature humaine. Ce qui veut dire que chez Ozu, l'exubérance ne rédime pas l'âme malheureuse par le corps en tant que chair ressuscitée, mais que bien davantage, elle témoigne de la victoire du corps à partir du déchaînement technique de la mimésis.

8. Test et mimésis

26 Depuis que le cinéma existe, il devient impossible de trouver un comportement, attitude ou geste authentique, car du seul fait d'être reproduits, ces poses deviennent des échantillons, des épreuves. Ainsi pour les sorciers des *Maîtres fous* de Rouch, qui lors du tournage changèrent leur rituel afin qu'il devienne plus photogénique : on assiste alors à une performance. C'est pourquoi d'ailleurs les meilleurs acteurs cinématographiques sont les animaux, comme témoignent bien les films de Jean Painlevé : quoiqu'il fasse, l'hippocampe « performe », puisque ses mouvements ne se distinguent de ce qu'il est, il joue son propre caractère. Cela donne raison à Benjamin, lorsqu'il trouva la singularité du cinéma dans le test propre à l'appareil et non pas dans la fabulation, voire plus dans la *performance mimétique* qu'il inaugure et non pas dans les fictions qu'il recense[15]. Bien plus qu'un art, le cinéma est un appareil d'épreuve, plus proche dans ses techniques de production et de re-production des tests industriels et sportifs, que de la littérature et les arts. La performance mimétique inaugurée par le cinéma est bel et bien un des grands tournants du XX^e^ siècle, parce que depuis lors tous nos comportements se télescopent avec ceux de l'écran : nos aïeux ont appris à s'embrasser comme Clark Gable et Vivien Leigh dans *Autant emporte le vent* (ou leur version « indigène » de chaque pays) ; Hitler répétait ses poses auprès d'un metteur en scène ; le Che Guevara, selon son propre aveu a emprunté ses poses nonchalantes à *Cantinflas*, un acteur comique mexicain ; les hommes politiques de l'Amérique apprennent à éclater comme Marlon Brando dans *Un tramway nommé désir* ; les gens de toutes classes sociales confondues apprennent à se draguer comme les héros des feuilletons-télé ; on copule en essayant de ne pas trop s'éloigner des « prouesses » des acteurs porno ; les enfants de partout émulent, non sans raison, plus aux héros de séries américaines qu'à leurs propres parents. Si l'on suit cette voie, être contemporain veut dire se rapporter (que ce soit pour la rejeter ou la surenchérir) à la mimésis suivant cette constellation étoilée qui est la surface de reproduction et de modulation de mouvement, au montage généralisé, inauguré par le cinéma et poursuivi aujourd'hui avec d'autres techniques de reproduction d'images.

27 Loin de rejeter la performance mimétique au profit des mouvements supposément authentiques (une des inspirations d'Ozu est le cinéma « spectaculaire » de Lubitsch), Ozu va pousser cette performance à l'extrême : là où le mouvement semblerait être investi complètement par la mécanique dialectique (le film, comme corps des mouvements codés, discursifs) Ozu va dégager cet autre mouvement qui renvoie à un corps indomptable et inappréhensible. En d'autres mots, là où le test semble être recouvert et greffé par toute sorte d'interprétations fictionnelles, diégétiques, métaphysiques, Ozu libère toute la puissance mimétique du corps. Mais à la place de chercher une espèce de « test pur », comme l'ont fait en quelque sorte les avant-gardes des années vingt (Man Ray, Richter, Moholy-Nagy) ou encore le cinéma expérimental de l'après-guerre (McLaren, Mekas, Warhol), Ozu choisira de prélever la plus grande différence entre la performance mimétique et le mouvement de reproduction mécanique, voire entre le mouvement inattendu et inconscient du double, et le mouvement prévisible et mécanique du test, là où ils deviennent *presque* identiques. Il s'agit du côté borgésien d'Ozu : Borges postule que le *Quichotte* de Pierre Ménard est tout à fait différent de celui de Cervantès, bien qu'ils soient identiques en forme et contenu. Car c'est de la ressemblance élevée à sa limite que les plus grandes différences

jaillissent : « Le texte de Cervantès et celui de Ménard sont verbalement identiques, mais le second est presque infiniment plus riche[16] ». Le *Quichotte* de Ménard est plus vaste et riche parce qu'il est une reproduction parfaite qui ne se rapporte à l'ouvrage de Cervantès qu'en tant que double anachronique. Chez Ozu, l'exubérance de la vie ne se manifeste comme résurrection dialectique de la chair par l'éclatement de l'image-logos, mais comme calme déformation continuelle du corps dialectique (le film). Déformation qui dès lors dégage un corps mimétique qui, par le biais du double, dépasse et brise la seule mécanique, le mouvement diégétique, « représentatif », là où la vie se rapproche le plus jusqu'à devenir *presque* identique à la mécanique, voire au test.

9. Violence

28 En s'opposant à Christian Metz, Deleuze signala que l'image cinématographique ne pouvait pas se réduire à être la composante d'un code ou langage, car le caractère du cinéma est avant tout le mouvement, le temps, la durée. Dès lors, toute image cinématographique relève de la mimésis, puisqu'elle se définit comme reproduction de mouvement (chez Deleuze, la coupe de durée non-langagière, « bloc de mouvement/durée[17] »). Mais parce qu'elle reproduit, l'image cinématographique relève aussi du test. Mais il n'y a que de tests culturels, car le test est ce qui relie, en le mathématisant, le corps de la nature, de l'homme, au corps de la technique, au monde de la culture, à l'état des choses, au monde tout court. Ce qui revient à dire qu'il n'y a pas de la mimésis cinématographique ni du temps purs à proprement parler, « naturels ». C'est à ce titre que la mimésis cinématographique participe de la violence de la technique qui dès lors sera plutôt *violence techno-logique*, laquelle se manifestera chez Benjamin d'abord dans la disparition de l'aura, mais corrélativement à cette disparition, tantôt comme esthétisation du politique dans le fascisme (les films de l'UFA et peu après, Leni Riefenstahl), tantôt comme politisation révolutionnaire de l'esthétique dans le communisme (dont *Le cuirassé…* d'Eisenstein serait le prototype)[18]. Dès lors, il est possible de dire, avec Deleuze, qu'il n'y a jamais eu de l'image cinématographique qui soit absolument codée, discursive, langagière, voire une image cinématographique qui puisse se rabattre sur le logos (car elle relève du mouvement, donc, de la mimésis). Mais d'autre part, il est possible de dire, avec Benjamin, que loin de renvoyer à la Nature, la mimésis cinématographique se rapporte toujours au test et témoigne d'une certaine époque technologique.

29 Il se trouve que l'image cinématographique est un hybride *mimético-techno-logique*. Elle est mimétique parce qu'elle porte une plasticité (le mouvement, la durée, le temps) qui n'est pas appréhensible comme code langagier, elle est techno-logique, parce que telle plasticité se reproduit comme test technique qui relève de la culture, du logos. C'est parce qu'elle est plastique que l'image cinématographique peut être modulée « monumentalement » comme dans les films de l'UFA, ou entraîner un mouvement « architectural » des masses, comme chez Eisenstein. À ces deux mouvements qui se télescopent politiquement l'un étant le reverse de l'autre, Ozu répondra avec un troisième, où ce ne seront pas les masses « zombies » de *Métropolis*, ni encore la masse agissante et révolutionnaire du *Cuirassé…* ou celle sacrifiée de *La grève*, mais des gamins qui jouent à péter (*Bonjour*), des bureaucrates qui attendent l'arrivée du train à la gare (*Printemps précoce*), des compères qui jouent au Mah-jong buvant de la bière ou du saké (*Crépuscule à Tokyo*), des jeunes femmes qui rigolent sur le dos de leurs fiancés (*Été*

précoce), encore des gamins qui se moquent de l'avilissement de leur père face à son patron (*Gosses de Tokyo*). Ce mouvement qui est celui du renversement du test, de ses contraintes, de sa violence, ne peut se faire que dans le quotidien, car c'est dans le petit coin du quotidien et du banal que le test devient plus subtil, qu'il s'introduit de manière moléculaire, pour reprendre le terme de Deleuze et Guattari, dans la vie quelconque, par exemple, lorsqu'on allume une cigarette, lorsqu'un vieil homme reprend son chapeau pour rentrer chez lui, lorsqu'une femme s'assied sur le tatami. Pour ainsi dire, avant Ozu, nous savions que performance mimétique et test étaient une seule chose, qu'ils participaient du même état technologique de la violence, que ce soit pour ensorceler les masses avec des monuments, ou pour les mettre en scène jouant leur propre rôle. Paradoxalement, ce n'est que parce que la performance mimétique et le test se rapprochent de manière millimétrique que nous découvrons qu'il s'agit en fait de deux mouvements distincts, qui renvoient à deux violences : l'une qui renvoie à l'état technologique des choses, et l'autre, que nous ne pouvons que saisir subtilement, presque silencieusement, comme violence du geste. Au sein de cette subtilité, nous redécouvrons que geste et mécanique sont toujours des mouvements distincts, l'un par nature imprévisible, l'autre prévisible, du moins en droit. Car bien qu'il n'y ait pas de geste sans une certaine technique et sans une certaine mécanique, le geste empêche l'identification entre le corps (ou la vie) et le test. Cette violence vainc par dérision calme et silencieuse, sans bavardage ni humiliation, nous la découvrons en quelque sorte en nous, mais elle n'appartient en fait comme son *réel*, sa victoire ou son émancipation, qu'à l'homme ordinaire.

10. Variations

30 Afin d'exprimer ces petites et *étranges victoire*s du corps, Ozu développe de nombreux procédés. Parmi lesquels l'un des plus remarquables consiste dans une *mimesis réciproque et inconsciente entre les personnages* (la variante la plus utilisée se déroule entre deux caractères, mais dans d'autres occasions, il peut s'agir d'un petit groupe). Par exemple, dans *Il était un père*, un plan d'ensemble nous montre les dos du père et de son fils lorsqu'ils pêchent au bord d'un ruisseau. Le père profite de l'occasion pour dire à l'enfant qu'ils devront se séparer pour longtemps. Et pendant que l'homme demande au jeune garçon de rester à l'orphelinat, les deux personnages répètent en même temps, le même mouvement circulaire avec leurs cannes à pêche respectives, encore et encore, même lorsque le père a cessé de parler. À la fin du film, nous verrons que les années ont passé, mais en dépit de cela, père et fils vont se retrouver pour continuer la pêche avec le même rythme et la même disposition.

Yasujiro Ozu, *Il était un père* : la pêche au début du film

Yasujiro Ozu, *Il était un père* : la pêche à la fin du film

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne http://journals.openedition.org/appareil/1365

31

32 À première vue, ces deux séquences d'*Il était un père* ne sembleraient composer qu'une sorte de fable morale, à savoir : celle de la transmission d'un savoir-faire entre des générations, mais plus précisément et profondément, ce qui reste est la sensation d'un mouvement plastique et inconscient entre deux corps, mouvement qui demeure au-dessus des mots et des âges, une sorte de cérémonie spontanée et inconsciente, fragile et discrète. Or, ce type de coordination inconsciente prendra des formes plus subtiles dans ses films ultérieurs. Souvent, comme dans *Fin d'automne*, on trouve des vieux amis au comptoir d'un bar, qui à plusieurs reprises recommencent de façon inattendue le même mouvement : boire de la bière concomitamment avec leurs verres respectifs. Dans d'autres occasions, c'est tout un groupe qui coordonne naïvement ses postures et déplacements. Ainsi, dans *Printemps précoce*, on peut voir comment une foule de bureaucrates se place pour assister à l'arrivée du train à la gare à l'instar d'automates. Et dans le bus touristique du *Voyage à Tokyo*, les passagers changent la direction de leur regard à l'unisson des commentaires du guide.

Yasujiro Ozu, *Voyage à Tokyo*

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne http://journals.openedition.org/appareil/1365

33

34 Il nous semble que bien souvent, Ozu sollicite l'attention par ces mouvements habituels (parfois même en les exagérant) par le biais de la mimesis réciproque. Celle-ci ne se réduit pas à la seule mimique. Si subtile qu'elle soit, la mimique renvoie à un certain

degré d'imitation d'un mouvement premier, et donc à un certain degré de conscience : on dira que le père lève sa canne et le fils l'imite, fin de l'histoire ; un compère lève son verre et les autres font pareil et c'est tout, la vie continue. Mais chez Ozu, les choses ne se passent tellement comme ça. Si semblable que ce soit à une imitation, la mimésis réciproque n'implique pas un mouvement premier, mais des mouvements qui se coordonnent d'une manière absolument inconsciente et se télescopent l'un à l'autre dans un geste où automatisme et liberté cessent de s'opposer. Comme partout chez Ozu, la différence entre une mimique (consciente) et une mimésis réciproque (automatique) est subtile : elle apparaît comme un petit écart, comme une petite déviation qui conjure l'imitation, la mimique. Cela, afin de montrer que le rituel quotidien (l'attente du train, boire avec les amis, le trajet du bureau) serait la condition d'une communion plus vaste et profonde. D'où l'intérêt d'Ozu pour le partage de la nourriture et de la boisson, pour les manières à table et les gestes au comptoir des bars. C'est que le fait de boire et de manger est l'expression la plus nette d'une chorégraphie spontanée des corps, on dirait une célébration inattendue. Il se trouve que dans plusieurs passages de son œuvre, le boire et le manger ensemble ne comportent pas seulement une célébration dans le sens courant du terme, c'est-à-dire un événement ou rituel consenti, volontaire (par exemple, lorsque d'anciens amis se rassemblent pour commémorer un anniversaire quelconque), mais qu'ils seraient aussi une célébration irréfléchie, inconsciente, un rassemblement de mouvements automatiques qui produit une coordination imprévisible. Par exemple, quand un couple tient les baguettes avec la même attitude dans des poses parallèles, lorsque de nombreux compères soutiennent leurs verres à bière de la même manière au même instant, ou lorsque deux femmes s'asseyent sur le sol comme en exécutant une danse instinctive.

« mimésis réciproques » et « coordinations imprévisibles »

Montage d'exemples des « mimésis réciproques », des « coordinations imprévisibles », dans les films d'Ozu

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne http://journals.openedition.org/appareil/1365

35

11. Célébration et cruauté

36 Il nous semble que la mimésis, la coordination, la communion implique une *tendre célébration* du corps. Non pas seulement le corps humain, mais le temps lui-même comme corps rythmique. D'où le rôle marquant de la vieille *lounge music* dans les plans de transition qui exposent des paysages urbains, des rues vides, des boîtes de nuit, des arcades au *Pachinko*, un stade de baseball, des maisons de banlieue. Il se trouve que la célébration concerne la modulation ou le devenir des deux aspects constitutifs du film, plan et montage, l'actuel et le latent, le spatial et le chronologique. En effet, la célébration n'est pas elle-même extensive ni chronologique, ni actuelle ou virtuelle. Elle est plutôt l'*articulation* de ces deux aspects, à l'intérieur de la *composition affective* du *montage intensif*. L'intensif du montage ne concerne pas ce qui se traite par la narration ou ce que l'histoire aborde, mais ce qui la traverse, ce qui se passe à côté de la narration. Le montage intensif se distingue du « dialectique » dans la mesure où le premier ne *dit* strictement rien, il *célèbre* plutôt tout[19]. C'est qu'au lieu de recourir à un mouvement unique qui recenserait ou synthétiserait le *sens* d'une intrigue, il articule tous les plans par le biais de deux logiques parallèles de mouvement : celle qui appartient à l'état des choses, tel que celui-ci est exprimé ou représenté dans la *trame d'une vie moyenne* ; et une autre, (« antilogique » au sens de l'antilogos que l'on a cité plus haut) qui appartient à la variation des thèmes. Les deux logiques sont indépendantes l'une de l'autre, au point qu'à plusieurs reprises, la seconde resterait inaperçue par un spectateur distrait ou ennuyé. Mais si inaperçue qu'elle puisse rester, cette logique, silencieuse en quelque sorte, neutralise la première en montrant ces limites, en exprimant un aperçu de ce qui ne serait pas dicible ou énonçable, ou encore vérifiable par le test, de ce qui ne peut qu'être articulé que sous la déformation du double, sous le mouvement aberrant et exubérant d'une indomptée mais calme vie.

37 Par là, nous entrevoyons que la démarche principale de ce parallélisme consisterait moins à créer un double fantomatique, fictionnel, mélancolique du monde et des choses dans le monde, que de montrer, par le biais du court-circuit opéré par le double, *le monde tel qu'il est*, au-delà de la représentation, comme un coup d'œil par-delà le regard humain. Coup d'œil, aperçu ou clairvoyance qui serait impossible non pas seulement en termes empiriques ou causals, mais impossible en soi et à part entière, et qui pourtant se présente dans l'image comme voyance d'un monde, d'une densité, d'une force qui n'aurait jamais été individuée. La force qui se présente comme non-individuée, ou pas encore individuée, n'est rien d'autre que la cruauté. Celle-ci se présente forcément comme illusion puisque le cinéma ne nous livre jamais des vérités, mais des fascinations, voire des masques. Mais tous les masques ne sont pas pareils : le seuil de l'illusion est l'hallucination, c'est-à-dire l'hallucination est le masque, l'illusion supérieure, celle qui déforme toute forme (ou du moins elle semble la déformer, mais dans l'hallucination il n'y a pas de distinction entre l'être et les apparences). Et il se peut que la seule illusion supérieure ne soit que celle qui montrerait les choses telles qu'elles sont.

38 C'est donc comme hallucination que la cruauté devient le réel du geste chez Ozu[20]. Il se trouve que ces films ne sont pas du tout mélancoliques ou nostalgiques, ils sont davantage cruels parce qu'ils célèbrent sans relâche ce qui partout dans le cinéma reste enfoui : la vie de quiconque en tant que vie quelconque (et non plus comme vie édifiante). La vie de quiconque, la vie qui continue, ne renvoie pas à la masse agissante des grands films soviétiques, elle n'est pas non plus le bonheur des comédies américaines, elle ne renvoie pas non plus à la tragédie néoréaliste. Il s'agit davantage de la cruauté quotidienne, la célébration des corps, même dans les moments le plus ennuyeux et les plus solitaires de l'homme et de la femme quelconque. D'une certaine manière la vie n'est-elle pas que cela ? La vie est cette force hallucinatoire qui pousse à vivre malgré l'ennui, l'injustice, la solitude, la douleur ; force qui se moque de nos sentiments et qui ne cesse d'exhiber son exubérance, sa richesse cruelle ; et qui même dans le plus calme des moments, montre que la contemplation pure n'existe pas, parce que toute danse, toute célébration, même si elle vient des choses inanimées, abolit et terrasse toute réflexion intérieure, toute subjectivité fermée ?

39 Il est possible de dire que cette cruauté est technologico-politique. Technologique parce qu'elle s'exprime comme mise en scène technique des mouvements qui d'une autre manière resteraient sans inscription archivistique aucune. Politique parce qu'une fois mis en scène ces mouvements brisent la tendance technologique de l'image et de l'archive à s'apparenter à l'état des choses, à devenir du test, de l'information. Politique encore car en brisant l'archive, le logos, la représentation, elle met en branle une force mimétique impersonnelle, qui n'appartient à personne, mais qui nous concerne tous : chacun de nous est un homme ou une femme quelconque la plupart du temps, pour le constater, il suffit de se regarder dans le miroir le matin. Car la cruauté n'est pas un sentiment personnel, c'est la célébration affective d'un certain corps commun. Que telle cruauté soit une illusion technique, n'empêche aucunement qu'en tant qu'affect elle soit bien réelle (car le réel ne se rabat pas sur la « réalité », bien au contraire, souvent il s'y oppose). C'est donc comme affect que la cruauté du double devient le réel des gestes des gens ordinaires.

12. Archive

40 Il se peut qu'en tant qu'âge de la représentation du monde, le XX^e^ siècle agisse comme l'hors-champ du cinéma d'Ozu. Pourtant, il nous paraît que le contrechamp transcendantal de ce cinéma ne peut être trouvé que dans notre XXI^e^ siècle, tant que celui-ci reste, malgré le conformisme et la misère ambiants, *le siècle du devenir du monde*. Dès lors, l'image réelle et utile de l'humanité du XX^e^ siècle, n'implique pas tant l'efficacité ou la représentation exacte des hommes et des femmes réels de l'époque, mais ce qui dans leurs gestes nous indique les chemins d'un prochain « impossible et pourtant là ». C'est dans ce sens que le travail d'Ozu pourrait constituer une symptomatologie de notre archive, une archéologie de notre temps. C'est également dans ce sens que le cinéma d'Ozu pourrait constituer la préhistoire de l'image politique de l'humanité de notre temps, qui pourrait avoir chez Kaurismäki et chez Béla Tarr, deux de ses premiers montages. Or, il est bien vrai que toutes ces affirmations sont tout à fait improbables, et que dans cette mesure, elles renverraient à une fausse généalogie de notre monde. Pourtant, qui sait ? Probablement la principale question pour une généalogie philosophique consiste-t-elle plus à exprimer *ce que nous devenons* qu'à

savoir qui *étaient en fait les autres*. Il arrive que le devenir soit nécessairement faux par rapport à l'état actuel des choses, il ne le serait pas en ce qui concerne notre contemporanéité :

> le contemporain [...] est aussi celui qui, par la division et l'interpolation du temps, est capable de le transformer et de le mettre en relation avec d'autres temps, de lire l'histoire d'une manière inédite, de la « citer » en fonction d'une nécessité qui ne doit absolument rien à son arbitraire, mais qui provient d'une exigence à laquelle il ne peut pas répondre[21].

41 Sans doute, une leçon que l'on peut tirer de Nietzsche et de Foucault est que *toute généalogie efficace est une fausse généalogie*, tant qu'elle exprime un devenir impossible pour ce temps-ci. En d'autres termes, la généalogie esquisserait une subjectivité dont la vérité n'appartiendrait pas à cet état des choses : « impossible et pourtant là ». Ainsi, dans la mesure où elles ne représentent pas individuellement ni collectivement, l'humanité du XX^e^ siècle, les images d'Ozu seraient-elles fausses. Leur utilité et leur vérité consisteraient plutôt à montrer, à la lisière de la représentation, ce qui n'appartiendrait pas à cet âge, mais aux hommes et aux femmes qui l'auraient vécu. Dans ce sens là, Ozu opère une véritable restitution : non pas comme résurrection des vies individuelles, mais comme justice face à l'homme et la femme ordinaires en tant que vies de quiconque. Ce n'est que par ces moyens que les images d'Ozu ont quelque chose à dire sur tant d'images terribles d'un temps qui ne semble pas encore connaître de fin. Car d'une certaine manière le XX^e^ siècle perdure encore aujourd'hui en ce qu'il a de pire. Bref, le geste chez Ozu est faux par rapport à notre image de XX^e^ siècle ; il ne le serait pas en ce qui concerne un devenir qui nous relierait à l'humanité de cette époque comme une certaine justice de l'archive à l'égard de ce siècle-là.

42 En dépit des déclarations susmentionnées de Wenders, NON, il n'y a jamais eu quelque chose comme l'image utile et vraie de l'humanité du XX^e^ siècle. S'agissant dudit siècle, ce que nous avons est d'un côté, des faits et des conséquences, quelques uns terribles, d'autres plutôt honteux, voire inacceptables, d'autres probablement négligeables, et d'un autre coté, des souvenirs. Mais jamais le seul souvenir, le seul passé, n'a été suffisant pour constituer une archive. Dans un état de choses où des illusions décevantes de la représentation se substituent à la politique, tout comme la gestion de nos démocraties représentatives a pris la place de quelque chose comme une vraie démocratie, peut-être que seule une illusion supérieure de l'archive, peut nous donner les voies de nos devenirs effectifs. C'est en cela qu'Ozu serait notre contemporain, non pas parce que ses films nous apprennent quelque chose sur la vie sous le mode d'une image idéale des gens ordinaires, mais parce qu'ils suspendent le monde en faveur d'une humanité qui n'a pas encore existé ou mieux, en faveur de *ce qui dans l'humanité ne serait pas encore vaincu*.

43 André Malraux postula que le XXI^e^ siècle devrait être religieux, au risque de ne pas l'être du tout. Faudra-t-il se demander ce que Malraux aurait voulu dire ? A t-il voulu dire que seul un Dieu pourra nous sauver, à l'instar de Heidegger dans son rare et célèbre moment de doute et d'humilité ? Peut-être, a-t-il voulu signaler que le XXI^e^ siècle devrait être spirituel, aussi longtemps que le spirituel ne concerne pas seulement un culte ou une croyance spécifique, mais l'événement même d'une communauté souveraine capable de se confronter à notre minable et inépuisable état des choses et des affaires. Il s'agit d'un événement tout à fait improbable et douteux d'ailleurs, même insolent pour la plupart d'entre nous. Mais le cinéma et le geste ont en commun de faire face à l'improbable et à l'insolence. Ainsi pour l'improbable et impossible

communauté, entre le Japon du siècle dernier et les gens ordinaires d'aujourd'hui. Est-ce que cette communauté se trouve encore là ? Nous en doutons, pour le moins. Mais un jour, peut-être, le siècle sera ozunien.

BIBLIOGRAPHIE

Agamben, G. (2007), *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Trad. de l'italien par Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages.

Agamben, G. (2008), *Qu'est-ce que le contemporain ?* Trad. de l'italien par Maxime Rovere, Paris, Payot & Rivages.

Bataille, G. (1976), *Œuvres complètes*, vol. VIII, *L'Histoire de l'érotisme, Le surréalisme au jour le jour, Conférences 1951-1953, La souveraineté, Annexes*, Paris, Gallimard, NRF.

Benjamin, W. (1991), *Écrits français*, introduction par Maurice Monnoyer, Paris, Gallimard, NRF.

Benjamin, W. (2000), *Œuvres III*, trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochtlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais ».

Borges, J. L. (1989), *Obras completas*, vol. I, Buenos Aires, Emecé Editores.

Debord, G. (2006), *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Coll. Quarto ».

Deleuze, G. (1985), *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Minuit.

Deleuze, G. (1990), *Pourparlers*, Paris, Minuit.

Deleuze, G. (2003), *Deux régimes de fous, textes et entretiens*, Paris, Minuit.

Deleuze, G. (2006), *Proust et les signes*, Paris, PUF (3e édition).

Déotte, J.-L. (2004), *L'époque des appareils*, Paris, Léo Scheer.

Didi-Huberman, G. (2002), *L'Image survivante, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit.

Doganis, B. (2005), *Le silence dans le cinéma d'Ozu, Polyphonie des sens et du sens*, Paris, l'Harmattan.

Hobsbawm, E. (1994), *L'Âge des extrêmes, Histoire du Court Vingtième Siècle*, trad. de l'anglais par le Centre national du livre (Belgique), Bruxelles, Éditions Complexe, coll. du « Monde Diplomatique ».

Ishaghpour, Y. (1994), *Formes de l'impermanence, Le style de Yasujiro Ozu*, Paris, éditions Yellow Now.

Nietzsche, F. (1900), *Le gai savoir*, trad. de l'allemand par Henri Albert, Paris, Mercure de France.

Richie, D. (1980), *Ozu*, trad. de l'américain par Pierre Maillard, Paris, Lettre du blanc.

Rosset, C. (1984), *Le réel et son double*, Paris, Gallimard.

Rosset, C. (2004), *Impressions fugitives. L'ombre, le reflet, l'écho*, Paris, Minuit.

Sophocle. (1981), *Théâtre. Les Trakhiniennes ; Œdipe-Roi ; Œdipe à Kolonos ; Antigone ; Philoctète ; Aias ; Électre*. Trad. Ch.-M. Leconte de Lisle, Paris, Éditions d'aujourd'hui.

Index de film cités :

Dreyer, C. T., *Ordet*, Danemark, 1955.

Eisenstein, S. M., *Cuirassé Potemkine* (*Le*), (*Bronenosets Potyomkin*), URSS, 1925.

–, *Grève* (*La*), (*Stachka*). URSS, 1925.

Farocki, H., *Ouvriers quittent l'usine* (*Les*), (*Arbeiter verlassen die Fabrik*), Allemagne, 1995.

Fleming, V., *Autant en emporte le vent*, (*Gone With The Wind*), États-Unis, 1939.

Ford, J., *Raisins de la colère* (*Les*), (*The Grapes Of Wrath*), États-Unis, 1940.

Godard, J.-L., *Histoire(s) du cinéma*, France, 1988-1998.

–, *Allemagne 90 neuf* zéro, France, 1991.

–, *Notre musique*, France, Suisse, 2004.

Godard, J.-L. ; Miéville, A.-M., *Ici et ailleurs*, France, 1976.

Lang, F., *Métropolis*, (*Metropolis*), Allemagne, 1927.

Kazan, E., *Un tramway nommé désir*, (*A Streetcar Named Desire*), États-Unis, 1951.

Ozu, Y., *Gosses de Tokyo*, (*Otona no miru ehon umarete wa mita keredo*), Japon, 1932.

–, *Une femme de Tokyo*, (*Tôkyô no onna*), Japon, 1933.

–, *Une Auberge à Tokyo*, (*Tôkyô no yado*), Japon, 1935.

–, *Il était un père*, (*Chichi ariki*), Japon, 1942.

–, *Récit d'un propriétaire*, (*Nagaya shinshiroku*), Japon, 1947.

–, *Printemps tardif*, (*Banshun*), Japon, 1949.

–, *Été précoce*, (*Bakushu*), Japon, 1951.

–, *Voyage à Tokyo*, (*Tôkyô monogatari*), Japon, 1953.

–, *Printemps précoce*, (*Soshun*), Japon, 1956.

–, *Crépuscule à Tokyo*, (*Tôkyô boshoku*), Japon, 1957.

–, *Fleurs d'Équinoxe*, (*Higanbana*), Japon, 1958.

–, *Fin d'automne*, (*Akibiyori*), Japon, 1960.

–, *Goût du saké* (*Le*), (*Sanma no aji*), Japon, 1962.

Rouch, J., *Maîtres fous* (*Les*), France, 1955.

Tarkovski, A., *Andrei Roublev*, (*Andrey Rublyov*), URSS, 1966.

Wenders, W., *Tokyo-Ga*, Allemagne, États-Unis, 1985.

NOTES

1. Anthropologue espagnol. Nous reprenons ce fragment qu'Éric J. Hobsbawm utilise aussi comme épigraphe dans son essai sur le XX^e^ siècle, *L'Âge des extrêmes, Histoire du Court Vingtième Siècle*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1994.

2. *Fleurs d'Équinoxe*, DVD, Arte Vidéo (France), 2004. Ici, Wenders reprend et modifie les propos tenus vingt années plus tôt, au début de *Tokyo-Ga* (1985) : « pour moi, le cinéma ne fût jamais

auparavant et plus jamais depuis si proche de sa propre essence et de sa détermination même, donnant une image utile, une image vraie de l'homme du XX^e siècle, qui lui sert non seulement à se reconnaître, mais surtout à apprendre sur lui même ».

3. Ici, il faut retenir que le mot *bildes*, (*bild* en singulier) dans le titre allemand de cet essai (*Die Zeit des Welt bildes*) peut se traduire par *image*, impression, tableau, idée, représentation (*Vorstellung*). D'ailleurs le dessein de Heidegger dans ce texte est de distinguer notre époque par l'émergence et l'invention d'une *Bildwelt*, « image du monde », notion inconnue pour les Anciens à l'heure de caractériser justement le monde.

4. Cf. Georges Didi-Huberman, *L'image survivante, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, principalement les p. 452-505, « Le montage *Mnemosyne* : tableaux, fusées, détails, intervalles ».

5. Jean-Luc Godard, *Notre musique*, 2003. Pourtant, Godard signalera plus tard qu'il a utilisé ces deux photos précisément comme exemple d'un champ-contrechamp partiel ou même raté, et qu'il faudrait le substituer par un « véritable » contrechamp. Celui-ci serait l'élément qui repousserait toute solution de continuité entre deux champs (ici les bateaux, la mer et les peuples) en faveur d'une distinction nécessaire (et l'on dirait presque absolue) entre un champ et son dehors : « Le contrechamp en fait n'a encore jamais existé dans le cinéma. Il n'y a pas eu le temps : le cinéma a changé, le parlant, les guerres, aujourd'hui les medias, etc. Ce n'est pas du champ-contrechamp, c'est du champ-champ : on double le champ, et il y a la phrase de Beethoven dans *Allemagne neuf-zero*, qui dit "l'union parfaite des plusieurs voix empêche somme tout le progrès de l'une envers l'autre" ; et le champ-champ comme on le fait empêche le véritable dialogue ou la chose. [...] Si le contrechamp existait, le montage peut vraiment exister, il ne peut pas aujourd'hui. [...] Le champ-contrechamp, le vrai contrechamp, n'est pas forcement une autre image, il peut être un autre texte ou une autre chose qui fait que l'image d'après sera nécessaire ». Propos de Godard dans « Entretien de Jean-Luc Godard avec Jean Narboni, 26 novembre 2004 », filmé par Alain Fleischer pour le DVD *Ensemble et séparés, Sept rendez-vous avec Jean-Luc Godard*, du coffret DVD *Morceaux de conversations avec Jean-Luc Godard*. Il nous semble que c'est donc comme « impossibilité nécessaire » qu'il faudrait comprendre l'éventualité du contrechamp au cinéma, ainsi que la susceptibilité corrélative de tout plan de « subir » un contrechamp.

6. Il y aurait plusieurs manières de comprendre cette caractérisation du monde, en commençant par celles de Schopenhauer dans *Die Welt als Wille und Vorstellung* (*Le monde comme volonté et représentation*) et celle de Heidegger, *Die Zeit des Welt bildes* (*L'époque des conceptions du monde*). Il nous serait impossible d'expliciter toutes les questions qui découleraient de notre position à l'égard du rapport entre l'image et le monde dans le contexte de ce texte. Cependant, et en dépit des différences que nous aurions avec l'ensemble de la théorie de Debord, nous pensons que sa notion de *spectacle* serait bien utile pour comprendre ce que nous voulons dire par *monde* comme une représentation du temps actuel ou de l'*état des choses* : « Le spectacle ne peut être compris comme l'abus d'un monde de la vision, le produit des techniques de diffusion massive des images. Il est bien plutôt une *Weltanschauung* devenue effective, matériellement traduite. C'est une vision du monde qui s'est objectivée » (Guy Debord, *La Société du spectacle*, in *Œuvres*, p. 767).

7. Georges Bataille, « La souveraineté », in *Œuvres complètes*, vol. VIII, Paris, Gallimard, 1976, p. 256, Cf. aussi le rapport entre le rire, les larmes, le miracle, la souveraineté et la mort, dans le premier chapitre de ce texte, p. 247-261.

8. *Ibid.*, p. 256.

9. Parmi les nombreux commentaires sur Ozu, nous pensons que celui de Youssef Ishagpour, *Formes de l'impermanence, Le style de Yasujiro Ozu*, Paris, Éditions Yellow Now, 1994, est un des plus utiles en ce qui concerne les rapports entre l'ordinaire et le sens.

10. Ainsi dans *Antigone*, de Sophocle, (377), le verset « πῶς εἰδὼς ἀντιλογήσω τήνδ' οὐκ εἶναι παῖδ' Ἀντιγόνην » exprime l'étonnement du chœur face à l'apparition d'Antigone. Leconte de

L'Isle traduit ainsi : « ce ne peut être Antigone, bien que ce soit elle que je vois » (Sophocle, *Théâtre*, Paris, Éditions d'Aujourd'hui, 1981). C'est que l'adjectif ἀντιλογήσω (ἀντιλόγοις) appliqué à εἰδὼς, manifeste l'amphibologie, le doute, l'ambigüité, mais aussi l'étrange renversement opéré par une image ou, mieux dit, par une apparition, qui semblerait ne pas être la chose ou le personnage, mais dont en même temps on ne peut pas dire qu'elle ne le soit. Plus proche de nous, Deleuze désignera, dans *Proust et les signes*, l'« Antilogos » comme la vérité de la discordance et du fragment, en opposition à la vérité harmonique, dialectique, du Logos, de l'Idée, de la *philia*. Cf. le chapitre appelé justement « Antilogos », Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 2006 (3e Ed).

11. Cf. « Post-scriptum sur sociétés de contrôle », *in* Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990 ; et l'analyse de Giorgio Agamben sur la notion de « dispositif » chez Foucault dans *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot & Rivages, 2007.

12. Basile Doganis, *Le silence dans le cinéma d'Ozu*, p. 78-79.

13. Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir*, Paris, Mercure de France, 1900, § 121.

14. « [Life] is a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing », Shakespeare, *Macbeth*, acte V, scène V (Nous traduisons).

15. Cf. « *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction technique* », où Benjamin souligne le caractère de test du cinéma (Première version, p. 86-88 ; Dernière version, p. 289-290, in Walter Benjamin *Œuvres*, III ; version française, p. 153-157, in Walter Benjamin, *Écrits français*).

16. Jorge Luis Borges, « Pierre Ménard auteur du Quichotte » in *Obras completas*, vol. 1 (nous traduisons).

17. « Si on fabrique un bloc de mouvements/durée peut-être on fait du cinéma », Gilles Deleuze, « Qu'est-ce que l'acte de création ? » in *Deux régimes de fous*, p. 292. Sur la critique de Deleuze à la sémiologie cinématographique de Christian Metz, cf. le chapitre 2 de *L'Image-temps*, p. 38-61.

18. Outre les passages à la fin de « *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction technique* », dans ces trois versions signalées plus haut, où il oppose l'esthétisation de la politique dans le fascisme à la politisation esthétique du communisme, Benjamin distingue le mouvement de masse « pleinement architectonique » du *Cuirassé Potemkine* du mouvement monumental des films de l'UFA allemande, dont *Métropolis*, de Lang (Walter Benjamin, « Discussion sur le cinéma russe et l'art collective » (1927) in *Cahiers du cinéma*, n° 226-227, *apud* in Jean-Louis Déotte, *L'Époque des appareils*, p. 238. C'est d'ailleurs le point où Déotte distingue « l'appareil artistique » cinématographique (la masse qui s'accorde le droit de « se donner des apparences d'elle-même » dans *Le cuirassé Potemkine*), du « dispositif cinématographique (la monumentalisation de la masse dans les films de l'UFA). Cf. Jean-Louis Déotte, *Op. Cit.*, p. 238-239.

19. Ici, nous paraphrasons et détournons un peu la remarque de Donald Richie : « dans le cinéma d'Ozu [...] tout nous est montré, rien ne nous est *dit* ». Donald Richie, *Ozu*, Paris, Lettre du blanc, 1980, p. 27.

20. Sans doute, Clément Rosset est-il le plus grand penseur français du double. Selon Rosset le double est le symptôme majeur du refus du réel qui dès lors serait unique (Cf. *Le réel et son double*, Paris, Gallimard, 1984). Mais il arrive qu'il y ait, toujours d'après Rosset, des « doubles mineurs », qui sont « des signatures du réel garantissant son authenticité » (*Impressions fugitives*, Paris, Minuit, 2004, p. 9), tels les ombres, les reflets, les échos. De telle sorte que si l'on suit le mot Rosset, le miroir, en refusant de refléter le vampire, exhiberait son irréalité. Tandis que d'une façon similaire le manque d'ombre d'un personnage dans une photographie serait signe d'une manipulation trompeuse. Il nous semble que la cruauté, comprise comme ce que le double (le geste) donne à voir chez Ozu, appartiendrait à cet ordre des « doubles mineurs », parce la célébration inopinée de l'exubérance de la vie n'arrive pas sans cette impossibilité cruelle qui empêche de séparer l'extraordinaire du commun dans les images d'Ozu. Dès lors, on peut dire que la cruauté est la violence du réel dans le parallélisme d'Ozu. Ce qui revient à dire que la cruauté chez Ozu est immanente à l'émergence hallucinatoire du double. Ainsi pour les « mimésis

réciproques », qui témoigneraient de l'Antilogos, voire des choses en tant que force non-individuée.

21. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Payot & Rivages, 2008, p. 39-40.

RÉSUMÉS

Pour des raisons qui nous semblent évidentes, l'histoire comprendra sans aucun doute le XX^e^ siècle comme l'âge de la grande catastrophe de l'humanité. Catastrophe qui porte non pas seulement sur la déchéance des grands récits politiques, mais aussi sur l'émergence de la technique comme agent du pouvoir. Le dispositif où la technique se montre elle-même dans toute sa puissance, comme machine politique, est l'image reproductible : la photographie a accompagné la Grande Guerre, comme le cinéma la Deuxième, et la télévision les guerres du Golfe. Souvent, moins pour témoigner des massacres que pour participer à la construction même de l'événement (ainsi la montée en puissance du fascisme et du stalinisme, mais aussi du « monde libre » contre ses ennemis). Depuis le XX^e^ siècle, il n'y a plus de politique sans image et sans son corrélat : le montage. Il n'y aurait, donc, plus de démarches politiques tout court, mais des agencements *technologico-politiques* dont la forme d'apparition et d'archivage est le montage. Si bien qu'il est possible de dire que la *politique se présente comme la continuation du montage par d'autres moyens*.

Sans doute, le temps est arrivé pour esquisser une archive du présent à partir de notre proche passé, le XX^e^ siècle. Non pas seulement pour des évidentes raisons chronologiques, mais pour des motifs qui concernent le changement du statut technique du temps lui-même, dans la mesure où la forme ou, mieux dit, la *modulation* de l'archive a changé ces dernières années. Du coup, chacun peut depuis son fauteuil, grâce aux dispositifs tels que *youtube* et *dailymotion* se rapporter à presque toutes les séquences du siècle : des films de Méliès, en passant par Chaplin et Fernandel, aux images de la libération de Paris, de la guerre du Vietnam, des vidéos de Michael Jackson et des derniers moments de Ceausescu.

Le musée imaginaire de Malraux portait dans ses photographies l'impossibilité de réunir toutes ses œuvres. L'archive de nos jours ne porte plus sur l'absence réelle des œuvres, mais sur la disparition effective de tout événement, de toute présence, par le biais d'un montage généralisé. Disparition qui n'a rien d'imaginaire. Car le montage efface la trace propre à l'inscription de l'archive scripturale au profit d'un enchaînement de mouvements ou de durées où l'archive se trouve ébranlée. L'objectif de ce texte est de contribuer à esquisser le point où l'humanité, par ses mêmes moyens techniques, renverse en quelque sorte le sens de cet effacement : ce ne serait comme trace, mais comme *geste* qu'une pensée technologico-politique de l'archive pourrait restituer une certaine justice à l'humanité du XX^e^ siècle. D'où l'importance des films d'Ozu, qui a inventé, malgré son siècle, une autre souveraineté du mouvement, du temps, du corps de l'homme et de la femme ordinaires.

INDEX

Mots-clés : archive, cinéma, geste, montage, politique

AUTEUR

ROMÁN DOMÍNGUEZ JIMÉNEZ

Doctorant à l'université Paris 8, responsable de projet à la MSH Paris Nord,
roman.dominguez@club-internet.fr