

L'empan des images. Mises et démissions en perspective chez Kijū Yoshida

Jean-Michel Durafour

► **To cite this version:**

Jean-Michel Durafour. L'empan des images. Mises et démissions en perspective chez Kijū Yoshida. Nathalie Bittinger (dir.), "Les Cinémas d'Asie. Nouveaux regards", Presses universitaires de Strasbourg, 2016, pp. 123-135, 2016. hal-01868420

HAL Id: hal-01868420

<https://hal-upec-upem.archives-ouvertes.fr/hal-01868420>

Submitted on 14 Sep 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'empan des images. Mises et démissions en perspective chez Kijū Yoshida

Jean-Michel DURAFOUR

*paru initialement dans Nathalie Bittinger (dir.), Les Cinémas d'Asie. Nouveaux regards,
Presses universitaires de Strasbourg, coll. « Formes cinématographiques »,
2016, pp. 123-135*

I

Il y a de cela quelques années, j'avais écrit sur le cinéma de Kijū Yoshida pour un recueil collectif, *Images des corps/corps des images*, dirigé alors par Jérôme Game¹. De nouvelles orientations de mes recherches en esthétique ont été, dans les années suivantes, l'occasion d'y revenir.

Y avaient notamment été soumises à l'examen – à en retirer quelques résultats d'une discussion souvent abrupte – certaines images injectant dans leur projection sur l'écran des vertus *photogrammatiques immobilisantes* (surplace des corps, effet visuel de négatif, figures pelliculaires), alors que le défilement horizontal de la pellicule, ou plutôt – seule expérience à laquelle nous avons perceptivement affaire – la superposition verticale des images, travaillent tout au contraire à mobiliser les images. Il existe, en effet, comme l'a très bien souligné Thierry Kuntzel en son temps, un hiatus entre, d'un côté, le film-pellicule et, de l'autre, le film-projection². Dans le film-projection, le photogramme *se défile*, les claps de l'occultation de l'objectif du projecteur interdisant, par ailleurs, toute persistance rétinienne (sinon chaque image ne serait qu'un « embrouillamini d'images rémanentes³ »). Le photogramme est l'inconscient du film, ou mieux : sa « crypte⁴ », qui n'en continue pas moins d'agir secrètement, et sous certaines conditions ; ce secret *sécète* jusqu'à la surface de la

¹ Jean-Michel DURAFOUR, « D'un corps chez Yoshida Kijū. Le cinéma : du mouvement au déclenchement », in Jérôme Game (dir.), *Images des corps/corps des images*, Lyon, ENS Éditions, coll. « Signes », 2010, pp. 35-48.

² Voir Thierry KUNTZEL, « Le défilement », *Revue d'esthétique*, n° 2-3-4, 1973, pp. 97-110.

³ Jacques AUMONT, *L'Image*, Paris, Nathan, coll. « Nathan-Université », 1990, p. 34.

⁴ Nicolas Abraham et Maria Török ont appelé « crypte » ce Moi dans le Moi qui n'est pas tout à fait le Moi et n'obéit pas aux mêmes règles que ce qui le contient. Voir Nicolas ABRAHAM et Maria TÖRÖK, « La crypte au sein du Moi », *L'Écorce et le Noyau* (1978), Paris, Flammarion, coll. « Philosophie », 1987, pp. 229-324.

représentation, et l'on peut alors assister à une prise en charge par les images d'une sorte de *Rückkehr des Verdrängten*. Les années 1960 (d'où était tirée la scène que j'analysais dans cet article) ont représenté pour Yoshida ce moment expérimentateur privilégié (forme/technique, figure/matériau, etc.) où, tout en restant dans le cadre du cinéma narratif et figuratif, il s'exerçait à déconstruire empiriquement la forme mélodramatique classique (*Passion ardente, Flamme et Femme*, 1967).

L'effet-photogramme est voué à l'échec. La netteté photographique de ces plans (gels sur image, effet de station de la figure), pointant l'immobilisation dans l'expérience du mouvement filmique – du moins dans le corpus qui avait été le mien alors –, interdit *a contrario* tout à fait tel retour photogrammatique, car le photogramme de la pellicule n'est jamais parfaitement net optiquement parlant : « Le photogramme cinématographique, extrait d'une réalité mouvante, comporte inscrit en lui, à la différence de la photographie, l'amorce du mouvement, des *signes flous* qui, se superposant plutôt que se succédant, convergent vers l'impression d'un dynamisme avant de servir une succession⁵. »

C'est cet écartement que j'appelle ici l'empan, du nom de l'unité de mesure valant pour le plus grand segment de la main ouverte, soit de l'extrémité du pouce tendu en arrière à celle du petit doigt le plus possible écarté. Un mot encore sur un autre prérequis : le mot a fait fortune dans les études cognitivistes depuis plusieurs années où il désigne la quantité limitée d'informations stockable dans la mémoire à court terme. Mon hypothèse de travail est évidemment autre : celle d'une *entre-perception* immanente aux images elles-mêmes – dont j'ai fixé le cadre méthodologique dans un ouvrage paru en 2013 et dont je reprends ici le geste axiomatique⁶ –, laquelle implique également de sortir d'une approche japonisante clivante des images du cinéma japonais, qui sont avant tout des images, quoiqu'il ne faille pas non plus en éluder entièrement la sphère culturelle d'appartenance : hors de question de traiter les images du cinéma japonais tout autant comme si elles n'étaient que japonaises que comme si elles ne l'étaient pas du tout.

Je voudrais dans la suite de cette communication décliner une nouvelle modalité, et une seule, dans quelques images, de ce que je viens de nommer empan, qui mesure la tension entre *deux régimes d'images antipodaux* dans des figures déchirées, en une forme filmique éventrée.

⁵ Dominique CHATEAU, *Philosophie d'un art moderne : le cinéma*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2009, p. 65.

⁶ Jean-Michel DURAFOUR, *Brian De Palma. Épanchements : sang, perception, théorie*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2013.

II

Cette modalité porte sur un schème qui marque précisément la limite d'une approche esthétique trop japonisante des images du cinéma nippon : *le traitement de la perspective linéaire* – les cinéastes japonais utilisant des appareils (photographiques puis cinématographiques) mis au point par les Occidentaux à partir d'une valorisation visuelle spéculative et symbolique déterminée, depuis plus de quatre siècles, par le *Kunstwollen* (Riegl) de la Renaissance : la *perspectiva artificialis* monofocale et la *costruzione legittima* ayant fini par triompher de leurs rivales. Une telle perspective est complètement étrangère aux mœurs artistiques indigènes où la perspective est traitée, depuis la peinture sur rouleau (*e-makimono*) et le style *yamato-e*, par le procédé dit « à vol d'oiseau » (venu de Chine) ou axonométrique (le « toit enlevé »). Tanizaki : « Nous nous servons en l'occurrence des mêmes appareils, des mêmes révélateurs chimiques, des mêmes films ; à supposer donc que nous ayons mis au point une technique photographique qui nous fût propre, il est permis de se demander si elle n'eût pas été mieux adaptée à notre couleur de peau, à notre apparence, à notre climat et à nos usages⁷. » En revanche, elle a été, en Occident, une donnée fondamentale pour le cinéma, ou ce qui allait le devenir, venu des spectacles populaires, qui l'a reconduite *dans une mécanique automatique* – elle favorise l'identification, accrue par le rendu photographique – dès son apparition, au moment même où la peinture la cloisonnait dans l'art académique et en avait fait déjà une vieille chose (Monet, Cézanne), bien vite complètement démantelée (cubisme, art abstrait).

En réalité, les choses sont ici historiquement plus complexes : dans le même temps, par exemple, que nos peintres impressionnistes ou associés (Gauguin) puisaient dans les estampes de Hiroshige ou Hokusai de quoi élaborer un nouvel espace pictural, dépris du carcan, même distendu depuis, de la rigoureuse géométrie albertienne (a-t-elle jamais été respectée à la lettre par les grands maîtres ?), en privilégiant plutôt la superposition que l'alignement, un peu comme chez les peintres du Trecento italien, les artistes japonais réinventaient la perspective à l'occidentale, importée autour de 1740 (Okumura Masanobu), pour l'adapter à leurs modes de représentations traditionnels.

Mon hypothèse ici : que le traitement de la perspective, qu'on pourra trouver dans plusieurs des choix de cadrage de Yoshida notamment, mais pas seulement, atteste également de cette tendance héritée de l'implant de la perspective linéaire deux siècles auparavant en peinture (Maruyama Okyo, Utagawa Toyoharu), à propos duquel Shigemi Inaga indique : « La

⁷ TANIZAKI Jun.ichirō, *Éloge de l'ombre, Œuvres complètes*, tome I, trad. R. Sieffert, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, p. 1478.

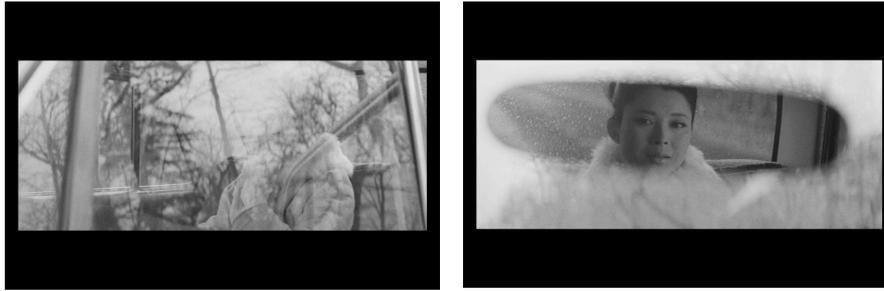
superposition immédiate, dans un même cadre, d'un système étranger de représentation de l'espace sur le système traditionnel permet à ces procédés hétérogènes une sorte de coexistence ou de symbiose éclectique⁸. »

Je trouve chez le Yoshida des années 1960, avant le virage formaliste de la trilogie initiée par *Eros + Massacre* (1969), de nombreux exemples d'un déconstructionnisme très subtil du régime *discursif* perspectif des images du cinéma narratif et représentatif, de ce que Shozan appelait en 1778, dans *Pour comprendre la peinture et la composition (Gato rikai)*, à propos de la perspective linéaire picturale « le degré d'éloignement-proximité (*enkin no dosu*) », à l'intérieur duquel le cinéaste évolue encore pleinement, par le biais de modes *figuratifs* de représentation non occidentaux. En voici deux, tirés de *Amours dans la neige* (1968).

1/ Juste après le générique, intervient la première scène entre Yuriko, la patronne d'un salon de coiffure, et Sugino, son amant. Plan d'ensemble introductif : une voiture apparaît sur une route dont le tracé épouse exactement la convergence des lignes parallèles vers le point de fuite en géométrie perspective. Le mathématisme en est brouillé par une distorsion elliptique des lignes en barillet, non produite par l'œil humain (on ne verrait pas la route telle quelle en se tenant à l'emplacement de la caméra), mais par l'appareil photographique de prise de vues. L'idéologie de la perspective est apparemment reconduite, et renouvelée en singularité, par des appareils ayant désormais pris le relais médiateur du corps humain et de ses prothèses (instruments de mesure, machines à dessiner, etc.). La voiture, conduite par Sugino, s'arrête, puis l'homme en sort (Yuriko est bizarrement assise à l'arrière et pas sur le siège passager) : il y a eu surchauffe du moteur. La conversation qui s'ensuit donne lieu à plusieurs plans qui viennent quasi systématiquement détraquer le champ perspectif en le rabattant, par diverses procédures selon l'image concernée, *sur une surface sans profondeur*.



⁸ INAGA Shigemi, « La réinterprétation de la perspective linéaire au Japon (1740-1830) et son retour en France (1860-1910) », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 49, n° 1, septembre 1983, p. 30.



N° 1 – 2 – 3 – 4 - *Amours dans la neige* (1968) Kijū Yoshida

On sait que *la disparition du second plan*, qui sera également l'une des préoccupations des peintres impressionnistes et postimpressionnistes (Seurat, Cézanne, Monet, Van Gogh), fut une des plus importantes conséquences du greffon de la *perspectiva artificialis*, et des techniques du clair-obscur, sur les schèmes visuels japonais. Je me permets de citer à nouveau Inaga : « Leur critique des plans étagés traditionnels les amène à poser un horizon extrêmement bas sur la toile conventionnelle du *kakemono* (format vertical) [...]. Le résultat en est la superposition hardie du premier plan sur l'arrière-plan. [...] Voilà qu'apparaît une composition étrange où le gros plan se superpose à l'arrière-plan sans interposition de second plan intermédiaire⁹. » L'idée générale est la suivante : là où la perspective linéaire avait été inventée pour *unifier* l'espace, sa greffe sur les procédures visuelles japonaises tendant à la planéité a, au contraire, eu pour conséquence d'évacuer les plans intermédiaires et donc de produire de violents effets *d'hétérogénéité* entre le proche et l'éloigné.

Yoshida réinvestit ce geste contrastant à l'occasion de ce nouvel assaut de perspective occidentale qu'est la caméra, donc désormais en régime cinématographique des images. L'hétérogénéité ici, à la différence de la peinture, est contrecarrée par la nature représentative de l'image photographique, par une particularité propre au médium cinématographique par rapport à la peinture. Le visage de Yuriko se réfléchit dans le rétroviseur (il s'agit de la seconde image avec ce cadrage, plus serré que le premier), et les branches, *derrière* le pare-brise, prolongent depuis cet arrière ses cheveux sur l'image de la jeune femme renvoyée par le miroir (curieuse résurgence, dans tel contexte, de la métamorphose de la nymphe Daphné, se transformant en laurier-rose pour échapper à la passion d'Apollon, comme par exemple chez Véronèse ?). – Le miroir n'aura-t-il pas aussi contribué à la nouvelle science de la peinture perspective et géométrique (Brunelleschi, dans le rapport de Manetti en 1480) et servi de plus en plus comme outil de contrôle de l'image mimétique (Alberti, Léonard) ? – En bas du cadre,

⁹ INAGA Shigemi, « La réinterprétation de la perspective linéaire au Japon (1740-1830) et son retour en France (1860-1910) », *loc. cit.*, p. 34. Inaga parle aussi d'« effet de "montage" » (*id.*) à propos de ce phénomène.

le même phénomène visuel se rencontre entre la brume et le pull-over de laine blanc ; l'image est très dense ici : le vêtement se reflète aussi en deçà du rétroviseur, mais bien moins nettement, sur la vitre du pare-brise. Le rétroviseur joue comme ce que Christian Metz a appelé un « cadre second » : « Le cadre intérieur, le cadre *second*, a pour effet de mettre en évidence le premier, c'est-à-dire le lieu de l'énonciation, dont il est, parmi d'autres, une "marque" fréquente et reconnaissable¹⁰. » Manière réflexive de dire quelque chose sur le cadre principal par l'intermédiaire diégétique – c'est-à-dire plus souplement que par la mise en scène explicite, cérébrale et distanciante – du dispositif, du cadre dans le cadre. Il y a bien empan, ici, puisqu'il s'agit de faire tenir, dans un cadre figuratif qui respecte le principe de la perspective dans son imagicité, des images qui le pervertissent.

2/ Autre exemple. Sa structuration sera sensiblement la même que dans le précédent, mais inversée. La scène se situe après que Yuriko, qui veut rompre avec Sugino, lui a appris qu'elle était enceinte de lui. Elle lui annonce désormais qu'elle préfère que son ancien amant l'accompagne à l'hôpital. Sugino est impliqué dans trois plans où il est seul à l'écran. Dans le premier, l'image joue ouvertement sur un effet d'à-plat avec le *shōji* : la partie anthropomorphique (hautement représentationnelle) est limitée à la superficie de l'un des quatre grands carrés de la cloison, dont les trois autres fonctionnent comme des monochromes abstraits et géométrisés (à leurs quadrillés en figures plus petites), isolement du quadrillage albertien ou dürerien en valeur abstractionnalisante (il devient la figure).



N° 5 - *Amours dans la neige*

Tout se passe comme si le décor où évolue Sugino n'était qu'une image sans profondeur projetée ou collée sur une partie du *washi*. On retrouve le même genre de « cadre second » que dans l'exemple antérieur. Le deuxième plan semble le confirmer, mais là encore *des cheveux* viennent taquiner la perception visuelle pour l'observateur contentieux (il est difficile de le voir en raison du noir de la chevelure sur le noir de la trame en bois) : mais, en fait, il y a

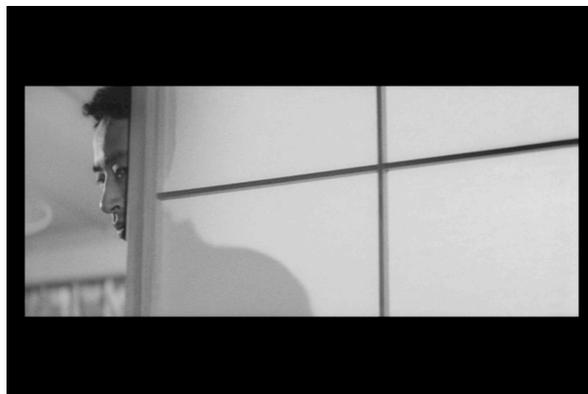
¹⁰ Christian METZ, *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991, p. 72.

un carré vide dans le *shōji* (un peu comme dans le jeu du puzzle à retrouver en faisant coulisser les pièces) – la case en question est ironiquement celle de la figuration mimétique saturée... –, où le papier manque (donnée troublante : on n'en connaîtra pas la raison narrative) ; et Sugino se tient *derrière* le *shōji*, dans la profondeur de la pièce.



N° 6 - *Amours dans la neige*

Ce que viendra ensuite valider le troisième et dernier plan sans ambiguïté : style *kamishibai*, puis apparition du corps par le bord gauche de la séparation. La forme humaine sort du quadrillage : c'est-à-dire en régime de perspective inversé, la forme humaine sort du plat de la feuille (*Lac des femmes*, 1966 : la femme est dans le trou figuratif de la perforation entourée de noir).



N° 7 - *Amours dans la neige*

III¹¹

Après treize ans d'absence qui le tinrent éloigné du cinéma (soucis de santé, voyage au Mexique, projet pour la télévision), Yoshida y revient avec *Promesse* (1986), et surtout

¹¹ Cette section reprend, modifié, un passage de Jean-Michel DURAFOUR, « “Éventrail” du visage (I). Visage/figure/montage. À partir de quelques plans japonais », *La Furia Humana*, n° 9, été 2011, http://www.lafuriaumana.it/index.php?option=com_content&view=article&id=372:l-eventrail-r-du-visage-&catid=58:la-furia-umana-nd9-summer-2011&Itemid=61.

Onimaru (1988), adapté du roman d'Emily Brontë, et plus peut-être de la lecture qu'en a proposée Georges Bataille dans *La Littérature et le Mal* en 1957.

Kinu, la jeune fille du clan Yamabe de la Demeure de l'Est, amoureuse de son frère adoptif Onimaru, brutal et pulsionnel, décide néanmoins de se rendre chez son cousin de la Demeure de l'Ouest, le fade et policé Mitsuhiko, pour réunir les deux maisons rivales et échapper à son destin de prêtresse afin de rester sur la montagne avec Onimaru. Pendant l'essentiel de la scène, Kinu et Mitsuhiko se parleront donc – c'est la règle visuelle et d'usage – dissimulés en partie derrière des éventails dépliés devant leur visage, plissant leur visage (le dépliage est un pli supplémentaire), fronçant, sur différentes couches de profondeur de champ, le pli de leur visage (certains plans pris en deçà d'un des éventails les superposent tous deux sur le visage opposé), en autant de percées les unes montées à côté des autres, encastrées dans les autres, dévorant sur les autres.

Ces quelques plans montrent admirablement ce que veut dire « voir d'un œil » – que cet œil soit bienveillant, suspicieux, drôle importe peu : on prendra l'expression comme elle vient. L'éventail de Kinu, placé en amorce contre son visage, occupant l'avant-plan, est donné au spectateur comme les objets que nous voyons de très près et qui nous apparaissent sous un angle de vue gauchi selon *lequel de nos yeux nous ouvrons et lequel nous fermons*. Perversion de la perspective monofocale dans son principe : on finit par ne voir que comme d'un seul œil. Si le terme de plan « subjectif » – préférons, avec Marc Vernet, « champ personnalisé¹² » – est évidemment toujours à prendre avec des pincettes, on remarquera qu'un des obstacles majeurs à son emploi strict – le bifocalisme de notre perception visuelle – est ici levé, ou pour le moins provisoirement anesthésié : tout se passe comme si Yoshida nous invitait à une expérience de vision *mono-oculaire* (comme l'est l'appareil de prise de vues). À un moment donné, un plan s'ouvre photographié depuis le revers de l'éventail de Mitsuhiko, puis la main de l'homme – pour une raison inconnue et incongrue – se décale vers la droite et fait

¹² Marc VERNET, *Figures de l'absence. De l'invisible au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1988, p. 33. La succession des plans est ici fort difficile à unifier. Compte tenu de la position du visage de Mitsuhiko – la joue droite parallèle à la feuille de papier (on comprend par ailleurs avec un petit temps de décalage dû à une scénographie retorse que, si l'homme tient son visage face à la caméra, la femme se trouve sur le hors-champ côté gauche, par-delà l'éventail en prolongeant la droite : il lui parle de profil) – il pourrait paraître plus surprenant, et disruptif, que son éventail puisse aussi personnaliser un plan en contrechamp sur une Kinu que le Mitsuhiko en question, en l'état, *sans tourner le visage*, ne peut pas voir. Or nous la voyons, comme *il la verrait* ; le troisième plan, revenant sur lui, confirmant qu'il n'aura pas bougé la tête. À moins de supposer que cet homme pivote et remette en place son visage dans la collure, dans le peu de temps offert par le montage entre les deux plans, subrepticement, tel un enfant qui profiterait d'une éclipse providentielle du regard du vendeur pour chaparder la friandise sur l'étalage : son désir pour cette jeune femme qu'il épousera, peut-être, le lui autoriserait. Pourtant nous n'avons affaire qu'aux images. Ainsi le montage semble aussi contredire la personnalisation de l'énonciation des plans.

apparaître plus nettement, sans l'éventail en *interface*, Kinu au fond du champ : ouvrons maintenant nos deux yeux mais alternativement sur nos objets proches de tout à l'heure.

Perversion de la perspective monofocale dans son principe : on finit par ne voir que d'un seul œil. Et cette vision d'un seul œil produit une image sans profondeur.

IV

Yoshida n'est pas le seul cinéaste japonais à se livrer à un tel agacement de la perspective. Je pense aussi à des cinéastes pourtant beaucoup plus classiques, et moins audacieux, comme Tomu Uchida (*Meurtre à Yoshiwara*, 1960). Mieux même : il s'inscrit dans un héritage qui vient d'abord de la peinture perspective elle-même, et que le cinéma a accentué. En fait, les cinéastes japonais, comme Yoshida, par le truchement d'autres régimes visuels que celui, occidental, sur lequel le principe optique du cinéma photographique repose¹³, peuvent plus aisément mettre l'accent sur sa connivence avec la perspective linéaire et *en même temps* le germe enfermé de sa dislocation.

S'ensuivent quelques remarques à la serpe sur la perspective géométrique en général (je ne fais pas ici de distinction entre des procédés parfois très différents). Arc-boutée sur le subjectivisme qui apparaît dans la pensée européenne occidentale avec la mise en place de l'humanisme, notamment néoplatonicien de l'Académie de Careggi (autour de Marsile Ficin), venue de l'illusionnisme antique inspirée par la peinture des décors de théâtre¹⁴, elle ne reproduit en rien, comme en décalque, une quelconque vision naturelle (qui de toute façon n'existe pas), mais est le produit extrêmement élaboré d'une vision *paradigmatique et symbolique* du monde nécessitant un long apprentissage à grand renfort d'une pédagogie scientifique sévère et extrêmement sophistiquée (telle la *Underweysung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit* d'Albrecht Dürer). L'idéologie de la perspective, pour le dire en un mot, suppose qu'aucune forme n'existe en soi dans le monde, avec son propre centre et ses propres lois, mais seulement *en tant que rapportée à un foyer transcendant et à distance*, unique et unificateur (le corps humain percevant). Or, ce n'est pas du tout ainsi que fonctionne le regard : comme le rappelle Maurice Merleau-Ponty dans *Signes*, là où la perspective est un regard *désincarné*, ou plutôt plusieurs regards désincarnés *successifs* qui

¹³ Les théoriciens du dispositif, à l'instar de Jean-Louis Comolli, ont insisté sur ce point depuis longtemps déjà. Voir Jean-Louis COMOLLI, *Cinéma contre spectacle* suivi de *Technique et Idéologie (1971-1972)*, Lagrasse, Verdier, 2009, pp. 125-155.

¹⁴ Vitruve attribue l'invention concrète de la perspective au peintre Agatharque de Samos, qui travaillait à la fabrication des décors pour la représentation des tragédies d'Eschyle, et indique que la tradition attribuée à Démocrite et Anaxagore des traités de perspective à partir des réalisations d'Agatharque (VITRUVÉ, *Les Dix Livres d'architecture*, VII, Préface, trad. C. Perrault revue et corrigée par A. Dalmas, Paris, Balland, 1979, p. 212). De cela, nous ne possédons malheureusement aucune preuve qui nous soit parvenue.

entendent attribuer à chaque objet ses justes proportions par rapport à un point de fuite universel et abstrait, le regard humain est toujours capté par un objet qui, le fascinant, l'accapare et s'y absolutise – « chaque chose le veut en entier¹⁵ » – en diminuant les proportions des autres objets environnementaux (rivaux).

¶ Et ce foyer, disais-je, n'est pas même pris dans une quelconque naturalité : irait-on jusqu'à contester, comme le fait brillamment Paul Virilio, qu'elle soit tout bonnement terrestre ? Questionnement de *La Vitesse de libération* : comment cela se fait-il que des êtres tels que nous, dont l'existence est fondamentalement gouvernée par le paramètre de la *verticalité* (station debout, attraction terrestre), ont élaboré un système visuel articulé autour de la dialectique *proche-lointain*, « alors même que notre vision est proprement déterminée par notre poids¹⁶ » ? C'est que la perspective est bien verticale au fond. Elle est une sorte de « chute horizontale », de « vertige horizontal¹⁷ ». Virilio de citer alors le témoignage d'un spécialiste du saut en parachute (dont on sait que Léonard dessina des ébauches), en se trompant d'ailleurs sur son nom, Marc Défourneaux (et non Dufourneaux), auteur de *L'Attrait du vide* :

La chute-à-vue consiste à apprécier visuellement, à tout moment de la chute, la distance à laquelle on se trouve du sol. [...] Quand on se trouve à 2000 mètres, on ne s'aperçoit pas que le sol approche. En revanche, quand on arrive aux environs de 800 à 600 mètres, on commence à le voir « venir ». La sensation devient rapidement effrayante car le sol fonce vers soi. Le diamètre apparent des objets croît de plus en plus vite et l'on a soudain la sensation de les voir non plus se rapprocher, mais s'écarter brusquement, comme si *le sol se fendait*¹⁸...

Le cinéma mettra particulièrement en crise ce présupposé perspectif. D'un côté, l'unicentrisme corporel y est redoublé par l'appareil de prise de vues. Même si la caméra n'est pas un œil (elle n'en connaît pas la distraction flâneuse, la vision humaine est binoculaire), elle est l'héritière de toute la tradition perspective (le monofocalisme, par exemple). Mais, d'un autre côté, la caméra, par les possibilités de *perceptions inhumaines* qu'elle met en œuvre (ralenti, panoramique...), amplifiées par certaines formes de montage et certains types de cadrage, servira de levier à l'affirmation explicite, récurrente tout au long de l'histoire du cinéma¹⁹, que ce dernier donne comme accès à une perception des choses intérieures aux

¹⁵ Maurice MERLEAU-PONTY, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 60.

¹⁶ Paul VIRILIO, *La Vitesse de libération*, Paris, Galilée, coll. « L'Espace critique », 1995, p. 12.

¹⁷ *Ibid.*, p. 40.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 43-44.

¹⁹ Par exemple, chez Dziga Vertov : « L'œil mécanique, la caméra, qui se refuse à utiliser l'œil humain comme pense-bête, recherche à tâtons dans le chaos des événements visuels, en se laissant attirer ou repousser par les mouvements, le chemin de son propre mouvement ou de sa propre oscillation, et fait des expériences d'étirement du temps, de démembrement du mouvement ou au contraire d'absorption du temps en lui-même, d'engloutissement des années, schématisant ainsi des processus de longue durée inaccessibles à l'œil normal »,

choses elles-mêmes. Gilles Deleuze, à la suite de Jean Epstein, a notamment montré comment le cinéma déterritorialisait la perception humaine, du sol terrestre, pour la mouler sur la *perception aquatique* (tous les points sont quelconques, immanence, a-centrement, etc.). En mer, la perspective linéaire a-t-elle un sens ? Imaginons quelqu'un qui serait né en pleine mer et ne connaîtrait que le paysage de la mer et du ciel devant ses yeux : que voudrait dire une telle perspective pour cet homme ? Quels compartiments de l'espace aurait-il à organiser, quels objets à sérier ? La perspective va de pair avec une expérience *solide et rigide* du monde²⁰.

Telle est la tension du cinéma en regard de la perspective : il contrarie, par bien de ses puissances, son *principe heuristique* (l'anthropocentrisme), en même temps qu'il la reconduit dans son *rendu perceptif* (l'illusionnisme), et ce, sans passer désormais par des intermédiaires mathématiques et l'esprit de l'artiste, c'est-à-dire la naturalise, alors même que toute représentation, la perspective y compris, est symbolique²¹.

Cette tension est déjà présente dans la peinture occidentale où il n'est pas rare, et même très fréquent, que les maîtres de premier plan dérangent *délibérément* la perspective pour peu qu'ils préfèrent représenter ou bien ce qu'ils voient du monde plutôt que ce qu'ils en pensent (le peintre de la *Vierge de la fête du rosaire* finit par donner des instructions pour dessiner en perspective sans avoir besoin de recourir pour cela à la vue...); ou bien ce qu'ils pensent mais selon des économies spéculatives alternatives (notamment théologiques, dont le naturalisme, l'illusionnisme, le géométrisme, le rationalisme, etc. ne sont pas des paramètres dirimants). N'y a-t-il pas finalement que des arrangements avec un schème théorique ? Aperçu : dans *Le Jugement dernier* de Michel-Ange, peint à fresque sur le mur d'autel de la chapelle Sixtine, un singulier effet de raccourci *di sotto in sù* « penche » l'image, la « bascule », imaginativement, « vers l'arrière ». Mathématiquement, les points situés les plus en haut, donc les plus éloignés (par illusionnisme), sont censés donner lieu à des figures plus petites. Or, nul besoin d'être un très fin observateur pour remarquer que c'est exactement le

Dziga VERTOV, « Conseil des Trois » (1923), *Articles, journaux, projets*, trad. S. Mossé et A. Robel, Paris, Cahiers du cinéma/UGE, coll. « 10/18 », 1972, pp. 31-32.

²⁰ Je reviens en détail sur ces questions dans mon prochain ouvrage à paraître : Jean-Michel DURAFOUR, *L'Étrange Créature du lac noir de Jack Arnold. Aubades pour une zoologie des images*, Aix-en-Provence, Rouge profond, coll. « Débords », 2016.

²¹ André Bazin : déjà la photographie délivrait l'image du « péché originel » de la *costruzione legitima* savante (André BAZIN, « Ontologie de l'image photographique » (1945), repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* (1958), Paris, Cerf, coll. « 7^{ème} Art », 1985, p. 12).

contraire qui se produit, puisque les figures les plus grandes, en valeur absolue, se trouvent dans la partie supérieure de la composition²².

(Il n'est pas anodin que Yoshida se soit particulièrement intéressé à de tels grands maîtres, comme en témoigne l'exceptionnelle série *Beauté de la beauté* (94 épisodes) réalisée pour la télévision à partir de 1973, dont le premier cycle est composé de diptyques ou triptyques d'épisodes d'une vingtaine de minutes chacun consacré à un maître majeur de l'histoire de l'art européen : Goya, Manet, Bosch, Delacroix, Le Caravage, et ainsi de suite. Dans les cycles suivants, Yoshida revient aux artistes classiques japonais, après un détour par l'Égypte ancienne.)

V

Je retiendrai maintenant ceci de ce qui précède.

1/ De tels exemples sont récurrents dans de nombreux films de Yoshida, du moins à partir de sa rupture avec les structures classiques. *Amours dans la neige* ou, plus tard, *Onimaru* ne sont aucunement, sur ce point, des cas isolés. Mais, comme je l'ai dit aussi en passant tout à l'heure, Yoshida n'est pas, non plus, le seul cinéaste japonais à proposer une telle pratique, à l'intérieur du cadre d'un cinéma qui reste narratif et figuratif. Nul besoin à cela d'une approche plus formaliste ou frontalement anti-illusionniste. La raison en est, selon moi, qu'un tel détraquement de la perspective est inscrit dans le cinéma lui-même, dès son régime photographique le plus signalétique. Le regard japonais aide simplement à le mettre au jour : n'est-ce pas ce qui explique l'influence proclamée de ce cinéma sur notre modernité cinématographique, dont la mise en avant du dispositif illusionniste et la présentation analytique des modes de fabrication de l'image seront quelques-uns des traits caractéristiques ?

En ce sens, on peut noter que Yoshida aura, très vraisemblablement, été marqué par les derniers films d'Ozu, dont il fut l'assistant et sur lequel il a écrit un très beau livre²³. Ces films (*Printemps tardif*, 1949, *Voyage à Tokyo*, 1953, *Fleurs d'équinoxe*, 1958, *Fin d'automne*, 1960...) sont célèbres par les différentes stratégies d'« abstraction plane²⁴ » de l'image qu'ils mettent en œuvre : majoration des verticales et des horizontales, caméra basse, garrot de la profondeur, communication latérale entre l'avant-plan et l'arrière-plan, rétention

²² J'emprunte le présent spécimen à Pavel FLORENSKI, *La Perspective inversée* (1919), trad. O. Kachler, Paris, Allia, 2013, pp. 49-50.

²³ YOSHIDA Kijū, *Ozu ou l'Anti-cinéma* (1998), trad. J. Campignon et J. Viala, Lyon/Arles/Issy-les-Moulineaux, Institut Lumière/Actes Sud/Arte Éditions, 2004.

²⁴ HASUMI Shigéhiko, *Yasujirō Ozu* (1992), trad. R. Nakamura, R. de Cecatty et S. Hasumi, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Auteurs », 1998, p. 135.

des figures dans la partie inférieure du cadre, mur face à une fenêtre ou une porte ouverte, etc. « Ozu utilise chaque technique à sa disposition *pour produire l'image filmique comme image plane*²⁵ » : ce qui est profilmiquement derrière, dans la réalité, y devient, à l'image, au-dessus ou à côté. « Cette abstraction laisse apparaître un espace-plan interdisant les regards vers le lointain²⁶. »

2/ Ce phénomène ne s'explique pas par un quelconque pseudo-japonisme, qui sonne toujours creux et ne veut dire quelque chose qu'à ceux qui connaissent fort mal l'histoire des arts japonais et ne s'en tiennent qu'à des apparences rapides²⁷ (tout art national, à n'importe quel moment de son développement, est une synthèse où se mêlent toujours des influences étrangères), mais par un conflit entre modes de représentation indigènes et théories de la perspective occidentale, réactivé, après ce qui s'est passé en peinture, par le cinéma. Cette planéité n'a rien à voir avec le transfert direct de la planéité traditionnelle des images japonaises, du moins à mes yeux, au cinéma, mais est *la résolution* d'une lutte visuelle entre la planéité japonaise composite susdite (équivoque de la démarcation entre intérieur et extérieur, place axiale du vide, par exemple), continuons de la nommer ainsi pour simplifier, et la profondeur perspective homogénéisante, reformulée par le cinéma. Ainsi est-il spécieux de rabattre, comme on pourrait être tenté de le faire, le cloisonnement figuratif en parallélogrammes des deux premiers plans sur Sugino, dans le deuxième extrait d'*Amours dans la neige*, évoqué ci-avant, sur certaines images de la peinture monochrome à l'encre sur paravents (Tōhaku Hasegawa, e. g.), en pensant avoir donné à l'analyse esthétique une rigueur supplémentaire en restreignant l'examen à la sphère strictement nipponne. Ou pour le dire autrement : notre ethnocentrisme n'est pas nécessairement inadapté dans la mesure où il peut arriver que les artistes japonais aient été *objectivement* influencés par des techniques et des théories occidentales. Tout est affaire d'exigences locales selon le problème qu'on se propose d'examiner. Ici, s'il y a un rapport, et peut-être y en a-t-il un, c'est uniquement dans une relation aux problèmes de la perspective, précisément du damier perspectif, qui, à l'instar des panneaux articulés du paravent, produit l'image *par débordement d'une case sur une*

²⁵ Noël BURCH, *Pour un observateur lointain. Forme et signification dans le cinéma japonais* (1979), trad. J. Queval, Paris, Gallimard, 1982, p. 185.

²⁶ HASUMI Shiguéhiko, *Yasujirō Ozu, op. cit.*, pp. 136-137.

²⁷ Voir l'état des lieux sur l'insoluble opposition entre les *continuistes* tenants du « japonisme » et les *catastrophistes* défenseurs de la thèse de l'influence occidentale dans le cinéma japonais que je propose dans Jean-Michel DURAFOUR, « Le *katsuben* et ses prolongements dans le cinéma japonais des années 1930 – l'exemple d'Ozu », in Vincent BOUCHARD, Germain LACASSE et Gwenn SCHEPPLER (dir.), *CINÉMAS*, vol. 20, n° 1, *Le Bonimenteur et ses avatars au moment de l'arrivée du son*, automne 2009, pp. 45-65.

autre, puisque la perspective est le mode visuel reproduit par l'appareil de prise de vues d'invention européenne adopté par l'industrie japonaise du cinéma.

Que penser de ces exemples ? Quel sens peut-on donner à de tels détournements de la perspective ? Je me hasarderai, pour finir, à en dire ceci (qui, là encore, peut sans doute valoir pour d'autres cinéastes). Comme chez les peintres de la Renaissance et leurs continuateurs, la perspective est perturbée quand se trouvent à l'image deux espaces distincts en rivalité : un espace physique (qui est celui concerné par la géométrie perspective), *un espace mental ou spirituel, ou du moins immatériel*, dont la présence, l'événementialité, la percée dans le monde matériel ne peuvent se donner à voir qu'au prix d'infractions à la perspective, dans la mesure où, n'étant pas visible, il n'est pas figurable et ne peut se manifester que dans l'embrasement et l'entaille. Notre Moyen-Âge, qui passait l'art par les fourches caudines d'une métaphysique transcendant l'individu et affirmait l'existence réelle des objets hors de notre perception, *ne voulait pas* représenter en perspective. Le cinéma, s'il n'est pas de la théologie, n'en a pas pour autant affaire avec d'autres immatériels : émotions, affects, fantômes en tous genres. Robert Bresson : « Films de cinématographe : émotionnels, non représentatifs²⁸ ». C'est bien d'eux dont il s'agit encore ici. Les perturbations perspectives interviennent toujours dans les mélodrames de Yoshida à des moments de tensions critiques des sentiments. Traditionnellement, on donne à voir le sentiment par ce qui en passe sur le corps de celui qui le ressent, question de jeu d'acteur, de théâtre, au fond, mais de cinéma ? Ce n'est pas le sentiment que je vois – il n'est pas visible en soi – mais sa manifestation dans une chair musculeuse et nerveuse. Or, si l'un des propres du cinéma consiste à pouvoir rendre apparent « le mouvement pur extrait des corps et des mobiles²⁹ », c'est précisément par un *jeu de la forme*, comme on parle du jeu d'une porte, d'un serrage trop distendu, d'une amplitude trop grande entre deux pièces d'un même mécanisme, c'est-à-dire d'un empan, permettant de dissocier la motion, l'émotion de son expression anthropomorphique en la désobjectivant, pour la faire apparaître – moins apparence reproduite qu'apparition inédite – telle une donnée en soi, pas centrée relativement à notre corps, le corps humain, de l'expérience.

Je boucle ainsi, d'un dernier cheveu, ces remarques en bataille d'une perspective dépeignée. Comme écrivait Epstein dans *Bonjour cinéma*, en parlant du gros plan comparé au cubisme (qui rend la vie intérieure perceptible par les images), mais on pourrait en dire tout autant du travail sur la forme spatiale que cette communication a modestement mis en lumière : « À la

²⁸ Robert BRESSON, *Notes sur le cinématographe* [1975], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, p. 100.

²⁹ Gilles DELEUZE, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1983, p. 38.

perspective du dehors, il substitue ainsi la *perspective du dedans*, une perspective multiple, chatoyante, onduleuse, variable et contractile comme un cheveu hygromètre³⁰. »

³⁰ Jean EPSTEIN, *Écrits sur le cinéma (1921-1947)*, tome 1, Paris, Seghers, coll. « Cinémaclub », 1974, p. 115.