

« Les corps parlent » : filmer l'être au monde

Marie Gueden, *Acta Fabula*, Septembre 2011
(volume 12, numéro 7), URL : <http://www.fabula.org/revue/document6468.php>

L'essai intitulé *Être humain* consacré par Jean-Marie Touratier au cinéma d'Ozu et de Tarkovski apparaît comme une entreprise originale : réunir thématiquement deux réalisateurs. Pour autant, il révèle néanmoins deux paradoxes liminaires. Le premier est mis en évidence par le titre, et redoublé par l'exergue :

J'ai toujours rêvé qu'il y eût sur le fronton d'un cinéma

ces simples mots comme un programme : Être humain !

En effet, on pourrait dire que l'objet du cinéma dans son ensemble est précisément de filmer l'être au monde. Par conséquent, consacrer un essai sur le cinéma à cet objet peut apparaître comme proprement tautologique.

Le second réside dans le fait que le titre de l'essai pourrait concerner bon nombre de réalisateurs, voire tous, et qu'il ne soit ici consacré qu'à deux cinéastes. Partant, il a une portée restrictive.

Portée généralisante et tautologique d'une part, portée restrictive d'autre part, l'objet de cet essai serait-il ailleurs ou bien fait-on fausse piste dès le seuil de ce livre ?

C'est le deuxième volume que consacre J.-M. Touratier à cet objet : après le binôme « Dreyer et Bergman », « Ozu et Tarkovski », avant un troisième volume dont on sait qu'il sera au moins consacré à Sokourov. Il existe de fait une filiation entre ces quatre cinéastes. Si Dreyer et Bergman font partie des références cinématographiques avouées de Tarkovski¹, ce dernier est aussi contemporain de Bergman, mais moins d'Ozu. Cependant, parmi les auteurs nippons, Tarkovski aime davantage à citer dans ses écrits Kurozawa et Mizoguchi².

À chercher des rapprochements entre Ozu et Tarkovski, on peut avancer un même Orient (la Russie et le Japon) et l'on retrouve nombre de références

nippones chez Tarkovski (citations d'haïkus dans ses films, Yin et Yang, Ikebana notamment dans *Le Sacrifice*).

Pour autant, loin de chercher ici ou là des rapprochements, force est néanmoins de constater qu'il s'agit avant tout pour l'auteur - au-delà de questions de chronologie, de filiation, de rapprochements thématiques, de procédés comparatifs - de monographies électives, et partant d'une lecture personnelle. D'ailleurs les deux parties, respectivement intitulées « Ozu ou l'œuvre à hauteur d'être » et « La Passion selon Tarkovski » n'ont *a priori* rien en commun. D'un côté, l'être le plus « naturel » et banal ; de l'autre, sa part de transcendance.

À la première lecture, on sera frappé par le caractère davantage narratif - de nombreuses descriptions de séquences filmiques principalement -, et légèrement digressif de ce double essai. Ici ou là on lira quelques belles formules mais elles ne sont pas suivies d'analyses, car là n'est pas, semble-t-il, le propos de son auteur.

Ainsi les films montrent, offrent et parlent d'une présence au monde : l'auteur donne bien à voir chez Tarkovski par exemple comment la matière (la terre, l'eau) est filmée révélant l'épaisseur et la « vérité » de l'être. Il montre que chez lui être humain, c'est aussi être sans cesse tiré vers le bas et il analyse ainsi le motif de la chute (dont l'exemple le plus connu est celui présent dès le seuil d'*Andrei Roublev*). Pour autant, l'être tarkovskien a un désir d'en haut. Le cinéma tarkovskien est tout à la fois cinéma de la matière, du quotidien et cinéma d'une présence au-delà de la présence (parler de présence transcendantale serait en effet réducteur). Matière et esprit sont concomitants dans le cinéma de Tarkovski. J.-M. Touratier aborde enfin un aspect intéressant de l'être selon Tarkovski : sa mélancolie. Être au monde évoque surtout un mal-être au monde, comme l'illustre *Nostalghia*. Le personnage russe arraché à sa terre natale, exilé en Italie, éprouve la « *nostalghia* », forme d'« être » de la terre russe dont il ressent le manque. On lira dans cette analyse l'un des passages les plus pénétrants de ce volume.

Ozu filme, quant à lui, la « banalité unique », celle de la « singularité de vivre » : le passage du Japon militariste au Japon démocratique est ainsi donné à voir par le quotidien le plus simple, l'ordinaire des jours. Alors qu'il y a une tension chez Tarkovski entre quotidien et au-delà du quotidien, la tension se situe davantage chez Ozu entre un cinéma à usage « domestique » (le Japon des années 1960) et son étrange universalité (imputable à « l'humanité », humble et forte, généreuse, de ses films selon l'auteur).

Pour autant, ces formules peuvent sembler une coquille vide si elles ne sont pas illustrées ou analysées. On sera par conséquent attentif chez l'auteur à quelques brefs éléments rendant compte de « pratiques de la présence » principalement chez Ozu. Celui-ci donne à lire quelques figures de style de la présence : les plans longs chez Ozu (une minute vingt dans *Il était un père*) et - nous rajoutons - les plans

séquences chez Tarkovski en sont les expressions les plus évidentes. Cependant l'auteur énonce un cas intéressant dans le cinéma d'Ozu : la transgression de la ligne des 180 degrés, qui est la règle du B.A.-BA cinématographique. Or, le cinéaste japonais passe justement du plan 1 au plan 2 en franchissant cette fameuse ligne. Il s'explique ainsi³ :

Plan 1 : A et B sont face à face, vus latéralement par exemple.

Plan 2 : je cadre A de face.

Plan 3 : je cadre B de face.

Et ainsi de suite jusqu'à la fin de leur échange.

Ozu va chercher en plan-poitrine la jeune fille censée dialoguer face à face avec son père — l'exemple est tiré de *Voyage à Tokyo* — : seul importe donc le fait d'inscrire une présence dans l'écran. Il faut que la caméra aille chercher le personnage par-delà l'espace réel (le plateau, le set), afin d'ancrer sa présence dans l'image, et donc dans le récit.

L'auteur examine ainsi le rôle du plan fixe au lieu du travelling manuel ou optique (zoom) dans le cinéma d'Ozu : il fait en sorte que nous soyons là, à chaque fois devant, en face, toujours déjà en face de ce visage, de ce corps... C'est bien la raison pour laquelle on peut parler de « cinéma de la présence » chez le réalisateur nippon.

On sera frappé tout au long de l'ouvrage par l'analyse toute à la fois minutieuse et personnelle de son auteur. Il est évident qu'il y a un réel plaisir à décrire des scènes issues de films d'Ozu et de Tarkovski qu'il affectionne visiblement particulièrement. Le livre est à prendre comme un essai dédié à deux réalisateurs aimés. La portée restrictive mais aussi la dimension tautologique de l'ouvrage sont alors pleinement assumées. Tout comme l'auteur assume incontestablement de ne pas avoir écrit un essai proprement cinématographique (étude du temps et de la durée, étude systématique et approfondie des modalités et des figures de la « présence » par exemple, modalités thématiques de l'« être ») ou philosophique (appliquer les analyses issues de l'ontologie et de la phénoménologie au cinéma notamment).

À ce titre, Jean-Marie Touratier prend d'une certaine manière le contrepied d'un parti pris intellectuel (ou intellectualisant), et formule une singulière façon d'écrire sur le cinéma, sorte de critique en acte de la critique cinématographique telle qu'elle est couramment pratiquée, pour faire du cinéma l'expression par excellence d'être au monde. C'est un essai à usage privé donc, pour s'initier à ces deux réalisateurs, et donner envie de voir leurs films. Forme de libre discours et d'épanchement personnel aussi qui pose des questions, sans y répondre vraiment

néanmoins, la clause étant à l'image de l'ouvrage : « À quoi reconnaît-on un visionnaire ? À ce qu'il rend visible l'invisible. »

¹ Nous renvoyons ici aux ouvrages *Le Temps scellé* (Editions de l'Etoile / Cahiers du cinéma, 1989) et *Journal 1970-1986* (Cahiers du cinéma, 2004).

² *Op. cit.*

³ Nous renvoyons à la p. 51 et *sq.*