



HAL
open science

La place du spectateur : représentations théâtrales et théâtralité de la représentation dans le cinéma japonais

Simon Daniellou

► **To cite this version:**

Simon Daniellou. La place du spectateur : représentations théâtrales et théâtralité de la représentation dans le cinéma japonais. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Rennes 2, 2015. Français. NNT : 2015REN20036 . tel-01245448

HAL Id: tel-01245448

<https://theses.hal.science/tel-01245448>

Submitted on 17 Dec 2015

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.



THÈSE / Université RENNES 2

sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne

pour obtenir le titre de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ RENNES 2

Mention : Cinéma

École doctorale ALL (ED 506, Arts Lettres Langues)

présentée par

Simon DANIELLOU

Préparée dans le département des Arts du Spectacle

Équipe d'accueil APP (EA 3208, Arts : pratiques et poétiques)

Laboratoire d'Études cinématographiques

La place du spectateur

Représentations théâtrales et théâtralité de la représentation dans le cinéma japonais

Thèse soutenue le 27 novembre 2015
devant le jury composé de :

Gilles MOUËLLIC

Professeur, Université Rennes 2 / *directeur de thèse*

Laurent GUIDO

Professeur, Université de Lille 3 / *rapporteur*

François THOMAS

Professeur, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 / *rapporteur*

Laurent LE FORESTIER

Professeur, Université Rennes 2 / *examineur*

Benjamin THOMAS

Maître de conférences, Université de Strasbourg / *examineur*

THÈSE / Université RENNES 2

sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne

pour obtenir le titre de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ RENNES 2

Mention : Cinéma

École doctorale ALL (ED 506, Arts Lettres Langues)

Équipe d'accueil APP (EA 3208, Arts : pratiques et poétiques)

Préparée dans le département des Arts du Spectacle

Laboratoire d'Études cinématographiques

La place du spectateur

Représentations théâtrales et théâtralité de la représentation dans le cinéma japonais

par

Simon DANIELLOU

Thèse soutenue le 27 novembre 2015

devant le jury composé de :

Gilles MOUËLLIC

Professeur, Université Rennes 2 / *directeur de thèse*

Laurent GUIDO

Professeur, Université de Lille 3 / *rapporteur*

François THOMAS

Professeur, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 / *rapporteur*

Laurent LE FORESTIER

Professeur, Université Rennes 2 / *examineur*

Benjamin THOMAS

Maître de conférences, Université de Strasbourg / *examineur*

REMERCIEMENTS

À l'issue de ces cinq années de recherche, je tiens à remercier Gilles Mouëllic, mon directeur de thèse, pour sa grande disponibilité et son soutien constant dont ce travail, et plus généralement mon parcours de doctorant, ont grandement profité. Je remercie également les membres du jury, Laurent Guido, Laurent Le Forestier, Benjamin Thomas et François Thomas qui ont accepté de donner de la valeur à cette étude en y portant leur attention.

Mes remerciements vont également à mes collègues du groupe de recherche ALEF ainsi qu'à Antony Fiant, Roxane Hamery, Priska Morrissey et Éric Thouvenel, membres du laboratoire d'Études cinématographiques de Rennes 2 dont j'ai eu la chance de partager les recherches durant plusieurs années. La confiance qu'ils m'ont régulièrement exprimée a été une source de motivation essentielle pour mener à bien cette thèse.

J'adresse un grand merci à tous mes amis et proches qui ont alimenté ma réflexion en manifestant d'une façon ou d'une autre leur intérêt pour mon travail : Anouk Bellanger, Marie Bulté, Blandine Devieille, Erwan Floch'lay, Antoine Gaudé, Thomas Gombaud, Chloé Huvet, Damien Keller, Yannick Kernec'h, Yola Le Cañec, Jean-Baptiste Massuet, Romain Mullard, Jun Noguchi, Marjorie Portanguen. Je remercie également mon frère Tanguy pour les dérivatifs salvateurs que sont nos discussions de passionnés.

Ma reconnaissance va particulièrement à Morgan Bréhinier, fin connaisseur des cinémas d'Extrême-Orient grâce à qui j'ai pu découvrir des œuvres rares. Même si c'est une bouteille à la mer, je profite de cette occasion pour saluer les efforts de toute une communauté de « passeurs » anonymes qui fait aujourd'hui exister sur l'internet de nouvelles formes de cinéphilie en permettant notamment l'accès à un nombre inestimable de films japonais.

Je remercie chaleureusement mes parents pour m'avoir à nouveau témoigné un soutien indéfectible durant ces années de recherche qui n'auraient pas pu aboutir sans eux, la portée de leur dévouement inconditionnel dépassant largement le cadre de ce travail.

À mon épouse Sang-yeon, pour la confiance qu'elle me témoigne chaque jour, pour la dimension toute particulière qu'elle donne à mes recherches et pour bien d'autres choses encore.

Avis au lecteur

Afin de faciliter la lecture, nous nous permettrons de rompre dans cette étude avec l'usage japonais qui veut que le nom de famille précède le prénom. Nous écrirons donc Akira (prénom) Kurosawa (nom) plutôt que Kurosawa Akira. S'ils existent, nous privilégierons les titres français des œuvres (films, pièces, etc.), à défaut les titres anglais selon leur légitimité, tout en nous adaptant aux usages.

SOMMAIRE

Introduction	8
I. Cinéma et théâtre	8
II. Cinéma et théâtralité	12
III. Un corpus approprié : théâtre et cinéma japonais	16
IV. Distance culturelle de « l’observateur lointain	20
V. Méthode d’analyse formelle	25
VI. Problématique	27
Première Partie. Le regard d’un spectateur anonyme : monstration cinématographique de la performance théâtrale	31
Chapitre I. Spatialisation cinématographique de l’espace spectaculaire	34
I.1. Cadrer l’espace spectaculaire	34
I.1.a. L’espace du <i>nō</i>	35
I.1.b. L’espace du <i>bunraku</i>	37
I.1.c. L’espace du <i>kabuki</i>	41
I.2. Parcourir l’espace spectaculaire	46
I.2.a. Parcourir physiquement	47
I.2.b. Parcourir du regard	53
I.3. Projeter l’espace spectaculaire	59
I.3.a. Planéité plutôt que tridimensionnalité	59
I.3.b. Éloignement plutôt que profondeur	70
Chapitre II. Monstration cinématographique de la présentationnalité théâtrale	80
II.1. La présentationnalité théâtrale face au réalisme cinématographique	80
II.1.a. La présentationnalité comme « réalité du théâtre »	81

II.1.b. La présentationnalité comme distanciation	91
II.2. Le réalisme cinématographique face à la présentationnalité théâtrale	103
II.2.a. La présentationnalité comme artificialité du jeu d'acteur	103
II.2.b. La présentationnalité comme artificialité de l'espace scénique	113
II.3. La présentationnalité comme coprésence réaliste et théâtrale	123
II.3.a. La coprésence sur un même espace de représentation	123
II.3.b. La coprésence dans un même espace de spectacle	135
Deuxième partie. Le regard d'un spectateur privilégié : intégration narrative de la performance théâtrale	147
Chapitre III. Articulations sensorielles entre spectacle et spectateurs	152
III.1. Organisation narrative des points de vue	152
III.1.a. Focalisation de l'attention	153
III.1.b. Déviation de l'attention	164
III.1.c. Situations voyeuristes	174
III.2. Organisation narrative des espaces	186
III.2.a. Ségrégation spatiale	188
III.2.b. Dépassement des frontières	201
Chapitre IV. Articulations mentales entre spectacle et spectateurs	214
IV.1. Enjeux appréciatifs	214
IV.1.a. Appréciation externe	215
IV.1.b. Appréciation interne	225
IV.2. Échos symboliques	234
IV.2.a. Identifications	235
IV.2.b. Projections	243
IV.2.c. Projections (bis)	260

Troisième partie. Le regard d'un spectateur distancié : intégration représentationnelle de la performance théâtrale	268
Chapitre V. Intégration au récit par la mise en chaîne	271
V.1. Figuration de réalités mentales	272
V.1.a. Juxtaposition de réalités	272
V.1.b. Entremêlement de réalités	282
V.2. Prise en charge ponctuelle de la diégèse	299
V.2.a. Juxtaposition de régimes de représentation	300
V.2.b. Entremêlement de régimes de représentation	309
V.2.c. Comparaison symbolique de régimes de représentation	316
Chapitre VI. Intégration au profilmique par la mise en scène	325
VI.1. Influence du contexte diégétique sur la mise en scène	325
VI.1.a. Contexte artistique	326
VI.1.b. Contexte subjectif	333
VI.2. Influence de recherches esthétiques sur la mise en scène	341
VI.2.a. Recherches chorégraphiques et scénographiques	342
VI.2.b. Recherches plastiques	355
Chapitre VII. Intégration à la diégèse par la mise en cadre	369
VII.1. Mise en cadre tributaire de la mise en scène	369
VII.1.a. Mise en cadre imitée par la mise en scène	369
VII.1.b. Mise en scène imposée à la mise en cadre	375
VII.2. Primauté de la mise en cadre sur la mise en scène	387
VII.2.a. Mise en scène au service de la mise en cadre	387
VII.2.b. Mise en cadre indépendante de la mise en scène	400

Conclusion. D'un spectateur l'autre	412
Bibliographie	424
I. Théorie du cinéma	424
II. Théorie des arts du spectacle	429
III. Théorie du spectateur	430
IV. Le cinéma et les autres arts	431
V. Le cinéma japonais	434
VI. Arts et cultures du Japon	448
VII. Arts et cultures de l'Extrême-Orient	451
Index des noms propres	452
Index des films	457
Index des pièces	461
Liste des extraits	463
Images supprimées de la version en ligne	467

INTRODUCTION

I. Cinéma et théâtre

En 2009, des rédacteurs de la revue *1895* interrogent André Gaudreault sur la nécessité de « *rouvrir les frontières*, dans le "bon sens" cette fois : c'est-à-dire non en revenant à une lecture du passé (les débuts du cinématographe) par l'avenir (le cinéma "classique") – ce qui est constitutif d'une approche *téléologique*, – mais en envisageant *les rémanences du cinéma des premiers temps dans le cinéma postérieur*¹ », ce à quoi l'intéressé répond par quelques exemples de travaux qu'il juge significatifs². Adressé aux historiens du cinéma, cet échange n'en demeure pas moins une invitation ouverte à d'autres approches, notamment si l'on considère les origines narratologiques du projet d'André Gaudreault³ entendues au sens d'une narratologie de l'« énoncé narratif⁴ » filmique et non d'une narratologie thématique ou « narratologie du contenu » telle que développée par Algirdas-Julien Greimas et « privilég[ant] l'étude des contenus narratifs (c'est-à-dire de l'histoire racontée), tout à fait indépendamment du média qui les prend en charge⁵ ». Ayant identifié deux paradigmes épistémiques, la « cinématographie-attraction » et le « cinéma-institution »⁶, Gaudreault précise que trois paradigmes représentationnels y sont selon lui perpétuellement en jeu : la captation/restitution, la monstration et la narration⁷. Or, force est de constater que la fortune de telles notions et du vocabulaire qui s'y rattache n'est pas

¹ François ALBERA, Alain BOILLAT, Alain CAROU et Laurent LE FORESTIER, « Pour une nouvelle histoire du cinématographe : cinq questions à André Gaudreault », *1895, Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 57, avril 2009, p. 16, souligné par les auteurs.

² André GAUDREAULT, « Réponses à 1895 », *1895, Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 57, avril 2009, p. 29. Gaudreault signale notamment l'ouvrage Wanda STRAUVEN, (dir.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006. S'il revendique une tout autre approche, signalons que la crise du récit et de la représentation identifiée par Laurent Jullier dans son étude du cinéma dit « post-moderne » met indirectement en avant de telles rémanences. Laurent JULLIER, *L'Écran post-moderne : un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs Visuels », 1997. Le chapitre 4 intitulé « L'épuisement du récit classique » (p. 97-130) propose ainsi un parallèle avec le cinéma d'avant-garde que Tom Gunning a également souligné à sa façon au sujet du « cinéma d'attraction ». Tom GUNNING, « Le Cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde », traduit de l'anglais par Franck Le Gac, *1895, Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 50, décembre 2006, p. 55-65, texte paru pour la première fois dans *Wide Angle*, vol. VIII, n° 3/4, 1986, p. 63-70 et reproduit dans Thomas ELSAESSER et Adam BARKER (dir.), *Early Cinema – Space Frame Narrative*, Londres, British Film Institute, 1990, p. 56-62, sous le titre « The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectators, and the Avant-Garde ».

³ Cf. notamment André GAUDREAULT, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Québec/Paris, Nota Bene/Armand Colin, édition revue, corrigée et augmentée par l'auteur, 1999 [1988].

⁴ *Ibid.*, p. 46.

⁵ *Ibid.*, p. 47.

⁶ Cf. André GAUDREAULT, *Cinéma et attraction : pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS Éditions, 2008, notamment p. 11 et p. 95 pour l'emploi des termes.

⁷ André GAUDREAULT, « Réponses à 1895 », art. cit., p. 19. Au sujet des « paradigmes des régimes de représentation », Gaudreault renvoie à André GAUDREAULT et Philippe MARION, « Pour une nouvelle approche de la périodisation en histoire du cinéma », *Cinémas*, vol. 17, n° 2-3, automne 2007, p. 215-232.

la même selon que l'on s'intéresse au premier paradigme épistémique ou au second. Le cinéma « classique » est en effet largement considéré comme un aboutissement de « l'intégration narrative⁸ » où pointeraient ici et là des attractions monstratives. Pourtant, revenir à l'origine narratologique d'un tel vocabulaire chez Gaudreault nous rappelle qu'un film de cinéma consiste en une série d'actions monstratives et narratives trop souvent réduites aux seules notions de « mise en scène » et de « montage » dans le cadre de l'analyse filmique, au détriment d'une réflexion sur l'étape du découpage. Il importe ainsi de différencier la mise en scène au sens d'une monstration profilmique (c'est-à-dire la scénographie et le jeu d'acteurs), la mise en cadre au sens d'une monstration filmographique (c'est-à-dire le choix des angles de prises de vue et les mouvements de caméra) et la mise en chaîne au sens d'une narration filmographique (c'est-à-dire le montage). Faire la part des choses entre ces différentes tâches qui se suivent et parfois se mêlent a ainsi le mérite de souligner la double nature du cinéma qui montre et narre dans le même temps par les variations de cadres face à des éléments profilmiques mis en scène (au sens théâtral) puis par leur mise en rapport. Selon Gaudreault, avant que des velléités narratives principalement exprimées par le montage ne conduisent durant les années dix à un cinéma institué, le cinématographe est utilisé pour ses capacités de captation/restitution d'un sujet filmé – bien souvent une performance scénique – sans intervention sur ce dernier, puis pour ses capacités de monstration où le filmeur intervient intentionnellement sur le profilmique, par des choix de cadre notamment. C'est avec le montage que la narration spécifiquement filmique commence, à partir des micro-récits intrinsèques que les plans juxtaposés véhiculent, et avant toute « narration seconde » assurée par une voix-over⁹ par exemple. Cette superposition d'actes narratifs à des actions mimétiques qui caractérise la diégèse filmique invite à réfléchir à l'articulation de la narration sur la monstration sur laquelle repose le cinéma.

Si c'est grâce à l'attraction même (paysages « exotiques », tours de prestidigitation, courses poursuites, etc.) que les différents paradigmes représentationnels ont pu être plus aisément identifiés dans le cas de la cinématographie-attraction, il paraît judicieux de trouver un équivalent à ces situations spectaculaires dans le cas du cinéma institué. À ce titre, la représentation théâtrale s'impose comme un choix prometteur et ce pour plusieurs raisons. En tant que spectacle scénique, elle convoque certaines dominantes des attractions

⁸ André GAUDREULT et Tom GUNNING, « Le cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma », dans Jacques AUMONT, André GAUDREULT et Michel MARIE (dir.), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1989, p. 49-63.

⁹ Nous empruntons le terme à Alain BOILLAT, *Du bonimenteur ou à la voix-over : voix-attraction et voix-narration au cinéma*, Lausanne, Antipodes, coll. « Médias et Histoire », 2007.

des premières années du cinématographe, tandis que les emprunts au théâtre du XIX^e (répertoire, composition scénique, jeu d'acteurs, etc.) sont fréquents dans le « cinéma des premiers temps »¹⁰. Par la suite, la détermination des spécificités du cinéma s'est régulièrement basée sur une opposition au régime de représentation théâtral notamment au début du XX^e siècle¹¹ puis lors du passage au cinéma parlant. Aujourd'hui, alors que le « hors-film » occupe de plus en plus les écrans des salles de cinéma de par le monde, les captations de pratiques scéniques (pièces de théâtre, ballets) et/ou musicales (opéras, concerts) ou de manifestations sportives incitent à réinvestir les capacités narrativo-monstratives des images en mouvement¹². Mais, bien souvent accaparé par les études comparatistes d'inspiration littéraire notamment sous l'angle d'une notion comme celle de l'« adaptation¹³ », le théâtre n'est que rarement abordé en tant que spectacle délimité dans l'espace et le temps au sein du cinéma de fiction. Pourtant, les configurations spectaculaires que proposent les représentations théâtrales au sein d'un profilmique présentent l'intérêt de mettre en abyme une position spectatorielle patente du temps de la cinématographie-attraction¹⁴ mais que le cinéma-institution a en quelque sorte intégrée à sa syntaxe. La présence d'un spectateur diégétique dans certaines bandes du cinéma des premiers temps est en outre symptomatique d'un processus d'intégration narrative des éléments attractionnels comme l'a par exemple montré Laurent Guido¹⁵ à propos des numéros dansés vers 1910, processus déjà latent dans les films du type « *Coucher de la mariée* » vers 1904 où un voyeur assiste au déshabillé d'une femme regardant l'objectif de la caméra¹⁶. Tom Gunning y voit de son côté le passage d'une dimension « exhibitionniste » à une dimension

¹⁰ Cf. Ben BREWSTER et Lea JACOBS, *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film*, New York, Oxford University Press, 1997.

¹¹ Signalons par exemple Germaine DULAC, « Le mouvement créateur d'action » (1924), *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*, Paris, Paris expérimental, 1994, p. 46-50, conférence donnée le 7 décembre 1924, retranscrite pour la première fois dans *Cinémagazine*. Notons également que Ricciotto Canudo ne mentionne pas le théâtre dans son « Manifeste des sept arts », *L'Usine aux images*, Paris, Séguier/Arte, 1995, p. 161-164.

¹² Lire à ce sujet André GAUDREULT et Philippe MARION, *La Fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts visuels », 2013, p. 122 et p. 194-200.

¹³ Signalons par exemple André HELBO, *L'Adaptation. Du théâtre au cinéma*, Paris, Armand Colin, coll. « U », série « Cinéma et audiovisuel », 1997 ; Muriel PLANA, *Roman, théâtre, cinéma : adaptation, hybridation et dialogue des arts*, Paris, Bréal, 2004 ; Yannick HOFFERT et Lucie KEMPF (dir.), *Le Théâtre au cinéma : adaptation, transposition, hybridation*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2010.

¹⁴ « Les attractions ont un caractère ponctuel dans le temps qui s'oppose à l'organisation de la durée requise par la narration. Plutôt que de créer des constructions imaginaires nécessaires à une présentation diégétique de l'action, elles affichent ouvertement leur propre procédé de présentation et placent le spectateur en observateur distancié au lieu de le fondre dans un univers fictionnel. » Tom GUNNING, « Cinéma des attractions et modernité », *Cinémathèque*, n° 5, 1994, p. 130.

¹⁵ Laurent GUIDO, « "Quel théâtre groupera jamais tant d'étoiles ?" Musique, danse et intégration narrative dans les attractions gestuelles du Film d'Art », *1895, Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 56, décembre 2008, p. 166-169.

¹⁶ Cf. Noël BURCH, *La Lucarne de l'infini : naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan, coll. « Fac. Série Cinéma et image », 1991, p. 206-207.

« voyeuriste » propre au cinéma narratif¹⁷. Ainsi, le cinéma intègre les éléments profilmiques à une logique narrative mais ne peut se dispenser pour cela de les montrer « d'une certaine façon ». Pour Susan Sontag, la différence entre cinéma et théâtre se loge dans cette ambiguïté du point de vue entraînée par une succession de plans au sein d'un film : « du point de vue de *qui* est vu le plan¹⁸ ? » Or, comme l'a montré François Jost¹⁹, dans le cinéma de fiction narratif et figuratif qui nous intéresse, le point de vue non subjectif mais tout de même clairement attribué à un personnage est la forme énonciatrice la plus couramment adoptée pour un récit cinématographique. Dans ce cas, le destinataire d'une image est dans le même temps le propriétaire du regard qui l'appelle (un champ-contrechamp entre observant²⁰ et observé par exemple) ce qui facilite l'identification de la place attribuée au spectateur extra-filmique²¹.

Notre objectif est donc d'étudier la façon dont le cinéma narrativo-monstratif élabore la place de ce spectateur extra-filmique dans la durée et par la perpétuelle reconfiguration du point de vue, en analysant la façon dont il rend compte d'un premier rapport spectatorial au sein de la diégèse, rapport entretenu vis-à-vis d'une représentation scénique associant elle-même monstration et narration à des degrés divers. La situation spectaculaire est-elle appréhendée dans son ensemble (un spectacle devant un public anonyme) ou est-elle perturbée d'une façon ou d'une autre ? La monstration de la performance prime-t-elle sur celle de la situation spectatorielle ? Une relation privilégiée est-elle établie entre les deux ? La dimension diégétique de l'œuvre scénique a-t-elle l'occasion d'émerger ? Entret-elle en résonance avec la narration filmique ? Voici quelques unes des questions soulevées par l'emboîtement spectaculaire susceptible de naître d'une réalité profilmique mettant en jeu une performance sur un espace dédié.

¹⁷ Tom GUNNING, « Le Cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde », art. cit., p. 57. Gunning emprunte la notion de « voyeurisme » à Christian METZ, *Le Signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*, Christian Bourgois, Paris, 2002 [1977], « tout particulièrement les chapitres 4 et 5 de la première partie, "Le Signifiant imaginaire", et la deuxième partie, "Histoire/discours (note sur deux voyeurismes)" ».

¹⁸ Susan SONTAG, « Film and Theatre », *The Tulane Drama Review*, vol. 11, n° 1, autumn 1966, p. 30, version en ligne, <http://links.jstor.org/sici?sici=0886-800X%28196623%2911%3A1%3C24%3AFAT%3E2.0.CO%3B2-T>, dernière consultation le 29 mai 2012, souligné par l'auteur, notre traduction. « But the change of shot can provoke questions, the simplest of which is: from *whose* point of view is the shot seen? »

¹⁹ François JOST, *L'Œil-caméra : entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, deuxième édition, 1989 [1987].

²⁰ À « observateur » qui rend compte d'un état, nous nous permettrons à l'occasion de substituer cette substantivation du participe présent « observant » qui traduit davantage l'action d'observer.

²¹ Nous n'emploierons pas l'expression de « spectateur extradiégétique » qui nous paraît impropre puisque ce spectateur n'appartient pas au film en tant qu'œuvre, contrairement, par exemple, à un narrateur omniscient qui peut, lui, être extradiégétique.

II. Cinéma et théâtralité

L'association du cinéma au théâtre invite bien souvent à recourir à une notion comme celle de « théâtralité », mais la malléabilité de cette notion, voire son imprécision, demeurent palpables, surtout quand elle est associée à son équivalent pour le cinéma, tour à tour nommé « filmicité²² », « filmité²³ » ou même « cinématographicité²⁴ ». De plus, la recherche d'une « théâtralité » au cinéma revenant en quelque sorte à tenter de saisir « quand il y a théâtre » à l'écran et donc « ce qui fait théâtre », les difficultés définitionnelles propres aux arts scéniques accentuent encore son insaisissabilité. Si la définition de la théâtralité proposée par Roland Barthes²⁵ dans les années cinquante est souvent reprise, elle « paye son tribut à une époque où le clivage entre scène et texte était plus apparent qu'il ne l'est aujourd'hui, d'où son affirmation, souvent, que la théâtralité a à voir avec la matérialité du corps des acteurs, avec "la corporéité troublante" de ceux-ci²⁶. » Depuis, Peter Brook²⁷ ou Denis Bablet ont renouvelé les approches tandis que de nouvelles notions comme la proxémie étaient appliquées au théâtre et que Jacques Derrida opposait l'idée de représentation à celle de performance²⁸. Devant ce foisonnement théorique, l'application de cette notion de « théâtralité » à la pratique cinématographique se limite bien souvent à des études de cas ponctuelles au sein d'ouvrages collectifs dont ne se dégage pas de défini-

²² André GAUDREAU, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, op. cit.

²³ André HELBO, *L'Adaptation. Du théâtre au cinéma*, op. cit.

²⁴ Marguerite CHABROL et Tiphaine KARSENTI (dir.), *Théâtre et cinéma : le croisement des imaginaires*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2013.

²⁵ « Qu'est-ce que la théâtralité ? C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur. » Roland BARTHES, « Le théâtre de Baudelaire » (1954), *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Paris, Seuil, coll. « Essais. Points », 2002, p. 122-123, paru pour la première fois dans *Théâtre populaire*, n° 8, juillet-août 1954, republié comme préface au « Théâtre » de Baudelaire, *Œuvres complètes*, Club du Meilleur Livre, tome 1, 1955, puis dans Roland BARTHES, *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1964, p. 41-42.

²⁶ Josette FÉRAL, « Les Paradoxes de la théâtralité », *Théâtre public*, n° 205, « Entre-deux. Du théâtral et du performatif », juillet-septembre 2012, p. 10, texte reprenant « quelques paragraphes de l'avant-propos du numéro spécial de *Substance, Theatricality*, n° 98/99, n° 2 et 3, 2002, p. 3-13 ». L'auteur y propose un panorama des différentes approches de la notion de « théâtralité » dans le cadre des études théâtrales. La citation de Barthes est tirée de « Le théâtre de Baudelaire », op. cit., p. 124 (p. 43 de *Essais critiques*).

²⁷ Brook estime par exemple qu'il y a théâtre dès qu'une personne traverse un espace et qu'il y en a une autre pour la regarder. Peter BROOK, *L'Espace vide*, traduit par Christian Estienne et Franck Fayolle, Paris, Seuil, 1977, p. 25.

²⁸ Signalons également le débat autour du « performatif » et de la « performativité » opposés au « théâtral » ou à la « théâtralité » et les débats théoriques et définitionnels qui accompagnent cette opposition. Cf. *Théâtre public*, n° 205, op. cit., notamment Janelle REINELT, « La Politique du discours : performativité et théâtralité », p. 12-20 (paru en anglais pour la première fois dans *Substance*, n° 98-99, n° 2 et 3, « Theatricality », 2002, p. 201-216) ; Virginie MAGNAT, « Performativité et théâtralité aux États-Unis », p. 22-26 ; Marvin CARLSON, « Résistance à la théâtralité », p. 28-35 ; Luc BOUCRIS, « L'Idylle chahutée de l'espace et de la théâtralité », p. 56-64 ; Renée BOURASSA « Présence, performativité et dimensions sonores de la théâtralité », p. 74-80.

tion claire²⁹. Le fait que le régime de représentation cinématographique partage avec le régime théâtral une phase de mise en scène invite bien souvent à se focaliser sur l'espace scénique et le jeu d'acteur, sur la frontalité qu'offrent le cube scénique et l'(hyper)expressivité³⁰ du comédien, voire sur une certaine artificialité du jeu et du lieu dans laquelle résiderait la vérité du théâtre³¹. S'il se penche principalement de son côté sur des cas d'adaptations, ramenant la prise en compte des conventions théâtrales au respect du « lieu dramatique » et du « texte », André Bazin a le mérite de penser à cette occasion la représentation cinématographique en termes de découpage dont il relie l'action analytique sur la réalité représentée à la détermination d'un point de vue pour le spectateur confronté à cette réalité³². Ainsi, évoquant l'adaptation cinématographique par Jean Cocteau de sa propre pièce *Les Parents terribles* (1948), il écrit : « Alors que le cinéma lui permettait d'appréhender le drame d'après de multiples points de vue, il choisissait délibérément de ne se servir que de celui du spectateur, seul dénominateur commun à la scène et à l'écran. [...] L'apport spécifique du cinéma ne se pourrait définir ici que par un surcroît de théâtralité³³. » Bazin ne fait de cette façon pas reposer la théâtralité sur la seule mise en scène (au sens théâtral) mais également sur le deuxième moment de la représentation cinématographique, celui du « passage de cette représentation analogue à celle du théâtre, à une image en mouvement par le choix de cadrages et la construction d'une séquence d'images³⁴ ».

La prise en compte du point de vue du spectateur devant une image « théâtrale » et non pas seulement un espace scénique invite dès lors à évoquer la notion de théâtralité telle que la conceptualise l'historien de l'art Michael Fried. Le cinéma proposant une représentation bidimensionnelle du réel, il paraît en effet opportun de considérer la façon dont Fried

²⁹ Cf. par exemple André GARDIES, Jacques GERSTENKORN et Christine HAMON-SIRÉJOLS (dir.), *Cinéma et théâtralité*, Lyon, Aléas, coll. « Cahiers du GRITEC », 1994 ; André LOISELLE et Jeremy MARON (dir.), *Stages of Reality: Theatricality in Cinema*, Toronto/Buffalo, University of Toronto Press, 2012 ; René PRÉDAL (dir.), *CinémAction*, n° 93, « Le Théâtre à l'écran », 1999 ; *Théâtre public*, n° 204, « Entre théâtre et cinéma : recherches, inventions, expérimentations », avril-juin 2012.

³⁰ « [...] hyper expressivité du corps, du geste, de la parole, un travail de la posture et de sa mise en spectacle, l'essence du théâtre en quelque sorte, [...] » Thierry JOUSSE, *John Cassavetes*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Auteurs », 1989, p. 12, cité dans Gilles MOUËLLIC, « Entre simulation et expérimentation : présence du théâtre dans trois films "improvisés" », *Théâtre public*, n° 204, *op. cit.*, p. 70.

³¹ Cf. par exemple Violaine CHAVANNE, « De la référence à la scène théâtrale dans quelques films de Bresson », *Théâtre public*, n° 204, *op. cit.*, p. 26-29.

³² André BAZIN, « Théâtre et cinéma I », paru dans *Esprit*, n° 180, juin 1951, repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ? II. Le cinéma et les autres arts*, Paris, Le Cerf, coll. « Septième Art », 1959, p. 69-89 et « Théâtre et cinéma II », paru dans *Esprit*, n° 181, juillet-août 1951, repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ? II. Le cinéma et les autres arts*, Paris, Le Cerf, coll. « Septième Art », 1959, p. 90-118.

³³ André BAZIN, « Théâtre et cinéma I », *art. cit.*, p. 87-88.

³⁴ Jacques AUMONT et Michel MARIE, « Représentation », *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma », 2007, p. 176.

choisit tout de même d'employer le terme « théâtral », qu'il emprunte à Diderot³⁵, au sujet de cette autre forme artistique en deux dimensions qu'est la peinture, forme dont il étudie l'évolution depuis le milieu du XVIII^e siècle en se focalisant sur la composition et la prise en compte du regard du spectateur par l'artiste³⁶. N'abordant que très brièvement le septième art, Fried estime que le cinéma est antithéâtral par nature : « Échappant au théâtre – de façon, pour ainsi dire, automatique –, le cinéma fournit aux sensibilités en guerre avec le théâtre et la théâtralité un refuge opportun et absorbant³⁷. » Opposé à la théâtralité, l'absorbement (également traduit « absorption ») désigne en peinture à la fois l'attitude (l'étude, le sommeil, etc.) du sujet représenté qui n'est pas conscient d'être observé et la contemplation désintéressée du spectateur. Pour saisir la portée de ses propos dans le cas du cinéma, il peut être instructif d'évoquer les réflexions d'un philosophe américain que Fried rencontre lors de son cheminement théorique, Stanley Cavell³⁸. Ce dernier tente en effet durant la première période de ses travaux sur le cinéma d'en proposer une définition ontologique. Selon lui, le cinéma offre la possibilité de « voir sans être vu³⁹ » une « succession de projections automatiques du monde⁴⁰ ». La représentation cinématographique

³⁵ Sous la plume de l'écrivain français, l'adjectif « théâtral » est ici synonyme de « fausseté ». Il importe en effet pour Diderot de nier en peinture la présence du spectateur au risque de faire du tableau un « théâtre », « c'est-à-dire une construction artificielle où le désir de faire impression sur le spectateur et de solliciter ses applaudissements détruit les éléments de persuasion et gêne l'illusion ». Cf. Michael FRIED, *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne 1*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1990 [1980], p. 104.

³⁶ Lorsqu'il considère d'un point de vue critique les pratiques picturales du milieu du XX^e siècle, ce critère de théâtralité lui sert à des fins axiologiques. Fried oppose alors le minimalisme des années soixante où l'œuvre se présente comme un objet appartenant à la même réalité que celle du spectateur et non une unité artistique hors du réel, à l'expressionnisme abstrait américain qui explorerait les limites de l'art pictural à la recherche de son essence même. Cf. Michael FRIED, « Art et objectité » (1967), *Contre la théâtralité : du minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2007 [1998], p. 113-140, paru pour la première fois en anglais en 1967 sous le titre « Art and objecthood ». Précisons cependant que, d'un point de vue historique, il n'envisage pas le passage de la théâtralité à l'antithéâtralité comme une évolution progressive (ou progressiste) et définitive vers une modernité des arts plastiques, estimant davantage que l'attitude moderniste se mesure à l'aune du rapport plus ou moins théâtral entretenu par les représentants d'une forme d'expression artistique à un moment précis de son histoire (il focalise notamment son attention sur des peintres français comme David, Courbet ou Manet), plusieurs tendances pouvant s'exprimer au même moment. Cf. Michael FRIED, *La Place du spectateur, op. cit.* ; Michael FRIED, *Le Réalisme de Courbet. Esthétique et origines de la peinture moderne 2*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1993 [1990] ; Michael FRIED, *Le Modernisme de Manet. Esthétique et origines de la peinture moderne 3*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2000 [1996].

³⁷ Michael FRIED, *Contre la théâtralité : du minimalisme à la photographie contemporaine, op. cit.*, p. 135.

³⁸ Sur les rapports entretenus entre Fried et Cavell, cf. Hugo CLÉMOT, *La Philosophie d'après le cinéma : une lecture de La Projection du monde de Stanley Cavell*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Æsthetica », 2014, p. 163-168 et 178-180 ; Élise DOMENACH, *Stanley Cavell, le cinéma et le scepticisme*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Philosophies », 2011, p. 64-77.

³⁹ Stanley CAVELL, *La Projection du monde : réflexions sur l'ontologie du cinéma*, Paris, Belin, 1999 [1979], p. 71. « Comment le cinéma reproduit-il le monde de manière magique ? Ce n'est pas en nous présentant littéralement le monde, mais en nous permettant de le contempler sans être vu. »

⁴⁰ *Ibid.*, p. 109-110. « Dans "succession", il y a les divers degrés de mouvement de ces images animées : le mouvement représenté ; le flux des photogrammes successifs qui nous le représente ; et les juxtapositions

serait donc antithéâtrale car elle ne partage pas la réalité du spectateur, son espace-temps, mais s'offre au contraire frontalement à lui sur une surface plane, selon une durée propre qui n'est pas celle de son public, contrairement à une représentation théâtrale. Il ne s'agirait pas d'observer le monde comme un voyeur mais de le contempler comme un témoin déplacé hors de ce monde même.

Le caractère mécanique de la projection d'une représentation analogique étant un élément essentiel de la définition de Cavell, la conception même de l'appareil de prises de vues pourrait-il est vrai justifier une remarque à l'encontre de l'assertion de Fried concernant l'antithéâtralité du cinéma. Celle-ci consisterait à rappeler qu'à l'exception de pratiques expérimentales singulières, la représentation cinématographique ne peut échapper au principe perspectiviste étant donnée la construction même de l'objectif de la caméra basée sur la perspective monoculaire. Mais il s'agit justement d'un facteur technique, l'activité artistique ne se situant pas à ce niveau. Le cinéma propose une succession de points de vue, contrairement à la peinture qui ne peut offrir de contrechamp pour révéler ce qu'elle maintient hors-champ⁴¹. En effet, comme le remarque Walter Benjamin, la caméra découpe et pénètre le réel, comme le scalpel du chirurgien le fait avec le corps d'un patient⁴², et peut à tout moment découvrir une nouvelle part du monde qu'elle investit. Plutôt qu'un cadre, l'image cinématographique est à envisager comme un cache qui « démasqu[e] une partie de la réalité⁴³ », pour reprendre cette fois les propos d'André Bazin discutant lui aussi des différences entre peinture et cinéma. Quand bien même la reproduction bidimensionnelle d'un réel tridimensionnel respecterait mécaniquement les règles de la projection perspectiviste en raison de la conception de la caméra, le cinéma « re-présente » un monde – au sens

résultant du montage. "Automatique" met l'accent sur le fait mécanique de la photographie, en particulier l'absence de la main de l'homme dans la formation de ces objets et l'absence de ces créatures pour leur mise à l'écran. Le mot "monde" recouvre les faits ontologiques de la photographie et de ses sujets. "Projection" désigne les faits phénoménologiques du visionnement, ainsi que la continuité du mouvement de la caméra ingérant le monde. »

⁴¹ Une pratique comme le cubisme peut certes proposer les multiples faces d'un même objet mais elle le fait instantanément, non dans une succession temporelle de points de vue pour le spectateur.

⁴² Benjamin recourt à cette métaphore du chirurgien dans « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », *Écrits français*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1991, version française par Walter Benjamin et Pierre Klossowski (1936), chapitre XIV, p. 160-161. Il différencie également au préalable le cinéma du théâtre qui « connaît le point d'où l'illusion de l'action ne peut être détruite [...] [tandis que c]e point n'existe pas vis-à-vis de la scène de film qu'on enregistre [...] » (p. 160). La version de 1939 traduite en 1959 par Maurice de Gandillac, revue en 2000 par Rainer Rochlitz et éditée puis rééditée par Allia propose : « C'est le principe même du théâtre de disposer d'un point d'où il est impossible de s'apercevoir du caractère illusoire des événements. Un tel point n'existe pas vis-à-vis de la scène d'un film qu'on tourne. » Walter BENJAMIN, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2003, chapitre XI, p. 52.

⁴³ André BAZIN, « Peinture et cinéma », dans *Qu'est-ce que le cinéma ? II. Le cinéma et les autres arts*, op. cit., p. 128.

optique – qui existe indépendamment de ce regard porté sur lui. Au contraire, en peinture, la réalité représentée se construit et n'existe que par rapport à un cadre imposé et un point de vue unique, point de vue qui est la fois celui de l'artiste et du futur spectateur. La perspective linéaire intrinsèque à l'appareil de prise de vue ne vaut dès lors pas comme une volontaire orientation théâtrale du monde représenté. Pour toutes ces raisons, l'antithéâtralité cinématographique pourrait effectivement être considérée comme automatique et non comme le résultat d'une construction artistique particulière.

Cependant, cette succession de point de vue que propose la représentation cinématographique obéit à un « absorbement narratif » opposé à l'« exhibition théâtrale » comme le remarque Tom Gunning à propos notamment des films réalisés par David W. Griffith à la Biograph dans les années 1910⁴⁴, Ben Brewster et Lea Jacobs repérant ici un emploi explicite de la terminologie friedienne chez le chercheur américain⁴⁵. Mais qu'en est-il justement dans le cas de réminiscences attractionnelles au sein du cinéma-institution ? Étudier des situations profilmiques théâtrales ou théâtralisées donne justement l'opportunité de discuter cette antithéâtralité du cinéma posée par Fried en la confrontant à la « théâtralité du théâtre », voire de repenser l'essence même de l'image de cinéma selon une perspective ontologique ouverte par Cavell.

III. Un corpus approprié : théâtre et cinéma japonais

Qu'elles soient orientales (Inde, Chine, etc.) ou occidentales, nombre de cinématographies proposent des exemples de représentations théâtrales, des scènes *de* théâtre ou *au* théâtre au sein de films de fiction, qu'il s'agisse de biographies d'artistes, de portraits du monde de la scène (films de troupes), d'adaptations plus ou moins « métatextuelles » d'un répertoire dramatique, d'un genre comme la comédie musicale, etc. Il en est de même des « performances » telles que nous les considérerons à présent, à savoir selon une acception du terme plus large que celles aujourd'hui débattues dans le cadre des études théâtrales, c'est-à-dire étendue à n'importe quelle composante du théâtre (costumes, décors, éclairages, mise en scène, jeu d'acteurs, etc.) comme le propose Jean Alter⁴⁶. En revanche, tous ces cinémas ne répondent pas aussi intensément aux questions soulevées par notre étude

⁴⁴ Tom GUNNING, « The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectators, and the Avant-Garde », dans Thomas ELSAESSER et Adam BARKER (dir.), *op. cit.*, p. 59. Le paragraphe contenant ce passage ne figure pas dans la première version de l'article en anglais. Dans sa version française (*op. cit.*), Gunning oppose « confrontation exhibitionniste » et « absorption diégétique » (p. 61).

⁴⁵ Ben BREWSTER et Lea JACOBS, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁶ Jean ALTER, *Sociosemiotic Theory of Theatre*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1990.

des fonctions monstratives et narratives du régime de représentation cinématographique. Or, parmi ceux-ci, le cinéma japonais s'est révélé susceptible de susciter des analyses particulièrement riches pour plusieurs raisons.

En effet, les spécificités représentationnelles des pratiques théâtrales japonaises font de ce cinéma – l'un des plus productifs au monde entre les années vingt et les années soixante-dix⁴⁷ – un champ d'étude d'une originalité remarquable. Signalons tout d'abord que le *bunraku* (théâtre de marionnettes), le *nō* ou le *kabuki*, pour ne retenir que les trois principales, présentent des diégèses⁴⁸ « mixtes » à la façon de l'épopée⁴⁹, c'est-à-dire qu'elles associent, au sens de Platon, *diègèsis* mimétique (un récit au moyen de l'imitation/personnification) grâce aux comédiens et aux conteurs, voire à la musique brui-tiste, et *diègèsis* non-mimétique (un récit sans imitation) grâce aux chœurs mais aussi, à nouveau, aux conteurs qui narrent certains passages. Or, cette particularité a eu un impact majeur sur les approches de la cinématographie nipponne proposées en Occident, les chercheurs s'attachant régulièrement à rappeler la séparation particulièrement marquée au sein des pratiques spectaculaires locales entre les divers niveaux d'énonciation s'y déployant. Certains s'inscrivent ainsi dans la lignée structuraliste de *L'Empire des signes* (1970) de Roland Barthes qui décelait dans le théâtre japonais de marionnettes (*bunraku*) un morcellement du processus représentationnel entre les poupées, les manipulateurs et le conteur qui prête sa voix à tous les personnages et assure la narration orale⁵⁰. L'étude du théâtre *kabuki* par Earle Ernst dans les années cinquante est également une influence majeure de ces recherches occidentales par sa façon d'opposer les pratiques scéniques dites « représentationnelles » à celles « présentationnelles » du *kabuki* où le comédien ne vise pas l'illusion réaliste dans son jeu⁵¹. De la même façon, il est souvent souligné que les marionnettistes sont visibles derrière les poupées du *bunraku*. Quant à l'acteur du *nō*, il ne joue pas un « personnage » mais obéit à un schéma prescriptif afin d'assumer un « caractère » « car il n'est jamais question [...] d'incarner un être pétri de "psychologie", encore moins de lui

⁴⁷ Cf. les chiffres d'exploitation signalés dans Joseph L. ANDERSON et Donald RICHIE, *The Japanese Film: Art and Industry*, édition augmentée, Princeton, Princeton University Press, 1982, p. 451 ; Jacques CHOUKROUN, « Aperçu sur l'évolution économique du cinéma japonais », *Les Cahiers de la cinémathèque, revue d'histoire du cinéma*, n° 72/73, « Écrans Japon », 2001, p. 115-118 ; Koichi YAMADA, « Bilan économique du cinéma japonais », *Cahiers du cinéma*, n° 166-167, « Japon », mai-juin 1965, p. 48-49.

⁴⁸ Nous nous permettons par la suite d'appliquer ce terme au théâtre de la même façon qu'il est employé pour le cinéma afin de désigner le récit (sens narratologique) mais aussi l'espace-temps fictionnel qu'il implique (sens filmologique).

⁴⁹ André GAUDREAU, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, op. cit., p. 69.

⁵⁰ Roland BARTHES, « Les Trois écritures », *L'Empire des signes*, Paris/Genève, Flammarion/A. Skira, coll. « Champs »/« Les Sentiers de la création », 1980, p. 66.

⁵¹ Earle ERNST, *The Kabuki Theatre*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1974 [1956], p. 18.

donner un "visage" et des expressions lui imprimant un tempérament qui varierait selon les mises en scène. [...] La performance d'un même caractère [est] immuable d'une représentation à l'autre, voire d'une pièce à l'autre [...]»⁵². » Earle Ernst estime qu'une même présentation caractérise la conception de l'espace scénique du *kabuki* qui « n'est pas conçu comme une représentation illusionniste de la réalité mais comme un arrière-plan pour l'acteur, décoratif et modélisé. Le public ne se rend pas au théâtre pour être ému par des images faites pour ressembler à la réalité mais par des images clairement distinctes de celle-ci par la précision de leur élaboration⁵³. » Dans le *nō*, « la scène est nue, si ce n'est le sapin tortueux peint en fond de scène, présent pour symboliser la nature [...], mais surtout afin de métaphoriser l'axe du monde, reliant le monde des vivants à celui de l'au-delà. Les lieux ne sont pas représentés, ils sont indiqués soit par le titre du *nō* lui-même, soit par les dialogues⁵⁴. » Vient dès lors à l'esprit la scène du théâtre élisabéthain où « contrairement aux autres scènes européennes, aucun rideau ne vient séparer l'audience du *proscenium*. De même, aucun décor proprement dit n'est utilisé lors des représentations. Henri Fluchère ajoute, dans sa description de la scène anglaise : "On utilisait cependant des accessoires (*properties*) à la fonction symbolique, pour créer une illusion de réalisme, et les lieux scéniques pouvaient être figurés par des pancartes, ou indiqués dans le texte."⁵⁵ » De son côté, Albert Laffay remarque : « À l'architecture différente des théâtres élisabéthains, petits, très articulés, et où la surface de contact entre la troupe et le public est aussi grande et aussi directe que possible, correspondaient des personnages, des rôles, un style très rents⁵⁶. » Cette comparaison invite ainsi à préciser qu'une certaine présentationnalité a également caractérisé des pratiques scéniques occidentales et les rapports que le public y entretenait, discutant pendant les représentations, manifestant ses humeurs, voire montant sur scène, mais peu de films illustrent de telles formes théâtrales⁵⁷. Une fois le cinéma

⁵² Olivier AMOUR-MAYEUR, « Shakespeare entre Nô et Kabuki : ou l'art dramatique élisabéthain cadré par Kurosawa Akira », dans Jean-Michel DÉPRATS et Pierre KAPITANIAK (dir.), *Shakespeare et l'Orient*, actes du congrès de la Société française Shakespeare organisé du 12 au 14 mars 2009, mis en ligne le 13 décembre 2009, <http://shakespeare.revues.org/1513>, dernière consultation le 28 mai 2015, p. 140, note 5.

⁵³ Earle ERNST, *op. cit.*, p. 73, notre traduction. « The setting is not conceived as an illusionistic representation of reality, but in terms of a designed, decorative background for the actor. The audience does not go to the theatre to be moved by images made to resemble those occurring in actuality, but by images clearly distinguished from reality by the precision of their design. »

⁵⁴ Olivier AMOUR-MAYEUR, *art. cit.*, p. 139-140.

⁵⁵ *Ibid.* La citation de Fluchère est tirée de Henri FLUCHÈRE, « Le théâtre anglais », dans Guy DUMUR (dir.), *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, coll. « Encyclopédie de la Pléiade », 1965, p. 709.

⁵⁶ Albert LAFFAY, *Logique du cinéma*, Paris, Masson, coll. « Évolution des sciences », 1964, p. 144.

⁵⁷ Si le *Henry V* (*The Chronicle History of King Henry the Fifth with his Battell at Agincourt in France*, 1944) de Laurence Olivier vient immédiatement à l'esprit, c'est en quelque sorte un cas particulier qui met en jeu dans sa structure même ces différences représentationnelles. Nous y reviendrons à plusieurs reprises au cours de cette étude.

pleinement institué, le comportement du spectateur occidental de théâtre était largement codifié selon des modalités d'appréciation discrète et l'affirmation d'un quatrième mur, mis à part, bien entendu, les effets volontaires de distanciation de certaines pratiques théâtrales notamment inspirées par une approche brechtienne⁵⁸. Si le *nō* et le *bunraku* se pratiquent également devant des spectateurs silencieux, le *kabuki* offre toujours des situations spectaculaires présentationnelles à un cinéma de fiction classique. Dans tous les cas et au-delà de leurs spécificités propres, ce sont des spectacles vivants qui mêlent chorégraphies, chants, dialogues, musiques et dont les actants sont considérés comme tels par les membres du public, la dimension performative important autant que la narration fictionnelle dans l'intérêt qu'y trouvent ces derniers⁵⁹.

Ces pratiques japonaises présentent également l'intérêt d'éviter par l'organisation de leurs espaces scéniques une trop grande frontalité qui réduirait la portée d'une étude des rapports oculaires entre scène et salle par exemple. Car si le théâtre à l'italienne n'a été qu'une configuration parmi d'autres en Occident⁶⁰, son modèle s'est largement imposé et

⁵⁸ Cf. Bertolt BRECHT, « Petit Organon pour le théâtre », *Écrits sur le théâtre*, vol. 2, Paris, L'Arche, 1979 [1963], p. 7-53.

⁵⁹ Nous emploierons donc indistinctement les expressions « performances scéniques » et « performances théâtrales » à leur sujet. André Helbo rappelle qu'« Aristote situe le "spectacle" (vivant) entre performance et *mimesis* pure ; entre ces deux balises, les principales formes consacrées diachroniquement par la socio-culture judéo-chrétienne seraient : le concert, le sport, le carnaval, le cirque, la danse, le théâtre forain, le théâtre de rue, le théâtre lyrique, le théâtre parlé, les arts de l'image. » Bien que nous ayons conscience des prolongements qu'ils offrent à notre propos, nous laisserons de côté un certain nombre de « spectacles » qui nécessiteraient de convoquer d'autres apports théoriques. Ainsi, nous n'aborderons pas les films japonais sur des sports tels que le judō (*La Légende du grand judō* [1943] et *La Nouvelle Légende du grand judō* [1945] d'Akira Kurosawa) ou le sumō (*Raiden* [Shōzō Makino et Sadatsugu Matsuda, 1928], *Ring Festival* [Santaro Marune, 1944]), ainsi que sur le cirque (*Cinq types au cirque* [Mikio Naruse, 1935]). À moins qu'une séquence ne prenne pour décor le théâtre, nous laisserons également de côté le genre de la comédie musicale, très en vogue durant les années 1950 et 1960 grâce notamment au succès de la star Misora Hibari dans des films sous influences hollywoodiennes évidentes. Ce genre draine en effet une large littérature scientifique occidentale qui inviterait à une approche comparatiste. Les scènes de chants tirés du *nō*, du *gidayū-bushi* ou du *jōruri* ou celles de pratique du *shamisen* (*Ma femme, sois comme une rose* [1935], *Tsuruhachi et Tsurujirō* [1939], *La Mère* [1952], *Au gré du courant* [1956], tous les quatre de Mikio Naruse, *Tsuki wa noborinu* [Kinuyo Tanaka, 1955], *Chikuzan, le baladin aveugle* [Kaneto Shindō, 1977], *La Ballade d'Orin* [Masahiro Shinoda, 1977]), les danses individuelles ou de groupes dans des habitats privés et, de manière générale, les spectacles assurés par des geishas (*The Dancing Girls of Izu* [Heinosuke Goshō, 1933] et ses remakes *The Izu Dancer* en 1963 et 1974, tous deux réalisés par Katsumi Nishikawa, *Notes of an Itinerant Performer* [Hiroshi Shimizu, 1941]) ne seront pas systématiquement traitées. Nous n'aborderons pas les films faisant intervenir des poupées autres que dans le cadre du *bunraku* (*The Girl at Musume Temple* [Kon Ichikawa, 1946], *Rashōmon* et *Sanzō-Hōshi* [Kentarō Uchida, 1997]). En revanche, nous nous permettrons d'évoquer à titre de comparaison des séquences de pratiques occidentales (ballet, opéra, théâtre) dans des films japonais.

⁶⁰ Cf. notamment les exemples présentés par Sergueï M. EISENSTEIN dans « Du cinéma en relief », *Le Mouvement de l'art*, texte établi par François Albera et Naoum Kleiman, Paris, Cerf, coll. « Septième art », 1986, p. 97-158. Sandrine Dubouilh revient sur les rapports entre scène et spectateurs selon les différents types de salles dans « L'Analyse scénographique, un outil pour "penser le spectateur" », *Théâtre public*, n° 208, « Penser le spectateur », avril-juin 2013, p. 94-97. Lorraine Duménil rappelle quant à elle le désir de « théâtre englobant » chez Antonin Artaud dans « De l'image cinématographique à la présence théâtrale. Ou pourquoi le théâtre chez Antonin Artaud », *Théâtre public*, n° 204, *op. cit.*, p. 14-18.

le cinéma a rarement rendu compte d'autres possibilités. Les espaces scéniques du *bunraku*, du *kabuki* et du *nō* ne se déploient en effet pas uniquement face au reste de la salle et offrent des possibilités inédites de cadrage, d'angles de prises de vue voire de mouvements d'appareil. Leurs configurations spatiales développent notamment un rapport particulier à la profondeur, non pas de l'espace scénique, celui-ci tendant justement à une certaine bi-dimensionnalité (strates verticales plutôt qu'horizontales, plates-formes, décor peint généralement non illusionniste, absence de découverte, etc.), mais de la salle dans son entier. Signalons par exemple, dans le théâtre de marionnettes, l'installation du joueur de *shamisen* et du chanteur (*tayū*) qui interprète tous les rôles dans une petite scène à part (*yuka*) s'avancant en biais sur le côté droit de l'auditoire. Le théâtre *nō* se déroule quant à lui sur deux zones distinctes, le pont (*hashigakari*) et la scène (*butai*), formant un angle obtus entre elles. Enfin, la ou les passerelle(s) traversant le public (*hanamichi*) s'élancent à angle droit par rapport à la scène principale du *kabuki*. Par conséquent, soit le cadrage cinématographique morcelle ces espaces pour n'en proposer qu'une vision frontale et partielle, soit scène et salle sont saisies comme un tout. Dans ce dernier cas, une certaine distance à l'espace de représentation est nécessaire étant données les dimensions en jeu, et cadrer cet espace selon une projection perspectiviste inclut nécessairement une partie du public dans le champ. La position du spectateur diégétique, c'est-à-dire du spectateur appartenant au film et assistant à la représentation théâtrale, nous importera donc parce qu'elle participe de la représentation même et doit par conséquent être prise en compte au sein du profil-mique étudié.

IV. Distance culturelle de « l'observateur lointain⁶¹ »

Pour le chercheur occidental souhaitant étudier les liens et les frottements entre monstration et narration, le rapport de la culture japonaise à l'idée même de représentation propose des strates fonctionnant certes en parallèle mais de façon apparemment autonome. L'étude de la présence, directe par des représentations effectives, ou indirecte par la manifestation d'influences, des pratiques scéniques dans ce cinéma en particulier est dès lors moins susceptible de subir l'emprise du sujet dramatique et l'importance du thème littéraire drainés par les œuvres scripturales (théâtrales ou littéraires) qui nous mèneraient sur les terres trop vastes de l'intertextualité et de l'approche comparatiste. Il est de toute façon

⁶¹ Nous empruntons cette expression à Noël Burch qui s'inspire d'un poème japonais de Ki No Tsurayuki. Cf. Noël BURCH, *Pour un observateur lointain : forme et signification dans le cinéma japonais*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1982 [1979], p. 7.

évident qu'une telle posture serait intenable pour un observateur français face à une culture étrangère dense et déjà analysée par ceux qui en sont les héritiers et acteurs. Il importe, bien entendu, de maîtriser une part importante du patrimoine littéraire et théâtral japonais tel qu'il a pu nous être transmis en Occident par les travaux de René Sieffert, Donald Keene ou Jean-Jacques Tschudin par exemple⁶². Mais comme nous l'avons déjà signalé nous laisserons de côté une approche narratologique thématique. À ce titre, les travaux de l'américaine d'origine japonaise Keiko MacDonald, travaux interrompus prématurément par une mort accidentelle, s'offrent comme des références à la fois respectables et contestables⁶³. Très attachée aux textes, l'analyse comparatiste de MacDonald se contente trop souvent de mesurer les écarts entre le contenu scriptural des livres ou pièces originels d'un côté et les scénarios des films qui en proposent des adaptations de l'autre, abandonnant régulièrement la présentation des formes spécifiquement cinématographiques prises par le récit pour des analyses davantage contextuelles. C'est donc à dessein que nous n'aborderons pas certaines adaptations strictement cinématographiques de pièces de théâtre japonaises, parfois célèbres, se référant au répertoire dramatique avant tout comme source scripturale⁶⁴, même s'il nous arrivera d'en signaler quelques aspects. C'est également volontairement que nous ne résumerons pas les histoires des films dont nous étudierons les séquences ou éléments théâtraux et que nous désignerons généralement les personnages fictionnels par leurs fonctions plutôt que par leurs noms.

Si notre distance à la culture japonaise est indéniable, elle permet en contrepartie d'adopter ce fameux regard de l'« observateur lointain » revendiqué par Noël Burch qui baptise ainsi son étude historique et formelle du cinéma japonais écrite en 1979⁶⁵. Cependant, l'approche de Burch dans cet ouvrage encore aujourd'hui incontournable⁶⁶ mais aussi régulièrement contesté, semble davantage celle d'un observateur qui « louche », comme le

⁶² Nous renvoyons à leurs différents travaux signalés en bibliographie.

⁶³ Cf. Keiko MACDONALD, *Japanese Classical Theater in Films*, Cranbury/Rutherford, Associated University Presses/Fairleigh Dickinson University Press, 1994; *From Book to Screen: Modern Japanese Literature in Film*, Armonk/London, M. E. Sharpe, 2000; *Reading a Japanese Film: Cinema in Context*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2006.

⁶⁴ Signalons notamment *Kōchiyama Sōshun (Priest of Darkness)*, Sadao Yamanaka, 1936), *Les Hommes qui marchèrent sur la queue du tigre* (Akira Kurosawa, 1945/1952), *Les Amants crucifiés* (Kenji Mizoguchi, 1954), les deux adaptations de *Femme dans un enfer d'huile* (Hiromichi Horikawa, 1957 ; Hideo Gosha, 1992), *Night Drum* (Tadashi Imai, 1958), *Buraikan* (Masahiro Shinoda, 1970), *Pandemonium (Shura)*, Toshio Matsumoto, 1970), *Gonza le lancier* (Masahiro Shinoda, 1986), ainsi que les innombrables adaptations de *Chūshingura*.

⁶⁵ Noël BURCH, *Pour un observateur lointain : forme et signification dans le cinéma japonais*, op. cit.

⁶⁶ Nous remercions Benjamin Thomas de nous avoir permis de lire au moment d'achever cette étude un texte encore inédit qu'il consacre à la question du point de vue du chercheur occidental sur le cinéma japonais et dans lequel il dresse un stimulant bilan des forces et limites de l'ouvrage de Burch.

formule un auteur qui lui est cher, Roland Barthes, dans ses *Carnets du voyage en Chine*⁶⁷. En effet, cette façon qu'a Burch d'observer le cinéma japonais, ses histoires culturelle, technique et formelle, parallèlement à celles d'un cinéma occidental dont le modèle dominant serait le cinéma hollywoodien classique, revient à loucher de façon divergente entre deux objets d'étude. Or, cette façon de regarder de près un premier objet et de loin un second déforme les perspectives et trouble la vue. Burch lui-même est d'ailleurs revenu sur les présupposés idéologiques de sa construction théorique où l'influence marxiste entraînait jusqu'à certaines extrémités sa vision brechtienne de la représentation artistique⁶⁸. En prenant du recul par rapport à un unique objet d'étude, un observateur a en revanche la possibilité de considérer sans loucher plusieurs de ses composantes et de les associer par triangulation. Claude Lévi-Strauss évoque finement, selon une perspective anthropologique, l'avantage de cette posture lors d'une conférence portant, justement, sur son rapport au Japon :

« Mais il se pourrait aussi que les connaissances inévitablement mutilées de celui qui contemple une culture par le dehors, les grossières erreurs d'appréciation qu'il est exposé à commettre eussent leur contrepartie. Condamné à ne regarder les choses que de loin, incapable d'en percevoir le détail, l'anthropologue doit peut-être à ces insuffisances d'être rendu sensible à des caractères invariants qui se maintiennent ou s'affirment sur plusieurs plans dans la culture, et qu'obscurcissent ces différences mêmes, qui lui échappent. Il en est de l'anthropologie comme de l'astronomie à ses tout débuts. Nos ancêtres contemplaient le ciel nocturne sans pouvoir s'aider de télescopes et sans aucune connaissance de la cosmologie. Sous le nom de constellations, ils y distinguaient des groupes privés de toute réalité physique : chacun formé d'étoiles que l'œil voit sur le même plan bien qu'elles soient situées à des distances fantastiquement inégales de la Terre. L'erreur s'explique par l'éloignement où se trouve l'observateur de ses objets d'observation. C'est grâce à elle

⁶⁷ Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine*, édition établie, présentée et annotée par Anne Herschberg Pierrot, Paris, Christian Bourgois/IMEC, 2009, p. 196. « Vendredi 3 mai – Pékin. [...] Luccioni, discours au déjeuner : il fait un effort tendu et constant pour parler de la Chine du point de vue de la Chine ; regard qui viendrait de l'intérieur – tous ses efforts pour parler *de l'intérieur* : costume, refus du restaurant étranger, autobus et non taxi, "camarades" chinois, etc. À l'autre bout, Tual et les étudiants continuent à voir la Chine *du point de vue* de l'Occident. Ces deux regards me sont faux. Le bon regard *est un regard qui louche*]. », souligné par l'auteur.

⁶⁸ Dès la postface à l'édition française de son livre, court exercice d'ego-histoire très instructif, Burch relativise certaines de ses positions, pour ne pas dire postures, évoquant notamment « l'élitisme moderniste » qui l'animait dans les années 1970. Noël BURCH, « Postface », *Pour un observateur lointain : forme et signification dans le cinéma japonais*, *op. cit.*, p. 365-367. Harry Harootunian, revient sur le contexte de rédaction de l'ouvrage dans son introduction « "Detour to the East": Noël Burch and the Task of Japanese Film: History, Signs and Difference » pour la réédition en anglais de Noël BURCH, *To the Distant Observer: Form and Meaning in Japanese Cinema*, University of California Press, 2004 [1979], version en ligne, <https://www.cjpubs.lsa.umich.edu/images/electronic/filmburch.pdf>, dernière consultation le 28 juillet 2015.

pourtant qu'ont été très tôt repérées des régularités dans le mouvement apparent des corps célestes. Pendant des millénaires, les hommes s'en sont servis – et ils continuent de s'en servir – pour prévoir le retour des saisons, mesurer l'écoulement du temps nocturne, se guider sur les océans. Gardons-nous de demander plus à l'anthropologie ; mais, à défaut de jamais connaître une culture du dedans, privilège réservé aux natifs, elle peut au moins proposer à ceux-ci une vue d'ensemble, réduite à quelques contours schématiques, mais que, situés eux-mêmes trop près, ils seraient hors d'état d'obtenir⁶⁹. »

Il semble que ce regard vaut particulièrement la peine d'être porté sur ce cinéma japonais extrêmement influencé dans sa structure apparente par le « mode de représentation industriel⁷⁰ » du cinéma hollywoodien mais dans le même temps nourri par un patrimoine littéraire et théâtral très développé et pensé comme culturellement autonome, malgré l'évidente influence de la culture chinoise.

Ce corpus rappelle également le fait que, pour certains exégètes, les pratiques scéniques japonaises, profondément implantées dans leur culture propre, auraient fortement influencé les modalités représentationnelles du cinéma local par leur refus de la primauté narrative et leur « présentationnalité » intrinsèque. Cette influence induirait un recours naturel à l'artifice et à la distanciation ainsi qu'une profonde discrédence entre les formes visuelles et sonores d'énonciation par exemple. Pourtant, en dépit de ce qu'a pu affirmer Burch, la production cinématographique japonaise est à bien des égards marquée par une forte emprise de la narration et manifeste un goût évident pour une unité diégétique mimétique absorbant son spectateur dans l'identification au drame. Malgré le nombre important de films aujourd'hui disparus⁷¹, il ne semble pas d'après les traces qui en demeurent que la production locale connaisse ce que l'on qualifierait d'« avant-garde » jusqu'aux années cinquante, voire soixante. Les rares expérimentations (ralenti chez Kurosawa, montage rapide dans certaines scènes de combat de *chanbara*, ellipse chez Ozu) ne perturbent pas la compréhension du récit, le célèbre *Une page folle* (1926) de Teinosuke Kinugasa demeurant l'exception qui confirme la règle à ce sujet. De récentes études ont d'ailleurs montré le rapport étroit que le cinématographe puis le cinéma japonais ont entretenu avec d'autres pratiques artistiques de l'image toujours accompagnées d'un souci de la narration, quand bien même celle-ci était prise en charge par des apports non visuels (chants, déclamations,

⁶⁹ Claude LÉVI-STRAUSS, *L'Autre face de la lune : écrits sur le Japon*, Paris, Seuil, 2011, p. 18-19.

⁷⁰ Nous empruntons l'expression à Burch.

⁷¹ Cf. Max TESSIER, « Les Éclats du cinéma japonais », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 37, 2002/2, p. 117-131.

récits oraux, etc.). À ce titre, le rôle du *benshi* est régulièrement au centre des débats : hérité de pratiques spectaculaires antérieures présentant des couches textuelles multiples, ce bonimenteur participe pour certains à la création d'une unité narrative⁷², loin du rôle de vecteur de distanciation que d'autres, comme Burch, lui ont fait un temps endosser. De même, Aaron Gerow a montré que le rôle de la presse et de la censure fut essentiel au renforcement du lien entre l'image et le texte par le contrôle avant guerre au Japon des scénarios de films⁷³. Enfin, si un « mouvement du cinéma pur » se fait remarquer dans les années dix et vingt, il est paradoxalement mené par des hommes de lettres, tel que Jun'ichiro Tanizaki, qui cherchent justement à exploiter toutes les capacités expressives du cinéma avant tout dans un but narratif⁷⁴.

Il est de plus essentiel d'avoir conscience des différences culturelles de perception quant aux modalités narratives dans le drame japonais traditionnel. Keiko MacDonald rappelle par exemple que la pratique du *katari* dans les théâtres *nō* ou *kabuki*, long récit assuré par un personnage diégétique évoquant une légende locale ou rapportant le déroulement d'une bataille par exemple, est un ressort dramatique non mimétique primordial au théâtre. Et cette façon de narrer un fait important plutôt que de le montrer n'est aucunement considérée comme un manque⁷⁵. Par ailleurs, la fameuse présentationnalité si souvent associée à la prestation scénique japonaise est à nuancer à l'aune notamment des spectacles de danse bien plus narratifs que la danse occidentale. De même, les pleurs des spectateurs nippons devant le suicide des personnages endossés par les marionnettes du *bunraku* disent quelque chose de l'efficacité de la diégèse théâtrale qui ne doit pas qu'à la seule connaissance de l'origine littéraire de la pièce mais également à l'authenticité des gestes comme le souligne Jean-Louis Barrault⁷⁶. Par les tensions dialectiques qu'il offre entre monstration et narration, le cinéma japonais intéresse donc particulièrement les enjeux théoriques de notre étude.

⁷² Nous y revenons dans la première partie de cette étude.

⁷³ Aaron GEROW, « The Word Before the Image: Criticism, the Screenplay, and the Regulation of Meaning in Prewar Japanese Film Culture », dans Carole CAVANAUGH et Dennis Charles WASHBURN (dir.), *Word and Image in Japanese Cinema*, Cambridge, Cambridge University Press, digitally printed version, 2010 [2001], p. 3-35.

⁷⁴ Lire à ce sujet Joanne BERNARDI, *Writing in Light: The Silent Scenario and the Japanese Pure Film Movement*, Detroit, Wayne State University Press, 2001.

⁷⁵ Keiko MACDONALD, *Japanese Classical Theater in Films*, op. cit., p. 67.

⁷⁶ Introduction (1980) à *The Lovers' Exile* (Martin Gross, 1981), captation de la pièce de *bunraku* *Le Messager des enfers*.

V. Méthode d'analyse formelle

Nés en partie d'une réaction aux propositions de Noël Burch⁷⁷, les travaux de David Bordwell invitent à réinterroger les notions de narration et d'illusion de la représentation dans le cinéma japonais selon une méthode analytique précise. Par l'étude d'éléments formels spécifiques au cinéma (cadrages, mouvements de caméra, déplacements des acteurs dans la profondeur illusionniste, spatialisation du son, etc.), et de leurs fonctions dans l'activité cognitive du spectateur, l'approche néo-formaliste déployée par Bordwell permet de caractériser la façon dont la place du spectateur s'élabore plan par plan face à des scènes de films montrant des représentations d'ordre théâtral ou affichant une forme de théâtralité. Nous garderons toutefois à l'esprit qu'une telle approche s'oppose *a priori* à une ambition théorique globalisante, les chercheurs qui s'en réclament tendant « à juger la théorie sur la base de sa seule productivité immédiate en termes d'analyse de film⁷⁸ ». En effet, « pour le néo-formalisme, l'analyse des films ne peut se faire selon une méthode générale et universelle, mais plutôt cas par cas, en inventant une méthode adaptée à chaque objet analysé⁷⁹. » Or, si notre objet est ici le théâtre (ou le théâtral) dans les films japonais, nous cherchons à alimenter une théorie plus générale de la représentation cinématographique. Aussi, retiendrons-nous de la narratologie un vocabulaire théorique (hérité en partie de la filmologie) et de l'approche néo-formaliste la précision de l'analyse formelle. Nous tenterons ainsi d'éviter la tendance anthropocentrique de la théorie de l'énonciation qui isole des instances énonciatrices plutôt que des niveaux d'énonciation⁸⁰, et, dans le même temps, d'échapper aux « dangers qu'une démarche applicative peut représenter pour l'analyse » en soumettant le spectateur au seul « primat de l'intellection narrative⁸¹ ».

En plus de compenser l'absence de recours à des sources premières (archives de tournage notamment) matériellement impossible dans notre cas⁸², cette ambition théorique

⁷⁷ David BORDWELL, « Review of Noël Burch's *To the Distant Observer* », *Wide angle*, vol. 3, n° 3, 1980, p. 70-73.

⁷⁸ Alain BOILLAT, *Du bonimenteur ou à la voix-over : voix-attraction et voix-narration au cinéma*, *op. cit.*, p. 387.

⁷⁹ Jacques AUMONT et Michel MARIE, « Néo-formalisme », *op. cit.*, p. 143.

⁸⁰ Cf. François ALBERA, Alain BOILLAT, Alain CAROU et Laurent LE FORESTIER, « Pour une nouvelle histoire du cinématographe : cinq questions à André Gaudreault », *art. cit.*, p. 14.

⁸¹ Mireille BERTON, « Cinéma et hypnose (Raymond Bellour, *Le Corps du cinéma : hypnoses, émotions, animalités* [...]), 1895, Mille huit cent quatre-vingt-quinze, n° 58, 2009, mis en ligne le 01 octobre 2012, <http://1895.revues.org/3971>, dernière consultation le 23 août 2015. Cette référence est pour nous l'occasion de préciser que nous ne recourons pas aux neurosciences et aux thèses psychophysiologiques pour mener notre étude.

⁸² Dans le cas d'un système de production fortement hiérarchisé comme celui du cinéma japonais, l'influence des studios, de leurs dirigeants et des producteurs sur les films serait notamment une piste à développer à

portant sur le cinéma en général vise ainsi à nous préserver d'un discours globalisant sur une cinématographie spécifique issue d'une culture qui nous est relativement étrangère et dont nous ne maîtrisons pas les formes linguistiques. En effet, un chercheur se retrouve bien vite à ne retenir du milieu étudié que les éléments qui se démarquent de sa propre culture, l'esthétique poétique (*haiku*) ou picturale (*emaki*) attirant particulièrement l'attention des chercheurs occidentaux dans le cas du Japon. Or, ce type d'analyses ponctuelles trouve souvent ses limites dans l'instrumentalisation de données culturelles locales au service de l'étude d'une œuvre filmique lorsque ces données sont découvertes pour l'occasion. Nous chercherons au contraire à mettre à l'épreuve des films analysés les tendances que retiennent généralement les recherches occidentales des pratiques scéniques japonaises, ce qui nous donnera l'occasion d'en faire ponctuellement l'historiographie bien qu'il ne s'agisse pas de notre ambition première. Nous ne tenterons donc pas d'appliquer ce que nous pouvons apprendre de ces formes théâtrales à la production cinématographique nipponne mais plutôt d'analyser la façon dont le cinéma rend concrètement compte de leurs caractéristiques afin, en définitive, d'éclairer ces propres spécificités en tant que régime de représentation au demeurant hérité de modèles esthétiques occidentaux.

Travailler à partir de nombreuses séquences est également l'occasion d'assurer une démarche inductive ouverte aux directions proposées par les œuvres, quitte à emprunter des chemins relativement sinueux. Si prétendre à l'exhaustivité serait vain, nous chercherons à présenter la majorité des exemples que nous avons pu croiser et nous comptons sur l'étendue de ce panel pour éprouver au mieux nos constatations⁸³. De cette façon, il s'agit également d'échapper à l'emprise de certains styles, voire, plus encore, d'éviter ainsi une lecture auteuriste. Contrairement à une approche ouvertement néo-formaliste, notre objectif premier ne sera donc pas de dégager la dominante stylistique de l'œuvre de tel ou tel « auteur » par rapport aux normes d'une époque, mais nous ne nous priverons pour autant

partir des sources adéquates, une compagnie comme la Shōchiku gérant également des troupes et un important réseau de salles de théâtre. La valorisation d'un héritage culturel a également pu être plus ou moins revendiquée selon les périodes (propagande durant l'ère impérialiste notamment). Les genres privilégiés par certains studios (le fantastique durant les années 1950 à la Shintōhō) constituent également un bon indicateur.

⁸³ Notons dès à présent que la pertinence de nos analyses formelles dépend des types de copies disponibles. Si, pour des raisons historiques et structurelles, le cas du cinéma japonais a rarement soulevé au cours de notre étude la question épineuse des versions alternatives, à quelques exceptions notables que nous prenons soin de signaler, l'étude détaillée de séquences demeure dépendante des copies numériques dont nous avons tiré de nombreuses illustrations. Or, force est de constater qu'entre les diverses éditions ou versions numériques (dvd, Blu-ray, fichiers informatiques parfois tirés de VHS, etc.) circulant de par le monde, subsistent d'importantes variations de format ou de colorimétrie, sans même évoquer les multiples difficultés liées à la bande son et aux sous-titres. Nous signalerons aux lecteurs les cas les plus problématiques et comptons sur la diversité de nos exemples pour compenser des biais éventuels.

pas de discuter en détail certains « styles » dans la mesure où ceux-ci nous aident à comprendre les modalités d'intégration du théâtre à une logique filmique. En retour, étudier leur rapport à la théâtralité – et donc au spectateur – nous donnera éventuellement l'occasion de discuter certaines propositions exégétiques concernant des formes stylistiques en particulier chez des cinéastes dont nous avons systématiquement exploré les filmographies respectives, du moins les œuvres encore visibles aujourd'hui (Kenji Mizoguchi, Yasujiro Ozu, Mikio Naruse, Shōhei Imamura, Masahiro Shinoda, etc.). En outre, en ne déterminant pas de bornes chronologiques mais en circulant plutôt dans l'histoire du cinéma japonais au gré des configurations rencontrées, nous parions sur les vertus d'une méthode comparatiste et empirique permettant l'émergence de constantes dans le rapport du cinéma à l'objet théâtral quels que soient les époques, les genres, les styles, les techniques. S'il nous arrivera de qualifier certaines approches de « classiques » ou de « modernes », il faudra dès lors entendre cette différenciation en termes bien plus paradigmatiques que périodiques. Ainsi, pourrions-nous considérer la coexistence au même moment de différentes variantes ou modalités d'application de celles-ci car, comme le rappelle André Gaudreault « qui trop embrasse mal étreint » et il serait vain de feindre ignorer que « le cinéma-institution de la période "muette" n'est pas le même que le cinéma-institution du parlant. Pas plus que le cinéma-institution du Hollywood des studios n'est le même que le cinéma-institution du néo-réalisme italien⁸⁴... » Nous souhaitons par conséquent observer comment les spécificités des performances théâtrales japonaises s'invitent, se plient, ou s'opposent à des propositions de mise en scène, de mise en cadre (découpage) et de mise en chaîne (montage) cinématographiques, en refusant de considérer *a priori* une supposée esthétique filmique typiquement japonaise.

VI. Problématique

L'exploration d'un tel corpus de manifestations théâtrales au sein de films de fiction implique de considérer différents degrés de théâtralité. Certains cas concernent les prestations scéniques qui se déroulent au sein d'un profilmique réaliste, le plus souvent dans des scènes prenant pour cadre une salle de spectacle au cours d'une représentation devant un public. Il s'agit alors d'observer comment les spécificités représentationnelles, les formes énonciatives et les potentialités diégétiques des spectacles vivants sont rendues par le régime de représentation cinématographique. D'autres cas de figure impliquent des

⁸⁴ André GAUDREAULT, « Réponses à 1895 », art. cit., p. 29.

formes de théâtralisation du profilmique, c'est-à-dire des situations où certains éléments profilmiques ne sont pas pris comme des données réalistes mais préformés par une esthétique théâtrale en dehors d'un contexte scénique. Ces choix peuvent par exemple se justifier dans le cadre d'adaptations cinématographiques d'œuvres théâtrales dont seraient rapelées les origines allogènes. Certains cas, enfin, permettent de se focaliser sur la théâtralisation du profilmique par le régime cinématographique lui-même, notamment par des choix de composition où les éléments profilmiques sont par exemple volontairement maintenus à distance lors de prises longues, comme mis en valeur sur la « scène du réel », par un angle de prise de vue évoquant la position d'un observateur extérieur à la diégèse. Ainsi, la représentation réaliste d'éléments présentationnels dans des scènes prenant pour cadre le théâtre d'un côté et la présentation théâtralisée d'éléments diégétiques dans des scènes au profilmique réaliste de l'autre, sont les deux pôles qui assurent le maintien d'une activité dialectique entre monstration et narration au sein d'un même film.

De ces considérations découle donc la problématique suivante : en quoi la confrontation du cinéma institué à une réalité informée par l'esthétique des représentations théâtrales, en particulier celle des pratiques japonaises dites présentationnelles, nous renseigne sur les spécificités représentationnelles du régime cinématographique en mettant notamment à l'épreuve son antithéâtralité, c'est-à-dire en interrogeant la façon dont s'élabore continuellement la place du spectateur extra-filmique ?

Afin de cerner cette place du spectateur⁸⁵, différents types de relations spectatoriennes seront analysés à l'aune des modalités représentationnelles des performances théâtrales qui constituent ou influencent ici le profilmique. Notre étude va ainsi consister dans

⁸⁵ Si nous assumons notre emprunt au titre de la traduction française d'un ouvrage de Michael Fried puisque celui-ci s'intéresse à la fois au spectateur de tableaux et aux personnages de ces tableaux parfois eux-mêmes spectateurs des principaux sujets représentés, nous laisserons de côté le caractère polémique à l'origine de son entreprise notamment lié la question du modernisme en art. Si nous en convoquons à l'occasion les travaux, le lecteur aura par ailleurs compris que nous ne proposerons pas une étude d'inspiration psychanalytique de la position du spectateur (Christian Metz, Jean-Louis Baudry, Raymond Bellour, etc., à la suite, notamment, d'Edgar Morin). En outre, cette « place du spectateur » ne mettra pas en jeu des questionnements liés à sa participation active (Umberto ECO, *L'Œuvre ouverte*, traduit de l'Italien par Chantal Roux de Bézieux, Paris, Seuil, 1965), à son émancipation (Jacques RANCIÈRE, *Le Partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique/Les Belles Lettres, 2000 et *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008) ou même à son courage (Marie-José MONDZAIN, *Homo Spectator*, Paris, Bayard, 2007) bien que leur dimension éthique soit, dans l'absolu, loin de nous être indifférente. Nous nous permettons ainsi de signaler que celle-ci a largement motivé notre mémoire de Master consacré au cinéma de Brian De Palma, cinéaste chez qui la question morale du destinataire des images se pose frontalement. Simon Daniellou, *La Plénitude de l'image : pour une reconsidération esthétique de la représentation dans quatre films récents de Brian De Palma*, mémoire de Master d'Études cinématographiques sous la direction d'Eric Thouvenel, Université Rennes 2, 2008-2010.

un premier temps à comprendre la façon dont la monstration cinématographique rend compte de leurs caractéristiques, principalement à travers les rapports à l'espace scénique, à la rampe et à l'artificialité des effets, du point de vue d'un spectateur anonyme. Dans un deuxième temps, nous verrons comment le cinéma peut intégrer à sa logique narrative les composantes d'une situation spectaculaire par l'intermédiaire du regard d'un spectateur en particulier et l'attention que celui-ci leur porte depuis une place privilégiée. Enfin, l'analyse des formes d'imprégnation des modalités représentationnelles cinématographiques par le régime de représentation théâtral en tant que tel, qu'il s'agisse de performances à part entière s'immiscant dans le récit ou d'éléments théâtraux contaminant le profilmique, permettra d'évaluer la potentielle distanciation ainsi entretenue par un spectateur vis-à-vis d'une diégèse filmique. Notre ambition est ainsi de parvenir à réinterroger le postulat de Fried quant à l'antithéâtralité ontologique du cinéma à l'aune de cette tension entre monstration et narration qui le caractérise.

PREMIÈRE PARTIE

LE REGARD D'UN SPECTATEUR ANONYME :

MONSTRATION CINÉMATOGRAPHIQUE

DE LA PERFORMANCE THÉÂTRALE

Les scènes de représentations théâtrales dans un lieu dédié au spectacle au sein de fictions cinématographiques impliquent une diversité de choix de mise en scène, de cadrage et de montage répondant à une double question liminaire : que montrer d'un profil-mique lorsque celui-ci comporte lui-même une représentation artistique dont les éléments monstatifs et narratifs sont destinés à un « premier » public, et comment le montrer ? En effet, avant même d'imposer des enjeux d'ordre narratif, la présence d'un espace de représentation tridimensionnel autonome au sein d'une réalité cinématographique est une situation profilmique qui interroge la fonction monstrative du cinéma. Cette monstration de l'œuvre scénique revient à adopter le regard d'un spectateur anonyme soit parce qu'il correspond au point de vue d'un individu lambda, non-identifié dans la diégèse filmique mais partageant les conditions diégétiques du reste de l'audience théâtrale, soit parce qu'il adopte des points de vue que seule la représentation cinématographique lui permet de prendre sans se rapporter à un personnage de cette diégèse filmique. Si cette approche est valable pour tout type de performances artistiques médiatisées par un regard cinématographique, les spécificités représentationnelles (organisation spatiale, accompagnement musical, ostentation des effets, rapport du spectateur à la rampe, etc.) des pratiques théâtrales japonaises suscitent des questionnements particuliers.

Ainsi, les exemples de simple captation sans intervention sur l'étendue et les limites de la performance théâtrale étant rares voire inexistants, nous pouvons dans un premier temps nous demander comment les relations spatiales au sein de celle-ci sont traduites par la représentation cinématographique. Les frontières naturelles ou conventionnelles, entre scène et salle ou entre différentes parties de la scène par exemple, sont-elles respectées au sein du profilmique ? Le spectacle scénique s'offre-t-il frontalement à l'œil de la caméra, ou est-il au contraire spatialement investi par les appareils de prise de vue comme le reste du profilmique ? Quels types de choix de mise en scène et de cadrages impliquent les dimensions et la configuration géométrique des espaces scéniques en jeu ? Comment en sont traduits l'horizontalité, la verticalité, la profondeur ? Au vu des configurations des salles de spectacle japonaises, que fait voir de la situation spectatorielle un cadrage pris depuis la scène ? Comment sont rendus les rapports physiques et oculaires entre scène et salle ? Parmi les éléments de mise en cadre tels que les mouvements de caméra ou les valeurs de

plan, certains sont-ils particulièrement adaptés à la captation⁸⁶ de l'œuvre ou au contraire à la monstration d'une situation spectaculaire globale intégrant un public ?

Ces premières interrogations invitent à mesurer dans un second temps l'originalité représentationnelle des pratiques locales et à caractériser sa traduction cinématographique. Ainsi, les modalités actorales et déclamatoires des acteurs ou les apports primordiaux des conteurs se présentent au premier abord comme des performances à part entière, leur fonction narrative se retrouvant en quelque sorte moulée dans une « gaine monstrationnelle » comme le formule André Gaudreault à propos du recours « au sein d'une prestation scénique, du verbe, de la parole, de l'oral, pour raconter⁸⁷ ». Dès lors, acteurs, assistants, marionnettistes, décors, accessoires, accompagnements musicaux, vocaux et bruitistes, sont-ils montrés comme les éléments d'un ensemble théâtral ou au contraire dissociés au sein du « package attractionnel⁸⁸ » qui les englobe ? Les sélections qu'entraînent les cadrages servent-elles par exemple à entretenir l'effectivité spectaculaire des artifices scéniques ou au contraire à souligner leur artificialité ? Si cette dernière est fortement ressentie, brise-t-elle pour autant la diégèse théâtrale ou participe-t-elle au contraire à son renforcement ? Qu'est-il ainsi montré des rapports à la rampe et au quatrième mur qu'entretiennent acteurs et spectateurs ?

⁸⁶ Il s'agit en réalité le plus souvent de « micro-captations », durant un plan par exemple, d'un élément théâtral. En effet, les cas de véritable captation/restitution sont pratiquement inexistantes. Signalons à ce sujet que nous continuerons à employer le terme de « captations » au sujet des enregistrements « documentaires » de performances scéniques puisqu'il s'est aujourd'hui popularisé, mais le terme « monstractions » serait plus approprié.

⁸⁷ André GAUDREULT, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, op. cit., p. 88.

⁸⁸ André GAUDREULT et Philippe MARION, *La Fin du cinéma ?* op. cit., p. 133. Les auteurs précisent avoir forgé l'expression à propos des travaux d'Edison dans son studio de West Orange. Cf. « The Mysterious Affair of Styles in the Age of Kine-Attractography », *Early Popular Visual Culture*, vol. 8, n° 1, février 2010, p. 17-30.

Chapitre I : Spatialisation cinématographique de l'espace spectaculaire

Pertinentes pour tout type de traditions scéniques, les interrogations précédentes voient leur portée décuplée par les caractéristiques des espaces scéniques des trois pratiques théâtrales japonaises principales, le *nō*, le *kabuki* et le *bunraku*⁸⁹, qui s'organisent selon des règles relativement fixes. De même, les salles qui les accueillent se sont construites au fil des décennies selon des logiques représentationnelles et spectatoriennes particulières. En conséquence, la spatialisation cinématographique, que nous entendons comme le rendu des distances et des positions au sein d'un espace tridimensionnel par une succession d'images bidimensionnelles, de l'espace spectaculaire (scène et salle) s'en trouve « orientée », malgré les règles optiques de la perspective monoculaire qui régissent universellement l'appareil de prise de vue cinématographique. La succession d'images cadrées et projetées sur une surface plane et le suivi des scénographies théâtrales ainsi que la suggestion des distances ou de la profondeur par les mouvements de caméra, travellings et panoramiques, sont les principaux éléments qui entrent en jeu dans l'appréhension de ces espaces scéniques – incluant l'espace spectatorial – par la représentation cinématographique. Dès lors, les rapports à la planéité et à la profondeur deviennent les enjeux esthétiques primordiaux de cette représentation selon qu'elle se focalise sur la diégèse théâtrale ou la situation spectatorielle.

I.1. Cadrer l'espace spectaculaire

Les scènes morcelées dans l'espace, les avancées dans la fosse, les audiences englobant la scène ne sont pas spécifiques aux scènes nipponnes. Dans son étude du cinéma en relief et ses rapports avec la mise en scène théâtrale⁹⁰, Sergueï Eisenstein s'attarde certes sur la passerelle du *kabuki* qui permet aux acteurs de traverser la salle dans toute sa profondeur, mais ce n'est qu'un exemple parmi d'autres de dispositions spectaculaires non frontales. Du théâtre antique à l'opéra contemporain, en passant par les mystères médiévaux et les expérimentations soviétiques, les exemples de spatialisation tridimensionnelle sont nombreux dans l'histoire mondiale des arts scéniques. Cependant, force est de consta-

⁸⁹ À ces trois catégories s'ajoute le *kyōgen*, théâtre comique traditionnel qui présente un répertoire spécifique mais est généralement associé au *nō* : pratiqué sur le même espace scénique, il en ponctue fréquemment les représentations sous forme d'intermèdes.

⁹⁰ Sergueï M. EISENSTEIN, « Du cinéma en relief », *op. cit.*

ter que les configurations frontales du théâtre classique sont tout au long du XX^e siècle les plus représentées au sein des fictions cinématographiques occidentales. Par ailleurs, les interrogations portant sur l'ontologie du cinéma ou les débats sur sa légitimation en tant qu'art ont largement reposé sur la mise en cause de cette frontalité théâtrale. Aussi, la présence très importante de scènes se déroulant au théâtre dans le cinéma japonais notamment classique offre l'avantage de confronter dès ses origines la représentation cinématographique à des espaces scéniques ne cultivant pas que ce seul rapport frontal au public. Il importe donc d'en étudier les spécificités afin de saisir ce que la sélection bidimensionnelle imposée par l'image filmique peut en traduire. Bien qu'ayant adopté de longue date des identités propres, les scènes du *nō*, du *bunraku* et du *kabuki* partagent des racines communes et présentent encore aujourd'hui des caractéristiques voisines.

I.1.a. L'espace du *nō*

La salle de *nō* évolue à partir du milieu du XIV^e pour atteindre une forme stable au début du XVIII^e siècle. L'espace scénique, situé à environ un mètre au dessus du sol, comporte deux zones principales et est séparé des spectateurs par un tapis de gravier ou de galets (*shirasu*) d'un mètre de large environ. Le plateau principal, une scène carrée (*honbutai* ou *butai*) mesurant six mètres de côté environ, est ouvert sur trois de ses côtés. Le pont (*hashigakari*) situé côté jardin⁹¹ forme avec elle un angle aujourd'hui fixé à cent-vingt degrés. Large de deux mètres cinquante environ, sa longueur peut atteindre trois fois celle de la scène. L'entrée du pont reliée aux coulisses est masquée par un rideau vertical (*agemaku*). Trois pins véritables le bornent sur toute sa longueur. Hérité du style architectural des tombeaux shintoïstes, l'espace de représentation est recouvert d'un toit supporté par quatre piliers d'angles (*hashira*) assurant des repères spatiaux essentiels aux jeux des comédiens et dotés de valeurs symboliques. Bien que l'espace scénique classique du *nō* soit de nos jours situé dans un bâtiment, il conserve cette toiture au dessus du pont et de la scène. Les musiciens prennent place sur deux espaces qui leur sont réservés à même le *butai*. Le premier (*ato-za*), surélevé et situé en fond de scène, accueille l'orchestre (*hayashikata*) constitué de deux ou trois percussionnistes et un joueur de flûte. Derrière eux, un espace (*kōken-za*) est réservé aux assistants (*kōken*) et le mur de fond (*kagami-ita*) est décoré d'un pin stylisé (*matsubame*). À droite, un espace étroit (*waki-za*) situé au même niveau que la

⁹¹ Le côté jardin est le côté gauche de la scène, vu de la salle, par opposition au côté cour qui est le côté droit. Si ce vocabulaire s'avérait contraignant par instant dans la suite de cet écrit, gauche et droite serait toujours à entendre du point de vue du spectateur, spectateur présentement au centre de nos préoccupations.

scène principale est réservé aux huit à dix membres du chœur (*ji-utai-za*). Le mur derrière eux est décoré de bambous peints. Le public se répartit dans le *kensho* divisé en trois zones principales : la première (*shōmen*) est située devant la scène principale dont elle apprécie une vue frontale ; la deuxième (*waki shōmen*) est placée devant le pont ; la troisième (*naka shōmen*) se déploie entre les deux premières. Quelle que soit leur place, les spectateurs sont toujours tournés vers le plateau, une action sur le pont obligeant toute l'audience à tourner la tête vers la gauche. Les places face au centre du plateau principal et à une bonne distance de celui-ci sont considérées comme les meilleures car elles permettent d'apprécier une vue d'ensemble de l'espace scénique. Des loges tapissent enfin les trois côtés de la salle tournés vers l'espace scénique⁹².

Le film *La Chanson de la lanterne* (Mikio Naruse, 1943) débute par la monstration d'une représentation de *nō* (une danse avec accompagnement musical) devant un public anonyme. Longue de quatre minutes, elle comporte quinze plans dont douze angles de prise de vue successifs différents. L'un d'eux, pris depuis le pilier d'angle gauche (*met-suke-bashira*), varie grâce à un panoramique horizontal permettant de suivre les déplacements de l'acteur principal cadré en plan moyen lors de sa danse sur le plateau. Trois des angles proposent une variation d'échelle à partir du même axe frontalement orienté vers le *butai* (plan d'ensemble montrant le toit et le public dans le *shōmen*, plan large sur la scène et plan moyen sur l'acteur). Un angle permet de saisir l'ensemble du *butai* en plan large depuis le *naka shōmen*, puis son contrechamp à cent quatre-vingts degrés donne à en voir les membres de face. Un angle probablement pris depuis l'extrémité gauche du pont permet de saisir une large part de l'audience des *waki shōmen* et *naka shōmen*. Deux autres angles sont pris depuis le fond de scène, orientés vers le public, tandis que trois autres viennent saisir le chœur en plan moyen puis l'un de ses membres et un musicien en plan rapproché. Ces axes se succèdent sans aucune intentionnalité narrative forte. Aucun lien particulier autre que le rapport spectatorial n'est établi entre scène et salle et l'acteur n'est montré que pour sa performance chorégraphique à laquelle est consacrée une large part des plans de la scène. La répétition d'un même plan permettant d'identifier l'un des choristes par un cadrage rapproché taille venant l'isoler parmi les autres membres du chœur, la pre-

⁹² L'essentiel de ces informations est tiré de Earle ERNST, *The Kabuki Theatre*, op. cit., p. 30-66 ; Donald KEENE, *Nō and Bunraku: Two Forms of Japanese Theatre*, New York, Columbia University Press, 1990, p. 57-78 ; Jean-Jacques TSCHUDIN, *Histoire du théâtre classique japonais*, Toulouse, Anacharsis, coll. « Essais », 2011, p. 214-218 ; ZEAMI, *La Tradition secrète du nō* suivi de *Une journée de nō*, traduction et commentaires de René Sieffert, Paris, Gallimard/UNESCO, coll. « Connaissance de l'Orient », 1990, p. 15-17.

mière fois alors qu'il ne chante même pas, est la seule marque de monstration à tendance narrative de ce passage. Le fait que ce personnage oriente brièvement son regard vers la salle alors qu'il est saisi en plan moyen parmi les autres membres du chœur laisse un instant penser à l'amorce d'une relation oculaire signifiante avec la salle mais celle-ci ne se concrétise finalement pas.

Bien qu'elle n'illustre pas l'emploi du pont lors des représentations de *nō*, cette séquence permet d'appréhender les rapports oculaires entre salle et scène comme deux « V » se faisant face et formant un losange perceptif très aplati au centre duquel se déroule la performance principale. Musiciens et chanteurs répartis sur deux des côtés perpendiculaires du plateau principal renvoient ainsi leur regard aux membres de l'audience qui ont tous la tête tournée dans la même direction. À moins d'un angle très particulier comme celui pris depuis l'extrémité du pont, cadrer la scène en plan large nécessite l'inclusion de membres du public dans le champ et, inversement, la plus large partie du public sera prise grâce à un seul cadrage depuis la scène dont apparaissent au moins certains éléments de la structure. Même si elle ne met pas en jeu l'espace du pont et se limite au plateau principal, une part importante de la performance de l'acteur est suivie grâce au panoramique.

I.1.b. L'espace du *bunraku*

La pratique du *ningyō jōruri*, plus connu sous le nom de *bunraku*, nom hérité d'une salle de théâtre célèbre, est une forme de théâtre de marionnettes constituée durant le XVII^e siècle qui se différencie du spectacle de marionnettes à gaine également pratiqué au Japon. Trois montreurs, un chef au visage généralement nu (*omo-zukai*) et deux assistants au visage masqué (*hidari-zukari* et *ashi-zukari*), y manipulent de grandes marionnettes à contrôles mesurant de quatre-vingt-dix centimètres à un mètre quarante de hauteur tandis que les marionnettes assurant la figuration sont manipulées par un seul montreur. L'expression vocale est laissée à un conteur/chanteur (*tayū*) accompagné d'un joueur de *shamisen*, un luth à trois cordes. L'espace scénique du *bunraku*, un plateau d'environ douze mètres de large et quatre mètres cinquante de profondeur dans la salle la plus célèbre d'Ōsaka, a la particularité d'être divisé en trois sections longitudinales délimitées par des garde-corps (*tesuri*). La première zone n'est jamais utilisée comme espace scénique et permet simplement l'ouverture et la fermeture du rideau par un machiniste. La zone intermédiaire (*funazoko*) est une fosse en contrebas (une trentaine de centimètres sous le niveau du plateau), profonde de près de deux mètres. Elle est partiellement masquée par un garde-corps haut

de quatre-vingt-cinq centimètres ce qui permet aux marionnettistes de se déplacer debout tout en donnant l'impression que les pieds des marionnettes touchent le sol (au niveau de l'*honte* ou du *ninonte*). Les entrées et sorties se font à travers de petits rideaux noirs (*komaku*) par le côté cour (*kamite*) ou le côté jardin (*shimote*). La troisième partition (*yatai*) à l'arrière du plateau, profonde d'un mètre soixante, accueille les actions censées se dérouler en intérieur, les bâtiments étant ouverts en façade. Un passage amovible situé au centre du *tesuri* permet occasionnellement de circuler d'une zone à l'autre. Des toiles peintes servent à situer le paysage et peuvent parfois être latéralement déroulées afin de procurer un effet de déplacement des marionnettes dans l'espace sur de longues distances. L'orchestre (*hayashi*) ainsi que de jeunes chanteurs et joueurs de *shamisen* sont dissimulés à gauche et à droite dans des « pièces cachées » (*misuuchi*) aménagées au-dessus des rideaux. De gauche à droite, le *tayū* et le joueur de *shamisen* principaux prennent place en position assise sur une petite scène à part (*yuka*) s'avancant en biais côté cour. Une plateforme pivotante permet leurs entrées et sorties. Le public se répartit face à la scène et dans un ou deux niveaux de loges⁹³.

L'Élégie de Naniwa (ou *L'Élégie d'Ōsaka*, Kenji Mizoguchi, 1936) contient un passage au théâtre Bunraku-za d'Ōsaka (ancienne Naniwa), la salle la plus réputée du Japon. Avant qu'une scène de ménage n'éclate dans les couloirs du bâtiment entre des membres de l'audience, la séquence débute par deux minutes de monstration de la situation spectaculaire dont les composants sont rendus grâce à un découpage morcelant le lieu en plusieurs espaces (scène, loge du conteur, parterre, balcon, etc.). Vingt-deux plans se succèdent ainsi, à partir de neuf angles de prise de vue différents. Durant cette première phase, le montage des éléments issus de ce découpage semble arbitraire. Le découpage assure la découverte des lieux, alternant plans d'ensemble et plans de demi-ensemble. L'un de ces plans signale certes la présence de deux protagonistes du film installés au balcon, un homme et sa jeune maîtresse qui seront au cœur de la scène de ménage à venir, mais la narration n'embraye pas immédiatement. Une fois cette identification faite, de nouveaux cadrages, dont deux plans sur le public en fosse, l'un pris depuis l'arrière de la salle et orienté vers le côté cour, l'autre vu en très forte plongée depuis le balcon, continuent d'explorer la configuration du lieu. L'audience n'est jamais montrée de face, depuis la

⁹³ L'essentiel de ces informations est tiré de Hanji CHIKAMATSU, *Imoseyama ou L'Éducation de femmes*, traduit du japonais, présenté et annoté par Jeanne Sigée, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Orient », 2009, p. 40-41; Donald KEENE, *Nō and Bunraku: Two Forms of Japanese Theatre*, op. cit., p. 123-169; Jean-Jacques TSCHUDIN, op. cit., p. 252-255.

scène par exemple, ce qui s'explique vraisemblablement par l'impraticabilité de cette dernière par un équipement cinématographique dans les années trente au Japon.

L'œuvre scénique est dans un premier temps montrée selon un angle marqué pris depuis l'avant-scène côté jardin qui alterne avec des vues de l'audience sous divers angles, sans qu'un lien oculaire ne soit créé. Ainsi, malgré l'alternance assez régulière salle-scène, aucune relation de champ-contrechamp ne se met en place. La source sonore principale, le *tayū* en pleine performance vocale, accompagné du joueur de *shamisen* que l'on devine bord-cadre, nous est d'abord présenté de trois-quarts dos au premier plan d'un cadrage rapproché, tandis que la scène apparaît à l'arrière plan selon un axe oblique. Cet étagement dans la profondeur de champ crée ainsi un lien entre les deux modalités d'énonciation de l'œuvre, les mouvements de marionnettes et le récit assuré par le conteur. Un plan large sur les deux artistes suit immédiatement et nous les présente isolés sur leur plateforme. Ce n'est que tardivement, au bout de plus d'une douzaine de plans, qu'un cadrage frontal de la scène isole le spectacle du reste de son environnement de réception, ce qui a immédiatement tendance à faire oublier les marionnettistes et le texte oral prononcé par le *tayū*. Ainsi, le découpage de cette séquence, bien que relativement détaillé, se contente de montrer la situation spectaculaire, à l'exception notable de l'antépénultième plan qui, quelques instants avant que l'élément narratif filmique principal n'entre en jeu, isole un personnage de la pièce *bunraku* en plan moyen. L'effet est immédiat : pour avoir aperçu ce personnage au seuil de l'espace scénique en début de séquence, le découpage nous dit grâce à ce cadrage resserré que celui-ci espionne les personnages au centre de la scène. C'est ainsi la potentialité narrative du découpage qui est mis en avant, malgré une apparente neutralité générale des cadrages.

Sans même considérer le contenu scriptural de l'œuvre représentée, il est possible de saisir certains de ses enjeux dramaturgiques grâce aux choix de cadrage et de montage qui en articulent les éléments, dépassant le seul rôle de monstration de la performance. La vue oblique prise depuis l'aire de jeu en avant-scène permet d'étagier dans la profondeur de champ les deux zones principales de représentation. L'oblique souligne la direction supposée du regard de la marionnette au premier plan qui observe ce qui se passe à l'intérieur d'une habitation et tente de faire signe à l'un des occupants. Le deuxième angle laissant voir l'espace scénique derrière le *tayū* à l'avant-plan permet cette fois d'observer distinctement l'orientation de l'objet lancé par la marionnette. Ainsi, la spatialisation par tranches

de la profondeur de la scène du *bunraku* est particulièrement accentuée. Matériellement, les strates en profondeur sont relativement étanches. En revanche, les regards brisent cet étagement en passant la rampe que marque le garde-corps (*tesuri*) entre les deux zones de jeu, tout comme l'axe de la caméra coupe le premier garde-corps, tandis que le regard du spectateur dans la salle passe la rampe principale. Ce rapport à l'étagement en profondeur se retrouve dans la mise en scène des habitations japonaises constituées de plusieurs cellules séparées par des panneaux coulissants (*shōji*). Si ces derniers sont ouverts, la profondeur est rendue par une série de surcadrage que Noël Burch et David Bordwell ont pu étudier chez Ozu notamment⁹⁴. Cette fois l'adresse d'un personnage situé à un certain plan en profondeur peut se destiner à un autre situé dans une pièce avoisinante en laissant son regard traverser les frontières marquées par les portes coulissantes qui découpent l'habitat en strates et en volumes.

Par ailleurs, une fois la présence de la marionnette à l'extérieur de l'habitation repérée par l'une des occupantes, le plan frontal de demi-ensemble sur cette dernière souligne particulièrement le jeu sur un hors-champ spécifiquement cinématographique. À tout moment, l'audience installée dans la salle de théâtre voit l'ensemble des interactions physiques et visuelles entre les personnages de la pièce qui sont toujours visibles. Mais avec ce cadrage cinématographique, le spectateur de cinéma doit, lui, imaginer un espace scénique plus vaste et le public de théâtre qui lui fait face. Pourtant, étant données les conditions de tournage, il est probable que ce plan ainsi que celui sur la marionnette à l'extérieur aient été filmés à part afin de permettre d'obtenir une telle échelle sans une variation de focale trop importante.

Dans son analyse de cette séquence de *L'Élégie de Naniwa*, Charles Tesson estime que l'histoire de la pièce dit quelque chose de l'histoire filmique⁹⁵. Pourtant, la pièce jouée est une œuvre d'Hanji Chikamatsu intitulée *Osome et Hisamatsu* (1780), qui relate l'amour contrarié entre un servent et la fille de son patron ce qui s'éloigne assez fortement de l'histoire du film. Il est toutefois possible de voir une pointe d'ironie chez un Mizoguchi évoquant la lâcheté des hommes et l'éthique des personnages féminins. Cette ironie sous-jacente est plus patente encore lorsque, durant la seconde partie de la séquence, une fois la scène de ménage enclenchée dans les couloirs du théâtre, le plan frontal sur la pièce en

⁹⁴ Cf. David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, London/Princeton, British Film Institute/Princeton University Press, 1988, p. 86-88 ; Noël Burch, *Pour un observateur lointain : forme et signification dans le cinéma japonais*, op. cit., p. 128-133.

⁹⁵ Charles TESSON, « Le Théâtre de marionnettes », supplément au dvd de *L'Élégie d'Ōsaka*, MK2, 2007.

cours de représentation revient en contrepoint humoristique grâce à un montage parallèle comparant la colère de la femme trompée à celle d'une marionnette⁹⁶. Notons que ce conflit amoureux prenant pour cadre une salle de spectacle a probablement été inspiré par la scène à l'opéra dans le film *Haute Pègre* (*Trouble in Paradise*, 1932) d'Ernst Lubitsch.

De manière générale, l'influence au début des années trente du cinéma d'Ernst Lubitsch sur les cinéastes japonais tels qu'Ozu ou Mizoguchi est connue⁹⁷. Cependant, alors que ce dernier prend le temps de montrer l'œuvre en cours de représentation avant de faire éclater le conflit pour finalement se permettre un écho signifiant grâce au montage, le cinéaste allemand installé à Hollywood choisit de se focaliser uniquement sur les spectateurs. Plus précisément, alors que les protagonistes, tout à leurs affaires amoureuses ou criminelles, ne prêtent aucunement attention à l'opéra et sont même rappelés à l'ordre par des spectateurs agacés, ils deviennent l'objet du regard d'un voyeur. De l'œuvre en cours d'exécution, rien ne nous est montré, si ce n'est le chef d'orchestre dirigeant l'accompagnement musical et dont Lubitsch se sert pour un effet narratif : l'écoulement du temps signifié par le défilement accéléré des pages de sa partition. Chez Lubitsch, le spectacle n'est pas sur scène mais dans la salle dont il fait le lieu privilégié des mondanités de la haute société où les uns et les autres ne cessent de s'évaluer et de s'espionner. Caractériser un type de public et retourner la situation spectaculaire sur elle-même seront deux des caractéristiques d'exemples à venir, chez Mizoguchi notamment. Pourtant, avec *L'Élégie de Naniwa*, le regard du cinéaste japonais demeure pour l'instant d'ordre quasi documentaire.

I.1.c. L'espace du *kabuki*

La salle du *kabuki* emprunte ses éléments principaux à celle du *nō* à partir du début du XVII^e pour atteindre son architecture définitive vers 1830. La scène principale (*butai*), masquée avant chaque acte d'un rideau (*hikimaku*) à bandes verticales alternant des lés noir, vert foncé et rouille, comporte un voire deux plateaux tournants (*mawaributai*) et une trappe centrale (*seri*). À la fin du XVIII^e siècle, une avant-scène (*tsukebutai*), équivalent du proscenium occidental, est encore utilisée avant d'être absorbée par la scène principale. Dans la salle Kabuki-za de Tōkyō, le plateau principal de forme panoramique mesure

⁹⁶ Nous revenons sur ce choix de montage dans le cinquième chapitre de cette étude.

⁹⁷ Cf. David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, *op. cit.*, p. 155-159 ; Noël BURCH, *Pour un observateur lointain : forme et signification dans le cinéma japonais*, *op. cit.*, p. 192-193 ; Charles TESSON, « Le Théâtre de marionnettes », *op. cit.*

vingt-sept mètres de large, six mètres trente de hauteur et vingt mètres soixante de profondeur, sachant que la partie principale de la scène n'en prend qu'un cinquième, le plateau tournant occupant tout le reste du fond de salle⁹⁸. Les décors sont constitués de châssis de bois tendus de toile ou de papier (de soixante par quatre-vingt-dix centimètres pour les décors intérieurs jusqu'à cent quatre-vingts par trois cent soixante centimètres pour les décors extérieurs), toiles ou rideaux de fond et praticables. Ils se réduisent parfois à une seule étendue naturelle en arrière plan. Les éléments décoratifs (végétaux, minéraux, décoration, etc.) sont peints à plat, sans ombre, sur des panneaux découpés. Les châssis peuvent pivoter ou se replier horizontalement et verticalement, certains étant parfois composés de plusieurs volets avec des décors différents. Des plateformes de trois tailles différentes, toujours disposées parallèlement au bord de scène et en retrait pour permettre une circulation aisée des acteurs sur le plateau, peuvent venir moduler l'espace scénique en hauteur et constituer bâtiments et lieux surélevés. Ces plateformes sont généralement montées sur roulettes afin d'être rapidement déplacées avec acteurs ou musiciens encore dessus le plus souvent. Pour certains décors d'intérieurs, les pièces du fond sont surélevées afin de faciliter la visibilité des acteurs qui y jouent.

De rapides entrées et sorties peuvent s'effectuer par une porte située côté cour (*okubyō-guchi*) mais les plus spectaculaires se pratiquent sur la passerelle (*hanamichi*) perpendiculaire au plateau et s'étendant côté jardin jusqu'au fond de la salle, son extrémité finale étant masquée par un rideau étendu verticalement (*agemaku*). Une trappe (*suppon*) au sept dixième du parcours en partant du fond de la salle permet l'apparition d'acteurs directement sur la passerelle. C'est également à ce niveau (le « point sept/trois » ou *shichisan*) que les acteurs célèbres effectuent certains de leurs solos spectaculaires. Une seconde passerelle (*karihanamichi*), plus étroite, peut également traverser la salle à partir de la droite de la scène, la passerelle principale étant alors nommée *honhanamichi*. Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, un passage central étroit (*naka-no-ayumi*) parallèle à la scène pouvait relier les deux passerelles en traversant la fosse. D'abord naturel grâce à des fenêtres latérales et des ouvertures mobiles dans la toiture ou plus ponctuellement produit par des bougies ou lanternes puis assuré par un équipement électrique, l'éclairage de la salle est généralement

⁹⁸ Cf. Kazuko MENDE, « Concerning the Japanese Kabuki Stage », *Journal for Geometry and Graphics*, volume 6, n° 2, 2002, p. 186.

uniforme. Le décor peint et les pièces d'architecture offrent le plus souvent des points de fuite multiples⁹⁹.

Le public de *kabuki* s'installe soit dans un ou deux niveaux de loges (*sajiki*, jusqu'à soixante) ouvertes sur les côtés et le fond de la salle et que des stores peuvent masquer, soit dans la fosse (*doma*) séparée en plusieurs zones par le ou les *hanamichi*. Cette fosse peut être morcelée partiellement ou entièrement, grâce à des poutres de bois, en petits espaces (*masu*) accueillant chacun jusqu'à sept personnes assises à même le sol, les salles modernes présentant désormais des sièges à l'occidentale. Afin d'améliorer la visibilité, les rangées situées au pied des loges sont rehaussées, formant un parterre surélevé ou une mezzanine (*takadoma*). Des machineries se déploient sous l'ensemble de la salle (*naraku*), la présence pendant longtemps d'un toit hérité du *nō* qui empêchait les manipulations depuis les hauteurs de la salle expliquant cette configuration. La disparition définitive de cette toiture en 1796 permet le développement des systèmes de cintres notamment utilisés pour les vols acrobatiques (*chūnori*). Les musiciens qui interviennent depuis une construction sur scène située côté jardin (*geza*) et le chœur (*chobo*) installé dans une loge du côté opposé (*yuka*) accompagnent généralement les pièces à dominante narrative. Ils cèdent cependant leur place à l'orchestre *debayashi* pour le répertoire dansé. Les membres de ce dernier, à savoir une dizaine de joueurs de *shamisen*, une dizaine de chanteurs, six percussionnistes (jouant sur des *taiko*, *tsuzumi* et *kotsuzumi*) et un joueur de flûte traversière (*shinobue*), sont dans ce cas présents sur le plateau, répartis le long d'une estrade centrale en fond de scène ou divisés en deux groupes disposés de part et d'autre de celle-ci¹⁰⁰.

Le Chemin du drame (Mikio Naruse, 1944) s'ouvre sur un plan général du quartier Dōtonbori d'Ōsaka célèbre pour ses théâtres de *kabuki*, puis une série de fondus enchaînés rapprochent notre attention de l'entrée de l'un d'entre eux. Un plan sur une affiche permet de comprendre que la pièce jouée est une œuvre de propagande du répertoire *shinpa*¹⁰¹ au sujet d'une bataille navale. Le premier plan à l'intérieur est un plan d'ensemble pris depuis

⁹⁹ *Ibid.*, p. 189. Nous revenons sur ce point dans la suite de ce chapitre.

¹⁰⁰ L'essentiel de ces informations est tiré de Georges BANU, *L'Acteur qui ne revient pas : journées de théâtre au Japon*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1993, p. 240-242 ; Earle ERNST, *op. cit.*, p. 30-66 ; Jean-Jacques TSCHUDIN, *op. cit.*, p. 387-399.

¹⁰¹ Le *shinpa* ou « nouvelle école » est un style plus réaliste de *kabuki* qui se développe à la fin du XIX^e siècle. Certaines pièces de propagande dépeignent notamment la guerre sino-japonaise de 1894-1895 et celle russo-japonaise de 1904-1905, époque où se situe le film de Naruse. Très populaire au début du XX^e siècle, le *shinpa* connaît un rapide déclin à partir des années 1920, tandis que le *shingeki*, modelé sur le drame moderne européen (Chekhov, Ibsen, Gorki, etc.), prend son essor. Il ne faut pas confondre le *shinpa* avec le *shin kabuki* ou Nouveau *kabuki* qui désigne le répertoire de pièces écrites pour le *kabuki* par des auteurs issus de la littérature, notamment au début du XX^e siècle.

une loge du rez-de-chaussée au fond à gauche, dirigé vers la scène vue de trois-quarts. L'*hanamichi* traverse ainsi l'écran, parallèlement à la rambarde. Trois crânes de spectateurs sont visibles en amorce basse du cadre. Sur scène, des acteurs vêtus en matelots courent devant une toile peinte représentant le pont d'un cuirassé. Un changement d'axe à cent quatre-vingts degrés révèle les deux tiers de la salle en plan d'ensemble. L'angle de vue est pris depuis le plateau dont une petite partie apparaît en amorce. L'*hanamichi* traverse ainsi l'écran. Le public emplit la fosse des deux côtés de la passerelle et les galeries où se devine la présence d'un aveugle. Un nouveau changement d'angle saisit la scène en plan de demi-ensemble depuis le bout de la galerie droite, toute proche du plateau. Le point de jonction entre le *karihanamichi* et le plateau est visible, deux nuques de femmes apparaissant en amorce en bas à droite du plan. Lorsqu'une explosion se produit, un acteur s'effondre au centre de la scène et un plan moyen centré sur lui, au sol, est amené par un raccord de mouvement. Un plan de demi-ensemble montre alors trois rangées de spectateurs dans le *takadoma* de l'autre côté de l'*hanamichi* que l'on aperçoit en amorce, étagées sur trois niveaux. Le plan est ainsi découpé par des lignes obliques parallèles. Le premier plan revient tandis qu'un officier s'approche du blessé. Un plan moyen centré sur les deux hommes vus de trois-quarts les montre échanger leurs tirades à la gloire de l'empire japonais. Le plan de demi-ensemble pris du bout de la galerie droite montre le matelot rendre son dernier souffle puis le plan d'ensemble sur la fosse révèle le public en train d'applaudir vigoureusement tandis qu'un assistant fait irruption dans le champ en tirant le rideau derrière lui. La séquence se poursuit par des discussions entre le propriétaire de la salle, des spectateurs et des acteurs pendant l'entre-acte dans les couloirs, les vestiaires et les loges. Enfin, survient un plan de demi-ensemble utilisant la profondeur pour étager la composition entre la fosse, l'*hanamichi*, les rangées surélevées en mezzanine, les loges du rez-de-chaussée et celle du premier étage, à l'intérieur d'un théâtre concurrent qui continuent à jouer un répertoire classique où l'audience se révèle clairsemée, les spectateurs pouvant même s'accouder aux *masu*.

Une autre scène du film montre une performance d'acteur principalement depuis le plateau de cette même salle peu fréquentée. Après un plan sur une affiche représentant le personnage principal de la pièce, un angle dirigé vers la scène depuis une loge latérale du rez-de-chaussée laisse voir de biais la jonction de l'*hanamichi* au plateau et le premier rang de spectateurs la tête tournée vers le fond de la salle. Après une dizaine de secondes, l'acteur fait lentement son entrée dans le cadre. Un changement d'axe à cent quatre-vingts

degrés montre à nouveau la salle pratiquement vide, de la fosse à la galerie supérieure, l'*hanamichi* organisant obliquement l'espace. Un plan moyen face à l'acteur permet de le voir jouer son rôle sur le côté gauche du plateau. Un plan rapproché taille de près d'une minute avec un tronc d'arbre fictif en amorce gauche le présente en train de graver une inscription sur celui-ci. L'angle de prise de vue permet de discerner en arrière plan les extrémités de la galerie droite et de la fosse où sont présents trois spectateurs dont une vieille femme semblant expliquer l'action de l'acteur à un enfant assis sur ses genoux.

Ces deux scènes du *Chemin du drame* sont la preuve que, quel que soit le répertoire exploité, l'angle oblique et l'angle frontal alternent sans problème, le premier affirmant la présence d'un public diégétique, le second isolant la représentation théâtrale pour le spectateur du film. Tout comme ils permettent de cadrer une large part du plateau ou de l'audience pour le spectacle de *nō* et assurent la compréhension des échanges de regards entre premier et second plan dans le théâtre *bunraku*, les angles de biais participent largement à la compréhension de l'économie spatiale des salles de *kabuki*. La présence de spectateurs devant le plateau principal ou le long de l'*hanamichi* permet en effet d'évaluer les distances et les rapports géométriques entre les zones scéniques. Grâce à la projection perspectiviste, le cadrage cinématographique traduit le partage d'un même espace par des acteurs et leurs spectateurs. Dans le cas du *kabuki*, il s'agit de traduire le fait que les spectateurs font en quelque sorte partie intégrante de la réalité diégétique théâtrale puisqu'ils partagent le référentiel tridimensionnel au sein duquel les acteurs évoluent et se situent les uns par rapport aux autres. Aussi, il est très fréquent que dans les séquences dédiées à ce type de spectacles, un angle de prise de vue pris depuis le fond à droite de la salle vienne saisir l'angle formé par la passerelle et la scène principale, alors que les représentations picturales privilégient, notamment aux XVIII^e et XIX^e siècles, soit une perspective parallèle, soit une perspective centrale à un seul point de fuite, le plateau principal étant vu frontalement depuis une loge à l'arrière de la salle¹⁰².

¹⁰² Cf. les illustrations dans Earle ERNST, *op. cit.*, cahiers d'illustrations (4, 7-10) ; Catherine HENNION, *La Naissance du théâtre moderne à Tōkyō (1842-1924) : du kabuki de la fin d'Edo au Petit Théâtre de Tsukiji*, Montpellier, L'Entretiens, coll. « Champ théâtral », 2009, p. 30-43 et p. 70 ; Jean-Jacques TSCHUDIN, *op. cit.*, p. 388-390.



La salle Ichimura-za à Edo (Tōkyō), triptyque (Utagawa Toyokuni III, 1858, estampe)¹⁰³

Les cadrages frontaux laissent quant à eux fortement ressentir la puissance d'attraction de l'élément diégétique, attraction notamment assurée par la performance de l'acteur qui attire à lui la caméra, sur ou à la lisière du plateau, pour être saisi en plan moyen ou rapproché, et occuper tout le cadre, en tournant même le dos à la salle dans l'un des cas. Ce sont alors les choix de découpage qui traduisent la situation spectaculaire, sans caractériser d'observateur en particulier. Mais cette attraction de la diégèse théâtrale peut également se retrouver dans l'emploi de mouvements de caméra. Ceux-ci peuvent en effet se déployer afin de répondre à une sorte d'appel à la captation de la représentation scénique, lorsque celle-ci oriente non seulement les regards des spectateurs diégétiques mais aimante également la représentation cinématographique.

I.2. Parcourir l'espace spectaculaire

Si la scène théâtrale ne se laisse pas toujours investir par les appareils de prise de vue, la vue frontale qu'elle propose a tendance à refermer la salle sur son propre volume. Ainsi, la représentation théâtrale attire le regard de celui qui lui fait face en incitant son attention à se restreindre à son seul cadre diégétique. C'est pourquoi les mouvements de caméra peuvent servir à parcourir, réellement ou du regard, l'espace des salles de spectacle pour retrouver la surface d'une vue que lui offrirait le quatrième mur. La configuration du plateau et la présence de ponts dans les traditions théâtrales tels que le *nō* et le *kabuki* semblent notamment démultiplier les possibilités d'appréhension de la diégèse théâtrale, allant même jusqu'à les transformer, ce qui suscite un certain nombre d'interrogations. Que per-

¹⁰³ Illustration libre de droit disponible sur *Wikipedia Commons*, mise en ligne le 24 novembre 2011, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Odori_Keiy%C5%8D_Edo-e_no_sakae_by_Toyokuni_III.jpg, dernière consultation le 28 juillet 2015.

met par exemple la présence de l'*hanamichi* en termes de mise en cadre ? Cette passerelle qui traverse le public invite-t-elle à des déplacements particuliers de l'appareil de prise de vue ? De quelles façons sont prises en compte les performances d'acteurs se produisant sur la passerelle, alors que leur corps et leur gestuelle sont perçus des quatre coins de la salle ? Une alternative à l'alternance de cadrage en champ-contrechamp se met-elle en place ?

I.2.a. Parcourir physiquement

Dès la scène d'ouverture de *La Vengeance d'un acteur* (Teinosuke Kinugasa, 1935), de nombreuses configurations scéniques qu'offre l'architecture d'un théâtre *kabuki* sont exploitées par une mise en cadre rendant compte d'enjeux scénaristiques multiples et caractérisant un nombre important de protagonistes. Partant d'un plan moyen sur un groupe de personnages installés dans des loges du premier étage, un premier mouvement de caméra effectué à la grue et constitué d'un panoramique horizontal et d'un travelling vertical nous fait découvrir la partie de la salle réservée au public. Interrompant son trajet à deux reprises, la caméra se focalise sur deux groupes de spectateurs commentant la présence de certains hôtes à ce spectacle. La grue semble ici installée au niveau du sol, parmi les spectateurs en fond de salle. Plus tard, un mouvement de caméra d'ampleur similaire, partant d'un même point de vue sur la loge du début mais légèrement plus distante, propose une nouvelle découverte de la salle. Cette fois, mouvements horizontaux et verticaux sont dissociés de façon révélatrice. Un premier panoramique découvre horizontalement la salle en restant à hauteur des loges du premier étage et continue à pivoter une fois arrivé au niveau de la scène qu'il semble « ignorer ». Puis, lorsque l'extrémité de l'*hanamichi* principal apparaît enfin à l'image et que le mouvement de caméra s'arrête, un second panoramique, vertical cette fois, découvre la passerelle et la trappe en son milieu. S'amorce alors un fondu enchaîné qui nous fait passer sous la salle, dans « l'enfer » des machineries où l'on découvre le personnage principal en train de préparer son entrée en scène.

Notons que cet exemple est caractéristique de l'exploitation généralement faite de la dimension verticale de l'espace théâtral. Certes, les angles en plongée orientés vers le plateau principal ou l'*hanamichi* peuvent s'accompagner de recadrages verticaux par de courts panoramiques. Mais jamais un travelling vertical ne viendra se mettre à hauteur d'un acteur situé sur une plateforme voire même harnaché à un système d'élévation simulant un vol. Le travelling vertical vers le haut ou vers le bas semble ainsi réservé à l'approche des loges où sont généralement installés des hôtes de marque venus assister à une représenta-

tion. Dès lors, la hiérarchisation entre différentes classes sociales est particulièrement bien rendue par certains déplacements de la caméra qui peuvent accentuer la ligne des regards ascendante ou descendante entre diverses catégories de spectateurs ou entre les acteurs et certains membres privilégiés de l'audience comme c'est le cas dans cette séquence de *La Vengeance d'un acteur*. De plus, un autre mouvement de caméra est ici particulièrement symptomatique de l'exploitation de l'espace scénique par la mise en cadre. L'ouverture du rideau est en effet montrée depuis deux angles très différents, l'un depuis la loge des hôtes de marque dont les silhouettes vues de dos surplombent la salle complète et dominent le public, et l'autre par un travelling d'accompagnement qui suit de trois-quarts dos l'assistant chargé d'ouvrir ce rideau. Un problème de raccord de mouvement est à ce titre révélateur : le déplacement de l'assistant vu de loin est beaucoup plus rapide que lorsqu'il est suivi de dos par la caméra. Le film étant tourné en son synchrone, il n'a vraisemblablement pas été possible de mouvoir à vive allure la lourde caméra dans ce vaste décor. Le travelling latéral vaut ici non pour ce qu'il révèle, puisqu'il est tourné vers le public que nous avons déjà vu et non vers la scène qui est demeurée jusqu'à présent invisible, mais pour ce qu'il traduit de la maîtrise technique et de l'élégance de la mise en cadre.

Ainsi, l'*hanamichi* est considéré, au même titre que le plateau principal, comme un espace pouvant accueillir la caméra, permettant ainsi des angles originaux et des prises de vue spectaculaires. La passerelle est par exemple exploitée pour les plans d'expositions comme dans une scène du film *Five Men of Edo* (Daisuke Itō, 1951) où un mouvement d'appareil présente la fosse puis la scène depuis cette zone surélevée de la salle¹⁰⁴. Mais elle permet surtout dans la scène de *La Vengeance d'un acteur* de proposer une mise en espace des rapports oculaires entre spectacle et spectateur qui n'en passent pas par l'articulation de cadrages alternant les points de vue. Pourtant, même lorsque les choix des mouvements de caméra sont faits pour rendre compte de rapports spectatoriels, ce recours aux potentialités chorégraphiques d'un plateau s'épanouissant en profondeur n'est pas systématique et peut même être détourné. Ainsi, une scène de représentation du *Chemin du drame* débute, après une ouverture au fondu au noir, par en plan rapproché taille sur un large chapeau de paille avec lequel un acteur dissimule son visage. Tandis qu'il l'abaisse, un travelling arrière s'amorce, découvrant la position du comédien sur l'*hanamichi*. La fin de ce premier mouvement de caméra est marquée par un léger décalage sur la tranche de la passerelle puis la caméra se rapproche à nouveau de l'acteur par un travelling avant. Atteint-

¹⁰⁴ Nous revenons en détail sur cette scène dans le cinquième chapitre.

gnant sa position initiale, elle pivote alors sur le côté droit de l'acteur pour venir le prendre de profil tout en s'éloignant de lui en travelling arrière, perpendiculairement à l'*hanamichi*, jusqu'à venir saisir pratiquement en plan de demi-ensemble le comédien et les loges latérales côté jardin auxquelles il tourne maintenant le dos. Une fois stabilisé, le plan se poursuit en légers panoramiques horizontaux de gauche à droite afin de suivre les gestes amples et les légers déplacements du personnage. Le plan qui ouvrait la première séquence à l'intérieur d'un théâtre déjà évoqué dans ce film revient alors, découvrant en biais, depuis une loge à gauche du rez-de-chaussée, une partie de la salle et de l'*hanamichi*, avec deux têtes de spectatrices en amorce de dos, en bas à gauche du cadre. L'acteur, vu en demi-ensemble, entame sa sortie en continuant son chemin sur la passerelle. Cette scène n'est donc composée que de deux plans. Le premier, long de plus d'une minute comporte ainsi quatre mouvements. Si les deux premiers travellings horizontaux pouvaient laisser croire au déplacement de la caméra sur un chariot le long de l'*hanamichi*, le déplacement sur le côté de ce dernier pour prendre l'acteur de profil par-dessus la fosse oblige la présence d'une grue. Un tremblement vertical lors des derniers panoramiques fait d'ailleurs ressentir le poids du plateau recevant la caméra et l'opérateur au bout du bras de cette grue.

Ce passage du film déploie donc de complexes mouvements de caméra autour de l'acteur en train de jouer sur l'*hanamichi* afin de le saisir dans les trois dimensions selon des angles qui sont autant de potentialités de points de vue pour les spectateurs éparpillés dans la salle. Ce plan permet de comprendre que la performance du comédien est pensée comme telle et demeure aussi intéressante de face que de profil ou de dos, de près ou de loin, saisie en plan rapproché ou de demi-ensemble. On pense ici à la sculpture maniériste d'un Benvenuto Cellini tel le *Persée* de la place de la Seigneurie à Florence taillé de façon à pouvoir être apprécié de n'importe quel angle, dans une sphère à trois cent soixante degrés autour d'elle, au contraire des sculptures baroques par exemple, d'une grande puissance expressive grâce au mouvement dans lesquelles elles sont saisies, mais ne devant être perçues que d'un seul point de vue, le plus souvent frontal.

Le mouvement vers la trappe de l'*hanamichi* dans la séquence de *La Vengeance d'un acteur* traduit également la capacité d'un mouvement de caméra à venir « pointer du doigt » un élément ou un lieu pour le spectateur du film. Ce potentiel fortement monstrationnel des mouvements d'appareil est particulièrement exploité pour les plans d'ouverture introduisant le récit à l'intérieur d'une salle de représentation. Ainsi, un ample mouvement

de caméra, généralement un travelling avant, ouvre régulièrement les séquences à l'intérieur de lieux de spectacles, fendant la foule des badauds et spectateurs, le plus souvent en les surplombant, l'effet de plongée dissimulant plus facilement les allées et venues des figurants bord-cadre, voire des techniciens ouvrant la voie à la caméra en ôtant les obstacles profilmiques potentiels. Les mouvements de caméras qui parcourent la salle de spectacle du *Fil blanc de la cascade* (Kenji Mizoguchi, 1933), film relatant les amours malheureuses d'une jeune femme pratiquant l'art forain des jets d'eau (*mizugei*), sont pleinement au service d'une telle monstration filmographique. Un premier travelling latéral cadre en plongée une petite scène de profil sur laquelle se produit un singe dressé (*sarumawashi*) avant de présenter les coulisses et d'autres stands de spectacles. Le regard caméra d'une figurante surprise par l'arrivée de l'appareil souligne le caractère spectaculaire du déplacement de la machinerie cinématographique. Quelques plans plus tard, un long travelling avant dépasse une dizaine de badauds agglutinés devant un rideau qui s'ouvre à l'approche de l'objectif pour révéler une grande salle de spectacles. Le travelling se poursuit alors jusqu'au centre de la fosse pour venir cadrer la scène en plan large. Cette façon ostentatoire de prendre par la main le spectateur pour lui faire découvrir le lieu de représentation montre que la caméra est en train de montrer, c'est-à-dire souligne la force monstrationnel du mouvement d'appareil. Par la suite, le spectacle aquatique que nous découvrons dans le film ne propose pas de mouvement équivalent. Le découpage y sert à souligner la dialectique action/réaction entre l'artiste et son public mais aucun membre de l'audience n'est identifié. Lors de l'alternance en champ-contrechamp, l'emploi de cadres penchés mettant en valeur la jeune femme et de panoramiques courts et rapides sur l'audience servent uniquement à évoquer la fébrilité et l'agitation des spectateurs et non à traduire un point de vue particulier.

En 1959, *Une Histoire d'amour de Naniwa* s'ouvre par un mouvement inverse. Alors que s'affichent les cartons du générique en transparence, un travelling arrière fait découvrir la salle du Bunraku-za à Ōsaka. Partant d'un cadrage frontal sur l'*hikimaku*, le mouvement de caméra s'amorce à l'ouverture du rideau tricolore par un assistant, alors qu'une musique extradiégétique laisse place à l'accompagnement musical de l'œuvre en cours d'exécution débutant par le claquement des claves japonaises (*hyōshigi*) dont le tintement caractéristique (*ki*) sert à annoncer le début de la représentation. La caméra traverse donc à reculons la fosse pleine de spectateurs, mais la configuration de celle-ci, séparée en *masu* par des poutres de bois, nécessite que les figurants prennent place au fur et à mesure

du passage de la caméra tandis que des accessoiristes redisposent les poutres. Le trucage est par ailleurs diégétisé lors de l'entrée dans le champ de figurants jouant l'arrivée de spectateurs en retard ou même en cours de représentation, le public japonais ne se pliant généralement pas à l'unité narrative des œuvres théâtrales et vacant à de nombreuses occupations aux alentours des théâtres. Cependant, se devine bord-cadre au début du mouvement de caméra le crâne d'un figurant se positionnant sous la caméra une fois celle-ci passée. Bien qu'il soit possible de circuler de *masu* en *masu*, l'attention des spectateurs déjà assis face à la scène dans les premiers rangs laisse penser qu'il s'agit bien là d'une entrée dans le champ impromptue, au contraire de celle qui interviendra en fin de parcours. Arrivée en fond de salle et une fois le générique terminé, la caméra revient sur ses pas en amorçant un travelling avant associé à un panoramique vers la gauche qui oriente l'attention vers les loges du rez-de-chaussée où sont en train de s'installer de nouveaux spectateurs dont la conversation va amorcer le récit filmique.

Ainsi, malgré la présence d'une architecture de bois amovible, la possibilité de faire circuler la caméra au centre de la salle de représentation contrairement aux salles à l'occidentale remplies de rangées de fauteuils, est exploitée afin d'introduire le lieu comme un espace à investir par le film. De la sorte, le rideau semble s'ouvrir à deux reprises, une première fois matériellement sur la diégèse théâtrale, une seconde fois symboliquement sur la diégèse cinématographique grâce à un mouvement de caméra. Si le premier découvre le « tableau » qu'offre la scène de théâtre, le second introduit une réalité tridimensionnelle dont la profondeur, imaginaire sur la surface de projection, est rendue par un déplacement dans la fosse d'un point de vue mobile. Cette réalité inclut ici le spectacle théâtral et son public dans une même unité profilmique. En venant sélectionner certains spectateurs parmi d'autres par le second mouvement de caméra, la mise en cadre cinématographique se désolidarise de l'orientation des regards des spectateurs du *bunraku* tournés vers la scène. Alors que toutes les attentions sont dirigées vers celle-ci, que chacun gagne ou regagne sa place une fois passée l'équipement cinématographique, ce dernier trace dans l'espace des axes de prise de vue qui lui sont propres et dont il peut souligner l'orientation par un déplacement matériel. Le panoramique et le travelling finaux viennent de cette manière désigner un nouvel objet d'attention en le « piochant » dans le public, brisant l'attraction de la scène théâtrale et coupant l'axe principal des regards diégétiques par une ligne oblique autoritaire.

L'avant-dernier plan de ce film parcourt le chemin inverse et selon un axe opposé. Partant d'un cadre rapproché sur Monzaemon Chikamatsu, l'auteur de la pièce en cours de représentation (*Le Messager des enfers*, 1711) debout au fond de salle, un mouvement de grue traverse toute la fosse en passant au-dessus des figurants également debout. Alors que ce déplacement dans l'espace a permis d'apprécier le volume de la salle, les marionnettistes surgissent dans le champ pour refermer le quatrième mur. Soudainement, le spectateur du film se trouve hors de l'espace théâtral incluant les trois murs de la salle réservés aux spectateurs. En serrant la situation spectaculaire, deux foyers de perception se font ainsi face : d'un côté celui du spectateur de cinéma, de l'autre celui du créateur de la pièce de *bunraku*. Alors que ce n'est pas du tout le cas dans la captation de la pièce par Martin Gross en 1980 (*The Lovers' Exile*), les manipulateurs orientent étonnamment les poupées vers le fond de scène, c'est-à-dire en direction de la caméra et non du public de théâtre qui se retrouve projeté à l'arrière plan de l'espace diégétique théâtral. Ainsi, ce mouvement d'appareil fait non seulement écho à celui qui ouvrait le film en passant cette fois d'une diégèse filmique à une diégèse théâtrale¹⁰⁵, mais il se dote également de potentialités démiurgiques. Le fait que ce mouvement de caméra désigne rétroactivement le propriétaire du regard orientant l'axe de prise de vue, à savoir le dramaturge en train de contempler ce que l'on suppose être la première de sa pièce, souligne en effet son rôle dans l'organisation du profilmique mis à sa disposition. Sa puissance de monstration ne fait pas que rendre compte d'une situation spectatorielle, elle regroupe spectacle et public dans un même ensemble attractionnel destiné à la représentation cinématographique selon une association hautement significative dans le cas des pratiques théâtrales japonaises comme nous le verrons au cours du chapitre suivant consacré à la notion de présentationnalité.

La deuxième partie des *Quarante-sept rōnin* (Kenji Mizoguchi, 1942) offre une séquence utilisant le mouvement de caméra selon une même logique autoritaire. On y découvre le vil gouverneur dont les samouraïs déçus veulent se venger en train d'assister à une représentation privée de *nō*, l'acteur principal de celle-ci participant lui-même au complot ourdi par les *rōnin*. Spectacle et spectateurs sont tout d'abord reliés par un double mouvement de caméra, un panoramique horizontal en même temps qu'un travelling avant, qui vient désigner le gouverneur, dans un geste de « monstration filmographique à ten-

¹⁰⁵ En réalité, un dernier plan vient bousculer cette situation. Nous en analysons la portée dans le cinquième chapitre de cette étude.

dance narrative¹⁰⁶ ». Située dans l'entre-deux de la rampe, la caméra offre au départ une captation théâtrale sans destinataire identifié. Mais le panoramique vient en proposer le versant opposé, tandis que le travelling avant en désigne plus précisément celui qui devient désormais le propriétaire du principal point de vue porté sur le spectacle¹⁰⁷. Par la suite, le même lien est cette fois assuré par le découpage qui répète l'opposition spectacle-spectateur. Cette succession vient particulièrement souligner le rôle équivalent de champ-contrechamp que peut endosser un panoramique entre deux éléments. De plus, au-delà de la fonction monstrative des successions de cadrages et des mouvements de caméra, se dégage ici leur capacité narrative respective. L'impact narratif de la seconde opposition par le découpage est en effet renforcé par la première occurrence, mais l'inverse est également vrai. Une coupe soudaine sur le gouverneur pendant la représentation aurait été ressentie par le spectateur filmique comme une indication fortement autoritaire de narration (« le gouverneur est en train d'assister à la représentation ») et tout mouvement d'appareil reliant par la suite spectacle et spectateur aurait perdu de sa force narrative.

I.2.b. Parcourir du regard

Ce panoramique a donc la particularité de se détacher volontairement de la représentation théâtrale. Cette autonomisation est d'autant plus frappante que, généralement, ce type de mouvement de la caméra sur son axe sert au contraire à garder dans le cadre les éléments profilmiques mouvants. Alors que dans cette scène des *Quarante-sept rōnin* le panoramique quitte un acteur en pleine performance, il est fréquent qu'il permette au contraire de suivre de près les déplacements de ce dernier sur l'espace scénique. Ainsi, dans une courte scène au théâtre de *Ma femme, sois comme une rose* (Mikio Naruse, 1935), quatre des cinq plans dédiés à une « danse du lion » (*La Danse du lion*, Kanemon Fujima II, 1893) jouée sur scène sont des panoramiques. Des cadrages en plan moyen ou plan large suivent ainsi la chorégraphie sur le plateau principal. Pris depuis la fosse, ces panoramiques donnent l'impression de parcourir du regard l'espace scénique. Or, la même année, Yasujirō Ozu réalise selon une approche similaire un court métrage justement intitulé *La Danse du lion*. Malgré la nature documentaire de ce film, l'étude des choix formels qui s'y

¹⁰⁶ Cf. André GAUDREAU, *Du littéraire au filmique. Système du récit, op. cit.*, p. 116 : « [...] le monstreur filmographique peut avoir tendance à prendre, dans la mesure du possible, l'oripeau d'un narrateur en ayant recours, par exemple, à des mouvements de caméra. »

¹⁰⁷ Francesco Casetti qualifie ce type de construction d'anaphorique (l'objet vu puis le sujet voyant) en opposition à la construction cataphorique (le sujet voyant puis l'objet vu). Cf. Francesco CASETTI, *D'un regard l'autre : le film et son spectateur*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Regards et écoutes », 1990, note 12 (de la page 88), p. 129.

manifestent fournit des éléments de comparaison sur ce qu'il est matériellement possible de faire ou non dans une telle salle de spectacle et interroge également le style de mise en scène cinématographique développé à l'époque par Ozu.

Le 26 juin 1935, le cinéaste interrompt le tournage d'*Une auberge à Tōkyō* pour répondre à une commande passée auprès de la Shōchiku par « L'Association pour la promotion de la culture internationale » (Kokusai Bunka Shinkokai) fondée en 1934¹⁰⁸. Ce « film culturel » (*bunka eiga*) doit mettre en valeur *La Danse du lion*, pièce *shosagoto* d'une heure. Basée sur une chorégraphie de Fujima Kanemon II et créée en 1893 par Danjūrō Ichikawa IX, elle raconte l'envoûtement d'une jeune femme par l'esprit d'un lion durant les célébrations du nouvel an, sa métamorphose en félin puis la course de celui-ci après deux papillons et enfin le déchaînement de sa colère exprimée par le balancement frénétique de sa longue crinière. Ozu et son équipe filment les performances de l'acteur Kikugoro Onoe VI données dans la nuit du 26 au 27 juin au théâtre Kabuki-za de Tōkyō géré par la Shōchiku. Trois caméras, une silencieuse et deux sonores permettent la captation grâce au système sonore Tsuchihashi, les études sur le système mis au point par son chef opérateur régulier, Hideo Mohara, qu'Ozu utilisera pour son long métrage suivant (*Le Fils unique*, 1936) n'ayant pas encore abouti au moment du tournage. En mai de l'année suivante, le cinéaste revient tourner quelques plans complémentaires dans les coulisses où se prépare l'acteur Onoe et dans la salle de spectacle. Les images prises lors de ces deux sessions de tournage présentent une luminosité et une définition différente¹⁰⁹. Dix-huit minutes de la performance sont conservées au montage, dont deux minutes d'ouverture musicale (*nagauta*), neuf minutes d'une danse (*kabuki buyō*) d'*onnagata* (acteur travesti en femme) et six minutes de la « danse du lion », auxquelles s'ajoutent six minutes d'introduction.

Après un générique et une présentation extérieure du Kabuki-za, le métrage débute par une série de huit plans fixes à l'intérieur du bâtiment tandis qu'une voix-off retrace à grands traits la carrière d'Onoe. Les huit angles de prise de vue proposés ne permettent guère de reconstituer l'espace de représentation. Sept d'entre eux montrent davantage le

¹⁰⁸ Cf. David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 261 ; « Kagamijishi », *Ozu-san.com*, en ligne, <http://www.a2pcinema.com/ozu-san/films/docs.htm>, dernière consultation le 26 décembre 2013 ; Nobuo CHIBA, *Yasujirō Ozu and the 20th Century*, Kokushokankokai, 2003, p. 125-133 ; Yasujirō OZU, *Carnets (1933-1963)*, édition intégrale, traduction de Josiane Pinon-Kawatake, Paris, Alive, coll. « Grand Écran », 1996, p. 115-118 (tournage) et p. 143 (montage), Antonio SANTOS, « Una danza "Kabuki" en el cine de Ozu », *La Ratonera : revista asturiana de teatro*, n° 31, janvier 2011, version numérique disponible sur <http://www.la-ratonera.net/?p=458>, dernière consultation le 26 décembre 2013.

¹⁰⁹ Les carnets d'Ozu de l'année 1936 sont perdus mais il signale un second tournage en coulisses dès 1935.

parterre et les loges que la scène, deux étant pris depuis la scène même. Lorsque cette dernière est enfin pleinement visible dans l'ultime plan de la série, le rideau se referme et la masque. Le film étant notamment destiné à l'étranger comme le prouve un carton final écrit en japonais et en anglais (« The End »), il semble que l'accent ait davantage été mis sur le faste de cette grande salle moderne que sur ce qui pourrait paraître comme des particularités de l'espace scénique à un regard occidental, notamment les deux *hanamichi* lancées vers le fond de la salle. Ainsi, les fauteuils d'orchestre, les loges et le rideau vertical sont les éléments les plus clairement remarquables dans cette série de plans. Les passerelles sont morcelées et les perspectives qu'elles tracent dans la profondeur de la salle parmi les fauteuils ne sont guère exploitées. Le quatrième plan est le seul à montrer l'une de ces passerelles en entier mais c'est depuis le milieu voire le fond de la scène, ce qui a tendance à réduire sa dimension proportionnellement à l'espace de la salle.

Lors de la représentation, le montage fait se succéder trois angles de prise de vue principaux. Le premier (A) couvre en plongée une grande partie de la scène et les trois premiers rangs du public de trois quarts dos, en plan d'ensemble, depuis l'une des galeries surélevées (*sajiki*). Le deuxième (B) est un plan de demi-ensemble oblique pris depuis le côté droit du parterre, en très légère contre-plongée. Le troisième (C), enfin, est pris depuis une caméra pouvant pivoter pour effectuer des panoramiques horizontaux et placée au centre de la fosse mais à hauteur de la scène. Un mouvement vers la gauche découvrant l'*hanamichi* oblige à penser que la caméra était installée sur une plateforme aménagée au-dessus des sièges de la fosse. Précisons que le plan montrant les musiciens en léger panoramique lors de l'ouverture de la représentation implique une caméra plus éloignée de la scène que les plans montrant sous le même angle l'acteur lors de ses deux performances principales. Mais l'angle de prise de vue et le fait qu'il s'agisse des seuls plans où la caméra effectue des panoramiques horizontaux laissent penser qu'il s'agit bien de la même caméra avancée vers la scène une fois passée l'introduction musicale. Tourné vers le fond de la salle, un quatrième angle (D) utilisé une seule fois couvre la sortie (*agemaku*) de l'*hanamichi* et filme l'acteur en légère contre-plongée ainsi que les visages des spectateurs du rang le plus proche de la passerelle. L'objectif est situé au même niveau que celle-ci et domine donc les spectateurs de quelques dizaines de centimètres. Il est possible que l'une des trois caméras ait été déplacée entre deux moments de captation, probablement la deuxième qui, contrairement aux deux autres, n'enregistrera aucun plan de la seconde partie de la représentation. En effet, si la première danse est capturée depuis chacun des angles, la

seconde ne l'est que depuis les angles A et C¹¹⁰. Deux plans font enfin exception à cette couverture de l'espace, un premier plan américain isolant deux musiciens de l'orchestre et un plan rapproché sur le visage d'Onoe grimé en lion lors de la première pose spectaculaire dite *mie*¹¹¹ qu'il prend au centre du plateau. En tout, la restitution de la représentation comporte trente-six plans.

Une fois monté, ce court métrage documentaire de vingt-cinq minutes n'enchantè guère les commanditaires qui jugent peu naturel le jeu du comédien en *onnagata* pourtant très réputé. Il est projeté en avant-première le 29 juin 1936 dans la salle du théâtre de l'Hôtel impérial mais n'est jamais distribué¹¹². Selon David Bordwell, alors que les plans d'introduction silencieux filmés lors de la deuxième session de tournage sont caractéristiques du style déjà bien en place du cinéaste – « position basse de la caméra, plans statiques, fragmentations de l'espace, [...] changements d'angles à 90°¹¹³ », à quoi on peut ajouter les raccords de geste et de mouvement –, ses choix de mise en cadre changent radicalement lors de la captation. Pour Bordwell, l'enregistrement synchronisé du son, rendu difficile par les imperfections du système Tsuchihashi¹¹⁴, a inhibé ses choix de positionnement de caméras alors que la configuration spatiale d'une telle salle dédiée au *kabuki* offre de multiples angles de prise de vue permettant de saisir toutes les subtilités de la danse. En effet, ce n'est pas tant ce qu'obtiennent de cette captation Ozu et son équipe qui est en cause que ce qu'ils n'ont pu réaliser. Il est encore possible de constater l'extrême

¹¹⁰ Ozu signale dans ses carnets que la captation a eu lieu après une véritable représentation dont les spectateurs seraient restés présents. Il est aussi possible que les plans où des spectateurs sont visibles aient été pris pendant cette première performance.

¹¹¹ Cf. Earle ERNST, *op. cit.*, p. 178-180. Nous revenons à plusieurs reprises sur ce type de poses dans la suite de cette étude.

¹¹² Ozu précise travailler à la « mise en ordre » du film en mars 1937, jour de la première de son film *Qu'est-ce que la dame a oublié ?*, ce qui suppose de nouvelles retouches plusieurs mois après cette avant-première. Cf. Yasujirō OZU, *op. cit.*, p. 160.

¹¹³ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, *op. cit.*, p. 261.

¹¹⁴ Si la Shōchiku est la première compagnie japonaise à exploiter l'enregistrement sonore avec le système Tsuchihashi (Cf. Joseph L. ANDERSON et Donald RICHIE, *op. cit.*, p. 77), cet équipement est vite dépassé. Ozu l'a déjà utilisé sur une version sonore d'*Histoires d'herbes flottantes* aujourd'hui perdue mais il tente de passer pour *La Danse du lion* au système Mohara alors en cours d'élaboration par son opérateur Hideo Mohara. Il doit cependant se résoudre à l'ancien système mais emploiera le nouveau pour son film suivant *Le Fils Unique* (1936), profitant d'une fin de contrat alors que la Shōchiku vient de quitter ses studios de Kamata pour les nouveaux locaux d'Ōfuna, ce qui entraînera d'ailleurs un conflit entre la Shōchiku et la compagnie Tsuchihashi. Cf. Yasujirō OZU, « Jisaku wo kataru » (« En parlant de mes propres films »), *Kinema Jumbo*, n° 273, numéro spécial – rétrospective, 10 décembre 1960 signalé dans Basile DOGANIS, *Le Silence dans le cinéma d'Ozu : polyphonie des sens et du sens*, Paris/Budapest/Turin, L'Harmattan, coll. « L'Art en bref », 2005, note 20 (de la page 14), p. 108 ; « Kagamijishi » (*op. cit.*) et « *The Only Son* » (<http://www.2pcinema.com/ozu-san/films/onlyson.htm>, dernière consultation le 28 juillet 2015), *Ozu-san.com*, *op. cit.* ; Tony RAYNS, « *The Only Son* : Japan, 1936 », *The Criterion Collection Current*, mis en ligne le 13 juillet 2010, <https://www.criterion.com/current/posts/1511-the-only-son-japan-1936>, dernière consultation le 21 août 2015.

méticulosité du cadrage, notamment lors des panoramiques suivant les déplacements de l'acteur sur scène, alors que le cinéaste et son équipe ont probablement eu peu de temps de préparation, ainsi que la précision des coupes en raccord dans le mouvement réalisées au montage. Mais les choix des angles de prises de vue, à l'exception de celui sur l'*hanamichi* (D) ne sont pas les plus à même d'exploiter la perpendicularité de l'espace scénique, l'angle de prise de vue pris depuis une galerie (A) ne cadrant par exemple que la scène principale. Surtout, le panoramique allant de la scène à l'*hanamichi* arrondit, voire même efface l'angle droit entre les deux espaces qui se retrouvent unifiés horizontalement, l'œil humain ne percevant pas de rupture angulaire entre les parois identiques du décor¹¹⁵. Ce panoramique est par ailleurs inattendu chez Ozu qui n'en utilise jamais, pas même pour des recadrages qu'il refuse dans tous ses films d'après 1929 qui nous sont parvenus¹¹⁶, alors qu'il a encore recours pour le film qu'il tourne au même moment, *Une auberge à Tōkyō*, aux travellings avant et arrière frontaux ou latéraux de trois-quarts. De plus, Ozu affectionne dans ce dernier film en particulier et son cinéma d'avant-guerre en général, les compositions obliques en profondeur avec un point de fuite lointain. La configuration de la salle de *kabuki* l'y invitait mais seul le plan sur l'*hanamichi* (D) en rappelle l'utilisation. Cependant, le choix d'un angle en légère contre-plongée dans ce cas précis en atténue largement la portée.

Que ce soit lors de la captation de la représentation ou lors des prises de vue dans la salle vide au début du métrage, aucun travelling n'est employé. Si les conditions de tournage ne le permettaient pas lors de la première session de tournage, la seconde offrait une salle vide où l'équipe technique avait plus de liberté en termes de durée et d'investissement de l'espace. Il se trouve qu'Ozu a d'ailleurs quasi systématiquement recours au travelling lorsqu'il donne à voir un public de spectacle dans ses films de fiction qu'ils soient antérieurs ou postérieurs à ce documentaire. Ainsi, lors d'une performance de *naniwabushi* dans la séquence d'ouverture de *Cœur capricieux* (1933), de la représentation de *kabuki* dans *Histoire d'herbes flottantes* (1934) ou celles d'*Été précoce* (1951) et du *Goût du riz au thé vert* (1952), le cinéaste aime à traverser les rangées du public par un travelling latéral ou un travelling avant¹¹⁷. Dans ces deux derniers exemples, la caméra est même placée

¹¹⁵ À son retour grimé en lion, l'acteur marque cependant l'angle droit par un pivotement raide du corps. En revanche, à « l'aller », la course heurtée de l'*onnagata* atténue largement la perpendicularité du décor.

¹¹⁶ Cf. David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 84.

¹¹⁷ Il le fait également pour traverser les rangs dans une salle de classe, notamment en ouverture des films *J'ai été recalé, mais...* (1930) et *Où sont les rêves de jeunesse ?* (1932), ou pour découvrir un à un les bureaux dans *Gosses de Tōkyō* (1932), cette fois grâce à un travelling latéral.

sur l'*hanamichi* et peut ainsi filmer les mezzanines côté cour sans contre-plongée, c'est-à-dire au même niveau que les spectateurs installés dans les loges. Il était donc envisageable qu'Ozu et son équipe insistent sur les dimensions et le faste du *Kabuki-za* de Tōkyō, puisque cela est visiblement l'objectif de l'ouverture du documentaire, en parcourant l'espace par de tels déplacements de l'appareil de prises de vue, entre les rangées, sur les passerelles, voire sur la scène.

L'utilisation du panoramique chez Ozu ou Naruse en 1935 pour suivre les déplacements des acteurs sur la scène très large du *kabuki* s'apparente à une intention de neutralité selon laquelle prime la captation de l'œuvre devant un public anonyme, intention qui fait du panoramique un véritable outil documentaire. Pourtant, la même année, Kinugasa n'est pas avare en panoramiques lorsqu'il tourne les nombreuses scènes se déroulant dans un grand théâtre *kabuki* pour *La Vengeance d'un acteur*, mais aucun d'entre eux n'est dédié au suivi de la chorégraphie. Si les déplacements des acteurs sur le plateau central ou l'*hanamichi* sont nombreux, notamment lors de la danse d'un personnage à longue crinière dans la pièce *Promenade sous les feuillages d'érable* (Danjūrō Ichikawa IX, 1887), danse comparable à celle du protagoniste de *La Danse du lion*, Kinugasa n'a jamais recours au recadrage ou au panoramique horizontal pour les suivre. Il préfère alterner les grosseurs de cadres différentes, du plan moyen au plan d'ensemble, et assure des compositions fixes très précises où les acteurs ne sortent jamais du cadre. Chez Kinugasa, le panoramique sert systématiquement à relier salle et scène et accompagne le plus souvent un travelling, à la manière du mouvement de caméra lors de la représentation de *nō* des *47 rōnin*. Il s'agit alors à nouveau d'une alternative au champ-contrechamp. Si ce dernier est particulièrement efficace, nous l'avons vu, pour établir un rapport d'appartenance de point de vue entre observant et observé, le panoramique, en parcourant du regard un espace, est notamment approprié pour souligner la nouvelle attention portée par un observateur sur un élément précis, un acteur ou un autre spectateur par exemple, désigné à l'issue de ce mouvement d'appareil. Au contraire, les panoramiques uniquement tournés vers la performance pour en suivre les évolutions spatiales comme dans *Ma femme, sois comme une rose* évoquent la forme documentaire du court métrage d'Ozu. Ils rendent compte d'une situation spectaculaire générique, c'est-à-dire du seul fait qu'un public anonyme assiste à une représentation théâtrale qui pourrait être de nature diverse. La multiplication de cadrages fixes et resserrés sur une performance traduit en revanche une prise en considération des spécificités de celles-ci et une volonté de monstration susceptible d'activer la diégèse théâtrale.

I.3. Projeter l'espace spectaculaire

Fixité et frontalité se sont révélées être deux caractéristiques particulièrement propices à l'autonomisation diégétique d'une performance théâtrale enregistrée par un appareil de prise de vue. Rendue par l'intermédiaire du dispositif cinématographique, la diégèse théâtrale ne semble en effet fonctionner à plein, dans les cas évoqués jusqu'à présent, que lorsqu'un cadrage fixe vient isoler l'un de ses éléments, la fonction narrative du montage d'une suite de cadrage permettant alors de prolonger cette diégèse. Ce cadrage peut servir à morceler les composantes de l'espace scénique et ne proposer par exemple qu'une vision frontale de la scène principale qui rappelle des cas occidentaux, marquant par exemple une séparation entre les gestes de la marionnette de *bunraku* et les paroles qui lui sont attribuées. L'attraction diégétique d'une portion de l'œuvre donnée à voir est alors très forte. En revanche, l'intégration dans le cadre d'une portion de l'audience, par le choix d'un angle oblique, la découverte de l'environnement de la salle de spectacle par un mouvement de caméra ou l'attribution d'un point de vue mobile à l'attention optique ou mentale d'un spectateur renvoient davantage à la situation spectaculaire dans son ensemble. Or, données techniques cinématographiques et spécificités scéniques locales peuvent venir perturber ces oppositions entre diégèse théâtrale et situation spectaculaire. Comment les différents formats de pellicule rendent-ils par exemple les rapports de la largeur et de la hauteur de la scène théâtrale ? Permettent-ils le même type de frontalité ? La planéité obtenue renvoie-t-elle à des constantes esthétiques locales, à une forme de picturalité ? Ce rapport à la représentation de l'espace diégétique est-il réellement pertinent dans le cadre des pratiques théâtrales japonaises, des configurations scéniques et des scénographies qu'elles déploient ?

I.3.a. Planéité plutôt que tridimensionnalité

Dans un chapitre de son ouvrage sur le cinéma japonais historique¹¹⁸, Sybil Thornton focalise son attention sur l'influence que le théâtre *kabuki* a pu avoir sur les films qui l'intéressent. Malheureusement, les liens qu'elle établit ainsi entre modalités représentationnelles inféodent trop souvent les codes théâtraux à une lecture téléologique « cinématocentrée ». Elle compare ainsi à des conventions représentationnelles cinématographiques plusieurs effets visuels réellement ou supposément créés par la scénographie théâtrale du point de vue d'un spectateur idéal. D'un côté, elle sous-entend que le cinéma japonais a

¹¹⁸ Sybil A. THORNTON, *The Japanese Period Film: A Critical Analysis*, Jefferson N.C./London, McFarland & Company Inc. Publishers, 2008.

hérité d'habitudes théâtrales une large part de son rapport à l'espace-temps filmique. Elle semble alors ignorer qu'il fut largement influencé par des modèles occidentaux progressivement élaborés, du fait même que l'invention cinématographique provenait de l'Occident et qu'elle fut intégrée comme telle au Japon, les ères Meiji (1868-1912) et Taishō (1912-1926) se caractérisant par une large ouverture du pays aux influences extérieures. De plus, comme le souligne David Bordwell, « l'arrivée des arts et médias occidentaux au XIX^e siècle rendit de façon aigüe les artistes japonais conscients de leurs propres méthodes. [...] Les artistes pouvaient embrasser les formes occidentales (comme dans le *shingeki*, le théâtre moderne européenisé) ou mélanger des formes héritées avec d'autres importées (comme dans le théâtre *shinpa* [...])¹¹⁹. » Ces possibilités d'innovations indépendantes ont alors préservé les théâtres traditionnels de mutations irrémédiables. Malgré leurs importantes limites, les propositions de Thornton peuvent tout de même être reprises afin de caractériser le rapport à l'espace-temps permis par le dispositif cinématographique, comparé notamment à l'unité perceptive du théâtre.

Sybil Thornton s'attarde tout d'abord sur la faible profondeur de la scène de *kabuki* encore accentuée lors des numéros dansés durant lesquels musiciens et chanteurs se répartissent en fond de plateau. Elle rappelle que les compositions scénographiques qui en découlent se présentent non pas en profondeur mais en hauteur, grâce aux plateformes matérialisant notamment la hiérarchie entre les personnages. Les compositions bidimensionnelles en résultant ramèneraient selon elle à « la planéité de l'image [produisant] le même effet que l'écran large [scope]¹²⁰. » Thornton n'est pas la seule à remarquer cette impression visuelle, Georges Banu évoquant « l'horizontale cinémascopique¹²¹ » de la scène du *kabuki*. La largeur du plateau central pose en effet la question d'une restitution complète ou non d'une composition allongée par l'image cinématographique et donc du format de

¹¹⁹ David BORDWELL, *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 2005, p. 97, notre traduction. « Furthermore, we had good evidence that the arrival of Western art and media in the nineteenth century made Japanese artists acutely aware of their own methods. [...] Artists might embrace Western forms (as in *shingeki*, the Europeanized modern theater) or blend inherited forms with imported ones (as in *shinpa* theater [...]). » Cf. note 106 pour une définition des théâtres *shinpa* et *shingeki*.

¹²⁰ Sybil A. THORNTON, *op. cit.*, p. 131, notre traduction. « The flatness of the image has the same effect as the wide screen. »

¹²¹ Georges BANU, *op. cit.*, p. 42. Signalons que la page française consacrée au cinéaste Seijun Suzuki sur *Wikipedia : l'encyclopédie libre* propose un schéma intitulé « Les proportions du Nikkatsuscope (cinémascope [*sic*] en 2,35:1) [...] rapportées aux dimensions d'une scène de *kabuki*. » et précise : « Le théâtre *kabuki* a fortement influencé le cinéma japonais, en particulier celui de Suzuki. ». Schéma mis en ligne le 8 décembre 2007 par Benjamin Pineau, https://fr.wikipedia.org/wiki/Seijun_Suzuki et https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kabuki_stage_and_cinemascope_comparaison.jpg, dernière consultation le 20 août 2015.

pellicule employé. Ainsi, avant l'emploi du format scope à partir de 1957¹²², le format académique 1,37:1 ne peut respecter l'unicité de certaines scénographies spectaculaires s'étendant en largeur que par un cadrage frontal à distance de l'objet filmé. Dans ce recours au plan d'ensemble de format presque aussi haut que large, il est inévitable qu'une partie de l'architecture, dont le toit et le bord de la scène, et surtout que plusieurs rangs du public se retrouvent inclus dans le cadre, les acteurs sur scène étant par ailleurs réduits à de petites silhouettes. Pour pallier ces inconvénients, Kenji Mizoguchi a par exemple recours à deux solutions particulières dans son film *Conte des chrysanthèmes tardifs* (1939) relatant la carrière d'un acteur de *kabuki*. Alors que la scène centrale du film, consacrée à un spectacle de *kabuki* durant une dizaine de minutes, multiplie les plans sur le public dont certains membres observent avec anxiété la performance du personnage principal en train de faire ses preuves, deux autres scènes plus courtes ne donnent à voir que la performance scénique. La première qui montre une scène célèbre tirée d'*Histoire d'événements étranges à Yotsuya* (Nanboku Tsuruya IV, 1825) ne se compose que de plans frontaux, soit moyens ou rapprochés sur les protagonistes, soit d'ensemble sur la scène. Dans ce dernier cas, la composition est étrangement déséquilibrée, le plateau à deux niveaux n'occupant que la moitié basse du cadre pour laisser la toiture en occuper le reste. Une autre scène présentant un passage de la pièce *Deux lions* (Jusuke Hanayagi I, 1872) propose une alternance simple de plans rapprochés sur les trois acteurs principaux et de plans d'ensemble sur la totalité du plateau. Cette fois la composition peut être centrée grâce à un jeu particulier d'éclairage qui plonge la totalité de la salle dans l'obscurité à l'exception du plateau, effet qui semble peu réaliste au vu de l'emploi au *kabuki* d'une lumière naturelle et uniforme. De cette façon, Mizoguchi cherche à isoler la diégèse théâtrale en laissant vide une large part de l'image produite par le format standard. Mais les critiques occidentaux passent souvent à côté de cette décision en se contentant d'affirmer téléologiquement que les décors horizontaux du *kabuki* produisent un « effet de "Scope"¹²³ ».

Le format scope est introduit au Japon en 1953 pour permettre la projection en CinemaScope du film américain *La Tunique* (*The Robe*, Henry Koster, 1953). Cependant, les salles équipées par la suite de lentilles anamorphiques (500 le sont fin 1955, 1000 fin 1956) ne diffusent dans un premier temps que des films étrangers. Ce n'est qu'à partir de 1957

¹²² Cf. Joseph L. ANDERSON et Donald RICHIE, *op. cit.*, p. 252-253.

¹²³ Gérard LEGRAND, « Lumière, rituel, l'amour (*les contes des chrysanthèmes tardifs [sic]*) », *Positif*, n° 251, février 1982, p. 72, repris ensuite par M.C.F. [Manuel Cintra FERREIRA], *Zangiku Monogatari (Contos dos crisântemos tardios)*, dans Aa. Vv., *Kenji Mizoguchi*, Ministério da Cultura-Cinematoteca Portuguesa, Lisboa, 2005, p. 48 et Dario TOMASI, *Kenji Mizoguchi*, Milano, Il Castoro, 1998, p. 80-81.

que se développe la production locale de films de divers formats larges (le « Toeiscop » de la Tōei, le « Grandscope » de la Shōchiku, le « TohoScope » de la Tōhō, le « Koniscope » puis le « Nikkatsuscope » de la Nikkatsu, la Daiei exploitant le VistaVision). En 1960, une grande majorité des films japonais est ainsi tournée en format large, principalement le CinemaScope¹²⁴. Il s'agit déjà à l'époque de prévenir la concurrence de la télévision qui, tout comme aux États-Unis, s'implante alors de plus en plus rapidement dans les foyers nippons¹²⁵. Mais l'attitude des vétérans de l'industrie vis-à-vis de ce nouveau format n'est pas uniforme. Mizoguchi décède en 1956 et n'a pas l'occasion de tester ce format, mais Ozu reste volontairement attaché au format académique 1,37:1 jusqu'à la fin de sa carrière, le format large lui rappelant « non pas l'*emaki-mono*, ou peinture sur rouleau, mais le papier toilette¹²⁶ ». Alors que les productions historiques spectaculaires filmées en scope incluent régulièrement des représentations de *kabuki* avec des remakes de films tels que *La Vengeance d'un acteur*¹²⁷, Ozu se garde bien de changer ses habitudes lorsqu'il refait en 1959 son propre film sur une troupe de *kabuki*, *Herbes flottantes*. Il s'agit certes de donner à voir des représentations théâtrales moins spectaculaires, puisqu'on y suit les tribulations d'une petite troupe de province. Pourtant, l'année précédente, Shōhei Imamura tourne en scope sur un sujet voisin son premier film, *Désirs volés*. Le relatif traditionalisme de la Shōchiku où officie Ozu peut, il est vrai, avoir renforcé un tel choix, mais c'est pour cette même compagnie que Keisuke Kinoshita tourne dès 1958 son premier film en scope, *La Ballade de Narayama*. De son côté, Naruse, ancien de la Shōchiku travaillant désormais principalement pour la Tōhō, opte pour le format 2,35 :1 dès 1958 avec son film *Anzukko* et ce jusqu'à la fin de sa carrière en 1967, à l'exception de *L'Étrangère à l'intérieur d'une femme* (1966) qu'il tourne à nouveau en 1,37:1.

¹²⁴ Cf. Joseph L. ANDERSON et Donald RICHIE, *op. cit.*, p. 252-253.

¹²⁵ En 1959, deux millions de postes ont déjà été vendus. En 1965, près de 60% des foyers japonais sont ainsi équipés, et 95% le sont en 1970. *Ibid.*, p. 254 et p. 451. Au même moment, la fréquentation des salles de cinéma passe de plus d'un milliard d'entrées en 1960 à 500 millions en 1965 et 250 millions en 1970, le nombre de salles étant dans le même temps divisé de moitié. Cf. David DESSER, *Eros + Massacre: An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1988, p. 8.

¹²⁶ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, *op. cit.*, p. 27, notre traduction. « The widescreen frame reminds him not of *emaki-mono*, or scroll painting, but of toilet paper. »

¹²⁷ Les versions de Teinosuke Kinugasa (1935) et de Toshikazu Kōno (1954) sont tournées au format académique alors que celles de Masahiro Makino (1959) et Kon Ichikawa (1963) le sont au format scope. À propos de ce dernier, Keiko MacDonald affirme que « [...] l'écran large [...] permet de beaucoup plus tirer avantage du plateau coloré du *kabuki* » ou encore que « le cadrage en CinemaScope rend plus évident » un décor entièrement dominé par le blanc. Cf. Keiko MACDONALD, *Japanese Classical Theater in Films*, *op. cit.*, p. 150, notre traduction. « The change from thirties black and white dimensions to the wide technicolor screen of the sixties also allowed him to take that much more advantage of the colorful Kabuki stage itself. »; « The entire stage is dominated by white, which the cinemascope [*sic*] frame renders more conspicuous. »

Cette implantation du format large dans l'industrie cinématographique japonaise continue d'alimenter les débats sur les modalités représentationnelles dominantes au Japon. Pour Anderson et Richie, l'écran large est

« particulièrement problématique pour les réalisateurs japonais parce que les proportions ne se prêt[ent] pas bien aux décors japonais. Les pièces des maisons japonaises sont petites et donc difficiles à filmer, le grand angle désirant toujours inclure davantage que ce qui est réellement présent. De plus, étant donné que de nombreuses scènes se déroulent avec des acteurs assis au sol avec une caméra en position basse, il se produit de considérables distorsions en format large¹²⁸. »

David Desser juge lui « difficile de savoir [...] si les réalisateurs japonais maîtrisèrent rapidement le CinemaScope (et des films comme *Yōjimbō*, *Harakiri* et *La Vengeance d'un acteur*, parmi d'autres que l'on pourrait nommer, montrent cette maîtrise indubitable), ou si cette maîtrise leur a été imposée par l'adoption généralisée de son utilisation par les studios¹²⁹. » Contrairement à Anderson et Richie, Desser estime que la première solution n'est en tout cas pas à rejeter. Pour lui, la supposée difficulté de gestion des intérieurs japonais avec ce format allongé « est démentie par le premier film de Kon Ichikawa en écran large, *Le Pavillon d'or* (1958, produit par la Daiei en CinemaScope et non en VistaVision)¹³⁰. » Quant aux extérieurs, il explique : « Pour Akira Kurosawa, le ratio du CinemaScope ne posa pas de problèmes ; il utilisa le format pour la première fois en 1958 avec *La Forteresse cachée*, un film d'action à l'ancienne qui se délectait des espaces grands ouverts de l'écran large¹³¹. » Il précise plus loin : « Kurosawa travailla exclusivement en CinemaScope jusqu'en 1970 suite à *La Forteresse cachée*, tandis que Masaki Kobayashi, un protégé

¹²⁸ Joseph L. ANDERSON et Donald RICHIE, *op. cit.*, p. 254, notre traduction. « Widescreen, a problem and something of a challenge in all film industries, was particularly troublesome to Japanese filmmakers because the proportions did not lend themselves well to Japanese sets. The rooms of Japanese houses are small and hence difficult to photograph, the wide angle always wanting to take in more than is actually there. Also, since so many scenes occur with the actors sitting on the floor and the camera in a low position, there is considerable distortion in widescreen. »

¹²⁹ David DESSER, *Eros + Massacre: An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*, *op. cit.*, p. 8, notre traduction. « It is difficult to say [...] whether Japanese directors quickly mastered CinemaScope (and films like *Yōjimbō*, *Seppuku*, *An Actor's Revenge*, among others one could name show this mastery beyond au doubt) or whether mastery was forced upon them by the studios' wholesale adoption of its use. » *Yōjimbō* est l'orthographe corrigée du film de Kurosawa connu en France sous le titre *Le Garde du corps*.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 7, notre traduction. « And their contention of the troublesomeness of Japanese interiors for CinemaScope is belied by Ichikawa Kon's first wide-screen film, *Enjo* (*Conflagration*, 1958, produced at Daiei in CinemaScope, not VistaVision. »

¹³¹ *Ibid.*, notre traduction. « For Kurosawa Akira, the CinemaScope ratio posed no problems; he used the format for the first time in 1958 with *Kakushi Toride no San Akunin* (*The Hidden Fortress*), an old-fashioned action picture which reveled in the wide-open spaces of the wide screen. » À ce sujet, Desser renvoie à son livre *The Samurai Film of Akira Kurosawa*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1983, p. 92-97.

de Kurosawa, maîtrisa également l'écran large et favorisa ce format lorsqu'il fit ses débuts à la fin des années cinquante¹³². » De son côté, Cynthia Contreras note à propos de l'utilisation que Kobayashi fait du format scope en général et dans son film *Harakiri* en particulier : « Comme cela arrive fréquemment dans le contexte de l'écran large, les informations narratives et descriptives sont délivrées simultanément¹³³. » Elle estime en effet que la présence ou non dans le cadre à proximité du sujet principal d'un accessoire – et l'on pourrait ajouter d'une partie du décor ou d'un personnage secondaire ou autre – aux premier, second ou arrière plans, présence permise par la largeur du format, peut apporter une information narrative au spectateur, quant à l'écoulement du temps du récit par exemple. Il est vrai que le choix de plans rapprochés avec le format académique limite l'espace autour des acteurs ce qui implique le plus souvent l'utilisation du panoramique pour suivre leurs déplacements. Mais, à l'opposé, le format scope recentre plus difficilement l'attention sur un détail puisque l'image qu'il offre inclut toujours sur ses bords des éléments à proximité. Il oblige donc à des plans très rapprochés ou à des effets de surcadre pour isoler une partie d'un tout.

Pour David Desser, « Keisuke Kinoshita réso[ud] le problème du scope avec son premier essai en écran large, *La Ballade de Narayama* (1958), en théâtralisant délibérément ses décors dans le style *kabuki* qui se prête bien à la photographie en CinemaScope avec sa mise en scène principalement horizontale de l'action¹³⁴. » Desser simplifie ici à outrance sa comparaison par les expressions vagues de « théâtralisation » et de « style *kabuki* ». De même, Donald Richie estime que le film reflète « la future préoccupation de Kinoshita pour la tradition. Employant à la fois la couleur et l'écran large, le réalisateur compte largement sur les effets de plateau – choisissant même de structurer son histoire par des trucages de *kabuki*, [...]. À l'époque, ce film tout à fait conservateur a même semblé être du théâtre filmé¹³⁵. » Certes, les références au théâtre traditionnel sont évidentes dans

¹³² *Ibid.*, p. 7-8, notre traduction. « Kurosawa worked exclusively in CinemaScope following *The Hidden Fortress* until 1970, while Kobayashi Masaki, something of a Kurosawa protégé, also mastered the wide screen and favored the ratio beginning in the late '50s. »

¹³³ Cynthia CONTRERAS, « Kobayashi's widescreen Aesthetic », dans David DESSER et Linda C. EHRLICH (dir.), *Cinematic Landscapes: Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan*, Austin, University of Texas Press, 1999 [1994], p. 255. « As frequently happens within the widescreen context, narrative and descriptive information are given simultaneously. »

¹³⁴ David DESSER, *Eros + Massacre: An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*, *op. cit.*, p. 7, notre traduction. « Kinoshita Keisuke solved the problem of scope with his first wide-screen effort, *Narayama Bushi-ko* (*The Ballad of Narayama*, 1958), by deliberately theatricalizing his sets in Kabuki style, which lends itself well to CinemaScope photography with its primarily horizontal staging of action. »

¹³⁵ Donald RICHIE, *Japanese Cinema: Film Style and National Character*, New York, Anchor Books, 1971 [1961], *op. cit.*, p. 98, notre traduction. « Technically *The Ballad of Narayama* reflected Kinoshita's later

ce film qui s'ouvre sur un rideau tricolore, dont certaines parties du décor coulissent pour découvrir une nouvelle séquence et où les arrière-plans sont des toiles peintes. Mais l'accompagnement musical au *shamisen*, le commentaire assuré par un chanteur de *gidayū-bushi* et l'annonce par un assistant cagoulé (*kurogo*) du titre de l'œuvre suivi de l'exclamation « Tōzai ! », appel à l'écoute signifiant « à l'est et à l'ouest », prouvent tout d'abord que le référent théâtral est en priorité le théâtre de marionnettes *bunraku*¹³⁶, ce qui invite à questionner les rapports respectifs de ces deux pratiques à la largeur et à la profondeur de l'espace représentationnel. Surtout, si le décor principal du film est d'ampleur restreinte, Kinoshita y exploite largement la profondeur de champ grâce à des plans séquences où il n'hésite pas à déplacer sa caméra horizontalement, latéralement ou circulairement¹³⁷. De plus, tout comme Thornton, Desser rapporte l'emploi du format scope au plateau allongé du *kabuki* et à sa scénographie. Pourtant, si la composition scénique de la zone principale de jeu du *kabuki* est effectivement très allongée, chaque spectateur ne la saisit pas du regard de la même façon en fonction de sa place dans la salle et de sa distance à la rampe. Cette affirmation cantonne en effet l'utilisation du format scope aux vues d'ensemble frontales qui ne sont perçues que pour une partie du public, notamment celui placé en fond de salle. C'est pour cette raison que Thornton peut se permettre d'affirmer tout à la fois la planéité de la composition scénique du *kabuki* et la correspondance avec l'effet provoqué par le format scope. Pourtant, les deux points restent à démontrer.

La question d'une planéité compositionnelle de l'image cinématographique au Japon héritée des arts plastiques locaux demeure épineuse. Ainsi, Tadao Satō affirme : « L'aspect bidimensionnel du cinéma japonais est bien connu. Certaines scènes des films de Mizoguchi sont comparées à des images de rouleaux peints, celles d'Ichikawa à des estampes et aux graphismes modernes, celles de Kurosawa – dans ses derniers films – au

preoccupation with the traditional. Though using both color and widescreen, the director relied heavily on stage effects – even choosing to frame the story in devices taken from the Kabuki, that most traditional of Japanese theatrical forms. At times this thoroughly conservative motion picture even appeared to be filmed theater. » Il reprend le même type d'explication dans Donald RICHIE, *A Hundred Years of Japanese Film: a concise history, with a selective guide to DVDs and Videos*, Tōkyō/New York/London, Kodansha International, 2005 [2001], p. 144.

¹³⁶ Les bonimenteurs à l'extérieur des salles de *kabuki* attirent également l'attention du public avec cette exclamation comme on peut le voir dans le film *Sharaku* (Masahiro Shinoda, 1995) avant une représentation de la pièce *Sukeroku* (1713) ou avant une représentation en plein air d'une troupe ambulante dans *Journey into Solitude* (Kōichi Saitō, 1982), mais c'est uniquement au *bunraku* qu'un assistant masqué signale ainsi le début de la représentation depuis la scène. Dans son ouvrage, Keiko MacDonald confond également les influences en expliquant que Kinoshita associe le narrateur-chanteur de *gidayū* à l'assistant scénique *kurogo* et à l'annonceur *kōjō* (qui est en fait l'annonce plus que l'annonceur) du *kabuki*, plutôt que de simplement repérer qu'il s'agit de l'annonce d'une pièce de *bunraku*. Cf. Keiko MACDONALD, *Japanese Classical Theater in Films*, op. cit., p. 115.

¹³⁷ Nous y revenons plus en détails dans le sixième chapitre de cette étude.

classique *byōbu* (paravents)¹³⁸. » Rappelant également « dans les arts de l’Orient, l’absence générale d’intérêt pour la profondeur visuelle, en particulier au Japon (*e-makimono* ou peintures en rouleau, paravents Muromachi, estampes *ukiyo-e*, *nō*, *kabuki*, théâtre de poupées) », Noël Burch estime quant à lui que cette approche « se perpétu[e] dans le cinéma longtemps après l’instauration en Occident des lois de représentation en profondeur assignées à la caméra¹³⁹. » Selon lui, « l’emploi persistant de l’aplatissement primitif dans tant de films japonais au cours des années 1920 » provient donc « d’une tendance générale à l’*accentuation* de la surface dans les arts japonais » mais aussi de « certaines caractéristiques de l’architecture japonaise traditionnelle ». Il affirme que si « certaines méthodes du montage occidental » (champ-contrechamp « enveloppant », variations d’échelle de cadres, etc.) étaient alors reprises par les cinéastes japonais, elles n’étaient pas adaptées à la configuration des architectures, notamment des intérieurs, et ces cinéastes, Ozu en tête, n’éprouvaient « nul besoin de modifier la perpendiculaire par rapport au fond de l’axe de prise de vues¹⁴⁰ » :

« L’absence, lourde de signification, de mobilier dans l’intérieur japonais, l’articulation complète de chaque surface en rectangles répartis asymétriquement (le rectangle étant l’expression la plus pure de la figuration à deux dimensions) firent évidemment beaucoup pour écarter du plan d’ensemble les indices de la profondeur illusionniste. Dès lors, les réalisateurs japonais devaient estimer que l’introduction dans les gros plans d’angles obliques destinés à produire l’illusion de la profondeur – la règle pourtant dans le contexte occidental – détruirait ce qui était pour eux un important facteur d’unité. Cette réticence devant un élément-clé du système occidental incite à penser que nous n’avons pas affaire simplement à un traditionalisme passif, mais à un élément essentiel et *actif* de la conception japonaise en matière de représentation¹⁴¹. »

Il précise également :

« [...] les aspects de l’architecture japonaise qui auraient pu contribuer à une "occidentalisation" de l’espace profilmique semblent avoir été presque systématiquement négligés,

¹³⁸ Tadao SATŌ, « Japanese Cinema and the Traditional Arts: Imagery, Technique, and Cultural Context », dans David DESSER et Linda C. EHRLICH (dir.), *Cinematic Landscapes: Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan*, op. cit., p. 158, notre traduction. « The two-dimensional aspect of Japanese cinema is well known. Scenes from Mizoguchi’s films are compared to those in handscrolls, Ichikawa’s, to woodblock prints and modern graphics, Kurosawa’s – in the later films – to classic *byōbu* (standing screens). »

¹³⁹ Noël BURCH, *Pour un observateur lointain : forme et signification dans le cinéma japonais*, op. cit., p. 128.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 129, souligné par l’auteur.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 130, souligné par l’auteur.

jusque tard dans les années vingt, par la plupart des réalisateurs. À cet égard, on retiendra en particulier qu'aucun parti n'est tiré de ces enfilades de pièces communicantes qui plus tard allaient jouer un rôle si important dans le développement – ambigu, raffiné – des rapports surface/profondeur. [...] Même les ressources offertes par les cloisons coulissantes (*shōji*) pour, une fois repoussées, faire surgir une impression de profondeur – ressources qui dans les années à venir devaient être amplement exploitées – servaient alors à accentuer encore l'impression de surface¹⁴². »

Au-delà du débat propre à l'esthétique cinématographique, il est symptomatique que Noël Burch fasse alors référence au théâtre lorsqu'il tient à démontrer ce rapport à la planéité en évoquant la représentation des intérieurs nippons :

« On s'attendait à une image en profondeur, on se heurte à l'image plane. L'effet est directement apparenté à la procédure employée dans les décors d'intérieur du *kabuki*, où une porte coulissante est repoussée par une main invisible pour révéler un nouveau tableau, plaquant comme une vignette rectangulaire sur la surface picturale de la scène. Et souvent dans les films des débuts, le cadrage est tel qu'il procure un sentiment identique de dissociation entre l'acteur apparu et la porte qui coulisse ; à croire qu'un "accessoiriste" vient d'accomplir le geste effectué¹⁴³. »

Très tôt intéressé par les propositions de Burch, David Bordwell a cherché à les nuancer en tentant de ne pas systématiquement subordonner la production cinématographique à un héritage culturel. S'il ne nie pas de manière générale l'influence des arts traditionnels sur les cinéastes japonais actifs avant-guerre, il propose tout de même d'en relativiser l'impact :

« En conséquence, à partir des années vingt, les cinéastes japonais ont souvent emprunté, et même cité, les dispositifs picturaux trouvés dans les arts anciens – tout en insérant ces éléments dans le cadre de la continuité occidentale. Les schémas élaborés et retravaillés par les cinéastes, remontant aux plus anciennes pour les arts graphiques, sont davantage à considérer comme des choix tactiques, une démonstration consciente de l'intelligence picturale. En étudiant le cinéma japonais, il semble plus fructueux de traiter les dispositifs visuels flamboyants que nous remarquons comme des moyens stratégiques pour atteindre des ob-

¹⁴² *Ibid.*, p. 131. L'auteur signale une exception, le *Chūshingura* de Shōzō Makino (1928). Pourtant, il semble ignorer que les exemples qu'il en tire proviennent en réalité d'une adaptation postérieure (celle réalisée en 1939 par Masahiro Makino, fils du premier) dont certains passages servirent à compléter les bobines endommagées dans un incendie du film de 1928, notamment toute sa partie finale. Cf. Tadao SATŌ, « Shōzō Makino Revealed », supplément du dvd *Talking Silents*, vol. X, « Directed by Shōzō Makino », Digital Meme, 2009.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 131-132.

jectifs spécifiques – dont l'un d'eux peut en effet être l'évocation d'une "japonicité" telle une essence nationale/culturelle particulière¹⁴⁴. »

Aussi, alors qu'il étudie notamment le cinéma d'Ozu, Bordwell cherche-t-il à réviser notre appréhension de la profondeur au cinéma en ne la cantonnant pas à un seul critère d'évaluation :

« La profondeur picturale n'est pas une propriété unique, mais une qualité émergente qui peut être présente de différentes façons et à divers degrés. Un sentiment de profondeur est créé par des *indices* de profondeur – relations figure/fond, placement des éléments dans le cadre de l'image, tonalité et couleur, perspective linéaire, contours se chevauchant, perspective atmosphérique, effets d'éclairage, différences de texture, supposition sur des dimensions familières, et d'autres facteurs encore¹⁴⁵. »

Il démontre ainsi que les cinéastes japonais des années vingt et trente utilisaient notamment les caractéristiques de l'architecture des intérieurs nippons pour créer « des couches distinctes d'espace », guidant l'œil le long d'un « parcours en zigzag¹⁴⁶ », et des effets de mise au point entre premier et arrière plans. Bordwell précise qu'à « la fin des années vingt, les réalisateurs japonais utilisaient également le grand angle bien plus fréquemment que leurs pairs occidentaux et ce pour deux raisons principales : exagérer la profondeur et distordre les silhouettes et le corps humain¹⁴⁷. » Concernant Ozu, Bordwell admet que nombre de ses « plans "ont l'air plats", en vertu d'un certain positionnement frontal des personnages et des objets, de l'absence de recul perspectiviste et d'une uniformité des tonalités

¹⁴⁴ David BORDWELL, *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*, op. cit., p. 98, notre traduction. « As a result, from the 1920s on Japanese filmmakers often borrowed from, and even cited, pictorial devices found in older arts – all the while inserting these elements into the Western continuity framework. The schemas devised and reworked by filmmakers, harking back to older ones in the graphic arts, are best seen as tactical choices, self-conscious displays of pictorial intelligence. In studying Japanese cinema, it seems most fruitful to treat the flamboyant visual devices we notice as strategic means for achieving specific ends – one of which may indeed be the evocation of "Japaneseness" as a distinct national/cultural essence. »

¹⁴⁵ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 86, souligné par l'auteur, notre traduction. « Pictorial depth is not a single property but an emergent quality that may be present in different ways and degrees. A sense of depth is created by depth *cues* – figure/ground relations, placement of elements in the picture format, tonality and color, linear perspective, overlapping contours, atmospheric perspective, lighting effects, texture differences, assumptions of familiar size, and other factors. »

¹⁴⁶ *Ibid.*, notre traduction. « Architecture would be used to create distinct layers of space, with significant material tucked in various planes. The eye is thus led on a zigzag path, [...] »

¹⁴⁷ *Ibid.*, notre traduction. « By the end of the 1920s, Japanese directors were also utilizing wide-angle lenses far more frequently than their Western peers, and for two chief purposes: to exaggerate depth and to distort geometrical shapes and the human body. »

entre les personnages et l'arrière-plan¹⁴⁸. » Mais il remarque en contrepartie le goût prononcé de ce cinéaste pour l'exploitation des principes de la perspective afin d'exagérer les diagonales des rues, des architectures ou des alignements d'arbres en extérieur, ou des couloirs en intérieur. Il évoque également la « perspective atmosphérique¹⁴⁹ » créée par le choix d'une mise au point variable, par degrés. Il en vient à conclure : « Si ces plans [des films d'Ozu] paraissent manquer de profondeur, c'est simplement parce qu'ils *ressemblent à des images* [*pictures*] – photographies de paysage, natures mortes, portraits¹⁵⁰. »

Ainsi, Bordwell souhaite faire la part des choses entre la picturalité de l'image cinématographique et l'impression de profondeur ressentie par le spectateur qui ne se limite pas à la seule perspective linéaire. Or, il se trouve que de nombreuses compositions scéniques du plateau principal du *kabuki*, plateau où décors et interprètes peuvent rester figés de longs moments selon une scénographie élaborée, offrent ainsi aux regards une certaine picturalité. Jean-Jacques Tschudin précise à ce sujet :

« Contrairement au *nō* ou à l'opéra de Pékin, le *kabuki* ne se donne pas dans un cadre dépouillé, abstrait ou symbolique, mais se déroule dans ou, plus précisément, devant un environnement relativement réaliste, en tout cas figuratif et immédiatement déchiffrable. Néanmoins, il ne cherche pas tant à représenter un lieu qu'à le signifier par des éléments emblématiques soigneusement choisis, mais traités avant tout pour leur valeur picturale, sans souci d'exactitude naturaliste. Les décors du *kabuki* ne recourent pas aux perspectives croisées et au jeu des obliques ; répugnant à multiplier les points de fuite, ils n'en proposent normalement qu'un, situé perpendiculairement au bord de scène, en position centrale, à hauteur de la tête des acteurs, et certains paysages présentant de vastes étendues en sont même dépourvus. D'une manière générale, les mises en perspectives du *kabuki*, toujours très simples, se contentent de suggérer l'éloignement, sans viser l'illusion d'une profondeur. Ces effets de distance peuvent d'ailleurs être produits par d'autres moyens, en particulier en substituant un enfant à l'acteur principal pour souligner la distance parcourue ou à parcourir¹⁵¹. »

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 87, notre traduction. « Certainly many shots "look flat" by virtue of some frontal positioning of figures or objects, the absence of perspectival recession, and a uniformity of tonalities in figure and background. »

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 88, notre traduction. « [...], Ozu frequently employs cinema's equivalent of atmospheric perspective, selective focus. »

¹⁵⁰ *Ibid.*, souligné par l'auteur, notre traduction. « If these shots seem to lack depth, that is simply because they *look like pictures* – landscape photographs, still-life paintings, and portraits. »

¹⁵¹ Jean-Jacques TSCHUDIN, *op. cit.*, p. 372.

Dans son étude des dessins préparatoires (*dōgu-cho*) des toiles de fond peintes du théâtre *kabuki*, Kazuko Mende est moins radical. S'il constate que les lignes de profondeur d'une représentation standard d'une habitation ne convergent pas en un point¹⁵², il met tout de même en avant la présence d'un « centre visuel (Vc) au centre du plateau¹⁵³ ». Pour le décor d'une ville, il constate l'emploi de méthodes perspectivistes et des points de fuite pour chacune des rangées de maison qui borde la rue. Mais il précise tout de même qu'« il ne s'agit pas d'un paysage dépeint avec précision. » En effet, « les murs de bois sur les côtés de la scène basse pointent en direction des sièges du public et sont dessinés selon un angle ouvert. Chacun présente un point de fuite. En outre, la plateforme n'est pas placée vers le plateau selon un angle correct¹⁵⁴. »

Tschudin a tout de même raison de parler de « simplicité » des perspectives et surtout de souligner une différence fondamentale entre éloignement et profondeur. À sa manière, Ernst dit la même chose en affirmant que dans le *kabuki* « la perspective est employée non pas pour créer une profondeur imaginaire mais pour indiquer des distances purement théâtrales¹⁵⁵. » Ainsi, la notion d'éloignement, associée à la picturalité, semble susciter un certain type de conventions qui ne correspondrait pas à la suggestion d'une profondeur imaginaire telle que rendue par le dispositif cinématographique et il importe donc d'en mesurer désormais l'importance.

I.3.b. Éloignement plutôt que profondeur

Poursuivant sa mise en parallèle entre l'espace du théâtre *kabuki* tel qu'il est perçu par son public et des figures de style cinématographiques, Thornton identifie les divers rapports optiques à la scène que les spectateurs, répartis entre la fosse et plusieurs niveaux

¹⁵² Les toiles de fond du *kabuki* ne recourent cependant pas à la perspective parallèle employées dans les peintures traditionnelles japonaises jusqu'au XVII^e siècle.

¹⁵³ Kazuko MENDE, « Concerning the Japanese Kabuki Stage », art. cit., p. 186, notre traduction. « When the lines of the depth are extended, they do not converge at one point. However, it seems that there is a visual center (Vc) in the center of the stage, the distance of eye is short and the visual field is small. » Cf. également Earle ERNST, *op. cit.*, p. 135-136.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 187, notre traduction. « The city scenery is drawn in a dynamic manner using methods of perspective drawing. [...] Analysis of the drawn picture reveals two vanishing points for each row of houses along the street. However, the two vanishing points are hidden in the blooming cherry blossoms. The wooden walls on the sides of the lower stage face toward the audience seats and are drawn with an open angle. Each has a vanishing point. Furthermore, the platform is not placed with the right angle toward the stage. This is not accurately depicted scenery. »

¹⁵⁵ Earle ERNST, *op. cit.*, p. 135, notre traduction. « [...] perspective is used not to create illusionary depth but to indicate purely theatrical distances. » Ernst remarque également que l'acteur de *kabuki* se place « devant un décor, non à l'intérieur. » *Ibid.*, p. 140, notre traduction. « This practice repeats the Kabuki pattern of placing the actor against the setting, not in it. »

de galeries sur trois côtés, peuvent entretenir vis-à-vis des « plans d'ensemble ou plans moyens de cinéma et des angles horizontaux, en plongée et en contre-plongée. » Elle précise à cette occasion ce que Tschudin a déjà rappelé : « Pour atteindre un plan général, l'acteur adulte sera remplacé par un acteur enfant pour le rendre plus petit et le faire donc paraître plus loin, ce qui est aussi l'une des rares occasions fournissant l'équivalent d'une grande profondeur de champ¹⁵⁶. » Mais toujours selon cette lecture téléologique qui caractérise son approche, Thornton feint ici de ne pas remarquer de différence entre la distance fixe séparant un spectateur de la rampe et la distance qu'un acteur peut entretenir de façon variable avec cette même rampe, alors que la scène de *kabuki* est, nous l'avons vu, particulièrement peu profonde. De plus, elle sous-entend des variations possibles alors qu'une fois placé en fosse ou en loge, un spectateur verra toute la représentation en plongée ou en contre-plongée. Surtout, s'il est vrai que les déplacements des acteurs, notamment sur les passerelles, peuvent permettre de « passer » d'un plan d'ensemble à un plan moyen, la comparaison avec la profondeur de champ est approximative. La profondeur de champ cinématographique réside dans le fait que l'espace tridimensionnel est reproduit à travers une lentille d'une certaine focale afin d'être projeté sur une surface plane. Or, tout comme l'œil du spectateur de théâtre continue à faire le point sur les éléments scéniques qu'il privilégie du regard, la comparaison de Thornton suppose des changements importants de mise au point en direct. Il apparaît donc important de souligner à nouveau, suite à la proposition de Tschudin, cette différence entre éloignement et profondeur¹⁵⁷.

La scène du théâtre de marionnettes *bunraku* offre à ce titre des effets comparables. Sa conception met elle aussi en jeu cette différence entre profondeur et éloignement qui émerge de l'analyse qu'en donne François Bizet dans l'étude qu'il consacre à cette pratique artistique :

« La scène du *bunraku* ne cherche pas à dilater le champ selon les lois de la perspective développées par le théâtre occidental. Elle se présente comme un espace exigü, resserré à l'extrême, tranché en plusieurs plans successifs [...] impossible à parcourir en tous sens. La

¹⁵⁶ Sybil A. THORNTON, *op. cit.*, p. 131, notre traduction. « The audience sits either on the floor of the theater (just below the level of the stage) or in the two (or more) levels of balconies on three sides. Depending on where the seat is, an individual is either near to, far from, level with, above, or below the stage. This corresponds to the long and medium shots in film and the angles, straight, high, or low, of film. To achieve an extremely long shot, the adult actor will be replaced by a child actor to make him smaller and thus appear farther away; this is also one of the few occasions that provide the equivalent of deep focus. »

¹⁵⁷ Ernst remarque : « Thus in its almost constant use of differentiated areas and levels, the settings, like the *hanamichi* in its relation to the stage, create a sense of "things happening" at various distances and levels from the audience and induce considerable physical movement on the part of the audience. ». Earle Ernst, *op. cit.*, p. 143.

diagonale y est proscrite au profit d'une circulation bidirectionnelle qu'impose l'étagement de deux couloirs de jeu [...]. Non que le *bunraku* soit indifférent à la géométrisation de l'espace, mais plutôt que d'exalter l'infini, il cherche à entretenir, par un dispositif de plans qui poliment disparaissent l'un après l'autre puis reprennent leur place avec la même discrétion, l'impression de clôture¹⁵⁸. »

Bien qu'il évoque ce rejet des « lois de la perspective » tout en relevant cette attention à la « géométrisation de l'espace » par ces « plans qui [...] disparaissent », Bizet n'opte pas aussi clairement que Tschudin pour la notion d'éloignement et se retrouve en position contradictoire lorsqu'il évoque le même type d'exemples que ce dernier ou Thornton :

« [...] le *bunraku* ne dédaigne pas jouer des possibilités de la perspective. Néanmoins, ce jeu est toujours contraint par la bipartition du plateau. [Évoquant une course de chevaux au début de la pièce *Gonza le lancier* (Monzaemon Chikamatsu, 1717)] Deux figurines peintes et montées sur tiges se détachent sur fond de littoral, brossé naïvement, dans la partie la plus reculée du décor, puis parcourent ventre à terre mais avec la lenteur requise par l'éloignement, de gauche à droite puis de droite à gauche, ce que nous devinons être une plage. Elles sont actionnées par deux aides de scène (on aperçoit par instants la pointe de leur cagoule noire derrière la toile colorée). Ayant ainsi épuisé les potentialités figuratives de cette portion d'espace, on envoie les marionnettes grandeur nature et leurs chevaux occuper l'avant-scène, côté jardin, où ils seront obligés au même aller et retour. Ce procédé a un nom : "vue à distance". Au *kabuki*, où il a été adapté, on fait jouer des enfants pour créer l'illusion d'éloignement¹⁵⁹. »

Par la suite, l'auteur évoque l'emploi dans une autre pièce de deux tailles différentes de marionnettes afin de donner l'impression que les personnages sont au loin. Il emploie donc bien le terme d'éloignement mais ne parvient pas à le détacher de la notion de perspective. Il aborde cependant un autre exemple qui questionne à nouveau ce rapport à la perspective. Dans la pièce *L'Éducation des femmes* (1771) d'Hanji Chikamatsu, une rivière coule droit vers le spectateur au milieu du plateau qu'elle sépare symétriquement en deux. Son lit se réduit à mesure qu'elle s'éloigne dans la perspective peinte sur le décor du fond. Bizet remarque alors : « Il arrive donc que l'illusion du lointain repose sur le procédé de diminution perspective [...]. L'arrière-plan reste inutilisé – c'est une toile témoin, lisse, inhabitable –, mais on a tenu à rendre la continuité des espaces afin d'établir dans le champ

¹⁵⁸ François BIZET, *Tōzai !... Corps et cris des marionnettes d'Ōsaka*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Japon », 2013, p. 26-27.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 31.

visuel cette ligne qui, dans l'ordre dramatique, n'est autre qu'une faille séparatrice¹⁶⁰. » Ce qui importe ici est donc moins l'impression de diminution par l'éloignement dans la profondeur que doit assurer la représentation perspectiviste que le fait que le public se trouve sur la ligne de séparation des deux zones de jeu. Les spectateurs ne regardent donc jamais vraiment face à eux puisqu'aucun enjeu dramatique ne s'y déroule, mais tournent la tête à gauche et à droite selon deux axes principaux. Cet effet est d'ailleurs accentué par l'utilisation qui est faite du cours d'eau en termes dramaturgiques comme le remarque Bizet :

« Cependant, le dispositif optique n'est pas aussi simple qu'il apparaît. Lorsqu'il s'agit pour les jeunes gens de déjouer la sévérité de la surveillance à laquelle ils sont soumis, la rivière Yoshino se voit curieusement attribuer une fonction de vecteur. Une lettre lancée dans l'onde traverse d'abord le lit jusqu'à l'amant qui, posté sur les rochers, la recueille. L'œil est invité à s'accommoder : alors que la logique spatiale voudrait que le courant emporte l'objet vers l'aval, selon le mode perspectif adopté, le trajet se fait selon l'axe transversal. La frontière se fait pont. [...] il n'y a donc ni amont ni aval, mais des signes (ceux de l'amour, ceux de la résistance à l'oppresseur) capables de ne pas céder à la puissance d'autres signes et de braver tous les accidents du destin. L'effet perspectif, si spectaculaire au commencement, se voit non pas annulé mais ostensiblement barré¹⁶¹. »

Au *kabuki*, où la pièce *L'Éducation des femmes* est également donnée, le décor est identique, mais cette fois les passerelles servent à simuler les berges de la rivière depuis lesquelles les amants séparés s'adressent la parole. Étudiant ce décor, Kazuko Mende estime que les spectateurs ressentent ainsi plus fortement l'« impression de profondeur¹⁶² ». Pourtant, c'est surtout la séparation et, à nouveau, l'éloignement qui importent ici. Orientant leur regard vers l'une ou l'autre des passerelles, les membres de l'audience situés « dans le lit de la rivière » ne regardent pas en direction de l'aval. Il en est de même pour les spectateurs situés sur les côtés de la salle qui peuvent ressentir l'éloignement entre les acteurs positionnés sur chacune des passerelles. Seuls les spectateurs situés en fond de salle peuvent réellement apprécier cet effet de profondeur perspectiviste mais, encore une fois, aucun enjeu dramaturgique ne repose sur lui.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 29-30.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 30.

¹⁶² Kazuko MENDE, « Concerning the Japanese Kabuki Stage », art. cit., p. 188-189, notre traduction. « The use of the *hanamichi* lends greater depth to the stage, and the audience members seated closer to the stage more readily experiences this sense of depth. »

Pour les scènes japonaises, la picturalité si souvent évoquée ne renvoie pas nécessairement à la frontalité, contrairement à la tradition scénique occidentale. Si les poses *mie*, postures spectaculaires prises par les acteurs au cours d'une chorégraphie, intègrent à l'occasion une composition d'ensemble sur le plateau principal, elles peuvent aussi bien se produire sur l'*hanamichi*, détachées de tout autre environnement scénographique¹⁶³. Or, comme l'ont montré Ben Brewster et Lea Jacobs, le cinéma des premiers temps emprunte beaucoup au théâtre du XIX^e siècle la picturalité des « tableaux¹⁶⁴ » qu'offre son quatrième mur. L'espace scénique du kabuki mais aussi du *nō* et du *bunraku* imposent donc un nouveau rapport à la représentation et questionnent les modalités cinématographiques qui en rendent compte. Étudiant l'art des marionnettes, François Bizet déclare à propos de la loge du *tayū* : « J'assiste ici à une révolution optique : mon œil n'accomplira plus un cercle parfait autour d'un unique foyer, délimité par le manteau d'Arlequin, mais une ellipse, dont la scène est l'un des centres, et l'autre ce praticable construit de biais, polder continûment tenté par le large¹⁶⁵. » Nous constatons donc, à nouveau, un éloignement plutôt qu'une profondeur entre deux éléments de la représentation, mais qui appartiennent cette fois à la même entité représentationnelle, à savoir la marionnette et sa voix, ou encore l'action et son commentateur/narrateur. De son côté, Georges Banu estime qu'au *nō*, « en esprit réfractaire à la symétrie, on n'érige jamais le milieu en foyer qui capte l'attention et l'acteur fait chaque fois état de son art à un endroit qui ne coïncide pas avec le centre¹⁶⁶. » Banu oppose par ailleurs « le cube du *nō* et l'écran panoramique du *kabuki*¹⁶⁷ ». Certes, le pla-

¹⁶³ D'après Ernst, « l'acteur de *kabuki* ne s'implique pas avec les autres acteurs dans des regroupements réalistes [...]. Il est simultanément libre d'implication physique, et par conséquent esthétique, avec les décors et accessoires. [...] L'acteur ne ressent pas l'envie de rester "dans l'image" [*picture*] parce que l'"image" existe déjà dans une opposition essentielle à lui-même ; il se déplace aussi près du public qu'il soit sur le plateau ou sur l'*hanamichi*. Il est toutefois impliqué dans un certain rapport psychologique avec les autres acteurs, mais il minimise cela en évitant le contact physique avec eux, en maintenant une relativement large sphère d'espace autour de lui [...]. » Earle ERNST, *op. cit.*, p. 188, notre traduction. « We have seen that the Kabuki actor does not involve himself with the other actors in realistic groupings, [...]. He is similarly free from physical, and consequently aesthetic, involvement with settings and properties. [...] The actor feels no compulsion to remain "in the picture" because the "picture" already exists in essential opposition to him; he moves as close to the audience when on the stage as when on the *hanamichi*. He is, however, involved in a certain physical rapport with the other actors, but this he minimizes by avoiding physical contact with them, by maintaining a relatively large sphere of space about him, [...]. » Nous employons le terme « image » plutôt que « tableau » afin de respecter la différenciation proposée par Brewster et Jacobs (cf. note suivante).

¹⁶⁴ Cf. Ben BREWSTER et Lea JACOBS, *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film*, *op. cit.*, p. 18-29. Il s'agit alors de souligner par des « effets picturaux » des « éléments narrativement signifiants », des « situations ». Signalons notamment ce bilan concernant le vocabulaire de l'époque (p. 29) : « As we have suggested, "situation" and "tableau" were used as equivalent terms for much of the nineteenth century; and, as a device, the tableau is the literal embodiment of the idea that situations should take the form of pictures. »

¹⁶⁵ François BIZET, *Tōzai !...*, *op. cit.*, p. 35.

¹⁶⁶ Georges BANU, *op. cit.*, p. 40.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 58.

teau principal du *nō* présente une aire carrée où se déploie les chorégraphies du rôle principal, c'est-à-dire l'esprit (*shite*) venu à la rencontre du rôle secondaire (*waki*). Mais son arrivée, observée de loin par ce dernier, s'est faite par le pont qui vaut seulement comme vecteur horizontal entre deux mondes. De plus, la chorégraphie sur le plateau ne met pratiquement pas en jeu la hauteur, seul le corps de l'acteur, éventuellement surélevé grâce à une petite estrade, déployant ses gestes selon la verticale. Lors des circulations des acteurs entre les limites de ce plateau carré, les membres du public dont seulement une minorité se situe face à cette zone de la scène, perçoivent un possible effet de profondeur mais celui-ci est très atténué par le mur qui leur fait face et sur lequel figure la peinture stylisée d'un arbre (*matsubame*). Encore une fois, la majeure partie du public, disposé quasi parallèlement au pont, apprécie lors des déplacements des acteurs un éloignement plutôt qu'une réelle profondeur, un éloignement mesurable grâce aux différents poteaux soutenant le toit et scandant les distances.

Si la position latérale et oblique du chanteur et joueur de *shamisen* du *bunraku*, l'angle obtus ouvert entre le pont et la scène du *nō* et l'angle droit formé par l'*hanamichi* et la scène du *kabuki* mettent bien en jeu un rapport à la profondeur, il ne s'agit pas de celle de l'espace scénique mais de celle de la salle en son entier. Dès lors, filmer un acteur en train d'évoluer sur l'*hanamichi* oblige à laisser dans le champ le public devant ou derrière lui, voire les deux. Dans le cas d'une approche « réaliste », seul un choix déterminé de focale et de mise au point peut permettre d'en estomper la présence dans la profondeur de champ étant donné l'éclairage uniforme des salles de spectacle. En s'avançant ainsi dans la salle, ce type de passerelle propose au spectateur un rapport tridimensionnel et évolutif au corps des acteurs et à la scénographie, dans des proportions bien plus larges que celles offertes par les déplacements d'un acteur sur une scène de type occidental¹⁶⁸. À ce sujet, Thornton évoque l'espace en trois dimensions créé de cette manière, espace « qui comprend le public, ce qui place les membres de l'auditoire dans l'action : le public fait face non seulement aux acteurs mais également à d'autres membres de l'auditoire. Regarder un acteur entrer ou sortir oblige le public à tourner la tête pour le suivre du regard. Cela a le

¹⁶⁸ Vers 1925-1926, Paul Claudel écrit au sujet du *nō* : « [...] il n'y a pas un drame et un public face à face correspondant de chaque côté d'une fissure de fiction et de feu. Ils entrent l'un dans l'autre, de sorte que par rapport à nous les acteurs marchent et se déploient latéralement et sur deux plans, avec lesquels chacun des assistants de par sa place forme une géométrie personnelle, suivant l'angle correspondant de son œil et de son oreille. Tout se passe à l'intérieur du public qui ne perd jamais une impression à la fois d'enveloppement et de distance : simultanément avec nous, à notre côté. » Paul CLAUDEL, « Japon 1921-1927 », *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1989, p. 1167-1168.

même effet qu'un panoramique où la caméra pivote pour suivre l'action¹⁶⁹. » Là encore, la distance du spectateur à la passerelle importe. L'auteure précise que si la seconde passerelle (*karihanamichi*) est utilisée pour permettre à des personnages de s'interpeller par-dessus la tête des spectateurs, ceux qui sont « assis entre les deux acteurs doivent tourner la tête de gauche à droite pour regarder l'acteur en train de parler, ce qui leur fait ainsi visualiser deux plans différents. Ceci procure les mêmes effets que les plans en champ-contrechamp entre deux acteurs à l'écran pour montrer l'un puis l'autre¹⁷⁰. » En réalité, il faudrait évoquer dans ce cas un panoramique horizontal, l'être humain percevant visuellement son environnement bien évidemment en continu. Mais la comparaison n'est pas infondée non seulement parce que le panoramique peut s'apparenter à l'occasion à un champ-contrechamp comme nous l'avons déjà vu et que, par ailleurs, les acteurs de *kabuki*, qu'ils soient ou non très éloignés les uns des autres, composent, d'après Ernst, comme des images isolées sur l'espace scénique¹⁷¹. Thornton poursuit :

« En outre, le public derrière chacun des deux acteurs sur sa passerelle les observera tous les deux en même temps : l'un de dos et l'autre à une certaine distance faisant face au premier. Selon l'endroit où se situe le siège, le public les verra tous deux d'en-dessous, ou l'un par-dessus l'épaule de l'autre, voire même l'un entre les jambes de l'autre. Cela produit le même effet que deux plans en plongée (avec deux personnes dans le plan), un plan par-dessus l'épaule, ou une contre-plongée (comme ceux utilisés dans les westerns, où le shérif et le méchant s'affrontent en duel)¹⁷². »

¹⁶⁹ Sybil A. THORNTON, *op. cit.*, p. 131, notre traduction. « To the left, with audience on both sides, is a raised runway (*hanamichi*) leading from the stage to a greenroom at the back of the theater. This is the route by which entrances and exits are made. This creates a three-dimensional space which includes the audience, making the audience participants in the action: not only does the audience face the actors but also other members of the audience. Watching an actor enter or leave the stage forces the audience to twist their heads to follow the actor. This has the same net effect as a panning shot, where the camera swivels to follow the action. »

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 132, notre traduction. « To the right there may also be a second runway (*kari-hanamichi*). It is not always used, but removed to allow for more seats for the audience. One of the uses of both runways is to have two characters, one on each, shouting at each other over the heads of the audience. Those seated between the two actors have to twist their heads from side to side to face the actor speaking; thus, they see two different planes. This has the same effects as alternating shots (reverse-angle shot) of two actors on screen to show one and then the other speaking. »

¹⁷¹ Cf. Earle ERNST, *op. cit.*, p. 77.

¹⁷² Sybil A. THORNTON, *op. cit.*, p. 132-133, notre traduction. « Moreover, the audience behind each of the two actors on their runways will see both: one from the rear and the other at some distance facing the first. Depending where the seat is, the audience will look down on both, over the shoulder of one to the other, or even past the feet of one to the other. This produces the same effect as a high-angle two-shot (two people in the shot), an over-the-shoulder two-shot, or a low-angle two-shot (like the ones used in Westerns, where the sheriff and the villain confront each other to shoot it out). »

Cet effet de contre-plongée est certes important à souligner mais bien peu de places permettent réellement de voir un acteur par-dessus l'épaule d'un autre acteur, encore moins entre ses jambes. À nouveau, le cinématocentrisme du vocabulaire employé par l'auteure affaiblit largement la portée de ses propositions¹⁷³. Il importe davantage de remarquer que les angles très divers, et parfois très particuliers, par lesquels les spectateurs de *kabuki* apprécient la scénographie des pièces ne sont que très rarement exploités dans des films. Dans les scènes de représentation très découpées de *La Vengeance d'un acteur* par Teinosuke Kinugasa en 1935 ou Masahiro Makino en 1959, aucun cadrage ne fait ainsi écho aux propositions téléologiques de Thornton. Plus généralement, très peu de plans rapprochés présentent d'angles de prise de vue aussi marqués par rapport à l'horizontale que ceux imaginés par Thornton. Les plongées et contre-plongées sont réservées aux cadres larges laissant voir le spectacle depuis des loges ou le parterre, le premier cas étant bien plus fréquent que le second. Les performances d'acteurs sur les passerelles permettent donc la plupart du temps de voir le public situé autour d'eux, derrière dans les loges ou plus bas dans la fosse.

Au premier abord, cette inclusion du spectateur dans le « champ » devrait empêcher l'illusion diégétique de fonctionner. Pourtant, c'est justement parce que la scène ne se présente pas comme un espace réaliste mais parvient tout de même à imposer une certaine picturalité que le problème ne se pose pas. En effet, estimant que « le décor scénique [*jos-hiki*] est conçu afin que le public puisse apprécier la "picturalité" de chaque scène¹⁷⁴ » Kazuko Mende écrit :

« En Occident, le théâtre était un lieu idéal pour représenter la vie humaine de façon réaliste, la scène était donc construite selon un dessin perspectiviste. Dans le théâtre occidental, la scène et les sièges des spectateurs étaient séparés afin que le public puisse voir la scène comme un tableau à l'intérieur d'un cadre depuis un point de vue objectif. En revanche, un pré-requis du *kabuki* est que les spectateurs comprennent l'histoire et apprécient la picturalité de l'espace scénique. L'un des buts du *kabuki* était d'exprimer l'universalité de la vie humaine. La ligne entre le public et la scène est ambiguë dans le *kabuki* qui manque de paysage réaliste. Si le public reconnaît la scène comme un tableau, il vivra une sorte

¹⁷³ Dans le même ordre d'idées, Eisenstein se permet d'affirmer : « C'est sur ce *hanamichi* que déborde l'action aux moments de la grande tension dramatique. Et l'acteur qui y accourt apporte, en proximité tangible avec le spectateur, le "gros plan" de son visage, tout en s'immergeant presque lui-même au milieu des spectateurs qui partagent la même émotion. » Sergueï M. EISENSTEIN, « Du cinéma en relief », *op. cit.*, p. 129.

¹⁷⁴ Kazuko MENDE, « Concerning the Japanese Kabuki Stage », art. cit., p. 184, notre traduction. « The stage set is designed so that the audience may enjoy the "picturesque" in each scene. »

d'illusion, comme s'il entrait dans l'œuvre. Le public de *kabuki* apprécie la pièce non pas comme un observateur mais comme un participant¹⁷⁵. »

Mende détaille à cette occasion le principe des points de fuite multiples qui guide le dessin de ces fonds peints et participent d'une variation de perception de l'espace scénique en fonction de l'emplacement du spectateur dans la salle :

« Le public assis à l'avant voit la scène en regardant vers le haut tandis que le public à l'arrière regarde vers le bas. Lorsque l'on observe la ligne horizontale du tableau de scène, la hauteur d'œil ne correspond pas à la vision réelle. Par exemple, le décor de fond d'un champ ou d'un océan est présenté de telle sorte que le sol semble se lever du point de vue du public assis devant alors qu'il semble descendre une pente du point de vue du public assis à l'arrière. La distance de vue est courte, de sorte que les deux côtés de la scène sont hors du champ de vision. En outre, l'utilisation de plusieurs points de fuite permet au public de voir un large paysage. La vue n'est pas fixée en un point, de telle façon que l'espace présenté est déformé depuis tous les points de vue. La direction scénique de l'*hanamichi* favorise cette déformation de la scène. En conséquence, il devrait y avoir un sentiment uni d'espace sur la scène. Cependant, ces différents points de vue produisent des effets inattendus qui contribuent à l'appréciation du *kabuki*. Cela permet au public de voir la scène comme un monde de fiction depuis chaque emplacement du théâtre ; chaque scène peut être vue comme un fragment de l'histoire¹⁷⁶. »

La picturalité de la représentation théâtrale japonaise se démarquerait donc de celle identifiée dans les pratiques théâtrales occidentales en se reposant davantage sur l'éloignement que sur la profondeur, c'est-à-dire en ne nécessitant pas d'illusion de type

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 189-190, notre traduction. « In the West the theatre was an ideal place to represent human life realistically, thus the theatre stage was built through the use of perspective drawing. In the Western theatre, the stage and the audience seats were separated so that the audience could view the stage as a picture within a frame from an objective viewpoint. A pre-requisite of Kabuki, on the other hand, is that the audiences understand the story and appreciate the "picturesque" in the stage set. An aim of Kabuki was to express the universality of human life. The line between the audience and the stage is ambiguous in Kabuki, which lacks realistic scenery. If the audience recognizes a picture-like stage, the audience would experience a kind of illusion as if entering the play. Kabuki audiences enjoy the play not as observers, but as participants. »

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 189, notre traduction. « The audience seated in the front views the stage by looking upward, while the audience in the back looks down upon the stage. When observing the horizontal line of the scene painting, the height of eye does not correspond with the real view. For example, the background scenery of a field or ocean is presented so that the plain appears to rise up from the perspective of the audience seated in the front while it seems to drop down a slope from the vantage of the audience seated in the back. The distance of eye is short, so both sides of the stage are out of the visual field. Also, the use of several vanishing points allows the audience to see a wide scenery. The view is not fixed to one point, so the presented space is warped from every point of view. The stage direction of the *hanamichi* encourages the distortion of the stage. As a result, there should be a united sense of space on the stage. However, these various viewpoints produce unexpected effects that contribute to the appreciation of Kabuki. This allows the audience to see the stage as a world of fiction from everywhere in the theatre; each scene can be seen as a fragment of the story. »

perspectiviste mais en incluant le public dans l'espace représentationnel. Il importe dès lors d'interroger ce partage d'une même réalité physique entre une œuvre et son public qui semble *a priori* contredire l'idée même de picturalité. Désormais, si le cinéma se trouve face à une diégèse théâtrale ne pouvant plus être considérée indépendamment de son public, de nouveaux enjeux esthétiques s'imposent au principe même de représentation.

Chapitre II : Monstration cinématographique de la présentationnalité théâtrale

L'étude des possibilités qui s'offrent à la représentation cinématographique d'une performance théâtrale japonaise a démontré qu'il n'était guère efficient d'envisager cette dernière indépendamment de son espace de réception, au risque sinon de dénaturer une part importante de ses spécificités, scène et salle partageant une même réalité physique. Mais dans le même temps, l'homogénéité ne semble aucunement assurée par la recherche d'un réalisme de la représentation, performances actorales (gestuelle, apparence, style déclamatoire, etc.) et éléments scéniques (décors, effets spéciaux, accessoires, etc.) étant au contraire réputés pour leur artificialité. Il apparaît de plus que la présence sur l'espace scénique d'éléments énonciateurs autres que les acteurs tels que les conteurs et musiciens du *kabuki*, du *nō* ou du *bunraku*, participe de ce même tout spectaculaire, alimentant la diégèse (narration, voix des personnages, bruitages) et se présentant, dans le même temps, comme les auteurs d'une production artistique à apprécier en tant que telle. Il importe donc d'analyser désormais comment la représentation cinématographique peut appréhender l'ensemble en tant que performance théâtrale et ainsi rendre compte, voire profiter, de ce que d'aucuns nomment la « présentationnalité¹⁷⁷ » de ce type de spectacles.

II.1. La présentationnalité théâtrale face au réalisme cinématographique

Si André Bazin estime qu'il est possible de « lev[er] l'hypothèque du réalisme qui s'oppos[e] à l'illusion théâtrale¹⁷⁸ » en assumant les conventions théâtrales comme telles dans le cas d'adaptations cinématographiques de pièces de théâtre, il n'aborde pas en détail le cas de la monstration d'une performance au sein d'une diégèse filmique. Pourtant, une telle situation profilmique où des éléments « théâtraux » côtoient des éléments « réalistes » invite à se demander si cette différence de nature entraîne une différence de traitement par la représentation cinématographique, plus encore dans le cas des pratiques japonaises où

¹⁷⁷ Noël Burch traduit le terme anglais « presentationalism » par le néologisme « présentationnalisme » mais nous préférons recourir au terme « présentationnalité », tout d'abord parce que le suffixe « -ité » renvoie davantage à une qualité, une caractéristique, alors que le suffixe « -isme » renvoie à un principe, mais également parce que le « représentationnalisme » est déjà un concept philosophique à part entière, opposé notamment à la théorie réaliste directe de la perception, cf. François LOTH, « Qu'est-ce que le représentationnalisme ? », blog *Métaphysique, ontologie, esprit*, mis en ligne le 16 avril 2015, <https://francoisloth.wordpress.com/2015/04/16/quest-ce-que-le-representationnalisme/>, dernière consultation le 9 juin 2015.

¹⁷⁸ André BAZIN, « Théâtre et cinéma I », art. cit., p. 82.

« l'illusion théâtrale » compte moins que le partage d'un même moment spectaculaire avec un public. En effet, les conventions qui règlent les pratiques scéniques japonaises ne semblent pas viser un réalisme mimétique mais davantage participer d'une esthétique régulièrement qualifiée de « présentationnelle ». Il importe donc d'identifier ces conventions et de cerner en quoi consiste cette présentationnalité associée aux formes théâtrales japonaises classiques. Il s'agira alors de vérifier si cette présentationnalité s'oppose nécessairement à la notion de réalisme, voire d'envisager un cinéma présentationnel.

II.1.a. La présentationnalité comme « réalité du théâtre »

Keiko MacDonald conclut son ouvrage consacré à l'adaptation du répertoire théâtral classique japonais au cinéma en constatant la « dimension réaliste des versions cinématographiques de pièces de *kabuki*¹⁷⁹ » puis en appelant à une étude des différences entre théâtre et cinéma grâce à un corpus d'œuvres japonaises. Sans jamais réellement s'affirmer comme telle, c'est bien une analyse comparatiste qui court tout au long de son ouvrage. Très attachée au texte, MacDonald mesure surtout les écarts entre le contenu scriptural des livres ou pièces originels d'un côté et les scénarios des films qui en proposent des adaptations de l'autre. Elle laisse ainsi régulièrement de côté la présentation des formes spécifiquement cinématographiques prises par le récit, pour des analyses davantage contextuelles. L'auteure précise toutefois à l'occasion que la représentation cinématographique serait par essence « réaliste » et s'opposerait au caractère « présentationnel » du théâtre local. Ainsi, écrit-elle au détour d'une courte présentation du film *La Belle et le dragon* réalisé par Kōzaburō Yoshimura en 1955 d'après la pièce de *kabuki Narukami* (Hanjūrō Tsuuchi, Abun Yasuda et Mansuke Nakata, 1742) :

« Bien que fidèle à l'original, Yoshimura offre au public une synthèse des modes de représentation "théâtral" et "cinématographique". Pour ce faire, il transpose les qualités hautement présentationnelles du drame en un mode plus réaliste. Parfois, il fait aussi usage de performances de *kabuki* en cours. Dans tous les cas, il compte sur le public pour connaître [la pièce] *Narukami*. Ceci est montré dans la séquence d'ouverture qui déploie "une représentation classique de la pièce, recréant fidèlement une présentation dans un style approprié pour l'époque." À partir de là, cependant, un mode réaliste, ou cinématographique, prend la relève, permettant aux qualités "présentationnelles" de s'affirmer. À la fin du film, le mode

¹⁷⁹ Keiko MACDONALD, *Japanese Classical Theater in films*, op. cit., p. 320, notre traduction. « A scholar today enjoys a vast amount of "evidence" accumulated since then, thanks to the potential for a comprehensive, cross-disciplinary study of distinctions between "theater" and "film". »

de représentation théâtral revient sous la forme d'une performance scénique en cours pour refermer le film sur lui-même¹⁸⁰. »

Kōzaburō Yoshimura choisit en effet d'introduire et de conclure son film par une mise en scène théâtrale de la pièce *Narukami* qu'il adapte alors pour le grand écran, choix qu'Anderson et Richie compare au *Henry V* de Laurence Olivier¹⁸¹. Mais là où le cinéaste britannique insiste sur la performance déclamatoire qu'il capture pratiquement en plan-séquence tout en en révélant les coulisses¹⁸², Yoshimura déploie un découpage élaboré afin de saisir l'ensemble du dispositif spectaculaire. Le film s'ouvre en effet par un travelling avant traversant la foule qui circule devant une salle de théâtre puis un fondu enchaîné permet le prolongement du mouvement à l'intérieur du bâtiment tandis que les spectateurs finissent de s'installer et qu'un assistant ouvre le rideau au son des claves frappées par l'un de ses collègues côté jardin. À l'apparition des acteurs principaux, plusieurs spectateurs expriment leur contentement par diverses exclamations et cris d'encouragement. Un travelling avant passe la rambarde de la partie surélevée de la scène représentant une habitation pour venir cadrer en plan moyen un personnage assis en tailleur. Les secondes suivantes voient alterner plans moyens ou rapprochés sur les personnages principaux, et plans larges sur des membres du public en fosse ou en loge criant à la volée le nom des acteurs les interprétant. Les cadrages ont ainsi tendance à isoler les personnages principaux dans le décor de scène, même si l'on aperçoit parfois derrière eux musiciens et assistants immobiles. La narration théâtrale s'impose ainsi par le biais des déclamations de chacun.

À l'annonce d'une danse par l'un des protagonistes, un travelling avant vient isoler un musicien frappant un tambour en fond de scène. La performance débute en plan d'ensemble mais très vite un gros plan saisit le visage du danseur qui pivote la tête avant de se figer en une courte pose soulignée par le cri de certains spectateurs. La chorégraphie est ensuite filmée en plan moyen alors que de légers panoramiques de recadrage accompa-

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 98-99, notre traduction. « Although faithful to the original, Yoshimura offers his audience a synthesis of "theatrical" and "cinematic" modes of representation. To do so, he transposes the highly presentational qualities of the drama into a more realistic mode. Sometimes he also makes use of the ongoing stage performance of Kabuki. In any event, he relies on the audience to know *Narukami*. This he shows in the opening sequence that unfolds "a classical performance of the play, accurately recreating a historical presentation in the proper style." From that point on, however, a realistic, or cinematic, mode takes over, allowing "presentational" qualities to assert themselves. At the end, the theatrical mode of representation returns in the form of an ongoing stage performance to bring the film to full circle. » Le passage cité est tiré de Joseph L. ANDERSON et Donald RICHIE, *op. cit.*, p. 276.

¹⁸¹ Joseph L. ANDERSON et Donald RICHIE, *op. cit.*, p. 276.

¹⁸² André Bazin en fait un enjeu important de cette adaptation cinématographique de la pièce de Shakespeare. Nous y revenons en détail dans le cinquième chapitre de cette étude. Cf. André BAZIN, « Théâtre et cinéma I », art. cit., p. 80-82.

gnent les mouvements du danseur. Ce qui aurait pu s'apparenter à un plan séquence n'est interrompu que par deux très courts plans successifs, un premier cadrant en plan rapproché le danseur en train de prendre une pose s'inscrivant dans une composition dynamique du cadre, un second isolant un pied en gros plan alors que celui-ci marque un pas important de la chorégraphie. Un nouveau gros plan sur le visage de l'acteur, suivi d'un plan fixe sur le percussionniste mettent fin au numéro. Un panoramique horizontal accompagné d'un travelling horizontal et vertical suivent alors l'arrivée sur l'*hanamichi* d'une délégation de dix nouveaux personnages pour finir sur un cadrage en plan d'ensemble de la salle. Un angle pris depuis la scène isole obliquement la passerelle bordée de spectateurs tandis que deux des nouveaux personnages agenouillés dessus se lancent dans un long discours. Étrangement, une spectatrice assise dans une *masu* accolée à l'*hanamichi* fait signe puis s'adresse à plusieurs reprises à l'un des figurants de la délégation. Il s'ensuit entre eux un court échange plus gestuel que verbal qui laisse deviner le peu de cas que spectateurs et acteurs de ce type de spectacle font de la rampe¹⁸³. Deux courts plans rapprochés sur les personnages présents sur le plateau principal montrent l'attention qu'ils portent à ces déclarations, l'un d'eux s'asseyant sur un tabouret que met en place un assistant. Des cadrages identiques isolent par la suite un ou deux personnages de la délégation ce qui enclenche un effet de champ-contrechamp ayant tendance à doter la diégèse théâtrale d'une certaine autonomie. Mais un panoramique sur les autres acteurs disposés sur la passerelle et un plan d'ensemble sur la salle recréent encore un instant une distance par rapport à cette diégèse. Enfin, trois personnages secondaires s'avancent du fond du plateau vers la rampe et le cadrage moyen qui les saisit met fin à la monstration de l'œuvre théâtrale. Le plan suivant est en effet au service de l'adaptation spécifiquement cinématographique de la pièce, une musique mi-diégétique (assurée par des musiciens sur scène) mi-extradiégétique (faisant appel à un orchestre plus dense) assurant la transition¹⁸⁴.

La représentation théâtrale reprend sur la dernière scène de l'œuvre, après une heure trente de récit filmique, à partir d'un gros plan sur le visage maquillé de l'acteur interprétant le personnage principal, l'ascète Narukami, duquel un travelling arrière s'éloigne. L'apparition de ce visage maquillé et ce mouvement de recul marquent une rupture avec ce qui a précédé. Puis, un plan large pris au ras du sol saisit une partie du plateau depuis l'*hanamichi* dont la rampe s'élanche vers la scène principale. Un travelling avant frontal se

¹⁸³ Même si l'on considère qu'il s'agit d'une « erreur » de la figurante, elle n'en signale pas moins le peu de cas fait de la « frontière » entre la salle et l'espace scénique.

¹⁸⁴ Nous revenons sur cette transition dans le cinquième chapitre de cette étude.

rapproche de la plateforme principale en plan large où le protagoniste, pris de colère, se précipite sur l'autel de son ermitage pour lancer autour de lui des parchemins que lui tend un assistant et qu'une dizaine de moines tentent de récupérer. Un plan rapproché pris depuis l'espace scénique montre ces figurants se figer dans une pose effrayée et laisse voir quelques spectateurs en arrière plan. Le plan précédent revient alors pour enregistrer les déclamations du personnage principal qui, dans le plan rapproché qui suit, change de costume, assisté d'un accessoiriste. Le conteur prend ensuite la parole pour expliquer ces actes et le plan large revient à nouveau avant que le protagoniste dont le déplacement oblige à un recadrage, se fige dans une posture singulière. Un plan rapproché vient à nouveau saisir ses mimiques et déclamations, acclamées par le public, puis il revient sur le plateau principal, ce qui implique un retour au plan large.

Le chanteur débute ensuite une chanson au son du *shamisen* tandis que l'acteur principal interagit avec les figurants. Un plan moyen révèle finalement le conteur et le musicien puis revient à nouveau après qu'un plan rapproché a montré les déclamations de l'acteur entre deux phrases musicales. La chorégraphie et les déclamations de ce dernier se poursuivent depuis un angle orienté vers la salle et la sortie de l'*hanamichi*, pris depuis la plateforme scénique. Un plan moyen le filme à nouveau quasi frontalement exécutant plusieurs mouvements chorégraphiés. Le plan large sur la plateforme revient à nouveau tandis qu'il détruit une partie du décor dont il jette en l'air les débris. Mais cette fois, un travelling arrière s'enclenche pour révéler frontalement l'ensemble de la scène, ce qui laisse entrer dans le cadre de nombreuses rangées de spectateurs et le début de l'*hanamichi* qu'un léger panoramique révèle encore davantage. Un plan américain cadre le protagoniste dans une nouvelle pose, alors que l'on aperçoit à l'arrière plan les musiciens en action. Un panoramique découvre ensuite la répercussion d'un même geste sur l'ensemble des figurants disposés en file indienne sur une partie du plateau et sur la passerelle. Un plan d'ensemble en plongée sur la salle découvre la quasi-totalité de la composition tandis que le protagoniste continue de déchaîner sa colère sur les accessoires de scène. Il se dirige finalement vers l'*hanamichi* en portant sous le bras un grand pantin que lui a fourni un accessoiriste afin de simuler le corps de l'un des moines subissant sa colère. Enfin, un plan moyen de trois-quarts face le filme s'avancant sur la passerelle, éclairé par une bougie accrochée au bout d'une perche que tend un assistant apparaissant par instant bord-cadre lors du travelling arrière et des panoramiques de recadrages qui centrent le personnage principal avançant et reculant par à-coups sur l'*hanamichi*. Après avoir projeté en l'air le pantin, le pro-

tagoniste entame sa chorégraphie finale alors qu'il se dirige vers la sortie. Le plan se termine sur l'*agemaku* se refermant après le passage de l'acteur et l'apparition du mot fin en surimpression.

Ces deux séquences qui bornent le récit filmique de *La Belle et le dragon* présentent nombre de caractéristiques déjà exposées auparavant quant à la monstration d'une représentation de *kabuki* au sein d'un lieu dédié. Ainsi, l'introduction de la situation spectaculaire se fait par un mouvement de caméra qui fend la foule à l'extérieur avant de faire découvrir l'intérieur de la salle de spectacle. Le plan d'ensemble permet alors de saisir dans son entièreté le plateau principal dans ce film tourné au format académique. Une fois la représentation commencée, le découpage en cadres moyens ou rapprochés sert à isoler certains éléments de la performance théâtrale qui se dotent alors d'un potentiel diégétique très fort, ce qui annonce la transposition proposée dans la suite du film. Les panoramiques se soumettent à la captation des mouvements chorégraphiés et à la monstration de l'espace scénique à mesure que les acteurs en exploitent l'étendue. Si les travellings participent également à cette dernière tâche, ils endossent à l'occasion une fonction plus narrative en venant désigner un personnage ou un musicien. Les mouvements de caméra et les changements de grosseur de cadre servent donc à traduire la dynamique d'ensemble qui se dégage des interactions entre acteurs et figurants mais aussi musiciens et assistants, notamment lors des passages chorégraphiés. C'est tout à la fois la logique diégétique théâtrale et les modalités de sa présentation à un public qui sont données à voir au spectateur du film. Certes, les cris d'encouragement de certains membres de l'audience à l'annonce d'un personnage s'adressent à l'acteur l'interprétant, mais un travelling avant ou un cadrage plus resserré sur lui font immédiatement exister le personnage de la pièce. Aussi, bien que le profilmique présente effectivement des caractéristiques variables en fonction des passages du film – représentation théâtrale en début et fin de récit, adaptation filmique entre les deux – la mise en scène cinématographique ne se fait pas en elle-même plus ou moins « réaliste ». Les deux séquences se déroulant au théâtre donnent à voir objectivement plusieurs spécificités d'une représentation de *kabuki* qui participent de son effectivité spectaculaire. Il importe donc d'évaluer comment la représentation cinématographique en rend compte.

La présence au second ou à l'arrière plan d'assistants et de musiciens sur scène s'imposent par exemple dans les cadrages même les plus rapprochés sur les acteurs principaux censés autonomiser la diégèse théâtrale. Les premiers sont de deux types : les

kurombō ou *kurogo* sont cagoulés de noir, teinte de l'invisibilité selon les conventions, tandis que les *kōken* sont tête nue et portent un *kamishimo* noir, vêtement traditionnel enfilé par-dessus le kimono¹⁸⁵. Apparaissant ainsi à la vue de tous, *kōken* et *kurogo* que l'on retrouve pareillement dans le théâtre *nō*, fournissent à l'acteur principal divers accessoires, se chargent de lui éclairer le visage (*tsura-akari*) à l'aide d'une bougie accrochée au bout d'une perche (*kantera*) ou l'aident à ôter son vêtement lors d'un changement instantané de costume (*hayagawari*). La scène d'ouverture de *The Swordsman and the Actress* (Yasushi Sasaki, 1955) illustre particulièrement cette invisibilité conventionnelle des assistants de plateau. Une danseuse s'apercevant en pleine représentation qu'elle a oublié son éventail en loge, accessoire indispensable à sa chorégraphie, fait signe à un assistant en coulisses d'aller le chercher. Ceci fait, ce dernier se contente d'entrer sur scène en rabaisant simplement le tissu noir de sa cagoule sur son visage alors que la danse se poursuit. La banalité de cette action est alors accentuée par le découpage : un plan d'ensemble de la salle présente l'entrée sur scène du *kurogo* comme tout à fait anodine devant un public impassible. Un plan rapproché permet ensuite de voir le don de l'accessoire à l'actrice comme s'il était prévu dans le déroulé du spectacle. Se tenant bord-cadre l'assistant tend l'objet à la comédienne qui poursuit sa chorégraphie comme si de rien n'était, le tout sans qu'un échange de regards n'ait lieu. Le plan d'ensemble fait alors retour pour attester que la sortie de scène de l'assistant est un non-événement¹⁸⁶.

Bien qu'installés derrière un paravent transparent en fond de scène côté cour, les musiciens apparaissent eux aussi à la vue du public dans les scènes de représentation de *La Belle et le dragon*. Certes, cette configuration ancienne du *kabuki* va par la suite évoluer, l'orchestre dit « *kakebayashi* » s'installant finalement dans un réduit (*geza*) côté jardin fermé par des stores à claires-voies. Mais ce type de disposition en plein jour de l'orchestre se retrouve toujours aujourd'hui dans le théâtre *nō* et dans le théâtre de marionnettes. De plus, rappelons que pour les pièces de *kabuki* entièrement dansées ou les longs passages narratifs, l'orchestre dit « *debayashi* » prend place sur une double estrade en fond de scène ou séparée en deux sur ses côtés. D'un point de vue énonciatif, le rôle d'un tel ensemble

¹⁸⁵ Cf. Jean-Jacques TSCHUDIN, *op. cit.*, p. 399.

¹⁸⁶ L'enjeu narratif est ainsi désamorcé concernant la réussite de la performance mais il a permis d'attirer l'attention sur un objet qui va devenir le centre d'intérêt du film. Véritable « *MacGuffin* » pour la suite du récit, il s'agit en effet d'un éventail de grande valeur qui a été par hasard substitué au simple accessoire de l'artiste. Sur le « *MacGuffin* », cf. François TRUFFAUT, *Hitchcock/Truffaut*, Paris, Ramsay, 1983, p. 111. Nous revenons sur cet exemple plus loin dans le chapitre.

est à la fois musical, choral et bruitiste¹⁸⁷. Le couple dit « *chobo* » composé du conteur *tayū* et du joueur de *shamisen* est quant à lui directement présent sur scène, côté cour. Le *tayū* sert ici d'auxiliaire à l'acteur qui ne se charge que d'une partie des tirades et répliques. Le travail du conteur consiste à décrire et commenter le drame qui se déroule sur scène sous une forme vocale à mi-chemin du chant et de la déclamation. Aperçu à l'avant-scène dans l'ouverture de *La Belle et le dragon* mais parfois davantage dissimulé à la lisière des coulisses, un assistant régisseur régule l'exécution de la pièce à l'aide du claquement des claves de bois *hyōshigi* tandis qu'un autre assistant, le batteur, utilise le *tsuke*, deux pièces de bois avec lesquelles il frappe un bloc posé à même le plateau. Les interventions de ce dernier qui opère à la vue du public, côté cour, marquent l'arrivée en scène de personnages importants et soulignent certains moments de tension¹⁸⁸.

Ces deux passages du film de Yoshimura s'attardent sur la façon dont les personnages principaux déclament solennellement leurs répliques (*tsurane*), prennent de nombreuses poses *mie* entre ou bien au cours de *kata* (schémas) chorégraphiés parfois pantomimiques dont ils marquent avec ostentation les pas. Dans la séquence finale, le personnage principal, l'ascète Narukami, prend par exemple la pose *hashira-maki no mie* lorsqu'il embrasse de tout son corps un pilier. Il exécute peu après la pose *ishinage no mie* où, les jambes écartées, il lève le bras droit derrière sa tête. Son visage dont les traits sont exagérés par un maquillage *kumadori*, se fige à plusieurs reprises en diverses expressions outrancières (*nirami*), typiques du style de jeu *aragoto* (rude), après avoir effectué un mouvement circulaire de la tête qu'il interrompt brusquement, le regard fixement croisé. Les changements de costume à vue se veulent également spectaculaires bien que les acteurs soient assistés de *kōken* pour cela. Ici, l'ascète Narukami révèle sa dimension surnaturelle en se transformant en démon courroucé : pour cela il effectue la figure *bukkaeri* durant laquelle il dégage ses bras des manches et laisse retomber le haut de son costume sur ses hanches, révélant de cette façon l'envers de ses vêtements avec un nouveau motif¹⁸⁹ grâce à l'aide d'un assistant.

¹⁸⁷ Il faut en outre rappeler que la « performance » musicale participe aussi d'un spectacle visuel. S'il en est de même en Occident (selon les époques), l'un des cas les plus frappants se retrouve au Japon comme le souligne Basile Doganis : « L'importance de la dimension purement visible de la musique atteint son paroxysme dans les "concerts de silence" de certaines fêtes du Japon ancien où "les musiciens accordaient leurs instruments puis, au signal, mimaient sans émettre un son les gestes de l'exécution, [...] » Basile DOGANIS, *Le Silence dans le cinéma d'Ozu : polyphonie des sens et du sens*, op. cit., p. 86. La citation est tirée de Daniel LE BRETON, *Du Silence*, Paris, Seuil, 1997, p. 222-223.

¹⁸⁸ Cf. Jean-Jacques TSCHUDIN, op. cit., p. 382-385.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 360, p. 362 et p. 365.

Ainsi, la proximité des musiciens et les interventions régulières des assistants au contact des acteurs impliquent nécessairement leur présence dans le champ, quelle que soit l'échelle de plan. De plus, les positions de l'acteur sur le plateau principal l'amènent régulièrement à tourner le dos au public ce qui provoque des cadrages pris depuis la scène face à une partie du public qui apparaît alors à l'arrière plan, tout comme assistants ou musiciens pouvaient le faire selon l'axe opposé. Dès lors, quelle que soit la direction choisie, l'acteur principal est rarement isolé dans le cadre. De plus, si le public n'apparaît pas à l'image, même en arrière plan, il se manifeste régulièrement de façon sonore selon des modalités bien plus variées que les seuls applaudissements occidentaux ou félicitations de fin de représentation. Les scènes au théâtre de *La Belle et le dragon* insistent justement sur le fait que les réactions du public participent activement à l'ensemble en ponctuant les *kata* des acteurs de cris singuliers appelés « *kakegoe* ». Il peut s'agir du surnom d'un acteur lié à son nom de scène (*yagō*) ou de brèves exclamations telles que « *Mattemashita !* » (On l'attendait !), « *Nippon ichi !* » (« Numéro un du Japon ! »), « *Edokko no kamisama !* » (« Le dieu des gars de Tōkyō ! »)¹⁹⁰. Il n'est pas rare que les spectateurs lancent ou déposent sur scène, notamment sur l'*hanamichi*, ou « chemin des fleurs », des présents à l'attention des acteurs. En retour, il arrive que ces derniers s'adressent directement au public, se permettant des commentaires ou des remerciements, voire destinant des messages personnels à destination de certains membres de l'audience. Certaines fois, l'adresse à l'auditoire est plus officielle (*kōjō*) et permet de présenter la troupe, annoncer la promotion d'un comédien, commémorer un événement ou réclamer son indulgence pour certains passages réflexifs sur la condition d'acteurs¹⁹¹. Ces caractéristiques indiquent que la « dialectique fiction/performance¹⁹² », en jeu dans tout type de manifestations théâtrales, « penche » souvent du côté du second terme dans les pratiques japonaises classiques.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 407.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 366 et p. 408.

¹⁹² André HELBO, *L'Adaptation. Du théâtre au cinéma, op. cit.*, p. 52. Helbo met également en jeu cette dialectique chez le spectateur, évoquant alors le « collectif d'énonciation » qu'il a lui-même théorisé dans d'autres travaux. Cf. notamment André HELBO, *Les Mots et les gestes: essai sur le théâtre*, Lille, Presses Universitaires de Lille, coll. « Littérature générale », 1983, p. 81-83. Le concept de « dénégation » (« Je sais bien mais quand même ») d'Octave Mannoni serait ainsi à reconsidérer dans le cas du public de pratiques théâtrales japonaises (« Je sais bien mais quand même, mais quand même je sais » ?). Cf. Octave MANNONI, « Je sais bien mais quand même... » (1963), *Clefs pour l'imaginaire ou L'Autre scène*, Seuil, coll. « Le Champ freudien », Paris, 1969. On en retrouve l'influence chez Metz, notamment avec la notion de « désaveu ». Christian METZ, *Le Signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma, op. cit.*, p. 95-106. Signalons enfin cette remarque de Renée Bourassa à propos des « arts de performance » : « En valorisant la *présence*, ils se focalisent sur la force expérientielle de l'événement, revendiquant le statut d'acte de *présentation* plutôt que de *représentation*, tout en rejetant les valeurs communicatives de l'art au profit de son expressivité. » Renée BOURASSA « Présence, performativité et dimensions sonores de la théâtralité », art. cit., p. 75.

Tous ces éléments tant actoraux qu'énonciateurs participent donc des « qualités hautement présentationnelles du drame » que MacDonald voit dans la suite du film de Yoshimura rendues par un « mode plus réaliste ». Elle emprunte le terme « *presentational* » à Earle Ernst qui revient dans son ouvrage de 1956 consacré au *kabuki* sur cette conception du théâtre :

« Il s'agit d'un terme abstrait qui ne se réfère pas à un théâtre historique spécifique, mais est utile pour décrire une forme générale [...]. Dans le théâtre présentationnel, l'acteur ne perd pas son identité en tant qu'acteur. Le public ne le considère pas comme une "vraie" personne, mais comme un acteur en train de jouer. Son maquillage, ses costumes, ses gestes et ses paroles accentuent la différence entre le comédien et le concept de "vraie" personne qui existe dans l'esprit du public. La scène est une plateforme pour agir, non une zone déguisée. La scène se distingue du reste de l'édifice du théâtre, mais elle n'est pas conçue pour être spatialement distincte de lui. L'acteur, le public, et la performance existent dans le même monde psychologiquement indifférencié. L'acteur peut donc communiquer directement avec son public, tous les deux occupant le même monde d'une réalité esthétique¹⁹³. »

À cette forme, Ernst oppose donc un théâtre représentationnel où

« tous les efforts sont déployés pour convaincre le public que la scène n'est pas une scène et que l'acteur n'est pas un acteur. À cette fin, la scène est masquée par l'utilisation de décors, accessoires et éclairages de sorte qu'il semble être un lieu spécifique et "réel". Divers moyens techniques sont utilisés pour créer chez le public un sentiment de discontinuité spatiale entre la salle dans laquelle il est assis et la scène sur laquelle le jeu est en cours. En substance, la scène devient un espace d'illusion, tandis que la salle reste une partie de la réalité. L'acteur, bien qu'il puisse avoir recours à des méthodes hautement "irréelles" pour le faire, cherche à convaincre le public par son maquillage, ses costumes, ses gestes et ses paroles qu'il est une "vraie" personne, non un acteur en train de jouer. Comme il doit don-

¹⁹³ Earle ERNST, *op. cit.*, p. 18, notre traduction. « This is an abstract term, not referring to a specific historical theatre, but useful in outlining a general form, [...]. In the presentational theatre the actor does not lose his identity as an actor. The audience does not regard him as a "real" person but as an actor acting. His make-up, costume, movement, and speech emphasize the difference between the actor and the concept of a "real" person that exists in the mind of the audience. The stage is a platform for acting, not a disguised area. The stage is distinguished from the rest of the theatre building, but it is not conceived to be spatially discontinuous from it. The actor, the audience, and the performance exist within the same psychologically undifferentiated world. The actor is therefore permitted to communicate with his audience directly, for both occupy the same world of aesthetic actuality. » Bertolt Brecht tire le même type de bilan des pratiques chinoises voisines sur de nombreux points de celles présentées dans cette étude. Il estime ainsi que le jeu de l'artiste chinois « se réduit à citer le personnage ». Bertolt BRECHT, « Effets de la distanciation dans l'art dramatique chinois », *Écrits sur le théâtre*, vol. 1, « L'Achat du cuivre (1937-1951) », Paris, L'Arche, 1972, p. 593.

ner l'apparence de se comporter comme si le public n'existait pas, il peut communiquer avec le public que par des moyens indirects¹⁹⁴. »

Lorsqu'Ernst insiste ici sur les deux composantes théâtrales à partir desquelles se joue majoritairement cette « présentationnalité », à savoir le jeu d'acteur et l'espace scénique, il inclut à chaque fois le public dans le processus artistique. Personnages, acteurs et spectateurs occupent ainsi un même espace qu'on ne peut pas qualifier de « représentationnel ». La notion de « présentationnalité » se présente donc bien comme à même de résoudre ce rapport problématique à l'espace spectaculaire débattu dans le premier chapitre de la présente étude.

Reprenant cette terminologie dans son analyse de *La Belle et le dragon*, MacDonald dépasse cette différenciation entre deux conceptions théâtrales traditionnelles pour opposer cette fois la présentationnalité au réalisme cinématographique¹⁹⁵. D'un côté, la présentation d'éléments théâtraux se ferait au sein même de la réalité, de l'autre la représentation réaliste fonctionnerait sur un pacte illusionniste. Certes, Ernst explique que les notions d'imitation et de reproduction littérale de la réalité sur scène ne sont pas absentes des écrits japonais sur le théâtre, mais il précise :

« La vérité sur ce sujet est que lorsque les acteurs japonais et critiques de théâtre parlaient de "réalisme" et "d'imitation des choses", ils ne faisaient pas référence au réalisme de la représentation théâtrale, mais à la qualité que l'on peut appeler la réalité du théâtre. [...] Nous devons faire la distinction entre "réalisme" tel qu'il apparaît dans le théâtre de représentation comme une tentative de rendre les performances ressemblantes à la "vraie vie" au degré le plus élevé, et la réalité du théâtre, qui survient lorsque le vocabulaire d'expression

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 19, notre traduction. « In the representational theatre every effort is made to convince the audience that the stage is not a stage and that the actor is not an actor. To this end the stage is disguised by the use of settings, properties, and lighting so that it will appear to be a specific and "real" place. Various technical means are employed to create in the audience a sense of spatial discontinuity between the auditorium in which they sit and the stage on which the play is being performed. In essence, the stage becomes an area of illusion, while the auditorium remains a part of actuality. The actor, although he may have to resort to highly "unreal" methods to do so, seeks to convince the audience by his make-up, costume, movement, and speech that he is a "real" person, not a actor acting. Since he must give the appearance of behaving as though the audience did not exist, he can communicate with the audience only by indirect means. »

¹⁹⁵ L'opposition entre réalisme et présentationnalité se retrouve chez d'autres auteurs anglo-saxons d'ouvrage sur le cinéma japonais. Ainsi, dans sa préface au livre de Donald Richie *Le Cinéma japonais*, Paul Schrader affirme que « la norme "réaliste" ou "représentationnel" par opposition à "présentationnel" [est] une distinction critique qui se trouve au centre de l'esthétique japonaise » (Paul SCHRADER « Préface », dans Donald RICHIE, *Le Cinéma japonais*, Paris, Éditions du Rocher, 2005, p. 11.). Richie précise à propos de cette différenciation qu'il fait tout au long de son histoire du cinéma japonais : « Le représentationnel vise à faire tout juste cela, représenter : il est réaliste, et considère que c'est la "réalité" elle-même que l'on fait voir. Le présentationnel, quant à lui, présente – cela à travers des stylisations variées, sans prétendre à exposer la réalité nue. » (Donald RICHIE, *Le Cinéma japonais*, *op. cit.*, p. 18.)

d'une forme de théâtre donné, qu'il soit représentationnel, présentationnel, ou une combinaison des deux, est accepté par le public comme théâtralement crédible et esthétiquement valable¹⁹⁶. »

La « réalité du théâtre » serait donc à entendre pour les pratiques japonaises traditionnelles au sens d'une véracité humaine et esthétique à laquelle doit contribuer chaque élément de l'œuvre¹⁹⁷. Un « réalisme théâtral » s'opposerait donc bien au réalisme ontologique de la reproduction cinématographique. Mais en retour et malgré le morcellement de la réalité théâtrale par le dispositif d'enregistrement qu'est la caméra, l'approche synthétique qu'offre une image cinématographique globale rendrait compte de la conception analytique d'une réalité diégétique théâtrale composée d'éléments certes épars mais toujours déjà théâtraux. Dès lors, ces éléments qui s'affichent comme provenant d'une autre réalité généreraient un effet de distanciation dont il faut désormais étudier la portée.

II.1.b. La présentationnalité comme distanciation

Lorsqu'il découvre la pratique du *kabuki* mais aussi le théâtre de marionnettes à l'occasion du passage de la troupe de Sadanji Ichikawa II à Moscou en août 1928, Sergueï Eisenstein fait part dans ses écrits de son intérêt pour ces « ensembles monistes » qui s'offrent à lui : « Son, mouvement, espace, voix chez les Japonais *ne s'accompagnent pas les uns les autres*, (pas plus qu'ils ne sont parallèles) mais ils sont traités comme *des éléments d'une égale signification*. [...] Le Japonais considère chaque élément du théâtre non pas comme une unité non mesurable de diverses catégories d'actions (sur les divers organes des sens) mais comme une unité de *théâtre intrinsèque*¹⁹⁸. » Le metteur en scène soviétique remarque donc lui aussi comment le *kabuki*, et plus largement les formes théâtrales japonaises traditionnelles, donnent à voir leurs éléments signifiants comme immédia-

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 20, notre traduction. « The truth of the matter is that when Japanese actors and theatre critics spoke of "realism" and "imitating things", they were not referring to the realism of the representational theatre but to the quality that can be called theatre reality. [...] We must distinguish between "realism" as it appears in the representational theatre and is an attempt to make the performance appear to resemble "real life" to the greatest degree possible, and theatre reality, which arises when the vocabulary of expression of a given theatre form, whether representational, presentational, or combining elements of both, is accepted by the audience as theatrically believable and aesthetically valid. »

¹⁹⁷ Considérant de son côté les pratiques chinoises, Brecht remarque qu'« un sanglot non élaboré serait aussi ressenti comme non naturel dans une représentation chinoise classique [...]. » Bertolt BRECHT, « À propos du théâtre chinois », *Écrits sur le théâtre*, vol. 1, « Sur le métier de comédien (1935 environ – 1941) », *op. cit.*, p. 409. Notons qu'en évoquant un « art du spectateur » (p. 412-413), Brecht inclut comme Ernst le spectateur dans « l'équation » de la présentationnalité.

¹⁹⁸ Sergueï M. EISENSTEIN, « Un point de jonction imprévu » (1928, article paru pour la première fois dans le numéro du 19 août 1928 de la revue *La Vie de l'art* [Léningrad]), *Le Film : sa forme, son sens*, Paris, Christian Bourgois, 1976, p. 25-26, souligné par l'auteur.

tement théâtraux. Ce constat trouve alors un écho dans les travaux de ce théoricien qui s'intéresse à la mise en chaîne de fragments purement attractionnels d'abord au théâtre puis au cinéma dans une logique de distanciation vis-à-vis de la représentation artistique¹⁹⁹. Si ces impressions font également leur chemin au sein de la pratique du réalisateur d'*Ivan le terrible* (1944-46), que ce soit en termes de compositions ou de direction d'acteurs, elles marquent également nombre d'études historiques et esthétiques portant sur le cinéma japonais.

Noël Burch propose ainsi en 1979, à l'aune notamment des travaux d'Ernst, une histoire du cinéma japonais dont il oppose les spécificités aux formes dominantes du cinéma occidental. Tandis qu'il étudie les trois premières décennies de la production locale, Burch déclare notamment à propos des influences théâtrales :

« Les chercheurs débattent de "l'influence" du *kabuki* sur le cinéma japonais. Le débat est dû à un malentendu sur la nature même de l'influence. [...] Au cours de cette période des débuts, en tout cas, il est absolument hors de doute que les traits pertinents *visuels* du *kabuki* apparaissent constamment sur l'écran pour y figurer le caractère présentationnel qu'Earle Ernst croit être la marque même du théâtre japonais. Ces traits ont contribué à préserver le cinéma japonais de l'idéologie du "réalisme" qui s'empara rapidement du cinéma occidental. Les séquences de combat stylisé, au cours desquelles il n'est en fait pas échangé de coups [...], la transposition en "effets spéciaux" à la Méliès de la machinerie transformatrice du *kabuki* – et, par-dessus tout, l'action interrompue pour faire place au tableau vivant ou *mie* [...] – voilà bien des "procédés de distanciation" qui n'appellent pas le commentaire²⁰⁰. »

Burch identifie alors deux caractéristiques principales du cinéma japonais qu'il replace dans un contexte culturel dense. La première concerne « l'inscription du procès de production²⁰¹ » à même l'image cinématographique. Selon lui, les procédés énonciatifs du cinéma y sont volontairement apparents comme dans le théâtre *kabuki* dont il retient l'« *hanamichi* ([...] élément essentiel du caractère de "présentation" décrit par Ernst)²⁰² », « [...] la parti-

¹⁹⁹ Cf. notamment Sergueï M. EISENSTEIN, « Le Montage des attractions » (1923), *Le Film : sa forme, son sens*, op. cit., p. 15-18.

²⁰⁰ Noël BURCH, *Pour un observateur lointain : forme et signification dans le cinéma japonais*, op. cit., p. 88-89, souligné par l'auteur.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 75.

²⁰² *Ibid.*, p. 74.

cipation du public, [...] apogée du présentationnalisme²⁰³ », « la "féminité" stylisée de l'*oyama* (ou travesti), [...] la présence sur scène des accessoiristes vêtus de noir qui déplacent tels éléments du décor, ou bien aident les acteurs à changer de costume, [...] le temps narratif contracté ou dilaté ; la polysémie et l'intertextualité du "livret" [...] ; le refus de l'illusion de perspective dans la conception du décor et la mise en place des acteurs [...]»²⁰⁴. » Il retrouve de tels éléments dans le théâtre de poupées *bunraku* où les marionnettistes sont largement visibles aux yeux du public à partir de 1705²⁰⁵.

La seconde caractéristique que Burch identifie réside dans la perturbation de la linéarité narrative, notamment par la séparation de la composante narrative des autres niveaux énonciatifs (« textuels ») dont il trouve les sources dans plusieurs pratiques scéniques japonaises. Il emprunte cette idée de ségrégation à Roland Barthes qui distingue dans *L'Empire des signes*, deuxième référence majeure de son étude, trois « écritures » distinctes du *bunraku* données « à lire simultanément en trois lieux du spectacle : la marionnette, le manipulateur, le vociférant : le geste effectué, le geste effectif, le geste vocal²⁰⁶ ». Burch en retient « [...] la relation au logocentrisme des systèmes japonais de représentation ; [...] le morcellement du processus représentationnel en textes distincts ne se rapportant les uns aux autres que dans l'acte de lecture », et parle de la « disjonction radicale entre signifiants dans le théâtre de poupées [qui] se retrouve dans le *nō* et, à un moindre degré, dans le *kabuki*²⁰⁷. »

Il explique alors, en opposant le mode de représentation occidentale au mode japonais :

« La narrativité en tant que telle n'est pas étrangère à la tradition japonaise ; elle y est, au contraire, omniprésente ; mais suivant des modes radicalement opposés aux nôtres. Comme nous l'avons déjà vu, dans le *kabuki* et dans le théâtre de poupées, la dimension narrative de base se trouve isolée du contexte de la substance théâtrale, elle est ainsi désignée comme étant simplement une fonction parmi d'autres. En Occident, par contraste, depuis le XVIII^e siècle, nos principaux arts dramatiques – le roman, le théâtre et plus récemment le cinéma – ont tendu vers une sorte de *saturation narrative*, où chaque élément a justement pour but d'exprimer une essence narrative. Même dans une grande part de l'opéra du XIX^e siècle, le

²⁰³ *Ibid.*, p. 75. Pour des raisons déjà précisées, nous préférons l'emploi du néologisme « présentationnalité » à celui proposé par Burch de « présentationnalisme ».

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ Cf. François BIZET, *op. cit.*, p. 99.

²⁰⁶ Roland BARTHES, « Les Trois écritures », *op. cit.*, p. 66.

²⁰⁷ Noël Burch, *Pour un observateur lointain : forme et signification dans le cinéma japonais*, *op. cit.*, p. 78.

texte musical était regardé comme une extériorisation de sentiments, de conflits sous-jacents, de souvenirs, bref des états d'âme implicites par le livret²⁰⁸. »

Burch trouve donc dans ce caractère présentationnel hérité du théâtre traditionnel la raison de son intérêt pour le cinéma japonais, notamment celui des années trente qu'il considère comme son âge d'or, en tant également qu'il éclaire en retour le mode de représentation occidental. Aujourd'hui encore, certains reprennent cette conception d'un cinéma japonais dont les images ne suffiraient pas à faire diégèse une fois amputées d'un accompagnement vocal produisant une narration orientée. Ainsi, après avoir témérement et téléologiquement comparé, nous l'avons vu, plusieurs éléments scénographiques des arts scéniques japonais à de futurs effets cinématographiques, Sybil Thornton affirme que le cinéma ne pouvait rien apporter de plus, du point de vue de l'observation d'un spectacle, que ce que la scène offrait déjà :

« Le fait que le langage du théâtre japonais soit présentationnel (non réaliste) n'a pas été un obstacle à la conceptualisation d'une façon de faire que les Occidentaux ont appris à travers le visionnage de films qui se développaient sur la durée. Au Japon, l'expérience de visionnage d'un film des premiers temps ne pouvait pas correspondre à l'expérience du théâtre ; le public et les acteurs japonais étaient bien trop sophistiqués dans leur capacité à intégrer de multiples points de vue et de multiples plans dans un espace-temps continu. [...] L'une des raisons qui font que le cinéma japonais a pris tant de temps pour convertir son langage scénique en un langage filmique correspondant est certainement due au fait qu'au départ le mouvement de réforme au cinéma était aux mains des dirigeants du *shinpa* et particulièrement du *shingeki*, une imitation directe de la scène occidentale moderne et, bien sûr, de ses limites²⁰⁹. »

Pour Thornton, le Japon n'avait rien à apprendre de l'Occident quant à l'appréciation d'un spectacle multimédiatique, mais ce rapport à la scène ne s'est pas retrouvé au cinéma car, ce dernier provenant de l'Occident, les Japonais ont cru devoir en passer par un autre modèle importé, celui du théâtre à l'occidentale, le *shingeki*. Plus en-

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 105.

²⁰⁹ Sybil A. THORNTON, *op. cit.*, p. 134-135, notre traduction. « The fact that the language of the Japanese theater was presentational (not realistic) was no hindrance to conceptualizing in ways that people in the West learned through the process of watching films as they developed over a period of time. In Japan, the experience of watching an early film could not match that of the theater; the Japanese audience and actors were much too sophisticated in their ability to integrate multiple points of view and multiple planes into continuous time and space. [...] Certainly one reason that the Japanese film took so long to convert its stage language into a corresponding film language is that initially the reform movement in film was in the hands of Shinpa and especially Shingeki, a direct imitation of the modern western stage, and, of course, of its limitations. ».

core, selon Thornton, les choix de mise en scène cinématographique découlent du type de sujet traité. Expérimentale si le matériel théâtral est familier du public, elle sera réaliste s'il s'agit d'adapter une œuvre étrangère. « Les expérimentations du cinéma japonais sont, en général, réservées aux narrations traditionnelles. Le réalisme du cinéma occidental est utilisé pour introduire de nouveaux récits²¹⁰. » Repartant de la théorie burchienne, elle voit dans le réalisme du cinéma occidental basé sur la profondeur de champ, la composition centrée du cadre, la continuité assurée par la synchronisation du son et de l'image, l'attention portée à un récit unique centré sur les actes d'un personnage principal, un frein à la créativité et ajoute :

« Tout dans la tradition japonaise du récit oral, le film y compris, milite contre cette rigidité. L'histoire du héros est toujours filtrée à travers les réactions des témoins de sa vie [...]. Dans le théâtre de poupée et dans la danse de *kabuki*, la production de l'image appartient à la marionnette ou à l'acteur, tandis que la production des sons appartient au chanteur et aux musiciens. Yasujirō Ozu [...] brise la continuité du récit d'un personnage par des plans de linges ou de théière. Mizoguchi déplace sa caméra pour décentrer les personnages chaque fois qu'ils se déplacent ou se focalise sur les visages de ceux écoutant une dispute plutôt que de ceux impliqués dans la querelle²¹¹. »

Cette opposition apparaît cependant abusive comme le souligne David Bordwell dès la sortie américaine de l'ouvrage de Burch dont il met à jour certaines limites et points problématiques. De manière générale, il estime excessive la conception qu'a ce dernier d'un effet diégétique ne fonctionnant que lorsque le spectateur vit la diégèse comme un environnement cohérent²¹², approche remise en cause par beaucoup de théoriciens tels qu'Ernst Gombrich, James J. Gibson, Umberto Eco ou Nelson Goodman. Surtout, Bordwell s'étonne d'une définition d'un cinéma japonais comme « objectivement brechtien », c'est-à-dire un cinéma sans contenu critique d'un point de vue politique mais dont les « éléments formels briseraient notre supposé identification avec le monde imaginaire de la

²¹⁰ *Ibid.*, p. 136, notre traduction. « Japanese film experimentation is, in general, reserved for traditional narratives. Western film realism is used to introduce new narratives. »

²¹¹ *Ibid.*, p. 135, notre traduction. « Everything in the Japanese tradition of oral narrative, including film, militates against this rigidity. The story of the hero is always filtered through the reactions of the witnesses to his life [...]. In the puppet theater and in Kabuki dance, the function of producing the image belongs to doll or actor, while the function of producing the sound belongs to chanter and musicians. Ozu Yasujirō (1903-1963) breaks the continuity of a character's narrative with shots of laundry or teapots. And finally, Mizoguchi moves his camera to de-center the characters whenever they move or focuses on the faces of those overhearing an argument instead of those involved in the quarrel. »

²¹² David BORDWELL, « Review of *To the Distant Observer* », art. cit., p. 73.

fiction²¹³ ». De plus, aux assertions de Burch sur la réticence du public nippon vis-à-vis du mode de représentation occidental, notamment quant aux règles perspectivistes déjà évoquées, Bordwell rétorque que le mode de représentation local ne lui était pas forcément si familier. S'inspirant lui aussi des travaux d'Earle Ernst, il rappelle qu'en 1898 le théâtre *kabuki*, certes réputé populaire, n'était plus soutenu que par des connaisseurs, et que la sophistication du *bunraku* pouvait paraître bien hermétique à un public d'ouvriers, pourtant premiers spectateurs du cinéma²¹⁴.

Le point de désaccord principal exprimé par Bordwell porte sur le rôle du *benshi*²¹⁵, bonimenteur pratiquant l'art narratif du *setsumei* afin d'accompagner la projection des films muets au Japon jusqu'au milieu des années trente. Les débats concernant cette convention héritée de traditions spectaculaires de type présentationnel se focalisent généralement sur son application à un mode de représentation cinématographique caractérisé par ses propriétés synthétiques de reproduction du réel. Ceci amène à se demander si le cinéma voit ses capacités à offrir quasi immédiatement une diégèse réaliste atténuées par un tel recours à une énonciation exogène ou si, au contraire, la supposée distanciation provoquée par la fragmentation des éléments énonciatifs au théâtre se trouve amoindrie au profit d'une diégèse théâtrale désormais considérée comme homogène et donc plus réaliste.

À nouveau, Burch retient de cette tradition une forte dissociation de la narration vis-à-vis des images, estimant que le *benshi* tient « un rôle vital dans la préservation du caractère présentationnel du cinéma japonais²¹⁶ » :

« Nous pouvons bel et bien regarder tout le discours du *benshi* comme la lecture d'une diégèse désignée dès lors comme telle, mais dont on peut avancer qu'elle cesse de fonctionner ainsi, et devient ce qu'elle n'a jamais cessé d'être : un champ de signes. Le film représentationnel le plus "transparent", japonais ou occidental, ne pouvait pas être lu comme tel par les spectateurs japonais parce qu'il avait été lu de cette façon avant eux, et avait ainsi perdu irrémédiablement sa transparence première. Le *benshi* soustrayait le fardeau narratif aux

²¹³ *Ibid.*, p. 73, notre traduction. « For Burch, the Japanese cinema is "objectively Brechtian", but it seldom contains political criticism, only formal devices which break our putative identification with the imaginary world of the fiction. »

²¹⁴ *Ibid.*, p. 72.

²¹⁵ Parfois appelé *katsuben*, mot valise né de « *katsudō shashin* » (photographies animées) et « *benshi* ».

²¹⁶ Noël BURCH, *Pour un observateur lointain : forme et signification dans le cinéma japonais*, op. cit., p. 75-76, souligné par l'auteur.

images, et supprimait jusqu'à la possibilité qu'elles aboutissent à un effet diégétique univoque et homogène²¹⁷. »

Il semble que Burch oriente ici ce qu'il sait des origines culturelles de cette pratique afin d'appuyer sa thèse d'une distanciation théâtrale retrouvée dans le cinéma local. Pourtant, des travaux plus récents ne tirent pas les mêmes conclusions de l'archéologie de la pratique du bonimenteur japonais. Dans son ouvrage consacré à l'histoire du *benshi*, Jeffrey A. Dym estime par exemple que l'art du *setsumei* est un amalgame d'arts vocaux tel que le *naniwabushi* (récit chanté), le *rakugo* (récit comique) et le *kōdan* (récit historique) qui influencèrent le ton et le débit du *setsumei*, et de traditions narratives locales comme le *jōruri* (forme de récitation accompagnée de thèmes musicaux joués au *shamisen* et servant de base narrative aux pièces de *bunraku*) et le *nagauta* (accompagnement musical et lyrique de passages dansés de *kabuki*)²¹⁸. Il remonte également jusqu'à des pratiques mêlant narration et support visuel, tels que l'*etoki*, prédication religieuse accompagnée d'illustration picturale²¹⁹, et le *gentō*, spectacle de lanterne magique avec narration orale et musique jouée au *shamisen*²²⁰. Il insiste enfin sur le *bunraku*, fruit d'une association entre le théâtre de marionnettes et le récit *jōruri* (devenu *gidayū bushi* du nom du style le plus célèbre d'accompagnement du *bunraku*) afin de proposer une expérience « audiovisuelle » totale :

« *Jōruri* et *setsumei* sont similaires dans le sens que ce sont tous les deux des formes mixtes qui requièrent un effort coordonné entre les composants auditifs et visuels. Toutefois, dans le *jōruri*, la composante orale est première, et la composante visuelle est un supplément. La marionnette suit l'exemple du chanteur. On dit que le vrai aficionado du *bunraku* vient pour écouter plutôt que pour regarder. Le *setsumei*, d'un autre côté, est subordonné aux images en mouvement. Il doit suivre le film. Bien que secondaire au film, le *setsumei* demeurerait un élément cardinal du spectacle²²¹. »

Après avoir rappelé les tâches fondamentales du *benshi*, à savoir « [...] expliquer l'exotisme étranger contenu dans les films occidentaux, [...] débattre de l'invention et des

²¹⁷ *Ibid.*, p. 84, souligné par l'auteur.

²¹⁸ Jeffrey A. DYM, *Benshi, Japanese Silent Film Narrators, and their Forgotten Narrative Art of Setsumei: A History of Japanese Silent Film Narration*, Lewiston, Edwin Mellen Press, 2003, p. 11-12.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 10.

²²⁰ *Ibid.*, p. 11.

²²¹ *Ibid.*, p. 10, notre traduction. « *Jōruri* and *setsumei* are similar, in that they are both forms of commingled theater that require a coordinated effort between the audio and visual components. In *jōruri*, however, the oral component is primary, and the visual one is a supplement. The puppets follow the chanter's lead. It is said that the true *bunraku* aficionado comes to listen, rather than to watch. *Setsumei*, on the other hand, was subordinate to the moving pictures. It had to follow the lead of the film. Although secondary to the film, *setsumei* was still a cardinal element of the show. »

mécanismes du cinéma, [...], traduire les intertitres en langues étrangères [...]»²²² » et, de façon générale quelque soit l'origine des films, combler les ellipses, clarifier les relations entre les personnages et les changements de lieux²²³, Dym se risque à son tour à une supposition téléologique :

« Même si les Japonais avaient inventé le cinéma, les *benshi* auraient pu faire partie du cinéma au Japon dès le début, car le Japon a une longue et illustre tradition des performances mixtes, c'est-à-dire des performances dans lesquelles deux ou plusieurs formes séparées mais équivalentes d'informations narratives, habituellement l'une visuelle, l'autre orale, se fondent en une seule présentation. L'élément oral, fourni par un narrateur ou un commentateur, était souvent physiquement séparé de l'élément visuel, mais les spectateurs faisaient l'expérience d'une harmonie esthétique parce que les deux sources séparées d'information étaient unies dans un tout plus grand que la somme des deux parties²²⁴. »

Si l'expression « harmonie esthétique » est assez vague, elle évoque tout de même l'idée de « réalité du théâtre » déjà avancée par Ernst, au sens d'une vérité esthétique. Surtout, à travers ce vocable, Dym constate une véritable fusion et non la fragmentation anti-diégétique qu'y voit Burch. David Bordwell considère également que le *benshi* participe d'une illusion représentationnelle²²⁵, plutôt qu'il ne cherche à « imposer son écriture²²⁶ » à la diégèse comme l'affirme Burch. Il insiste à ce sujet par le biais d'une série de questions rhétoriques :

« La séparation physique de la voix par rapport à l'histoire crée-t-elle nécessairement une dissociation esthétique ? Les spectateurs des films occidentaux vivent-ils une illusion ? La simple explication d'une histoire au fur et à mesure réduit-elle l'effet diégétique ? (Cela ne

²²² *Ibid.*, p. 8-9, notre traduction. « Throughout the silent era, one of the fundamental tasks of the *benshi* was to explain the foreign exotica contained in occidental movies. [...] The very first *benshi* also discussed the invention and mechanics of motion pictures, thus informing spectators about this latest import from the West. [...] *Benshi* were also needed – moreso later on than at the very beginning – to translate the foreign language intertitles contained within the films. [...] »

²²³ *Ibid.*, p. 12-13.

²²⁴ *Ibid.*, p. 9, notre traduction. « Still, even if the Japanese had invented motion pictures, *benshi* might have been a part of cinema in Japan from the very beginning, because Japan has a long and illustrious tradition of commingled performances, that is, performances in which two (or more) separate but equal forms of narrative information, usually one visual, the other aural, coalesce into one presentation. The aural element, provided by a narrator or commentator, was often physically separate from the visual element, but spectators experienced an aesthetic harmony, because two separate sources of information were united into a whole that was greater than the sum of two parts. »

²²⁵ David BORDWELL, « Review of *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema* by Noël Burch », art. cit., p. 72.

²²⁶ Noël BURCH, *Pour un observateur lointain : forme et signification dans le cinéma japonais*, op. cit., p. 133.

semble pas se produire lorsqu'un parent lit une histoire à un enfant et explique l'action²²⁷.) »

Plus précisément encore, il met en doute cet argument de Burch visant à confirmer le « présentationnalisme » du cinéma japonais et en retourne même l'effet :

« Les films muets importés ne recevaient jamais de sous-titres japonais car le pays représentait un marché trop petit pour que cela soit rentable. Si l'on souhaitait réellement affaiblir l'effet diégétique et mettre l'accent sur chaque plan comme une coprésence de signifiants, le meilleur moyen de le faire était sûrement d'éviter d'utiliser le moindre commentaire et de montrer les films muets avec tous les points obscurs de leur intrigue intacts. En revanche, si les spectateurs souhaitaient comprendre et être absorbés par des films étrangers non traduits, le *benshi* était en pratique la seule solution disponible. Tout aussi important, le premier emploi du *benshi* pour les films locaux se concentrait non sur le commentaire narratif mais sur le dialogue, une fonction que Burch minimise. Jusqu'aux années vingt, beaucoup de films de *kabuki* employaient plusieurs *benshi* alignés le long de l'écran pour produire les voix de tous les personnages. Dans certains cas, ces récitants étaient les acteurs mêmes qui jouaient dans le film. Même pour les performances solos, qui devinrent plus courante durant les années vingt, la virtuosité du *benshi* consistait partiellement dans la maîtrise du *kowairo*, ou imitation vocale, permettant à l'artiste interprète d'assumer la voix d'un enfant, d'une vieille femme ou d'un samouraï. La place centrale du dialogue au sein de la performance du *benshi* suggère un engagement dans ce que Burch nomme illusionnisme²²⁸. »

Il poursuit :

« Un autre aspect de la performance met en question l'idée de Burch selon laquelle le *benshi* bloquait la transparence diégétique. En plus d'expliquer l'action et décrire les per-

²²⁷ David BORDWELL, *Poetics of Cinema*, New York, Routledge, 2008, p. 346, notre traduction. « Does a physical separation of voice from story necessarily create an aesthetic dissociation? Do spectators of a Western film experience an illusion? Does simply explaining a story as it goes along reduce the diegetic effect? (This doesn't seem to occur when a parent reads a story to a child and explains the action.) »

²²⁸ *Ibid.*, notre traduction. « Imported silent films were never given Japanese intertitles because the nation presented too small a market to make it worthwhile. If one really wanted to weaken the diegetic effect and emphasize each shot as a collocation of signifiers, surely the best way to do so would be to avoid using any commentary and show the films silent, with all their plot obscurities intact. By contrast, if audiences wanted to understand and get absorbed in untranslated foreign films, the *benshi* was virtually the only solution available. The emergence of the *benshi* testifies to the audience's appetite for narrative comprehension. Just as important, the *benshi*'s earliest application to domestically made films centered not on narrative commentary but several *benshi*, lined up alongside the screen to provide the voices for all the characters. In some cases, these reciters were the very actors who performed in the film. Even in solo performance, which became more common during the 1920s, the *benshi*'s virtuosity consisted partly in mastering *kowairo*, or vocal imitation, enabling the performer to assume the voice of a child, an old woman, or a samurai. The centrality of dialogue to the *benshi*'s performance suggests a commitment to what Burch would call illusionism. »

sonnages, le *benshi* intensifiait l'expressivité du film. Un écrivain note en 1925 que le *benshi* cherchait à "griser le public" et à "provoquer... une réponse émotionnelle massive". À travers la personnification ou le commentaire, le *benshi* pouvait guider l'expérience émotionnelle que le public avait du film [...]. À nouveau, nous devons demander, si le but était la "dissociation sémantique" et la désignation de l'écran comme simple jeu des signifiants, est-ce que cette interprétation émotionnelle des points culminants de l'histoire était un chemin raisonnable pour y parvenir ? En vérité, est-ce que de tels efforts ne sont pas exactement ce que nous attendrions si le public désirait avidement une implication accrue aux tours et détours du récit ? Plutôt que d'aller au cinéma pour voir le monde fictionnel désigné comme tel par un commentaire dissocié et démystifiant, le public japonais semble avoir voulu autre chose. Les éléments de preuve suggèrent qu'ils cherchaient une riche expérience multimédiatique qui se fondait sur la narration, la personnification, l'intensification expressive des situations, et l'affichage conscient de lui-même d'un talent vocal et histrionique. Si un tel ensemble de plaisirs brise l'effet diégétique, alors l'opéra aussi²²⁹. »

Le film *Mon deuxième frère* (Shōhei Imamura, 1959) en donne une illustration indirecte en figurant l'une des pratiques orales dont ont hérité les *benshi* : lors d'une performance de *naniwabushi*, l'absorption de tous les membres du public est mise en évidence par un travelling latéral insistant sur leurs visages bouleversés. Dans le même temps, certains n'hésitent pas à manifester leur contentement par des cris d'encouragement adressés au récitant sur scène. Réprimandant un voisin trop bruyant tout en continuant à verser de chaudes larmes, une vieille femme irascible synthétise ce rapport dialectique entre présentationnalité et représentationnalité.

Ajoutons qu'en insistant, à la suite de Barthes, sur la ségrégation entre le « geste vocal » et d'autres formes d'« écritures », Burch réduit la prestation orale à sa seule composante narrative. Pourtant, par son étude narratologique des récits littéraires, théâtraux et

²²⁹ *Ibid.*, p. 347, notre traduction. « Another aspect of the performance calls into question Burch's idea that the *benshi* blocked diegetic "transparency". In addition to explaining the action and portraying the characters, the *benshi* intensified the expressivity of the film. A 1925 writer noted that the *benshi* sought to "intoxicate the audience" and "to induce... mass emotional response." Through impersonation or commentary, the *benshi* could guide the audience's emotional experience of the film [...]. Again, we must ask, If the goal was "semantic dissociation" and the designation of the screen as simply a play of signifiers, is this emotional rendition of the story's climaxes a reasonable path to take? Rather, are not such efforts exactly what we would expect if the audience avidly desired a heightened involvement in the twists and turns of the narrative? Rather than going to the movies to have the narrative world "designated as such" by a dissociated, demystifying commentary, Japanese spectators seem to have wanted something else. The evidence suggests that they sought a rich multimedia experience that blended narration, impersonation, expressive intensification of the situations, and a self-conscious display of vocal and histrionic skill. If such a package of pleasures breaks the "diegetic effect", so does opera. »

cinématographiques, André Gaudreault a démontré que, si narration scripturale et monstration scénique étaient en jeu dans la pratique théâtrale, le « geste vocal » participait bien de la seconde, divisée en *diègèsis* non mimétique et *diègèsis* mimétique : « [...] la *diègèsis* non mimétique se référerait à tous les cas d'utilisation, au sein même d'une prestation scénique, du verbe, de la parole, de l'oral, pour raconter. De même pourra-t-on éventuellement utiliser cette catégorie pour désigner la prestation du conteur qui est, ni plus ni moins, appelé à inscrire son récit oral dans une "gaine monstrationnelle"²³⁰. » Il semble donc qu'une attribution trop restrictive des fonctions notamment narratives à tel ou tel élément participant d'un spectacle multimédiatique ne permettent pas d'en saisir toutes les ambivalences. De même, une séparation trop franche entre éléments présentationnels et représentationnels entraîne la réflexion dans des excès généralisateurs, voire des impasses théoriques.

En effet, en faisant notamment peser la charge narrationnelle toute entière sur le *benshi*, Noël Burch cherche à mettre en lumière toutes les composantes présentationnelles d'un cinéma japonais échappant par nature au mode de représentation dominant. Il souhaite faire de l'image un véhicule monstrationnel indépendant en ne séparant pas les éléments de narration des éléments de monstration au cinéma. De cette façon, il s'assure toujours de trouver, tantôt dans le profilmique (où s'inscrit le « procès de production »), tantôt dans la monstration ou la narration filmographiques (où s'organise la « perturbation de la linéarité narrative » par la mise en cadre ou le montage) des effets présentationnels, laissant de côté ceux d'ordre représentationnel. Il semble pourtant que c'est dans la dialectique qui s'exerce entre ces deux pôles que se joue une part importante de l'identité du cinéma japonais, le double rôle assuré par le *benshi* en étant la meilleure illustration.

À ce titre, François Bizet résume avec acuité les erreurs commises par une grande partie des observateurs occidentaux, lui le premier, dans la lignée de l'approche barthésienne, à l'issue de son ouvrage consacré au théâtre *bunraku* :

« Je me serais moi-même persuadé de la primauté du fragmentaire sur l'effet général, mais, ce faisant, j'aurais obéi, une fois encore, à de profondes déterminations culturelles. [...] Les pages de Roland Barthes, dans *L'Empire des signes*, peuvent passer [à ce titre] pour symptomatiques : le *bunraku* y est un "spectacle total mais divisé". Le tout est premier, les composantes en sont déduites. Ainsi ce détail, autrefois passé inaperçu, m'alerte dans ma relecture : "La voix est donc mise de côté." Ne serait-elle pas plutôt, et pour l'une des pre-

²³⁰ André GAUDREULT, *Du littéraire au filmique. Système du récit, op. cit.*, p. 88.

mières fois dans l'histoire du théâtre, véritablement *mise en scène* ? Le texte de Barthes développe par ailleurs une antithèse où s'opposent deux réseaux sémantiques : d'une part, un vocabulaire de la césure, de la division et de la combinatoire, caractéristique du *bunraku* ; d'autre part, toute une imagerie du lien et du continu qui culmine dans le corps de l'acteur, lieu d'une "unité organique" et modèle parfait de "l'illusion de totalité" sur quoi se fonde le théâtre en Occident. [...] Une des limites du discours occidental, comme le fait remarquer Watanabe Ryō dans une habile réflexion sur "le Japon de Barthes", consiste à élire ce qu'une civilisation présente de plus asymétrique en regard de la sienne, cet investissement de l'antipode se doublant parfois d'un geste d'accusation envers sa propre culture, jusqu'au reniement. [...] Aucun doute encore que le théâtre eut une place privilégiée dans cette réévaluation [de la sémiologie], puisque l'auteur y retrouvait cette "esthétique de la distance" qu'il continuait de défendre chez Brecht, élevée par l'usage de la marionnette à un degré d'exigence maximal. [...] on peut se demander si la dichotomie qui traverse les trois sections consacrées au *bunraku* – continuum organique *versus* discontinuité des codes – n'a pas détourné leur auteur d'une synesthésie propre à cette scène plurielle et parataxique [...]»²³¹.

Dans ce passage où transparait un certain regret mais aussi une invitation à une nouvelle approche, Bizet évoque la déformation intellectuelle occidentale qui remarque automatiquement face aux pratiques japonaises la fragmentation d'une unité toujours première d'un point de vue narratif, entraînant un effet de distanciation, plutôt que d'y voir la fusion de parties en un ensemble esthétique cohérent dans l'acte de monstration lui-même. Or, la confrontation du caractère présentationnel du théâtre local au réalisme cinématographique a effectivement démontré qu'il n'était non seulement pas souhaitable d'appliquer le vocable « présentationnel » au cinéma japonais mais que cette présentationnalité théâtrale n'était par ailleurs pas uniquement à envisager en termes de fragmentation et de distanciation, à considérer un « réalisme du théâtre » d'ordre esthétique. Il importe cependant toujours d'évaluer dans quelle mesure les modalités de cette présentationnalité théâtrale peuvent être rendues par le réalisme cinématographique.

²³¹ François BIZET, *Tōzai !...*, *op. cit.*, p. 140-141, souligné par l'auteur. Bizet tire la citation de Watanabe de Ryō WATANABE, « Le Japon de Barthes ou les limites de l'Occident », in Michaël FERRIER (dir.), *La Tentation de la France, la tentation du Japon. Regards croisés*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2003, p. 93-101.

II.2. Le réalisme cinématographique face à la présentationnalité théâtrale

Chaque élément destiné à la représentation scénique participerait d'une présentationnalité en s'affirmant comme intrinsèquement et ouvertement théâtral. Or, les pratiques japonaises désignent justement sous le nom de « *kata* » ces unités théâtrales qui contribuent toutes à leur niveau à l'élaboration d'une diégèse cohérente. Pour Jean-Jacques Tschudin, les *kata* sont

« des formes ou des schémas convenus, développés et sans cesse raffinés à partir de leur création, puis, une fois fixés et codifiés, transmis à la postérité. [...] Du particulier au général, du plus infime détail de maquillage au plus large ensemble, les *kata* informent tous les aspects d'une représentation [...]. Ils constituent une réserve, édifiée au cours de sa longue histoire, d'expressions, de mimiques et de mouvements codifiés où l'acteur va puiser pour composer son personnage. Ils proposent aussi des schémas musicaux aux musiciens, des compositions picturales et des harmonies aux décorateurs et costumiers, et des procédés langagiers aux librettistes²³². »

Si chaque élément peut être étudié individuellement, Earle Ernst associe tout de même la présentationnalité des pratiques scéniques japonaises au rapport que l'audience entretient principalement avec le jeu d'acteur d'un côté et avec l'espace scénique de l'autre. Dans les deux cas, s'affirme une artificialité énonciative dont le spectateur retient tout de même une vérité esthétique. En les mettant en avant, le découpage cinématographique sélectionne ces éléments théâtraux mais ne court-il pas aussi le risque de les isoler d'un tout auquel il participe et ainsi de trahir cette présentationnalité ?

II.2.a. La présentationnalité comme artificialité du jeu d'acteur

Le jeu d'acteur du *nō* et du *kabuki* présente des particularités tant gestuelles que faciales que le cinéma est plus ou moins apte à traduire. De manière générale, les comédiens se rapprochent plus de danseurs que d'acteurs : leurs déplacements et leurs gestes sont chorégraphiés. Tschudin précise ainsi que les *kata* du *nō* « [...] soulignent les émotions et les sentiments des personnages en leur donnant une expression plastique²³³ », tandis que le jeu d'acteur du *kabuki* se base notamment sur les poses dites *mie* typiques du style de jeu *ara-*

²³² Jean-Jacques TSCHUDIN, *op. cit.*, p. 359.

²³³ *Ibid.*, p. 210.

goto (« rude »), ou *kimari*, poses plus élégantes du style *wagoto* (« doux »). Tout comme pour Tschudin qui convoque même l'« arrêt sur image²³⁴ », Sybil Thornton trouve l'équivalent cinématographique de ces poses dans l'emploi du gros plan. Constatant la décomposition gestuelle qui structure les chorégraphies, notamment celle du *kabuki* s'inspirant des mouvements des marionnettes du *bunraku*, elle développe l'idée d'une « articulation séquentielle » par la mise en série des gros plans, comparable à ce qu'Eisenstein nomme lui « désintégration en plans²³⁵ ». Thornton écrit :

« Lorsqu'une main se lève par-exemple au-dessus de la tête, cela ne se fait pas en un seul mouvement mais par une série de mouvements individuels avec le revers de la main. [...] si un acteur prend une pose, les mouvements des pieds, des mains et de la tête sont exécutés en séquence. Si la tête est tournée vers la droite, le menton commence à se déplacer légèrement dans la direction opposée avant d'aller vers la droite, et, à la fin du mouvement, le menton se retourne légèrement vers la gauche. L'articulation séquentielle attire l'attention sur la partie du corps qui est déplacée et fonctionne comme un gros plan, qui sert également à attirer l'attention sur un seul mouvement ou une seule action à la fois²³⁶. »

Comme nous l'avons vu, la danse qui ouvre *La Belle et le dragon* comporte ainsi un gros plan et deux plans rapprochés sur le comédien, le premier sur son visage alors qu'il prend la pose, les deux autres alors qu'il marque des pas importants de la chorégraphie. Le premier vient interrompre un plan d'ensemble de la scène sur laquelle le danseur entame sa performance, tandis que le second s'insère au sein d'un plan moyen qui enregistre en continu, notamment grâce à l'emploi du panoramique, la suite de la chorégraphie. Pour Thornton, en isolant ainsi un détail, le montage traduit cinématographiquement la façon dont, par sa gestuelle, l'acteur sur scène parvient à attirer l'attention du spectateur. À ce titre, le documentaire d'Ozu sur la pièce *shosagoto La Danse du lion* serait un parfait contre-exemple. Si celui-ci permet de capturer attentivement, tantôt en plan d'ensemble, tantôt en plan

²³⁴ *Ibid.*, p. 360.

²³⁵ Sergueï M. EISENSTEIN, « Le principe du cinéma et la culture japonaise », *Le Film : sa forme, son sens*, *op. cit.*, p. 44.

²³⁶ Sybil A. THORNTON, *op. cit.*, p. 134, notre traduction. « The actor himself achieves effects that are the equivalent of the close-up in film. As mentioned above, the *mie* correlates to the close-up. In addition, a series of close-up is anticipated in something I call a sequential articulation. This originated in the movements of puppets and was taken up by Kabuki along with the puppet plays. For example, a hand is raised over the head; however, this is accomplished not in one movement, but by a series of individual movements with the backward flip of the hand last. Or, again, if an actor moves into a pose, the movements of the feet, hands, and head are performed in sequence. If a head is turned to the right, the chin starts moving slightly in the opposite direction before going to the right, and, at the end of the turn, the chin flips slightly to the left. Sequential articulation draws attention to that part of the body being moved and thus functions like the close-up, which also functions to draw attention to one movement or action at a time. »

moyen et panoramique, les déplacements chorégraphiés de l'acteur sur scène, aucun plan resserré ne vient souligner un détail de la chorégraphie comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent. En répondant à une commande officielle, Ozu a en effet dû se plier à des contraintes fortes liées aux conditions de tournage : captation en partie durant une véritable représentation empêchant des plans pris depuis le plateau, prise en compte de l'accompagnement musical et lyrique (*nagauta*) joué en direct, matériel limité notamment pour l'enregistrement sonore, condensation de la pièce au montage en une quinzaine de minutes. Contraint par les délais et un équipement inadapté, Ozu n'a pu penser sa captation documentaire qu'en termes de montage, cherchant à « couvrir l'événement » au mieux, comme on le ferait d'une manifestation sportive, c'est-à-dire à encadrer l'ensemble de l'espace de représentation pour décider de sa restitution en postproduction mais sans chercher à particulièrement rendre compte de la scénographie qu'appelait cet espace²³⁷. Ne pouvant intervenir sur la mise en scène du profilmique qui répondait déjà à des exigences théâtrales, il a fallu qu'il se contente de la mettre en cadre uniquement depuis la partie de la salle réservée au public. Par ailleurs, le silence de ce dernier qui ne manifeste pas comme à l'accoutumée son enthousiasme lors des apparitions ou des poses spectaculaires de l'acteur atténue largement l'ambiance traditionnelle de ce type de spectacle. Dans cette salle prestigieuse d'inspiration occidentale construite en 1889, la séparation entre le public et la scène est plus fortement marquée que dans les salles traditionnelles, mais le public reste étonnamment impassible. Le documentaire d'Ozu ne rend compte d'aucune relation entre les acteurs et les spectateurs, ces derniers demeurant des silhouettes bord-cadre auxquelles les angles de prise de vue ne prêtent pas attention²³⁸.

Dans son article consacré au film d'Ozu, Antonio Santos compare le résultat à l'une des plus anciennes bandes japonaises conservées (Shibata Tsunekichi, 1899) dont les fragments encore visibles présentent une captation de deux passages de la pièce *Promenade sous les feuillages d'érable*. Rappelons qu'au Japon, *katsudō shashin*, « image de

²³⁷ Ainsi, bien que tourné avec un autre système d'enregistrement sonore (système Mohara) quelques mois plus tard, *Le Fils unique* comporte des problèmes de découpage visiblement rattrapés au montage comme dans la scène de l'arrivée de la mère à la maison par exemple.

²³⁸ Ozu et son équipe ont finalement travaillé comme le feront les « metteurs en images » contemporains de *La Danse du Lion* d'après ce que permet d'en juger une captation filmée en 1993 pour la Shōchiku. On y retrouve des plans moyens et d'ensemble comparables à ceux choisis dans le film de 1935, ainsi que l'usage du panoramique pour suivre les déplacements sur l'*hanamichi*. Aucun angle vers le fond de la salle ne permet cependant de voir la sortie puis le retour spectaculaires du comédien par cette passerelle, mais ceux-ci sont tout de même mis en valeur par la réaction du public que l'on entend applaudir l'artiste, ce qui n'est pas le cas dans le film d'Ozu. Nous empruntons l'expression « metteur en images » à André GAUDREULT, « Réponses à 1895 », art. cit., p. 24. Des illustrations de cette captation sont visibles au début du troisième chapitre de cette étude.

mouvement », sont au début du XX^e siècle les premiers termes employés pour désigner un film avant que le terme *eiga*, renvoyant à « l'image photographique », ne les remplace au cours des années 1920²³⁹. Comme ailleurs, les premiers opérateurs japonais focalisent leur attention sur des spectacles privilégiant le mouvement, notamment les danses de *kabuki*, « l'enregistrement filmique du geste pren[ant] [...] une valeur d'attraction²⁴⁰ ». Une telle comparaison ne résiste pas à l'analyse détaillée mais il est évident qu'en plus d'être inféodé à la nécessité de restitution de la dimension sonore de l'événement, le film d'Ozu sert une monstration fidèle, sans mettre à profit les capacités narratives du découpage cinématographique et du montage qui en découle. Or, il semble que les numéros dansés du *kabuki* présentent justement une dimension narrative qui ne peut être laissée de côté.

En effet, bien qu'il statue globalement sur le caractère présentationnel du *kabuki*, Ernst remarque que l'essence des danses du répertoire *shosagoto* est plus complexe. Il y voit l'ordonnement rythmique de mouvements puisés dans la réalité mais aussi la présentation à un public d'une série d'images clairement définies, au contraire des danses occidentales qui n'entretiendraient plus qu'un lien abstrait avec les gestes réels qui les ont inspirées. Esthétiquement, les danses japonaises se situent ainsi selon Ernst à mi-chemin entre l'abstraction des mouvements de la danse occidentale et l'apparence réaliste des gestes de l'acteur représentationnel²⁴¹. Prenant sa source dans la vie quotidienne, la danse du *kabuki* ramène les attitudes humaines à leurs formes essentielles en concentrant, pour l'intensifier, l'impression visuelle du mouvement, plutôt que d'en étendre la portée jusqu'à en perdre la signification²⁴². Le rythme et la modélisation s'affichent alors comme des éléments de la production spectaculaire, beaucoup de mouvements des danses de *kabuki* étant des extériorisations des mots du narrateur ou du chanteur, une sorte de mime verbal. Et Ernst précise que « les images conçues par le *kabuki* sont pour le public à la fois non-représentationnelles et spécifiquement significatives²⁴³. »

À ce titre, la trace qui demeure aujourd'hui de *L'Étrangère Okichi*, long métrage muet réalisé en 1930 par Kenji Mizoguchi et aujourd'hui perdu, est particulièrement révé-

²³⁹ Cf. Keiko MACDONALD, *Japanese Classical Theater in Films*, p. 42 et p. 62.

²⁴⁰ Laurent GUIDO, « "Quel théâtre groupera jamais tant d'étoiles ?" Musique, danse et intégration narrative dans les attractions gestuelles du Film d'Art », art. cit., p. 149.

²⁴¹ « Le *kabuki* [...] frappe par son réalisme et sa convention mêlés, par la combinaison du décoratif et de l'observation précise de la réalité, [...] ». Béatrice PICON-VALLIN, « Le Théâtre japonais sous le regard de l'Occident », dans Odette ASLAN et Béatrice PICON-VALLIN (dir.), *Butô(s)*, Paris, CNRS éditions, coll. « Arts du spectacle », 2002, p. 10.

²⁴² Earle ERNST, *op. cit.*, p. 170.

²⁴³ *Ibid.*, p. 78.

latrice. Il s'agit en réalité d'une bobine de promotion de quatre minutes inspirée de ce film et mettant en scène par le biais d'une danse *buyō* le désarroi d'Okichi Saito, jeune femme devenue de force la concubine d'un consul américain en 1856 afin de faciliter des négociations internationales. Cette bande promotionnelle exportée à l'étranger est accompagnée d'un disque dont la lecture doit être lancée à l'apparition du carton « Start », alors qu'à l'image une main enclenche un gramophone. Il n'est d'ailleurs pas rare que de tels appareils accompagnent la présentation de danses de *kabuki* au début du *xx^e* siècle, lors de spectacles de foire par exemple comme permet de le voir *La Romance de Yushima* (Teinosuke Kinugasa, 1955). La danseuse du film promotionnel pour *L'Étrangère Okichi* apparaît depuis une trappe (*kozeri*) typique des spectacles de *kabuki* sur une scène de théâtre dont la toile de fond représente un navire s'éloignant sur les flots. Elle accomplit ensuite une performance scénique dont les éléments chorégraphiques principaux appelés « *furi* » consistent à mimer des attitudes réalistes lors des danses *buyō*. La jeune femme multiplie ainsi les effets narratifs. Elle joue l'évanouissement puis reprend connaissance, se recoiffe et s'apprête, salue le navire avant de sangloter en mordant sa manche, attitude codifiée de la tristesse au Japon.

Alors que le film de Mizoguchi présente une histoire réaliste sans élément scénique²⁴⁴, le choix a donc été fait d'en promouvoir les éléments dramatiques par le biais d'une danse suffisamment évocatrice aux yeux des Japonais, voire peut-être même suffisamment exotique pour l'idée qu'ils se font d'un regard occidental potentiel comme le suggère le carton « Start ». Ainsi, les caractéristiques intrinsèquement narratives de ce type de numéros les démarquent des pratiques occidentales. De plus, cet aspect narratif est accentué par une particularité de la danse de *kabuki* qui, malgré sa fluidité et sa vigueur, tend, selon Ernst, à la posture. Ses moments les plus significatifs résident dans l'achèvement d'une attitude statique, une pose censément plus expressive que le mouvement qui la précède. *Shosagoto* veut justement dire « affaire de posture » et la danse peut être ramenée, en termes visuels, à une succession de postures saisissantes plutôt qu'à une progression continue du mouvement dans le temps et l'espace comme pour les pratiques occidentales²⁴⁵. Aussi, bien qu'elle le fasse parcimonieusement, cette bande présente bien des changements d'échelle de plan, passant du plan moyen au plus large et du plan rapproché au plan américain soit pour souligner l'isolement de la jeune femme devant cette toile peinte figurant le

²⁴⁴ Yoshikata Yoda évoque à son sujet un « réalisme naturaliste ». Cf. Yoshikata YODA, *Souvenirs de Kenji Mizoguchi*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 1997, p. 38.

²⁴⁵ Cf. Earle ERNST, *op. cit.*, p. 170-174.

navire sur lequel s'éloigne son amant, soit pour mettre en valeur la courbure de sa silhouette afin de traduire son émoi, soit encore pour souligner la tristesse exprimée par son visage. Cette fonction narrative des danses de *kabuki* est justement permise par la présentation qui les caractérise, ce que traduit exemplairement la bande érotique *Red Lights of Tōkyō* (anonyme, 1963) en associant performance scénique et effeuillage. En effet, la micro-narration des chorégraphies théâtrales assument aisément les nécessités proto-narratives de ce type de bandes érotiques proposant le déshabillage progressif et langoureux de jeunes femmes.

Bien qu'il s'agisse d'un « langage » rudimentaire, ces danses font donc narrative-ment sens à elles seules. Par conséquent, cette écriture gestuelle doit être prise en compte lors de la captation cinématographique qui n'a par ailleurs pas à se focaliser sur le respect d'un accompagnement musical et lyrique. En effet, lui-même doté d'une part narrative, cet accompagnement peut toujours être ajouté aux images lors des projections publiques durant les premières décennies du cinéma, puisque le spectateur japonais est déjà habitué à apprécier la superposition de plusieurs niveaux énonciatifs. Le rôle narrativement actif du découpage cinématographique semble donc primordial pour rendre compte des spécificités narratives des chorégraphies du théâtre nippon. Le film *Une page folle* réalisé en 1926 par Teinosuke Kinugasa est à ce titre un contre-exemple révélateur. Le cinéaste y déploie des codes avant-gardistes sans précurseur ni héritier direct au Japon, prenant une « savante liberté [...] avec les codes linéaires de narration²⁴⁶ » grâce à un montage parallèle, voire vertical par le biais de surimpressions, au rythme échevelé et, ainsi, complexifie plutôt que ne cherche à construire une structure narrative claire par le découpage. Et les moments les plus expérimentaux en termes de montage voient justement l'une des protagonistes, enfermée dans un hôpital psychiatrique, s'abandonner à une danse d'inspiration occidentale sans rapport avec les pratiques locales, danse évoquant tout d'abord le ballet classique²⁴⁷, puis le jazz, pour déboucher sur une véritable transe²⁴⁸.

²⁴⁶ Noël BURCH, *Pour un observateur lointain : forme et signification dans le cinéma japonais*, op. cit., p. 148.

²⁴⁷ S'il faut rappeler la dimension pantomimique du ballet occidental, Meyerhold insiste tout de même sur cette différenciation : « Les théâtres chinois et japonais sont très proches. Tous deux accordent une grande importance au mouvement. Mais quand on parle de mouvement, on pense aussitôt par analogie au mouvement de ballet. Et si on cherche un théâtre qui se soit développé à partir des mouvements du ballet, on a le Théâtre Kamernyi. Mais les théâtres chinois et japonais sont très différents de lui : dans leurs mouvements, il y a davantage d'assise réaliste. Leurs mouvements viennent tous de la danse folklorique, la danse où l'homme qui danse, qui marche avec sa palanche dans la rue, ou qui vide un fourgon de sa cargaison en la livrant dans un magasin, considère ces mouvements comme des mouvements de danse, au sens d'une subtile base rythmique. Dans ces mouvements, il y a autant de danse que dans la danse il y a de rythme. Et c'est bien

Ainsi, l'approche documentaire de *La Danse du lion* privilégiant l'enregistrement sonore à l'intégrité narrative de l'œuvre a comme dénaturé le spectacle multimédiatique aux couches énonciatives variées et à l'interaction marquée avec le public que proposait cette pièce *shosagoto*. La forte présentationnalité ne doit en effet pas masquer l'importance de la narration et de la diégèse théâtrale bien que celle-ci ne soit que faiblement mimétique. Le recours au gros plan et donc au montage lors d'une captation cinématographique paraît effectivement être, comme l'affirme Thornton, une façon efficace de traduire la signification véhiculée par les gestes chorégraphiés. Cependant, en évoquant une articulation séquentielle à propos de l'enchaînement de ces gestes, l'auteure les envisage comme une série de plans se succédant dans le temps et se permet un raccourci trahissant à nouveau le cinématocentrisme de sa réflexion. En effet, la décomposition gestuelle des acteurs de théâtre japonais n'est pas vécue par le spectateur qui y assiste en direct comme une série de gros plans. Le mouvement d'un pied, puis celui d'une jambe, puis d'un bras, et enfin d'une main se lisent comme une propagation de ce mouvement à travers un corps qui est toujours perçu en entier. Au cinéma, un gros plan a au contraire tendance à détacher l'élément cadré du tout auquel il appartient, caractéristique que Béla Balázs a souligné en qualifiant cette échelle de plans « d'images de détails et non de détails d'images²⁴⁹ ». L'articulation par le montage d'une série de gros plans résulte d'une volonté narrative. Lorsque l'acteur de théâtre procède à une série de gestes, sa portée monstrative est aussi importante que sa fonction narrative, comme le confirment les applaudissements fournis qui ponctuent en principe les *mie* attendus par les membres de l'audience.

Cette affirmation de la monstration confirme bien qu'« à la différence du théâtre moderne occidental, le jeu s'adresse directement au public : l'acteur joue face à l'audience et non aux autres acteurs²⁵⁰. » La présentationnalité du jeu d'acteur est au-delà de l'idée

sûr de là que naît dans le mouvement la caractéristique réaliste. » Vsevolod MEYERHOLD, « Sur les théâtres chinois et japonais », *Écrits sur le théâtre*, vol. 4, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1992, p. 28. Concernant les pratiques chinoises, Brecht estime que « les comédiens traduisent le langage de la vie quotidienne dans leur propre langage. » Bertolt BRECHT, « À propos du théâtre chinois », *op. cit.*, p. 412.

²⁴⁸ Si cet exemple ne peut bien entendu valoir à lui seul pour toutes les pratiques occidentales, permettons-nous d'ajouter un autre cas de figure significatif. Dans le film *Dancing Girl* (Mikio Naruse, 1951) dont nous présentons certaines séquences dans la deuxième partie de cette étude, les scènes de ballet occidental ne sont filmées qu'en plans d'ensemble ou moyens, l'unique plan rapproché introduit par le découpage ne servant qu'à attester de la présence d'une danseuse en particulier. Il est probable que l'on ait voulu de cette façon dissimuler le fait que l'actrice interprétant ce rôle ne sait pas danser mais il n'en demeure pas moins que l'on n'a pas cherché à exploiter la dimension narrative du ballet alors que cette activité est au cœur du récit filmique.

²⁴⁹ Béla BALÁZS, *Le Cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2011 [1948], p. 59, souligné par l'auteur.

²⁵⁰ Jean-Jacques TSCHUDIN, *op. cit.*, p. 349.

que ce dernier doit « passer la rampe », ce qui pose la question du rendu par la représentation cinématographique réaliste de ce rapport au public. Analysant la séquence d'ouverture de la version de *La Vengeance d'un acteur* réalisée en 1963 par Kon Ichikawa, Keiko MacDonald voit dans les plans d'ensemble sur la scène de théâtre une « réminiscence des conventions cinématographiques japonaises du début du xx^e siècle : le corps de l'acteur est vu en entier, comme c'était le cas quand le cinéma [*sic*] s'envisageait lui-même en termes d'espace scénique. (Il peut être bon de rappeler ici que nombre des premiers films japonais enregistraient simplement des actions scéniques de *kabuki*.)²⁵¹ ». Puis, elle estime que les capacités actoraux du personnage principal interprété par Kazuo Hasegawa, le comédien de *kabuki* Yukinojō, sont justement rendues par le recours à plusieurs gros plans :

« Ces gros plans sont un prolongement de l'aptitude d'une forte personnalité à se projeter vers le public [...]. De plus, ces cadrages délibérés de la part d'Ichikawa de Yukinojō en gros plans, se rapportent également à la comparaison que le public fait entre le présentationalisme du *kabuki* et le réalisme au cinéma. Comme le note Earle Ernst, la nature presentationnelle du théâtre réside dans la prise de conscience du spectateur que l'acteur n'est pas identique au personnage, qu'il est simplement un interprète jouant sur une scène qui n'est qu'un lieu pour agir, rien d'autre. Faut-il le préciser, une pièce de *kabuki* comprend souvent un acteur âgé jouant le rôle d'une jeune femme, mais le plaisir esthétique du public découle de la reconnaissance que "ce vieil acteur" – qui ne perd pas son identité en tant qu'acteur – personnifie si habilement une jeune femme. Au théâtre, le spectateur réagit naturellement au mouvement du corps de l'acteur dans sa totalité, étant assis à une trop grande distance pour étudier ses expressions faciales de près. En revanche, en exposant le visage de l'acteur Hasegawa à l'examen minutieux en gros plan d'une caméra impitoyable, Ichikawa parodie, voire même fait la satire de l'embellissement formaliste du travesti dans le théâtre *kabuki*²⁵² .»

²⁵¹ Keiko MACDONALD, *Japanese Classical Theater in Films*, op. cit., p. 150, notre traduction. « The shot is reminiscent of Japanese cinematic convention in the early twentieth century: the actor's body is shot in full size, as it was when cinema still understood itself in terms of the stage. (Here it may be well to remember that many early Japanese films merely recorded ongoing Kabuki stage actions.) »

²⁵² Keiko MACDONALD, *Japanese Classical Theater in Films*, op. cit., p. 151, notre traduction. « Thus these shots convince the viewer that powerful psychological forces are at work. These close-ups are an extension of a powerful personality bent on projecting itself into the audience, singling out enemies for purposes of revenge. There is more to Ichikawa's deliberate framing of Yukinojō in close-up, since it also relates to the comparison the audience makes between presentationalism in Kabuki and realism cinema. As Earle Ernst notes, the presentational nature of the theatre lies in the spectator's awareness that actor is not identical with character, being simply a performer performing on a stage that is a place for acting, nothing else. Needless to say, a Kabuki play often features an aged actor playing a young woman's role, but the audience's aesthetic pleasure derives from the recognition that "this old actor" – not losing his identity as an actor – is impersonating a young woman so skillfully. In the theater, the spectator naturally responds to the actor's bodily movement in toto, being seated at too great a distance to study his facial expressions closely. In contrast, by expos-

Ainsi, MacDonald estime que ce choix formel entraîne une distanciation cette fois cinématographique vis-à-vis du spectacle scénique traditionnel donné à voir. L'une de ses conventions principales, l'interprétation des rôles féminins par des hommes souvent bien plus âgés que les personnages, serait immédiatement annulée par le réalisme cinématographique²⁵³. Pour l'auteure, le cinéaste ne peut assumer le résultat qu'à partir du moment où il souhaite en produire une parodie. Plus loin, elle nuance cependant son propos en estimant que ce choix a pour effet de reporter l'appréciation de l'interprétation sur l'acteur principal du film qui célèbre alors son trois centième rôle pour le cinéma :

« À quoi toute cette théâtralité, ancrée dans la tradition du *kabuki* et souvent agrémentée d'éléments occidentaux, mène-t-elle ? En somme, elle contribue à créer une impression d'ensemble du film comme présentationnel ; les spectateurs sont censés regarder le drame se dérouler au sein du film. Autrement dit, ce qu'ils voient ou s'attendent à voir sur l'écran n'est pas une extension de la réalité, mais le fait que leur acteur préféré – Kazuo Hasegawa dans ce cas – joue des rôles à la fois masculins et féminins²⁵⁴. »

Elle n'ose donc pas trancher et conclut : « ce faisant, soit Ichikawa se moque de l'esprit présentationnel du *kabuki*, soit il l'emploie assez nostalgiquement pour développer un film narratif²⁵⁵. » À nouveau, la portée narrative du gros plan est évoquée malgré la lecture orientée de MacDonald qui veut voir une forme d'ironie vis-à-vis des conventions scéniques dans plusieurs des adaptations filmiques du répertoire classique qu'elle étudie comme le prouvent plusieurs titres de chapitre de son ouvrage : « *Sōshun Kōchiyama* : Parody-Caricature ; *The Men Who Tread on the Tiger's Tail* : Parody Rich in Irony ; *Night Drum* : Bunraku, Irony and Antifeudalism ».

ing the actor Hasegawa's face to the camera's mercilessly close-up scrutiny, Ichikawa parodies or even satirizes the formalistic beautification of the female impersonator in Kabuki theatre. »

²⁵³ Antonio Santos attribue d'ailleurs la réaction négative des commanditaires de *La Danse du lion* d'Ozu au fait qu'ils puissent voir de près l'*onnagata*, acteur d'âge mûr jouant une jeune femme (Antonio SANTOS, art. cit.). Si aucun cadrage ne dépasse le plan moyen durant la première partie de cette captation, viennent tout de même à l'esprit les propos de Lev Koulechov au sujet des « choses artificielles [qui] ne ressortent pas bien » au cinéma. Cf. Lev KOULECHOV, « Le cinéma comme fixation de l'action théâtrale » (publié pour la première fois dans *Ermitaj*, n° 13, 1922), *L'Art du cinéma et autres écrits (1917-1934)*, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Histoire et théorie du cinéma », 1994, p. 70-71, souligné par l'auteur.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 156, notre traduction. « What does all this theatricality, steeped in the Kabuki tradition and often flavored with Western elements, lead up to? In sum, it helps create an overall impression of the film as presentational; spectators are supposed to watch the drama unfold within the film. Put another way, what they see or expect to see on the screen is not an extension of reality, but of a favorite actor – Kazuo Hasegawa in the case – playing both masculine and feminine roles. »

²⁵⁵ *Ibid.*, notre traduction. « Yet, by so doing, Ichikawa either playfully mocks the presentational ethos of Kabuki or quite nostalgically employs it for developing film narrative. »

Mais il est vrai qu'en cherchant à raconter, le gros plan donne bien à voir, en l'isolant du reste de la silhouette, le visage d'un acteur sur lequel la vieillesse se fait la plus visible²⁵⁶. Or, le travail de celui-ci consiste déjà à produire des images autonomes que ce cadrage cinématographique vient perturber. Ainsi, le jeu d'acteur qui inclut ses expressions, son allure générale et sa gestuelle, sont au service d'une esthétique singulière visant à transmettre une « idée » comme le note Barthes²⁵⁷. Dans ce cas précis, l'acteur travesti appelé « *onnagata* », ou « *oyama* », cherche à figurer le concept d'idéal féminin et non à retrouver la vérité naturaliste de la condition féminine. Pour Tschudin :

« *l'onnagata* ne bâtit pas son jeu en imitant une vraie femme, mais en construisant, sur la base d'observations dûment analysées, soigneusement triées, une image purifiée, au sens chimique, de la féminité, afin de proposer une œuvre d'art au public²⁵⁸. »

Partant d'observations du réel, l'acteur doit les épurer de leurs scories pour en retirer une vérité universelle et les intégrer à une réalité théâtrale cohérente, esthétiquement idéalisée. Certes, le style de jeu *wagoto* auquel se rapporte l'art des *onnagata* paraît bien plus réaliste que le style *aragoto* dont on retient « le flamboyant maquillage du *kumadori*, la déclama-tion emphatique et toute cette gestuelle exagérée, ponctuée de pas de danses frénétiques, rythmés de piétinements sonores [...] et de poses outrancières brutalement figées²⁵⁹. » Mais Tschudin précise cependant :

« [...] quoique présent, ce réalisme opère toujours dans des limites assez strictes et se garde bien d'emporter l'ensemble du spectacle dans son sillage. D'une part, il est loin d'être sans limites, car tous [...] insistent sur la nécessité d'éviter tout élément répugnant, ou simplement disgracieux, qui pourrait gâcher le plaisir esthétique du spectateur. [...] D'autre part, le monde réel n'est jamais reproduit tel quel : l'acteur en extrait des gestes, des mimiques, des réactions qu'il réduit ensuite à quelques traits essentiels qui, formalisés, permettront de signifier le réel sans le reproduire. Cela vaut à tous les niveaux, des décors au maquillage,

²⁵⁶ Signalons que plusieurs analystes de *Conte des chrysanthèmes tardifs* de Mizoguchi associent l'absence de gros plan dans ce film à la volonté de dissimuler l'âge trop avancé de l'acteur qui y interprète le rôle d'un jeune comédien de *kabuki*. (Alain BERGALA, « Japon Tour, Détour », *Cahiers du cinéma*, n° 327, septembre 1981, p. 5 ; Dario TOMASI, *op. cit.*, p. 79) Si cette remarque trahit l'absence de prise en compte des caractéristiques stylistiques des films d'avant-guerre de ce cinéaste et de celui-ci en particulier, elle dit tout de même quelque chose de l'impact ressenti ou supposé du gros plan cinématographique. Nous revenons plus en détail sur ce film dans la deuxième partie de cette étude. Nous pouvons en outre supposer le caractère moins disruptif du gros plan dans le cas du théâtre *nō* où l'un des comédiens porte systématiquement un masque. Nous revenons sur cette question du masque dans la suite de ce chapitre.

²⁵⁷ Roland BARTHES, *L'Empire des signes*, *op. cit.*, p. 123.

²⁵⁸ Jean-Jacques TSCHUDIN, *op. cit.*, p. 352.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 354-355.

de l'accompagnement musical au jeu de l'acteur. Tout dans le *kabuki* est stylisé, esthétisé, codifié et transmué en formes théâtrales fort éloignées de la réalité première, mais qui pourtant laissent deviner qu'elles en dérivent²⁶⁰. »

Cette référence au réel qui se devine tant sous la chorégraphie des danses *shosagoto* que sous l'interprétation d'un personnage féminin par un *onnagata*, serait donc comme trahie par un autre réalisme, celui de l'image cinématographique. En effet, cette dernière viendrait perturber, en la morcelant, une autre image, celle globale engendrée par le théâtre. L'équilibre esthétique précaire que produit la pratique théâtrale inclurait non seulement toutes les composantes du jeu d'acteur mais l'inscrirait également dans un environnement artificiel qu'il s'agit désormais d'analyser à l'aune, toujours, de la notion de présentationnalité.

II.2.b. La présentationnalité comme artificialité de l'espace scénique

Le répertoire du *kabuki* regroupe un nombre important de pièces nécessitant des changements de décors et de multiples accessoires de plateau, notamment celles issues du répertoire historique (*jidaimono*) qui comprennent régulièrement des scènes d'affrontements violents (démembrements, décapitations, etc.). Le dérivé naturaliste (*kizewamono*) des drames réalistes (*sewamono*) inclut également des histoires dites « d'événements étranges » (*kaidamono*) qui se développent à partir du XVIII^e siècle en héritant des contes fantastiques du bouddhisme. Leur intérêt principal repose sur la représentation d'éléments fantastiques (divinités, fantômes, esprits vengeurs, etc.) nécessitant de nombreux effets de plateaux. Si certaines pièces combinent un nombre élevé d'effets spectaculaires, Earle Ernst précise toutefois :

« La mise en scène du *kabuki* est élaborée, vaste et spectaculaire mais domine rarement l'acteur, de même pour la machinerie. Au contraire, les effets scéniques les plus spectaculaires sont ceux qui sont créés pour mettre l'acteur en valeur. En outre, étant donné que le *kabuki* n'est pas concerné par la création d'un monde illusionniste et que la performance dépend de l'acteur, les personnes qui ne sont pas acteurs (dans le sens où ils ne sont pas des personnages de la pièce) peuvent apparaître sur la scène lors de l'exécution afin de faciliter l'expressivité de l'acteur²⁶¹. »

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 358.

²⁶¹ Earle ERNST, *op. cit.*, p. 105, notre traduction. « Kabuki stage settings are elaborate, large, and spectacular, but only rarely do they and the stage machinery dominate the actor. On the contrary, the most spectacular

Ce sont d'ailleurs les comédiens de renom qui contrôlent généralement la mise en scène des pièces jouées par leur troupe et élaborent en conséquence des dizaines de techniques scéniques afin d'assurer le caractère spectaculaire des apparitions ponctuant les représentations. Secondés des accessoiristes présents sur scène (*kurogo*), profitant de systèmes de trappes (*seri*) et de plateaux mobiles (*mawaributai*), les acteurs mettent au point des changements instantanés de costumes (*hayagawari*), des vols acrobatiques (*chūnori*) et des effets aquatiques spectaculaires (*honmizu*). Regroupées sous le nom de *keren*²⁶², ces techniques, au nombre de trois cent quarante-deux, sont répertoriées dans le *Traité fondamental sur les coulisses du kyōgen*, un texte en quatre volumes publié en 1858-1859 pour l'apprentissage des assistants en coulisses.

Les deux séquences théâtrales ouvrant et clôturant *La Belle et le dragon* illustrent déjà ce recours aux accessoiristes pour faciliter les actions des acteurs. L'utilisation d'un pantin pour remplacer un figurant malmené par le protagoniste et ainsi figurer la force de ce dernier ne visait aucunement l'illusion parfaite lors de cette représentation dans un grand théâtre urbain. Ce rapport à l'artifice se retrouve tout autant dans le cas des petites troupes ambulantes de *ji-kabuki*²⁶³ parcourant les différentes provinces du Japon. Ainsi, la première scène de théâtre du film *Le Journal des acteurs ambulants* (Satsuo Yamamoto, 1955), insiste particulièrement sur la maîtrise d'artifices scéniques par les acteurs et accessoiristes de la troupe qui donnent une représentation de *Suzugamori* (Nanboku Tsuruya IV, 1823). Celle-ci débute par un plan large de près d'une minute face à la petite scène. Cinq acteurs, répartis tout le long de la rampe, sont tournés vers le comédien principal debout au centre de l'espace scénique. Après quelques échanges verbaux mettant en avant la répartition du protagoniste qui enthousiasme le public dont on peut voir les trois premiers rangs, les passes d'armes débutent sans que les coups ne soient portés comme le veut la tradition. Le héros repousse l'un de ses adversaires jusque sur le court *hanamichi* aménagé sur le côté de la salle, au grand plaisir des spectateurs comme le révèle un plan américain pris depuis le plateau et tourné vers le fond de la salle. Un contrechamp, toujours en plan américain, permet ensuite d'apprécier la pose *mie* prise par le vainqueur. Puis, le retour du champ est

stage effects are those which are created to show the actor to the best advantage. Furthermore, since the Kabuki is not concerned with creating a world of illusion and since the performance derives from the actor, persons who are not actors (in the sense that they are not characters in the play) can appear on the stage during the performance to facilitate the expressiveness of the actor »

²⁶² *Ibid.*, p. 283-284.

²⁶³ Il s'agit d'un *kabuki* interprété en province par des acteurs locaux. Cf. « What is *Ji-kabuki* ? », traduit par Michael Kushell, site *Jikabuki Project*, 2011, http://www.jikabuki.com/en/learning_jikabuki/about_jikabuki/, dernière consultation le 20 août 2015.

suivi d'un panoramique d'accompagnement à mesure que ce dernier recule sur scène, ce qui a pour intérêt de laisser voir l'ensemble de la fosse depuis laquelle certains spectateurs lancent des présents en direction de la « star ». Un plan moyen saisit la suite de l'affrontement entre le héros et un homme qui perd soudainement un bras dans un effet comique, l'acteur tenant en réalité sa lance grâce à une prothèse. Aucun changement de cadre ne vient accentuer l'effet de surprise qui est au contraire assuré par la durée du plan et son échelle relativement large. Les membres de la troupe assurant la musique et les bruitages sont alors vus en coulisses, les yeux rivés sur la scène. Un nouveau plan moyen face au plateau découvre le personnage principal en train de se débarrasser d'un nouvel adversaire dont il tranche la jambe. Cette fois, la victime dissimule sa jambe en la repliant derrière lui et s'éloigne à cloche-pied, tandis qu'au même instant, une prothèse apparaît de sous un voile noir, accrochée au bout d'une perche tendue au centre de la scène depuis les coulisses. Plutôt que de rester au sol, la fausse jambe « accompagne » dans son mouvement l'amputé qui sort de scène dans un effet humoristique soulignant en contrepartie le fait qu'une fois utilisé, un accessoire est immédiatement retiré du plateau, quand bien même cela nécessiterait l'intervention d'un accessoiriste à la vue de tous. Après une reprise du plan sur les bruiteurs, un nouvel adversaire affronte le personnage principal. La stylisation de la chorégraphie rend difficile la compréhension de l'action qui est à nouveau vue de loin (en plan italien puis en plan d'ensemble révélant une grande partie de la salle) : le héros semble décapiter son opposant qui signifie cette action en se recouvrant la tête d'un tissu blanc avant de sortir de scène. Trois autres adversaires se jettent alors sur le protagoniste, tandis que le plan d'ensemble se poursuit. Un plan rapproché pris depuis la scène permet de voir un nouvel effet spécial, celui d'un vêtement lentement lacéré par le sabre du héros qui prend bien soin de poser sa lame sur la partie prédécoupée du tissu. Il essuie ensuite son *katana* avec le foulard de son adversaire puis en vérifie la propreté à la lumière d'une lanterne dans un plan moyen qui permet de le montrer énonçant sa tirade finale alors qu'il prend la pose depuis un angle de la scène, côté cour. Cet angle oblique se révèle finalement correspondre au point de vue d'un dernier personnage resté jusqu'à présent dans l'ombre. Un contrechamp en plan rapproché découvre en effet un homme assis dans un palanquin qui entame à son tour un monologue en commentant l'action du héros. Un panoramique horizontal en plan large et en plongée insiste alors sur l'ensemble du public dont les yeux sont tournés vers celui qui vient de prendre la parole. Un plan américain montre le héros toujours impassible, puis un contrechamp en plan moyen permet de voir l'homme sortir du palanquin.

Le fait que l'acteur principal mime l'action d'essuyer le sang sur sa lame après le combat souligne particulièrement la portée des conventions : la violence est abstraitement signifiée (coups dans le vide, sang invisible, bruitages valant pour l'agitation des combats) et les effets réalistes (membres découpés, vêtements déchirés) sont traités avec une apparence désinvolture. De plus, la participation du public (exclamations, applaudissements, dons) culmine lors de ces moments où se multiplient les effets scéniques, ce qui contraste avec l'attention silencieuse portée à l'énonciation orale lors de la tirade du personnage à la fin de la scène. Les « trucs » théâtraux sont ainsi saisis en plans larges, aucun effet de découpage ne « trichant » avec la réalité théâtrale pour venir accentuer la réussite des effets. À ce titre, ces derniers demeurent efficaces, le maintien bord-cadre de la jambe coupée étant particulièrement ingénieux tandis que l'œil du spectateur se concentre davantage sur les mouvements animant la partie supérieure du cadre. Le découpage insiste en revanche sur le complément indispensable qu'apportent les bruitages dont les responsables sont montrés particulièrement attentifs aux détails chorégraphiques qu'ils accompagnent d'effets sonores appropriés. De même, la participation du public assure les transitions entre les différents moments du spectacle, lui donnant ainsi une cohérence. La sphère sonore théâtrale incluant scène et salle permet ainsi l'intervention physique des spectateurs par le lancé de cadeaux aux acteurs, sur la scène même, en plein milieu d'une action. La présentation des effets scéniques assure ainsi à la performance théâtrale une unité que rien ne semble pouvoir perturber et que la représentation filmique respecte ou accompagne.

Car les choix de découpage peuvent effectivement venir perturber cette unité théâtrale comme le prouve une deuxième scène de représentation du film durant laquelle un comédien cherche à régler un conflit personnel avec un autre membre de la troupe de *kabuki*. Ce dernier apparaît en plan américain dans son rôle de bandit en surgissant d'un buisson sous les applaudissements de l'audience. Un plan moyen tourné obliquement vers la scène le montre se débarrasser d'assaillants l'attaquant par surprise à plusieurs reprises. Soudainement, un plan rapproché sur l'un d'entre eux semble servir à isoler l'un des acteurs, mais en réalité celui-ci s'éloigne en coulisses tandis qu'un autre vient prendre sa place. L'affrontement fictionnel se poursuit en plan large face à la scène sur laquelle plusieurs spectateurs jettent des paquets à destination de l'acteur principal, sans craindre de le heurter alors qu'il assure une chorégraphie de lutte avec ses deux adversaires. Puis un raccord dans l'axe vient saisir en plan moyen le trio d'acteurs alors que la chorégraphie dégénère. Le héros est en effet soudainement mis à terre par un figurant agacé et les réactions

maladroites de chacun entraînent les rires d'un public conquis, malgré cette rupture dans l'unité diégétique de la pièce, comme le montre un panoramique en plongée sur la fosse. L'acteur principal s'est attiré les foudres d'autres membres de la troupe par son comportement et les comptes semblent se régler sur scène. Mais le plus motivé d'entre eux n'est pas encore intervenu. Nous le retrouvons à la lisière des coulisses, cadré en plan rapproché. Il entre enfin sur scène dans un plan moyen, effectue la chorégraphie attendue en attaquant avec une fausse lame le personnage principal qui le « transperce » d'une dague en réalité glissée le long du corps. Mais l'agresseur ne meurt pas : il s'arrête de jouer et jette violemment sa lame factice au sol, ce qui entraîne la gêne et l'incompréhension de celui qui lui fait face. Un nouveau plan rapproché permet alors de découvrir la véritable lame dont il se saisit pour tenter de poignarder non plus le personnage mais l'acteur qui lui fait face. La diégèse théâtrale est pratiquement interrompue, seule la musique bruitiste suit son cours. Un gros plan sur l'agresseur finit de révéler ses intentions, alors qu'il s'avance brutalement vers la caméra, entraînant une perte de la mise au point. Affolée, la future victime vue en contrechamp dans un plan rapproché ne sait comment réagir et recule. D'autres membres de la troupe, alertés par les insultes que s'échangent les deux opposants, s'approche de la scène depuis les coulisses. Finalement, un plan d'ensemble vient saisir l'ensemble de la salle depuis l'arrière pour filmer à l'aide d'un léger panoramique horizontal les deux acteurs en train de se poursuivre sur le plateau principal puis sur l'*hanamichi* tandis que le rideau est tiré afin d'interrompre la représentation. Le public commente avec entrain cette altercation qui semble parfaitement conclure la scène.

Ainsi, les plans moyens ou larges de la scène sont dédiés à la captation de la performance théâtrale, tandis que plans rapprochés et gros plans servent à la compréhension de la diégèse filmique. Plusieurs points de bascule permettent de passer d'une diégèse à l'autre. Le premier gros plan sur l'un des figurants qui s'éclipse finalement donne l'impression de suivre l'action alors qu'il permet en réalité d'annoncer l'intervention du réel agresseur. Le raccord dans l'axe lors de la chorégraphie à trois profite d'un geste violent pour saisir de plus près l'attitude des acteurs au moment où l'un d'eux brise la diégèse théâtrale et frappe réellement son collègue. Une fois l'agresseur le plus sérieux monté sur scène, le plan moyen ne dure que le temps que ce dernier ait joué son rôle. Mais dès qu'il l'abandonne, abandon signifié par ce rejet de la lame factice qu'il jette à terre après être une dernière fois mort « pour de faux » sous les coups de l'acteur principal, le plan rapproché permet de le voir clairement se saisir de son arme bien réelle. Le nouveau rapproche-

ment qu'offre le gros plan sur son visage en contre-plongée le sépare encore davantage de son environnement immédiat. Pendant un instant, ces deux hommes sont extraits de l'espace théâtral, ce qui entraîne l'extirpation des autres acteurs du monde fictionnel alors qu'ils assistent à l'esclandre²⁶⁴. Ceci paraît donc bien confirmer la supposition de MacDonald à propos des gros plans dans la séquence de *La Vengeance d'un acteur* d'Ichikawa qui tendaient à faire passer de la performance de l'*onnagata* du *kabuki* à celle de l'acteur de cinéma. De plus, l'ultime plan de la séquence du *Journal des acteurs ambulants* fait justement s'entrechoquer les deux diégèses : certes, la fiction théâtrale dérape et se dérègle, mais le spectacle continue pour le public qui apprécie de voir ces deux hommes s'affronter en réalité violemment. Ces derniers respectent par ailleurs l'espace scénique : ils ne sautent pas dans la fosse, pas plus qu'ils ne partent en coulisses, mais traversent l'espace scénique, empruntant même la passerelle pour une sortie spectaculaire relativement conventionnelle lors de telles conclusions.

Un court passage du film *Young Samurai Detective Story* (Yasushi Sasaki, 1960) confirme cette rupture que marque généralement le gros plan entre deux types de diégèses. Alors que des nobles corrompus assistent à un spectacle dansé d'inspiration occidentale sur une large scène, la danseuse principale filmée en plan de demi-ensemble s'adosse à une plate-forme pivotante qui s'actionne pour laisser apparaître un nouvel acteur masquant son visage d'un grand chapeau. Des travellings avant et arrière suivent les avancées et reculs des personnages sur le plateau entre le fond de scène et la rampe, mais s'assurent de ne pas dépasser cette dernière, conservant ainsi une échelle de plan large. En contrechamp, des plans rapprochés et des gros plans attestent à plusieurs reprises de la présence de membres particuliers dans l'audience face à la scène. Lorsque l'inconnu – un jeune enquêteur cherchant à démasquer des criminels – révèle finalement son identité en ôtant son couvre-chef et en changeant rapidement de costume tel un acteur de *kabuki*, un raccord dans l'axe vient le cadrer en plan rapproché, ce qui le met à égalité avec ses adversaires et interrompt du même coup la représentation scénique.

²⁶⁴ Ce principe est en quelque sorte mis en abîme dans *The Swordsman and the Actress* que nous avons déjà évoqué au début de ce chapitre. Lors d'une performance de *kabuki* principalement filmée en plans d'ensemble, un gros plan sur le visage d'un *onnagata* puis un insert sur un objet tombé au sol semblent soudainement rompre la représentation pour imposer un élément du récit filmique alors qu'en réalité l'objet ne concerne que la diégèse théâtrale. Mais cette exception est justifiée par le fait que tout le récit filmique repose sur un *MacGuffin* (un précieux éventail). S'il n'en est pas question dans cette scène en particulier, cette attention portée à un accessoire entretient celle du spectateur vis-à-vis d'un objet qui ne cesse de passer de main en main tout au long du film.

L'apparition impromptue de ce personnage n'est donc pas directement révélée par l'emploi de la paroi amovible qui permet la substitution d'un comédien par un autre mais l'est uniquement dans un second temps, par la révélation de son visage grâce à un plan serré. Ce « coup de théâtre » scénaristique comme le dit l'expression occidentale est donc ironiquement souligné par un effet de découpage spécifiquement cinématographique. De manière générale, lorsque des mécanismes scéniques sont employés sur la scène du *kabuki* par exemple, ils ne sont aucunement « spectacularisés » par la mise en cadre cinématographique mais au contraire donnés à voir dans leur fonctionnement même. Ainsi, le réalisme de la représentation cinématographique ne pose pas de problème puisque l'objectivité de la caméra n'a pas à se soucier d'un résultat illusionniste aucunement recherché par les artistes ou attendu par les spectateurs. En réalité, voir le « truc » en fonctionnement fait partie du spectacle, et c'est ce qu'apprécie le public de théâtre comme le remarque Ernst :

« Dans le *kabuki*, le véritable changement mécanique de scène est plus impressionnant que le sentiment d'un changement de scène effectué par mystère ou que des techniques soigneusement cachées. C'est l'opération des machines elles-mêmes qui ravit l'audience et non l'impression que les machines produisent l'illusion. Même quand le changement de scène montre des lieux successifs qui sont spatialement contigus, le soin ne porte pas sur le fait de montrer une continuité représentationnelle entre deux zones mais dans la démonstration des ressources de la machinerie théâtrale. Ainsi, dans son emploi d'appareils, le *kabuki* exhibe également sa théâtralité de base et son désir d'exposer franchement les moyens par lesquels ses effets sont produits²⁶⁵. »

À plusieurs reprises, la machinerie du théâtre est ainsi visible comme telle dans diverses scènes de films prenant pour cadre des performances scéniques. Dans *La Vengeance d'un acteur* de Kinugasa, les fonctionnements de trappes permettant au protagoniste de faire ses entrées et sorties de scènes sont vues dans leurs aspects les plus concrets (accessoiristes, poulies, préparatifs en coulisses, vibrations des décors factices lors des déplacements). Un plan séquence permet même de voir de côté le plateau tournant de la scène principale se

²⁶⁵ Earle ERNST, *op. cit.*, p. 154-155, notre traduction. « In the Kabuki the actual mechanics of change of scene is more impressive than the feeling that the scene change has been effected by mysterious, carefully concealed techniques. It is the operation of the machines themselves which delights the audience, not the feeling that the machines produce illusion. Even when the scene change shows successive areas which are spatially contiguous, the concern is not with showing a representational continuity between these areas but with the display of the resources of theatre machinery. Thus in its use of machines the Kabuki also exhibits its basic theatricality and its desire to display frankly the means by which its effects are produced. There are, to be sure, certain "tricks" in the Kabuki, such as that of *hayagawari* in which the actor conceals himself, makes a rapid change of costume and make-up, and appears in an unexpected quarter of the stage, but such effects are relatively few. »

mouvoir afin d'enchaîner deux actes d'une pièce, et les systèmes complexes de substitution de décors grâce, entre autres, à des panneaux coulissants évoquant les livres animés (*popup*) sont montrés en action. De même, lors d'une scène onirique d'*Histoire d'amour de Naniwa*, le dramaturge Chikamatsu s'imagine les héros de sa future pièce danser devant un décor de théâtre se transformant à vue après la chute d'une toile de fond alors que tombe une neige factice. Accessoires et décors entiers s'agencent alors comme par magie sur la scène, mais les vibrations entraînées par leur déplacement qu'enregistre en plan large la caméra révèlent instantanément leur nature de carton-pâte sans que cela ne perturbe la logique esthétique de la scène. L'ouverture du film *Conte des chrysanthèmes tardifs* de Mizoguchi présente quant à elle l'un des passages les plus célèbres de la pièce *Histoire d'événements étranges à Yotsuya* appelé « *toitagaeshi* ». Il s'agit de l'apparition des cadavres d'une femme et de son supposé amant surgissant des eaux d'un lac, cloués de chaque côté d'un large panneau de bois selon le châtiment réservé aux coupables d'adultère dans le Japon féodal, ce qui donne lieu à un changement quasi instantané d'apparence de l'acteur interprétant les deux rôles. À nouveau, Mizoguchi observe en plan large ce système de trappe dont on peut alors apprécier à la fois l'ingéniosité et la candeur.

Ce constat réaliste de l'image cinématographique n'enlève donc rien à l'effectivité spectaculaire de scènes théâtrales appréciées pour les efforts déployés à des fins présentationnelles. C'est l'une des raisons qui invalident la proposition de Sybil Thornton consistant à faire, selon son approche téléologique cinématocentrée, de l'emploi des trappes et autres ascenseurs permettant apparition et disparition des acteurs sur scène ou sur l'*hanamichi* l'équivalent du fondu enchaîné dans un film²⁶⁶. De même, le fait que le plateau puisse pivoter pour passer d'une scène à l'autre (entre un intérieur et un extérieur par exemple) évoquerait selon elle le fondu enchaîné ou le fondu au noir. Enfin, un pivotement sans changement de décor alors qu'un personnage se déplace latéralement correspondrait cette fois à un travelling d'accompagnement²⁶⁷. Jean-Jacques Tschudin ose également ce type de parallèle en relevant que « dans certains cas, le personnage central passe d'un décor à l'autre en marchant dans le sens contraire de la rotation du décor, créant ainsi divers

²⁶⁶ Thornton n'évoque pas le cas des volets que John Collick envisage de son côté comme une réminiscence du « long rideau tiré le long de la scène de *kabuki* au début et à la fin de chaque performance. » John COLLICK, *Shakespeare, Cinema and Society*, Manchester, Manchester University Press, 1989, p. 170, cité dans Erin SUZUKI, « Lost in Translation: Reconsidering Shakespeare's *Macbeth* and Kurosawa's *Throne of Blood* », *Literature Film Quarterly*, vol. 34 Issue n° 2, avril 2006, p. 100, notre traduction. « It is also reminiscent of the long curtain pulled across the Kabuki stage at the beginning and end of each performance. »

²⁶⁷ Sybil A. THORNTON, *op. cit.*, p. 133.

effets visuels intéressants, une sorte de fondu-enchaîné cinématographique²⁶⁸. » Pourtant, les transitions cinématographiques signalées ici participent clairement d'effets de montage, un montage narratif visant le plus souvent à assouplir les effets de transitions, voire à tendre à ce que d'aucuns nomment le montage transparent²⁶⁹. Au contraire, les apparitions ou disparitions sur scène des acteurs de *kabuki* par différents jeux de trappes ou l'utilisation des plateaux tournants valent bien davantage pour leur caractère spectaculaire et leur valeur monstrative. Le public les apprécie alors comme un tournant dans l'action ou comme l'apogée d'une démonstration spectaculaire. Seule la comparaison que propose Thornton entre l'élévation de la scène centrale, voire son pivotement sur son axe, pour figurer par exemple la chute d'un homme depuis une falaise, avec un mouvement de grue dans un film semble acceptable. En effet, le déplacement du point de vue cinématographique dans l'espace selon des directions et dans des proportions défiant les capacités du corps humain est facilement apprécié par le spectateur de cinéma comme des performances, par-delà même ce qu'elles donnent à voir du profilmique. Les éventuelles traces du tournage (vibrations, imperfection du cadrage) contribuent alors parfois au plaisir pris par le spectateur à la compréhension des difficultés rencontrées et surmontées pour lui donner à voir tel ou tel plan de telle ou telle façon²⁷⁰, ce que les très agiles et fluides mouvements de caméra générés par ordinateur ne semblent pas devoir procurer aujourd'hui. Mais comme le remarque Ernst, importe surtout le fait que ces effets ne sont acceptables au *kabuki* qu'à partir du moment où l'espace scénique n'est pas considéré comme réaliste mais reste employé « théâtralement²⁷¹ ».

Noël Burch insiste justement sur ce rapport à l'espace scénique qui posa problème lors des premières décennies du cinématographe au Japon, au moment où des conventions théâtrales étaient importées telles quelles pour être reprise devant l'objectif des caméras. Burch remarque ainsi :

²⁶⁸ Jean-Jacques TSCHUDIN, *op. cit.*, p. 396.

²⁶⁹ Cf. Jacques AUMONT et Michel MARIE, « Transparence. 2 », *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, *op. cit.*, p. 210.

²⁷⁰ Nous pensons par exemple, dans le désordre, aux récurrents mouvements de grue introductifs descendant sur des foules chez Brian De Palma, au mouvement de caméra pénétrant l'appartement au début du *Grand alibi* (Alfred Hitchcock, 1950), au mouvement de grue passant au-dessus de la gare dans *Il était une fois dans l'Ouest* (Sergio Leone, 1968), à celui associant mouvement de grue et emploi du *steadycam* au début de *From Hell* (Albert et Allen Hughes, 2001) ou encore à l'exemple étudié par Alain Bergala dans *Passion* (Jean-Luc Godard, 1982) dans « Filmer la Vierge : la rencontre avec la Vierge (à propos d'un plan de *Passion*) », *Nul mieux que Godard*, Paris Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1999, p. 142-153.

²⁷¹ Earle ERNST, *op. cit.*, p. 157, notre traduction. « If the Kabuki conception of stage space were a realistic one, the house could not be moved at all; but since space is used theatrically, both the house and Yuranosuke can move away from each other. » (à propos d'une scène de la pièce *Chūshingura*, Izumo Takeda I, Shōraku Miyoshi II et Senryū Namiki, 1748).

« Il est [...] possible de déceler, au cours de ces premières périodes, des traces du problème posé par la "vocation réaliste" de la caméra, autrement dit, par sa faculté de reproduire exactement la réalité perceptuelle. La pression exercée par le caractère occidental de la machine cinéma est [...] significativement observée dans les changements subtils apportés aux techniques du *kabuki* telles qu'elles furent transposées à l'écran. On peut s'en faire une idée par exemple dans *Chroniques des Taiko* (*Taiko Junanmi*, c. 1908). Il est entendu dans le *kabuki* que tout élément du décor qui ne sert plus est emporté par un des accessoiristes (*kurombo*) vêtus de noir. Or dans *Chronique des Taiko*, le héros à un moment donné pose sur le sol son grand chapeau de paille. Sur scène, un assistant "invisible" l'aurait sur-le-champ ôté à la vue du spectateur. Dans le film, il disparaît au cours du plan, tiré par un fil invisible à l'œil. De fait, je n'ai vu aucun film où figurent les accessoiristes, si apparenté au théâtre que le film en cause ait pu sembler par ailleurs. À considérer les degrés d'artifice scénique que le cinéma japonais s'est appropriés pendant si longtemps, il est difficile de comprendre pourquoi cette pratique particulière s'est trouvée systématiquement exclue – à moins d'y reconnaître l'un des premiers effets du point de vue occidental selon lequel le cinéma se définit comme plus réaliste que la scène, et donc comme le premier signe d'un conflit qui devait durer deux décennies et déterminer le cours entier du cinéma japonais²⁷². »

Burch estime ainsi que la volonté d'ôter l'accessoire de l'espace de représentation immédiatement après la fin de son utilité diégétique rencontre l'impossibilité de faire apparaître des accessoiristes masqués sur ce même espace, ce qui conduit, pour un temps, à l'invention d'un subterfuge. Se pose en effet ici la question de la coprésence d'éléments dans un même espace spectaculaire dont les limites ne sont pas celles auxquelles est habitué le regard occidental, du moins celui qui élabore les premières modalités de représentation cinématographique. Durant la première décennie du XX^e siècle, le cinématographe souffre en effet d'un « défaut d'institutionnalisation » comme l'identifie André Gaudreault qui précise immédiatement : « ce n'est pas [...] parce qu'il n'y a pas encore d'institution spécifiquement *cinématographique* qu'il n'y a pas, dans la sphère socioculturelle à l'intérieur de laquelle s'agitent les premiers tourneurs de manivelle, d'autres institutions et que le cinématographe ne répond pas, justement, aux normes et aux règles de ces autres institutions²⁷³. » L'exemple signalé par Burch est donc la preuve que les traces de présentation qu'il repère dans le cinéma japonais n'a pas été décidée mais qu'elle est née d'une même intermédialité caractéristique du cinématographe dans le monde entier. Au

²⁷² Noël BURCH, *Pour un observateur lointain : forme et signification dans le cinéma japonais*, op. cit., p. 92.

²⁷³ André GAUDREULT, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, op. cit., p. 176, souligné par l'auteur.

Japon, l'institutionnalisation du cinéma semble ainsi se faire par une gradation réaliste refusant progressivement différents types de coprésence au sein d'un même espace de représentation entre l'acteur et d'autres entités en charge d'éléments spectaculaires théâtraux : accessoire, travestissement, déguisement, masque, instrument, voix, appréciation spectatorielle, etc.

II.3. La présentationnalité comme coprésence réaliste et théâtrale

Bien que la présentationnalité des pratiques théâtrales japonaises ait été mise en avant par l'étude du jeu d'acteur ou de l'artificialité des décors et accessoires, ceux-ci ne sont jamais totalement affranchis d'une forme particulière de réalisme. En effet, certains gestes chorégraphiés, certains effets spectaculaires entretiennent un rapport au réel qui n'est certes pas celui de la scène occidentale mais qui propose néanmoins d'autres modalités d'appréhension de ce réel. Jean-Jacques Tschudin souligne par exemple à propos des costumes : « Bien que toujours soucieuse d'esthétique et d'harmonie plastique, la tenue des acteurs de *kabuki* peut néanmoins varier considérablement dans son degré de réalisme²⁷⁴. » De même, les accessoires, bien que stylisés, « obéissent au même principe pour tout l'éventail du réalisme [...] »²⁷⁵. Quant au maquillage, notamment celui dit « *kumadori* », typique du style de jeu *aragoto* : « loin de nier [le visage de l'acteur], [il] en souligne l'architecture pour le mettre davantage en évidence²⁷⁶. » Ainsi, sous la couche théâtrale se lit une épaisseur réaliste, et cette coprésence qu'Ernst identifiait plus tôt comme « réalité théâtrale » semble grandement participer au plaisir du spectateur, non seulement lorsqu'il l'observe sur scène mais également quand il partage sa propre réalité avec celle du théâtre.

II.3.a. La coprésence sur un même espace de représentation

La « réalité théâtrale » permet la coprésence sur scène d'éléments hétérogènes à partir du moment où ceux-ci sont envisagés comme des *kata* que Tschudin a identifiés sous forme d'unités théâtrales. Ainsi, nous avons pu voir à plusieurs reprises que les assistants peuvent côtoyer les acteurs sur l'espace scénique au moment même de la performance sans perturber l'appréciation de l'œuvre par le public. À ce titre, le marionnettiste du *bunraku* est peut-être l'exemple ultime de cette coprésence physique. Mais par les choix de cadrage, la monstration cinématographique a la possibilité de l'écarter du cadre, ne conservant plus

²⁷⁴ Jean-Jacques TSCHUDIN, *op. cit.*, p. 376.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 377.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 381.

l'humain comme référent mais adaptant l'échelle des plans à une autre figure anthropomorphique, la marionnette. Dans son commentaire de l'ouvrage de référence de Donald Keene sur le *bunraku*²⁷⁷, François Bizet remarque ainsi une contradiction entre les propos de ce dernier lorsqu'il insiste sur le refus d'un illusionnisme à l'occidentale au sein de cette pratique scénique et l'illustration de ceux-ci par des photographies représentant les marionnettes « en pied et parfois et gros plan²⁷⁸ ». Ainsi, la capacité d'effacement des marionnettistes qui participe largement de leur art serait rendue par le travail du « photographe [qui], en éliminant résolument du cadre les manipulateurs, a réussi à capter l'essence de la performance, laquelle réside en l'illusion parfaite de l'autonomie des poupées²⁷⁹. » Pourtant, Bizet s'attarde sur un fait essentiel mettant à mal cette volonté d'effacement, la tête dévêtue du marionnettiste principal, et s'interroge : « Comment penser, en termes de scénographie, ce régime d'exception qui – continûment – vient rappeler au regard la facticité d'un objet auquel il est reconduit à croire sans relâche²⁸⁰ ? » Retraçant longuement l'évolution des pratiques liées à la manipulation de marionnettes à partir d'une iconographie précise, Bizet constate qu'il n'y a pas de règle fixe à ce sujet. Les marionnettes ne seront pas immédiatement manier par trois manipulateurs et ceux-ci seront tantôt dissimulés par une cloison de bois ou un rideau, tantôt pleinement visible, le visage tantôt voilé, tantôt découvert. La tête dévêtue du manipulateur principal pourrait notamment participer d'une optique plus foraine qu'artistique, ainsi que d'une forme de « starification » de certains d'entre eux selon une logique mercantile. Ne pouvant s'y résoudre totalement, Bizet estime cependant :

« Loin qu'il veuille faire oublier les marionnettistes, le *bunraku* fait donc tout ce qui est en son pouvoir pour en rappeler la présence. Le coup de génie, c'est d'avoir dévoilé la Tête. Il fut décidé (j'ai fini par m'en convaincre), au terme d'une lente métamorphose de la scène et comme pour la couronner, qu'un méridien passerait à l'intérieur du trio et distinguerait l'un en le faisant sortir de l'ombre. Non tant pour lui octroyer un prestige que pour débous-soler l'œil du spectateur, soudain plongé entre chien et loup, ou plutôt tiraillé continûment entre visible et invisible²⁸¹. »

²⁷⁷ Donald KEENE, *Bunraku: The Art of Japanese Puppet Theatre*, Tōkyō, Kōdansha International Publishers, 1965.

²⁷⁸ François BIZET, *Tōzai !...*, *op. cit.*, p. 88.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 88-89.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 89.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 98.

Bizet précise certes que le terme de « décision » demeure problématique, ce qui souligne la difficulté à conceptualiser l'institutionnalisation de toute pratique artistique puisque celle-ci fait toujours partie d'un paradigme culturel intermédial comme l'a montré André Gaudreault pour le cinéma par exemple²⁸². Mais il constate donc que l'intérêt de ce choix réside dans une tension entre « visible et invisible », c'est-à-dire entre réalité du théâtre et illusion réaliste.

Quoi qu'il en soit, les films présentant des scènes de spectacles de marionnettes peuvent très rapidement être classés selon deux catégories distinctes. Soit le film s'attache à la monstration de cette présentationnalité théâtrale et maintient, dans ce cas précis du *bunraku*, cette indécision entre artificialité et illusionnisme, soit il déploie ses propres modalités représentationnelles à des fins narratives filmiques spécifiques en découpant par exemple grâce à des choix de cadrages des portions du spectacle afin notamment d'écartier les marionnettistes de l'image. Nous avons déjà croisé le premier cas lors de notre étude de la séquence se déroulant au théâtre d'Ōsaka dans *L'Élégie de Naniwa* où nous soulignons toutefois l'ingérence toujours latente du montage cinématographique sur la diégèse théâtrale. Le second cas se doit désormais d'être étudié afin de saisir les formes prises par ces choix filmiques et leur résultat. Ainsi, une séquence du film *Okuni et Gohei* (Mikio Naruse, 1952) propose une séquence de représentation théâtrale d'un passage de la pièce *Suicides d'amour à Amijima* (Monzaemon Chikamatsu, 1720). Celle-ci est donnée dans une habitation particulière par des marionnettistes visibles de l'audience. Parmi ses membres, deux individus, Okuni, une jeune veuve à la recherche du meurtrier de son époux, et Gohei, son domestique qui l'accompagne dans sa quête de vengeance, vivent la naissance d'un amour interdit. L'entrée sur scène de la première marionnette et de ses trois manipulateurs est vue en plan large depuis le quatrième rang des spectateurs agenouillés face à un espace scénique aménagé entre un paravent et une petite barrière de quelques dizaines de centimètres de hauteur. L'entrée sur scène d'une seconde marionnette depuis le couloir de l'habitation qui sert de coulisses, est montrée en plan moyen, depuis le premier rang, et suivie en panoramique horizontal. Un deuxième mouvement d'appareil identique au précédent la suit alors qu'elle revient sur ses pas, ce qui permet de voir passer dans le couloir au second plan les deux héros du film venant assister à la représentation. Puis un troisième panoramique vient recadrer le duo de marionnettes et leurs six manipulateurs. Après un plan moyen sur le fond de la pièce permettant de voir Okuni et Gohei prendre place, le serviteur

²⁸² Cf. André GAUDREULT, *Cinéma et attraction : pour une nouvelle histoire du cinématographe*, op. cit.

s'agenouillant en retrait à bonne distance de sa maîtresse, un plan rapproché sur la scène, équivalent à un plan moyen sur les marionnettes, permet de voir de trois-quarts face, dans un équilibre compositionnel parfait, les poupées en pied et leurs marionnettistes principaux derrière elles. La composition laisse ainsi le choix entre l'appréciation de la dextérité des manipulateurs et celle de l'œuvre en train d'être jouée, selon cette tension permanente soulignée par Bizet. Puis, un plan rapproché sur Okuni derrière laquelle on aperçoit Gohei la montre baisser les yeux, apparemment étreinte par l'œuvre, puis amorcer un regard par-dessus son épaule avant de le réorienter vers la scène. Immédiatement, un plan rapproché, à l'échelle des poupées, isole les deux protagonistes de la pièce *Suicides d'amour à Amijima* selon un cadrage rejetant hors-champ la quasi-totalité des manipulateurs. Suit alors un plan rapproché sur Gohei qui tourne à son tour son regard vers Okuni. Instantanément, le spectateur du film comprend que ces deux « autres » spectateurs de la performance théâtrale sont particulièrement touchés par le contenu de l'œuvre. Ceux-ci traversent ainsi un processus de projection-identification²⁸³ durant lequel cette scène de *michiyuki* – voyage des amants malheureux fuyant leurs obligations avant leur double suicide – tirée d'un drame de Chikamatsu, entre en résonance avec leur propre parcours et met à jour leur amour jusqu'à présent inavoué. Pour ce faire, la mise en scène cinématographique a dû en passer par une sélection par le cadrage de l'élément illusionniste, la diégèse théâtrale prévalant sur la performance. Le plan rapproché sur le couple de marionnettes connecte ainsi mentalement les deux amants en puissance que sont Okuni et Gohei, par-delà leur séparation physique qu'impose leur différence de classes et que renforce leur isolement par le cadre cinématographique. Ces deux individus se trouvent ainsi réunis par l'intermédiaire de la diégèse théâtrale que la mise en cadre épure d'une contingence représentationnelle majeure, les marionnettistes.

Nous pouvons dès lors constater que pour laisser de côté volontairement cette co-présence de corps réels et de corps fictionnels sur un même espace scénique, la mise en cadre a servi à s'approcher de ce dernier alors que dans l'exemple de l'*onnagata* dans *La Vengeance d'un acteur* d'Ichikawa, c'est le gros plan qui brisait la diégèse théâtrale. Cette démarche se retrouve ponctuellement dans la séquence d'ouverture du film *Dancers of Awa* (Masahiro Makino, 1941) où un conteur et montreur de marionnettes présentent une saynète humoristique dans la cour d'une habitation, accompagnés d'un percussionniste que

²⁸³ Cf. Edgar MORIN, « L'Âme du cinéma », *Le Cinéma ou L'Homme imaginaire : essai d'anthropologie sociologique*, Paris, Minuit, 1956, p. 91-120.

l'on devine bord-cadre dans le premier plan. Ce plan large propose une composition particulière, comme pris depuis les coulisses, puisque l'on peut voir au premier plan des marionnettes de grande taille inusitées, au second plan le manipulateur vu de côté et à l'arrière plan une jeune femme observant la scène. Une variation de mise au point entraîne notre attention vers la profondeur de l'image, puis un mouvement du marionnettiste qui se tourne un bref instant vers la caméra permet un raccord dans l'axe. Un plan rapproché insiste alors sur le lien fait entre le marionnettiste, la poupée de petite taille et l'unique spectatrice que l'on découvre ensuite, après un nouveau raccord dans l'axe, en plan rapproché. Celle-ci semble contrariée par les paroles de la comptine que chante l'artiste : elle se dresse puis hésite à manifester son mécontentement comme le montre un retour au plan large qui ouvrirait la scène. Une fois la performance terminée, elle s'approche, dans un plan américain toujours pris depuis le même axe, et fait part de son agacement. Celui-ci grandit à mesure que le marionnettiste ironise sur la situation, et la jeune femme finit par lever la main pour finalement frapper légèrement le crâne de la marionnette. Un plan rapproché sur celle-ci – si nous la considérons désormais comme le référent de l'échelle des cadrages – permet de la voir se frotter la tête de douleur. Ainsi, les choix de mise en cadre mettent immédiatement en avant la situation spectaculaire dans ses dimensions matérielles, grâce notamment à l'angle de prise de vue principal qui ne mime pas l'existence d'un quatrième mur. Mais la spectatrice diégétique qui se situe dans la même situation oculaire, en miroir de la caméra, semble bien prise dans une tension entre la présentationnalité de la situation et l'illusion diégétique. Elle reproche au conteur ses propos mais, gênée par la situation, adresse son agression physique à la marionnette dans un geste évidemment enfantin, et la mise en cadre de venir détacher le personnage fictionnel de son origine concrète. Il semble par ailleurs que la diégèse théâtrale voit ici son effectivité renforcée par l'élément vocal. En effet, la jeune femme frappe bien la marionnette pour se venger des propos tenus par la « voix » de son propriétaire, et la « réaction » de la poupée se frottant la tête est accompagnée d'une onomatopée prononcée par le conteur (l'équivalent japonais de « Aïe, aïe, aïe »).

François Bizet constate d'ailleurs le même tiraillement pour le spectateur vis-à-vis de l'accompagnement sonore provoqué par cette autre coprésence qu'implique la séparation du geste physique et du « geste vocal » pour reprendre l'expression de Barthes. Bizet admet à nouveau l'impossibilité de dater avec précision le moment où le conteur *tayū* et le joueur de *shamisen* quittent le plateau principal du *bunraku* et trouvent place sur une estrade indépendante pour apparaître à la vue de tous côté cour, tandis que le reste des musi-

ciens demeure dissimulé dans une alcôve côté jardin. 1728 est souvent considérée comme une année décisive à ce sujet bien que les chercheurs japonais ne dessinent pas d'évolution linéaire mais « une histoire accidentée [...] soumise à ce régime, aléatoire mais déterminant, des "circonstances spéciales"²⁸⁴. » Toujours est-il que cette distribution spatiale en zones séparées physiquement et visuellement, non seulement entre les éléments visuels et les éléments sonores mais aussi entre les éléments sonores eux-mêmes, suscite une forme d'attention particulière de la part du spectateur de *bunraku* qui se voit proposer au moins deux performances à la fois, celle des marionnettistes et celles du duo conteur/musicien. Bizet remarque d'ailleurs que les premiers ne regardent jamais les seconds, et *vice versa*, « deux versions de la même histoire [ayant] bien lieu devant nous simultanément mais chacune d'elle [...] hors du champ visuel de l'autre²⁸⁵. » Bizet estime également que « l'effet stéréophonique, pourrait-on dire, est d'autant plus saisissant qu'il est contrebalancé par l'asymétrie visuelle (haut/bas, caché/montré), qui met le corps de l'auditeur en alerte, ou en émoi », et conclut : « Une spatialisation des phénomènes sonores, voilà le *bunraku*²⁸⁶. » Surtout, il relie cette sollicitation sonore à l'activité visuelle, allant même jusqu'à comparer le spectateur de *bunraku* au personnage de Jefferies dans *Fenêtre sur cour* (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954), un « être à l'affût : un œil prêt à bondir à la moindre sollicitation de l'oreille²⁸⁷. » L'auteur souligne à juste titre un point trop souvent laissé de côté dans l'analyse du film d'Hitchcock, celui qui fait des indices sonores (abolements du chien, musique émise par une radio ou jouée au piano, cri de femme et bris de verre en pleine nuit, etc.) des embrayeurs fictionnels dans l'esprit du protagoniste immobilisé face à sa fenêtre ouverte sur sa cour d'immeuble, au même titre que les indices visuels. Dès lors, la force d'évocation diégétique d'un gros plan comme celui concluant la courte séquence de *Dancers of Awa* est en partie assurée par la voix du personnage/marionnette qu'endosse le marionnettiste pour réagir au coup porté par la jeune fille en colère.

La séquence d'*Okuni et Gohei* débute, elle, par un plan moyen de trois-quarts sur le *tayū* et le joueur de *shamisen* installés dans un angle de la pièce qui sert exceptionnellement de lieu de représentation. Puis, un contrechamp pris derrière l'épaule du premier permet de voir au second plan le public changer le foyer de son attention lorsque les marionnettistes font leur entrée. Par la suite, aucun plan ne permettra de revoir ce duo qui in-

²⁸⁴ François BIZET, *Tōzai !...*, *op. cit.*, p. 102.

²⁸⁵ *Ibid.*

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 103.

²⁸⁷ *Ibid.*

tervient pourtant continuellement en accompagnant l'errance des personnages représentés. Dans *L'Élégie de Naniwa*, Mizoguchi opte pour le même type d'angles de vue mais c'est cette fois la scène que l'on observe au second plan lors du cadre pris par-dessus l'épaule du *tayū*. Or, nous avons pu voir dans ce second exemple que la diégèse théâtrale n'entrera pas en résonance avec celle du film contrairement à ce qui se produit dans celui de Naruse. Mizoguchi tente donc de relier par son cadrage ces deux performances (celle des marionnettistes et celle des musiciens) alors que Naruse met à égalité les éléments visuels de la pièce et ceux de son propre film afin que l'accompagnement sonore recouvre l'ensemble et puisse par conséquent influencer sur la diégèse filmique. Le principe même du hors-champ sonore, ou du moins de la possibilité de maintenir hors-champ une source sonore tout en entendant le son qu'elle émet est bien entendu une spécificité de la représentation cinématographique. Mais ce jeu sur le hors-champ n'est pas anodin, notamment en ce qui concerne le conteur et la part vocale de la bande son. Dès que ce dernier n'est plus visible à l'écran, le contenu du « texte » l'emporte immédiatement sur la performance vocale et tend, comme chez Naruse, à orienter l'interprétation des images filmiques. L'engagement physique très marqué des chanteurs des pratiques scéniques japonaises n'est d'ailleurs pas pour rien dans l'appréciation de cette performance vocale. En tant que « support visuel » de celle-ci, le corps et le visage de l'artiste vocal attirent l'œil et soulignent ainsi cette coprésence de deux espaces scéniques indépendants et donc de plusieurs formes d'expression artistique dans un même lieu de spectacle.

Comme nous avons pu le voir plus tôt, les théâtres *kabuki* et *nō* présentent des configurations scéniques accueillant également des musiciens à proximité des comédiens, notamment lors des numéros dansés. Le *nō* assume par ailleurs la coprésence d'un acteur masqué, le *shite*, et d'un acteur au visage découvert, le *waki*. L'utilisation du masque pour le premier entraîne un type de jeu particulier qui renforce l'idée d'une coprésence le temps de la représentation d'un être fantastique (divinité, fantôme, etc.) et d'un humain, mais en termes diégétiques cette fois. René Sieffert souligne à ce sujet :

« Ce masque, du fait qu'il est légèrement plus petit que le visage d'un homme, fait paraître plus élancée la silhouette du *shite* et, par contraste, plus épaisse celle du *waki*. [...] Il exige un jeu très stylisé, les jeux de physionomie réalistes étant exclus. Ce qui ne signifie nullement que le masque interdise les jeux du visage. Bien au contraire, par l'habile utilisation des reflets sur le masque, le bon acteur peut rendre ce dernier aussi expressif que le visage

le plus mobile. Mais les expressions ainsi obtenues sont, elles aussi, stylisées et en quelque sorte sculpturales²⁸⁸. »

François Bizet associe de son côté cette cohabitation à la présence dans le *bunraku* d'un marionnettiste tête nue à côté de sa marionnette, marionnettiste dont la nudité est celle « du *waki*, l'autre rôle, terrestre, du théâtre *nō*, à qui il est imparti d'invoquer le *shite*, et ainsi permettre au masque d'au-delà d'apparaître et de danser sa présence²⁸⁹. » À nouveau, les conventions ont rendu tout à fait acceptable qu'un acteur soit masqué et pas l'autre dans le même cadre scénique. Ceci s'explique principalement par le fait que « le masque, comme le costume, vise à caractériser un type plutôt qu'un individu²⁹⁰ » L'attention portée par la représentation cinématographique au masque du *shite* ne peut guère passer outre cette stylisation du type et ne peut que s'arrêter à la couche diégétique du personnage sans atteindre l'acteur. C'est le cas par exemple chez Mizoguchi dans *Les Quarante-sept rōnin* ou *Une femme dont on parle* (1954). Si, dans le premier, le visage de l'acteur a bien été aperçu avant qu'il ne monte sur scène grâce à l'un des très rares cadrages rapprochés de ce film de trois heures quarante ne comprenant que cent soixante plans, pour la plupart des plans-séquences à bonne distance des acteurs, le masque de démon autonomise immédiatement la performance par rapport au reste de la diégèse filmique. Dans le second exemple, la vieille femme moquée dans un interlude de *kyōgen* lors d'une représentation de *nō* est probablement interprétée par un acteur beaucoup plus jeune que son rôle mais seule la vieillesse du personnage ressort et atteint profondément le protagoniste féminin du film qui assiste à la représentation. Celle qui fréquente alors un homme beaucoup plus jeune qu'elle est fortement touchée par le contenu de cette pièce humoristique moquant la lubricité d'une vieille femme fictionnelle.

La force de diégétisation du masque est d'ailleurs évidente dans des films ne portant pas sur le monde du théâtre. Ainsi, dans *Le Grondement de la montagne* (Mikio Naruse, 1954), le personnage principal se voit proposer par un ami d'acheter un masque *nō* de collection représentant le visage d'un jeune homme. Il demande alors à sa secrétaire de le poser un instant sur le visage et de tourner la tête dans différentes directions. Le vendeur demande alors à son ami s'il ne le trouve pas doué d'une vie propre. Nous n'entendons pas la réponse de ce dernier mais la variation d'échelle des plans y répond à sa façon, posi-

²⁸⁸ René SIEFFERT, « Introduction », dans ZEAMI, *La Tradition secrète du nō*, introduction de, *op. cit.*, p. 22.

²⁸⁹ François BIZET, *Tōzai !...*, *op. cit.*, p. 89.

²⁹⁰ René SIEFFERT, « Introduction », dans ZEAMI, *La Tradition secrète du nō*, introduction de René Sieffert, *op. cit.*, p. 22.

tivement. À mesure que l'attention du futur acheteur s'amplifie, le cadrage se resserre sur lui ainsi que sur le visage masqué, jusqu'à faire oublier la présence dans le cadre des mains de la jeune secrétaire qui tient le masque devant son visage, sans l'avoir accroché derrière sa tête. Le masque fait immédiatement exister le *shite* devant les yeux écarquillés du *waki*, dans un bureau on ne peut plus banal, et les simples mouvements de tête vers le haut, le bas ou sur les côtés font affleurer une série d'expressions sur ce visage pourtant impassible. Les potentialités expressives de ce type de masque sont particulièrement exemplifiées par le dispositif du film *Atman* (Toshio Matsumoto, 1975), court métrage expérimental dans lequel un individu portant un masque de démon emprunté au *nō* et un habit de scène est filmé en extérieur grâce à un travelling circulaire à trois cent soixante degrés tandis que se succèdent de très violents zooms avant et arrière sur son visage. La prise de vue saccadée (il s'agit probablement d'une série de photographies refilmées au banc-titre) permet de le voir alors sous tous les angles et selon différentes expositions, son faciès prenant tour à tour une expression goguenarde, mystérieuse ou effrayante.

Dans *Onibaba* (Kaneto Shindō, 1964), une vieille paysanne se retrouve justement nez à nez avec un samouraï lépreux dissimulant son visage par un tel masque de démon. Devant la frayeur de la vieille femme, le guerrier lui demande de garder son calme et précise immédiatement qu'il n'est pas un être surnaturel. Les plans rapprochés sur son visage masqué qui ne laisse voir que son menton et ses maxillaires bouger lorsqu'il parle, ne peuvent suffire, même au spectateur filmique, à dépasser cette première impression renforcée par l'éclairage très directionnel et le mixage de la voix du personnage. Sieffert souligne en effet que « contrairement au masque grec, le masque de *nō* étouffe la voix ; la diction caractéristique du *nō* est certainement due à ce phénomène²⁹¹. » Si dans un contexte scénique ce détail peut indiquer la présence de l'acteur, il participe dans le même temps du caractère fantastique des *shite* et l'effet diégétique est encore plus frappant hors de ce contexte. Dans *The Human Vapor* (Ishirō Honda, 1960), le récit policier bascule un instant dans le fantastique lorsque le personnage principal tombe par hasard sur une femme en train de répéter une pièce de *nō* nécessitant le port d'un masque de démon, avant qu'elle ne l'ôte et qu'un travelling avant souligne l'effet provoqué sur l'homme qui découvre alors son visage angélique. À cet effet de contraste répond l'effet de contamination dans une scène de confrontation de *Kurama Tengu* (Masahiro Makino et Sadatsugu Matsuda, 1938) où deux bandits masqués se font face. Lorsque l'un d'eux ôte son masque de *hyottoko*, son visage conserve

²⁹¹ *Ibid.*, p. 22.

quelques instants une expression figée voisine de celle grotesque de son accessoire folklorique (employé dans le *kyōgen*), tandis que l'autre bandit révèle le visage gracieux d'une jeune femme derrière un masque de démon.

Cette puissance évocatrice du masque est telle qu'elle est régulièrement mise à profit afin de marquer une rupture dramaturgique au sein d'une diégèse filmique. Ainsi, dans *The Flame of Devotion* (Koreyoshi Kurahara, 1964), le simple fait qu'une jeune femme s'empare d'un masque enclenche l'exécution d'une danse de *nō* de sa part sans justification scénaristique. Celle-ci prend fin aussi brutalement qu'elle a commencé, sans que le personnage ne soit montré en train d'enlever le masque, le port de celui-ci ayant comme enclenché une réalité alternative au cœur même de la diégèse principale. Il en est de même dans *Le Samouraï que j'aimais* (Mitsuo Kurotsuchi, 2005) où la déstabilisation mentale d'un personnage lors d'un affrontement repose sur le port d'un masque de *nō*, tandis qu'une tentative d'assassinat lors d'une performance scénique dans *Owls' Castle* (Masahiro Shinoda, 1999) semble perturbée par le fait que la victime a le visage recouvert d'un tel masque. Dans *This Transient Life* (Akio Jissoji, 1970), les masques de *nō* désinhibent les personnages d'un frère et d'une sœur qui laissent soudainement cours à leurs pulsions incestueuses. Suivi par une caméra très dynamique, leur défilé d'abord enfantin à travers les pièces de l'habitation qu'ils traversent à vive allure permet de nombreux changements d'éclairage. Tandis que leurs halètements étouffés emplissent la bande son, différentes expressions se lisent sur la surface des masques à mesure que l'amusement infantile tourne à l'excitation sexuelle.

Notons enfin que dans le cas exceptionnel où l'un des personnages n'a le visage que partiellement recouvert, comme c'est le cas dans la scène finale de représentation de *nō* dans *Le Trône du maître de nō* (Daisuke Itō, 1953), le gros plan sur l'acteur dont on devine les yeux, met en jeu une double lecture. Sous le personnage, le spectateur du film voit cette fois le jeune acteur alors en train de faire ses preuves et de s'affirmer face à son père qui a lui le visage entièrement masqué. De cette façon, le film peut suivre jusqu'au bout le schéma traditionnel du récit initiatique et son spectateur apprécier la communication qui se fait entre un patriarce autoritaire et son élève sur la scène même de leur couronnement mutuel. Durant le reste de la représentation, à un plan rapproché ou à un gros plan sur le visage masqué du personnage joué par le père répondra à chaque fois un gros plan sur celui interprété par le fils au talent désormais comparable, les raccords entre les

deux se faisant alors dans le mouvement lorsqu'ils tournent par exemple violemment la tête sur le côté à plusieurs reprises.

L'emploi de déguisement grandeur nature pour figurer des animaux dans le théâtre *kabuki* est un autre exemple de l'acceptabilité d'une coprésence d'éléments réalistes et d'éléments théâtraux par le biais d'une certaine stylisation, c'est-à-dire, dans ce cas précis, d'une vectorisation de l'animal par l'humain. Ainsi, nous pouvons voir dans *Histoire d'herbes flottantes* d'Ozu des acteurs préparer en binôme leur performance consistant à jouer un cheval. Si nous ne les voyons finalement jamais sur scène, l'unique séquence de représentation publique met en scène un enfant dans le rôle d'un chien. Celui-ci oublie de faire son entrée sur scène puis de se mettre à quatre pattes. Il entame finalement son rôle une fois rappelé à l'ordre par l'acteur jouant le rôle principal et imite plusieurs attitudes de chien dans un déguisement adapté à sa silhouette (renifler, uriner, remuer la terre, aboyer, etc.). Mais lorsque l'acteur face à lui fait tomber par inadvertance un accessoire, le jeune garçon le ramasse, se redresse, l'essuie et le tend à son aîné qui lui assène finalement un léger coup sur la tête pour le punir de cette interruption impromptue de la diégèse. L'enfant se met alors à pleurer en portant ses poings devant les yeux comme le font toujours les enfants dans le cinéma d'Ozu. À nouveau rappelé à son rôle par l'acteur qui l'incite à reprendre sa place, le jeune garçon ne s'y plie que de mauvaise grâce. Le comédien principal reprend lui son rôle en lançant à ce chien qui le harcèle un autre accessoire en plein sur le crâne. Les pleurs du garçon repartent alors de plus belle tandis qu'il se redresse et se dirige vers les coulisses sous les applaudissements de l'audience. Cette rupture répétée du continuum diégétique n'empêche donc pas le public d'apprécier la performance à partir du moment où ces événements perturbateurs ont bien lieu sur la scène-même, de la même façon que l'acteur principal interrompt régulièrement sa performance pour remercier l'audience. Non seulement un humain imitant un chien peut donc côtoyer un humain réel, mais un chien diégétique peut également partager l'espace scénique avec celui qui lui donne vie, un enfant capricieux et maladroit.

Ces enjeux sont encore compliqués dans *Acteurs ambulants* de Naruse dont l'histoire principale tourne autour d'un duo d'acteurs interprétant un cheval. Leur place au sein de la troupe itinérante de *kabuki* qu'ils accompagnent se voit soudainement compromise lorsque leur déguisement est accidentellement endommagé et que leur patron n'hésite pas à les remplacer sur scène par un véritable cheval. En apparence mineur, ce film est

régulièrement considéré comme l'un des plus représentatifs du rapport à la représentation artistique de ce cinéaste ayant réalisé plusieurs longs métrages sur le métier d'artiste, notamment durant la guerre du Pacifique. Jacques Rancière estime ainsi que ce film « contient peut-être la poétique et la morale du réalisateur » et que cette morale est celle de la *mimèsis*, les acteurs parvenant à mettre en fuite le cheval en hennissant « mieux, par étude, que le vrai, par nature », mettant ainsi « à sa place la nature, ses besoins et ses douleurs²⁹² ». Jean Narboni reprend cette proposition en affirmant qu'*Acteurs ambulants* développe « sous son apparence de divertissement mineur, un burlesque traité de la *mimèsis*²⁹³. » Et le critique de développer son analyse de « l'art poétique » de Naruse à partir de cet exemple afin de démontrer que le naturel de son cinéma, son apparente simplicité, est le fruit d'une « élaboration », d'un travail réfléchi²⁹⁴. Si les lignes de ces deux auteurs paraissent tout à fait pénétrantes quant à l'appréhension de l'œuvre de ce cinéaste, il apparaît cependant qu'elles détournent la lecture première de ce qui se passe réellement dans le film une fois les acteurs remplacés par le cheval, comme le relève tout de même en passant Rancière : « Les spectateurs sont prêts à préférer le réel à la copie, acceptant même qu'il ne sache pas se tenir et pisse sur la scène²⁹⁵. » En réalité, il n'est pas si clair que le public comprenne que l'animal soit réel, comme le révèle un plan sur deux spectatrices assises en galerie en train de commenter l'apparence de l'animal qu'elles pensent encore interprété par deux acteurs. De même, les rires enthousiastes du public lorsque l'animal urine sur scène réagit également à l'affolement inutile des acteurs autour de lui. Comme dans *Le Journal des acteurs ambulants* ou *Histoire d'herbes flottantes*, ces éléments sont automatiquement intégrés à l'attraction à partir du moment où ils ont lieu sur l'espace scénique. Aussi, bien que le public accueille volontiers la présence d'un animal réel sur scène, le critère de la *mimèsis* n'est peut-être pas le plus adapté pour aborder ce type de pratique théâtrale. Dès lors, la lecture des analystes occidentaux voyant la victoire d'une perfection mimétique sur la nature ne tient plus vraiment. Si le public japonais peut apprécier tout autant un chien et un cheval factices, joués par des acteurs, qu'un animal réel sur scène à côté d'acteurs interprétant d'autres personnages, c'est que la coprésence d'éléments hétérogènes sur le seul espace de représentation est perçue selon des dispositions particulières²⁹⁶. La présence du

²⁹² Jacques RANCIÈRE, « Naruse, le plan partagé », *Cahiers du cinéma*, n° 556, avril 2001, p. 72.

²⁹³ Jean Narboni, *Mikio Naruse : les temps incertains*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Auteurs », 2006, p. 131.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 165-167.

²⁹⁵ Jacques RANCIÈRE, *op. cit.*, p. 72.

²⁹⁶ Helbo insiste au contraire sur la banalisation de la présence animale par le cinéma dans le cas d'adaptations de pièces occidentales où celle-ci revêt un caractère exceptionnelle. Il prend notamment

public, ses réactions et modalités d'expression, tant physiques que sonores, paraissent donc primordiales à prendre en compte dans ce questionnement de la présentationnalité des pratiques théâtrales japonaises afin de comprendre ce que l'espace de représentation est censé offrir en termes de plaisir spectatorial.

II.3.b. La coprésence dans un même espace de spectacle

Georges Banu comme François Bizet soulignent l'incompatibilité générale des principes théâtraux japonais avec le modèle de la *mimèsis* du théâtre occidental où la scène est envisagée « comme monde clos, préservé, cristallin, où action et agents doivent nous apparaître enfin scintillants, transparents à eux-mêmes, en une coïncidence sans défauts ni aspérités du réel avec sa *mimèsis*²⁹⁷. » Le second insiste sur le fait que le *sewamono*, drame bourgeois japonais qui appelait plus encore un modèle mimétique, s'est finalement épanoui à travers les artifices du *bunraku* et du *nō*, échappant ainsi au « principe majeur de la *mimèsis* : la représentation de l'homme par l'homme²⁹⁸. » Pourtant, comme nous l'avons vu, ces constatations générales sont troublées par certains rapports que le spectateur entretient avec ce qui se déroule sur l'espace scénique et à la conception même de cet espace. Et Bizet d'admettre justement à propos du théâtre de marionnettes :

« La scène du *bunraku*, elle, est éminemment poreuse. Par le déploiement du jeu en deux aires, par la séparation du geste et de la voix, par la présence continue des montreurs, elle ménage partout, à tout moment, l'écart, l'interstice, le décrochage diégétique, autant de paliers et de passages, faux murs, boyaux, chausse-trapes d'un espace à la fois immédiatement hospitalier et traversé d'enchantements imprévisibles. On est loin de cette "dramaturgie du miroir" élaborée au temps des Lumières qui, par un illusionnisme impeccable, s'évertuait à dissimuler autant que possible sa théâtralité. L'historien Robert Abichard a d'ailleurs bien montré en quoi ces pratiques de la scène bourgeoise s'étaient éloignées du modèle aristotélicien, avaient perverti même la fonction mimétique, laquelle prônait au contraire une distance des faits à leur représentation²⁹⁹. »

Il semble donc y avoir contradiction entre l'affirmation d'une opposition des modèles théâtraux occidentaux et japonais, notamment du « drame bourgeois », et l'affirmation que tous

l'exemple du cheval dans certaines mises en scène de *Peer Gynt* (Henrik Ibsen, 1876). André HELBO, *L'Adaptation. Du théâtre au cinéma*, op. cit., p. 72.

²⁹⁷ François BIZET, *Tōzai !...*, op. cit., p. 117. Georges Banu exprime le même avis dans Georges BANU, *L'Acteur qui ne revient pas*, op. cit., p. 23.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 118.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 117.

deux seraient éloignés du principe mimétique, l'un par refus de l'illusionnisme et l'affirmation d'une distanciation, l'autre par illusionnisme et refus de la distanciation. En réalité, cette contradiction n'est qu'apparente si l'on considère plus précisément ce que l'on entend par *mimèsis*. André Gaudreault a en effet bien montré qu'il n'y avait pas d'équivalence entre la *mimèsis* platonicienne et la *mimèsis* aristotélicienne mais un emboîtement des concepts :

« [Aristote] aborde la question par le biais de ce que l'on pourrait appeler l'"imitation (ou la représentation) artistique" ou l'"imitation (ou la représentation) poétique" en général (dans le sens, très particulier, où l'on dit que les arts "imitent" ou "représentent" le réel). Le problème c'est que, en grec, le mot pour désigner cette réalité est *mimèsis*, mot polysémique par excellence [...]. Mais on ne saurait s'étonner de cela puisque c'est exactement la même situation qui prévaut, dans notre langue, pour les deux plus importants équivalents utilisés pour rendre le sens du mot *mimèsis*, soit "imitation" et "représentation" précisément. La *mimèsis* platonicienne n'est-elle pas en effet l'équivalent de ce que l'on désigne en français par l'expression "représentation (ou imitation) théâtrale" (ou scénique) et, [...] la *mimèsis* aristotélicienne ne correspond-elle pas, à un autre niveau, à ce que l'on désigne par "représentation (ou imitation) poétique"³⁰⁰ ? »

Il importe donc de laisser désormais de côté le modèle aristotélicien de la *mimèsis* (que Gaudreault note par la suite avec une majuscule, *Mimèsis*) puisque les formes théâtrales japonaises qui nous intéressent ici proposent une « représentation poétique », ce que nous avons pu nommer plus tôt une « réalité théâtrale » donnant sa cohérence à l'ensemble de ses composantes. En revanche, le principe de *mimèsis* platonicienne, au sens de l'imitation-personnification demeure à questionner si nous nous souvenons non seulement que le public japonais apprécie selon Earle Ernst de voir l'acteur « en train de jouer », mais également que les acteurs ne sont pas les seuls vecteurs de récit. Ainsi, les catégories proposées par Gaudreault, de *diègèsis* non mimétique et de *diègèsis* mimétique (c'est-à-dire la *mimèsis* au sens de Platon) demeurent deux pôles entre lesquels les pratiques japonaises sont tiraillées. Si nous avons déjà croisé ces deux pôles au cours de la présente étude en interrogeant par exemple la représentation cinématographique du jeu d'acteur ou du rôle du conteur, il s'agit désormais de considérer plus précisément comment cette représentation peut rendre compte de la réaction en direct du public face à une présence physique dans un espace-temps partagé. Nombreuses sont les séquences de films japonais se déroulant au

³⁰⁰ André GAUDREULT, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, op. cit., p. 64-65.

théâtre insistant effectivement sur un rapprochement des espaces diégétique et spectatorial, c'est-à-dire sur cette porosité entre scène et salle que souligne Bizet³⁰¹, c'est-à-dire cette non ségrégation des espaces qui permet un franchissement de la rampe permanent, bien entendu sans volonté subversive d'ordre esthétique ou politique. Cet éclaircissement fait, nous rejoignons le rapide bilan que proposent Joseph Anderson et Donald Richie dans leur étude du cinéma japonais et du rôle des bonimenteurs ou *katsuben* durant les trois premières décennies du XX^e siècle :

« En situant l'expérience filmique dans la tradition narrative vocale japonaise, le *katsuben* désavouait le film comme une forme dramatique de fondement occidental. De récentes études dramatiques japonaises ont considéré les concepts basés sur la *Poétique* d'Aristote pratiquement inutiles parce que ces concepts européens historiques du drame sont inapplicables au *nō*, au *kabuki* et aux autres formes théâtrales locales. De ce point de vue, le théâtre traditionnel japonais est fondamentalement une expansion visuelle de la narration [*storytelling*]. Contrairement au drame européen, le drame traditionnel japonais est une présentation dans laquelle (1) les acteurs ne jouent pas des événements de façon autonome par rapport aux spectateurs ; (2) les dialogues prononcés par les acteurs ne constituent pas la modalité principale du discours ; et (3) les structures fondamentales de l'intrigue ne sont pas basées sur le conflit, la crise, le paroxysme, la résolution et l'unité dramatique³⁰². »

Comme nous l'avons évoqué précédemment, l'intrigue principale des passages théâtraux d'*Acteurs ambulants* de Mikio Naruse tourne autour de l'apparition sur scène d'un cheval d'abord interprété par deux acteurs endossant un lourd costume puis par un véritable animal. La première séquence de représentation intervient au bout de dix minutes de métrage et débute par un plan d'ensemble pris depuis la scène et tourné vers la sortie de l'*hanamichi* (*agemaku*). Une moitié de fosse, la galerie supérieure gauche et une partie de

³⁰¹ Afin d'expliquer cette porosité, Darrell Davis rappelle l'une des origines du *kabuki*, à savoir la danse de rue (*furyū odorî*) durant laquelle les spectateurs expriment en direct leur avis spontané. Il remarque également que les peintres ont toujours appréhendé le public et la scène comme un tout dans leurs œuvres prenant pour cadre des salles de *kabuki*. Darrell W. DAVIS, *Picturing Japaneseness. Monumental Style, National Identity, Japanese Film*, New York, Columbia University Press, 1996, p. 123-124. La notion de « lieu dramatique » proposée par Bazin s'en trouve inévitablement questionnée. Nous y revenons dans la troisième partie de cette étude au sujet d'adaptations cinématographiques de pièces théâtrales.

³⁰² Joseph L. ANDERSON et Donald RICHIE, *op. cit.*, p. 285, notre traduction. « By locating the film experience within the Japanese vocal narrative tradition, the *katsuben* repudiated film as a Western-based dramatic form. Recent Japanese drama scholarship finds concepts based on Aristotle of the *Poetics* almost useless because the historic European concepts of drama are inapplicable to Noh, Kabuki, and other indigenous theatrical forms. In this view, Japanese traditional theater is fundamentally a visual expansion of storytelling. Unlike European drama, traditionally based Japanese drama is a presentation in which (1) actors do not autonomously enact events for spectators; (2) dialogue spoken by actors is not the primary speech modality; and (3) basic plot structure is not based on conflict, crisis, climax, resolution, and dramatic unity. »

la galerie du fond sont toutes trois remplies de spectateurs les yeux tournés vers les trois acteurs faisant leur entrée sur la passerelle en interprétant un homme tirant un cheval récalcitrant. Un panoramique permet de suivre leur avancée sur l'*hanamichi* jusque sur scène mais est vite interrompu par un plan de demi-ensemble pris depuis l'angle droit formé par la passerelle et la scène, tourné vers l'angle opposé de la salle, et permettant de voir cinq enfants au premier plan accoudés au proscenium pour regarder passer les acteurs. Un plan rapproché taille vient saisir un spectateur masculin se frappant la joue pour écraser un moustique puis faire de même sur le visage du spectateur devant lui qu'un léger panoramique horizontal laisse entrer dans le cadre alors qu'il se retourne d'abord interloqué puis reconnaissant. L'un des acteurs est ensuite montré en plan rapproché taille faisant de même, avant qu'un panoramique vertical ne se dirige en plongée sur ses jambes qu'il frotte l'une à l'autre. Un raccord de mouvement dévoile la scène de profil depuis les coulisses côté cour, un assistant au premier plan à gauche observant le jeu des acteurs. Suit un plan rapproché poitrine sur l'acteur tenant le cheval en train de s'adresser directement à l'un de ses collègues dissimulé sous le costume qui lui demande de lui frotter les jambes. Il s'accroupit ensuite en plan rapproché taille pour gratter les pattes du cheval, c'est-à-dire les jambes de l'acteur déguisé, en continuant de jouer la scène en cours où il est justement question des pattes blessées de l'animal. Finalement, les spectateurs s'esclaffent devant le comportement du cheval qui refuse d'obéir à son maître. Tout comme dans la séquence du chien dans *Histoire d'herbes flottantes*, la diégèse théâtrale n'est pas interrompue par l'incident extérieur des piqûres de moustiques qui est au contraire intégré au récit. Or, le fait que public et acteurs partagent la même situation renforce l'acceptabilité d'une telle situation. Les moustiques circulent librement dans l'espace de représentation, sans bien entendu se soucier d'une quelconque rampe séparant scène et fosse, et acteurs et spectateurs se retrouvent englobés dans un même espace dont ils partagent les contingences.

La séquence d'ouverture de *Cœur capricieux*, film muet réalisé par Ozu en 1933 exploite un ressort identique. Elle s'ouvre par un travelling latéral traversant sept rangées de spectateurs en train d'assister à une performance de *naniwabushi* (récit chanté accompagné au *shamisen*) dans une salle *yose*. Assis en tailleur à même le sol, les spectateurs sont ainsi filmés en plan moyen. Un plan de demi-ensemble en contre-plongée révèle le conteur accompagné d'une joueuse de *shamisen* sur l'estrade, depuis le milieu du public. S'amorce alors un nouveau travelling à travers la salle, travelling arrière qui s'arrête sur le dos d'un homme. Après un échange montré en plans moyens avec le voisin de ce dernier,

un premier micro-récit se met en place avec certains membres du public. Un porte-monnaie vide circule de main en main, des curieux vérifiant successivement son contenu avant de le jeter plus loin. L'accessoire fait ainsi un aller-retour jusqu'à son propriétaire et symbolise immédiatement le faible niveau de vie du public de ce type de spectacle. Les raccords de geste et les directions de regards organisent toute la scène. Un deuxième micro-récit se développe dans le même contexte à partir cette fois d'un insecte qui fait s'agiter un à un les membres de l'audience dont il traverse les rangs de proche en proche pour atteindre finalement le conteur qui termine justement sa représentation. Comme dans *Acteurs ambulants* de Naruse, l'absence de rampe et l'unicité de l'espace que souligne Ernst est mis en avant par ce gag. Cette fin quelque peu abrupte du conte n'empêche pas les auditeurs d'applaudir copieusement l'artiste. Ainsi, par les mouvements de caméra, Ozu unifie le public comme un tout mais matérialise également aussi le lien qui les unit à la scène. Il parvient à faire exister la dimension sonore de la performance dans ce long métrage muet par l'attitude des spectateurs qui incitent des voisins bruyants à se taire ou battent la mesure avec vigueur. L'anecdote de l'échange de porte-monnaie lui permet également de souligner leur appartenance à une même classe sociale tandis que le gag de l'insecte circulant de rangée en rangée jusqu'à piquer l'artiste sur scène nous rappelle l'absence de quatrième mur, absence qui inclut les artistes à ce même milieu social.

De la même façon, l'unique séquence de théâtre dans *Histoire d'herbes flottantes* insiste sur le partage d'un espace unique par le public et les acteurs lorsque la pluie écourte la représentation et fait fuir les spectateurs. Le spectacle se déroule dans une petite salle de province où l'*hanamichi* s'apparente davantage à une rampe ne s'élevant jusqu'à la scène que sur quelques mètres. Les spectateurs se répartissent dans la fosse ainsi que sur les côtés de la salle au même niveau que le plateau, comme le montre à nouveau un travelling latéral au ras du sol à travers la fosse, de la scène jusqu'au fond de la salle. À l'ouverture du rideau, un second travelling, identique au précédent, saisit les spectateurs en train d'applaudir avec enthousiasme. L'entrée de l'acteur principal sur scène par la gauche est donnée à voir du point de vue d'une partie des spectateurs du quatrième ou cinquième rang, assis en tailleur, depuis un angle bas et en légère plongée. Après qu'un assistant a retiré la banderole du titre, l'acteur exécute une pose *mie* qui ravit l'audience. Un changement d'axe à cent quatre-vingts degrés permet de montrer en plan moyen un spectateur crier son contentement (*kakegoe*) en direction de l'acteur. Un retour en contrechamp sur ce dernier le montre interrompre son jeu pour remercier le public et enfin reprendre sa performance

(celle d'un personnage saoul) sans transition. Survient ensuite l'épisode de l'enfant déguisé en chien que nous avons déjà évoqué et qui permet à Ozu d'insister sur l'amateurisme de la troupe, ce qui n'empêche pas le public d'apprécier le spectacle. Rudoyé par les autres membres de la troupe pour avoir oublié de faire son entrée, le jeune garçon accourt sur scène depuis le fond de la salle en passant directement entre les spectateurs pour atteindre la rampe du pseudo *hanamichi*. À plusieurs reprises lors des échanges désordonnés entre les deux personnages, Ozu s'attache à montrer une femme d'âge mûr s'amuser de la situation. Ozu multiplie ici les champs-contrechamps entre acteurs et surtout entre scène et salle, en maintenant régulièrement une partie du public en amorce des plans larges sur l'espace scénique. L'acteur principal pratique à nouveau un *mie* qui suscite de nombreux applaudissements mais la représentation est alors perturbée par des fuites d'eau provoquées par une averse. Se succèdent ensuite un plan moyen sur un spectateur s'essuyant le front puis son contrechamp sur l'acteur faisant de même avant de répéter son *mie* qui provoque à nouveau la réaction enthousiaste du public. Finalement, une série d'inserts insiste sur la pluie frappant le sol de la salle entre les jambes des spectateurs debout. Un plan de demi-ensemble pris depuis l'extrémité du *karihanamichi* laisse voir des spectateurs quitter la fosse tandis qu'acteurs et assistants apportent des récipients pour parer aux fuites d'eau. Seuls les premiers rangs de spectateurs semblent demeurer dans la salle et un plan moyen de trois-quarts sur l'acteur principal et l'enfant tentant de rassurer le public conclut la séquence, unique passage montrant la troupe en représentation dans le film. À plus d'un titre, la conclusion de cette séquence annonce l'ouverture du film de René Clair *Le Silence est d'or* (1947) où une projection du cinématographe est elle aussi perturbée par la pluie qu'une ouverture dans la toile d'un chapiteau laisse passer. Pour s'en abriter, un spectateur n'hésite pas à ouvrir un grand parapluie qui obstrue alors une partie du faisceau lumineux du projecteur. Ainsi, la pluie est ici révélatrice de la dimension attractionnelle de ce qui n'est pas « encore » le cinéma institutionnalisé³⁰³. Spectacle forain intermédial, la séance de cinématographe consiste à l'époque en la coprésence d'une projection sur un écran, d'un bonimenteur et d'un pianiste afin entre autres de masquer le son du projecteur présent dans la salle aux côtés des spectateurs³⁰⁴.

³⁰³ Il ne faut bien entendu pas voir dans notre formule une dimension progressiste.

³⁰⁴ Bien entendu, le caractère de « liant » diégétique a par la suite été souligné à propos de la musique d'accompagnement des films « muets ». Albert Laffay évoque lui un « cadre » qui préserve la projection des bruits du « monde véritable ». Albert LAFFAY, *op. cit.*, p. 33.

La pluie participe plus encore de cette unification spatiale d'une œuvre scénique et de son public dans la séquence de *nō* du film évoqué précédemment, *Le Trône du maître de nō*. En effet, malgré le toit qui abrite le plateau du *nō*, Daisuke Itō insiste sur le partage d'une même situation par les artistes et le public lorsqu'une tempête se déclenche en plein milieu du spectacle. La pluie semble même participer de la communion qui se crée chez ce public exultant devant la prouesse des acteurs et particulièrement l'assurance du plus jeune. Dans le public, un connaisseur chante en même temps que le chœur sur scène alors qu'un insert révèle sa partition vocale frappée par la pluie. De plus, malgré le toit surplombant l'espace scénique, le vent rabat la pluie sur scène et plusieurs plans insistent sur le sol inondé par l'averse et le reflet des costumes des acteurs sur celui-ci. Remarquons que la séquence d'ouverture du *Henry V* de Laurence Olivier insiste également sur le fait que la pluie tombe dans la cour de l'auberge sans pour autant que la représentation de théâtre ne soit interrompue, acteurs et spectateurs se trouvant pareillement concernés par les intempéries. Si le théâtre élisabéthain relève lui aussi d'une forme de présentationnalité, le film britannique ne s'attarde cependant presque pas sur le public.

Comme nous avons pu le voir à l'occasion, l'expression de l'enthousiasme des spectateurs prend également une forme bien précise consistant à lancer sur scène des présents ou à les déposer sur l'*hanamichi*. Ce franchissement perpétuel de la rampe par une action spontanée est la meilleure preuve que cette notion-même de rampe n'est ici pas valable³⁰⁵. Dans le remake qu'Ozu propose de son propre film sur le théâtre en 1959, *Herbes flottantes*, l'une des deux scènes de représentation se focalise sur une femme pratiquant une danse (*kabuki buyō*) accompagnée d'un jeune enfant. Celui-ci ramasse les présents jetés sur scène et amuse le public en le saluant d'une courbette tandis que la danseuse poursuit sa performance. Il finit même par descendre jusque dans la fosse afin de récupérer un cadeau, lancé par un spectateur anonyme, qui n'a pas atteint le plateau. L'année précédente, Shōhei Imamura réalise son premier long métrage, *Désirs volés*, qui se concentre lui aussi sur les pérégrinations d'une troupe ambulante de *kabuki*. La première représentation

³⁰⁵ Symptomatiquement, un film comme *Le Carrosse d'or* (Jean Renoir, 1953) consacré au théâtre italien insiste sur la gêne et le mécontentement qu'entraînent l'agitation du public et le franchissement de la rampe pendant les représentations. L'actrice principale en vient même à renvoyer à son propriétaire le chapeau qu'il lui a lancé pour la féliciter, le découpage insistant alors sur la compartimentation des espaces. Remarquons au contraire que dans *Lights of Asakusa* (Yasujirō Shimazu, 1937), film japonais prenant pour cadre l'opéra occidental (*Carmen*, etc.), un spectateur n'hésite pas à lancer un bouquet à une jeune femme sur scène en plein milieu d'une représentation, le cadre incluant à chaque fois les deux personnages, que les angles soient pris depuis une loge ou depuis la scène. Alors qu'il ne s'agit que d'une figurante, cela n'entraîne aucune perturbation particulière du spectacle.

donnée dans la ville de province qu'elle visite se fait sous un chapiteau comble. De la même façon que le spectacle est annoncé à la fois d'une façon traditionnelle à l'aide de calicots et d'une façon plus « moderne » grâce à l'appel d'une trompette, les prestations proposées par la troupe associent des pièces du répertoire classique à d'autres types de performances empruntées à de nouvelles pratiques scéniques occidentales telles que les revues de « *girls* » ou le striptease, pratiques jouant particulièrement du franchissement de la rampe afin de susciter l'excitation du public. Le format scope du film permet de saisir d'un premier plan d'ensemble toute la largeur de la salle qui n'est composée que d'une scène masquée d'un rideau et de plusieurs rangées de banc pour le public. On peut tout de même distinguer une petite passerelle sur le côté gauche. Un panoramique nous montre que les enfants sont accoudés au proscenium comme dans *Acteurs ambulants* mais n'ont cette fois pas attendu que le rideau soit tiré pour passer leur tête sous celui-ci et regarder les acteurs se préparer en coulisses. Un plan d'ensemble en plongée sur le public pris depuis le côté gauche de la scène permet de constater que les premiers rangs accueillent deux groupes principaux : les femmes d'un côté, les hommes de l'autre. Ainsi, la chorégraphie des danseuses légèrement vêtues qui débute le spectacle est cadré en plan de demi-ensemble depuis le côté des hommes que l'on voit s'agiter dans la partie basse du cadre en direction de la scène. Un plan moyen de trois-quarts face sur une vingtaine d'entre eux pris depuis le même angle du plateau les montre se réjouir bruyamment de l'effeuillage des actrices. Deux plans rapprochés taille de proportion identique se succèdent alors, l'un sur un groupe plus resserrés d'hommes se réjouissant du spectacle, l'autre sur un groupe de femmes railant ce type de prestation.

Après un dernier plan reprenant celui du point de vue des hommes, un fondu enchaîné amène la représentation de *kabuki*, prise en cours, avec un plan américain sur trois personnages. Cette échelle de plan concentre notre attention sur le contenu narratif de la pièce dont la diégèse s'active immédiatement, les acteurs nommant déjà à haute voix deux personnages principaux. Le plan d'ensemble de la salle, vu en ouverture de séquence revient alors pour nous montrer le public globalement concentré, le groupe de femmes à gauche réagissant fortement au déroulement du récit. Le format scope permet de voir le plateau dans toute sa largeur et suivre la sortie de trois personnages par le côté gauche sans mouvement de caméra. Ceux-ci sont d'ailleurs repoussés sur scène par un nouveau personnage dont l'arrivée provoque un déchaînement de joie dans le public féminin. Interprétant le héros de la pièce, l'acteur immobilise ses adversaires et esquisse une pose victorieuse

(assez éloignée d'une véritable pose *mie*) qui fait que les femmes lui lancent des présents. Un plan moyen de la scène montre la suite de l'action, l'ensemble de la scénographie étant toujours saisi en un seul plan grâce au format allongé du scope. L'acteur principal jette dans le public son couvre-chef, à quoi les femmes répondent par une nouvelle salve de présents. Un plan moyen sur la partie gauche de l'audience prise de trois-quarts face accentue la séparation hommes/femmes, la profondeur de champ relativement importante permettant de discerner les visages jusqu'au fond du chapiteau. Un plan américain vient saisir la fin du combat opposant plusieurs personnages, un panoramique suivant le décalage de l'action vers la droite du plateau. Un plan moyen sur un personnage au sol permet de le voir préparer une attaque dans le dos, ce à quoi les femmes les plus passionnées par la pièce réagissent en se précipitant vers la scène. Un retour au plan moyen sur la scène les montre accourir jusqu'à la rampe alors que les acteurs terminent la chorégraphie de leur combat et le personnage principal prend la pose en remerciant son public qui le récompense à nouveau d'applaudissements et de cadeaux. Par le cadrage, Imamura accentue donc la séparation entre hommes et femmes dans le public mais ceux-ci se rejoignent par leur attitude commune devant les deux types de performances dont ils demeurent par ailleurs séparés par un jeu de champs-contrechamps. En effet, la convention spectaculaire fonctionne totalement et la correspondance de réactions entre les spectateurs masculins et féminins aux éléments scéniques dresse un parallèle évident entre présentationnalité de l'effeuillage et présentationnalité du *kabuki*, parallèle que traduit spontanément la bande érotique *Red Lights of Tōkyō* comme nous l'avons déjà souligné.

Toutes ces séquences donnent ainsi à voir une situation globale unissant physiquement dans le même espace-temps l'audience et les acteurs, les actions ou attitudes individuelles de certains spectateurs valant métonymiquement pour la totalité du public. Un plan d'ensemble ne pouvant suffire à montrer la particularité de cette relation, tout comme un mouvement d'appareil ne peut en explorer d'une traite toutes les données, le découpage intervient notamment par la figure du champ-contrechamp. Mais ce champ-contrechamp montre bien davantage qu'il ne narre. Et cette situation est particulièrement évidente dans les derniers exemples que nous avons croisés et qui se concentrent sur l'aspect pittoresque des théâtres de province où le petit peuple se presse. Ces films mettant en avant les troupes itinérantes de *Ji-kabuki* sont les plus à même de caractériser le rapport très direct du public aux acteurs, et inversement. Ainsi, l'acteur salue les spectateurs qui manifestent très spontanément leur enthousiasme, avant de reprendre sa performance, sans transition. Ce n'est

pas tant le répertoire joué que la présence même d'acteurs ambulants dans la commune qui fait ici spectacle. Et le public de faire part de son contentement même lors de dérapages, de couacs ou d'irruption du réel sur scène. Cette intégration d'éléments extérieurs à la diégèse s'explique donc par la porosité et la faible représentationnalité du théâtre *kabuki*. La présence d'enfants et d'animaux sur scène, voire d'un enfant déguisé en animal, est la plus symptomatique à cet égard. Les pleurs de l'enfant habillé d'un costume de chien dans *Histoire d'herbes flottantes*, les attitudes maniérées du petit danseur d'*Herbes flottantes* ou le comportement du cheval d'*Acteurs ambulants* sont réintégrés non pas à la diégèse mais au caractère spectaculaire de l'ensemble grâce aux réactions du public venu se divertir.

En termes de monstration cinématographique, cette porosité se traduit par un découpage de l'espace spectatoriel montrant que, de la fosse aux galeries, du premier rang à l'arrière de la salle, le public réagit avec le même enthousiasme à la représentation en cours. Si le panoramique est depuis longtemps absent du vocabulaire d'Ozu lorsqu'il tourne ces deux versions d'un même scénario, celui que Naruse emploie pour suivre l'arrivée des acteurs sur scène depuis l'*hanamichi* dans *Acteurs ambulants* est pris depuis le plateau et montre une grande partie du public. Au contraire de ceux que l'on trouvait dans *La Danse du lion* ou *Ma femme, sois comme une rose*, ce mouvement d'appareil englobe acteurs et spectateurs dans une même sphère spectaculaire : ce qui fait spectacle est une association de mise en scène, de performance actorale, d'irruption du réel et de réaction du public. Les enfants accoudés au proscenium dans *Histoire d'herbes flottantes*, *Acteurs ambulants* ou *Désirs volés*, sont parfaitement représentatifs de cette unicité du lieu. Par ce demi-franchissement de la rampe, notamment dans l'angle droit formé par la scène et la passerelle, ils traduisent physiquement cet englobement de l'espace spectatoriel par la forme même de l'espace scénique qui casse la frontalité grâce à la perpendicularité caractérisant sa configuration. En retour, sont offerts des points de vue à trois cent soixante degrés sur les acteurs en déplacement sur cette espace, ce qui englobe l'espace de représentation lui-même dans la sphère spectatoriel. De plus, grâce au contrebas de la fosse par rapport aux deux parties de la scène et au point de vue surélevé des galeries, plongées et contreplongées ne sont pas davantage la propriété oculaire des acteurs que celle des spectateurs. Ce jeu d'englobement respectif participe d'une démocratisation des points de vue.

En tâchant de rendre compte de cette présentationnalité des pratiques théâtrales japonaises à travers un point de vue quelconque, la représentation cinématographique doit se

confronter à ce partage de l'espace, au sens non pas de scission mais d'accueil, entre une performance scénique et son public. Ce milieu apparaît dès lors propice à une circulation des regards sans que l'œuvre ne soit pour autant perdue de vue. Car si le découpage cinématographique peut avoir un très fort impact sur cette dernière, en la faisant immédiatement s'imposer par la sélection qu'implique par exemple un cadrage, il a également la faculté de faire sortir hors de la monstration scénique un élément qu'il isole notamment par le gros plan. La diégèse filmique peut alors aisément prendre le dessus en se concentrant non sur le personnage d'une pièce mais sur l'acteur, non sur le spectateur anonyme mais sur l'individu en tant que regard et écoute particuliers. Ce dernier devient alors le spectateur privilégié de la performance théâtrale et, dès lors, un acteur à part entière d'une diégèse filmique entrant bien souvent en résonance avec la diégèse théâtrale.

DEUXIÈME PARTIE

LE REGARD D'UN SPECTATEUR PRIVILÉGIÉ : **INTÉGRATION NARRATIVE DE LA PERFORMANCE THÉÂTRALE**

Nombre des exemples croisés jusqu'à présent ont illustré la façon dont le théâtre est à même d'accueillir le cinéma lorsque la progression dramatique d'un film nécessite une telle toile de fond, notamment s'il s'agit de mettre en valeur dans leur milieu professionnel les personnages principaux, qu'ils soient membres d'une troupe de comédiens ou acteurs célèbres. Si le travail cinématographique pouvait alors en théorie s'apparenter à une simple captation, un véritable effort de monstration cinématographique a le plus souvent été nécessaire pour traduire différentes spécificités représentationnelles et interactions spectatoriennes. Les spectateurs ne sont pas en effet écartés de cette monstration puisqu'ils participent à leur façon à la performance pour des raisons locales déjà précisées. Mais ils existent avant tout comme masse et font exister cette situation mondaine que représente la sortie au théâtre – mondain devant être ici entendu au sens large d'un élément du monde réel, le milieu dépeint pouvant être aisé ou populaire. Il est ainsi possible de discerner deux protagonistes de *L'Élégie de Naniwa* dans la foule des spectateurs du spectacle de *bunraku* mais leur point de vue particulier sur l'œuvre n'est aucunement exploité dans ce cas. La salle de théâtre sert alors de décor à une autre situation dramatique les concernant, l'œuvre scénique étant montrée en premier lieu afin de consolider le réalisme de la situation.

Mais l'accueil inverse est également possible lorsque le cinéma incorpore la représentation théâtrale à sa propre logique narrative. Cette fois, l'intégration, souvent ponctuelle, de la performance théâtrale est justifiée par la progression dramatique du film selon la perspective non plus de celui qui agit sur scène en tant qu'acteur mais de celui qui assiste à la performance théâtrale³⁰⁶. Le point de vue d'un ou plusieurs spectateurs profil-miques³⁰⁷ sur une œuvre scénique et sa représentation devant une audience, devient alors le centre d'attention de l'œuvre filmique. Ce regard de spectateur privilégié a généralement pour fonction d'intégrer des éléments monstratifs et narratifs de la performance théâtrale à la trame narrative du film en faisant progresser l'intrigue concernant cet observateur en particulier et ceux qu'il observe. Cette imbrication peut par exemple prendre la forme d'une mise en abyme, le plus souvent partielle, des enjeux narratifs du film et de la pièce ou d'un jeu d'échos formels entre leurs éléments monstratifs respectifs. À ce titre, bien que relégué au second plan, le caractère mondain déjà évoqué d'une telle situation n'est pas

³⁰⁶ Certes, l'intégration cinématographique ici évoquée devrait dans ce cas inclure la situation spectaculaire dans son ensemble puisqu'il va s'agir de traiter d'échanges de regards généralisés à la totalité de l'espace théâtral mais il a déjà été montré qu'au Japon la performance scénique traditionnelle englobe le public, notamment en termes spatiaux. « Performance théâtrale » doit donc toujours être entendue par la suite comme une situation spectaculaire englobant spectacle et spectateurs.

³⁰⁷ Un acteur sur scène peut bien entendu devenir lui-même spectateur de la situation théâtrale.

sans influence sur les liens ainsi tissés, accompagnant notamment la caractérisation de l'observateur et de l'objet principal de son attention. Monstration et narration se retrouvent alors traités de front par l'étude des regards et échanges de regards qu'appelle une telle configuration profilmique dont les sujets et les objets font partie du spectacle comme du public : acteurs, spectateurs mais aussi assistants et individus en coulisses qui peuvent tour à tour être l'un ou l'autre. L'éventail des possibilités de jeux de regard qui se déploient alors posent la question du rendu cinématographique de ceux-ci : que montrer de celui qui regarde et de ce qu'il regarde et, surtout, comment le montrer ? Car montrer un ou des individus en train de regarder revient à poser une option sur l'appartenance, ou du moins l'affiliation d'un point de vue sur la représentation théâtrale par le plan cinématographique, ce que François Jost a pu nommer « ocularisation³⁰⁸ ». Comme l'ont démontré plusieurs exemples précédents, cette affiliation peut se faire ponctuellement par un mouvement de caméra, tel un travelling ou un panoramique, bien que ce soit généralement par la succession des images filmiques que celle-ci s'établit. Ainsi, une suite d'images peut traduire une coprésence effective, concrète, d'éléments agencés dans un même espace-temps, grâce au découpage cinématographique, essentiel à la compréhension des points de vue en jeu pour le spectateur filmique, le montage ne faisant dans ce cas que répéter, maintenir ou renforcer ce processus³⁰⁹. Il importe en effet de démontrer que c'est en premier lieu le découpage qui active une relation réaliste entre deux éléments profilmiques et, qu'à ce titre, il participe tout autant que le montage à la logique narrative d'une œuvre, en plus de servir d'élément moteur à la monstration. Or, si certains cinéastes comme Alfred Hitchcock ou John Ford sont particulièrement réputés pour découper leurs films de façon à ne laisser que très peu de marge de manœuvre au montage, Joseph Anderson et Donald Richie généralisent cette approche à une majorité des cinéastes japonais en activité à l'époque où les studios dominant la production nipponne. Il ne s'agit alors pas nécessairement d'une preuve de qualité artistique mais d'une réponse pragmatique à des conditions drastiques dictées par l'économie de la pellicule et des durées de tournage réduites au maximum :

« [...] très souvent une seule prise est en réalité nécessaire parce que le réalisateur japonais tend le plus souvent à visualiser et même monter son film à l'avance. Le visualisant dans sa tête et le montant avec sa caméra, le réalisateur japonais voit son film déjà découpé en fonction d'un gros plan ici, un plan rapproché là, un plan de coupe là, et retour au plan d'ensemble ici. La plupart des réalisa-

³⁰⁸ François JOST, *L'Œil-caméra, op. cit.* Il faut bien entendu associer à cette ocularisation les informations auditives, ce que Jost propose de nommer « auricularisation » (p. 23 et développement dans le deuxième chapitre, p. 45-65).

³⁰⁹ Les autres possibilités offertes par le montage cinématographique seront étudiées dans la troisième partie.

teurs filment par conséquent comme ils l'imaginent à l'avance, employant rarement des angles alternés pour la même scène et avec très peu de chevauchement d'un plan sur l'autre³¹⁰. »

Une figure syntaxique aussi spécifique au cinéma que le champ-contrechamp semble particulièrement révélatrice du rôle du découpage. En effet, avant qu'elle ne soit exploitée pour le montage d'une scène de dialogue par exemple, il a fallu que l'espace pro-filmique soit découpé au moment du tournage par un choix d'au moins deux axes de prise de vue différents et complémentaires. La première occurrence au cours d'un film d'une succession de deux plans composant un champ-contrechamp souligne alors qu'une monstration entraîne aussi une narration par la seule mise en rapport de ce qui se révèle être un champ et un contrechamp. Ce double rapport à la monstration et à la narration est plus évident encore lorsque le champ-contrechamp oppose observant et observé comme le propose les scènes de représentations théâtrales où le montage n'a pas besoin de créer de toute pièce un rapport entre les éléments ainsi découpés, la situation diégétique réaliste suffisant à le faire dans l'esprit du spectateur. Aussi, les scènes de représentations scéniques paraissent propices à mesurer ces puissances narrativo-monstratives du découpage cinématographique puisqu'elles donnent à voir, entre autres, des rapports oculaires entre un spectacle fictionnel autonome et des spectateurs le plus souvent immobiles, passifs et silencieux. S'ils peuvent s'exprimer par leur silhouette, leur visage ou leur regard, les personnages de spectateurs verbalisent peu leurs propos, si ce n'est avec leurs voisins immédiats. De même, ils n'agissent guère ou du moins ne se déplacent pas dans l'espace si leur préoccupation première est la pièce en cours de représentation. En revanche, leurs regards s'orientant généralement de façon unidirectionnelle vers le spectacle, il suffit qu'une personne du public dirige son attention vers un autre membre de l'audience par exemple pour que son point de vue fasse immédiatement saillie. À l'exception d'accidents, d'adresses potentielles aux coulisses ou d'actes de distanciation volontaires qui briseraient la rampe (dans un cas général et non spécifiquement japonais), les interprètes s'expriment quant à eux au sein de la diégèse théâtrale et se déplacent selon une scénographie déjà déterminée par l'œuvre scénique. Dans ces séquences de spectacle, le découpage n'est donc pas assujéti à la monstration de l'action ou des déplacements des personnages, l'ampleur des mi-

³¹⁰ Joseph L. ANDERSON et Donald RICHIE, *op. cit.*, 1982, p. 338-339, notre traduction. « One should also observe that very often only one take is actually needed because the Japanese director more often than not tends to visualize and even edit his film in advance. Visualizing in his head and editing in his camera, the Japanese director sees his film already cut in terms of a close-up here, a two-shot there, a cut-away there, and back to an establishing shot here. Most directors consequently shoot as they visualize, seldom employing alternate angles for the same scene and with very little overlap from one shot to the next. »

cro-récits, c'est-à-dire du premier degré de narration intrinsèque à chaque plan, étant réduite par la passivité des personnages de spectateurs. Nous allons donc évaluer comment, en l'absence de dialogues conséquents, le découpage revêt ainsi une large part des enjeux narratifs filmiques en articulant les relations sensorielles, notamment les rapports oculaires (regards et échanges de regards), entre spectacle et spectateurs. Il s'agit de faire comprendre au spectateur filmique qui perçoit qui ou quoi. À cette première fonction essentielle peut s'ajouter la traduction de relations mentales, affectives ou intellectuelles, établies entre spectacle et spectateurs comme nous le verrons dans un deuxième temps. Le découpage permet alors de faire saisir qui pense quoi, sur qui ou quoi. La scène de représentation théâtrale marque alors une étape dans la progression dramatique générale d'un film en cristallisant un certain nombre de ses enjeux narratifs. Les jeux de regards s'y développant peuvent par exemple participer de l'établissement ou au contraire de la résolution d'un nœud scénaristique, et ainsi constituer un tournant scénaristique important. Parfois, les rapports oculaires établis par le découpage deviennent l'enjeu narratif même lorsqu'une situation voyeuriste fait de la question du point de vue et des informations qu'il fournit le ressort dramatique primordial d'une séquence de film.

Chapitre III : Articulations sensorielles entre spectacle et spectateurs

La puissance narrative du découpage qui fait se succéder un plan sur un spectateur et un plan sur une œuvre théâtrale en cours de représentation, ou l'inverse, a été esquissée plus tôt lors de l'étude de la séquence de *nō* dans *Les Quarante-sept rōnin*. Il importe désormais de préciser les possibilités narratives de ce type de découpage permettant d'articuler le point de vue et le point d'écoute d'un ou plusieurs spectateurs identifiés parmi la foule constituant le public, avec la situation spectaculaire, c'est-à-dire tout autant le spectacle dans son ensemble ou dans ses parties que d'autres membres de l'audience. Avant même toute recherche de raccord lié au mouvement et affiné au montage, le découpage prévu en amont ou au moment du tournage doit assurer des raccords de position, de direction et de regard. La cohérence narrative des scènes de spectacles repose largement sur ces liens logiques établis par le découpage, particulièrement dans les jeux de regards qu'il permet d'organiser : il s'agit avant tout de faire comprendre en le montrant qui regarde qui ou quoi. En apportant une information sur ce que font les personnages, le découpage participe donc tout autant qu'un dialogue à la compréhension de l'identité des personnages. Le découpage permet également de rendre compte d'un certain environnement spectaculaire. La seule succession de deux plans peut notamment apporter un nombre considérable d'informations factuelles concernant les situations spatiales respectives des éléments représentés en faisant entrer dans le champ des parties communes de décor, des accessoires ou encore des figurants, en amorce ou non. Mais le découpage permet également d'élaborer des rapports plus complexes, principalement grâce à la bande son qui unit ce qui ne l'est pas visuellement ou ce qui a volontairement été séparé par le découpage de la bande image.

III.1. Organisation narrative des points de vue

L'association d'un plan sur un sujet regardant dans une direction donnée à un autre plan où ce sujet n'apparaît pas ou seulement en bordure de cadre, attribue immédiatement ce second plan à un point de vue. Dès lors, l'organisation dans le temps et l'espace de ces attributions enclenche une narration dont il faut étudier les variantes et effets sur les éléments en jeu, observant(s) comme observé(s). Le découpage rend ainsi compte d'une focalisation de l'attention de certains personnages filmiques sur certains éléments du profil-mique. Le terme de focalisation n'est pas à entendre ici nécessairement au sens narratolo-

gique, chez Gaudreault reprenant Genette par exemple³¹¹ ou chez Jost qui y adjoint la notion d'ocularisation³¹². Il s'agit plus simplement, comme le veut l'expression courante, de traduire par la mise en cadre le centrage de l'attention des personnages diégétiques. Par extension, le découpage peut servir à caractériser une modification de l'attention, une déviation de celle-ci vis-à-vis d'une focalisation première. Première est à entendre ici dans le sens d'une focalisation principale lorsqu'un élément attire le maximum de l'attention d'une séquence, par exemple une représentation scénique, mais aussi première dans le temps, lorsque cet élément a été le premier à attirer l'attention d'une séquence avant de se voir substituer un nouveau centre d'intérêt. L'attention est ainsi décentrée, détournée de son objet premier. Ce détournement peut éventuellement s'entendre dans un troisième temps dans le sens d'une perversion de l'attention et déboucher sur une forme de voyeurisme.

III.1.a. Focalisation de l'attention

Une grande part de la force narrative du découpage repose sur la convention du champ-contrechamp, figure récurrente des séquences de représentations théâtrales permettant d'associer l'œuvre à son appréciation par un public. Si les variantes sont peu nombreuses, la succession dans un champ-contrechamp entre un spectateur et un spectacle est tout de même plus ou moins directive, narrativement parlant, selon que nous découvrons d'abord le spectateur puis le spectacle ou l'inverse. L'échelle des plans, la présence du spectateur dans chacun des plans, l'emploi d'amorce, la présence ou non d'une bande son sont autant de facteurs qui joueront sur la portée narrative d'un découpage qui pourrait sinon être réduit à sa seule capacité monstrative. Ainsi, dans le cas d'un point de vue non subjectif mais tout de même clairement attribué à un personnage³¹³, le destinataire du contrechamp est dans le même temps le propriétaire du regard qui l'appelle. Dès lors, ce contrechamp peut dire beaucoup de l'intérêt que ce « regardeur » porte à tel ou tel élément sélectionné par le découpage.

La représentation de la pièce de kabuki *La Folie de Rampei* (quatrième acte de *Généalogie de la famille Ariwara*, Ichō Asada, Soryū Namiki et Jinroku Toyotake, 1753) qui ouvre le film *Sharaku* (Masahiro Shinoda, 1995) présente à ce titre un emboîtement de champs-contrechamps exemplifiant les types de rapports oculaires les plus productifs en termes narratifs. Elle débute par une série de sept plans permettant de situer certains lieux

³¹¹ André GAUDREULT, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, op. cit.

³¹² François JOST, *L'Œil-caméra*, op. cit.

³¹³ François Jost nomme cela « l'ocularisation interne secondaire ». Cf. François JOST, *L'Œil-caméra*, op. cit.

de la salle de spectacle (une loge au premier étage, un groupe de spectateurs aux vêtements particulièrement bigarrés, un assistant frappant des claves sur le sol) et de révéler le spectacle et les acteurs en plans moyens, larges ou d'ensemble³¹⁴. Les cadrages employés rappellent par leurs différences d'échelle et d'angles de prise de vue – tantôt depuis le public, tantôt depuis la scène – ceux de la séquence de *bunraku* déjà évoqués dans *L'Élégie de Naniwa* où aucun plan ne correspondait à un point de vue identifiable dans la diégèse. Les cadrages de *Sharaku* uniquement dirigés sur l'espace scénique évoquent à plus d'un titre les captations documentaires de représentations qui prolongent elles-mêmes les options déployées par Ozu dans son documentaire *La Danse du lion*. Ainsi, par des changements de focales, les vues frontales du plateau principal, prises depuis la fosse ou la galerie du premier étage, varient du plan d'ensemble au plan moyen en passant par le plan large. À mesure que la profondeur de champ diminue, la mise en valeur de l'objet de l'attention, le plus souvent l'acteur principal, augmente. Les cadrages les plus larges servent à rendre compte de l'effectivité d'une acrobatie ou d'une ample chorégraphie selon une logique attractionnelle. La perspective tracée par l'*hanamichi* est quant à elle exploitée par un angle pris depuis la fosse et tourné vers le fond de salle. Dans la plupart des cas, le public occupe une faible part du plan, bord cadre, ou est cantonné à l'arrière-plan.

Lors de cette séquence d'ouverture de *Sharaku*, un plan moyen sur trois membres du public assis en fosse attire finalement l'attention sur leur conversation, l'un d'eux désignant un coin de la salle d'un mouvement de tête vers le haut. Le découpage enclenche alors un premier champ-contrechamp en révélant l'objet de leur discussion : la présence de spectateurs prestigieux installés dans une galerie du premier étage, le peintre Utamaro Kitagawa, l'écrivain Kyōden Santō et leur éditeur Jūzaburō Tsutaya. Le raccord de regard est ici renforcé par un zoom avant mimant la focalisation de leur attention puis un panoramique horizontal permettant de passer d'une figure à l'autre au fur et à mesure que leurs identités respectives sont déclinées. Accompagné de ces mouvements de caméra réels ou simulés, le découpage n'endosse cependant ici qu'un rôle majoritairement monstratif. Après de nouveaux plans sur l'œuvre en cours de représentation – un plan moyen et un plan d'ensemble –, le découpage permet ensuite d'organiser une conversation entre ces personnalités renommées. Les trois plans se succèdent alors selon des variations d'angles évoquant certaines configurations ozuiennes : déplacement de la caméra selon des mul-

³¹⁴ Nous laissons de côté le premier plan énigmatique de la séquence qui montre sur fond noir le saut acrobatique d'un homme dont le corps traverse l'écran de droite à gauche.

tiples de quarante-cinq³¹⁵ et changement d'axe à cent quatre-vingts degrés en gardant l'ensemble des protagonistes dans le champ³¹⁶. Il est à noter que ce dernier choix d'angle et les différentes orientations de l'attention de ces spectateurs, tantôt intéressés par le spectacle, tantôt par ce que déclarent leurs voisins, perturbent d'ailleurs substantiellement l'appréhension par le spectateur filmique de l'emplacement de la scène, la présence d'une partie du public sur le côté de celle-ci participant de cette confusion relative dans cette séquence très découpée.

Deux plans sur la performance, l'un à nouveau moyen et l'autre d'ensemble, précèdent un plan large sur d'autres spectateurs anonymes lui-même suivi de deux autres plans sur la scène selon des variations comparables à la paire précédente, à savoir un plan moyen et un plan d'ensemble qui valorisent principalement un acteur vêtu de blanc interprétant le rôle principal et, à l'occasion, un acteur secondaire particulièrement versé dans les performances acrobatiques. Un troisième plan pris depuis l'espace scénique et tourné en partie vers le public semble poursuivre la logique monstrationnelle ici en place, le spectacle de *kabuki* ne paraissant servir que de décor mondain à des discussions au sein du public narrativement plus importantes. Pourtant, sa durée et son cadrage détonnent par leur originalité. Plutôt que de mettre en valeur l'acteur principal commençant à monter le long d'une lourde échelle de bambou élevée en hauteur à bout de bras par des acteurs secondaires, ce plan attire l'attention sur l'accessoire et l'effort physique à venir. Ressortent ainsi principalement les liens unissant les branches de bambou, les mains crispées et les bras tendus des figurants ainsi que le poids du costume très travaillé du personnage se hissant en hauteur.

C'est alors qu'un insert en plongée sur un pied nu écrasé par l'une des parties de l'échelle vient soudainement briser la logique monstrationnelle qui dominait la séquence. Un gros plan au cadrage penché révèle le visage crispé par la douleur de l'acteur blessé qui tourne des yeux écarquillés vers le sol, un nouvel insert dévoilant le sang qui s'écoule abondamment de sa blessure. Le retour du gros plan sur son visage poursuit donc le principe du champ-contrechamp depuis son point de vue qui se prolonge ensuite avec un plan en très forte contre-plongée sur l'acteur principal en train d'effectuer une série de poses *mie* au sommet de l'échelle et vers lequel l'acteur blessé vient de lever les yeux. Celui-ci ne devant sous aucun prétexte perturber la représentation, il est cohérent que l'accident soit

³¹⁵ Lire à ce sujet David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 92-95.

³¹⁶ Bordwell reprend à ce sujet l'expression de critiques japonais qualifiant ces raccords de « *donden* » ou coupes « d'inversion soudaine ». Cf. David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 91, notre traduction. « [...] sudden reverse cuts [...] ». Shinoda a été l'assistant d'Ozu sur *Crépuscule à Tōkyō* (1957).

tout d'abord divulgué de son point de vue. Mais la saisie de tels détails par les cadrages très rapprochés que permet le découpage n'est cependant pas anodine. En bousculant l'agencement d'une séquence qui n'avait jusqu'à présent offert que des plans larges et des plans moyens sur l'espace scénique, elle vient raconter tout en le montrant un élément narratif primordial. Le spectateur du film découvre ainsi l'importance de ce personnage qui, malgré le caractère spectaculaire de ses actions sur scène (sauts et postures acrobatiques, lancés d'objets, etc.), n'était apparu qu'en plans larges ou moyens dans les minutes précédentes. Cette intrusion inattendue d'un point de vue particulier grâce au découpage permet donc d'enclencher une nouvelle trame narrative primordiale, cette blessure se révélant un point de départ scénaristique essentiel. En effet, cet homme qui assurait quelques instants plus tôt d'impressionnantes acrobaties va voir sa carrière théâtrale définitivement interrompue suite à cet accident qui le laisse infirme. Or, cette mésaventure l'invitera à poursuivre ses activités dans une autre branche artistique qui fera, bien qu'indirectement, sa renommée. En effet, selon la version historique que propose le film mais qui n'est toujours pas avérée, cet acteur devient le célèbre, bien qu'anonyme, peintre d'estampe Sharaku. Il n'est par ailleurs pas innocent que cet épisode survienne après qu'une première trame narrative a été amorcée autour des trois célébrités installés dans la galerie. En centrant l'attention du spectateur sur l'évènement apparemment secondaire du pied écrasé, le découpage met de côté la première possibilité narrative autour des carrières respectives de ces trois protagonistes sans pour autant l'écarter totalement, le mécène Tsutaya devenant plus tard l'éditeur de Sharaku. De plus, la recherche de réalisme du futur Sharaku, alors encore acteur de *kabuki*, se fera en partie en opposition aux canons artistiques de l'époque et à l'œuvre d'Utamaro en particulier.

La situation prend davantage d'ampleur d'un point de vue cinématographique lorsqu'une nouvelle relation regardeur-regardé embraye sur cette situation dramatique. Aux champs-contrechamps entre la blessure, le blessé et la cause de cette blessure s'ajoute un autre effet narratif provoqué par le découpage. Une femme précédemment aperçue au sein du groupe de spectateurs aux accoutrements aussi extravagants que leurs comportements, est montrée en plan rapproché poitrine en train de baisser les yeux. L'expression de son visage passe du ravissement à l'inquiétude à mesure que son attention quitte la performance de l'acteur au sommet de l'échelle sur scène pour passer au pied écrasé du second rôle. Le plan sur le comédien principal en vue quasi subjective a ainsi servi de pivot à cette nouvelle relation observant-observé, le spectateur filmique comprenant aisément que cette

femme dirigeait dans un premier temps son regard vers lui avant de parcourir le chemin inverse de celui effectué par le comédien blessé. Un semi-raccord dans l'axe achève de connecter cette observatrice au comédien tenant l'échelle en étageant dans la profondeur fictive du plan les deux individus, l'échelle permettant d'isoler la première par un surcadrage. Après un retour du plan en contre-plongée qui permet de faire ressentir la durée de la situation et de partager le calvaire enduré par le jeune comédien soutenant le lourd accessoire, un gros plan vient définitivement isoler la spectatrice du reste de l'audience. Ce choix de découpage permet par la même occasion de souligner le fait que seule cette femme a remarqué la situation, ce qui enclenche une trame narrative secondaire. Selon un rapprochement comparable à celui ayant eu lieu sur la spectatrice, un plan davantage resserré sur le comédien blessé vient cadrer en gros plan son visage tandis qu'apparaît toujours en arrière plan, mais dans le flou d'une plus faible profondeur de champ cette fois, l'observatrice privilégiée. Un plan d'ensemble face à la scène vient finalement conclure la séquence alors que le rideau se ferme et que, symboliquement, le générique du film débute.

L'ouverture de *Sharaku* déploie ainsi un large éventail de possibilités narratives assurées par le découpage cinématographique afin de faire comprendre au spectateur filmique les principaux types de regards (et échanges de regards) pouvant être exploités lors de la représentation d'une situation spectaculaire par le cinéma, en plus des choix plus objectifs de captation/monstration de la performance scénique ou de dialogue entre membres du public déjà largement explorés auparavant. Ces jeux de regards peuvent être ramenés à trois catégories principales³¹⁷ :

I) Le regard d'un spectateur déterminé dédié à l'appréciation du spectacle en cours d'exécution. C'est ici le plan rapproché sur la spectatrice avant que celle-ci ne change d'expression lorsqu'elle découvre l'accident sur scène.

II) Le regard d'un spectateur identifié vers un élément extradiégétique de la performance théâtrale³¹⁸ intégré à la diégèse cinématographique, notamment un acteur observé en tant qu'individu, saisi « hors » de son rôle ou alors jugé pour celui-ci. C'est ici le regard de la spectatrice vers le comédien blessé, ou celui de ce dernier vers son propre pied écrasé

³¹⁷ Un quatrième type de regard que nous aborderons dans la troisième partie correspond à celui d'un personnage démiurge mêlant et associant par sa pensée divers éléments des deux régimes de représentation, ce qu'annonce déjà partiellement l'apparition du générique d'ouverture du film *Sharaku* alors que se ferme le rideau de la scène de *kabuki*.

³¹⁸ Dans le cas des pratiques japonaises, il faudra davantage considérer les cas où l'élément est saisi hors de son cadre présentationnel du fait des fréquentes ruptures volontaires de la diégèse par le public ou les acteurs.

par l'échelle, voire même celui en contre-plongée sur l'acteur principal au sommet de l'échelle, le cadrage se dotant d'une subjectivité encore plus grande que d'ordinaire étant donnée la situation diégétique. Il est à noter que dans cet exemple, la bande son renforce encore ce constat, alors que les sons d'ambiance disparaissent et qu'une musique extradiégétique angoissante renforce la tension de l'ensemble.

III) Le regard d'un tiers, c'est-à-dire un membre du public, un acteur ou un individu en coulisses, situé à une place, souvent privilégiée, hors de l'espace de représentation, vers un ou plusieurs individu(s) assistant à la représentation théâtrale. Cette relation qui exploite le rapport oculaire premier spectacle-spectateur et d'une certaine manière la vulnérabilité des protagonistes de ce rapport, se retrouve également lorsqu'un acteur en train de jouer profite de sa situation pour observer des membres de l'audience ou un collègue lui aussi sur scène mais saisi « hors de son rôle », voire même des collaborateurs en coulisses dont il peut seul percevoir les indications. Dans *Sharaku*, cette configuration se retrouve lorsque trois spectateurs en fosse commentent la présence de trois autres membres du public installés en galerie.

Si nous garderons à l'esprit ces trois types de relations pour la suite de notre étude, ceux-ci ne doivent pas être considérés comme des catégories rigides mais bien plutôt comme les cas de figures basiques appelant de multiples combinaisons. En outre, les trois types de relation oculaire créés par le découpage et mis en évidence dans l'ouverture de *Sharaku* peuvent être établis moins franchement lorsque le contenu d'un des plans délivre des informations déteignant sur les plans voisins. Ainsi, par l'ampleur de sa réaction à un stimulus visuel ou auditif, un personnage de spectateur peut orienter la compréhension d'un plan dirigé vers l'objet de son attention sans que celui-ci ne soit particulièrement sélectionné par un cadrage particulier, tels les inserts sur le pied écrasé ou la contre-plongée au pied de l'échelle dans *Sharaku* qui se dote d'une certaine tension dramatique du fait de l'expression horrifiée du jeune homme soutenant l'échelle. De même, la présence sur scène d'un élément particulièrement évocateur (objet ou couleur symbolique, etc.) pour le spectateur du film au regard de la ligne narrative filmique peut par exemple influencer la « lecture » qui sera faite du visage d'un membre du public concerné par cette ligne narrative, sur le modèle de l'effet Koulechov bien que cette théorisation du montage suppose des éléments sans rapports diégétiques préalables.

La version par Kinugasa de *La Vengeance d'un acteur* offre plusieurs exemples in-

téressants à ce sujet. Dans la séquence d'ouverture du film dont certains mouvements de caméra ont déjà été étudiés, Kinugasa choisit de présenter l'ensemble des protagonistes de son film qui ne sont pas encore liés les uns aux autres lors d'une représentation théâtrale dont ils sont tous spectateurs. Juste avant que celle-ci ne débute, Kinugasa présente trois de ces protagonistes installés en loge grâce aux informations que s'échangent trois autres groupes de personnages éparpillés dans la salle, au rez-de-chaussée. Le cinéaste passe d'un groupe à l'autre grâce à des travellings latéraux et insiste ainsi sur le fait que leurs conversations sont toutes liées par le même sujet. De plus, leurs positions les démarquent tous de la même façon du reste de l'audience puisqu'ils sont tournés vers le fond de la salle, leurs visages se détachant alors d'une foule opaque, tous les cadrages étant dirigés vers le plateau sur lequel est encore tiré le rideau. À deux reprises, un découpage composé de plans rapprochés en champ-contrechamp renforce la connexion logique entre observant et observé, d'une manière identique à celle croisée dans *Sharaku* entre des individus en fosse et d'autres en loges, le changement d'axe soudain vers le fond de salle facilitant la compréhension de ces enchaînements. Puis un nouveau plan débutant par un panoramique vient cadrer en plan américain un autre individu isolé dans la foule et particulièrement visible en raison des vêtements clairs qu'il porte. Ce raccord abrupt pour un plan reprenant un axe peu différent des précédents rend complexe la détermination de son réel centre d'intérêt, mais aucun contrechamp n'aura l'occasion de préciser cet élément³¹⁹. En effet, alors que des éléments musicaux diégétiques de la bande son permettent de comprendre que le spectacle commence, un personnage passe devant la caméra de droite à gauche dans le même temps que les spectateurs orientent leur regard vers la scène située hors champ à gauche du cadre, ce qui semble couper la possibilité d'un point de vue « subjectivable ». Mais le cinéaste choisit d'insérer un ultime plan rapproché attribuable à aucun point de vue diégétique en particulier sur un membre du public installé en loge, une jeune femme très attentive au démarrage de la pièce. Celle-ci fait partie des spectateurs de haut rang regroupés en loge autour d'un vieux magistrat comme le laisse deviner le vêtement de ce dernier aperçu bord-cadre. Les mouvements de caméra accompagnant le début de la représentation ayant déjà été étudiés dans la première partie, il importe surtout de signaler que le découpage participe également à cette ouverture en isolant en plan américain l'assistant en train de

³¹⁹ Ce raccord brutal est probablement dû à l'une des très nombreuses coupes imposées après guerre aux films historiques (*jidaigeki*) par l'occupant américain (GHQ) et à celui-ci en particulier. Cette censure *a posteriori* a ainsi fait passer en 1952 ce film d'avant-guerre en trois parties d'une durée totale de quatre heures trente à un unique long métrage d'une heure trente-sept accompagné d'une narration en voix-over. Cf. notamment Ian BREAKWELL, *An Actor's Revenge*, British Film Institute, 1995, p. 15.

faire claquer des claves japonaises (*hyōshigi*) dont le tintement (*ki*) annonce le début de la représentation. Mais celle-ci n'est cependant pratiquement pas montrée, son introduction musicale étant filmée depuis un angle fermé tourné vers la droite de la scène, grâce à un plan rapproché de trois quarts dos sur un acteur agenouillé, attendant vraisemblablement la fin de ce prologue musical pour commencer à jouer.

Après une scène en coulisses révélant grâce à des *flashbacks* les motivations du personnage principal du film, acteur de *kabuki* vêtu comme un *onnagata*, celui-ci amorce sa montée sur scène à l'aide d'assistants à travers la trappe (*suppon*) de l'*hanamichi*. La réaction enthousiaste du public est alors rapidement montrée en plan large, public tout entier tourné vers la gauche de la salle, en direction de l'*hanamichi*. Un plan d'ensemble de la salle, le premier depuis le début de la séquence, toujours pris depuis la loge principale du théâtre mais selon un axe oblique mettant en avant la perpendiculaire que l'*hanamichi* trace avec la scène principale, permet de voir l'entrée en scène de l'acteur. Malgré l'ampleur de l'échelle, la composition de ce plan inscrit la silhouette blanche du comédien entre celles du vieil homme et de la jeune femme, insistant ainsi sur l'importance, pour eux, de cette présence sur scène. L'acteur termine son entrée lors d'un plan rapproché de trois quarts face qui laisse également percevoir deux bougies sur des porte-bougie flottant à l'avant plan. Puis, un raccord étrange enchaîne ce plan avec un autre plan rapproché, frontal cette fois, sur le même acteur. Le faible changement de l'angle de prise de vue entraîne une saute déstabilisante et à première vue maladroite étant donnée la grande maîtrise de la séquence en terme de découpage et d'organisation de l'espace. Mais ceci s'explique par le contrechamp qui lui fait immédiatement suite, sur l'hôte principal de la loge. Nous assistons ainsi à un échange intense de regards entre l'acteur et le vieil homme installé au premier étage de la salle. Suite à une discussion entre le vieil homme et un acolyte amenée par un panoramique puis accentuée par deux plans de plus en plus rapprochés, l'acteur poursuit son jeu en plan rapproché avant qu'un plan d'ensemble de toute la salle, filmé depuis le fond de la salle au niveau du parterre, révèle la présence de deux accessoiristes masqués (*kurogo*) sur l'*hanamichi* en train de tendre à bout de perche une lampe à deux bougies (*kantera*) assurant un éclairage du visage (*tsura-akari*) de l'acteur lors de sa performance et de ses déplacements le long de cette passerelle sans éclairage.

Lors de l'échange principal des regards entre l'acteur et le vieux magistrat, ce dernier apparaît quelque peu surpris par ce regard que semble lui jeter le premier et

l'impression de faux-raccord participe de cette surprise, de ce recul de la perception hors d'elle-même que permet cette « erreur » apparente. Ce raccord étrange crée une violence pour l'œil du spectateur et métaphorise l'agression du regard, ou de l'échange de regards, entre l'acteur et ce notable qui se révèle être le responsable de la mort de son père. Il importe cependant de préciser que la bande son laisse deviner la coupe d'un ou plusieurs plans entre les deux derniers plans sur le comédien. En effet, alors que le premier plan se termine dans le silence total, la fin d'une exclamation d'admiration exprimée par une voix féminine se fait entendre au tout début du suivant, juste au moment du raccord. Il semble qu'à la façon d'un changement de bobine difficile lors d'une projection, le son étant en avance sur l'image sur une pellicule de film, un élément sonore d'un plan disparu persiste dans cette version raccourcie du film. Il est même probable que cette exclamation provienne de la jeune femme aperçue auparavant dans la loge puisque celle-ci aura par la suite un rôle important dans le récit de vengeance du comédien. Or, elle est dans ce montage totalement écartée du reste de la séquence, alors que dans son remake de 1963, Ichikawa insiste longuement sur la forte impression qu'elle ressent devant la performance de l'acteur grâce à plusieurs plans rapprochés et gros plans. Si des plans manquent aujourd'hui entre les deux cadrages successifs sur l'*onnagata*, cela suppose que celui-ci est longuement resté dans la même position une fois arrivé sur l'*hanamichi* et que les spectateurs ont pu apprécier sa pose. Que cette supposition soit correcte ou non, ce raccord étrange souligne la façon dont fonctionne le découpage, une différence de cadrage, même minime suffisant à déterminer qu'un angle vaut exactement pour un observateur. Il est d'ailleurs notable qu'aucun plan ne vienne à présent faire exister le plateau principal, la narration filmique prenant totalement le pas sur la narration théâtrale.

Une situation comparable se retrouve lors d'une séquence de représentation de *kabuki* où l'acteur principal tarde à faire son entrée sur scène. Ce dernier a en réalité été fait prisonnier par la cheftaine d'un gang de pickpockets qui comptent s'enrichir en le livrant au magistrat dont il souhaite se venger. Mais cette femme ne sait pas qu'au moment où, abandonnant l'acteur à son sort, elle se rendait au théâtre afin d'assister en direct à l'annulation de la représentation, un autre voleur libérait l'otage³²⁰. La séquence dans la salle de spectacle débute par un plan d'ensemble pris depuis une loge du fond, Kinugasa se plaisant à nouveau à exploiter l'espace tridimensionnel du lieu. En effet, dès ce premier

³²⁰ Il est à noter que ces deux personnages, celui du comédien captif et celui du voleur qui le libère, sont interprétés par le même acteur de cinéma, Kazuo Hasegawa.

plan, un spectateur invisible, mécontent du retard pris par la représentation, jette devant lui un coussin qui traverse toute la fosse avant de heurter le rideau fermé. La voleuse fait alors une entrée remarquée grâce au trajet qu'elle emprunte, pénétrant par l'*agemaku* pour s'avancer sur l'*hanamichi* puis une petite passerelle perpendiculaire (*naka-no-ayumi*) qui lui permettent de dominer le reste du public assis en fosse. Ainsi, il suffit d'un plan moyen la montrant en train d'échanger avec d'autres spectateurs pour la mettre en valeur de part sa position légèrement surélevée, alors qu'elle est accroupie sur la poutre traversant la fosse. Aussi, lorsque les claves retentissent afin de marquer le début de la représentation théâtrale, leur claquement lui semble particulièrement destiné. L'étonnement sur son visage alors qu'elle lève les yeux vers la scène enclenche ainsi un rapide panoramique lui-même prolongé par l'ouverture dans la même direction du rideau qu'appellent les gestes de spectateurs mécontents. Puis, un raccord de mouvement s'effectue sur l'ouverture de l'*agemaku*, le petit rideau fermant l'*hanamichi* en fond de salle alors que d'autres spectateurs s'y installent, la composition de ce plan d'ensemble jouant avec la perspective créée par l'*hanamichi*.

Si chacun guette désormais l'entrée sur scène de l'acteur principal après une longue attente, le plan rapproché sur la détrousseuse augmente encore l'importance narrative des plans montrant la scène : elle reste dubitative étant donné qu'elle sait, ou plutôt qu'elle croit que le comédien qui doit faire son entrée est en réalité enfermé chez elle. Le plan montrant en plan américain l'arrivée sur scène de ce dernier s'adresse dès lors à l'ensemble de l'audience en générale et à cette femme en particulier grâce à « l'option » que pose sur lui le plan précédent en termes de point de vue. La tension est ici renforcée par l'emploi d'un travelling avant vers l'espace scénique afin de mimer la concentration sur un lieu précis de l'attention du public, comme le zoom pouvait le faire dans *Sharaku*. Il est d'ailleurs important de noter que le zoom présente à ce titre une efficacité plus grande que le travelling. Le mouvement réel de ce dernier est toujours plus ou moins interprété comme traduisant le mouvement réel d'un élément diégétique. Il semble en effet écarter de son champ de vision les éléments sortant du cadre alors que le travelling optique que permet le zoom paraît davantage sélectionner un détail dans un ensemble qui n'est lui jamais perdu de vue. Ceci rejoint en quelque sorte la façon déjà signalée dont Béla Balázs conçoit le gros plan cinématographique, détail d'une image et non image de détail³²¹. La capacité du cerveau

³²¹ Reprenant les propositions d'Hugo Münsterberg, Hugo Clémot propose de voir dans le gros plan « un acte mental d'attention. ». Hugo CLÉMOT, *La Philosophie d'après le cinéma : une lecture de La Projection du*

humain à sélectionner parmi les informations que lui envoient les yeux, mais aussi les oreilles et les autres organes sensoriels, est ainsi efficacement évoquée. Le zoom étant encore à inventer au moment du tournage de *La Vengeance d'un acteur*, le travelling avant permet toutefois à sa manière de créer un certain suspense et ainsi dramatiser l'entrée sur scène, au demeurant discrète, du comédien qui interprète à nouveau un rôle féminin. Certains exemples précédents dans *Les Quarante-sept rōnin* ou *Une histoire d'amour de Naniwa* ont montré la capacité d'un mouvement de caméra à désigner un individu comme le destinataire principal d'une représentation, mais ce nouvel exemple montre qu'il peut également affirmer le point de vue de celui-ci, même en l'absence de spectacle dans ce cas précis. Immédiatement après, le retour de la voleuse à l'image, en gros plan cette fois, sert à témoigner de sa surprise plutôt qu'à mettre en place définitivement un jeu de champ-contrechamp privilégié. L'exclamation de satisfaction d'une spectatrice anonyme la fait même se retourner un bref instant, prouvant ainsi que l'entrée sur scène de l'acteur concerne l'ensemble du public. Surtout, un plan large de la scène vue de trois quarts permettant d'apprécier longuement la performance de l'*onnagata* intervient avant que le gros plan sur la pickpocket ne revienne affirmer son étonnement. Ce dernier vaut donc pour son contenu propre et non pour la mise en place d'un champ-contrechamp privilégié entre un spectateur et un élément scénique, le contexte suffisant à saisir la portée narrative de son contenu.

Après un retour du plan d'ensemble pris depuis le bout de l'*hanamichi* qui finit d'autonomiser les plans les uns par rapport aux autres en termes de point de vue dans le découpage de cette séquence, un plan rapproché sur la spectatrice principale insiste encore longuement sur le « spectacle » de son étonnement alors que la représentation se poursuit et qu'un nouveau spectateur, le voleur qui a libéré le comédien sur scène, s'accroupit à ses côtés puis engage la conversation au sujet de cette surprenante entrée en scène afin d'accentuer le malaise de sa concurrente. Mais cette dernière profite finalement d'un effet de montage avec le retour du plan d'ensemble précédent pour s'éclipser sans que le spectateur du film et, plus étonnamment, son voisin ne puissent le voir, effet qui renforce la caractérisation de son personnage comme habile voleuse. Ce passage du film de Kinugasa prouve donc qu'un contexte particulier, ici celui de la représentation théâtrale devant un public, peut suffire à établir des relations narratives sans que le découpage ne construise de

monde de Stanley Cavell, *op. cit.*, p. 70. Il s'appuie sur Hugo MÜNSTERBERG *The Photoplay: A Psychological Study*, New York, D. Appleton and Company, 1916, p. 87-88, repris et traduit en français dans Bernard GENTON, *Psychologie du Cinématographe*, Strasbourg, De l'incidence, 2010, p. 76.

toutes pièces les liens oculaires entre observant(s) et observé(s). À partir de deux « champs » qui ne seraient pas indubitablement reliés par un rapport de champ-contrechamp privilégié peut tout de même naître un effet de « champ-contrechamp » où le contrechamp de chaque champ serait potentiellement contenu dans le contexte physique, spatial, de la séquence. Il existerait alors comme image mentale chez le spectateur qui l'élaborerait à partir du contenu expressif du champ mais aussi de cadrages avoisinants, au sens de « voisin » mais aussi de « similaire ».

Ces séquences tirées de *La Vengeance d'un acteur* démontrent parmi d'autres qu'un regard particulier peut être isolé au sein d'une situation spectaculaire générale grâce au découpage cinématographique. Si le point de vue porté sur la performance théâtrale oriente narrativement son intégration au film il permet toujours la monstration de celle-ci pour l'ensemble du public anonyme de la diégèse, le champ-contrechamp s'avérant dans tous les cas particulièrement efficace. Mais le détachement d'un ensemble que permet ce découpage afin de personnifier le regard porté sur un détail de la représentation, un élément scénique en particulier, annonce un possible détournement de l'attention lorsque celle-ci perturbe la compréhension globale de la situation.

III.1.b. Déviation de l'attention

La séquence de résolution de l'intrigue à la fin de *La Vengeance d'un acteur* de Kinugasa prend ainsi prétexte d'une performance scénique (en l'occurrence un passage de *Promenade sous les feuillages d'érable*, celui-là même que l'on peut voir dans la seconde partie du film homonyme de 1899) pour organiser durant huit minutes des jeux de regard en réalité échangés à en vue de l'assassinat de l'acteur sur scène. Alors que la représentation n'est montrée qu'en plans d'ensemble ou larges qui laissent systématiquement visibles dans le cadre une partie du public, des plans rapprochés isolent en différents lieux de la salle (en fosse, comme en loge) des spectateurs guère préoccupés par la qualité de la performance : quatre groupes d'assassins se préparent en effet à surgir sur le plateau pour assassiner le comédien tandis que le cerveau du complot, la détrousseuse déjà croisée dans la séquence précédemment étudiée, observe le déroulement de son plan et sert de pivot entre les différents points de vue. Un unique plan rapproché sur l'acteur traduit bien cette attention commune portée non pas au spectacle mais à celui qui est devenu une cible. Lorsqu'interviennent des connaissances de ce dernier afin d'empêcher les assassins d'agir en les menaçant physiquement, l'intimité des échanges de regards est cette fois renforcée par

le recours au gros plan. Une fois la situation dramatique résolue, la représentation se poursuit sans que le public ne soit plus inclus dans le cadre, les derniers plans de la séquence permettant notamment d'apprécier les effets de plateaux déjà présentés dans le deuxième chapitre de notre étude. Ainsi, cette séquence déploie un effet qui a par exemple été essentialisé dans la célèbre partie de tennis de *L'Inconnu du Nord-Express* (*Strangers on a Train*, Alfred Hitchcock, 1951) : lorsqu'un ensemble d'individus a le regard tourné vers le même objet d'attention, celui qui ne le fait pas, ou pas comme les autres, est tout de suite remarqué, se démarque, impose une démarque au sens où l'entend Gilles Deleuze³²². Il ne s'agit plus seulement de proposer un regard particulier au sein d'un ensemble plus vaste portant attention au même objet, cette attention pouvant varier en intensité et en motivation, mais d'un détournement de cette attention, non seulement au sens où celle-ci voit son centre d'intérêt déplacé mais également au sens d'un « détournement aérien » par exemple, lorsque le but de la situation spectatorielle se trouve dévié au profit d'un point de vue « égoïste » rejetant des choix de découpage les éléments essentiels à la monstration scénique ou les dénaturant.

Le Col du grand bouddha (3ème partie, Tomu Uchida, 1959) propose un cas de figure où la déviation d'une séquence vis-à-vis de la seule monstration d'une performance scénique est imposé par le comportement d'un personnage faisant également dévier le cours narratif du film. Au détour de l'intrigue du troisième épisode de cette série de films, l'un des personnages principaux se rend en effet dans un quartier de spectacles forains où se presse une foule bigarrée. L'une des attractions mêle des démonstrations acrobatiques à des danses de *kabuki* et emprunte une partie de son espace scénique au théâtre local, une rampe traversant la fosse en son milieu, en direction d'un fond de salle composé de loges surélevées et délimitées par une balustrade. La séquence est introduite par un panoramique vertical puis un travelling avant se frayant un chemin dans la foule compacte s'approchant du quartier forain dont l'entrée est marquée par un grand portail (*torii*), cette ouverture rappelant par exemple celle du *Fil blanc de la cascade*. De façon également traditionnelle, un travelling latéral part d'un plan rapproché sur un calicot où figure le titre du spectacle puis se dirige vers l'entrée selon un mouvement synchronisé avec les gestes d'un bonimenteur attirant la foule vers son stand. Celle-ci s'agglutine alors devant une tenture qui est brièvement relevée afin de révéler l'intérieur de la salle. Le spectacle qui a déjà débuté et consiste en des acrobaties martiales avec une lance de combat assurées par un homme gri-

³²² Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1983, p. 274-275.

mé en hindou, est par conséquent aperçu de dos, tandis que des femmes attirent l'attention des spectateurs depuis un sas intermédiaire entre l'extérieur et la salle qu'un double rideau sépare. Un changement d'axe à cent quatre-vingts degrés offre cette fois un plan d'ensemble sur la scène vue de face alors que le rideau de l'arrière se rabat et qu'un bonimenteur présente fièrement la démonstration martiale en cours. Tout comme il le faisait dans la séquence finale d'*Une histoire d'amour de Naniwa* mais selon une démarche inverse, Tomu Uchida enserme l'espace spectatorial dans un parallélépipède dont la section centrale serait l'espace scénique. En donnant à voir l'endroit et l'envers du décor, Uchida suscite une forte impression de tridimensionnalité et suggère que l'attention de chacun est tournée vers cette attraction. En englobant ainsi totalement dans une sphère spectatorielle la performance en cours, le cinéaste souligne également la perméabilité des espaces que le reste de la séquence va confirmer. Un contrechamp révèle ensuite en plan d'ensemble le public « principal » installé face à la scène, puis un fort raccord dans l'axe saisit en plan rapproché un barbon local assis en loge accompagné de ses sbires. Visiblement ivre, l'homme commente avec mépris la performance exotique et moque l'attitude du public en pointant du doigt la salle. Il franchit ainsi par son geste la limite apparente que forme la balustrade le séparant non seulement du reste de l'audience mais jouant également pour un regard occidental, le rôle de rampe, eu égard à la passerelle inspirée de l'*hanamichi* qui s'étend depuis le centre de la scène. Ce franchissement n'est que le premier d'une série toujours plus marquée qui achève d'interpénétrer les espaces représentationnels et spectatoriels selon cette logique présentationnelle locale déjà largement évoquée dans cette étude. Semblant réagir aux invectives du spectateur saoul, le comédien se précipite sur la passerelle depuis le fond de la scène jusqu'à un plan rapproché et menace de son arme l'objectif de la caméra. Un contrechamp sur le spectateur impertinent le montre effectuer un brusque geste de recul, comme s'il était littéralement remis à sa place par le comédien. Mais, paradoxalement, celui-ci y est parvenu en menaçant de franchir à son tour la rampe qui perd encore de son étanchéité.

Cet emploi de l'*hanamichi* ou de son équivalent évoque les propos d'Eisenstein au sujet « de la "pénétration" d'éléments du spectacle au cœur du public³²³ » dans différentes formes de théâtres à travers l'histoire et dans le *kabuki* en particulier qu'il préconise d'avoir en tête lorsque l'on songe à un « cinéma en relief ». Mais le théoricien soviétique s'intéresse ici à l'effet attractionnel d'un cinéma tridimensionnel davantage qu'à ses possi-

³²³ Sergueï EISENSTEIN, « Du cinéma en relief », *op. cit.*, p. 130.

bilités immersives : il ne s'agit pas de faire entrer le spectateur dans la représentation diégétique mais de faire surgir au sein de l'audience des éléments scéniques, plus facilement encore s'ils ont ce caractère présentationnel déjà exposé. Relief plutôt que profondeur donc, ou plus précisément « éloignement » comme la première partie de cette étude l'a démontré. Or, une fois immergé dans l'espace diégétique théâtral du *kabuki*, le spectateur ressent surtout la distance qui sépare les personnages, guette leur approche ou suit du regard leurs adieux. Il peut également observer sous différents angles les comédiens qui se déplacent sur les passerelles ou suivre une altercation à distance en tournant la tête d'un coin à l'autre de la salle. Au contraire, c'est bien davantage un effet de relief attractionnel que ressent le spectateur (filmique donc, mais aussi théâtral dans cas) lors de la charge de l'acteur vers la caméra dans *Le Col du grand bouddha*. Ceci s'explique en réalité par la présence exceptionnelle d'une passerelle centrale qui vient buter contre des rangées de spectateurs. L'*hanamichi* traditionnel du *kabuki* n'est jamais utilisé pour jeter le spectacle aux yeux des spectateurs filmiques lorsque des représentations sont filmées au cinéma car ce « chemin des fleurs » dérivant du pont (*hashigakari*) du *nō* est censé se poursuivre sans fin, sans être interrompu par les murs de la salle. Le rideau *agemaku* qui laisse disparaître les acteurs faisant leur sortie ou laisse passer ceux faisant leur entrée, active une forme de perspective atmosphérique. Le chemin qu'empruntent les comédiens arrivant à destination dans l'espace diégétique simulé par la salle de spectacle ou ceux qui partent vers leur destin (tout comme les acteurs à qui les spectateurs offrent justement des cadeaux qu'ils déposent sur ce « chemin des présents ») se perd dans le lointain, même si ce lointain n'est qu'imaginé par les spectateurs. Chemin plutôt que pont, distance à parcourir plutôt que profondeur à enjamber donc, l'*hanamichi* contribue à l'immersion du spectateur plutôt qu'à son agression, toujours cependant dans le cadre présentationnel caractéristique d'un art comme le *kabuki*.

À l'occasion, certaines séquences d'action peuvent justement exploiter pour la chorégraphie de combats filmiques l'*hanamichi* afin de permettre aux personnages de se diriger rapidement vers leurs adversaires. C'est notamment le cas dans la version de 1959 de *La Vengeance d'un acteur* où l'affrontement final entre l'acteur et l'homme qui a trahi et entraîné la mort de son père débute dans une grande salle vide de *kabuki*. Celle-ci est tout d'abord ramenée au rang de décor anonyme, sa fonction théâtrale étant « bafouée » par les hommes de main du félon qui s'y précipitent à la recherche de leur proie. Si certains empruntent les deux passerelles, d'autres enjambent à vive allure les poutres séparant les *ma-*

su de la fosse en courant vers le rideau baissé alors qu'un panoramique en plongée sur la salle les suit en plan d'ensemble. Ils poursuivent leur investigation en soulevant le rideau puis en s'enfonçant dans les coulisses de la salle jusqu'aux vestiaires où ils font fuir les acteurs encore présents, avant de revenir sur leurs pas, bredouilles. Cet aller-retour est donné à voir par un travelling latéral « passe-muraille », une coupe étant dissimulée par le noir que provoque le passage de la caméra « à travers » l'épaisseur d'un des murs. Alors qu'ils s'apprêtent à quitter la salle, celui qu'ils recherchent fait soudainement son apparition de façon très spectaculaire : le rideau tombe au sol et le révèle au centre de la scène prêt à combattre, accompagné d'un frère d'armes. Cette entrée en scène réactive la possibilité du spectacle que les intrus ont mise à mal en surgissant dans la salle mais d'une façon grandiloquente puisque aucun accessoiriste n'est bien entendu présent pour assurer un tel artifice. Le visage encore dissimulé par une cape qu'il tend au dessus de sa tête, le personnage principal prend soin de venir faire face à son adversaire principal en empruntant le grand *hanamichi*, tandis que ce dernier le suit en se déplaçant latéralement sur le *naka-no-ayumi* qui relie les deux passerelles. Cette position surélevée permet ainsi de montrer les deux opposants se confronter d'abord verbalement en plan rapproché puis physiquement en plan moyen par-dessus la foule des autres combattants anonymes. Par la suite, des travellings latéraux de gauche à droite et de droite à gauche pris depuis les loges du rez-de-chaussée mettent en avant les déplacements rapides des combattants qui se succèdent sur l'*hanamichi*. Mais cette passerelle sert avant tout au protagoniste pour se mouvoir à grandes enjambées vers son adversaire principal qui fuit le combat, un rapide montage alterné renforçant cette impression par un plan d'ensemble latéral sur un groupe de figurants traversant rapidement un pont aux abords de la salle qu'ils rejoignent. Les arrêts que doit marquer le personnage principal lorsqu'il se dirige vers son adversaire sont uniquement provoqués par la nécessité de porter des coups aux hommes de main qui lui barrent la route en se précipitant devant lui depuis les côtés en contrebas de l'*hanamichi*. La caméra ne se place jamais sur ce dernier afin d'exploiter la profondeur qu'il creuse dans la salle, voire même de filmer les combattants se précipiter sur l'objectif. Tout comme dans la séquence d'ouverture de ce même film analysée plus tôt, ce choix de cadrage depuis un seul côté de la salle rabat la passerelle sur un fond de loges vides, côté cour, telle une scène dont l'étendue serait parcourue par les « acteurs » s'y affrontant et que l'on suivrait du regard. La menace que représente le personnage principal armé d'un *katana* n'est donc pas traduite grâce à une agression visuelle du spectateur filmique par le biais d'une caméra au cœur de l'action (approche moderne caractéristique des films à venir de Hideo Gosha, Kihachi

Okamoto ou Eiichi Kudō par exemple). Elle l'est au contraire, de façon plus classique dans ce film de 1959 réalisé par un cinéaste vétérane³²⁴, grâce à la saisie en plans moyens d'amples déplacements par un regard englobant fait de panoramiques et de travellings latéraux. Ces deux tendances seront en quelque sorte combinées dans les *chanbara* d'Akira Kurosawa où des cadrages plus serrés et l'emploi de longues focales dynamisent des chorégraphies durant lesquelles l'acteur Toshirō Mifune menace davantage ses adversaires par des déplacements très rapides où il semble glisser sur le sol, que par la lame de son épée, sa garde basse, presque décontractée, ne permettant pas de prévenir son prochain geste.

Déjà, *The Swordsman and the Actress* présente un long affrontement de près d'une dizaine de minutes durant lequel scène, salle, coulisses et même machineries souterraines sont investies par les très nombreux protagonistes qui s'allient face à des adversaires communs. Le déploiement tridimensionnel de l'espace scénique grâce à l'*hanamichi* valorise alors les protagonistes qui se succèdent sur la passerelle et le plateau surélevés tandis que le montage alterné dynamise un combat étendu aux quatre coins de la salle et permet de suivre le trajet d'un objet précieux circulant de main en main. La chorégraphie de l'affrontement final de *Young Samurai Detective Story*, film du même réalisateur dont l'amorce a déjà été présentée dans le deuxième chapitre de cette étude, propose les deux possibilités d'exploitation de cette passerelle dans une salle au style hybride, entre *kabuki* et music-hall, traduisant à sa façon le caractère mixte d'un film mêlant le film historique japonais traditionnel à une esthétique proche de la comédie musicale hollywoodienne. Scène et loge principale sont cette fois reliées par un passage central en contrebas sur lequel va et vient le combattant principal afin de tenir en respect plusieurs antagonistes à la fois tout en se défaisant de multiples assaillants qui l'entourent. Cette position inférieure de ce substitut d'*hanamichi* permet à la caméra soit de le suivre dans son avancée pratiquement de dos ou de face en travelling horizontal, certains de ses coups frôlant alors la caméra, soit de le filmer de côté en panoramique horizontal et travelling latéral alors qu'il passe d'une extrémité à l'autre. Sasaki pousse encore plus loin l'exploitation de l'espace spectaculaire à des fins dramaturgiques dans une longue séquence à la fin de son film *Bored Hatamoto: Riddle of the Snake Princess' Mansion* (1957). Celle-ci débute par une performance scénique mêlant tradition (danse de lions) et influences occidentales (chorégraphies, éclairages et décors scéniques empruntés aux comédies musicales) avant de reprendre le

³²⁴ D'abord acteur au temps du muet pour son père Shōzō Makino, Masahiro Makino passe à la mise en scène dès 1927.

principe, déjà croisé dans *La Vengeance d'un acteur* de Kinugasa, d'une tentative d'assassinat lors d'une représentation. Champs-contrechamps et mouvements de caméra permettent alors de saisir les tensions en jeu³²⁵, tandis que les échelles de plans se répartissent entre la monstration de la performance en plans larges et la valorisation de l'attention portée à des regards déviés en gros plans. Car, cette fois, c'est le comédien sur scène qui intervient pour empêcher le meurtre de l'un des membres du public, meurtre commandité par un personnage lui aussi présent dans la salle. À nouveau, la présence d'une passerelle centrale reliant plateau et loge invite une telle intervention, l'acteur jetant un projectile vers la caméra afin de tuer le serpent qui, entré dans la salle par le plafond où se tient l'assassin, s'apprête à frapper la cible du complot. S'ensuit un long affrontement entre le héros et les commanditaires de l'assassinat qui exploite l'ensemble des espaces proposés par ce lieu dédié au spectacle au sein d'un palais seigneurial, et que « couvrent » des panoramiques et des travellings réalisés à plusieurs reprises depuis la passerelle centrale.

Dans *Le Col du grand bouddha*, la rapide avancée de l'acteur armé d'une lance sur la passerelle est accompagnée par un travelling arrière permis par l'extension surélevée de la scène que constitue l'*hanamichi*. Ce mouvement d'appareil qui semble l'attirer hors de l'espace central où il effectue sa chorégraphie et ainsi l'inciter à agresser ce regard méprisant de l'individu alcoolisé, trouve quelques instants plus tard une réponse. Un mouvement identique mais dans le sens inverse cette fois accompagne en effet le début du second numéro, une danse féminine (*buyō*) de *kabuki*. Celui-ci fait suite à un court passage à l'extérieur de la salle où un plan rapproché sur une affiche représentant une danseuse annonce encore une fois le spectacle à venir. Il se présente sous la forme d'un plan d'ensemble pris du même angle que celui filmant l'acrobate mais cette fois depuis l'extrémité de la passerelle. Après l'exécution sur scène d'un changement instantané de costume (*hayagawari*) salué par le public, un travelling avant s'enclenche en direction de la danseuse qui poursuit sa chorégraphie sur l'espace central. Tout comme le travelling avant de *La Vengeance d'un acteur* de 1935, bien que plus discrètement et de façon rétroactive, celui-ci traduit l'attirance, ne serait-ce qu'oculaire, qu'exerce la jeune femme sur un observateur particulier dont l'attention évacue du plan les autres spectateurs relégués à l'extrême bord du cadre. Et c'est sans surprise que le plan rapproché sur le spectateur désobligeant fait retour, sous une forme de contrechamp putatif. Plus encore que durant la

³²⁵ Dans *A Warrior's Flute* (1955), Sasaki recourt déjà durant une performance dansée évoquant le *nō* au travelling avant afin de permettre l'identification de divers membres du public particulièrement concernés par le destin de l'actrice principale alors sur scène.

première performance scénique, l'individu se penche au dessus de la balustrade lorsqu'il reconnaît la danseuse et commence à l'invectiver. Bien que se manifestant bruyamment alors que la danseuse exécute son numéro, il respecte encore dans un premier temps son identité d'artiste en lui demandant de chanter une chanson de son choix. Très vite cependant, il change de ton et lui demande incongrûment de venir lui servir de l'alcool. Les deux interventions de l'impertinent en plans rapprochés sont séparées par un plan rapproché sur la danseuse qui jette un regard dédaigneux en sa direction alors qu'elle poursuit sa chorégraphie. Ce cadrage qui l'isole soudainement dans l'espace renforce le caractère théâtralement extradiégétique de ce regard adressé par l'artiste et non le personnage, les notions de diégèse et de personnage étant encore acceptables dans le cadre des danses de *kabuki* toujours légèrement narratives, la jeune femme exécutant ici des gestes mimétiques précis qu'accompagne un plus jeune danseur. Alors que toutes les performances scéniques de cette séquence ont été vues en plan d'ensemble, ce regard déplacé oblige le découpage à brusquer elle aussi la représentation par un cadrage plus resserré sur la danseuse dont le bas du corps entre pleinement dans la chorégraphie (notamment les mouvements du kimono qu'elle traîne ou rabat de ses mains) mais est pour l'occasion relégué hors-champ au profit d'un visage plus expressif que nécessaire et surtout un regard tourné vers un spectateur en particulier. Un nouveau plan d'ensemble plus large que le précédent cadre alors la totalité de la salle en inscrivant cette fois la loge, vue de l'arrière, dans l'ensemble de l'espace spectatorial, alors que le public en fosse manifeste son mécontentement vis-à-vis des interventions bruyantes et injustifiées de celui qui les domine de sa position tant physique que sociale. C'est alors qu'un des hommes de mains du notable autoritaire répond à ses ordres et franchit la balustrade puis se précipite vers la danseuse pour venir la saisir. Heureusement, l'acteur grimé en hindou surgit des coulisses pour la secourir et assène un violent coup sur le crâne de l'agresseur. Un plan rapproché vient ensuite isoler le sauveur afin de mettre en avant la violente invective qu'il adresse à l'homme qu'il vient de frapper, révélant au public de la salle, par l'emploi de la langue japonaise qu'il n'est pas censé savoir parler, la supercherie de son maquillage, ce que s'empressent de lui reprocher les organisateurs du spectacle qui ont eux aussi fait irruption sur scène. Ainsi, de la même façon que le cadrage rapproché sur la danseuse signalait le détournement de l'attention du personnage vers l'actrice, en tant que femme insultée, celui sur l'acteur témoigne de l'abandon de son rôle, les deux comportements ayant été provoqués par l'attitude déplacée d'un membre du public également isolé par le découpage.

Ce détournement de l'attention que traduit le cadrage en raison d'un regard qui fait tache parmi la foule des regards concentrés sur un spectacle en cours de représentation se retrouve dans la séquence de *bunraku* d'*Okuni et Gohei* déjà mentionnée. Cette fois, le rapport entre spectacle et spectateurs principaux vis-à-vis de la diégèse filmique, est perturbé puis complexifié par l'intrusion d'un autre regard succinct, celui de deux servantes anonymes qui s'amuse dans leurs dos de la gêne des protagonistes. Du moins, semblent-elles tenir des propos médisants (elles se murmurent quelque chose et s'approuvent mutuellement d'un geste de la tête) au sujet de la présence incongrue sous le même toit de l'auberge d'une femme et de son servant voyageant ensemble et dont elles ne peuvent pas voir directement les visages tournés vers la scène. Certes, aucun plan n'a permis auparavant de situer ces deux femmes dans l'espace, seule la branche de cerisier en fleur derrière elles laissant deviner leur emplacement à l'entrée de la pièce du côté de la cour intérieure, mais un plan de demi-ensemble est rétrospectivement attribué à leur point de vue. En effet, le plan rapproché qui les présente une unique fois inclut bord-cadre une partie de la porte-fenêtre ouverte sur la cour alors que le plan précédent comporte un surcadrage dû au chambranle de la porte et masquant une partie du public, contrairement aux plans de demi-ensemble précédents sur ce même public. Ainsi, de la même façon qu'un plan d'ensemble finit par unifier scène, fosse et loge dans *Le Col du grand bouddha* au moment où le public réprimande le spectateur impoli, ce plan d'*Okuni et Gohei* qui paraît de prime abord inutile étant donné que la situation spectatorielle a déjà été montrée dans son ensemble de façon plus efficace, regroupe spectacle et spectateurs sous la chape d'un même regard plus englobant. À nouveau, ce regard se démarque en s'extirpant du rapport oculaire principal grâce à un découpage particulier. Il importe en effet que les cadrages soient resserrés afin d'isoler objet et sujet du regard de la situation spectatorielle plus large et ainsi les relier artificiellement. Rien ne laisse deviner avant ou après cette scène que des rumeurs circulent dans l'auberge sur les mœurs de cette aristocrate voyageant seule avec un vassal, mais la succession de ces deux visages de femme ricanant puis du visage honteux de la première impose au spectateur filmique une unique interprétation de leur attitude. En retour, ou plutôt dans le même temps, grâce à cet agent extérieur à la relation principale entre spectacle et spectatrice, l'expression de celle-ci est immédiatement comprise comme de la honte. Le découpage permet au spectateur filmique de voir et, plus encore, d'observer cette femme en train d'être observée par d'autres individus, alors que tous trois observent un spectacle scénique, ou du moins y assistent avec divers degrés d'attention. Le triangle oculaire ainsi déployé permet de comprendre que cette femme d'un certain rang social souffre à l'idée

d'être vue dans une situation ambiguë avec son servent lors d'un voyage à deux évoquant la fuite (*michiyuki*) du couple d'amants dans la pièce de *bunraku* à laquelle elle assiste. Ce cadre spectaculaire principal renforce dès lors le voyeurisme de la situation et la gêne qui s'en dégage, non seulement pour l'objet de ce regard déplacé, c'est-à-dire décalé et inconvenant, mais aussi, dans une certaine mesure, pour le spectateur filmique en empathie. Si le découpage est dans un premier temps cantonné à la monstration de cette situation, le moindre de ses démarquages prend donc une importance considérable et enclenche ses capacités narratives.

Ces exemples de déviation du regard principal qu'impose la représentation scénique semblent permettre aux cinéastes d'attirer l'attention sur un élément intéressant particulièrement un individu sans que celui-ci n'ait à l'exprimer autrement que par le regard. Mais en s'imposant à la situation générale, ce regard se fait intrusif, et un glissement se produit aisément ici de la déviation à la déviance, celle du voyeurisme. Or, la situation spectatorielle semble naturellement l'appeler comme l'esquisse la séquence d'ouverture de *Dancing Girl* (1951) de Naruse dans laquelle une spectatrice se sent mal et quitte la salle de spectacle où se déroule un ballet sous le prétexte qu'elle a l'impression d'être observée. En sortant ainsi du lot des membres anonymes du public, elle est du même coup introduite au spectateur filmique, son impression diégétique infondée se justifiant finalement par la mise en cadre elle-même qui permet de scruter son état !

Plus tard dans le film, la représentation cinématographique d'un long passage de ballet est soudainement interrompue par l'agitation d'un spectateur apercevant dans la foule une connaissance perdue de vue depuis longtemps et tentant d'en faire part à d'autres membres de l'audience. Mais c'est exactement à ce moment que cet individu qui vient de refaire surface dans la diégèse décide de quitter la salle. Aussi, lorsque ceux qui l'ont reconnu cherchent tous ensemble à le rejoindre, celui-ci a déjà disparu, le cinéaste le montrant ensuite s'éloigner de la salle dans un plan reprenant pratiquement un cadrage de la première séquence où la spectatrice incommodée quittait elle aussi le lieu de représentation. La troisième et dernière scène de ballet du film se focalise cette fois sur une spectatrice particulière, une enseignante qui observe depuis les coulisses l'accomplissement de son élève sur scène. Bien que son point de vue se justifie par sa position hiérarchique et son rôle dans la diégèse, sa place physique impose cette fois un cadrage particulier se démarquant des plans d'ensemble plus neutres pris depuis le reste de la salle. Ainsi, en enser-

rant l'élément scénique observé dans un surcadre provoqué par son emplacement inapproprié en coulisses, non idéal en termes d'effectivité de la représentation, la mise en cadre dit que ce regard n'est pas comme les autres, c'est-à-dire qu'il porte des enjeux autres que ceux véhiculés par le seul regard du spectateur lambda.

En déviant de son objectif principal le regard spectatorial vers la caractérisation d'une attention spécifique en direction d'un élément particulier du spectacle, ce type de découpage entraîne donc la situation spectaculaire vers une configuration voyeuriste. Un spectateur profite ainsi de sa position privilégiée, et la représentation théâtrale devient un prétexte pour l'affirmation d'une ligne narrative resserrée sur cet individu et ce qu'il choisit d'observer.

III.1.c. Situations voyeuristes

Une fois déviée de sa configuration spectatorielle première, l'attention d'un spectateur privilégié peut être entretenue par des choix de cadrage et de composition renforçant ce rapport particulier mis en place par le découpage. Le resserrement des cadrages et l'inclusion de certaines parties du décor peuvent ainsi orienter la compréhension du type de regard porté sur un objet et en souligner par exemple le caractère indiscret. Un véritable travail de mise en cadre est en effet indispensable dans ce type de situations puisque les éléments observés se mettent eux-mêmes bien souvent en scène, s'affichent ouvertement aux yeux d'une audience assumant elle-même publiquement son désir de voir. Ainsi, la situation voyeuriste que présente une séquence au théâtre du film *L'Impasse de l'amour et de la haine* (Kenji Mizoguchi, 1937) ne naît pas cette fois de la présence d'un observateur tiers : c'est le spectateur principal en termes de diégèse filmique qui revêt le costume du voyeur tout en se tenant au milieu du public. En effet, après trois plans « anonymes » resserrant l'attention sur la performance d'un duo comique (*manzai*) parodiant par instant les conventions du *kabuki*, un plan sur une partie du balcon dont l'architecture délimite un surcadre, puis un raccord dans l'axe attirent notre attention sur un protagoniste perdu de vue en cours de film. De cette façon, les plans qui montrent par la suite la performance scénique se retrouvent visuellement orientés car partiellement attribués à un point de vue présentant par ailleurs l'avantage de nous faire voir idéalement le double jeu de l'hypocrite personnage masculin sur scène comptant dans son dos l'argent qu'il doit dépenser pour sa compagne. Un système de champs-contrechamps se met alors en place, certains contrechamps intervenant de manière décalée par rapport à leurs champs correspondants. Quatre

angles de prise de vue semblent en effet avoir été pensés pour fonctionner par paires et deux autres sont reliés par un raccord dans l'axe fortement attribuable à l'attention que l'observateur porte sur un élément de la scène théâtrale, le montage ayant semble-t-il bouleversé par la suite cet agencement premier. Ce n'est qu'une fois le spectateur sorti de la salle qu'un plan « neutre » saisit à nouveau les acteurs depuis un nouvel angle de prise de vue. Avant cela, le resserrement du cadre sur le visage de cet homme partiellement dissimulé derrière un poteau et celui proportionnellement équivalent sur l'actrice ont été mis en parallèle par le découpage qui traduit de cette manière le sentiment que le premier ressent vis-à-vis de la seconde, la jeune femme qui fut sa maîtresse. Cette impression est à ce titre accentuée par la thématique de la pièce évoquant les déboires d'un jeune couple et de leur bébé.

Bien que son regard ne diffère pas en apparence de celui de n'importe quel autre membre de l'audience, la place inconfortable choisie par ce spectateur dont le point de vue est masqué par un poteau pointe immédiatement du doigt le fait qu'il ne regarde pas la même chose que les autres, de la même façon que le faisait le surcadre par l'embrasement de la porte dans *Okuni et Gohei*. De plus, les choix de cadrage et de découpage, répétés ensuite au montage, dévient l'objet de son attention vers l'actrice sans pour autant qu'il perde totalement de vue une situation dramatique théâtrale lui évoquant ses propres déboires sentimentaux. Il n'occupe donc pas physiquement une place particulière mais il est tout de même considéré comme un spectateur privilégié par la représentation cinématographique qui lui consacre des cadrages et un jeu spécifique de champs-contrechamps. Ainsi, de façon encore plus subtile que dans *Okuni et Gohei*, le regard d'abord envisagé comme neutre d'un même individu est ensuite interprété narrativement grâce au choix de découpage. Malgré le fait que cette femme soit volontairement présente sur cette scène de théâtre, le regard de ce spectateur s'adresse à sa personne et non à son personnage, ce qui le dote à nouveau d'une indéniable dimension voyeuriste, mais cette fois sans le recours à un regard tiers.

En théorie, la situation peut s'inverser lorsqu'un acteur profite de sa situation, par exemple surélevée s'il se trouve sur une estrade, pour observer un autre individu, notamment un spectateur. Mais les cas sont rares, du fait même du regard principal de l'audience qui l'oblige à ne pas sortir de son rôle. Seuls certains choix de découpage peuvent éventuellement créer un rapport oculaire particulier. Un très court passage du film *Trois sœurs*

au cœur pur (Mikio Naruse, 1935) montre par exemple une jeune danseuse en train de chercher du regard son amant dans la salle. C'est du moins ce que laisse entendre la mise en cadre qui vient tout d'abord la saisir sur scène parmi un groupe de danseuses grâce à un travelling avant et partiellement latéral, une coupe donnant ensuite à voir le public en plan d'ensemble. Mais ce second plan est en réalité composé de multiples panoramiques aux trajectoires chaotiques qui traduisent davantage la confusion de la jeune femme. Cet enchaînement permet tout de même d'identifier comme subjectif ce point de vue alors que ce n'est pas le cas dans une séquence au découpage comparable dans le *Fil blanc de la cascade*. Lors du spectacle aquatique donné par l'héroïne de cet autre film, le découpage marque la séparation entre scène et salle tout en soulignant la dialectique action/réaction entre l'artiste et son public. Malgré les cadrages penchés mettant en valeur la jeune femme et les panoramiques courts et rapides traduisant la fébrilité d'un public enthousiaste, nous n'assistons qu'à une alternance de champs sur l'un et contrechamps sur l'autre, sans qu'aucun membre de l'audience ne soit identifié. L'attribution du point de vue est en revanche bien plus forte dans le film de Naruse grâce au travelling qui d'abord est venu désigner la danseuse sur scène. Se constate donc à nouveau la puissance narrative du mouvement de caméra qui oriente la compréhension de l'enchaînement proposé par le découpage.

À ce titre, l'interprétation donnée de la scène de représentation théâtrale dans le film *Encore une fois* (Heinosuke Gosho, 1947) par Arthur Noletti est révélatrice de la puissance du découpage quant à la création d'une réciprocité dans le lien oculaire privilégié entre un acteur et un spectateur. Noletti analyse ainsi à juste titre comment les successions de plans resserrés sur un spectateur installé loin du plateau mais mis en avant par l'éclairage et de plans rapprochés voire de gros plans sur l'actrice principale permettent de comprendre que cette homme au visage relativement impassible par ailleurs est en train de tomber amoureux de cette femme qu'il n'avait jamais vue à ce jour, selon des modalités déjà croisées ici. Il importe d'ailleurs de souligner que certains éléments de mise en cadre remarqués par Noletti mais qu'il n'exploite pas participent de cette compréhension. Ainsi, un panoramique suivant en plan rapproché l'actrice sur scène raccorde avec un très court panoramique sur le visage de l'homme dans le public puis avec plusieurs plans fixes équivalents grâce à un montage très court. Si le premier est justifié par la possible subjectivité de ce mouvement d'appareil traduisant le fait que le spectateur la suit du regard, le second n'a aucune justification diégétique. Le raccord de mouvement ne vaut donc que pour lui-même et affine formellement mais de façon non réaliste un spectateur à ce qu'il regarde.

Par ailleurs, Noletti remarque l'emploi de panoramique entre la scène et le spectateur en plan d'ensemble ou entre deux jeunes spectatrices commentant la beauté de l'actrice et cet homme assis un peu plus loin. Il semble que les liens oculaires tissés se nouent tous en un point, le point de vue de ce spectateur en train de tomber amoureux. Cependant, au-delà de cette interprétation intéressante mais freinée dans son élan, Noletti tient absolument à voir un échange de regard là où le découpage insiste sur un point de vue particulier. Bien qu'il admette que « nous ne [puissions] être parfaitement certains qu'elle le regarde, lui et seulement lui », il estime que « l'effet du raccord consiste à créer cette impression – et, dans le processus, suggérer que le drame réel en jeu n'est pas la performance publique [...] sur scène mais la communion privée entre [les deux personnages]. Il poursuit en affirmant qu'en baissant les yeux, la jeune femme « brise momentanément la ligne des regards » puis que deux plans suivants « rétablissent ces correspondances³²⁶ » visuelles. L'observation précise du visage de l'actrice rend pourtant évident le fait qu'aucune réciprocité des regards n'a été établie dans ce cas, un plan tourné vers le public permettant d'ailleurs à la silhouette de la jeune femme de se détacher sur le fond opaque constitué par une foule anonyme de spectateurs, tandis que l'un des panoramiques précédemment évoqués insiste sur la très grande distance séparant cet homme de l'espace scénique. De plus, la séquence suivante s'emploiera justement à établir cette fois ce retour d'attention de la jeune femme au spectateur masculin lorsque ce dernier restera debout dans le fond de la salle vide alors que l'actrice célèbre avec ses collègues la réussite de la représentation. Enfin, Noletti estime que toute la séquence se focalise sur cette relation naissante et laisse de côté la représentation elle-même alors que deux plans de plus en plus resserrés sur le metteur en scène en coulisses insistent sur l'attention anxieuse qu'il porte à l'accomplissement de cette représentation. Ainsi, la puissance du découpage, par les cadrages resserrés, les raccords de mouvement et les alternances de champs et de contrechamps, travaille à faire croire à un échange possible des regards entre scène et salle quand bien même celui-ci serait pratiquement impossible, notamment dans le cas d'une représentation de type occidental où la scène est très éclairée et le reste de la salle plongée dans l'obscurité. D'une certaine façon, l'inexactitude et l'interprétation excessive de l'analyste a le mérite de traduire ce que pense

³²⁶ Arthur NOLETTI, « *Once more and Goshō's Romanticism* », in Carole CAVANAUGH et Dennis Charles WASHBURN (dir.), *Word and image in Japanese cinema*, op. cit., p. 80, notre traduction. « Although we cannot be perfectly sure that she is looking at him, and him alone, the effect of the match cut is to create just this impression - and, in the process, to suggest that the real drama at hand is not the public performance of Hamlet and Ophelia on stage but the private communion of Nogami and Akiko. At the end of this shot, Akiko lowers her eyes demurely, momentarily breaking the eyeline match. Shots ten and eleven resume these matches, and as she continues walking, the camera moves into an even closer view of her, revealing a lovely, but somewhat melancholic expression on her face. »

peut-être lui-même le personnage au point de vue duquel est consacré le découpage de cette séquence.

La quasi-impossibilité d'un regard allant d'un artiste en pleine performance sur scène à un spectateur est d'ailleurs sous-jacente dans le cas de la danseuse cherchant du regard son amant dans *Trois sœurs au cœur pur*. En effet, si le spectateur filmique peut supposer que ce dernier est l'objet de l'attention de la jeune femme, celui-ci demeure finalement invisible. L'exploitation de cette position de l'acteur sur scène afin d'obtenir un point de vue particulier sur la salle reste donc assez rare, et il faut de plus noter que ce dernier exemple concerne en réalité un spectacle de music-hall à l'occidentale où la danseuse possède une certaine liberté dans l'attention visuelle qu'elle peut porter à son environnement. Contrairement aux danses japonaises, elle n'a pas à se concentrer sur une narration interne à la performance qui nécessiterait l'engagement de tout son être dans une diégèse théâtrale, même limitée.

Il existe cependant un cas de figure où un acteur peut observer une audience depuis une situation privilégiée et considérer certains des membres du public comme davantage que de simples spectateurs anonymes. Il s'agit des cas où l'acteur regarde la salle depuis les coulisses, le plus souvent caché par un rideau ou un autre élément de l'architecture comme le propose à deux reprises dans son œuvre Yasujirō Ozu. Il effleure une première fois une telle situation juste avant l'unique scène de représentation théâtrale d'*Histoires d'herbes flottantes* déjà étudiée précédemment. Alors que les spectateurs attendent le début du spectacle, deux assistants sont vus en plan moyen en train de regarder dans des trous percés dans le rideau encore tiré. Se comportant de manière quasi mimétique, ils ne s'arrêtent qu'un instant pour se regarder et évaluer l'apparence physique d'une des spectatrices comme le révèle un intertitre. Mais celle-ci ne sera jamais montrée, le carton ne précédant même pas un retour du plan sur les deux « voyeurs ». À la place, un nouveau plan reprenant le même type de composition montre deux acteurs finir de peindre le fond de scène puis un plan large situe les quatre individus les uns par rapport aux autres, le spectateur filmique comprenant que le cinéaste a retourné à cent quatre-vingts degrés l'axe de prise de vue après l'intertitre. L'acteur principal fait alors signe aux deux assistants d'arrêter leur « activité » sans pour autant les sermonner. La pièce allant débiter, il les rappelle probablement à leurs tâches respectives, le plan précédent l'ayant par ailleurs montré donner un coup d'œil sans mot dire vers ce qui révèle être leur direction. Il semble donc

qu'Ozu envisage ce voyeurisme des deux personnages et leur échange grivois comme un simple effet humoristique. David Bordwell souligne à ce sujet l'emploi parfois déroutant des intertitres par Ozu qu'il attribue au profond caractère « ludique³²⁷ » de son style. Il remarque notamment que le cinéaste peut choisir d'insérer un carton contenant une ligne de dialogue entre deux plans d'un individu silencieux en train d'écouter son interlocuteur ou même deux plans sur un même objet, sans révéler qui a prononcé cette phrase. Dans cette scène d'*Histoires d'herbes flottantes*, c'est au contraire la personne qui a suscité cette phrase qui demeure invisible. En s'abstenant de révéler le contrechamp à cette situation voyeuriste, Ozu cherche avant tout à caractériser la nature bon enfant de ces artistes itinérants.

En 1959, Ozu réalise un remake de ce film sur une troupe de *kabuki* intitulé *Herbes flottantes*. Le film, sonore et en couleur cette fois³²⁸, ne comporte que deux séquences de représentation théâtrale³²⁹. Dans la première, située à la vingt-cinquième minute, seuls cinq plans, étirés sur trois minutes de métrages, sont dédiés à la pièce³³⁰ en tant que telle, deux d'entre eux reprenant le même angle de prise de vue. Le premier laisse entendre les déclarations des acteurs mais ne montre de trois quarts dos qu'une petite partie du public assis sur les côtés surélevés de la salle à l'aide d'un plan moyen. Le plan de demi-ensemble suivant fait pratiquement face à la scène et ne laisse apparaître que quelques crânes de spectateurs dans le quart inférieur du cadre. Long d'une minute et vingt secondes, il se termine par un raccord dans le mouvement lorsque l'actrice principale, grimée en guerrier, dégaine son sabre. Elle interagit peu avec les deux autres acteurs mais tous réagissent à une musique jouée hors-champ au *shinobue*. Un troisième plan plus resserré sur les trois acteurs est pris depuis le côté jardin. Des spectateurs sont encore visibles bord-cadre, certains s'exclamant lors des actions du personnage principal sans qu'il soit possible de distinguer lesquels. Après vingt-cinq secondes, ce dernier se fige en une pose *mie* annoncée par des

³²⁷ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, *op. cit.*, p. 67, notre traduction. « The thoroughgoing playfulness of the intertitles [...] ».

³²⁸ D'après ses carnets, Ozu aurait tourné une version sonore d'*Histoire d'herbes flottantes* en 1934 mais celle-ci est aujourd'hui perdue. Cf. Yasujirō OZU, *Carnets (1933-1963)*, *op. cit.*, p. 77.

³²⁹ Bien que son acteur principal, Ganjirō Nakamura qui a notamment joué le rôle principal du film *La Vie d'un acteur* (Kenji Mizoguchi, 1941) aujourd'hui perdu, soit un ancien acteur de *kabuki*, pas une seule scène ne le montre en train d'exercer son art. Ozu évoque dans ses notes le tournage entre le 28 octobre et le 3 novembre 1959 de ces scènes dans les « couloirs », la « salle » et les « coulisses » du théâtre Aioi-za. Cf. Yasujirō OZU, *Carnets (1933-1963)*, *op. cit.*, p. 579-580.

³³⁰ Il s'agit d'un passage d'*Akagi no yama* « où le personnage principal, Kunisada Chūji, un yakusa [*sic*] au grand cœur, dit adieu à ses serviteurs. Il contemple la lune sur le mont Akagiwa avant d'affronter la mort. » Yasujirō OZU, *Carnets (1933-1963)*, édition intégrale, traduction de Josiane Pinon-Kawatake, Paris, Alive, coll. « Grand Écran », 1996, note 146, p. 580.

percussions, tandis qu'un spectateur hors-champ lance un *kakegoe*, une exclamation de satisfaction (« *mattemashita !* »). Un raccord dans l'axe permet de se rapprocher en plan américain de l'actrice tenant la pose puis poursuivant son interprétation et sa déclamation. Un nouveau raccord dans le mouvement, accompagné d'une nouvelle manifestation orale de spectateur, fait revenir le premier axe de la série de plans. Après une dernière réaction du personnage à des champs d'oiseaux bruités depuis le hors-champ, il se fige à nouveau. Quelques spectateurs jettent alors sur scène de petits présents tandis que l'un des rôles secondaires les remercie d'un signe de tête. Les claquements de claves marquent alors la fin de la représentation. Le rideau est tiré et les acteurs saluent la salle sous les applaudissements.

Comme le montre ce découpage, aucun champ-contrechamp n'est employé dans ce passage entre les acteurs en représentation et leur public qui demeure anonyme. En revanche, le rapprochement progressif des plans vis-à-vis du plateau focalise progressivement l'attention sur le contenu diégétique de la pièce. Les plans sont longs, les mouvements et poses de l'actrice principale dictant les points de montage, jusqu'au plan américain centré sur elle qui ne laisse ni acteurs secondaires ni spectateur en amorce, la diégèse théâtrale prenant un bref instant le dessus sur la seule monstration de la pièce. Mais le dernier plan de la série permet finalement un retour à la réalité de la représentation en donnant à voir applaudissements, récompenses et fermeture du rideau, sans pour autant qu'un seul spectateur ne soit particulièrement identifié. La séquence se poursuit cependant et la composition du public devient un enjeu du passage suivant. En effet, une fois le rideau refermé, un plan pris depuis les coulisses côté cour montre de profil les deux seconds rôles ramasser les cadeaux tombés au sol puis écarter certains pans du rideau afin de regarder l'audience, avant d'être rejoints depuis les coulisses par un troisième acteur faisant de même. Un premier plan rapproché taille sur deux des « voyeurs » est suivi de son contrechamp, un plan moyen sur quatre spectateurs assis sur deux niveaux différents de la salle, plan centré sur une jeune femme en train de manger. Un plan rapproché taille sur le troisième acteur commentant le physique de la spectatrice est suivi de son contrechamp à cent quatre-vingts degrés sur les deux premiers qui orientent leur attention vers une autre partie de la salle. Un nouveau contrechamp sur le côté gauche de la salle laisse voir en plan moyen une femme d'âge mûr en train de fumer une cigarette. Une nouvelle succession de champs-contrechamps entre les trois acteurs laisse finalement place à un plan moyen les prenant de trois quarts dos en train d'espionner la salle tandis qu'une assistante les rabroue, le cadrage

obtenu déviant légèrement de celui qui ouvrait cet échange entre voyeurs. Les deux spectatrices et les deux emplacements des acteurs-voyeurs dessinent donc un carré qui permet à Ozu d'organiser plusieurs configurations de champs-contrechamps absentes de la scène de représentation, les acteurs étant cette fois ceux qui observent un spectacle, celui des femmes qu'ils convoitent plus ou moins sérieusement. Le cinéaste a donc choisi de ne pas mêler les éléments diégétiques : ainsi, les deux acteurs présents sur scène qui se livreront par la suite à une activité voyeuriste sans conséquence, n'échangent aucun regard vers la salle lors de leur performance. De même, aucun plan sur les deux spectatrices qu'ils observeront ensuite ne montre celles-ci réagir à la pièce, alors que certains plans sur le public d'*Histoires d'herbes flottantes* permettaient notamment d'identifier une femme âgée s'amusant des réactions de l'enfant déguisé en chien ou un homme félicitant d'un *kakegoe* l'acteur après sa pose *mie*³³¹. Pourtant, dans ce dernier cas, Ozu aurait pu choisir de n'inscrire qu'une exclamation de félicitation générique sur un carton sans en révéler le destinataire comme il peut le faire dans certains dialogues. Dans le même ordre d'idée, les commentaires grivois des acteurs en coulisses d'*Herbes flottantes* ne sont jamais donnés à entendre hors-champ mais uniquement lorsque ces personnages sont visibles à l'écran.

La deuxième séquence de représentation du film de 1959 débute par une introduction musicale tandis que trois plans situant spatialement la séquence se succèdent : un plan de demi-ensemble sur l'entrée du bâtiment, un deuxième reprenant celui qui débutait la première séquence (il permet tout de suite de constater que le public est plus clairsemé et toujours majoritairement composé de vieillards et d'enfants), et un troisième sur le système d'éclairage de la scène. La performance de *kabuki buyō*³³² débute finalement avec l'entrée sur scène de la danseuse suivie d'un enfant, lors d'un plan de demi-ensemble toujours pris de trois quarts depuis le côté cour de la salle, un surcadrage provoqué par les poteaux de la salle dirigeant l'attention sur les deux comédiens. Suite à un raccord de geste, un plan américain centré sur la danseuse détache sa performance de l'environnement scénique et permet d'observer les éléments de sa chorégraphie. Un nouveau raccord de geste amène un plan de demi-ensemble sur les acteurs, frontal et en contre-plongée, pris depuis le cœur du public dont quelques membres apparaissent en amorce. L'enfant ramasse alors un présent jeté sur scène et salue d'une courbette les spectateurs amusés tandis que la danseuse pour-

³³¹ Ozu signale dans ses carnets avoir revu le film de 1934 à deux reprises avant le tournage de celui de 1959 afin qu'il lui serve « de référence ». Cf. Yasujirō OZU, *Carnets (1933-1963)*, op. cit., p. 569 et p. 571.

³³² La danse est chorégraphiée sur la chanson populaire *Nangoku Tosa*, « mettant en scène un vagabond, criminel repenté ou *nagaremono* sur fond d'histoire d'amour ». Yasujirō OZU, *Carnets (1933-1963)*, op. cit., note 145, p. 580.

suit sa performance. Le premier plan sur la scène revient, l'enfant continuant à ramasser les cadeaux du public et descendant même de scène jusque dans la fosse afin de récupérer ceux n'ayant pas atteint le plateau. Après un soudain raccord sur une discussion dans les coulisses entre des acteurs en train de se préparer, l'un d'eux prévient un collègue de la présence dans la salle de la maîtresse de son compagnon. Ils se rendent alors tous les deux aux abords de la scène d'où l'actrice peut observer la femme en question assise dans la fosse en train d'apprécier la représentation comme le révèle un plan de demi-ensemble. Alternent alors un plan rapproché taille sur la comédienne-voyeuse et un plan moyen sur la spectatrice avant un nouveau plan rapproché sur l'actrice en coulisses, toujours suivant le même axe mais selon un nouveau cadrage à mi-distance des deux premiers.

De ces deux séquences se dégagent des choix de découpage aux effets récurrents. Ozu optent pour les angles de trois quarts afin de saisir la situation présentationnelle dans son ensemble, sans pour autant mettre en valeur la perspective creusé par l'*hanamichi*, probablement très court, voire absent, dans ce type de salle de province. Les plans plus serrés, notamment américains, face à la scène isolent l'acteur et attirent davantage l'attention sur la part représentationnelle de la performance. Même s'il la montre plein cadre, il semble qu'Ozu fasse peu de cas de la qualité de la représentation théâtrale dont l'estimation n'est jamais un enjeu dramatique, les spectateurs semblant toujours apprécier le divertissement, quel qu'en soit parfois le degré d'amateurisme. Aussi les jeux de champs-contrechamps ne servent-ils aucunement à marquer l'opposition entre spectacle et public, ou entre acteur et spectateur. Mais ils permettent de développer un autre type de relation, celle entre un acteur au naturel observant un spectateur à son insu, soit passif, soit en train lui-même d'observer une performance, le fait qu'il s'agisse à chaque fois de femmes renforçant la tonalité voyeuriste de ces moments.

Il ne semble pas innocent que les deux séquences de représentation du film invitent Ozu à dévier son récit vers des situations voyeuristes ayant la particularité de présenter une configuration spectaculaire à la fois inversée et dédoublée : l'objet du regard est lui-même en train d'observer un autre objet, grâce à cette position dominante que fournissent les coulisses. Alors qu'Ozu n'emploie pas le champ-contrechamp lors des passages théâtraux, les réactions du public en passant surtout par des manifestations sonores provenant du hors-champ et des cadeaux jetés sur scène sans que l'on en distingue clairement les destinataires, ce choix de découpage est en revanche central lors des passages voyeuristes. Les choix de

cadrage renforcent alors le déséquilibre entre les deux protagonistes de ces configurations. Tandis que les observateurs se tenant sur scène ou sur ses bords, dissimulés derrière un rideau, sont cadrés de profil, les personnes observées sont en revanche vues pratiquement frontalement, comme le serait le plateau lui-même. La position de ces voyeurs devant le « spectacle » de « l'autre » fait bien entendu songer à celle du spectateur filmique lui-même qui peut observer à sa guise un personnage de la diégèse filmique observant lui-même, à l'abri des autres regards, le spectateur d'une autre forme de représentation théâtrale selon une forme de mise en abyme de la position spectatorielle. La séquence d'ouverture de *Dancing Girl* de Naruse le suggérait déjà lorsque le découpage permettait de constater le malaise de la spectatrice ayant le sentiment d'être observée tout en provoquant lui-même ce malaise aux yeux du spectateur filmique par la sélection qu'il imposait dans la foule des spectateurs anonymes. Et Ozu lui-même s'amuse de ce parallèle dans une séquence de *Récit d'un propriétaire* (1949) où un personnage croit comprendre, suite à sa mauvaise interprétation d'un geste de la main où le pouce et l'index forment un cercle autour de l'œil, qu'un ancien chanteur accompagnant les projections de foire est en fait un voyeur.

Mais si « l'autre » peut devenir « spectacle », pourquoi Ozu se permet dans un cas d'en rendre compte par le champ-contrechamp mais pas dans l'autre ? Cette question nécessite de préciser tout d'abord la gestion du champ-contrechamp chez ce cinéaste en particulier, eu égard aux analyses qu'elle a pu susciter chez ses exégètes. Les exemples signalés jusqu'à présent semblent appuyer cette obstination d'Ozu à vouloir « filmer des regards » telle que la décrit Shigehiko Hasumi dans son ouvrage consacré au cinéaste dont il intitule significativement le dernier chapitre « Plaisir de voir³³³ ».

« Quantité de choses sont irréprésentables, mais il y en a une particulièrement en relation étroite avec le cinéma, c'est le regard. Le cinéma qui peut montrer des *yeux* comme image est impuissant par rapport au *regard* et c'est un des plus grands paradoxes du cinéma. Ozu est le cinéaste qui a été obsédé par ce paradoxe. [...] Ozu a affronté les limites mêmes du cinéma. Il y a une séparation radicale entre les yeux et le regard. Les yeux sont des objets visibles, mais le fait de regarder – le regard – n'apparaît jamais à l'écran. Le regard posé sur un objet disparaît de l'image. Dans le cinéma, il faut prendre conscience du fait que voir n'est pas un objet visuel. C'est pourquoi la caméra, impuissante face à des êtres qui se fixent, est obligée de convertir cette réalité en récit. Elle montre la personne qui regarde son interlocuteur. Ensuite, elle montre celle qui est l'objet du regard de la pre-

³³³ Shigehiko HASUMI, *Yasujirō Ozu*, Paris, Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile, coll. « Auteurs », 1998, p. 226-228.

mière et qui, en même temps, répond à son regard. Bien sûr, on pourrait les montrer en train de se regarder réciproquement. Mais Ozu s'est obstiné à représenter ce type de relation par le seul jeu de champ/contrechamp³³⁴. »

Selon Hasumi, cette obstination du cinéaste expliquerait l'« indiscretion³³⁵ » des regards dans ses films où les individus en train de dialoguer se fixent droit dans les yeux, de façon tout à fait contraire aux mœurs japonaises. De façon plus légère, il s'amuse à imaginer que la célèbre proposition formelle qui en découle consistant à raccorder à cent quatre-vingts degrés des plans d'acteurs cadrés frontalement alors qu'ils regardent pratiquement dans l'axe de la caméra, serait un moyen pour le cinéaste de satisfaire son goût pour les fronts dégagés de ses comédiennes³³⁶. Celui-ci aurait-il trouvé un autre moyen de satisfaction grâce à ses séquences de théâtre prenant une tournure voyeuriste ?

Ne remarquant pas ces situations voyeuristes, Hasumi associe avant tout ces représentations théâtrales durant lesquelles les spectateurs regardent tous dans une même direction à d'autres scènes fréquentes dans les films d'Ozu, principalement celles se déroulant au cinéma ou dans des salles de classes³³⁷. Il y voit à nouveau la traduction de cet intérêt du cinéaste pour les regards prenant cette fois la forme d'une « obsession³³⁸ » pour ce qu'il nomme « l'unidirectionnalité des regards³³⁹ ». Ainsi, selon Hasumi, Ozu accorde « moins d'importance au croisement des regards, autrement dit au rapport de position entre les yeux et leurs objets, qu'au fait que plusieurs regards aient une même direction³⁴⁰. » L'intérêt narratif des scènes d'examen situées dans une salle de classe résiderait alors dans la transgression ludique entraînée par les tricheries des protagonistes dont « la règle du jeu est de regarder sans être regardé³⁴¹ ». Il semble donc que les scènes de représentations théâtrales trouvent un même intérêt narratif dans la transgression permis par le comportement des personnages de voyeurs.

Il importe cependant de différencier un certain nombre de variantes dans ce cas de figure entre *Histoires d'herbes flottantes* et son remake *Herbes flottantes*. Dans le premier datant de la période muette, la spectatrice espionnée ne sera jamais vue à l'écran tandis que

³³⁴ *Ibid.*, p. 151-152.

³³⁵ *Ibid.*, p. 153.

³³⁶ *Ibid.*, p. 154.

³³⁷ *Ibid.*, p. 132.

³³⁸ *Ibid.*

³³⁹ *Ibid.*, p. 119. Hasumi développe particulièrement cette notion pages 129-132.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 130.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 132.

dans le second qui date lui de la période en couleur, les spectatrices observées sont à chaque fois montrées en contrechamp. Hasumi affirme pourtant :

« Ce qui est propre à Ozu, en particulier dans sa dernière période, c'est qu'on ne voit pas ce que les personnages voient [...]. Ce phénomène ne lui est pas particulier. Tous les plans au cinéma ne sont pas liés à un regard subjectif. Habituellement, le plan qui suit celui d'un personnage en train de regarder une chose est censé représenter ce qu'il voit : cela fait partie de la nature même du cinéma. On avancera donc que ce qui caractérise Ozu, c'est la disparition de ce lien causal entre le regard et son objet. Ce que nous voyons à l'écran est le plus souvent *le fait de voir* et dans la plupart des cas, l'objet regardé n'apparaît pas dans le champ visuel. »

Cette généralisation, notamment basée sur la délimitation de période dans la carrière du cinéaste, n'est donc pas totalement concluante bien que cette étude du regard demeure pertinente. Il faut tout d'abord remarquer que si unidirectionnalité des regards il y a dans chacune des deux scènes où les acteurs espionnent des spectatrices dans la salle, celle d'*Herbes flottantes* brisent celle-ci par le recours à un jeu de champ-contrechamp à cent quatre-vingts degrés entre les voyeurs discutant entre eux, en plus de proposer des contrechamps sur les objets de leur l'attention. Ce dernier type de contrechamp s'apparente certes au cas où des personnages observent par exemple un paysage. Bien qu'il s'agisse d'individus, ces femmes sont en effet réifiées par cette situation voyeuriste puisqu'elles ne peuvent renvoyer à leurs observateurs leurs regards égoïstes. L'unidirectionnalité des seuls véritables regards caractérisés dans ce cas est donc encore de mise, ceux-ci entrant en quelque sorte en « communion³⁴² » comme le remarque Hasumi dans le cas notamment d'une scène de *Fin d'automne* (1960) où une mère et une fille observe le mont Haruna³⁴³, bien qu'il s'agisse dans le cas d'*Herbes flottantes* d'une communion dans le voyeurisme.

Par ailleurs, s'il a été souligné que les femmes observées ne peuvent regarder en retour ceux qui les observent, il est intéressant de se demander ce qu'elles regardent à ce moment précis. En effet, le moment où les trois acteurs d'*Herbes flottantes* observent deux femmes à leur goût dans le public intervient lors d'un entracte. Lorsqu'elles sont montrées en contrechamp, ces deux dernières tournent les yeux voire la tête à droite et à gauche, sans but précis en l'absence de représentation face à elle. En revanche, dans le second passage voyeuriste du film, l'actrice espionnant depuis les coulisses l'ancienne maîtresse de son

³⁴² *Ibid.*, p. 156.

³⁴³ Il faut préciser que cet exemple présente bien un champ-contrechamp entre les deux interlocutrices mais que celui entre ces deux femmes et le paysage est moins marqué. En effet, la scène prend fin avec le plan sur la montagne qui sert donc de transition vers la scène suivante, aucun retour sur l'un des champs de ce contrechamp, c'est-à-dire sur l'un ou l'autre des personnages, n'ayant lieu.

compagnon, celle-ci est en train d'apprécier le numéro de danse se produisant sur scène. Dans le premier cas, la présence des spectatrices dans la salle n'a aucun intérêt narratif. Ozu se concentre donc davantage sur la caractérisation de ses personnages mais celle-ci est sans grande conséquence sur la suite de l'histoire, ce qui l'incite à déployer un second jeu de champs-contrechamps entre les trois voyeurs s'échangeant quelques remarques amusantes. En revanche, dans le second, c'est l'observation même de la spectatrice par l'actrice voyeuse qui fait l'intérêt narratif de la scène. À chaque fois, le découpage cinématographique est au service d'un effet narratif mais dans le second il n'a pas besoin de découpage supplémentaire pour participer à une progression nécessaire au film. Or, il semble que ceci s'explique justement par le comportement des personnages observés. Lorsque le spectacle scénique est en cours, la spectatrice intègre la situation spectaculaire en général, qui plus est dans le cas d'une pratique à la forte présentationnalité comme le *kabuki*. Le fait que le poste d'observation de la voyeuse se situe en coulisses la détache totalement de la situation spectaculaire et assure donc une forte ségrégation spatiale. En revanche, bien que le rideau derrière lequel les acteurs observent le public soit tiré, ce public n'est pas déjà inclus dans une représentation artistique et partage un même espace diégétique, celui du film, avec les voyeurs. D'où la nécessité pour Ozu d'organiser visuellement, et dans une moindre mesure narrativement, un autre axe qui vient barrer perpendiculairement le premier axe des regards tournés vers la salle, celui caractérisant les échanges entre les voyeurs masculins.

L'étude de l'articulation visuelle entre scène et salle aboutit donc à des propositions déviées voire « déviantes » en termes de découpage traditionnel, c'est-à-dire qui dévient de l'exploitation des regards principaux tout en constatant le détournement des regards diégétiques eux-mêmes, jusqu'au voyeurisme. Le rapport entre scène et salle peut cependant se nouer différemment comme le suggère certains des exemples précédents. En séparant observateurs et observés par le découpage tout en intégrant les coulisses à la situation spectaculaire globale, un cinéaste comme Ozu complexifie les rapports spatiaux déjà particuliers existants au Japon entre scène et salle et incite à de nouvelles connexions, notamment par le biais du son.

III.2. Organisation narrative des espaces

Comme l'ont remarqué Albert Michotte van den Berck³⁴⁴ et à sa suite Christian

³⁴⁴ Albert MICHOTTE VAN DEN BERCK, « Le Caractère de "réalité" des projections cinématographiques », *Revue internationale de Filmologie*, tome 1, numéro 3-4, octobre 1948, p. 249-261.

Metz³⁴⁵, le théâtre ne propose pas de ségrégation entre « l'espace de la diégèse et celui de la salle (qui englobe le spectateur)³⁴⁶ », les pratiques japonaises tendant même à confondre ces espaces. Dès lors, le morcellement qu'impose un découpage cinématographique cherchant à caractériser des regards particuliers portés sur la représentation impose une réorganisation de cet espace spectaculaire. Or, selon Edward Branigan, du point de vue du spectateur filmique, les « placements successifs de la caméra à travers le temps » en différents points de l'espace profilmique construisent « une scène narrative³⁴⁷ ». Il estime ainsi « qu'un de[s] actes narratifs [du film] est la création d'espace. La matrice en expansion (contraction, pulsation) des espaces liés fait autant partie du texte filmique que les personnages, leurs mouvements, leurs mots, et elle constitue une narration par sa combinaison avec eux³⁴⁸. » Ainsi, un cinéaste comme Ozu, à propos duquel Branigan écrit justement ces dernières lignes, se plaît grâce au découpage à séparer public et spectacle mais également à reproduire des situations de ségrégation spatiale évoquant celle en jeu lors d'une projection cinématographique dans le cas notamment des situations voyeuristes analysées précédemment. De plus, alors que son intérêt pour le regard de ses personnages est très marqué, ce cinéaste semble particulièrement éviter l'exploitation narrative du type de regards principal suscité par les séquences de représentations théâtrales entre celles-ci et un public. S'il peut certes faire paraître à l'écran une performance scénique ou s'intéresser en particulier à certains membres du public, il ne fait pas les deux en même temps. Ainsi, les spectateurs d'*Histoires d'herbes flottantes* restent anonymes tandis que dans *Cœur capricieux* uniquement axé sur le comportement des spectateurs, la performance de *naniwabushi* qui n'est que vocale se retrouve tout simplement effacée en l'absence de prise de son, seul un carton précisant la phrase de conclusion prononcée par le conteur. Plus encore, les quelques exemples déjà tirés de son cinéma ne sont pas représentatifs de l'ensemble des nombreuses séquences de son cinéma prenant pour cadre ou sujet une représentation théâtrale. En effet,

³⁴⁵ Christian METZ, « À propos de l'impression de réalité au cinéma », *Cahiers du cinéma*, n° 166-167, mai-juin 1965, p. 75-83, repris dans « L'Impression de réalité », *Essais sur la signification au cinéma*, tome 1, Paris, Klincksieck, coll. « Esthétique », 1971 [1968], p. 13-24.

³⁴⁶ Albert MICHOTTE VAN DEN BERCK, art. cit., p. 256.

³⁴⁷ Edward Branigan, *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Berlin/New York/Amsterdam, Mouton Publishers, coll. « Approaches to semiotics », 1984, p. 158, notre traduction. « In order to form conjectures about the framing of space, the spectator must analyze a pattern of successive camera placements through time and establish how such a locus of point-spaces describes, or rather circumscribes, a narrative scene for a particular viewing by a spectator. », souligné par l'auteur.

³⁴⁸ Edward BRANIGAN, « The Space of *Equinox Flower* », dans Peter LEHMAN (dir.), *Close Viewings: Anthology of New Film Criticism*, Tallahassee, The Florida State University Press, 1990, p. 104, souligné par l'auteur, notre traduction. « It is at this point that a film becomes truly "spatial", that one of its narrative acts is the creation of space. The expanding (contracting, pulsating) array of related spaces is as much a part of the film text as the characters, their movement, their words, and it constitutes a narrative in combination with them. » Note 12 : « Ozu's space is evidence of a particular *narration* at work in his films. »

une fois sur deux, le cinéaste se contente de plans sur un public à qui il semble refuser un contrechamp. Ses films sont donc l'occasion d'explorer davantage un cas de figure déjà croisé dans une séquence de *La Vengeance d'un acteur* (1935) où le contrechamp d'un champ sur un spectateur n'existe potentiellement que grâce au contexte narratif et diégétique de la séquence. Il importe dès lors de déterminer les raisons d'un tel choix formel en se demandant s'il tient à un style de mise en cadre propre à Ozu ou s'il est appelé par la situation particulière qu'est la scène de représentation théâtrale. Il s'agira ensuite de déterminer l'utilité d'un tel découpage en termes narratifs, et de comprendre comment le mixage sonore et le montage peuvent permettre au cinéaste de réintroduire une forme de perméabilité et ainsi de dépasser les frontières visuelles apparentes.

III.2.a. Ségrégation spatiale

La ségrégation spatiale entre public et spectacle peut résulter de divers emplois du découpage cinématographique. Un premier degré de séparation consiste par exemple à ne pas les inclure dans le même plan. Un deuxième, plus marqué encore, se produit lorsque seulement l'un des deux éléments est donné à voir, malgré leur coprésence en un même lieu. Présentant les deux cas de figures pratiquement l'un à la suite de l'autre, le film d'Ozu *Qu'est-ce que la dame a oublié ?* (1937) permet une comparaison immédiate. Une première scène se déroulant dans une grande salle de théâtre ne donne tout d'abord à voir que deux plans sur le public. Après un plan d'ensemble d'introduction dans l'un des couloirs du bâtiment où l'on aperçoit une hôtesse en train de se remaquiller – détail humoristique annonçant le peu d'intérêt pour la représentation –, un premier plan moyen à l'intérieur de la salle montre en contre-plongée quelques membres du public assis dans une loge de la galerie droite surélevée du rez-de-chaussée. Ce plan frappe par sa longueur – plus de trente secondes –, sa faible profondeur de champ laissant peut l'occasion au spectateur filmique d'étudier les différents visages des membres de l'audience dont aucun n'a été croisé durant les trente premières minutes du film. Un second plan, long de quarante secondes, révèle une plus large part de l'audience installée dans cette galerie. Les spectateurs qui regardent vers la gauche y sont vus de trois quarts dos en légère contre-plongée mais cette fois depuis l'intérieur de la galerie. L'angle de prise de vue est ainsi orienté vers le mur et le plafond côté cour et ne laisse aucunement percevoir le plateau dans la profondeur de champ. À nouveau, le plan surprend par sa longueur. Certes, Ozu y joue de la perspective pour élaborer sa composition en profondeur selon une oblique, Bordwell précisant d'ailleurs que ce

film « initie la composition du cadre avec une forte perspective qui allait devenir l'un des formats préférés d'Ozu pour filmer l'espace domestique³⁴⁹ », mais son contenu n'en demeure pas moins anecdotique. Pour Bordwell, il faut voir ici « un très étrange gag basé sur la perspective [...] : [les] femmes coiffées de perruques sont alignées en train d'observer une performance de *kabuki*, mais nichée dans un trou entre elles se trouve la petite tête d'un homme affaissé (pris par l'ennui ?)³⁵⁰. » Si cette présence fait effectivement tache dans cette ensemble féminin, le personnage ne semble pas particulièrement affaissé et c'est bien son propre désœuvrement devant ce plan que Bordwell semble projeter sur cette silhouette. Il importe davantage de noter que rien n'est montré de la pièce en train d'être jouée, seules les déclamations de plusieurs acteurs et la musique produite par quelques instruments permettant d'en saisir le déroulement. La raison de cette séquence d'un point de vue narratif ne s'éclaircit que lorsqu'un plan moyen sur trois amies assises côte à côte dans un couloir nous fait alors comprendre que nous avons suivies ces femmes d'âge mûr lors d'une sortie au théâtre. Cette absence à l'image de la représentation semble s'expliquer au premier abord par le fait qu'aucun protagoniste du film n'est présent dans la salle et que les spectateurs demeurent anonymes à nos yeux.

Pour ces trois amies, il importe donc de se retrouver au théâtre car c'est un lieu mondain où l'on se fait voir mais également où l'on peut espionner les autres. Reléguées aux vestibules en raison de leur tabagie, elles en profitent pour commenter l'entrée dans une des loges d'un jeune homme, l'une d'elles quittant même sa place pour aller le guetter par le hublot de la porte. Bien que cette situation voyeuriste fonctionnant sur un modèle déjà croisé dans *Herbes flottantes* ne soit pas exploitée davantage, le fait que le public principal, aux yeux du spectateur filmique, ne soit même pas présent dans la salle mais observe celle-ci de l'extérieur en se tenant à sa frontière sans qu'elle ne soit révélée par un contrechamp, renforce l'autre frontière imposée par le découpage vis-à-vis d'un espace scénique invisible. Bordwell qualifie le film de « comédie bourgeoise lubitschienne³⁵¹ » et l'intérêt narratif de ce passage doit en effet davantage être abordé comme l'est celui de la scène à l'opéra dans *Haute Pègre* que *L'Élégie de Naniwa* de Mizoguchi évoquait déjà. À sa façon, Ozu est plus proche de ce modèle hollywoodien que son compatriote, puisqu'en

³⁴⁹ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 82, notre traduction, « [...] *What did the lady forget?* Initiates that deep perspectival framing that would become one of Ozu's preferred formats for filming domestic space. »

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 109, notre traduction, « A very odd gag on perspective occupies one shot of *What did the lady forget?*: coiffeured women are lined up watching a kabuki performance, but nestled in a gap between them is the tiny head of a man slumped down (in boredom?). »

³⁵¹ *Ibid.*, notre traduction, « [...] Lubitschian bourgeois comedy [...] ».

l'absence de spectateur diégétique, il cantonne la performance théâtrale au hors-champ et profite de ce lieu de rencontre sociale pour faire s'espionner les spectateurs entre eux – le public étant toutefois plus populaire chez Ozu et dans les spectacles de *kabuki* en général que celui issu de la haute société se croisant à l'opéra. Ainsi, la pulsion scopique est détournée de son but premier chez Ozu alors que Mizoguchi dépersonnalisait cette dernière tout en donnant à voir, avec un certain respect pour la performance artistique des marionnettistes, du conteur et du musicien, les détails de la représentation.

Après une scène de dialogue entre les deux véritables protagonistes de *Qu'est-ce que la dame a oublié ?*, une jeune femme et son oncle, une nouvelle séquence montre ces derniers dans une maison de geishas en train de boire et d'assister à une danse *buyō*. La séquence débute à nouveau par un plan sur un membre de l'audience mais il s'agit cette fois d'un personnage identifié, la jeune femme qu'un raccord soudain vient de laisser dans une position et un cadrage quasi identique à ceux de la scène précédente. Cadrée de face en plan rapproché taille, elle regarde attentivement la danse que l'on devine en cours d'exécution grâce à la bande son. Un plan moyen sur son oncle permet de le découvrir assis dans un angle de la pièce, lui aussi apparemment tourné vers la danse. Le troisième plan reprend pratiquement le même axe que le premier sur la jeune femme mais elle est cette fois cadrée en plan moyen, ce recul laissant ainsi apparaître une geisha assise, à gauche du cadre, la tête tournée dans la même direction que le protagoniste féminin, et deviner une deuxième, dans la même position, au tout premier plan, floue et coupée par le cadre. Un quatrième plan de demi-ensemble au ras du sol révèle enfin les deux danseuses en pleine performance au fond de la pièce³⁵². Deux rangées de geishas se faisant face dessinent alors dans la profondeur de champ un entonnoir vers les danseuses. Ce plan d'une durée de deux minutes exactement, ne se termine pas avant la fin du numéro et propose ainsi une véritable captation de l'élément chorégraphique. Et si l'angle choisi pour ce faire ne semble pas au premier abord le plus approprié, il permet pourtant d'inclure à la fois la joueuse de *shamisen* et une partie du public, dans cette logique présentationnelle dont il a déjà été longuement question à propos des performances scéniques japonaises. Certes, les geishas occupent ici le même espace que les danseuses mais elles sont des spectatrices secondaires d'importance narrative minime et font même d'une certaine façon partie de l'apparat con-

³⁵² La paradoxale association de l'isolement spatial des danseuses et du partage d'un espace commun avec leur public invite donc à considérer ce numéro dansé de façon équivalente aux autres types de performances scéniques rencontrées jusqu'à présent, les pièces de *nō* et de *kabuki* comprenant bien souvent des numéros dansés individuels.

textualisant la séquence. Le numéro des danseuses terminé, le plan rapproché sur la jeune femme revient afin de la montrer en train d'applaudir.

Ce passage crée donc un contraste avec la courte séquence précédente au théâtre où l'espace scénique restait relégué hors-champ en l'absence de protagoniste dans le public pour en être témoin. Cette seconde scène laisse au contraire la performance se dérouler jusqu'à son terme une fois que les positions respectives des deux spectateurs principaux ont été révélées par le découpage. Il faut cependant attendre la discussion qui s'ensuit pour saisir où ceux-ci se situent l'un par rapport à l'autre, grâce à un raccord de geste et la présence en amorce du bras tendu de la jeune femme proposant à son oncle une coupelle d'alcool. Par la suite, la séquence se développera sur une répétition de champs-contrechamps fonctionnant par paire entre le plan rapproché sur la jeune femme et ceux moyens sur son oncle assis par terre, l'une des geishas et une vieille femme entrant dans la pièce une fois la danse achevée.

David Bordwell associe également ces deux séquences du film mais plutôt que de les opposer, il les regroupe selon une unique approche culturelle alors que son travail néo-formaliste fait grand cas des choix de mise en cadre du cinéaste. Il estime ainsi qu'Ozu

« utilise la fascination de la bourgeoisie pour la tradition afin de justifier l'insertion de deux passages de performance, un spectacle de *kabuki* hors-champ et une danse de geisha à l'écran, qui en raison de leur longueur et de leur sérieux font contrepoint à la culture superficielle des riches. Dans la plupart de ses films précédents, Ozu a tourné en dérision l'iconographie "japonaise traditionnelle" ; ici, elle est traitée avec respect, comme ce sera souvent le cas à partir de *Printemps d'if*⁵³. »

Son argument évoquant le sérieux du traitement est cependant inapproprié étant donné que la première scène, relativement courte malgré la durée importante des deux plans la constituant, laisse de côté la performance de *kabuki*. Il pourrait certes s'agir d'un moyen pour Ozu de montrer que les trois femmes qui fument dans le couloir ont des goûts trop artificiels de nouveaux riches pour apprécier les arts traditionnels mais Bordwell lui-même se demande, apparemment à tort d'ailleurs, si le vieil homme aperçu de dos dans le public présente une silhouette courbée sous le poids de l'ennui. Mais c'est surtout une comparai-

⁵³ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 278, notre traduction, « In addition, he uses the bourgeoisie's fascination with tradition to motivate the insertion of two passages of performance, an offscreen kabuki show and an onscreen geisha dance, which by virtue of their length and gravity counterpoint the superficial culture of the rich. In most previous films Ozu has satirized "traditional Japanese" iconography; here it is handled respectfully, as it often will be from *Late Spring* onward. »

son du traitement formel de chacune de ces séquences qu'il importe désormais d'effectuer.

Contrairement aux scènes précédemment étudiées, ces deux séquences du film d'Ozu refusent dans un cas et retardent dans l'autre l'apparition de ce qui pourrait s'envisager comme un contrechamp à un champ sur un spectateur de représentation artistique de type théâtral. Constatant cette absence récurrente de contrechamp chez le cinéaste dans des situations qui semblent pourtant l'appeler, Basile Doganis remarque : « [...] ayant commencé par "enrichir" le contenu du champ en y joignant l'intensité virtuellement contenue dans le contre-champ [*sic*], Ozu finit par vouloir produire cette densité *sans même* un recours au contre-champ [*sic*], juste par l'utilisation extrêmement subtile du champ seul, qui attire sur lui le regard du spectateur, et pour ainsi dire, l'empoigne violemment sans lui laisser d'échappatoire, de loisir de fuite et de rêverie hors de la vision brute³⁵⁴. » Si l'effet produit sur le spectateur d'un film d'Ozu est ici efficacement traduit, le caractère impressionniste de cette explication ne permet cependant pas de comprendre comment le découpage du cinéaste fonctionne réellement. Il importe donc d'en tenter une exploration plus précise.

Bien qu'il l'ait été pour ses spécificités stylistiques particulières, le principe du découpage en champ-contrechamp est largement exploité par Ozu durant l'ensemble de sa carrière. Le cinéaste se démarque cependant par son non respect très récurrent de la règle des cent quatre-vingts degrés qui entraîne notamment de flagrants faux raccords de regards. Les exégètes d'Ozu s'attardent régulièrement sur cette question et parmi ceux-ci Noël Burch propose une interprétation concernant particulièrement la construction diégétique et le rapport du spectateur filmique à celle-ci. Rappelant que ce découpage est volontaire chez Ozu, Burch explique :

« Il avait déjà, à un point crucial de sa carrière, opéré un choix définitif entre les deux techniques [respect ou non de la règle des cent quatre-vingts degrés], après les avoir employées de façon interchangeable. Ce choix doit donc être regardé comme la composante d'une économie cohérente, à l'intérieur de laquelle *il y a une différence*. Le fait demeure que, choisissant ainsi, Ozu interpelle symboliquement (au sens le plus fort du mot) les deux principes fondamentaux du mode dominant de représentation à l'Occident. Il interpelle d'abord le principe de *continuité* puisque le "faux" raccord introduit une "saute" dans le flux du montage, un moment de confusion dans le sens de l'orientation du spectateur à l'intérieur de l'espace diégétique, réclamant de lui un temps de réajustement. Il en résulte un effet de hiatus qui souligne la nature disjonctive du changement de plan, que

³⁵⁴ Basile DOGANIS, *Le Silence dans le cinéma d'Ozu : polyphonie des sens et du sens*, op. cit., p. 20, souligné par l'auteur.

l'élaboration des "règles de montage" avait perpétuellement oblitérée. Encore plus fondamentalement, en minant la vraisemblance du face à face dans le champ-contrechamp, Ozu interpelle le principe de l'inclusion du spectateur dans la diégèse comme relais invisible – transparent – dans la communion entre deux personnages. Une fois le spectateur inconsciemment obligé de rectifier, à chaque changement de plan, sa position mentale à l'égard des protagonistes, le piège de l'identification ne fonctionne plus tout à fait de la même manière³⁵⁵. »

Ainsi, en perturbant la compréhension spatiale de la diégèse filmique, Ozu susciterait une impression d'exclusion chez le spectateur selon Burch. Il ne s'agirait toutefois plus de la ségrégation naturelle des espaces entre le public et la représentation cinématographique théorisée par Michotte puis Metz, ségrégation nécessaire à l'appréciation du film comme diégèse, mais d'une forme de distanciation vis-à-vis de la diégèse elle-même. Cette nouvelle forme de ségrégation irait donc à l'encontre d'une construction narrative et d'une unité diégétique. Si Burch a raison de pointer la mise à mal du champ-contrechamp, son interprétation idéologique suivant laquelle Ozu rejette un modèle dominant en mettant à mal l'unité diégétique a cependant fait long feu. Bordwell est à ce titre celui qui en produit la critique la plus constructive, précisant au passage que le spectateur filmique élabore mentalement l'espace diégétique grâce à divers facteurs³⁵⁶ :

« Notons que l'explication de Burch est à la fois atomiste et négative. Elle se concentre uniquement sur le moment de la collure, et la voit simplement comme une violation, un "défi" à la continuité. Mais si nous regardons comment les séries de plans construisent le contexte spatial global à travers la structuration de l'échelle de plan, des angles, et de la mise en scène du mouvement et des positions de figures, nous découvrons qu'Ozu présente son propre système *positif*, un système avec beaucoup d'éléments de stabilisation. Ozu n'attaque ou ne critique pas les règles de continuité ; il les transforme en quelque chose qui devient partie intégrante de la norme intrinsèque de ses films³⁵⁷. »

Bordwell propose en retour une explication qui n'enlève rien à la cohérence stylistique du cinéaste mais évite d'en radicaliser idéologiquement les choix formels. Selon lui,

³⁵⁵ Noël BURCH, *Pour un observateur lointain : forme et signification dans le cinéma japonais*, op. cit., p. 174, souligné par l'auteur. Burch signale ainsi un échange entre le cinéaste et son monteur Yoshiyasu Hamamura à propos de l'inutilité du respect de la règle des cent quatre-vingts degrés dans le découpage en champ-contrechamp (p. 174-175). L'anecdote est elle-même tirée de l'essai en Japonais Tadao SATŌ, *Ozu Yasujiro no gei-jitsu*, Asahi Shinbun, Tōkyō, 1971. Cf. également Shigehiko HASUMI, *Yasujiro Ozu*, op. cit., p. 153.

³⁵⁶ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 92.

³⁵⁷ *Ibid.*, souligné par l'auteur, notre traduction. « Note that Burch's account is both atomistic and negative. It concentrates only on the moment of the cut, and it sees it purely as a violation, "a challenge" to continuity. But if we look at how the series of shots constructs the total spatial context through the patterning of shot scale, angle, and staging of movement and figure position, we find that Ozu presents a *positive* system of his own, one with many stabilizing features. Ozu does not attack or criticize the continuity rules; he transforms them into something which becomes part of his film's intrinsic norm. »

la préoccupation d'Ozu lors des champs-contrechamps est d'ordre « graphique » et non « scénographique », c'est-à-dire que « le montage en champs-contrechamps d'Ozu crée des correspondances graphiques entre la position des figures d'un plan à l'autre³⁵⁸. » Ainsi, il arrange la composition de chaque plan de façon à ce que des silhouettes humaines, même de proportions différentes s'il s'agit par exemple d'une conversation entre un homme et une femme, se superposent parfaitement³⁵⁹, ce qui justifie le fameux franchissement permanent de la ligne du regard de sa caméra de façon à ce que les corps soient tournés dans la même direction. Ce choix entraîne donc des faux raccords constants compensés par d'autres indices visuels que Bordwell énumère (plan d'ensemble dit « *establishing shot* » en anglais, norme d'alternance des plans entre les personnages, sens commun qui pousse à penser que les personnages s'adressent l'un à l'autre³⁶⁰, ce à quoi on peut ajouter des éléments en amorce de plan et surtout des raccords de mouvement, surtout en plan large, toujours extrêmement précis chez Ozu). Et cette explication est tout autant valable dans les champ-contrechamps en plan rapproché que lors des changements d'axes à cent quatre-vingts degrés en plan large (dits « *donden* ») où Ozu équilibre la répartition des figures dans l'espace de la même façon d'un axe à l'autre.

Or, d'après Bordwell, *Qu'est-ce que la dame a oublié ?* contient justement « les correspondances graphiques d'Ozu les plus audacieuses³⁶¹ ». On peut le constater ici lors du raccord vers la séquence dans la maison de geishas où la jeune femme tête nue et habillée d'un kimono se substitue à sa propre silhouette coiffée d'un chapeau et vêtue à l'occidentale dans la séquence qui précède immédiatement. Cette silhouette répondait d'ailleurs elle-même à celle de son oncle dans le plan en contrechamp, bien qu'imparfaitement cette fois, du fait du respect de la ligne des regards découlant possiblement de la configuration du décor. Shigehiko Hasumi précise cependant à ce sujet qu'Ozu pouvait décider de changer la distance à la caméra de deux personnages de proportions différentes filmés en champ-contrechamp afin d'assurer la correspondance visuelle de leurs silhouettes qui se retrouvaient alors de la même taille³⁶². Dès lors, dans le cas des représen-

³⁵⁸ *Ibid.*, notre traduction. « Ozu's shot / reverse-shot cuts create "graphic matches" of figure position from shot to shot. » Bordwell s'inspire ici de propos du chef opérateur attitré d'Ozu à partir de *Qu'est-ce que la dame a oublié ?*, Yūharu Atsuta, propos recueillis dans Shigehiko HASUMI, « Interview de Yūharu Atsuta », dans Hiroko GOVAERS (dir.), *Le Cinéma japonais de ses origines à nos jours*, partie 2, Paris, Fondation du Japon/Kawakita Memorial Film Institute, 1984, p. 83.

³⁵⁹ *Ibid.*

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 91.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 277, notre traduction. « The film also contains some of Ozu's boldest graphic matches [...] ».

³⁶² Shigehiko HASUMI, *Kantoku Ozu Yasujirō*, Tōkyō, Chikuma shobo, 1983, cité dans David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 98.

tations théâtrales appelant un découpage en champ-contrechamp entre un spectateur assis et immobile et un spectacle où de multiples acteurs vont et viennent, cette recherche de correspondance visuelle n'est pas évidente. Aussi, Ozu ne semble-t-il pas chercher à exploiter ces situations pour de telles raisons esthétiques. Même dans la séquence de danse des geishas, les plans rapprochés sur la jeune femme ne sont pas véritablement mis en jeu dans un système de champs-contrechamps alors qu'ils le sont avec d'autres éléments du découpage (son oncle, une geisha assise, la vieille femme en fin de séquence). L'apparition en plan large des deux danseuses est d'abord précédée d'un plan lui aussi plus large sur la protagoniste qui laisse entrer dans le champ une figurante selon une composition guère équilibrée. Puis, comme nous l'avons vu, la performance des danseuses se déroule sans la moindre interruption et ce n'est qu'une fois celle-ci terminée que le plan rapproché sur la spectatrice principale revient avant de servir bien vite à un double système de champs-contrechamps, d'abord avec son oncle à qui elle tend une coupelle d'alcool, puis avec l'une des geishas assise à ses côtés. La distance à la « scène » où se produisent les deux jeunes femmes s'explique peut-être également par une tentative d'Ozu de rééquilibrer tout de même au maximum les compositions en reléguant à l'arrière plan ces silhouettes trop mouvantes à ses yeux. Car si Ozu ne refuse pas le mouvement à ses personnages, il reste d'amplitude restreinte dans les plans fixes où ceux-ci se font face, le cinéaste en profitant pour introduire un raccord de geste. Il peut également faire le choix de suivre des déplacements mais dans ce cas selon un travelling d'accompagnement qui lui permet, grâce aux mouvements parallèles des personnages et de la caméra, de maintenir inchangée une composition d'ensemble. Bordwell précise à ce propos :

« Ozu subordonne les mouvements de caméra à l'apparence visuelle en favorisant les travellings qui conservent une composition constante – tels que reculer pour suivre des personnages marchant ou pédalant à vélo, ou s'avancer dans un couloir, ou glisser latéralement vers la gauche ou la droite afin de créer une succession ordonnée de plans³⁶³. »

Il signale par la suite :

« Quand la caméra se déplace sur rails pour suivre un acteur, ce mouvement conserve l'équilibre stable d'une composition statique. Durant les années trente, Ozu pousse Atsuta aux larmes en con-

³⁶³ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 80, notre traduction. « Ozu subordinated camera movements to visual design by favoring tracking shots that kept the composition constant – such as traveling back to follow walking or bicycling characters, or tracking forward down a corridor, or gliding laterally left or right to create an orderly procession of planes. » Burch signale également ce souci de composition maintenue par des déplacements parallèles. Cf Noël BURCH, *Pour un observateur lointain : forme et signification dans le cinéma japonais*, op. cit., p. 183.

traignant les acteurs et techniciens à compter leurs pas durant un travelling, les forçant à se déplacer exactement au rythme imposé par la caméra³⁶⁴. »

Dans cette deuxième séquence de *Qu'est-ce que la dame a oublié ?*, le plan rapproché sur la jeune femme tourné vers les geishas n'est cependant pas « gâché » puisqu'une fois, et seulement une fois, la danse de celles-ci terminée, un véritable champ-contrechamp s'accomplit grâce à l'entrée dans la pièce d'une vieille femme. Cette dernière s'agenouille puis demeure à sa place, prenant alors visuellement la place des danseuses qui ont entre-temps disparu.

Cette relation, ou absence de relation, entre un champ spectatorial et un contre-champ scénique remarquée dans la première séquence de *Qu'est-ce que la dame a oublié ?* se retrouve au moins à deux reprises dans la filmographie d'Ozu. Coup sur coup, dans *Été précoce* (1951) puis *Le Goût du riz au thé vert* (1952) le cinéaste situe une séquence dans une salle de *kabuki*, le *Kabuki-za* de Tōkyō, séquence qu'il met en scène de façon quasi identique. Chaque fois, la séquence débute par un plan rapproché sur la façade du théâtre dont on ne devine qu'une partie de la devanture annonçant la pièce représentée³⁶⁵, puis un plan d'ensemble du vestibule que traversent deux femmes habillées de kimono tandis que des ouvreuses se tiennent devant les portes de la salle, le tout selon une composition oblique. Un travelling avant parcourt ensuite depuis l'arrière de la salle quelques rangées de la fosse en cadrant de trois quarts dos l'audience et se termine par un plan de demi-ensemble sur la loge des personnages principaux, un couple âgés et un vieillard (le frère aîné de l'époux)³⁶⁶ dans un cas, un homme et une femme qui semblent attendre une troisième personne dans le second. Un changement d'axe à quatre-vingt-dix degrés vient ensuite les prendre de face en plan rapproché taille. Aucun plan ne révèle l'espace scénique et seules les déclamations des acteurs ou les chants qui emplissent la bande son permettent d'imaginer ce qui se déroule sur scène.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 84, s'inspirant de Shigehiko HASUMI, *Kantoku Ozu Yasujirō, op. cit.*, p. 212, notre traduction, « When the camera tracks to follow an actor, that movement will retain the stable balance of a static composition. During the 1930s, Ozu drove Atsuta to tears by compelling the actors and technicians to count their steps during a tracking shot, forcing them to move at exactly the pace set by the camera. » Assistant opérateur d'Ozu à partir de *Jours de jeunesse* (1929), Atsuta devient son chef opérateur pour tous ses films d'après-guerre produits par la Shōchiku. Cf. Dossier « Yazujirō Ozu et Yūharu Atsuta », *Cinéma*, n° 02, automne 2001, p. 97-131).

³⁶⁵ Dans le cas d'*Été précoce*, il s'agit de la pièce *Les Premières fleurs de Ueno* (Shinshichi Kawatake II, 1881) qui relate notamment les aventures du personnage éponyme du film *Kōchiyama Sōshun (Priest of Darkness)*, Sadao Yamanaka, 1936). Le titre est illisible dans le cas du *Goût du riz au thé vert*.

³⁶⁶ Le travelling d'*Été précoce* a déjà été mentionné dans la première partie de cette étude.

Ces deux exemples semblent tout d'abord confirmer que l'emploi d'un contre-champ ne servant qu'à révéler ce qu'observent les protagonistes, alors que le contexte est clairement établi par les plans précédents et la bande son, demeure superflu pour Ozu, comme cela était déjà le cas dans *Qu'est-ce que la dame a oublié ?* Avant tout intéressé dans ces scènes d'exposition sans dialogue par des questions de composition comme le prouvent bien l'équilibre des plans et la précision du mouvement de caméra, le cinéaste verrait son esthétique bouleversée par l'intrusion d'une performance théâtrale imposant déjà sa composition particulière ou une chorégraphie contrastant avec l'immobilité du public. Si les plans de représentations théâtrales ne sont pas absents de sa filmographie comme le prouvent *Histoire d'herbes flottantes* et *Herbes flottantes*, le cinéaste n'introduit jamais ceux-ci par un plan sur des spectateurs diégétiquement identifiables, à une exception près qui sera étudiée plus tard (*Printemps tardif*). Dès lors, en ne donnant à voir que « celui qui regarde » sans l'objet de son attention, ce qu'Edward Branigan nomme « point de vue ouvert³⁶⁷ », Ozu pointe une situation spectatorielle globale plutôt qu'un regard orienté sur un élément scénique en particulier, son refus du gros plan rendant quasiment impossible des effets de resserrements de l'attention tels que ceux caractérisés précédemment dans *Sharaku* par exemple. Il n'est par conséquent pas impliqué narrativement par ce type de situation spectatorielle dont il devrait rendre compte et peut se permettre d'entraîner la narration dans la direction qu'il souhaite grâce à cette séparation des espaces qu'il impose aux situations spectaculaires.

Paradoxalement, il se pourrait de plus qu'en supprimant le contrechamp, Ozu parvienne plus aisément à donner à voir ce regard. En effet, le plan sur le visage du vieil homme d'*Été précoce* évoque les scènes de dialogues en champ-contrechamp à cent quatre-vingts degrés, avec ces fameux regards dirigés vers l'objectif et les faux raccords qui en découlent souvent. Or, selon Hasumi :

« [...] pour représenter deux personnes qui se regardent, il faut opérer un panoramique de cent quatre-vingt degrés avec une caméra située entre elles ou les montrer en deux plans successifs champ-contrechamp. Or dans les deux cas, la simultanéité spatiale des regards qui se croisent doit être remplacée par une succession temporelle. Le cinéma est donc constamment battu en brèche par deux yeux qui en regardent deux autres. Cet échange ozuien de regards, répété avec insistance comme une fiction dépassant les habitudes quotidiennes, révèle, par son caractère fictif, les limites d'un cinéma représentant un *œil* qui fixe, mais non pas le *regard*. Ce procédé met à nu la fiction

³⁶⁷ Edward BRANIGAN, *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, op. cit., p. 114.

d'une technique de montage pour accentuer l'impression que le regard de deux personnes se croisent³⁶⁸. »

Si la volonté de dénoncer la « fiction » du montage qu'Hasumi attribue à Ozu paraît quelque peu excessive, il est effectivement étonnant que le cinéaste aille jusqu'à imposer un comportement incongru à ses personnages pour justifier son choix de mise en cadre. En effet, comme le souligne Hasumi, ces yeux sont « dépourvus de naturel et comme indiscrets³⁶⁹ », qui plus est dans une culture où les individus « [...] dans leur vie quotidienne, ne regardent pas de face les yeux d'autrui aussi fréquemment et avec autant d'insistance que dans les films d'Ozu³⁷⁰. » S'appuyant sur une étude sociologique locale, Bordwell rappelle de son côté :

« Dans la culture japonaise, il est considéré comme impoli de fixer quelqu'un à qui l'on parle ; la façon de faire privilégiée est de baisser les yeux ou de regarder avec tact sur le côté. Plus généralement, le "regard des autres" constitue une contrainte basique dans le comportement japonais ; dans une culture basée sur la "honte", *mirareru koto* ("être regardé") est une source d'anxiété. Les patients japonais névrosés font preuve par conséquent d'une peur du contact les yeux dans les yeux. Pourtant, les films d'Ozu, si souvent considérés comme réalistes, sont totalement infidèles à cette convention centrale des rapports sociaux³⁷¹. »

Le problème ne se pose pas dans le cas d'une représentation théâtrale, qui plus est lorsque celle-ci n'est même pas montrée. Alors que son documentaire *La Danse du lion* reléguait bord-cadre le public, Ozu propose ici une scène de représentation uniquement du côté du public, non pas « de » son point de vue mais « sur » son point de vue. En se passant de contrechamp sur la performance théâtrale, Ozu parvient parfaitement à souligner par son découpage toute l'attention que porte le vieillard d'*Été précoce* cadré frontalement et donne bien à voir le regard général qu'il consacre à la pièce, à défaut de rendre compte de l'évolution de son attention en fonction des éléments qui lui sont présentés. Son efficacité est telle que Paul Schrader évoque par erreur un « gros plan pour mettre en valeur une ex-

³⁶⁸ Shigehiko HASUMI, *Yasujirō Ozu, op. cit.*, p. 153-154.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 154.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 153.

³⁷¹ Bordwell, p. 173, notre traduction. « In Japanese culture, it is considered rude to stare at the person to whom you are speaking; the preferred mode is to lower one's eyes or glance tactfully to the side. More generally, the "look of the other" constitutes a basic constraint on Japanese behavior; in a culture based on "shame", *mirareru koto* ("to be looked at") is a source of anxiety. Japanese neurotic patients accordingly display a fear of eye-to-eye contact. Yet Ozu's films, so often considered realistic, are completely unfaithful to this central convention of social interaction. » Bordwell se réfère principalement à Yomishi KASAHARA, « Fear of eye-to-eye confrontation among neurotic patients in Japan », in Takie SUGIYAMA LEBRA et William P. LEBRA (dir.), *Japanese Culture and Behavior Selected Readings*, Honolulu, University Press of Hawaii, 1974, p. 397 et p. 402.

pression faciale³⁷² ». Le résultat est par ailleurs accentué par le comportement du personnage : les yeux rivés sur le spectacle et la main en entonnoir autour d'une oreille, il semble focaliser tout son être sur la réception de l'œuvre. Il ne se détourne qu'un instant afin de manifester son contentement à sa belle-sœur d'un hochement de tête approbateur avant de tourner à nouveau des yeux écarquillés vers le hors-champ³⁷³. Sa réaction comprend donc deux phases principales illustrant les deux faces du spectacle : le plaisir pris à l'interprétation des acteurs, c'est-à-dire la part présentationnelle, avec sa mimique approbatrice destinée à sa voisine, et l'émotion ressentie devant la diégèse théâtrale qui le subjugué, part représentationnelle du spectacle, avec les yeux grand ouverts qu'il tourne vers la scène. Par ce plan, Ozu évoque le double plaisir du signifiant et du signifié éprouvé par le spectateur connaisseur. Si la pièce dansée de son documentaire *La Danse du lion* ne comprend pas de récit très développé, le peu de considération qui lui fut accordée par ses commanditaires, estimant l'interprétation d'Onoe décevante, laisse penser que l'approche d'Ozu dans ce film perdait quelque chose du signifiant et de son impact sur le public.

Ozu attire de la même façon l'attention sur le regard de ses personnages dans *Le Goût du riz au thé vert* mais il s'agit cette fois pour lui de souligner le peu d'intérêt que ceux-ci portent à la représentation en cours. Préoccupés par l'absence d'une autre spectatrice qui tarde à venir lors de ce rendez-vous de mariage arrangé, les deux protagonistes, le prétendant et la femme qui a organisé cette rencontre, détournent à plusieurs reprises leurs regards vers le fond de la salle. Cette fois, le plan frontal typique d'Ozu permet indirectement de faire remarquer que les personnages quittent l'objet supposé de leur attention, le spectacle théâtral qui se retrouve doublement maintenue hors-champ. À chaque fois que l'homme tourne la tête vers sa droite, la femme, assise légèrement en retrait, le remarque du coin de l'œil, et tourne à son tour la tête alors que l'homme regarde à nouveau devant lui selon une chorégraphie très précise évoquant, bien qu'en décalage, les parallélismes qu'Ozu aime organiser entre les actions de ses personnages depuis ses débuts, des pas dansés des gangsters de *Va d'un pas léger* (1930) à la gymnastique des garçons dans *Bonjour*

³⁷² Paul SCHRADER, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, Cambridge, Da Capo Press, coll. « Da Capo Paperback », 1988 [1972], p. 23, notre traduction. « [...] a closeup with emphasis on facial expression, such as an old man's pleasure in watching the theatre [...] »

³⁷³ Peu après, le personnage déclare : « C'était magnifique ce spectacle aujourd'hui. Tous ces jeunes acteurs étaient excellents. Ils étaient vraiment... vraiment formidables. » (sous-titres du dvd, Carlotta Films, 2007). Dans la traduction française du scénario on peut lire : « 44 – *La cuisine des Mamiya, le même soir.* / [...] MOKICHI : J'ai bien aimé le spectacle aujourd'hui... Tous ces jeunes acteurs s'en sortent vraiment bien... Je les ai vraiment tous trouvés très bons... » Yasujirō OZU, *Début d'été [Été précoce]*, scénario], traduction de Michel et Estrellita Wasserman, Paris, Publications orientalistes de France, 1986, p. 31.

(1959) en passant par les mouvements de cannes à pêche du père et du fils dans *Il était un père* (1942). Alors que dans *Été précoce*, l'absence à l'écran de la représentation de *kabuki* est compensée par toute l'attention qu'y portent les trois spectateurs principaux, l'inattention de ceux du *Goût du riz au thé vert* évacue totalement celle-ci au profit de la « présence » d'une autre « absence », celle de la femme attendue. La tension ainsi créée appelle finalement un nouvel angle, absent dans la séquence d'*Été précoce* : un plan de demi-ensemble montre à nouveau, depuis l'*hanamichi*, les personnages de trois quarts dos selon une composition reprenant à peu de choses près celle qui caractérisait la fin du travelling d'introduction dans la salle. Le jeu des mouvements parallèles de tête des deux protagonistes se poursuit jusqu'à ce que leurs regards finissent par se croiser un très bref instant après qu'ils ont tout deux regardé au même moment vers le fond de la salle. Symptomatiquement, s'ils regardaient déjà dans la même direction lorsqu'ils avaient les yeux tournés vers la scène, il ne s'agissait que d'une attitude conventionnelle ne traduisant aucunement un véritable intérêt pour la pièce. Certes, deux des spectateurs d'*Été précoce* échangent un bref regard à propos de la représentation théâtrale mais ceux du *Goût du riz au thé vert*, animés d'un tout autre intérêt ne le font que par hasard. En réaction, la femme décide justement de se lever et de sortir de la salle pour partir à la recherche de la retardataire. Sa rencontre, quelques instants plus tard, avec une amie débouche alors sur une discussion qu'Ozu présente comme à son habitude en champ-contrechamp à cent quatre-vingts degrés.

Alors que ces regards répétés appelaient un contrechamp vers le fond de la salle pour accentuer l'attente inassouvie des personnages, Ozu préfère traduire cette frustration par une construction spatiale. Le personnage féminin est ainsi obligé de s'extirper de la salle pleine de spectateurs à laquelle s'oppose le vide du couloir qu'il emprunte. La ségrégation spatiale qu'impose Ozu par son refus d'inclure dans le même plan un spectacle et son public ou de les organiser visuellement grâce au principe du champ-contrechamp peut donc tout autant lui permettre d'accentuer le fort intérêt porté par ses personnages à la représentation que leur détachement total vis-à-vis de celle-ci. Mais l'articulation des espaces qui en découle lui permet dans tous les cas de diriger sa narration comme il l'entend, sans se retrouver enchaîné, même momentanément, à la monstration de la situation spectaculaire.

III.2.b. Dépassement des frontières

Malgré les degrés de séparation que le découpage de l'espace produit entre spectacle et public, chacun peut continuer à exister au sein de la diégèse filmique par le biais de la bande son. La situation la plus fréquente consiste à rendre concret le public grâce aux exclamations de satisfaction que ses membres peuvent exprimer comme dans certaines séquences d'*Herbes flottantes*. Mais dans le cas des plans uniquement tournés sur le public du cinéma d'Ozu, la bande son endosse une part de la monstration de l'œuvre théâtrale ignorée par l'image, et même de sa narration, ne serait-ce que par la création d'un environnement sonore, d'une ambiance. Ozu déclarait justement : « Il y a beaucoup à apprendre du *kabuki*, particulièrement lorsque nous allons faire des films sonores. Comment créer des atmosphères est l'un de ses enseignements. Quand le rideau ouvert sur la scène révèle une maison vide dans une ruelle sombre, tandis que l'on entend le son du *nenbutsu-kō*, nous nous sentons comme précipités au milieu du drame³⁷⁴. » Dès lors, un degré encore plus marqué de séparation consistant en une ségrégation effective, spatiale au sein du profil-mique, peut être dépassé par l'exploitation de la bande son, le découpage de plusieurs espaces pouvant ainsi se rencontrer grâce au montage.

Si la séquence au théâtre d'*Été précoce* est visuellement plus courte que celle du *Goût du riz au thé vert*, elle se prolonge en réalité plus longtemps, ce second film exploitant certes davantage la configuration du lieu mais en usant avant tout comme décor mondain. Dans le premier film, Ozu renforce de différentes façons l'intérêt porté à la pièce, bien que celle-ci demeure invisible. Le moyen principal repose sur la place accordée à sa dimension sonore qui prend de l'importance dès le travelling le long de l'*hanamichi*, le volume sonore augmentant à mesure que la caméra se rapproche des premiers rangs de spectateurs. Le passage joué sur scène consiste en une série de déclamations dont le vieil homme apprécie à la fois la force dramatique du contenu – il écarquille les yeux devant la force des propos tenus – et la qualité de jeu – il adresse à lui-même puis à sa belle-sœur un mouvement de tête approbateur. Or, d'un point de vue scénaristique, le seul enjeu explicite de ce moment réside en réalité dans le fait que le vieil homme parvienne à apprécier la pièce malgré sa surdité. En effet, un raccord par le son accompagne un changement de

³⁷⁴ Cité dans Kikuo YAMAMOTO, « Ozu and Kabuki », *Iconics*, hiver 1987, vol. 1, p. 151, notre traduction. « There is much to learn from Kabuki, especially when we go to make sound films. Creating atmospheres is one of his teachings. When the curtain opened on stage reveals an empty house in a dark alley, while you hear the sound of *Nenbutsuko* on the scene, felt like we had plunged into the middle of the drama. » Le *nenbutsu* est une invocation bouddhique.

lieu : nous découvrons un salon où la fille du couple discute du problème d'audition de son oncle avec une amie qui a justement réservé les billets, tandis qu'elles écoutent une retransmission radiophonique en direct de la pièce. Cette dernière explique alors qu'elle a choisi une loge proche du plateau principal, l'important étant donc ici que les trois spectateurs déjà d'un certain âge entendent la pièce, plus encore qu'ils ne la voient, dans de bonnes conditions. Il ne semble ainsi pas y avoir d'emplacement privilégié dans la salle de *kabuki* pour profiter au mieux de la représentation d'un point de vue visuel, ce qui rappelle que la scénographie est toujours susceptible de proposer des points de vue idéaux évolutifs. Des personnages d'aveugles se repèrent d'ailleurs régulièrement dans les membres de publics représentés à l'écran. Ozu assure ici la continuité temporelle malgré ce changement de lieu grâce aux déclamations que l'on continue d'entendre sur la bande son mais cette fois filtrées par le récepteur radiophonique. Dans un premier temps assez faible, lors d'un plan dans un couloir que longe une serveuse, la retransmission de la pièce s'entend très distinctement lors d'un plan moyen pratiquement vide où l'on devine les jambes des deux jeunes femmes au premier plan, bord cadre, et le poste de radio au second plan, décentré. Comme le remarque Bordwell³⁷⁵, ce vide appelle la serveuse du plan précédent qui, pourtant, ne fera jamais son entrée. À la place, un pseudo-contrechamp montre en plan américain les deux jeunes femmes la tête tournée dans la même direction, vers le poste de radio.

En termes de point de vue, pour le spectateur filmique, ce dernier plan frontal qui présente les deux jeunes femmes, silencieuses et tournées vers l'émetteur, n'offre pas de différence avec le plan sur les trois spectateurs réellement présents dans la salle de théâtre. Ozu insiste de cette façon sur la part sonore de l'œuvre qui ne nécessite pour exister diégétiquement aucun découpage entre observant et observé mais uniquement une présence sonore sur un plan montrant des spectateurs. Hasumi a insisté sur la forme de communion³⁷⁶ que l'unidirectionnalité des regards entre plusieurs personnages traduit chez Ozu. Ici, une sorte de communauté d'attention entre les trois spectateurs physiquement présents dans la salle de *kabuki* et les deux femmes écoutant une retransmission radio de la pièce est assurée par cette unidirectionnalité des regards, vers deux contrechamps qu'égalisent la bande son du film, l'un à jamais demeuré hors-champ, invisible, l'autre évidé de toute présence significative. La fille dont l'avenir est au cœur des préoccupations des trois personnes âgées partage donc avec eux ce moment de plaisir esthétique, malgré son éloignement phy-

³⁷⁵ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 320.

³⁷⁶ Shigehiko HASUMI, *Yasujirō Ozu*, op. cit., p. 156.

sique. Quelques scènes plus tard, son futur mariage sera d'ailleurs immédiatement évoqué après que le vieillard aura commenté la représentation.

Le film *Fleurs d'équinoxe* (1958) propose une séquence apparemment similaire introduite par un plan sur un couloir vide alors qu'un chant traditionnel emplit la bande son. Mais la suite se démarque immédiatement par le fait que la femme assise qui écoute une retransmission radio d'un récital de *naniwabushi*³⁷⁷ n'est pas relayée par un ou plusieurs autres spectateurs qui pourraient être physiquement présents face aux artistes assurant la performance (il n'est d'ailleurs pas possible dans cet exemple de savoir s'il s'agit d'un enregistrement ou d'une diffusion en direct). Aussi, l'auditrice est-elle cette fois cadrée en plan rapproché de trois quarts face, en train de regarder droit devant elle (si l'on peut dire puisque l'attention qu'elle porte au contenu sonore comme le montrent ses petits rires étouffés et ses légers mouvements de tête et de mains qui marquent la mesure, se traduit par des yeux dans le vide). Contrairement aux plans frontaux typiquement ozuiens, son regard évite ici largement les abords du cadre filmique. Force est de constater qu'un regard face caméra aurait été très déstabilisant pour un spectateur filmique alors que celui-ci l'accepte pourtant dans le cas d'*Été précoce* grâce aux plans précédents dans la salle de spectacle, de la même façon qu'il l'accepte quelques instants plus tard lorsque l'époux de cette femme engage la conversation après avoir coupé la radio. Suite à une dispute où le premier semble en apparence avoir le dessus alors qu'il s'agit en réalité d'une victoire pour la seconde, celle-ci rallume le poste de radio, avant que son mari ne surgisse finalement pour lui ordonner de l'éteindre à nouveau. La femme s'exécute mais esquisse un sourire de satisfaction une fois assise à la place voisine de celle qu'elle occupait au début de la séquence³⁷⁸, sourire qui traduit son amusement devant la substitution du grief de son époux par cet agacement disproportionné vis-à-vis d'une radio trop bruyante, aveu évident de faiblesse. Cette interprétation donnée à lire sur le visage de cette femme l'aît grâce au plan qui la montrait plus tôt plongée dans l'écoute, de trois quarts. La pièce est cette fois silencieuse mais son regard droit devant elle évoque à nouveau le monde intérieur des pensées, là où « résidait » quelques instants plus tôt son appréciation du spectacle sonore.

Cette division entre les éléments visuels et sonores d'une œuvre théâtrale par le découpage cinématographique incite à en comparer les rôles respectifs au sein de la représen-

³⁷⁷ Cf. Donald RICHIE, *Japanese Cinema: Film Style and National Character*, op. cit., p. 68.

³⁷⁸ Edward Branigan étudie ce type de variation légère de cadre entre deux occurrences d'un angle quasi identique et d'inclusion de certains éléments du décor entre deux plans d'une même scène. Cf. Edward BRANIGAN, « The Space of *Equinox Flower* », art. cit., p. 82.

tation artistique. Étudiant la progression narrative chez Ozu, Burch estime que

« [...] l'incident narratif tendait bientôt à se réduire à *l'événement parlé*, et la relative autonomie d'une imagerie, qui représentait principalement des gens en train de parler, s'en trouvait grandement accrue. On notera ici une similarité inattendue avec le théâtre de poupées. Il faut avoir présents à l'esprit les traits crispés à l'extrême et la vocalisation expressive presque insoutenable du *gidayū bushi*, ainsi que la lente succession de tableaux presque complètement figés que forment les manipulateurs de marionnettes (les poupées demeurent souvent immobiles des minutes durant, hormis parfois une inclinaison de tête, ou une chiquenaude pour désigner l'identité de celui qui parle). Un parallèle est ici suggéré au niveau de la *division du travail* entre image présentationnelle et voix représentationnelle à la fois dans le théâtre de poupées et dans les films d'Ozu³⁷⁹. »

Cette analogie que propose Burch entre le théâtre de marionnettes et le cinéma d'Ozu apparaît désormais bien hasardeuse. Il semble tout d'abord ramener l'opposition monstration/narration à l'opposition présentationnalité/représentationnalité alors que ces derniers termes renvoient dans le cas des pratiques scéniques au rapport entretenu par les acteurs et les spectateurs à la *mimèsis*, le premier couple restant pertinent quel que soit ce rapport³⁸⁰. Surtout, l'interprétation que fait Burch du *bunraku* comme du cinéma d'Ozu est trop sélective. Tout comme les pièces de *kabuki* qu'elles inspirent souvent, les œuvres de *bunraku* comportent certes des scènes de discussions relativement figées mais également de nombreux passages très mouvementés nécessitant la maîtrise d'une chorégraphie complexe par les marionnettistes, la voix du conteur intervenant dans un cas comme dans l'autre. Ainsi, la scène de *bunraku* dans *L'Élégie de Naniwa* montre bien que malgré la discussion superficielle entre les protagonistes, c'est le geste d'étourderie de l'un deux – brûler la tête de son père avec un onguent – qui traduit son trouble réel. Quant au cinéma d'Ozu, la généralisation que propose Burch est excessive, quelle que soit la période de sa filmographie considérée. Certes, personnages et caméras sont toujours fixes dans les moments dialogués mais ce n'est pas pour autant que la narration ne passe que par les dialogues échangés. La séquence de la radio de *Fleurs d'équinoxe* en est la meilleure preuve : si l'homme semble dominer la situation par la parole, le plan final silencieux sur son épouse raconte en réalité la victoire de celle-ci.

Les propos de Burch invitent tout de même à remarquer que la création d'un lien spectatorial entre les cinq spectateurs d'*Été précoce* spatialement séparés en deux lieux

³⁷⁹ Noël BURCH, *Pour un observateur lointain : forme et signification dans le cinéma japonais*, op. cit., p. 186, souligné par l'auteur.

³⁸⁰ Gilles Deleuze reprend cette opposition aventureuse dans *L'Image-temps* pour l'appliquer au cinéma moderne. Gilles DELEUZE, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Minit, coll. « Critique », 1985, p. 322.

distincts semble facilitée par le fait que le contenu de la bande son concerne des dialogues issus de la pièce de *kabuki* alors que celui du *Goût du riz au thé vert* est constitué d'un passage chanté de *nagauta* n'appelant pas la même attention ni la même appréciation. De plus, cet accompagnement musical principalement lyrique n'endosse généralement pas un rôle narratif aussi important que d'autres formes de chants typiques des spectacles de *kabuki* (le *gidayū-bushi* notamment). En effet, potentiellement spectaculaire, la performance vocale ne présente toutefois pas le même degré d'intérêt visuel que la performance d'un acteur en pleine déclamation. Ce chant peut certes accompagner la danse d'un ou plusieurs comédiens comme cela était le cas dans la scène finale de *La Belle et le dragon* étudiée précédemment mais l'attention du public est alors principalement tournée vers la chorégraphie. Une séquence de *La Femme et la barbe*, film muet qu'Ozu réalise en 1931, rend d'ailleurs bien compte de ce rapport entre éléments visuels et sonores. Le personnage du film improvise lors d'une réception une chorégraphie spectaculaire devant une audience féminine interloquée, alors qu'un ami assure la partie vocale de la performance. Les cadrages et le découpage d'Ozu soulignent alors comment l'attention des spectatrices est toute entière dirigée vers la performance physique au détriment de celle vocale produite par le chanteur qui se tient pourtant juste à côté de celui s'improvisant acteur, à tel point qu'il peut même se permettre de voler des fruits dans une coupelle sans se faire remarquer. Cependant, dès qu'il se trompe et oublie les paroles, le « public » se tourne vers lui et la chorégraphie s'interrompt un bref instant.

Mais tels certains spectateurs particulièrement connaisseurs qui délaissent eux l'aspect visuel de la représentation pour se concentrer sur sa qualité sonore, Ozu a le choix de privilégier la dimension sonore de certaines performances en cantonnant hors-champ leur dimension visuelle. S'il n'exploite pas nécessairement le contenu narratif qu'elle véhicule, il peut alors se servir de la continuité de cette dimension sonore pour faciliter certains raccords et orienter la narration filmique dans la direction souhaitée. Cette question du raccord sonore invite donc à étudier de plus près les bornes narratives de ces séquences au théâtre qui sont notamment assurées par l'une des spécificités du cinéma d'Ozu en termes de transition, l'emploi de mouvements de caméra. Si le volume sonore des déclamations ou des chants provenant du spectacle de *kabuki* dans *Été précoce* et *Le Goût du riz au thé vert* augmente à mesure que le travelling s'avance vers la scène dans le premier plan de chaque

scène réellement tourné à l'intérieur de la salle du *Kabuki-za* à Tōkyō³⁸¹, ce mouvement ne sert pas à faire progressivement grandir à l'image l'importance de l'œuvre scénique, mais à se rapprocher d'une partie du public. Bien qu'il s'agisse à chaque fois d'une salle moderne où les spectateurs du parterre sont assis sur des fauteuils individuels, ce type d'approche est facilité par la présence de l'*hanamichi* alors qu'il aurait nécessité un équipement plus conséquent dans une salle occidentale afin de circuler à une telle hauteur dans l'un des couloirs du parterre. Ozu utilise dès ses débuts ce type de travelling et ne l'abandonne que tard dans sa carrière, mais son emploi reste parcimonieux et, comme cela a déjà été évoqué, sert souvent, qu'il soit avant, arrière ou latéral, de mouvement d'accompagnement lors des déplacements de personnages dans un environnement extérieur. Or, dans ces deux scènes de *kabuki*, les individus sont assis et immobiles et le mouvement d'appareil permet davantage de contextualiser lentement la scène sans cadrer l'espace de représentation, grâce notamment à l'apport de la bande son. Ce type d'introduction courant chez Ozu trouve souvent son équivalent en conclusion de séquence. Ainsi, dans *Le Goût du riz au thé vert*, la séquence au théâtre se conclut par un léger travelling de semi-accompagnement des deux femmes accélérant le pas dans les couloirs du bâtiment à la recherche de la personne leur ayant fait faux bond. Son retard sur l'action en cours lui permet à la fois d'accompagner le mouvement des personnages tout en marquant la fin de la séquence selon une habitude du cinéaste³⁸².

Été précoce comporte également beaucoup de ponctuations de ce type. La scène à la clinique où travaille le frère de l'héroïne débute par exemple par un travelling latéral sur la façade du bâtiment puis se conclut sur un autre travelling dans le bureau du médecin, une fois la patiente sortie de la pièce. Plus tard encore, un court travelling avant au ras du sol vient cadrer de plus près une miche de pain brisée en deux par un enfant en colère après son père, un raccord de mouvement le montrant alors en train d'errer, suivi de son petit frère, sur le bord de la route, accompagné d'un travelling avant. Dans ces deux cas, le travelling sert à marquer le début et la fin d'une séquence, et appelle parfois à un raccord dans le mouvement, non pas des personnages mais de la caméra. Dans le second, il permet la mise en avant d'un objet symbolique (la miche de pain brisée) évoquant la discorde familiale qui s'amorce alors. Plus exactement, elle est le symbole d'une dispute secondaire et futile révélant une tension générale et valant pour un sujet plus crucial – le mariage de

³⁸¹ Ozu signale le tournage sur place du *Goût du riz au thé vert* le 11 août 1952. Cf. Yasujirō OZU, *Carnets (1933-1963)*, op. cit., p. 317

³⁸² Cf. David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 320 et p. 326.

l'héroïne – qui préoccupe la famille mais que les membres de celle-ci peinent à aborder.

La conclusion de la scène de *kabuki d'Été précoce* est cependant plus complexe que celle du *Goût du riz au thé vert* et se fait finalement en deux temps. En effet, la diffusion radiophonique de la représentation ayant permis un changement de lieu par raccord sonore, Ozu conclut d'abord la séquence depuis ce nouveau lieu. Après une première discussion de l'héroïne avec la mère de son amie, tenancière de l'auberge où elle est venue écouter la radio, puis une seconde au première étage avec son patron présent par hasard dans la même auberge, elle met fin à une conversation qui l'embarrasse en prétextant devoir aller chercher ses parents au théâtre. Un plan la montre alors longer un couloir en pressant le pas avant de disparaître par l'escalier qui se trouve au bout de celui-ci et c'est avec un retard plus prononcé encore que celui du *Goût du riz au thé vert* qu'un travelling avant débute enfin, au moment même où la jeune femme est totalement sortie du champ. Un raccord de mouvement permet alors de découvrir la salle de spectacle vide et plongée dans l'obscurité, par un nouveau travelling depuis l'*hanamichi* et cadrant toujours les loges. Assez court, il débute d'un point plus proche de la scène que celui qui ouvrirait la présentation de la salle mais s'en approche également davantage³⁸³.

Si ce plan se justifie par la double conclusion d'un emboîtement de deux scènes dans une séquence plus grande selon une codification assez classique chez Ozu, l'ostentation du vide que pointe ce mouvement est encore plus frappante que d'habitude au vu du nombre d'individus qui s'en sont absentes³⁸⁴. Mais le vide de ces loges ne signifie en effet rien de narrativement identifiable. Un éventuel retard de la jeune femme ne sera pas évoqué par la suite et il ne s'agira aucunement de la dernière occupation que les trois personnes âgées partageront ou dont elles profiteront individuellement. Aucune d'elles ne décède avant la fin du film, alors que ce ressort dramatique est souvent présent chez Ozu, dans *Il était un père*, *Voyage à Tōkyō* (1953) ou *Dernier Caprice* (1961) par exemple, pas plus que l'angoisse du décès du plus vieux des personnages, comme cela est le cas dans *Les Sœurs Munekata* (1950). Ce moment et la discussion qui s'ensuit le soir même, discussion apaisée réunissant toute la famille, ne sont pas les derniers avant une rupture narrative.

³⁸³ La traduction française du scénario mentionne bien le plan du couloir (« 43 – *Le couloir*. / *Noriko sort et redescend l'escalier*. ») mais pas celui dans la salle de spectacle. Aucune donnée technique n'est précisée (mouvement de caméra, etc.). Yasujirō OZU, *Début d'été* [*Été précoce*, scénario], *op. cit.*, p. 30.

³⁸⁴ José Moure pointe les cas chez Ozu d'« espaces intérieurs vidés de leurs occupants » à différencier d'« espaces extérieurs déserts » et qui sont uniquement vus comme tels dans la « typologie des "plans vides" » qu'il propose dans son étude du vide au cinéma. José MOURE, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs Visuels », 1997, p. 133-135.

Ozu ne marque pas ici une cassure familiale ou sentimentale comme il peut le faire avec les séances de photographies de *Les Frères et sœurs Toda* (1941), *Il était un père*, *Récit d'un propriétaire*, *Fin d'automne* ou ce même *Été précoce*, scènes à propos desquelles Hasumi remarque : « Dans la structure narrative d'Ozu, la photo-souvenir est profondément liée au système thématique de la *séparation*. Même lorsque, comme dans *Été précoce*, une photo-souvenir est présentée à l'écran sans avoir comme présupposé narratif l'effondrement de la famille, c'est la séparation ou la mort qui surviendront³⁸⁵. » Certes, ce plan sur la salle vide fournit une information en montrant que le spectacle est terminé mais le mouvement d'appareil n'y est pour rien alors qu'il arrive chez Ozu qu'un travelling raconte quelque chose à l'intérieur d'une « gaine monstrationnelle³⁸⁶ ». C'est par exemple le cas dans *Chœur de Tōkyō* (1931) où les bureaux d'une compagnie sont un à un montrés vides à l'aide d'un travelling latéral avant de découvrir l'ensemble des employés en train d'attendre en file indienne leur prime derrière la porte du bureau de leur patron. Plus ostentatoire encore, le travelling peut servir à déclencher une action comme dans le gag du bâillement à la chaîne des employés dans le bureau de *Gosses de Tōkyō* : un travelling latéral passe de bureau en bureau en marquant de courtes pauses devant chaque employé qui se met à bâiller, à l'exception d'un seul, jusqu'à ce que la caméra « revienne sur ses pas » pour cadrer de nouveau ce dernier et que celui-ci commence « enfin » à bâiller. Cependant, pour Burch, « les moments où "l'image raconte l'histoire" étaient déjà passablement rares chez Ozu [...]. [...] Mais cette fonction narrative directe allait être graduellement supprimée pour disparaître tout à fait dans les films parlants, [...]»³⁸⁷. » Bordwell le rejoint sur ce point en estimant que « comme les autres réalisateurs, il aurait pu utiliser des mouvements de caméra indépendants du mouvement des personnages afin de proposer une franche narration [...]»³⁸⁸, mais ne précise pas ce qu'il entend par « franche narration ». De son côté, Alain Bergala remarque chez Ozu « un point de vue fort, une énonciation marquée » mais précise qu'ils « ne renvoient qu'à eux-mêmes, qu'à l'arbitraire de cette décision par la-

³⁸⁵ Shigehiko HASUMI, *Yasujirō Ozu*, *op. cit.*, p. 165, souligné par l'auteur.

³⁸⁶ Nous reprenons cette formule d'André Gaudreault déjà signalée à propos des éléments narratifs rendus sur scène par des éléments vocaux (André GAUDREULT, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, *op. cit.*, p. 88) pour l'appliquer au cas déjà signalé également où la monstration filmographique d'un mouvement de caméra permet dans le même temps de faire avancer la narration (*Ibid.*, p. 116).

³⁸⁷ Noël BURCH, *Pour un observateur lointain : forme et signification dans le cinéma japonais*, *op. cit.*, p. 182.

³⁸⁸ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, *op. cit.*, p. 80, notre traduction. « Ozu subordinated camera movements to visual design by favoring tracking shots that kept the composition constant – such as traveling back to follow walking or bicycling characters, or tracking forward down a corridor, or gliding laterally left or right to create an orderly procession of planes. Like other directors, he could use camera movements independent of character movement to suggest an overt narration; but the camera's height prevents the shot from being understood as the view of a moving invisible witness. »

quelle l'énonciation doit avoir barre sur l'énoncé, le filmage sur le filmé³⁸⁹. »

Les mouvements de caméra d'*Été précoce* semblent pourtant bien indiquer le contraire mais le fait qu'ils se produisent en l'absence de personnages atténue probablement leur portée narrative aux yeux de Bordwell et de Bergala qui en mesurent la valeur en fonction d'une indépendance vis à vis du « mouvement des personnages » dans le plan. De même, leur situation « extrême », en bordure de séquence semble les discréditer aux yeux de Burch car celui-ci les rattache par principe à une catégorie bien particulière de plans dont il a lui-même défini les caractéristiques. En effet, ces plans en général et celui sur la salle vide en particulier évoquent un autre aspect de l'esthétique ozuienne, notamment lorsqu'ils sont mis en parallèle avec un second plan de salle vide, dans la première séquence de *Cœur capricieux* durant laquelle les personnages principaux du film assistent à une prestation de *naniwabushi*. Si l'ouverture de celle-ci par un travelling latéral à travers les rangées de spectateurs assis devant la scène a déjà été évoquée, il faut désormais en aborder la conclusion. Alors qu'un plan de l'extérieur montre les derniers spectateurs quitter la salle de théâtre *yose*, un ultime plan à l'intérieur de celle-ci la révèle complètement vide, sans mouvement d'appareil cette fois. Son cadrage reprend celui qui montrait plus tôt le personnage central du récit en train d'assister au spectacle, comme le prouvent les affiches que l'on aperçoit sur les murs. Ce plan moyen insiste donc particulièrement sur l'absence de cette présence humaine, de cet individu précisément. Cette insertion relève alors davantage d'un choix de découpage que de montage puisque ce n'est pas, contrairement à celui du spectacle de *bunraku* aperçu en pleine dispute conjugale dans les couloirs du théâtre dans *L'Élégie de Naniwa* chez Mizoguchi, un plan prélevé à un passage ayant servi plus tôt au découpage. Étant donné le goût du cinéaste pour les espaces vides, il est en effet peu probable qu'il s'agisse d'une chute de plan montrant les spectateurs sortir de la salle ou une prise d'essai (les éclairages sont éteints) qu'Ozu aurait décidés d'inclure ici. Puisque le scénario ne mentionne pas un tel enchâssement des scènes, il semble bien que ce soit le découpage décidé pour la séquence au théâtre qui lui ait donné l'idée, avant même la fin du tournage, d'un effet de montage exploitant une seconde fois l'un des cadrages prévus (le travelling sur l'*hanamichi*).

L'absence de présence humaine que donnent à voir le travelling d'*Été précoce* et le plan fixe de *Cœur capricieux* dans la salle de spectacle vide évoque par ailleurs une carac-

³⁸⁹ Alain BERGALA, « L'Homme qui se lève », *Cahiers du cinéma*, n° 311, mai 1980, p. 30.

téristique du cinéma d'Ozu régulièrement débattue et le plus souvent désignée sous le nom de *pillow-shot* d'après les travaux de Burch. Selon ce dernier, il s'agirait de « plan de coupe en forme de "nature morte" [qui suspendrait] le flux diégétique³⁹⁰ ». Ces plans qui peuvent parfois être en mouvement, notamment dans la période muette de la carrière du cinéaste, seraient énoncés depuis l'extérieur de la diégèse, « sur un autre plan de "réalité"³⁹¹ ». Burch précise également que les « *pillow-shots* » d'Ozu trouveraient leur essence dans l'immobilité, les mouvements d'appareil les caractérisant à l'occasion servant en réalité à « geler³⁹² » les déplacements qu'ils accompagnent dans une composition immuable. Si ce souci compositionnel a déjà été justifié auparavant, Burch le généralise excessivement aux mouvements d'appareil introduisant une séquence chez Ozu. Il estime ainsi que le travelling latéral traversant à ras de terre le public d'*Histoire d'herbes flottantes* figerait les spectateurs « dans leur immobilité³⁹³ » alors qu'Ozu rend au contraire compte de la grande agitation qui règne dans ce public provincial avant que la représentation de *kabuki* ne débute : pratiquement tous les spectateurs secouent leurs éventails, certains discutent et se retournent vers leurs voisins, de nombreux enfants s'agitent au premier plan et des vendeurs de nourriture circulent dans les rangs, animant de leurs déplacements l'arrière-plan, etc. Le travelling d'ouverture de la séquence de *naniwabushi* au début de *Cœur capricieux* présente d'ailleurs le même type d'agitation dans le public. De même, si les deux travellings sur la salle de théâtre d'*Été précoce* bornent bien une séquence et donnent à voir soit des individus immobiles soit leur absence, l'angle oblique qu'ils suivent par rapport au décor le long de l'*hanamichi* n'assure aucunement la régularité de la composition. Quant au plan fixe et vide de toute présence humaine dans *Cœur capricieux*, sa place dans le montage est problématique. Il marque certes la fin de la scène de représentation mais il est inclus dans une séquence plus longue assurant une continuité temporelle et spatiale. Les trois protagonistes qui viennent de quitter la salle sont en effet vus immédiatement après en train de sortir du bâtiment. C'est alors qu'ils rencontrent une jeune femme esseulée et qu'une nouvelle scène s'ensuit devant la salle de spectacle.

À nouveau, l'analyse que Bordwell fait de ce type de plans en réfutant certaines explications de Burch paraît plus appropriée. Il souligne tout d'abord comment l'interprétation de ces plans par Burch se base sur une définition imprécise de la « dié-

³⁹⁰ Noël BURCH, *Pour un observateur lointain : forme et signification dans le cinéma japonais*, op. cit., p. 175, souligné par l'auteur.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 177.

³⁹² *Ibid.*, p. 183.

³⁹³ *Ibid.*, note 15, p. 179.

gèse ». Tantôt « cadre spatio-temporel (décors, objets, etc.) de l'action des personnages », tantôt « action des personnages elle-même, entendu comme mouvement physique³⁹⁴ », elle renvoie parfois même à la seule catégorie d'« information sur le récit » lorsqu'un plan comporte par exemple des objets aperçus auparavant. Cette dernière conception de la diégèse oblige alors Burch à admettre qu'il existe des *pillow-shots* non « purs³⁹⁵ » lorsque ceux-ci comportent un minimum de contenu informationnel sur l'histoire en cours et « opèrent en référence à un personnage ou à un décor³⁹⁶ ». Mais n'acceptant pas de leur concéder un véritable rôle narratif, il précise dans le même temps qu'« ils ne font jamais progresser la narration proprement dite [...], présentant ou [...] re-présentant [les personnages] hors du contexte narratif³⁹⁷. » Par ailleurs, Bordwell estime que l'immobilité, caractéristique essentielle du *pillow-shot* selon Burch, ne s'oppose qu'à l'action des personnages et ne suffit pas à extraire ce type de plan hors de la réalité spatio-temporelle de la fiction. Enfin, Bordwell s'étonne que Burch déclare, sans l'expliquer, que le vide des *pillow-shots* découle de leur extériorité au film.

Ces réserves de Bordwell ont probablement suscité les précisions suivantes de Burch dans l'un de ses ouvrages postérieurs, *La Lucarne de l'infini* :

« Les films d'Ozu [...] comportent des suspensions provisoires de la présence diégétique (suspension relative, s'entend, à ce contexte spécifique : il n'y a aucune image "non diégétique" chez Ozu). Ces suspensions prennent la forme des plans que j'ai nommés "*pillow-shots*", et qui après 1932 "ponctuent" tous ses films. Ces *pillow-shots* sont caractérisés par l'exclusion provisoire de la figure humaine, du son synchrone (après son adoption par Ozu en 1936) ainsi que du mouvement. Or, nous l'avons vu, ces deux derniers paramètres marquent des seuils essentiels dans l'histoire de la diégèse au cinéma tandis que la figure humaine, le personnage, est le centre même de la diégèse. Notons que ce procédé n'est pas l'équivalent des arrêts sur l'image qui suspendent définitivement le processus diégétique à la fin de tant de films classiques dans le but de faciliter ce retrait toujours douloureux de l'envoûtement institutionnel. Le *pillow-shot* représente encore assurément une durée narrative, mais il la mesure de l'extérieur du récit proprement dit, et de la périphérie de l'espace-temps diégétique

³⁹⁴ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 105, notre traduction. « [...] he tacitly holds two definitions of "diegesis" : the diegesis as the spatiotemporal framework (setting, objects, etc.) of character action, and the diegesis as the character action itself, conceived as physical movement. [...] Burch may actually be smuggling in a third definition of "diegesis" here - that of "story information", according to which any shot that does not carry a specifiable weight of information somehow gets catapulted outside the fictional world altogether. »

³⁹⁵ Noël BURCH, *Pour un observateur lointain : forme et signification dans le cinéma japonais*, op. cit., p. 182.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 182.

³⁹⁷ *Ibid.*

qui le "contient"³⁹⁸. »

Moins radicale que la première, cette définition du *pillow-shot* correspond davantage aux plans de salles vides précédemment évoqués mais il semble dans ce cas plus approprié de se tourner vers Bordwell qui propose plus simplement de faire de ces plans de transitions des réappropriations par Ozu des plans d'ensemble d'introduction/de situation (*establishing shots*) et des plans de coupes (*cutaways*) typiques du cinéma hollywoodien classique. Le cinéaste les affectionnerait pour leur caractère « narrativement ouvert » car « non-anthropocentré³⁹⁹ ». Ceci explique en effet que le travelling sur la salle vide d'*Été précoce* conclut la séquence de *kabuki*, celle-ci incluant les scènes avec la jeune femme dans l'auberge, et permet à Ozu de rassembler tous ses personnages dans la séquence suivante sans signifier pour autant un événement narratif important. Tous les membres de la famille se retrouvent en effet le soir tombé autour de la table à manger, commentant tout d'abord le spectacle avant que le sujet central du film, le mariage de la jeune femme, ne soit abordé. Le plan sur la salle vide de *Cœur capricieux* marque quant à lui plus modestement la fin d'une scène dans une séquence plus large et permet aux protagonistes de se lancer dans une trame narrative en lien avec la jeune femme qu'ils rencontrent à la sortie de la salle. À sa façon, en montrant la disparition du public, ce plan borne de manière plus effective la fin de la représentation que celui sur le conteur qui annonçait soudainement en plan d'ensemble la fin de sa performance, juste après l'avoir interrompu à cause de l'insecte traversant la salle.

Ainsi, que ce soit par le biais de mouvements de caméra ou de plans fixes sur des situations spectatoriennes en cours ou achevées, Ozu continue sciemment, par des choix de découpage, à entretenir la narration contrairement à ce que peuvent affirmer Burch ou Bordwell. Certes, il ne s'agit pas ici de « franche narration » pour reprendre l'expression toutefois assez vague de Bordwell, mais il ne faut pas oublier de prendre en considération le micro-récit que constitue toujours chaque plan et la façon qu'il a de véhiculer une narration moulée dans la « gaine monstrationnelle » d'un mouvement de caméra ou d'un cadrage original de plan de coupe. Dans les quelques exemples précédents, il s'agit simplement de narrer le fait que les personnages se sont rendus au théâtre puisque le spectateur

³⁹⁸ Noël BURCH, *La Lucarne de l'infini : naissance du langage cinématographique*, op. cit., p. 245.

³⁹⁹ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 106, notre traduction. « What attracted Ozu about these devices, I think, was exactly their degree of narrational overttness. They offered a way for transitions to become as self-conscious as the non-anthropomorphic camera position or the 360-degree space. He thus expanded the "placing" shot and the cutaway, making them the basis of his transitional sequences. »

les y découvre soudainement, ou qu'ils ont quitté la salle. De plus, l'articulation des espaces repose avant tout sur la création d'espaces et celle-ci constitue un acte narratif, comme le soulignait plus tôt Branigan⁴⁰⁰ pour qui l'espace chez Ozu est « la preuve d'une *narration* particulière à l'œuvre dans ses films⁴⁰¹. » Bien que le cinéaste puisse parfois laisser de côté la représentation scénique à laquelle il refuse un contrechamp et ne développe pas de trame narrative particulière à partir d'un rapport spectacle-spectateur qui impliquerait un découpage inapproprié à son style, il en exploite tout de même quelques effets afin d'orienter la progression du récit filmique. Les raccords entre différents lieux que permet la dimension sonore des pièces et le caractère particulièrement ouvert des plans de transition qui ne peuvent que constater l'absence d'un nombre important d'individus auparavant figés dans une même situation spectatorielle lui donnent la possibilité d'orienter la narration, quelque fois de façon inattendue. Il détourne donc les attentes narratives découlant de ce type de séquences au sens où il les déjoue mais également où il leur donne une nouvelle direction.

Avant d'être raccordées à l'ensemble du film au moment du montage qui achève d'en organiser la narration générale, ces séquences théâtrales tirées du cinéma d'Ozu ont donc été pensées selon un découpage ouvert aux bifurcations narratives. Si l'œuvre de ce cinéaste permet d'en caractériser des modalités particulièrement marquantes grâce à l'attention portée à une bande son en raison d'une absence de contrechamp sur un spectacle ou à une gestion originale des plans de transition, le découpage cinématographique est de manière générale toujours susceptible de dépasser les frontières spatiales qu'il impose au profilmique, et ce à des fins narratives. La communication sensorielle, ou son empêchement, entre un spectacle et son public peut donc prendre des formes diverses et n'est pas cantonnée à l'englobement d'une situation spectaculaire générale, ni même à la traduction de points de vue par une unique alternance binaire entre observant et observé. Ces libertés laissent dès lors supposer que le découpage cinématographique peut dépasser la seule traduction de relations sensorielles pour élaborer des relations d'ordre affectif ou intellectuel plus complexes entre une œuvre scénique et son public.

⁴⁰⁰ Edward BRANIGAN, « The Space of *Equinox Flower* », *op. cit.*, p. 104.

⁴⁰¹ *Ibid.*, note 12, souligné par l'auteur.

Chapitre IV : Articulations mentales entre spectacle et spectateurs

Les séquences théâtrales n'interviennent pas *ex nihilo* dans un film. Grâce au montage, elles suivent et précèdent d'autres séquences ayant elles-mêmes apporté un certain nombre d'informations et ayant participé à la caractérisation des personnages de fiction, le spectateur filmique pouvant de cette façon en apprécier l'importance dans la macrostructure narrative. À l'échelle de la séquence, le découpage permet de développer ou compléter ces éléments par les liens qu'il tisse entre spectacle et spectateurs. En venant par exemple saisir en plan rapproché ou en gros plan le visage d'un individu parmi une audience à un moment précis de la représentation, le découpage est susceptible de souligner l'impact spécifique de l'œuvre sur ce dernier et ainsi apporter indirectement une information narrative sur ce que pensent les personnages. L'intégration narrative de la performance théâtrale revient alors à faire des éléments esthétiques ou narratifs de l'œuvre scénique les révélateurs d'enjeux développés par la fiction filmique elle-même. La représentation théâtrale peut être le moment qu'un cinéaste choisit pour nouer ou dénouer des nœuds narratifs, le spectacle en cours de représentation devenant une chambre d'écho pour ces éléments scénaristiques, notamment lorsque la carrière artistique d'un personnage est au cœur de l'histoire. Mais cette intégration peut s'effectuer sur un mode plus symbolique lorsque le sujet ou les thèmes abordés par l'œuvre scénique entrent en résonance avec l'histoire vécue par les protagonistes du film, que ceux-ci soient acteurs ou spectateurs. À chaque fois, le découpage sert à isoler des éléments d'un côté comme de l'autre afin de les mettre en relation par cette sélection même, avant que celle-ci ne soit plus encore accentuée par le montage. À ce titre, la ségrégation des espaces ou son affranchissement peuvent participer de cette mise en relation et de sa connotation symbolique, entre fosse et loge par exemple, ou entre scène et coulisses.

IV.1. Enjeux appréciatifs

Nombre de films prenant pour protagonistes des individus liés au monde du spectacle présentent bien logiquement un certain nombre de séquences dédiées à des représentations scéniques, que celles-ci soient traitées directement ou indirectement. L'articulation que le découpage propose alors entre la performance et son public consiste souvent à témoigner de l'appréciation de la première par le second de façon à ce que la séquence intègre le récit et fasse progresser l'intrigue. Bien qu'elle puisse concerner une troupe en

général, cette appréciation se focalise bien souvent sur un artiste en particulier dont sont par exemple évalués le talent ou la progression. Et si elle peut ne traduire qu'une évolution générale au sein du récit filmique, elle est le plus souvent orientée par quelques points de vue en particulier d'individus faisant eux-mêmes partie de la fiction. Cependant, la gestion de ces points de vue varie en fonction de la situation physique et affective de ces spectateurs-médiateurs vis-à-vis du spectacle théâtral, selon qu'ils l'apprécient de l'extérieur de la représentation où qu'ils y participent eux-mêmes.

IV.1.a. Appréciation externe

Durant la guerre, nombre de cinéastes doivent inscrire leur travail dans la politique nationale (*kokusaku*) du Japon qui cherche à exploiter « l'héritage classique japonais pour promouvoir l'effort de guerre⁴⁰² ». Ainsi, Mizoguchi avec *Contes des chrysanthèmes tardifs* mais aussi *La Femme de Naniwa* (1940), *La Vie d'un acteur* et *Trois générations de Danjurō* (1944) – ces trois derniers longs métrages étant perdus –, se consacrent au genre du *geido*, c'est-à-dire au récit sur le métier de comédiens de théâtre traditionnel. Au même moment, Mikio Naruse se focalise sur un type de sujet équivalent avec *Tsuruhachi et Tsurujirō* en 1939, *Acteurs ambulants* en 1940, *La Chanson de la lanterne* en 1943 et *Le Chemin du drame* l'année suivante. Après guerre, les références au passé étant sévèrement contrôlées par la censure de l'occupant américain, les domaines artistiques représentés concernent bien souvent des pratiques occidentales ou dérivées. Ainsi, Mizoguchi et Kinugasa consacrent tous deux en 1947 un film à l'actrice de *shingeki* (théâtre moderne à l'occidentale) Sumako Matsui, *L'Amour de l'actrice Sumako* pour le premier et *Actrice* pour le second. D'autres mettent en scène des films en lien par exemple avec le ballet tels que *Encore une fois* de Heinosuke Gosho en 1947 toujours ou *Dancing Girl* de Naruse en 1951. En illustrant la carrière d'artistes, réels ou fictifs, les cinéastes choisissent bien souvent de borner leur récit par des représentations scéniques cristallisant des enjeux scénaristiques en lien notamment avec l'évolution de leurs carrières respectives et donc le jugement porté sur celle-ci par l'audience et certains de ses membres en particulier.

La dernière séquence de danse de *Dancing Girl* de Naruse incorpore par exemple le point de vue d'une spectatrice identifiée dans la diégèse filmique à la monstration plus neutre du ballet pour une audience anonyme. Ici, la position spatiale de la professeure de

⁴⁰² Darrell W. DAVIS, « *Genroku Chūshingura and the Primacy of Perception* », in David DESSER et Linda C. EHRLICH (dir.), *Cinematic Landscapes: Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan*, op. cit., p. 189, notre traduction.

danse surveillant l'exécution du numéro par sa jeune élève suffit à revêtir son point de vue d'enjeux différents de la seule appréciation de la performance. Comme cela a été montré plus tôt, les surcadres servent à mettre en valeur ce point de vue particulier qui est de plus ici relayé par la présence dans la salle de personnages secondaires à qui sont immédiatement attribuées une attention et des intentions communes. Le découpage intègre certes ce point de vue pris depuis les coulisses aux autres plans caractérisant le rapport visuel habituel entre salle et scène mais les plans qui en résultent étant dédiés à un enjeu scénaristique précis, celui-ci déteint sur l'ensemble de la scène et le spectateur filmique voit sa vision ainsi orientée. Car dans bien des cas, ce dernier n'a d'autre choix que de se reposer sur l'avis du personnage quant à la qualité de la performance donnée à voir⁴⁰³. Les commanditaires de *La Danse du lion* d'Ozu ont, il est vrai, été déçus du résultat, estimant la performance de l'acteur peu convaincante. Mais il s'agissait de spécialistes de culture traditionnelle face à un film documentaire aux moyens de captation limités. Dans le cinéma de fiction, le jugement est souvent un enjeu diégétique et la réelle qualité de jeu des acteurs reste le plus souvent secondaire, laissée à l'appréciation des éventuels connaisseurs, même s'il arrive que des artistes célèbres de *kabuki* jouent des rôles de comédiens de théâtre au cinéma, tel Kazuo Hasegawa dans deux versions de *La Vengeance d'un acteur* notamment (celle de Kinugasa en 1935 et celle d'Ichikawa vingt-huit ans plus tard). Face à certains cas de figures croisés dans le cinéma d'Ozu déjà largement exposés, la question ne se pose éventuellement que d'un point de vue sonore, seule l'audience étant donnée à voir, le vieillard d'*Été précoce* imposant par exemple son appréciation générale.

La question du jugement des autres est au cœur de la deuxième séquence de *kabuki* de *Conte des chrysanthèmes tardifs* de Mizoguchi où le personnage principal se voit donner l'occasion de refaire ses preuves devant ses pairs mais aussi certains membres de sa famille à laquelle il s'est opposé par le passé. Les capacités narratives du découpage y sont particulièrement mises à profit dans les rapports plus individualisés entre la performance de l'acteur et divers spectateurs identifiés. Pourtant, ce film d'une durée de deux heures vingt qui ne compte que cent quarante plans peut être au premier abord considéré comme archétypal de cette esthétique du « un plan : une scène » dont le cinéaste se réclamait lui-

⁴⁰³ Alain Bergala écrit par exemple au sujet de *Conte des chrysanthèmes tardifs* : « Pour le spectateur occidental, cette vérité ([untel] joue-t-il bien ou mal ?) est rigoureusement incontrôlable dans les [...] scènes qui en constituent l'épreuve. Mais je doute qu'il en aille différemment pour un spectateur japonais. Le spectateur est mis en demeure de croire sans réserves (il n'a pas les moyens de cette réserve) au jugement de valeur proféré dans le film (par le film) sur le jeu de l'acteur. » Alain BERGALA, art. cit., note 1, p. 6.

même⁴⁰⁴. Certains célèbres plans-séquences du film durent parfois plus de cinq minutes, qu'ils se présentent sous la forme d'un long travelling en contre-plongée (la première discussion entre les deux personnages principaux le long d'une rue), d'un long plan fixe où les relations entre les personnages s'établissent dans la profondeur de champ (la découpe de la pastèque lors de laquelle les deux protagonistes tombent amoureux) ou d'un long plan tout en légers recadrages (leurs adieux finaux). Or, cette scène centrale de représentation de *kabuki* d'une durée d'environ neuf minutes comporte à elle seule une trentaine de plans dont une quinzaine d'angles de prise de vue différents. À l'exception de quelques panoramiques, cette scène ne présente pas de mouvements de caméra équivalents à ceux que Mizoguchi se permet pourtant de déployer dans les coulisses même des salles de représentation que présente ce film de 1939. Certes, la configuration spatiale de telles salles ne paraît guère propice à la mise en place d'un lourd appareillage. Mais Teinosuke Kinugasa ne s'en prive cependant pas lors des scènes de spectacle de *La Vengeance d'un acteur* en 1935 et Mikio Naruse fera de même dans un film comme *Le Chemin du drame* en 1944. Mizoguchi privilégie ici le découpage afin de porter son attention sur le personnage principal censé faire ses preuves sous les regards de son cousin et collègue, de son impresario et de la femme qui l'aime et le soutient depuis ses débuts. Situés en trois lieux différents de la salle – le premier en coulisses, le deuxième au bout de l'*hanamichi* au niveau de l'*agemaku*, le troisième sur une zone du plateau masquée par l'estrade des musiciens (*geza*) –, ces personnages enserrent l'acteur dans un triangle perceptif. Mizoguchi choisit alors de montrer en champ-contrechamp les rapports des deux premiers à la performance scénique – laissant les observateurs en amorce à chaque contrechamp – tandis qu'il isole le troisième par le cadrage sans lui offrir de contrechamp.

Probablement empêché par la mise en scène intrinsèque à l'œuvre théâtrale, Mizoguchi n'exploite pas la profondeur de champ que lui offre la salle de représentation pour figurer les relations entre les personnages. Par ailleurs, les plans de cette séquence ne frappent pas par l'attention compositionnelle qui leur est portée, celle-ci étant même atténuée par les mouvements panoramiques qui servent parfois à suivre l'action sur scène. Ce constat ne peut que bousculer les caractéristiques d'un style « pictural⁴⁰⁵ » austère identifiées par Bordwell chez le cinéaste à la fin des années trente, style privilégiant les plans éloignés, les compositions méticuleuses et les amples mouvements de caméra. Burch déclare

⁴⁰⁴ Michel MESNIL, *Mizoguchi Kenji*, Paris, Seghers, coll. « Cinéma d'aujourd'hui », 1965, p. 76.

⁴⁰⁵ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 23-24

de son côté au sujet de ces passages de *kabuki* : « Il m'apparaît remarquablement significatif du "sens dialectique" de Mizoguchi que ce soit précisément et uniquement pour donner un cadre à cet art éminemment présentationnel qu'il ait cru bon de renoncer entièrement à sa propre systématique présentationnelle en faveur des codes occidentaux de montage⁴⁰⁶ », c'est-à-dire au « système représentationnel du cinéma occidental⁴⁰⁷. » Cette façon qu'a Burch de ramener les choix de découpage du cinéaste à son esprit de contrariété vis-à-vis d'un modèle hollywoodien dominant paraît cependant bien réductrice et l'emploi des qualificatifs « présentationnel » et « représentationnel » tout à fait hasardeux lorsqu'il s'agit de monstration filmique comme nous l'avons vu. Donald Kirihara reprend cette opposition de Burch et l'accentue en affirmant que « les événements filmés sont projetés sur un fond de théâtre, conservant leur identité de représentations classiques, tout en servant de références aux propriétés qui définissent et différencient les deux médiums, telles que les propriétés spatio-temporelles de la mise en scène théâtrale face à celles de la mise en scène filmique⁴⁰⁸. » Pourtant, Mizoguchi investit totalement l'espace scénique et développe un découpage en grande partie indépendant des spécificités narratives et esthétiques de la performance. De plus, ce choix de découpage ne semble pas particulièrement lié à l'origine culturelle de l'œuvre théâtrale puisque le film réalisé par Mizoguchi en 1947 sur l'actrice de *shingeki* (théâtre moderne à l'occidentale) Sumako Matsui, *L'Amour de l'actrice Sumako*, présente également des variations de cadres importantes lors des représentations d'œuvre comme *Une maison de poupée* d'Ibsen ou *Carmen*, ce que relève Burch lui-même : « [...] les acteurs [y] sont filmés soit en plan d'ensemble, la scène étant à peine visible au bout de la salle, soit en plans rapprochés excluant l'arche du proscenium⁴⁰⁹. » Pour Bordwell, les raisons d'une telle mise en cadre pour ce dernier film ne sont pas à chercher du côté de différences culturelles mais du côté d'une certaine poétique mizoguchienne : « On pourrait s'attendre à ce que les scènes de théâtre soient abordées en plans généraux et que le drame en dehors le soit en gros plans. Cependant, presque volontairement, Mizoguchi réserve les plans de Sumako les plus rapprochés aux représentations ou

⁴⁰⁶ Noël BURCH, *Pour un observateur lointain : forme et signification dans le cinéma japonais*, op. cit., p. 241-242.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 245.

⁴⁰⁸ Donald KIRIHARA, *Patterns of Time. Mizoguchi and the 1930s*, Madison, University of Wisconsin Press, 1992, p. 150, notre traduction. « The filmed events are projected against a background of the theater, retaining their identity as classic portrayals while serving as references for those properties which define and differentiate the two media, such as the spatiotemporal properties of theatrical mise-en-scène versus those of a filmic mise-en-scène. »

⁴⁰⁹ Noël BURCH, *Pour un observateur lointain : forme et signification dans le cinéma japonais*, op. cit., p. 249.

aux répétitions, comme pour aiguïser la différence entre le théâtre et la vie. [...] Le sec changement de plan marque les registres stylistiques distinctifs entre le drame en coulisses et les représentations [...]»⁴¹⁰. » Plus pragmatiquement, compte avant tout dans ce récit biographique la monstration de la performance de l'actrice pour un film d'après-guerre sous forte influence hollywoodienne. Le public y demeure anonyme car aucun enjeu dramatique ne repose sur des rapports oculaires entre scène et salle, le jugement de valeur des collègues de l'actrice lors de la première représentation d'importance n'étant divulgué qu'après celle-ci, et non lorsqu'ils sont vus en train d'observer sa prestation. Au contraire, dans *Conte des chrysanthèmes tardifs*, la séquence de *kabuki* se présente comme un nœud scénaristique « raconté » par des jeux de regards. Ainsi, malgré la longueur de la « captation », Mizoguchi ne s'applique pas à faire saisir la narration de la pièce⁴¹¹ car son découpage est tout entier dédié aux enjeux narratifs filmiques.

En effet, l'alternance des plans dans *Conte des chrysanthèmes tardifs* entre les deux premiers observateurs, le cousin du personnage principal et un impresario, et la performance aide à signifier leur approbation devant l'accomplissement de l'acteur, leur point de vue se dotant encore à ce titre d'une légère connotation voyeuriste faisant redouter leur avis, les cadrages des contrechamps les montrant en amorce et intégrant un surcadrage rappelant ceux de *L'Impasse de l'amour et de la haine*. Mais leur appréciation très vite signifiée par un mouvement de tête désamorce rapidement cette crainte, le jugement étant difficile à faire par lui-même pour le spectateur filmique. Cette séquence de *Conte des chrysanthèmes tardifs* doit à ce titre être resituée dans la trame scénaristique principale du film qui se concentre sur l'accomplissement artistique d'un acteur de *kabuki* et l'illustre par trois représentations spécifiques. Mark Le Fanu estime que « la longueur appuyée [des longues séquences de *kabuki*] sert à donner à l'idée de la performance elle-même un poids et une importance pratiquement documentaire. C'est comme si la preuve de l'entrée pas à pas du [personnage principal] dans la maîtrise de son art ne pouvait être crue sur parole, comme quelque chose de "donnée" par la narration, mais nécessitait d'être montrée (et expérimen-

⁴¹⁰ David BORDWELL, *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*, op. cit., p. 124-126, notre traduction. « It consists largely of long shots, deep, dark uncommunicative images that swallow up the characters. But there are also a few closer views, and these participate in a carefully judged pattern across the film. One might expect that the theater scenes would be handled in wide shots, the offscreen drama in close-ups. Almost willfully, however, Mizoguchi reserves the closest shots of Sumako for performances or rehearsals, as if to sharpen the difference between theater and life. [...] The harsh shot-change marks the stylistic registers distinguishing the offstage drama from the performances, while immediately suggesting Sumako's swing between despair and defiance. »

⁴¹¹ Il s'agit d'un drame dansé de 1784 (*shosagoto*) intitulé *La Porte douanière* et faisant partie de la pièce, d'auteur inconnu, *La Cerise de Komachi* (dernière scène du deuxième acte ou *nibanme*).

tée par le public) en train réellement d'arriver⁴¹². » Mais s'il y a cette preuve par l'image, elle ne repose aucunement sur la seule captation documentaire car, comme le remarque Kiri-hara, « l'emphase mise sur les regards depuis différentes positions dans un espace à trois cent soixante degrés est si prononcée que plus d'une fois nous perdons de vue l'acteur. Le nombre absolu de plans de coupe par rapport à [l'acteur] brise le flux de la performance, distrayant le spectateur dans un film où les positions de caméra non-répétées sont la règle⁴¹³. » La monstration des trois performances du film et leur effectivité dramatique reposent en effet grandement sur le découpage filmique qui permet de les appréhender comme les étapes dans cette vie d'artiste, la première illustrant son manque de talent, la deuxième son premier accomplissement après de longues années d'effort et la troisième sa reconnaissance définitive par le milieu.

Il importe cependant de constater une différence de traitement entre ces trois séquences elles-mêmes différentes des autres séquences du film. Si elles sont toutes trois très découpées, seule la deuxième organise une partie de ses angles de prises de vue grâce aux relais diégétiques que constituent les spectateurs particuliers évaluant la performance de l'acteur principal. Dans la première séquence de représentation qui ouvre le film et dont nous avons déjà évoqué certains aspects⁴¹⁴, un mouvement panoramique puis un plan se démarquant par son échelle rapproché viennent souligner l'entrée en scène de ce même acteur, cette fois dans un rôle secondaire, mais l'ensemble demeure cadré frontalement depuis un point de vue diégétiquement indéterminé. Si les discussions qui suivent dans les coulisses permettent de supposer que ces choix de mise en cadre visaient à constater les maladroites de l'acteur dans ce qui n'est alors que la première scène du film, aucun personnage de spectateur dont le point de vue serait un relais appréciatif ne permet de le faire en direct. Aussi, certains exégètes semblent-ils avoir tendance à exagérer l'effet de ce découpage pour en démontrer l'originalité. Kiri-hara estime par exemple que : « le mouvement de caméra et le montage dirigent notre attention vers [le jeune acteur] et loin du spec-

⁴¹² Mark Le FANU, *Mizoguchi and Japan*, London, BFI Publishing, 2005, p. 166, notre traduction. « *The Story of Late Chrysanthemums* is punctuated by long sequences of kabuki; the extended length of these extracts (there are three in all, accounting for some twenty minutes of screen time) serves to give the idea of performance itself an almost documentary weight and prominence. It is as if the proof of Kikunosuke's step-by-step entrance into mastery of his art form cannot be taken on trust, as something that is "given" by the narrative, but needs to be shown (and experienced by the audience) actually happening. »

⁴¹³ Donald KIRIHARA, *Patterns of Time. Mizoguchi and the 1930s*, op. cit., p. 152, notre traduction. « The emphasis upon the glances from various positions in the 360-degree space is so pronounced that more than once we lose sight of the performer. The sheer number of cutaways from Kiku breaks up the flow of his performance, distracting the viewer in a film in which nonrepeated camera positions are the rule. »

⁴¹⁴ Il s'agit de la scène d'*Histoire d'événements étranges à Yotsuya* où est employé l'effet de plateau « *toitagaeshi* ».

tacle de la performance. L'effet de plateau *toitagaeshi* est présenté intact dans le film, mais un panoramique partant de l'effet scénique pour aller vers l'entrée en scène [du personnage] divise l'attention du spectateur filmique entre un trucage scénique haut en couleurs et la curiosité entourant cet acteur⁴¹⁵. » Kirihara explique alors que l'entrée en scène de l'acteur secondaire attire la caméra au point de laisser hors-champ le changement rapide de costume de l'acteur qui revient en effet sur scène sous les apparences d'un personnage secondaire juste après avoir interprété les deux cadavres durant le trucage scénique *toitagaeshi*⁴¹⁶. Il conclut : « [...] la représentation de l'espace dans cette performance annonce une narration judicieuse, suppressive et consciente d'elle-même en mettant en contraste la mise en scène du film avec la mise en scène de théâtre. Le cadrage mobile nous confronte au fait que nous n'avons pas vu toute la performance scénique, tandis que la focalisation sur l'entrée en scène [du jeune acteur] accentue notre manque de connaissance sur le personnage. La narration nous refuse des éléments importants de l'action scénique de façon à nous diriger vers un écart de curiosité qui s'ouvre au sujet de l'identification du protagoniste⁴¹⁷. » Insistant sur les relations entre « présentation théâtrale et représentation cinématographique », Darrell Davis prolonge cette explication de Kirihara, estimant que « les techniques filmiques sont employées afin de nous distraire de la performance centrale [...] au profit de médiocres postures prises par un personnage périphérique, sans justification pour cette digression visuelle avant la scène suivante. Ce n'est qu'alors que nous découvrons que c'est l'incompétence [du jeune acteur] qui a été soulignée par le mouvement de caméra et (rétroactivement) nous oblige à manquer le changement rapide de costume de [l'autre acteur]⁴¹⁸. » Il se permet même de voir dans la colère de l'acteur expérimenté en-

⁴¹⁵ Donald KIRIHARA, *op. cit.*, p. 151, notre traduction. « Camera movement and editing direct our attention to him and away from the spectacle of the performance. The *toitagaeshi* is presented intact in the film, but a pan away from the stage effect to Kiku's entrance distracts from the theatrics. In this way Mizoguchi splits the viewer's attention between a colorful bit of stage trickery and curiosity surroundings this actor. »

⁴¹⁶ *Ibid.* « It also is not until after the performance that we fully realize what else we missed in the staging: Kikugoro's quick change. With our attention diverted to Kiku, the spectacle of a kabuki actor playing multiple roles has been achieved onstage but off-screen. »

⁴¹⁷ *Ibid.*, notre traduction. « Even before Kiku's saga begins in the film, the representation of space in this performance announces a narration that is knowledgeable, suppressive, and self-conscious by contrasting the mise-en-scène of the film with the mise-en-scène of the theater. The mobile framing confronts us with the fact that we have not seen all of the stage performance, while focusing on Kiku's entrance emphasizes our lack of knowledge about the character. The narration denies us some of the pertinent features of stage action in order to direct us to a curiosity gap that opens around the identification of the protagonist. »

⁴¹⁸ Darrell W. DAVIS, *Picturing Japaneseness. Monumental Style, National Identity, Japanese Film*, *op. cit.*, p. 114, notre traduction. « The trickery really consists in the interplay of theatrical presentation and cinematic representation: filmic techniques are used to distract us from the central performance (by Kikugoro) to the mediocre posturings of a peripheral character (Kiku), without motivating the visual digression until the subsequent scene. Only then do we discover that it is Kiku's incompetence that was singled out by the camera movement and (retroactively) causes us to miss Kikugoro's quick change. »

vers son élève un reproche pour avoir attiré par ses maladresses l'attention de la caméra loin des éléments scéniques importants⁴¹⁹. Sans même insister sur le caractère fantaisiste de cette dernière interprétation, il importe de remarquer que Kirihara et Davis tendent à condenser les événements narratifs de la pièce et ainsi à imaginer dans le hors-champ des éléments qui ne s'y trouvent pas. En effet, il n'y a en réalité pas de changement rapide à vue autre que celui montré lors des deux apparitions fantastiques : certes l'acteur principal qui interprète le double rôle des fantômes apparaissant sur une planche immergée dans la rivière revient quelques instants plus tard dans la peau d'un autre personnage, ce qui explique son nouvel accoutrement lors de son retour en coulisses à la fin de l'acte. Mais avant cela il disparaît un moment hors de l'espace scénique et l'arrivée sur scène d'un troisième personnage est justement faite pour détourner quelques instants l'attention du spectateur⁴²⁰. Une captation par la télévision nipponne de cette œuvre jouée en 1956 au Kabuki-za de Tōkyō est à ce sujet révélatrice, un angle oblique et un léger panoramique venant souligner cette entrée en scène. Ainsi, tout en attirant l'attention sur ce personnage apparemment secondaire en prévision de l'élément narratif principal concernant son accomplissement en tant qu'acteur, ce que Kirihara et Davis soulignent à juste titre, le découpage de cette première séquence de *Conte des chrysanthèmes tardifs* n'en assure pas moins la monstration de la représentation. Le panoramique ne trahit pas la diégèse théâtrale et le plan rapproché n'intervient que lors d'un moment creux, seulement une fois que l'acteur principal a fait son retour vêtu d'un nouveau costume. De même, la troisième et dernière séquence de *kabuki*⁴²¹ propose une alternance de plans d'ensemble et de plan rapprochés sur les trois acteurs principaux. Mizoguchi les extrait ainsi de façon égalitaire de l'ensemble spectaculaire très dense afin de souligner leur importance respective au sein de la diégèse filmique. Mais il en profite dans le même temps pour traduire plus pragmatiquement la progression narrative de la pièce dont les thèmes de l'effort personnel et des retrouvailles soulignent bien entendu l'histoire même du film. Il respecte en effet exactement la prise de parole de chaque personnage par des cadrages resserrés puis accueille d'un

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 114-115.

⁴²⁰ Il est possible cependant qu'un autre trucage ait été laissé hors-champ, celui permettant de faire apparaître un squelette factice sur la planche de bois. Mais il semble dès lors que la représentation scénique donnée à voir dans ce film soit beaucoup plus condensée que d'autres versions où le personnage secondaire ne fait son entrée qu'une fois les apparitions fantomatiques terminées.

⁴²¹ Il s'agit d'une « Danse des lions » combinant semble-t-il des éléments des pièces dansées *Les Deux Lions* et *La Danse du lion*. Cf. Donald KIRIHARA, *Style and Tradition in Four Films by Kenji Mizoguchi*, Ann Arbor, UMI, 1989, p. 379 cité dans Adriano APRÀ., *Zangiku Monogatari*, site *Kinolab*, université Rome 2, avec la collaboration de Simone Starace et Sara Leggi, http://kinolab.lettere.uniroma2.it/zangiku_monogatari/commenti/spettacoli.html, dernière consultation le 2 octobre 2014.

plan plus large leur déclaration en chœur. Kirihara n'y voit qu'un retour à un style moins expressif⁴²², mais celui-ci se justifie en réalité par le fait que les enjeux narratifs ne sont plus les mêmes. Le talent du personnage principal déjà établi une première fois n'a plus qu'à être confirmé, ce que fait le découpage en le mettant à égalité avec les autres membres de sa famille.

C'est donc grâce au rendu par le découpage des points de vue appréciatifs de spectateurs particuliers que la deuxième séquence prend un poids scénaristique plus évident et constitue un tournant dans l'évolution de la carrière du personnage principal. Kirihara remarque cependant à juste titre qu'après quelques minutes, « les regards semblent moduler le rythme du montage plutôt que de servir à unifier les points de vue⁴²³. » Ainsi, un plan sur le spectateur à la lisière de l'*hanamichi* n'est plus suivi du plan pris derrière son épaule mais d'un nouveau plan anonyme exploitant cette fois la perspective de la passerelle depuis le ras du sol. Kirihara estime également que l'échelle des plans allant s'élargissant en toute fin de séquence, il devient de plus en plus difficile d'évaluer la qualité de jeu de l'acteur principal⁴²⁴, « le rythme des coupes amoindrissant plutôt que supportant la construction de l'espace⁴²⁵ ». Cette liberté prise par le découpage semble justifiée par le fait que l'enjeu principal d'appréciation et la réussite de la performance sont désormais acquis. Surtout, une seconde trame narrative vient s'y ajouter et double ce moment d'un deuxième enjeu, grâce au traitement plus complexe du point de vue de la jeune femme sur la représentation. Alors que les deux premiers spectateurs privilégiés de la diégèse filmique ont le droit à une paire dédiée de champ-contrechamp tandis qu'ils apparaissent en amorce de l'un d'eux, aucun angle de caméra ne vient donner le point de vue de la jeune femme dissimulée sur la scène à côté d'une estrade de musicien. C'est pourtant ce que croit dans un premier temps le spectateur filmique puisque le cadrage rapproché sur la spectatrice est suivi d'un plan d'échelle équivalente sur le comédien. La ligne des regards n'est cependant pas respectée et le panoramique qui suit les déplacements de l'acteur sur scène révèle finalement que la jeune femme se situe en réalité au fond du plan, face à l'objectif de la caméra, ce qui tend à l'isoler encore davantage. Mais le fait qu'une partie de l'espace scénique soit ainsi isolé par un cadrage rapproché alors que tout ce qui s'y déroule d'ordre théâtral

⁴²² Donald KIRIHARA, *Patterns of Time. Mizoguchi and the 1930s*, op. cit., p. 155.

⁴²³ *Ibid.*, p. 153, notre traduction. « Toward the end of the sequence the glances appear to modulate the rhythm of the editing rather than serving as unifying points of view. »

⁴²⁴ *Ibid.*

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 155, notre traduction. « [...] a rhythm of cutaways that undermines rather than supports the construction of space [...]. »

n'est vu qu'en plan large ou d'ensemble, même lorsqu'il s'agit des points de vue affiliés aux autres spectateurs privilégiés, extirpe à nouveau ce regard particulier et le dote d'une dimension supplémentaire. En effet, si la jeune femme espère elle aussi l'amélioration du jeu de son amant, elle y attache une part affective non négligeable : c'est grâce à elle que l'acteur a obtenu cette opportunité de remonter sur une grande scène afin d'être reconnu comme un artiste accompli après une déchéance personnelle et professionnelle, mais son succès signifie également la fin de leur relation socialement inacceptable, comme l'a promis la jeune femme aux membres de sa belle-famille. Aussi, lorsque ne pouvant supporter la situation, elle quitte la salle pour aller prier sous la scène, le cinéaste est obligé de recourir au montage alterné car la jeune femme emporte avec elle une tension dramatique éclairant rétrospectivement le plan qui lui était précédemment consacré dans la salle. À cette occasion, Mizoguchi se permet une ellipse au sein de la monstration de la pièce de *kabuki* tout en continuant à articuler les deux espaces grâce au raccord sonore⁴²⁶, articulation rappelant celle employée par Ozu dans *Été précoce*.

La configuration profilmique de cette longue séquence de représentation théâtrale ne fait finalement que complexifier d'autres scènes du film signalées par Darrell Davis⁴²⁷ durant lesquelles une situation dramatique importante entre deux personnages est rendue par l'intermédiaire d'un tiers. Bien que se tenant à la périphérie de cette situation, ce « spectateur empirique⁴²⁸ » comme le nomme Davis, voit son point de vue mis en avant par Mizoguchi qui traduit grâce à sa mise en cadre la pression des conventions sociales et du regard des autres sur l'individu japonais. Mais le cinéaste exploite pour ces dernières le plan long, les mouvements complexes d'appareil et d'acteurs, la profondeur de champ et le hors-champ évoqué par la bande son alors qu'il choisit un découpage détaillé et des plans courts pour ces scènes de théâtre. Ceci s'explique par le fait que l'enjeu narratif principal dont des personnages intermédiaires sont témoins, à savoir la réussite de l'acteur dans ces trois scènes qui en donnent à voir plusieurs degrés, intègre une première situation spectaculaire, celle de la performance scénique. Or, la diégèse théâtrale aurait fait écran à celle du film si le cinéaste l'avait abordée comme un profilmique réaliste sans tenir compte de la première configuration spectatorielle qu'elle imposait. Il ne pouvait en effet souligner la

⁴²⁶ Lire à ce sujet Chika KINOSHITA, « Floating Sound: Sound and Image in *The Story of the Last Chrysanthemum* », dans James QUANDT et Gerald O'GRADY (dir), *Mizoguchi the Master*, Toronto, Cinematheque Ontario-The Japan Foundation, 1996, p. 45-47.

⁴²⁷ Darrell W. DAVIS, *Picturing Japaneseness. Monumental Style, National Identity, Japanese Film*, New York, Columbia University Press, coll. « Film and Culture », 1996, p. 119-123.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 121, notre traduction. « [...] the empirical spectator [...] »

particularité de tel ou tel regard par sa seule confrontation à la représentation scénique au risque, sinon, de le banaliser et de le ramener à n'importe quelle appréciation de celle-ci. Il lui fallait tracer des lignes d'attention spécifiques en direction d'un élément théâtral en particulier, grâce notamment au champ-contrechamp. Mais ce type de regard transversal peut s'avérer encore plus complexe à caractériser lorsque son propriétaire fait lui-même partie, à un niveau plus ou moins important, de l'œuvre en cours d'exécution.

IV.1.b. Appréciation interne

Le découpage peut permettre d'identifier un regard parmi la foule des regards tournés vers une représentation théâtrale mais il peut également pouvoir traduire l'ambivalence d'un regard partagé entre le spectacle et sa réception, dans le cas d'une situation narrative nécessitant l'appréciation interne d'une performance d'un artiste par ses pairs. *La Chanson de la lanterne*, d'après un roman de Kyōka Izumi, illustre ce type d'appréciation nécessaire au développement scénaristique d'un récit d'apprentissage grâce au relais d'observateurs et de « juges » internes non seulement à la diégèse filmique mais aussi à la performance théâtrale. Cette situation est facilitée par le fait que l'art du *nō* que présente ce long métrage permet souvent à des membres d'une même famille de s'accompagner mutuellement au chant ou aux percussions tandis que l'un d'eux danse. Le film dont la séquence d'ouverture a déjà été présentée dans ces pages expose en effet le rejet d'un acteur et chanteur de *nō* par son père adoptif suite au mépris qu'il a manifesté devant la piètre prestation d'un autre maître qui, accablé de honte, s'est suicidé. Banni de la troupe, il enseigne tout ce qu'il sait à la fille de ce dernier. La jeune femme croise alors la route du père du personnage principal qui reconnaît dans sa performance le talent de celui qu'il a rejeté et qu'il décide finalement de pardonner.

Avant même ces deux rencontres cruciales sur fond de transmission du savoir, une séquence du film illustre les difficultés du meneur de troupe pour trouver un remplaçant à la hauteur de son héritier artistique qu'il a lui-même exclu pour avoir brisé l'étiquette du *nō*. Ce passage se déroule dans une salle de représentation en l'absence de public avec des acteurs non costumés ce qui permet au spectateur extra-filmique d'appréhender l'espace scénique principal dans ses dimensions usuelles telles que les révèlent plusieurs plans d'ensemble et de demi-ensemble pris de différents angles. Le découpage sert par ailleurs principalement à souligner le jugement négatif porté par l'artiste principal en train de répéter une chorégraphie sur le chanteur censé remplacer celui qu'il a expulsé de la troupe. Un

premier plan moyen vient tout d'abord cadrer les trois chanteurs participant à la répétition ce qui oriente déjà la situation vers une comparaison, avant toute opposition, entre les éléments chantés et les éléments dansés, ces derniers pouvant être appréciés lors de plans moyens sur le danseurs. Puis un plan rapproché isole l'un des chanteurs dont le visage est encore inconnu du spectateur filmique, faisant ainsi peser sur lui l'évolution potentielle de la direction prise par la scène, tout en évoquant le souvenir de la séquence d'ouverture du film où un même choix de découpage extirpait le personnage principal de l'ensemble de la représentation théâtrale avant même que le récit filmique ne s'engage. La raison du brusque arrêt de la chorégraphie est dès lors plus facilement appréhendable par le retour, après un plan plus large, de ce plan rapproché. Celui-ci est ensuite opposé à un cadrage équivalent sur le chef de troupe réprimandant sa nouvelle recrue selon une configuration en champ-contrechamp traditionnelle. Un agencement équivalent des plans intervient ensuite pour marquer plus fortement encore cette opposition et annoncer définitivement le jugement négatif de l'enseignant sur l'élève, cette répétition servant la compréhension du récit par la connotation dépréciative que sa première occurrence a prise.

Le fléchissement de cette opposition lors d'une longue séquence d'importance dramatique centrale est à nouveau marqué par le découpage. En effet, un passage d'une dizaine de minutes relate l'apprentissage d'une chorégraphie de *nō* sur un mode narratif évoquant la naissance puis l'aboutissement d'un amour dans une histoire romantique. Trois phases principales bornent cette évolution et sont reliées entre elles par de courtes transitions en fondu enchaîné constituées de plans insistant sur la fébrilité de la jeune femme se rendant aux rendez-vous fixés par son « professeur » dans la forêt. D'abord spectatrice passive des démonstrations de son aîné, elle l'accompagne ensuite dans ses mouvements avant de voler de ses propres ailes devant un « maître » passif admirant l'accomplissement de son élève. La première phase débute ainsi par un plan large dont la profondeur de champ permet de situer la spectatrice à l'avant plan et l'artiste à l'arrière, puis un champ-contrechamp relie visuellement de façon classique observé et observant. Un plan d'ensemble en plongée semble tout d'abord magnifier le caractère non réaliste de la performance avant qu'un mouvement de grue descendant ne ramène par la suite le cadrage à un point de vue plus banal et relance la relation principale entre spectatrice et spectacle, passant de l'art à la pratique de l'art. Un nouveau champ-contrechamp entre deux plans plus resserrés cette fois réenclenche ce rapport d'apprentissage, puis un dernier plan vient refermer sur elle-même cette première phase par un angle s'opposant à cent quatre-vingts

degrés à celui du départ, l'artiste passant au premier plan et la spectatrice au second. Mais le rapport des dimensions ne doit pas tromper, le personnage principal est à chaque fois celui qui est vu de face « à travers » le point de vue de l'autre et ce changement d'axe est un premier passage de relais entre les deux. Il revient désormais à la jeune femme d'atteindre l'excellence artistique dont elle vient d'être le témoin, le découpage cinématographique en faisant la dépositaire. La seconde phase d'apprentissage ne comporte dès lors plus d'oppositions en champ-contrechamp. Un plan américain puis un plan large donnent au contraire à voir l'harmonie naissante entre deux corps exécutant la même chorégraphie. Ainsi, la silhouette de la jeune femme en vient même à se superposer exactement, jusqu'à l'effacer du champ, à celle de son maître grâce à un choix judicieux d'angle de prise de vue. Suit enfin la troisième phase qui débute par un mouvement de caméra descendant permettant de passer d'une plongée en plan d'ensemble sur la jeune femme en train d'exécuter seule la chorégraphie à un plan américain. La plongée marque, en écho à la précédente, la réussite artistique de la nouvelle danseuse tandis que le travelling vertical vers le bas ramène sa performance à l'expertise redoutée de l'enseignant qu'un contrechamp en plan américain révèle attentif. Le fait qu'il bascule ainsi du côté du public signifie dans le même temps que la jeune femme n'est plus une apprentie mais est définitivement passée du côté des artistes et a rejoint son maître. Or, un dernier plan vient justement souligner l'accomplissement de cette égalité en repartant de ce qui s'apparente d'abord à un nouveau champ sur la jeune femme avant d'évoluer vers un plan d'ensemble intégrant, grâce à un dernier mouvement de grue ascendant cette fois, l'homme et la femme dans le même cadre. Le cadrage marquant le début du plan fait exister la réalité diégétique de la performance pour elle-même mais elle prend davantage de valeur artistique en réintégrant le public dans une logique présentationnelle déjà débattue ici. L'apprentissage est dès lors terminé et les deux individus sont ainsi haussés au rang d'artistes, la contre-plongée ne revêtant aucunement dans cette séquence de caractère dominant. Elle permet en revanche d'opposer réalité esthétique et réalité pratique tout en faisant exister un espace scénique invisible dans cette forêt, le souvenir de la séquence précédente de répétition dans la salle vide y participant grandement. De plus, cette séquence réinscrit dans sa réalité diégétique théâtrale le plateau qui accueille la représentation, la décoration végétale étant la seule présente dans une salle de *nō*.

La dernière séquence de performance du film, longue d'une dizaine de minutes, est divisée en trois parties dont l'organisation générale mais également interne participent à la

résolution du drame. La jeune femme a persuadé le père du protagoniste et son musicien principal d'assister à la danse de *nō* qu'elle a apprise. Celle-ci doit donc psalmodier le chant d'accompagnement alors qu'elle exécute sa chorégraphie devant les deux hommes qui constituent le public. Ainsi, artiste et public sont tout d'abord séparés par le découpage, un panneau de porte coulissante permettant même de masquer la présence des deux spectateurs dans le plan large pris depuis la cour à l'extérieur de l'habitation qui ouvre la danse. Mais suite à un raccord dans le mouvement, un cadre révèle en plan très rapproché la jeune femme qui s'avance rapidement vers la caméra. Grâce à un nouveau plan large toujours pris depuis la cour mais selon un nouvel axe permettant cette fois de cadrer en même temps la danseuse et les deux hommes face à elle, le spectateur filmique répercute l'impression qui vient de le saisir sur ces deux individus découvrant stupéfaits le talent de la première. Un changement d'angle équivalent permet de souligner en plan moyen leur étonnement avant qu'un système de champ-contrechamp entre spectateurs et performance ne prenne la suite, les mouvements de la danseuse étant suivis de près par des panoramiques. Puis, une fois la danse interrompue par l'intervention du musicien qui ne résiste pas à l'envie de satisfaire sa curiosité concernant l'origine d'un tel talent, ces champs-contrechamps se poursuivent lors d'un échange dialogué entre les trois protagonistes.

Un montage alterné permet alors de montrer que le personnage principal, reconnaissant dans le lointain une partition qu'il connaît bien, sort soudainement de l'échoppe où il noyait sa déception dans l'alcool pour se précipiter vers la demeure d'où proviennent ces sons. Trois plans reprennent alors certains des angles précédents mais cette fois pour montrer que les deux « spectateurs » font désormais partis de la performance qu'ils accompagnent musicalement. Puis, grâce à un angle pris depuis la pièce et tourné vers la cour intérieure, la sortie du champ de la danseuse laisse apparaître son jeune maître qui vient d'arriver sur place. Ce jeu des silhouettes répond donc à celui de la séquence d'apprentissage durant laquelle la jeune femme prenait le relais en finissant par masquer de son corps celui de son maître lui enseignant cette chorégraphie. Grâce au surcadrage de l'ouverture coulissante sur l'extérieur, l'artiste se trouve observé puis accompagné depuis deux emplacements différents. Aussi, lorsque le jeune maître entreprend à son tour de soutenir vocalement la performance, le découpage extirpe les deux autres musiciens de la situation spectaculaire générale grâce à des plans rapprochés les montrant s'interrompre un instant pour tourner leur attention vers l'extérieur, interloqués. Tous reprennent cependant la performance mais ce tiraillement entre deux postes d'observation qui sont également

deux lieux de participation artistique semble soudainement céder lorsqu'un rapide panoramique horizontal puis un raccord dans le mouvement sur un plan rapproché créent un lien entre la danseuse et son jeune maître qui finit par s'effondrer d'épuisement. Cette interruption attire finalement les deux autres musiciens vers l'extérieur qui découvrent enfin l'identité de cet autre chanteur. Le découpage a ainsi permis de maintenir quelques instants une unité esthétique mais celle-ci, trop dispersée s'est finalement brisée. Surtout, l'attention des deux premiers musiciens également spectateurs a été détournée vers un intérêt visuel plus fort dont l'objet leur était refusé par leur situation spatiale même.

Suite à un échange de révélations sur les intentions de chacun, la représentation peut reprendre, les tensions de la séquence, concernant tant sa narration que son dispositif spatial et visuel, étant désormais résolues. Un premier panoramique permet ainsi d'unir dans la même performance danseuse, jeune et vieux maîtres, puis le découpage intervient à nouveau afin de lier, toujours grâce à un mouvement de caméra, la jeune femme et le jeune homme selon une relation qu'il est possible de supposer d'ordre non seulement artistique mais également sentimental comme le suggérait déjà la séquence d'apprentissage. Enfin, un panoramique referme cette dernière scène par un mouvement inverse au premier en passant des deux musiciens âgés à la danseuse par l'intermédiaire du jeune maître, et illustre ainsi un véritable passage de relais entre génération. De cette façon, l'ancienne génération semble porter son regard sur les deux plus jeunes individus et approuver l'union artistique mais aussi symbolique que le plan précédent soulignait déjà entre eux. Il peut à ce titre paraître étonnant qu'un film dédié à la célébration de la culture traditionnelle nipponne durant la Guerre du Pacifique mette ainsi en scène une femme dans une pratique exclusivement masculine. Mais la transmission générationnelle importe probablement davantage dans ce cas précis. Le dernier plan ne se termine d'ailleurs pas sur un cadrage n'incluant que le jeune homme et la jeune femme : le panoramique poursuit son accompagnement de la chorégraphie puis s'en désolidarise soudainement pour aller filmer la cour intérieure vide et le paysage de pleine lune qui le domine alors que les psalmodies et les percussions ralentissent et annoncent la fin de la représentation. Les individus sont écartés du plan et seule demeure une pureté esthétique d'ordre sonore qui dicte la chorégraphie et non l'inverse, comme l'ont annoncé les scènes d'apprentissages mais aussi les passages précédents où la musique permet au jeune maître de trouver son chemin avant qu'il n'attire lui-même l'attention, puis les regards, par sa voix.

Teinosuke Kinugasa a réalisé en 1960 une nouvelle adaptation du roman d'Izumi mais toute volonté comparative se confronte à la stratégie d'évitement entretenue tout au long de cette version vis-à-vis des éléments théâtraux. Si les séquences de performance étudiées dans le film de Naruse ponctuent également cette adaptation, les éléments théâtraux y sont quasi systématiquement laissés hors-champ ou les scènes très largement écourtées grâce à des ellipses, le récit se focalisant en outre davantage sur le drame amoureux vécu par la jeune femme que sur celui professionnel du comédien. Ainsi, la représentation qui ouvre le récit est immédiatement mise de côté au profit des paysages voisinant la salle de spectacle alors que défile le générique, le retour sur celle-ci ne se produisant qu'au moment des applaudissements finaux alors que le comédien quitte la scène. Durant la rencontre avec le vieux maître bientôt déshonoré, la performance n'est pas présentée frontalement, la source du chant demeurant hors-champ ou cadrée de loin. La longue séquence d'apprentissage dans la forêt n'exploite pas davantage les chorégraphies propres au théâtre *nō* : la transmission du savoir du jeune maître à son « élève » féminin est davantage symbolisé que figuré. Si Kinugasa travaille comme Naruse l'esthétique de ce passage de huit minutes grâce à des effets d'éclairage (colorés cette fois puisque le film est en couleur) et de brume artificielle afin d'isoler les deux futurs amants dans un hors-monde, sa mise en cadre est beaucoup moins démonstrative, le film ne présentant absolument aucun mouvement de caméra. Kinugasa focalise davantage son travail sur la composition des plans fixes et larges (effets de surcadrage par les éléments de végétation qui envahissent le champ) et sur le montage (fondus enchaînés, scansion du passage du temps durant l'entraînement de la jeune femme par une succession d'inserts sur des rubans noués sur les branches d'un arbre) ce qui a pour effet, ou objectif, de très peu montrer le travail des danseurs. Le jeune maître est très souvent cadré de dos et ne donne pratiquement pas l'exemple à son élève qui essaye tout de suite de danser. Plus tard, lors d'une scène d'hallucination de la jeune femme épuisée qui se remémore les conseils prodigués par son aîné, ce dernier n'est qu'une silhouette une surimpression. Enfin, la performance finale est interrompue une première fois avant même de commencer puis cadrée en plans serrés, ce qui laisse deviner que l'actrice n'effectue pas véritablement les pas de la chorégraphie. Masquée par des *shōji*, celle-ci est ensuite réduite à une simple silhouette. L'attention du vieux maître ne porte alors pas tant sur le style de la danse que sur la fiole de poison qui tombe au sol durant la chorégraphie de la jeune femme suicidaire. Lorsque le fils de ce dernier rejoint enfin le lieu de la performance grâce aux chants de son aîné qu'il reconnaît, celle-ci s'interrompt définitivement pour laisser place aux retrouvailles familiales.

Cette différence de traitement s'explique probablement par la politique culturelle en vigueur du temps du film de Naruse qui impose de valoriser les pratiques artistiques japonaises, mais aussi par le fait que les acteurs de la version de Kinugasa n'ont pas les compétences nécessaires pour pratiquer le *nō*⁴²⁹. Car ce même cinéaste a pu à d'autres occasions exploiter de façon plus élaborée encore les enjeux appréciatifs des moments théâtraux au sein de constructions dramaturgiques. En effet, si la séquence finale de *La Chanson de la lanterne* par Naruse parvient à combiner un premier enjeu appréciatif à un enjeu scénaristique plus important, voire premier, grâce au découpage et à une situation spatiale générant des angles de prises de vue sélectifs bien que larges, elle fonctionne tout de même par phases évolutives. Or, une séquence de représentation de *kabuki* dans *The Snake Princess* (1940) de Kinugasa traduit non seulement d'un seul élan ce type d'appréciation interne mais y ajoute en plus la dimension voyeuriste croisée auparavant dans d'autres exemples. Ne présentant que très peu de dialogues, elle organise principalement par le découpage des jeux de regards enchaînés les uns aux autres et ainsi emboîtés dans une configuration spectaculaire et une progression scénaristique générales. Bien que l'ampleur dramatique du film ne se résume pas à cette situation théâtrale, cette dernière constitue un nœud majeur pour les différents conflits alors en cours lorsqu'elle se produit. Tandis qu'un jeune acteur, témoin d'un complot, est recherché depuis plusieurs mois par un groupe de malfrats et qu'il s'est réfugié par hasard dans une troupe de *kabuki*, son identité menace d'être révélée s'il ne prend pas part à la représentation en jouant les *onnagata*. Mais s'est sans compter sur un traître parmi les membres de la troupe décidé à le démasquer aux yeux des brigands dont certains membres sont présents dans la salle de spectacle. À un degré primaire, la séquence s'intéresse à l'épreuve de la scène que constitue cette première pour le protagoniste aux yeux des autres membres de la troupe. À un deuxième niveau, celui-ci court le risque d'être reconnu par les hommes qui le recherchent depuis longtemps et qui sont présents dans la salle. Enfin, à un stade intermédiaire, l'un des regards, celui du traître, se présente comme de type voyeuriste, non seulement parce qu'il guette et tente même de provoquer l'échec du héros mais aussi parce qu'une fois la révélation advenue, il en observe les effets à l'abri des réprimandes.

Après un plan général face à la scène au centre de laquelle apparaît l'acteur travesti permettant de saisir les dimensions du lieu, un premier jeu de champ-contrechamp rappe-

⁴²⁹ Cette remarque concerne surtout l'actrice. Le cas de l'acteur Raizō Ichikawa est plus troublant. Celui-ci vient en effet du théâtre *kabuki*.

lant ceux de la deuxième séquence étudiée de *Conte des chrysanthèmes tardifs* lie le protagoniste et ses collègues en coulisses, parmi lesquels la joueuse de *shamisen* qui l'a accueilli dans la troupe et le meneur de celle-ci. Cet échange pose un premier axe de communication par les regards et souligne donc un premier enjeu scénaristique. Celui-ci est d'ailleurs renforcé par la disposition en amorce de nombreux personnages secondaires occupant une grande partie du cadre, au point qu'il n'est presque plus possible de parler d'amorce. Puis, un plan moyen sur l'acteur vu de profil permet de constater qu'il ne peut débiter son numéro faute d'un accessoire, un foulard. Ce cadrage de côté, toujours pris depuis les coulisses comme l'atteste un surcadrage par l'architecture du décor de plateau, évacue néanmoins du champ tout témoin qui aurait pu se trouver en amorce, ce qui détache immédiatement ce qui suit du premier enjeu scénaristique signalé. Le regard du comédien se porte hors-champ et un contrechamp révèle le foulard au sol dont le traître se saisit à l'insu de tous, action que souligne un panoramique vertical bas-haut particulièrement « narratif ». Un nouveau jeu de champ-contrechamp entre le danseur et le chef de troupe relance la question de la réussite professionnelle, ce dernier mimant le geste chorégraphique à effectuer pour entamer le numéro croyant que le premier l'a oublié. Cette attente est alors l'occasion d'introduire un nouveau point de vue grâce à un enchaînement de jeu de regards. En effet, le fait que l'artiste ne débute pas la danse attise la curiosité d'un figurant en coulisses qui tire un rideau pour en comprendre la raison. Son geste laisse alors découvrir en arrière-plan une partie de la salle dans toute sa profondeur, celle-ci étant particulièrement ressentie grâce à un changement de mise au point qui attire l'attention vers un petit groupe d'individus installés dans une des loges du fond de salle. Un raccord dans l'axe permet ensuite de les découvrir en plan rapproché en train de s'étonner de ce faux départ. Puis le découpage enchaîne avec leur point de vue grâce à un contrechamp révélant le comédien à nouveau seul sur scène, en plan d'ensemble, en train de faire diversion avec un autre accessoire, une large ombrelle derrière laquelle il se dissimule. Ainsi, les changements d'axe à cent quatre-vingts degrés, les raccords dans l'axe et les changements de mise au point ont permis d'établir les enjeux visuels offerts par cette salle de spectacle. Les échanges entre l'acteur désemparé et ses collègues en coulisses se poursuivent puis un plan sur le public enclenche une série d'enchaînements de regards. Un plan américain sur une quinzaine d'individus constate que la curiosité et l'impatience du public augmente, ce à quoi réagit la joueuse de *shamisen* qu'un plan rapproché découvre côté jardin dissimulée par un panneau du *gesa*. Elle fait alors part de son inquiétude au chef de troupe qui se tient derrière elle en se tournant dans sa direction. Ce dernier tourne lui aussi la tête sur le côté

et remarque alors que l'un des acteurs a en sa possession le foulard nécessaire à la performance. Il le lui arrache alors dans un plan américain avant de le lancer à l'acteur sur scène qui entame instantanément sa chorégraphie. Mais celle-ci est bien vite interrompue par un plan d'ensemble de l'extérieur du théâtre qui permet de façon traditionnelle d'amener une ellipse dans la représentation même du numéro, preuve s'il en est que l'enjeu évaluatif concernant la performance de cet acteur est finalement secondaire dans ce passage.

Cette première tentative – dont il n'est pas aisé de comprendre l'objectif, sinon celui de déstabiliser l'acteur au point que sa médiocrité attire l'attention des malfrats qui découvrirait alors sa véritable identité – ayant échoué, le traître se décide à aller directement signaler aux spectateurs qu'il connaît la supercherie. Il se fait ainsi le relais oculaire de ceux qui du fond de la salle ne peuvent reconnaître les traits du visage de l'homme qu'ils recherchent maquillé en *onnagata*, la silhouette focalisant de plus toute l'attention dans l'appréciation d'une performance d'acteur travesti comme l'ont montré d'autres exemples. Un plan d'ensemble révèle donc l'individu en train de se diriger vers le fond de la salle en passant par un couloir extérieur, la grande profondeur de champ du plan permettant bien de saisir la distance parcourue, les plans d'ensemble dans la salle face à la scène ayant déjà permis de l'estimer. Son retour dans la salle est marqué par son passage sous un rideau de paille évoquant le rideau écarté plus tôt par un personnage en coulisses qui laissait ainsi découvrir les malfaiteurs en arrière plan grâce à un changement de mise au point, ce geste soulignant de plus le caractère sournois de son acte. Un nouveau jeu sur la profondeur de champ d'un plan large permet ensuite de le voir s'enfoncer dans la foule selon la largeur de la salle pour rejoindre ses futurs interlocuteurs. Ainsi, le parcours en profondeur et en largeur de la salle pleine de spectateurs est cette fois reproduit physiquement mais en suivant ses contours. Un plan rapproché le montre enfin révéler l'identité de l'acteur qu'il pointe du doigt à l'un des meneurs du groupe de malfrats. Ce dernier réagit avec étonnement à cette information et son point de vue revient alors en contrechamp pour constater la fin de la représentation alors qu'un assistant tire le rideau sur scène. Cette découverte autorise dès lors ces individus mal intentionnés à faire irruption sur scène puisque leurs projets qui motivent l'enjeu scénaristique principal se substituent à leur simple statut de spectateur et débordent donc le seul enjeu appréciatif. Leur arrivée sur le plateau alors que les membres de la troupe se sont réunis autour de l'acteur pour le féliciter derrière le rideau tiré, est particulièrement soulignée par l'expression d'effroi de la musicienne dont le visage en gros plan change soudainement d'orientation alors qu'elle est en train de le complimen-

ter. Le spectacle n'est d'une certaine façon pas terminé : un plan large permet en effet de voir que des spectateurs situés aux premiers rangs de la fosse se sont glissés sous le rideau afin d'observer les raisons de l'agitation qu'ils ont devinée sur le plateau par le bruit qu'a provoquée l'intervention des individus venus interpeller le danseur. Surtout, un panoramique horizontal vient conclure ce plan en cadrant cette fois en plan rapproché le traître en train d'observer discrètement le résultat de sa dénonciation, ce mouvement de caméra liant visuellement la conséquence à sa cause. Ainsi, un unique plan associe par ce mouvement de caméra trois éléments dramatiques différents. Il traduit tout d'abord un enjeu spectaculaire de base, du moins son écho d'un point de vue spectatorial grâce à la présence sur un plateau d'acteurs d'un drame devant un public extérieur à ce drame. Il rend compte d'un événement majeur dans l'intrigue principale du film, c'est-à-dire l'arrestation du protagoniste par ses principaux adversaires. Enfin, il révèle un enjeu voyeuriste évoquant formellement la première situation, provoquant concrètement la seconde et recouvrant à distance l'ensemble d'un regard dominateur bien que discret et presque honteux.

Les enjeux narratifs d'ordre appréciatif exploités lors de représentation théâtrale au sein de films de fiction suscitent donc le recours à un découpage cinématographique particulièrement propice à l'exploration de strates narratives plus complexes. Que cette appréciation se fasse depuis le public dont des regards particuliers sont extraits ou qu'elle soit exprimée par des individus participant de près ou de loin à la performance, elle pose les bases de rapports oculaires traduisant des affects ou des pensées qui ne nécessitent dès lors pas leurs formulations explicites. Il peut par exemple s'agir de la naissance d'un amour ou d'une relation filiale prenant prétexte à un récit d'apprentissage pour se déployer comme dans *La Chanson de la lanterne* ou *Conte des chrysanthèmes tardifs*. Mais le voyeurisme déjà esquissé dans *The Snake Princess* annonce des enjeux narratifs encore plus spécifiquement liés à un individu, notamment lorsqu'ils convoquent par des jeux de symboles et de métaphores tirés de la situation spectatorielle les particularités de sa psyché.

IV.2. Échos symboliques

Les situations spectatorielles où un membre de l'audience dirige son attention parfois voyeuriste vers un autre ou d'autres membres de l'audience, peuvent exploiter la représentation théâtrale comme un révélateur d'enjeux narratifs du film. Ainsi, dans la sé-

quence de *manzai* de *L'Impasse de l'amour et de la haine*, le traitement humoristique des tribulations du couple de personnages sur scène, questionnant l'importance de l'argent et évoquant les tourments d'une femme abandonnée avec son bébé, résonne particulièrement avec l'histoire du film du fait même que la pièce est observée par un individu étroitement lié au destin de l'actrice. Le découpage cinématographique invite régulièrement à envisager des effets d'identification et de projection entre les spectateurs et les représentations au sens où les entend Edgar Morin⁴³⁰, c'est-à-dire une façon pour les spectateurs de retrouver dans les personnages ou les situations fictionnels des caractéristiques qu'ils pensent leur, ou, dans le sens inverse, une façon de les y projeter. Mais le spectateur filmique projette lui-même une partie de ses interprétations et suppositions narratives concernant notamment les personnages et leurs relations sur les situations spectaculaires que les films peuvent lui proposer. Si, comme le remarque Christian Metz, le spectateur de théâtre « s'oppose⁴³¹ » au corps de l'acteur sur scène, le spectateur de cinéma envisage celui-ci par l'intermédiaire de la représentation cinématographique, ce qui en modifie donc le régime relationnel.

IV.2.a. Identifications

Un personnage de spectateur peut attirer l'attention du découpage non pour l'attention qu'il porte à un élément précis de la situation spectaculaire, acteurs, spectateurs ou autres, qu'il solliciterait pour une raison extérieure mais pour sa réaction vis-à-vis d'une œuvre qu'il accepte comme représentation artistique. S'identifiant à un personnage ou une situation dépeinte dans la pièce à laquelle il assiste, il répercute bien souvent les conclusions qu'il en tire sur sa situation réelle qu'il modifie le plus souvent en conséquence. Le film de Kenji Mizoguchi *Une femme dont on parle* qui se concentre sur les déboires sentimentaux d'une femme d'âge mûr voyant sa propre fille s'amouracher d'une jeune homme

⁴³⁰ Edgar MORIN, « L'Âme du cinéma », *op. cit.*, p. 91-120.

⁴³¹ Christian METZ, « À propos de l'impression de réalité au cinéma », art. cit., p. 79. Metz reprend ici les propos d'un certain M. Rosenkrantz dans un numéro non précisé de la revue *Esprit* de 1937. Il s'inspire pour cela de la citation qu'en fait André Bazin dans son texte « Théâtre et cinéma ». André BAZIN, « Théâtre et cinéma II », art. cit., p. 93. Timothy Barnard précise que ce texte de M. Rozenkranz (ou Rosenkranz), et non Rosenkrantz comme l'orthographe Bazin, date en réalité de 1934. Cf. M. ROZENKRANZ, « Le Cinéma et le théâtre. Étude sur la situation du théâtre », traduit par Raoul Audouin, *Esprit*, n° 20, mai 1934, p. 254-269, particulièrement p. 267 pour le passage signalé par Bazin puis Metz, ce dernier n'ayant pas lu le texte original puisqu'il reprend les erreurs factuelles de Bazin. Barnard envisage la possibilité que Siegfried Kracauer, alors en exil en France, se cache derrière ce pseudonyme. Cf. André BAZIN, *What is cinema?*, traduction de Timothy Barnard, Caboose, 2009, p. XI-XIII et p. 301-305, ainsi que le site associé <https://www.caboosebooks.net/what-is-cinema>, qui renvoie au texte original en français, version numérisée disponible sur https://www.caboosebooks.net/sites/default/files/Esprit_May_1934_Rozenkranz_Cinema_et_Theatre.pdf, et en propose une traduction en anglais accompagnée de spéculations supplémentaires sur l'identité de ce M. Rozenkranz, https://www.caboosebooks.net/sites/default/files/caboose_Rozenkranz_Film_and_Theatre_English.pdf, dernières consultations le 20 octobre 2014.

qui n'est autre que son gigolo, profite ainsi d'un spectacle scénique pour éclairer son récit allégoriquement et révéler les tensions amoureuses voire sexuelles en jeu au sein de ce couple. Mais avant que le découpage ne transforme une œuvre scénique en miroir d'une situation réelle, ou du moins en une situation invitant le personnage principal à une activité réflexive sur sa propre condition, une première séquence prépare le terrain en faisant d'actrices sur scène l'objet générique d'un regard qui provoque la jalousie de la protagoniste. Dans les deux cas, les séquences comprennent un nombre important de plans eu égard aux standards mizoguchiens, ce film de 1954 sous influence hollywoodienne faisant cependant partie des métrages les plus découpés du réalisateur de *Conte des chrysanthèmes tardifs*.

Sans la moindre exposition, la première séquence de spectacle se focalise directement sur le rapport oculaire entre la scène et les deux protagonistes assis au parterre. L'homme porte sur la performance scénique un regard d'ordre appréciatif mais dans un registre voyeuriste et non de connaisseur puisqu'il semble se réjouir avant tout des courbes des jeunes danseuses comme le prouvent son agitation et son sourire enjoué. Si le livret qu'il consulte lui permet probablement d'identifier les jeunes femmes sur scène grâce à leurs portraits, les cadrages orientés vers l'espace scénique sont le plus souvent très larges, à l'exception d'un plan américain sur une soliste qui ne permet tout de même pas de voir clairement les traits de son visage. Le caractère voyeuriste est renforcé par la situation scénique elle-même puisque le numéro dansé de l'actrice est discrètement observé par un autre personnage masculin de la pièce qui finit par se dissimuler derrière un arbre. Un second jeu de champs-contrechamps intègre ce premier schéma entre scène et spectateur masculin car l'insert sur le livret ne correspond pas directement au point de vue de ce dernier. En effet, le resserrement en plan rapproché poitrine sur ce couple de spectateurs, après un plan plus large les situant dans la salle, permet d'observer le regard que la femme d'âge mûr porte non sur la scène mais sur son voisin : elle baisse les yeux vers le livret puis les lève vers son compagnon tout à sa recherche concupiscente. L'apparition de l'insert, dont l'emploi est si rare chez Mizoguchi, permet de souligner l'acte de la femme qui en rabat la couverture de façon autoritaire puis pince la main de son compagnon comme elle punirait un enfant. Le retour du plan rapproché souligne alors son regard inquisiteur et la gêne du jeune homme, mais au même moment le noir se fait dans la salle et entraîne la séquence dans un second mouvement. Celui-ci se présente comme une variation de sa première moitié avec la reprise d'un plan d'ensemble sur le plateau, légèrement différé-

rent de celui qui ouvrait la séquence, alors qu'apparaissent huit danseuses. Le fait qu'il s'agisse de geishas interprétant annuellement à Kyōto la danse de la rivière Kamo (*Kamogawa Odori*) renforce le charme de la performance. Un plan rapproché poitrine sur le jeune homme qui tourne son regard d'un côté à l'autre du plateau l'isole cette fois totalement, ce qui accentue le rapport privilégié qu'il entretient avec ce plaisir spectaculaire, d'ordre voyeuriste, et évacue du plan sa compagne et voisine plus âgée, comme il le fait lui-même mentalement, de façon spontanée et directe, à la manière d'un enfant. À ce regard répond un cadrage plus resserré sur la scène qui écarte toute présence du public et fait écho au plan américain sur la danseuse soliste du passage précédent. Si le cadrage plus serré sur cette dernière pouvait laisser penser que le spectateur masculin était venu pour elle et l'appréciait particulièrement, son plaisir devant la danse de groupe, dont certaines artistes sont isolées sans pour autant devenir reconnaissables, soulignent le fait qu'il prend avant tout plaisir à la gente féminine en général, ce qu'accentue encore davantage un panoramique sans visée précise qui semble littéralement « passer en revue » les danseuses sans s'arrêter sur aucune d'elles en particulier. Le retour soudain de sa compagne actuelle à l'image grâce à la reprise du plan rapproché sur eux deux joue ainsi comme une intrusion dans cette relation oculaire, le spectateur filmique l'imaginant rétrospectivement témoin hors-champ de cette jouissance du jeune homme lors des plans précédents. Cette intrusion est de plus matérialisée par son geste relativement agressif avec lequel elle arrache le livret des mains de son compagnon. Ne pouvant supporter de voir son amant observer avidement de jeunes actrices de *kabuki* en train de danser sur scène, elle le bouscule en se levant et lui impose finalement de quitter la salle, prétextant de quitter les lieux avant d'être pris dans la foule puisqu'il s'agit du dernier numéro du programme. Ce départ est par ailleurs montré grâce à un plan d'ensemble sur la salle qui permet de souligner la réaction d'un spectateur masculin anonyme. Celui-ci se retourne en effet pour observer les protagonistes sortir, et si son sourire provient probablement du plaisir qu'il prend lui-même à ce spectacle, il renforce la teinte moqueuse que le spectateur filmique ressent vis-à-vis de cette situation gênante pour les protagonistes et surtout la honte sociale ressentie par cette femme dont le jeune amant la « trompe » publiquement, du moins en pensée. Durant toute cette séquence, le découpage n'a donc pas servi à connecter le regard du jeune homme vers une danseuse en particulier mais à caractériser la nature de son attention en général pour les jeunes femmes. Il a surtout permis d'insister sur l'effet provoqué sur sa maîtresse jalouse et donc sur le regard de celle-ci vis-à-vis de cette situation.

Une seconde séquence déployée sur huit minutes se déroule cette fois dans un théâtre où se tient notamment une représentation de *kyōgen*, spectacle comique servant le plus souvent d'intermède entre deux pièces de *nō*. La thématique de cette pièce humoristique fait directement écho à l'histoire du film, un personnage secondaire soulignant même son actualité en identifiant à demi-mot sa situation à celle dépeinte dans l'œuvre. Surtout, la force de ce parallèle aisé à interpréter et à ce titre assez prévisible, est renforcée par la mise en cadre d'une situation voyeuriste dont le dispositif va par la suite déteindre sur la situation spectaculaire. En effet, la séquence débute par un léger travelling avant partant du fond de la salle et s'approchant lentement du plateau principal vue de trois quart entre les rangées de sièges avant qu'un panoramique horizontal ne vienne pointer la présence en fond de salle du personnage féminin principal installé en loge. Ce détournement de l'attention que le travelling invitait à porter sur la scène par l'emploi d'un panoramique soudain contredisant la direction de ce premier mouvement indique déjà le peu d'intérêt que cette femme porte au spectacle. La composition décentrée du cadrage ainsi obtenu la montre en effet isolée dans sa loge par l'absence de deux autres spectateurs, son jeune amant et sa fille, absence soulignée par leurs coussins auxquelles elle jette un regard. Malgré le spectacle en cours devant elle, cette femme délaissée ne peut qu'appeler le hors-champ du regard, détournant la pulsion scopique basique du spectateur de théâtre de son objet attendu. Une fois sortie dans le vestibule, un premier champ-contrechamp permet d'observer cette femme découvrant les deux jeunes gens en train de discuter de leur avenir commun.

Un paravent en amorce souligne alors l'indiscrétion de son regard et de son écoute puisque les deux individus parlent notamment d'elle et de leur avenir sans elle. Un changement d'axe à cent quatre-vingts degrés retourne la perspective en plaçant au premier plan les deux jeunes et leur aînée en arrière plan, à demi-dissimulée par le paravent, ce qui permet à Mizoguchi d'organiser la situation dans la profondeur de champ et d'insister à nouveau sur l'indiscrétion de cette dernière. Un plan rapproché vient ensuite souligner son humiliation grandissante lorsque les propos des deux individus qu'elle espionne bouleversent encore davantage ses attentes. Son intérêt grandissant pour cette conversation l'incite alors à se rapprocher tout en demeurant dissimulée, ce qui l'oblige à trouver un poste d'observation. Celui-ci est révélé par un nouveau changement d'axe et une grosseur de cadre plus large pour situer les protagonistes dans l'espace. Le cadrage sur les deux jeunes gens évoluent également légèrement de façon à prendre en compte ce changement de posi-

tion tout en poursuivant l'exploitation de la profondeur de champ pour caractériser le voyeurisme de la situation. Mais l'humiliation ressentie par la femme d'âge mûr grandissant encore, un nouveau plan rapproché vient la saisir partiellement dissimulée derrière une décoration végétale, tout d'abord en plongée afin de marquer sa honte, puis horizontalement lorsqu'elle tente d'intervenir dans la conversation avant de se raviser. Les courbes de la plante derrière laquelle elle se tient accentuent alors la séparation qu'elle constate vis-à-vis des projets d'avenir des deux autres personnages. Son excitation et son hésitation sont par ailleurs soulignées par la musique provenant de la salle de spectacle dont le rythme s'accélère. Mais sa situation inconfortable est finalement interrompue par l'irruption du reste du public dans le hall en raison de l'entracte qui débute.

Alors que la représentation scénique a été maintenue hors-champ durant toute la première partie de la séquence, la situation spectaculaire ayant été totalement détournée, celle se déroulant durant la seconde partie va inverser la situation. En effet, une fois tous les protagonistes de retour dans la salle de spectacle où se déroule un interlude de *kyōgen*, les enjeux voyeuristes se retournent. Un plan moyen en contre-plongée vient tout d'abord imposer la représentation théâtrale à l'image, ce cadrage écartant tout membre du public, alors que le plan d'ouverture précédent reléguait à l'arrière plan, puis au hors-champ du fait d'un panoramique, l'œuvre scénique et la plupart de ses spectateurs. Une plongée vient ensuite isoler la loge des protagonistes, le jeune homme observant, le visage légèrement préoccupé, sa maîtresse âgée reprendre sa place à côté de sa fille, son inquiétude provenant probablement de la promesse qu'il vient de faire à cette dernière, assurant qu'il parlerait lui-même de leur projet commun à sa mère. Un plan large vient également souligner qu'un autre spectateur, un personnage secondaire d'un certain âge ayant des vues sur la femme de sa génération, remarque du coin de l'œil son retour en loge. Alors qu'un plan de trois quarts dos aurait pu permettre de percevoir en arrière plan le pont, ce nouveau cadrage de profil ne laisse voir aucune partie de la scène afin, dans son cas aussi, de souligner sa préoccupation première. Le comédien principal de la pièce en cours fait alors son apparition à l'extrémité de ce pont, déguisé en vieille femme, dans un plan d'ensemble cadrant la totalité de l'espace scénique. Un raccord dans l'axe vient ensuite le saisir en plan large, puis un nouveau raccord permet de le cadrer en plan rapproché.

Ces trois plans de plus en plus focalisés sur un élément scénique principal, sans qu'aucun plan sur le public ne vienne s'immiscer, le deuxième suivant qui plus est en pa-

noramique les déplacements du personnage, insistent donc particulièrement sur le contenu de la pièce narrant les amours honteuses d'une femme âgée. Un plan plus resserré que le précédent sur les trois protagonistes installés en loge crée une première correspondance entre le thème de la pièce et la situation de l'héroïne dont les deux voisins rient de bonne foi devant ce spectacle humoristique. Un plan d'ensemble face à la scène et montrant au premier plan les spectateurs assis au parterre, semble alors présenter le point de vue des protagonistes. Le fait que ce plan soit le seul à pouvoir être ainsi apparenté à un point de vue en particulier, renforce le lien fort entre l'œuvre et ceux qui y assistent, à l'opposé de la pièce de *nō* précédemment reléguée au hors-champ. Ceci est accentué par le retour du plan sur les trois individus en loge dans une configuration classique de champ-contrechamp observant-observé-observant. La gêne montante de la femme âgée qui baisse un instant les yeux est en partie remarquée par son amant se tenant derrière elle. Puis un plan de profil sur le dernier rang du parterre et les loges insiste sur l'amusement généralisé de l'audience devant cette pièce satirique dont la représentation se poursuit en plans américains. En effet, après un plan sur le comédien déguisé en vieille femme, un autre plan vient saisir les deux autres acteurs sur le plateau principal en train d'écarter le regard de ce triste spectacle de concupiscence sénile puis le pointer du doigt pour s'en moquer. Mizoguchi prend ainsi soin de séparer par son découpage les deux parties de l'espace scénique avec d'un côté, sur le pont, la vieille femme, et de l'autre, sur la scène principale, le duo de *kyōgen* qui la désigne aux rires de la foule. Le découpage marque la séparation qui permet cette raillerie directe et le retour en plan rapproché de la spectatrice écrasée par une vue en plongée est par conséquent vécu comme une humiliation, la coupe portant avec elle cette charge ironique. Isolée parmi les spectateurs moquant l'attitude de cette vieille femme lubrique représentée sur scène, elle ne peut que se sentir visée par leurs rires, passant d'une position privilégiée de spectatrice qui allait jusqu'à espionner ses proches à celle d'objet de l'attention, par l'intermédiaire d'un personnage sur scène. Ne le supportant plus, elle quitte finalement sa loge lors du retour du plan large qui ouvrirait ce passage, mais un ultime plan dans la salle révèle que le personnage secondaire aperçu précédemment de profil dans une loge voisine est témoin de son départ, ce qui accentue, comme lors de la séquence précédente devant la danse de geishas, la vergogne du personnage principal. C'est de plus ce même individu qui soulignera dans le vestibule la cruauté de la pièce et le fait que des personnes de son âge, et donc de celui de l'héroïne, puissent se sentir concernés.

La pièce de *kyōgen* a donc servi de chambre d'écho narratif au film en cours mais

son impact a été renforcé par la dominante voyeuriste qui caractérisait déjà la première partie de la séquence. Le découpage a tout à la fois permis la compréhension du récit théâtral et celle des angoisses intimes du personnage principal du film dont il montre également les manifestations extérieures. Une telle configuration identificatoire se retrouve dans une séquence d'un autre film de Mizoguchi, *La Vie d'O'Haru femme galante* (1952), durant laquelle O'Haru, devenue la concubine d'un prince pour porter l'enfant qu'une princesse stérile ne peut avoir, provoque la jalousie de cette dernière lors d'une représentation de marionnettes à gaine (*jōruri*). À nouveau, le découpage sert à organiser des jeux de regards contrariés et à faire comprendre la réception personnalisée de l'œuvre pour l'un des membres de l'audience.

Un premier plan présente tout d'abord lentement les lieux grâce à un travelling latéral puis un panoramique horizontal, selon une mise en cadre qui ne diffère pas du système formel général de ce long métrage privilégiant les plans-séquences. Sous le prétexte d'accompagner O'Haru lors de son arrivée dans cette pièce de réception, le premier mouvement d'appareil permet de découvrir les différentes « strates » qui serviront par la suite de niveaux dans l'étagement des plans en profondeur. Sont ainsi découverts les serviteurs au service d'un couple princier en train de faire face à un groupe de marionnettistes s'activant eux-mêmes derrière un paravent ajouré et tournant le dos à un groupe de musiciens. Par la suite, le cinéaste exploite les surcadrages provoqués par ce paravent pour organiser les relations entre les trois personnages principaux assistant à la représentation. Ainsi, une fois que la jeune femme a rejoint sa place à la toute fin de ce premier plan, ce mobilier l'isole du couple princier en dessinant un cadre dans le cadre et en la masquant partiellement d'un filtre légèrement opaque. Immédiatement après, un plan moyen vient sélectionner dans l'audience le prince et O'Haru, le premier étant comme attiré dans le domaine de la seconde et se retrouvant lui aussi perçu à travers le paravent. Si les panneaux de ce dernier les séparent par des surcadrages, ils les unissent dans le même temps comme les personnages d'un diptyque pictural, qu'il soit occidental ou japonais. Assise de biais à la gauche du prince et isolée avec lui par le cadrage, O'Haru concentre toute son attention sur la représentation, se contentant d'acquiescer aux remarques de son voisin⁴³².

⁴³² D'après les sous-titres français de l'édition dvd (Opening, coll. « Les Films de ma vie », 2006), celui-ci évoque les souvenirs nostalgiques de son pays natal que doit susciter un tel spectacle chez la jeune femme. Une écoute plus attentive associée aux sous-titres anglais de l'édition américaine (Criterion, 2013) permet de comprendre qu'il évoque la rareté à Edo (Tōkyō) des spectacles de *jōruri* (spectacle de marionnettes accompagné au *shamisen*, à l'origine du *bunraku*, ce qui suscite d'ailleurs un raccourci approximatif dans les sous-titres anglais) et le fait qu'une telle occasion doit rappeler à la jeune femme sa ville natale, Kyōto.

Un plan rapproché sur un marionnettiste équivalent à un plan moyen sur la poupée qu'il manipule attire ensuite l'attention sur la pièce en cours d'exécution avant que les deux spectateurs ne soient revus à nouveau en plan moyen sans le filtre visuel du paravent. Le parallèle entre les costumes des personnages et des marionnettes est ainsi accentué par l'échelle commune des cadrages les donnant à voir. Lors d'un changement d'angle de prise de vue auquel O'Haru, bord-cadre, sert de pivot, le visage de la princesse, laissée un temps à l'écart, frappe immédiatement par son orientation car il est situé au bout de l'oblique que trace les personnages installés devant l'espace de représentation. Son regard insistant sur O'Haru brise alors la direction générale des regards. Avant que le contrechamp n'intervienne et n'inverse les positions des deux femmes dans l'espace, un plan pris depuis l'espace scénique vient isoler la princesse par un double surcadrage, celui créé par un panneau d'un écran transparent et celui qu'un manipulateur et une marionnette forment par leurs silhouettes respectives. Le léger retard dans le raccord de direction du visage de la princesse prouve que Mizoguchi a bien pensé cette articulation au moment du découpage et non du montage comme cela pouvait être le cas dans *L'Élégie de Naniwa*. Un transfert entre la réalité de la spectatrice et la diégèse théâtrale commence alors à opérer ici. Le plan frontal sur les marionnettes derrière le paravent qui vivent manifestement un ménage à trois entre deux femmes et un homme, ne s'adresse plus qu'à la princesse et l'ultime contrechamp sur cette dernière vient constater sa réaction devant cette situation humiliante tandis qu'elle quitte la pièce et que la séquence prend fin. Il n'est pas nécessaire de comprendre l'histoire narrée dans ce spectacle⁴³³ pour saisir la gêne et l'agacement de cette femme qui voit d'un très mauvais œil la présence de cette concubine auprès du prince. Le spectacle s'est comme visuellement immiscé dans cette situation dramatique, le chant qui accompagne la représentation dominant la bande son et unifiant ainsi dans un même bain thématique humains et poupées, certaines répliques superflues du seigneur dont les lèvres bougent parfois ayant été visiblement effacées durant le mixage du film. Dès lors, à chaque fois que le découpage en montre un moment, il dit quelque chose de son interprétation par la princesse. En retour, les différentes orientations du regard de cette dernière imposent de violents changements d'axe et la tension perceptible qui s'empare d'elle permet de comprendre les enjeux de la narration scénique qui se déroule en parallèle.

⁴³³ Les sous-titres anglais de l'édition américaine (*op. cit.*) font référence au fait pour une femme de flétrir comme une fleur à l'ombre, la fleur étant le symbole d'une relation naissante entre un homme et une femme. Le chant ne mentionne en revanche pas la femme qui semble s'interposer entre le couple de marionnettes principales.

Le découpage de ces séquences théâtrales permet donc de saisir que des personnages humiliés le sont d'autant plus qu'ils s'identifient ou identifient une situation réelle à celle dépeinte dans les œuvres scéniques. Elles peuvent également mesurer les conséquences de leur attitude présente ou à venir en constatant la réaction d'un public de théâtre dont le regard vaut pour celui d'une société. Mais en retour, la compréhension des enjeux narratifs de la pièce en cours d'exécution peut être facilitée par les connaissances que le spectateur filmique a de l'histoire du métrage qu'il regarde. L'identification s'accompagne donc bien souvent d'une forme de projection mentale mais celle-ci étant difficilement décelable chez le personnage lui-même, elle est le plus souvent estimée indirectement par l'idée que s'en fait le spectateur filmique.

IV.2.b. Projections

Quelques séquences déjà étudiées mettant en jeu des relations oculaires entre des personnages silencieux ont vu leur compréhension facilitée par le contexte spectaculaire dans lequel elles prennent place. La narration du film *Okuni et Gohei* de Naruse est ainsi éclairée par la séquence charnière de *bunraku*. La jeune femme éprouve en effet une certaine honte en identifiant au voyage final des deux amants de la pièce avant leur double suicide son propre voyage avec un serviteur pour qui elle ressent de plus en plus d'affection. L'interprétation de l'expression du visage de ce personnage est de plus orientée par le plan sur deux autres spectatrices semblant s'amuser de cette situation contraire aux bonnes mœurs. C'est davantage l'attitude excessive de la princesse dans *La Vie d'O'Haru femme galante* lorsque celle-ci quitte soudainement le lieu de la représentation, mettant du même coup fin à la séquence filmique, qui incite à voir dans le numéro de marionnettes un miroir de la situation des protagonistes. Une telle situation se retrouve chez Ozu mais de façon encore plus subtile, le cinéaste n'ayant ni recours au regard d'un tiers – du moins pas un regard inquisiteur – ni à un comportement excessif d'un personnage pour éclairer le drame filmique par une œuvre théâtrale. Contrairement à tous ses autres films ne prenant pas directement pour protagonistes des acteurs de théâtre, Ozu montre longuement un spectacle de *nō* dans *Printemps tardif* (1949), s'attardant tout autant sur ce qui se passe sur le plateau que dans le public qui y assiste. Dans cette séquence de sept minutes composée de vingt-cinq plans, l'une des spectatrices, passive dans un premier temps, vit un bouleversement émotionnel lorsqu'elle constate la présence dans la salle de celle qu'elle croit être la prétendante de son père veuf. Cette scène centrale qui intervient exactement au mi-

lieu du film et marque une franche évolution dans la compréhension du spectateur filmique vis-à-vis des sentiments de la femme, attire généralement l'attention des exégètes du film qui cherchent à évaluer les résonances narratives produites entre la diégèse théâtrale et la situation de cette jeune femme extirpée de sa position de spectatrice.

Comme toujours chez Ozu, la séquence débute brutalement mais le choc ressenti par la présence soudaine d'une musique diégétique de *nō* sur la bande son est accentué par le fait que le cinéaste ne l'amène aucunement par quelques *pillow-shots* situant les lieux comme dans les autres scènes dans des lieux de représentation déjà étudiées. Seul un dialogue anodin dans la séquence précédente a rapidement annoncé que les protagonistes se rendaient à une représentation de *nō*. Ce premier plan est un plan moyen de trois quarts sur les deux protagonistes assis par terre au premier rang, le corps et les yeux fixement tournés vers la scène. Cet angle se retrouve dans trois autres plans intervenant dans la séquence, l'un en plan large, un autre en plan américain et un dernier en plan rapproché uniquement sur la jeune femme. Durant la première partie de la séquence, soit environ quatre minutes, les trois premières échelles de cadrages alternent avec quatre autres types de cadrages sur le plateau où se tient le danseur *shite* et plusieurs musiciens ainsi qu'un *waki* pratiquement impassible. Un plan d'ensemble face à la scène permet de cadrer la totalité du plateau principal et de maintenir dans le cadre l'acteur principal malgré ses déplacements jusqu'aux bords de celui-ci. Un plan moyen vient plus tard le saisir de trois quarts au moment exact où il entame sa déclamation alors que les musiciens rythment la chorégraphie de leurs percussions mais également de leurs exclamations semi-chantées. Ce rapprochement permet de bien situer la source de la psalmodie principale malgré le fait que le *shite* porte un masque. Deux musiciens principaux sont particulièrement mis en valeur par ce cadrage comme ce sera également le cas dans un plan plus frontal mais d'échelle équivalente quelques instants plus tard. L'attention portée par Ozu à la dimension sonore de la représentation est également caractérisée par un autre plan large sur l'espace scénique long d'une minute environ. Ce plan, le plus long de la séquence, met en valeur l'ensemble du chœur à côté duquel se tient le *waki* quasi immobile, selon une oblique permettant de voir tous les visages et d'apprécier l'enregistrement direct de la performance.

Au bout de quatre minutes d'alternance entre plans sur les deux spectateurs principaux, plans sur le plateau et plans d'ensemble unissant le tout dans une situation spectaculaire globale, le plan rapproché sur les premiers permet de voir l'homme âgé amorcer un

geste de la main vers la rambarde, ce qui justifie le bref regard qu'il porte sur sa gauche et conduit au salut de la tête qu'il adresse à un individu hors-champ. La jeune fille remarque alors du coin de l'œil ce geste, tourne le regard dans la même direction, puis salue à son tour cette personne avec un large sourire, tandis que son père se concentre à nouveau sur la représentation. L'immobilité jusqu'à présent parfaite de leurs silhouettes attire immédiatement l'attention sur les détails des gestes lents qu'ils effectuent alors. Le contrechamp intervient enfin et révèle en plan large la présence d'une connaissance assise dans une autre partie de la salle, perpendiculaire à celle occupée par les protagonistes. Cette femme est bien logiquement déjà en train de regarder dans leur direction mais elle hoche à deux reprises la tête en souriant, son changement d'expression entre les deux gestes insistant sur le fait qu'elle s'adresse à deux personnes différentes, d'abord au père puis à la fille, avant de tourner les yeux vers le plateau. Ozu opte donc pour un quasi-faux raccord puisque le signe de tête de cette femme ne peut être vu par l'homme qui a déjà redirigé son regard vers la scène dans le plan précédent. Pour être monté de façon vraisemblable, cet échange aurait en effet nécessité un montage très court probablement inapproprié au style d'Ozu, particulièrement dans ce film à la durée moyenne des plans de neuf secondes⁴³⁴, qui plus est dans cette séquence. Mais ce choix met surtout l'accent sur le fait que la jeune fille voit son père saluer cette femme avant de voir celle-ci, son attention étant en quelque sorte assujettie à celle de son père. Lorsque le champ sur le père et sa fille revient, cette dernière à toujours le regard tourné vers l'autre femme. Plus une seule fois elle n'orientera son attention vers l'œuvre en cours de représentation qui reste pratiquement hors-champ jusqu'à la fin de la séquence : elle regarde à nouveau son père puis revient sur l'autre spectatrice qu'un plan moyen permet de mieux distinguer, toujours selon le même axe. Puis, un plan rapproché poitrine invite à constater la tristesse de son expression alors qu'elle baisse les yeux, avant qu'un brusque changement d'axe vienne proposer un cadrage inédit en plan moyen de trois quarts dos sur l'homme. Bien qu'assez large, cette angle évite soigneusement l'espace scénique mais place au premier plan les deux protagonistes et à l'arrière plan l'autre spectatrice qu'une profondeur de champ importante permet d'observer clairement. Ce cadrage a également le mérite de renforcer l'impression de tristesse se dégageant de la jeune femme dont la silhouette se courbe sous le poids de sentiments négatifs. Le retour du plan rapproché sur son visage, valant pratiquement pour un gros plan eu égard à l'échelle des varia-

⁴³⁴ Cf. David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 377. Le site *Cinematics* propose plusieurs décomptes aux résultats avoisinants. Cf. <http://www.cinematics.lv/database.php>, dernière consultation le 17 septembre 2014.

tions de cadres chez Ozu, amorce un double jeu de champ-contrechamp avec son équivalent sur le visage du père puis sur un plan moyen de la spectatrice, toujours vue selon le même axe, ce qui accentue l'attribution à la jeune femme de ce point de vue semi-subjectif. Le profil du père, en revanche, est cadré du même côté que celui de sa fille, dans une correspondance des formes typiques des champs-contrechamps ozuiens.

Un dialogue silencieux est ainsi suggéré entre le père et sa fille, au sujet d'un « objet » qu'ils peuvent tous deux observer en tournant le regard dans la même direction, à savoir cette femme d'âge mûr, possible nouvelle épouse pour ce veuf. Mais sur le visage de ce dernier se lit un plaisir d'ordre esthétique qui éclaire en contrepartie le détachement de la jeune femme hors de la situation spectaculaire. Son isolement est finalement marqué par une dernière série de plans : après une ultime occurrence du plan rapproché la montrant s'enfonçant dans une profonde affection, le retour du plan large, grâce à un raccord dans l'axe, sur une grande partie du public souligne sa solitude parmi les inconnus qui l'entourent, à côté de cet homme qu'elle connaît intimement mais qui semble alors lui échapper. Le plan d'ensemble face au plateau principal accentue encore davantage cette impression en faisant soudainement ressurgir la représentation à l'écran et s'imposant ainsi à une jeune femme qui l'avait totalement reléguée hors-champ, celle-ci n'apparaissant dès lors plus du tout à sa place au sein de ce public attentif. Mais Ozu choisit au montage de remonter à nouveau en plan rapproché la jeune spectatrice afin d'orienter définitivement la compréhension de la séquence selon son point de vue.

Bien que la seconde partie de la séquence se focalise sur les jeux de regards entre trois spectateurs, il est notable qu'Ozu ait décidé de montrer longuement la représentation de *nō* alors qu'il ne le fait dans aucun autre de ses films lorsqu'il ne s'intéresse pas aux comédiens eux-mêmes, notamment dans le cas du *kabuki* alors que ses carnets prouvent son goût prononcé pour cette dernière pratique et son moindre intérêt pour la première. De plus, *Printemps tardif* propose une autre scène de spectacle selon une configuration rejoignant celles d'*Été précoce* et du *Goût du riz au thé vert*. En effet, plus tôt dans le film, l'héroïne refuse une invitation à un concert de musique classique occidentale et le cinéaste le fait comprendre par des plans sur un siège vide lors d'un numéro musical qu'il se contente de faire entendre sur les images du vestibule de la salle et de l'affiche du concert comme dans les deux autres films. Ce constat invite donc à penser qu'Ozu a cette fois décidé de donner à voir cette autre œuvre de *nō* dans un but particulier, lui qui se rend le 5

mars 1949 à une représentation du répertoire classique au théâtre Somei⁴³⁵ comme en témoignent ses carnets, les deux premières versions du scénario de *Printemps tardif* étant soumises à la Section de l'Information Civile et de l'Éducation les 12 avril et 10 septembre de la même année⁴³⁶.

Il s'agit de l'œuvre *L'Iris d'eau* (Zeami ou Zenchiku Konparu, xv^e siècle) inspirée d'un épisode du *Conte d'Ise* (*Ise Monogatari*), drame poétique du xi^e siècle rédigé par l'aristocrate Ariwara no Narihira. Ozu a semble-t-il choisi à dessein cette œuvre de *nō* pour son film dont le titre original, plus descriptif et moins suggestif que sa transposition occidentale puisqu'il signifie « la fin du printemps », évoque la période de l'année où poussent justement les iris. Mais l'histoire de cette pièce incite généralement les exégètes qui se penchent sur cette séquence à repérer des échos avec celle du film. Cette œuvre théâtrale se concentre sur une jeune femme qui accueille chez elle un moine itinérant puis lui apparaît, la nuit venue, sous la forme d'un esprit, celui d'un iris qui grâce aux écrits de son amour passé, le poète de l'œuvre originale, Narahira, peut atteindre l'illumination bouddhique et se réincarner malgré sa condition de plante⁴³⁷. Le point culminant de la pièce intervient lors de la mystérieuse danse d'illumination que l'esprit féminin de la fleur (le *shite*) accomplit devant son invité (le *waki*)⁴³⁸. L'interprétation de l'attitude de la jeune spectatrice du film d'Ozu face aux regards échangés entre son père et une autre femme alors que se déroule la danse principale de la pièce invite régulièrement les analystes à éclairer cette jalousie d'une dimension fortement sexuelle et donc incestueuse vis-à-vis de son aîné. Pour

⁴³⁵ Yasujirō OZU, *Carnets (1933-1963)*, *op. cit.*, p. 232. Les carnets d'Ozu étant très incomplets pour l'année 1949, il n'est pas possible de connaître les dates de tournage du film et de vérifier si Ozu a vu cette représentation avant, pendant ou après le tournage de *Printemps tardif* qui sort en salle au Japon le 13 septembre de la même année.

⁴³⁶ David Bordwell tient cette information de Kyōko Hirano. Cf. David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, *op. cit.*, p. 386, note 15.

⁴³⁷ Cf. « Noh Drama Kakitsubata (Iris) », *Tōkyō National Museum*, http://www.tnm.jp/modules/r_free_page/index.php?id=281&lang=en, dernière consultation le 16 septembre 2014. « The dance of the spirit wearing Ariwara no Narihira's crown and the *karakoromo* represents the deep love between the two lovers. » ; « *Kakitsubata (Water Iris)* », *The-Noh.com*, http://www.the-noh.com/en/plays/data/program_029.html, dernière consultation le 16 septembre 2014. « While reciting Narihira's story of love and poetry recorded in the *Tale of Ise*, the spirit dances mysteriously and elegantly. Eventually she receives the merit of the Buddha's law that leads even flowers and trees to Buddhahood. She achieves enlightenment and disappears at dawn. »

⁴³⁸ « *Kakitsubata (Water Iris)* », *The-Noh.com*, *op. cit.*, « It is a short and simple story which is completed in one scene [...]. The highlight of this piece is surely the visionary dance and chanting of the *shite*, a female spirit of the flower, which seems to plunge her into a profound dream. » Dans le répertoire *mugen*, ou *nō* fantastique, réalité et surnaturel se mêlent, le *shite* provenant d'un autre monde. L'histoire qu'il raconte prend alors la forme d'une danse *kuse* dérivée de danses folkloriques de l'époque médiévale. La pièce se termine par une danse *kyū*, expression extatique du soulagement de l'âme de son long tourment. Parfois, une danse d'agonie accompagnée d'un chœur assure la transition entre les deux mondes. Cf. Keiko MACDONALD, *Japanese Classical Theater in Films*, *op. cit.*, p. 128.

David Bordwell qui fait référence à un titre vraisemblablement erroné et déforme en conséquence le récit poétique, « la scène de *nō* fait alterner les vues [du père] immergé dans la performance avec les plans de [sa fille], blessée par le regard de [l'autre spectatrice]. La pièce elle-même, *Morikawa [sic]*, présente un parallèle explicite dans son portrait d'une aristocrate conduite à la folie par les souvenirs d'un amour perdu⁴³⁹. » Rappelant que l'iris symbolise les appareils génitaux mâle et femelle et que l'héroïne souligne à plusieurs reprises dans le film le caractère immoral du remariage d'un ami de la famille, Norman Holland estime quant à lui :

« [...], le *nō* que le père et la fille [...] regardent est richement et respectueusement sexuel, c'est un hommage à l'union de l'homme et de la femme conduite à l'illumination. Mises en forme dans un japonais archaïque et une musique et des costumes stylisés, [la jeune fille] n'a aucun problème avec les allusions sexuelles. Mais quand son père salue poliment de la tête [...] l'épouse que la tante a choisie pour lui [...] et quand [celle-ci] hoche la tête en retour, ceci frappe [la jeune fille] comme quelque chose de scandaleux et de révoltant. Cette femme et son père avaient-ils prévu de se rencontrer lors de cette pièce de théâtre sur la sexualité ? Est-ce que ce remariage est "sale" comme le remariage de son compère ? Elle se sent à la fois en colère et désespérée⁴⁴⁰. »

Enfin, qualifiant la performance du *shite* sur le plateau de « danse de démence⁴⁴¹ », Kijū Yoshida affirme de son côté :

« Comme par hasard, la pièce de théâtre *nō* donnée à ce moment-là, *Kakitsubata (Iris des près)*, montre précisément la scène où la protagoniste principale, jouée par le *shite*, qui s'est métamorphosée en l'esprit de la fleur, donne libre cours à sa nostalgie pour un homme qu'elle avait aimé jadis, et, partant, la déformation due à la contre-plongée de la caméra projette une fille en état d'aliénation totale, si bien qu'elle surgit devant nous telle une femme ayant brusquement perdu la raison. Plus même qu'une fille qui n'admettrait pas le remariage de son père, nous avons plutôt l'impression

⁴³⁹ David Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 310, notre traduction. « The noh scene [...] alternates views of Somiya immersed in the performance with shots of Noriko, wounded by the sight of Mrs Miwa. The play itself, *Morikawa [sic]*, presents an explicit parallel in its depiction of an aristocratic woman driven into a frenzy by the memory of a lost lover. »

⁴⁴⁰ Norman N. HOLLAND, « Yasujirō Ozu, *Late Spring*, *Banshun*, 1949 », *A Sharper Focus*, <http://www.asharperfocust.com/LateSpring.html>, dernière consultation le 16 septembre 2014, notre traduction. « In short, the Noh play that father and daughter (and other Noh fans) are watching is richly and respectfully sexual, a tribute to the union of man and woman leading to enlightenment. Couched in archaic Japanese and stylized music and costumes, Noriko has no problem with the sexual innuendoes. But when her father nods politely at Mrs. Miya [sic] (the wife the aunt has picked out for him) and Mrs. Miya [sic] nods back, that strikes Noriko as outrageous and outraging. Had this woman and her father arranged to meet at this play about sexuality? Is this remarriage "filthy" like his crony's remarriage? She feels both angry and despairing. She is so mad at her father that, quite uncharacteristically, she angrily walks away from him after they leave the theater. »

⁴⁴¹ Kijū YOSHIDA, *Ozu ou l'anti-cinéma*, Lyon, Institut Lumière/Actes Sud/Arte Éditions, 2004, p. 115.

qu'elle est folle de jalousie pour cet homme... qui est tout de même son père⁴⁴². »

Pourtant, aucun résumé de l'œuvre n'évoque de folie chez le personnage effectuant cette danse, bien qu'il s'agisse effectivement d'une chorégraphie célébrant l'amour. De plus, contrairement aux séquences de marionnettes dans *Okuni et Gohei* et *La Vie d'O'Haru femme galante*, il est probable que le personnage féminin du film ne prête pas attention au contenu narratif de l'œuvre scénique et n'en identifie pas particulièrement, même sur un registre inconscient, la dimension romantique au sens premier. Elle et son père sont certes au courant de la pièce qu'ils sont venus voir, mais ils ne consultent jamais leur livret⁴⁴³ et la diction stylisée du *shite* rend probablement incompréhensible pour eux le japonais archaïque et poétisé qu'il prononce, plus encore pour la plus jeune. Leur plaisir, surtout celui du père, semble avant tout d'ordre esthétique. Il importe donc davantage d'expliquer ces impressions et ces interprétations des chercheurs par les choix de mise en cadre d'Ozu.

Comme l'a montré la description précise de la séquence, Ozu ne cherche ni par le découpage, ni par le montage à mêler la monstration de la représentation et les jeux de regards entre les trois spectateurs principaux : le passage est clairement divisé en deux moments et les plans sur le plateau n'interviennent plus une fois que les échanges de salutations ont eu lieu, à l'exception de l'avant-dernier plan qui rappelle le contexte et abandonne encore davantage la jeune femme à son humiliation. La dimension sonore de la représentation permet toutefois de contextualiser l'ensemble de la séquence en en dominant la bande son, les déclamations liées au contenu narratif de la pièce et énoncés par le *shite* ou le chœur se poursuivant jusqu'à la fin. Mais si les personnages du film ne comprennent peut-être pas les paroles prononcées, il en est sûrement tout autant des spectateurs du film, les versions traduites pour l'Occident ne proposant d'ailleurs pas de sous-titres pour ces passages⁴⁴⁴. Dans le cas contraire, Ozu pouvait se contenter de ne faire intervenir l'œuvre théâtrale que sur la bande son comme il saura le faire dans d'autres films et comme il le fait déjà suffisamment lors de longs plans sur les deux protagonistes face au plateau princi-

⁴⁴² *Ibid.*, p. 113. De son côté, Shigehiko Hasumi qui n'étudie pas ce passage du film évoque lui aussi le caractère sexuel du rapport entre cette fille et son père à propos d'une autre scène, celle de la nuit passer à Kyôto dans une auberge. Cf. Shigehiko HASUMI, *Yasujirô Ozu, op. cit.*, p. 223-224.

⁴⁴³ Contrairement à ce qu'indique la traduction française du scénario. Cf. Yasujirô OZU, *Printemps tardif* [scénario], traduction de Michel et Estrellita Wasserman, Paris, Publications orientalistes de France, 1986, p. 36.

⁴⁴⁴ Il est bon de remarquer au passage qu'il existe probablement une certaine habitude chez le spectateur de cinéma à chercher des correspondances entre le film qu'il regarde et l'œuvre artistique qui peut y être mise en scène, selon une forme de mise en abyme peut-être plus particulièrement occidentale, surtout si le texte d'une chanson ou d'une déclamation se trouve inscrit à même l'image par le biais de sous-titres.

pal. Si le découpage participe d'une articulation signifiante des espaces représentés entre eux, cela ne fonctionne avant tout, en termes visuels, que lors de la seconde partie de la séquence. Sans même chercher à éclairer l'histoire de ces personnages par celle exposée sur scène par le *shite*, la mise en cadre suffit à expliquer la réaction de la jeune femme⁴⁴⁵. Elle sourit par politesse puis réfléchit à la situation, ce qu'elle est amenée à faire pour la première fois à l'écran depuis qu'elle a appris le possible remariage de son père. Il importe donc pour la progression narrative de son film qu'Ozu insiste sur le fait qu'elle n'accepte pas cette possibilité. Son refus émane peut-être simplement de son respect pour la mémoire de sa mère décédée, voire pour celle des mères en général puisqu'elle répète à plusieurs reprises qu'elle trouve « sale » le remariage d'un ami de la famille. Mais les exégètes du film invitent à y voir davantage une passion filiale, et il est vrai que la jeune femme demande un peu plus tôt à l'homme remarié qu'elle connaît comment sa propre fille vit cette nouvelle situation familiale.

Cette interprétation peut toutefois être davantage appuyée par une étude précise de la mise en cadre d'Ozu dans cette séquence plutôt que par la seule comparaison avec l'œuvre théâtrale en cours de représentation. Yoshida attire à juste titre l'attention sur les choix de cadrages d'Ozu bien qu'il cherche toujours à éclairer la compréhension du film par la narration théâtrale alors qu'il pratique l'inverse en projetant son interprétation générale sur cette séquence et en tirant à elle la représentation scénique. Insistant principalement sur un effet de contre-plongée, il écrit :

« [...] ici, l'abus manifeste de la position de sa caméra suscite la distanciation de l'expression peinte sur le visage de la fille, trahissant cette image de la "jeune-fille-qui-avait-toujours-retardé-ses-noces-pour-veiller-sur-son-père-seul", et nous assenant un choc auquel l'histoire ne nous avait pas préparés puisqu'elle s'était jusqu'ici déroulée sans heurts dans un climat anecdotique et plutôt agréable⁴⁴⁶. »

Il poursuit :

⁴⁴⁵ La traduction française du scénario indique : « 62 – *La salle de théâtre nō*. / *Shūkichi* et *Noriko* assistent à une représentation de *nō*. Le son du gros et du petit tambourin. / *Shūkichi*, tout en suivant le texte sur son livret, regarde machinalement vers les spectateurs situés de l'autre côté de la scène et adresse un salut à quelqu'un. / *Noriko*, que ce mouvement de tête a rappelée à la réalité, regarde dans la même direction. / *Akiko Miwa* est assise parmi les rangs d'en face. / *Noriko* lui adresse aussi un salut. / *Akiko* le lui rend gracieusement. / *Shūkichi* est à nouveau pris par la scène et par le livret, mais *Noriko*, tourmentée par le sentiment d'un lien entre *Akiko* et son père, regarde à nouveau, sans qu'il y paraisse, vers *Akiko*. / La silhouette élégante d'*Akiko* absorbée par le spectacle... / Ni *Shūkichi* ni elle ne se regardent plus ; seule *Noriko* ne parvient pas à retrouver le calme. / Elle semble de plus en plus irritée. / Sur la scène où le *nō* se poursuit, le chœur commence à chanter. » Yasujirō OZU, *Printemps tardif* [scénario], op. cit., p. 36.

⁴⁴⁶ Kijū YOSHIDA, op. cit., p. 112.

« Alors qu'elle est en train de regarder le *nō*, la jeune fille remarque que la femme proposée en mariage à son père se trouve également dans l'assistance, qu'elle a échangé un sourire discret avec son père et qu'ils se sont calmement salués des yeux. À ce moment la contre-plongée utilisée pour filmer la fille confère à son visage une expression sortant de l'ordinaire, ce qui inévitablement perturbe le rôle de la jeune fille que se proposait de mettre en scène le film. Comme si elle voulait lui demander quelque chose, elle fixe son père assis à côté d'elle, qui continue à regarder son *nō* comme si de rien n'était, puis elle porte subrepticement son regard sur la candidate au mariage qui se trouve assise là-bas, quelque part dans la salle. Mais l'on aura beau dire, le regard de la fille pris avec cet angle de caméra trop bas paraît trop élevé, et lui donne une expression contre nature. Ce regard qui flotte au ciel nous communique un indicible malaise⁴⁴⁷. »

Yoshida rappelle le contenu de la pièce dans un passage déjà cité, puis continue :

« En outre, dès lors que cette image peu ordinaire du père et de sa fille prise depuis une position basse de la caméra était présentée en *cut back* avec la silhouette du protagoniste *shite* en train d'exécuter sur scène sa danse de folie, l'histoire du père et de la fille telle que la voulait le film, avec ces rôles pétris de toute la douceur de la piété filiale, s'en trouvait grandement compromise. Et ce qui saute aux yeux, c'est combien ces deux acteurs, homme et femme, qui jouent ensemble, se retrouvent dans un rapport parfaitement étranger l'un à l'autre. C'est certainement dû également au fait que le regard impitoyable que nous braquons sur les détails sensuels et voluptueux de l'actrice qui tient le rôle de la fille fait apparaître en filigrane la femme en tant qu'être de chair et de sang que recèle forcément l'actrice⁴⁴⁸. »

Malgré ses intérêts, cette analyse oriente trop fortement la lecture de cette séquence et ne relève pas les réels effets de compréhension produits par son découpage. Son insistance sur l'inclinaison verticale des cadrages sur la jeune femme composés afin de choquer l'œil du spectateur paraît tout d'abord excessive. La contre-plongée n'est guère accentuée et se justifie par la configuration des lieux, comme c'est le cas pour celle permettant de filmer les artistes sur le plateau. Surtout, elle permet à Ozu de souligner l'inclinaison de la tête du personnage féminin lorsque la tristesse l'envahit tout en pouvant continuer à filmer son visage et ses yeux lorsqu'elle jette d'autres regards indiscrets autour d'elle. Yoshida se permet ainsi de parler d'angle « trop bas » sans préciser à quoi il se réfère, les habitudes d'Ozu à ce sujet ne suffisant pas à le justifier. De même, l'emploi de l'adverbe « subrepticement » déforme quelque peu la situation : les regards de la jeune femme son au contraire insistants, ce qui participe du malaise ressenti par le spectateur : elle est vue orienter son regard dans une direction, puis l'objet de son attention est montré suffisamment longtemps

⁴⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 113.

en contrechamp pour redouter que l'autre femme qu'elle observe ne remarque ce regard porté sur elle, avant que le champ ne revienne sur la jeune femme qui fixe toujours son regard dans la même direction. Symptomatiquement, Yoshida passe à côté d'un autre effet de composition plus marquant, celui organisant l'espace de façon à mettre au premier plan les deux personnages principaux et à l'arrière plan le personnage secondaire au cœur de leurs préoccupations sentimentales, tout en laissant hors-champ la représentation. Enfin, se focalisant sur l'alternance de plans, qu'il nomme *cut back*, sur les deux protagonistes et le *shite* tandis que ceux-ci n'interviennent que dans la première partie de la séquence, Yoshida ne prend pas le temps d'évoquer ceux sur la troisième spectatrice.

De son côté, Donald Richie focalise davantage son étude sur les plans montrant les spectateurs alors qu'il n'évoque guère la performance théâtrale. Il remarque ainsi, au détour de l'un de ses ouvrages généraux sur le cinéma japonais : « Il y a une séquence remarquable dans *Printemps tardif* où Setsuko Hara et Chishū Ryū, en tant que fille et père, regarde une représentation de *nō*. Ils ne bougent pas, pas plus que le fait la caméra. La séquence est intensément émouvante simplement grâce au contexte soigneusement arrangé qui l'entoure⁴⁴⁹. » Mais un article se focalisant exclusivement sur Ozu lui permet de préciser l'intérêt qu'il porte à ce passage du film dont il fait le parangon de l'une des caractéristiques du « style » du cinéaste. Si cet article contient des erreurs factuelles et plusieurs généralisations, son approche de la séquence est riche de propositions. Selon lui, il s'agit d'un exemple de la façon dont Ozu use du montage pour « révéler » les personnages :

« Sa caméra attentive et à l'écoute enregistre non pas les paroxysmes de l'émotion mais ces moments, ces signes, qui précèdent et viennent après de tels sommets émotionnels – ces petits tropismes à travers lesquels la véritable émotion peut-être appréhendée. Les "portraits" de personnages qu'il obtient ainsi sont typiques de la richesse du monde d'Ozu [...]. Mais l'une des façons par lesquelles il contrôle cette présentation réside dans le placement de ses coupes de montage. Tout comme il refuse d'*user* (au sens où *user* c'est abuser) l'intrigue ou l'histoire pour rendre faux son film, il refuse d'*user* de dialogues, d'*user* d'étude de caractère. Tous deux servent une fonction mais tous deux apparaissent comme injustifiés⁴⁵⁰. »

⁴⁴⁹ Donald RICHIE, *Japanese Cinema: Film Style and National Character*, op. cit., p. 67-68, notre traduction. « In *Late Spring* there is a remarkable sequence where Setsuko Hara and Chishū Ryū, as daughter and father, watch a Noh performance. They do not move; neither does the camera. The sequence is intensely affecting, simply because of the carefully contrived context surrounding it. »

⁴⁵⁰ Donald RICHIE, « Yasujiro Ozu: The Syntax of his Films », *Film Quarterly*, vol. 17, n° 2, hiver 1963-1964, p. 14, souligné par l'auteur, notre traduction. « All of Ozu's technique has only one object – the revelation of character. His waiting, listening camera records, not the heights of emotion but those moments, those signs, which both precede and come after such moments – those little tropisms through which true emotion is to be

Cependant, Richie prend ici comme exemple la scène de *nō* pour comprendre le père alors qu'elle permet avant tout de deviner les pensées de sa fille, son attitude vis-à-vis de l'autre spectatrice s'avérant finalement un subterfuge pour la convaincre de se marier sans crainte de le laisser seul. Ceci s'explique par la description faussée qu'il donne de cette séquence. Il explique en effet qu'Ozu, contrairement à la plupart des cinéastes, ne fonctionne pas à l'efficacité du découpage où chaque plan apporte une information utile (et presque utilitaire) à la progression de l'histoire, notamment par le biais du dialogue, mais approche avec tact les situations en n'insérant une donnée importante qu'au sein d'un ensemble plus vaste et plus factuel, voire banal. Et il écrit ainsi au sujet de cette séquence de *nō*, qu'il voit comme « l'exemple parfait » à ce sujet :

« Il y a un point crucial (silencieusement, la fille voit son père saluer de la tête la femme qu'elle suspecte devenir sa future belle-mère) mais il n'occupe qu'environ une demie minute dans cette séquence de quatre minutes [*sic*]. Le reste du temps nous regardons le père, son plaisir, son ravissement devant la pièce de *nō*. Tout autant avant qu'après le point anecdotique de la scène, la caméra reste avec le père dont le délice suprême, et notre délice face au sien, est le véritable but émotionnel du plan. Ozu place sa coupe après le point émotionnel et non après que le point anecdotique ait été atteint – et il ne coupe pratiquement jamais directement après un dialogue ou une action. Avec tact, il attend que ses personnages retombent dans le repos⁴⁵¹. »

Certes, l'anecdote de cette séquence réside dans ce regard succinct adressé à une autre spectatrice par le père, mais Ozu focalise ensuite son découpage et son montage sur la réaction de la jeune fille à cette action anecdotique, la description temporelle de ce passage donnée par Richie ne correspondant pas à la réalité. Il s'agit en effet d'une séquence de sept minutes divisée en deux parties de quatre et trois minutes par le salut du père vers

apprehended. The "portraits" which he thus achieves of character are typical of the richness of Ozu's world: [...] the father at the Noh drama in *Banshun* [...]. But one of the ways in which he controls this presentation is in his placement of the cut. Just as he refuses to *use* (for to use is to misuse) plot or story and so falsify his film, so he refuses to *use* dialogue, to *use* character study. Both serve their function but both appear to be gratuitous. »

⁴⁵¹ *Ibid.*, notre traduction. « With the a-b-a pattern of the Ozu sequence, the cut can occur some time before the story point is made and, also, some time *after* it has been made. Most directors allow their characters only enough time to contribute one more link in the story-chain and will then efficiently but also ruthlessly clip off their film-life in the interests of such abstract considerations as story-continuity or what is called a tight film. By contrast Ozu's scrupulousness is astonishing, as is his tact. Necessary dialogue will be given but will occur only in the center (the "b" section) of the sequence. The 1959 *Ukigusa* (*Floating Weed*) is filled with marvelous examples of this but perhaps the most perfect is the very long Noh-watching in *Banshun*. There is a point to be made (silently: the daughter sees her father nod in greeting to the woman she suspects will become her stepmother) but it only occupies about a half-minute of this four-minute scene. The rest of the time we watch the father, his pleasure, his delight in the Noh. Both before and after the anecdotal point of the scene, the camera stays with the father whose supreme delight, and our delight in his, is the real, the emotional point of the shot. Ozu places his cut after the emotional point and not the anecdotal point of the scene is made – and he almost never cuts directly from either dialogue or action. Tactfully, he waits for his characters to fall into repose. », souligné par l'auteur dans la version originale.

l'autre spectatrice, la seconde partie se focalisant sur l'émotion de la jeune fille et non sur celle d'ordre esthétique du père. Ce n'est pas le ravissement du premier face à la représentation qui importe mais l'émotion qui saisit la seconde, spectatrice de cette situation qu'elle juge emblématique d'un état moral condamnable. Et Ozu met bien brutalement fin à ce constat par une coupe, abandonnant la jeune femme en plein désarroi.

L'interprétation faite par les exégètes du plan qui suit celui sur la jeune femme dans la salle de théâtre est révélatrice de la mauvaise orientation donnée à une analyse pourtant justifiée du découpage et des émotions des personnages. Bordwell perçoit bien l'importance scénaristique de cette séquence mais ne développe pas ce point. Il remarque simplement : « La scène se termine de façon audacieuse. Ozu coupe sur un arbre sans feuilles à l'extérieur [*sic*], un plan qui rappelle la tradition du *nō* (la peinture d'un pin stylisé fait partie du décor de *nō*) [...] ; sur la bande son, la performance du *nō* se poursuit, se mêlant pendant un moment avec le motif non-diégétique de la musique du film. Ce plan remarquable sert non seulement de transition hors du théâtre mais privilégie également la scène de *nō* comme tournant décisif de la réponse émotionnelle de Noriko⁴⁵². » Au contraire, pour Yoshida :

« Jamais, à notre sens, nous n'avons vu image convenant aussi mal à une œuvre d'Ozu que ce plan. Il faut dire que, dans ce cas, le regard de ces arbres en tant qu'objets n'est pas en train de nous observer. Au contraire, avec leur frondaisons frémissantes et bruissantes dans le vent, ils semblent gonflés du désir de vouloir nous crier quelque chose [...]. [...] le spectateur peut déchiffrer très facilement le message véhiculé par ces images.

Nous ne nous trouvons pas ici devant une expression si simpliste qu'elle permette d'affirmer que ces arbres aux noires frondaisons agitées dans le vent puissent suggérer de manière claire la jalousie éprouvée par la fille à la perspective du remariage de son père, même si c'est bien le cas. La complexité de cette passion d'une jalousie profondément enracinée dans le sexe féminin et qui se trouve manifestement dirigée vers un père certes, mais davantage sur le représentant du sexe fort que du père, se voit tout simplement confiée à l'image de ces grands arbres s'agitant sinistrement dans le vent. Mais nous nous trouvons là justement devant ce qu'Ozu abhorrait le plus, une image qui transmet trop explicitement sans sens, et qu'il aurait dû normalement évacuer de son film en tant qu'image typique de la mystification du cinéma⁴⁵³. »

⁴⁵² David Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema*, *op. cit.*, p. 310, notre traduction. « The scene ends with a bold stroke. Ozu cuts to a leafless tress outside, a shot which recalls noh tradition (a stylized painted pine is part of a noh set) [...]; on the soundtrack, the noh performance continues, mingling for a while with the nondiegetic motif of the film's score. This remarkable shot not only serves as a transition out of the theatre but also privileges the noh scene as the turning point of Noriko's emotional response. »

⁴⁵³ Kijū YOSHIDA, *op. cit.*, p. 112-114.

Associant ce choix de montage à « l'utilisation immodérée de la technique de contre-plongée, ainsi qu'[aux] *cut back* du père, de la fille et du protagoniste du *nō* esquissant sa danse de démence⁴⁵⁴ », Yoshida conclut sévèrement : « Pas de doute, nous sommes ici devant un cas d'expression relevant de la mystification cinématographique et [Ozu] s'est mépris pour en avoir joué immodérément⁴⁵⁵. » Ainsi, l'excessive projection thématique qu'il effectue sur la jeune femme à partir de sa lecture de l'œuvre scénique se répercute même sur ce plan conclusif. Donald Richie estime au contraire que grâce à ce plan, le spectateur « éprouve un sentiment en partageant objectivement l'objet de l'émotion et non en observant subjectivement cette simple émotion sur le visage du personnage⁴⁵⁶ ». Et Richie d'évoquer l'« impressionnisme » d'un cinéaste qui parvient par son style à apporter au spectateur à la fois « les impressions et les choses qui les créent, les combinant d'une telle façon que l'impression qui [le] saisit est la même que celle qui s'empare des personnages. [...] Il ne s'intéresse pas à l'action. Il s'intéresse à la réaction⁴⁵⁷. » Ainsi, après avoir étonnamment concentré son étude du découpage sur le père, il conclut en montrant qu'Ozu parvient à faire partager l'émotion de la fille. Il n'est cependant pas évident de saisir ce que Richie entend par « partager objectivement » et « observer subjectivement ». Il semble ainsi affirmer que dans le premier cas le spectateur du film voit objectivement la même chose que ce que voit le personnage sans pour autant qu'il s'agisse d'un plan subjectif, et n'en est donc pas propriétaire, et que dans le second, l'interprétation de l'expression du visage est entièrement laissée au spectateur, aucun personnage n'en étant témoin. Mais, plus problématique encore que les difficultés entraînées par l'opposition de ces expressions, Richie semble de cette façon affirmer que la jeune femme a également observé cet arbre. Cette impression est renforcée par le fait qu'il associe ce plan sur l'arbre à un autre plan célèbre du même film *Printemps tardif*, l'insert d'un vase entre deux plans sur le visage de la même jeune femme allongée près de son père déjà assoupi, d'abord souriante puis songeuse et mélancolique⁴⁵⁸. Il affirme ainsi : « En ne la voyant pas mais en voyant ce

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 115.

⁴⁵⁵ *Ibid.*

⁴⁵⁶ Donald RICHIE, « Yasujirō Ozu: The Syntax of his Films », art. cit., p. 16, notre traduction. « [...] we feel by objectively sharing the object of the emotion and not by subjectively observing this mere emotion upon the face of the character. »

⁴⁵⁷ *Ibid.* « This is a kind of impressionism in that Ozu brings us both the impressions and the things which created them, combining them in such a way that the impression upon is the same as that upon the characters. [...] He is not concerned with action. He is concerned with reaction. »

⁴⁵⁸ Rappelons notamment l'interprétation qu'en donne Paul Schrader qui voit le vase comme une « stase, une forme qui peut accueillir une émotion profonde, contradictoire, et la transformer en l'expression de quelque chose d'unifiée, permanente, transcendante. » (Paul SCHRADER, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, op. cit., p. 49-51, notre traduction. « The vase is stasis, a form which can accept deep, contradictory

qu'elle voit (un vase, seul, solitaire, magnifique), nous pouvons plus complètement, plus pleinement comprendre et *donc* ressentir ce qu'elle ressent elle-même⁴⁵⁹. » Or, Bordwell souligne bien que de nombreux éléments tant formels que scénaristiques ne permettent pas d'affirmer, loin de là, que le personnage voit l'objet en question ni même qu'il ait définitivement

emotion and transform it into an expression of something unified, permanent, transcendent. »). De son côté, Gilles Deleuze voit dans ce plan « vide » le « temps en personne, "un peu de temps à l'état pur" : une image-temps directe qui donne à ce qui change la forme immuable dans laquelle se produit le changement. » (Gilles DELEUZE, *Cinéma 2. L'Image-temps*, op. cit., p. 27). Shigehiko Hasumi estime, lui, que cette focalisation des exégètes occidentaux sur le vase entraîne des surinterprétations biaisées par des différences culturelles. Ceux-ci passent ainsi à côté d'autres éléments importants de la composition d'ensemble évoquant par exemple la saison, Hasumi empruntant cette remarque (p. 219) à Kikuo Yamamoto, traducteur de l'édition japonaise du livre de Schrader (Hasumi ne référence pas cet emprunt. L'édition en question est la suivante : Paul SCHRA-DER, *Seinaru eiga: Ozu/Bresson/Dreyer*, Tōkyō, Firumu Atosha, 1981). S'intéressant à l'effet de clair-obscur, Hasumi propose d'identifier la silhouette du vase au père endormi (Shigehiko HASUMI, *Yasujirō Ozu*, op. cit., p. 217-226). Plus prudent, Bordwell échappe semble-t-il à ce piège puisqu'il remarque : « La narration résolument "béhavioriste" d'Ozu rend très difficile à saisir quelles convictions ou idées causent le changement d'expression de Noriko [la jeune femme]. (En termes d'intrigue, elle n'a pas encore pleinement accepté leur séparation, puisqu'elle demandera plus tard à Somiya [le père] s'ils ne peuvent pas rester comme ils sont.) De plus, comme d'habitude l'angle de la caméra ne s'accorde pas avec l'angle de vision du personnage. Pire, dans des plans précédents, le *shōji* [devant lequel est posé le vase] est présenté *derrière* Noriko, et donc ni le premier ni le troisième plans ne peuvent montrer son regard sur le vase. Il n'est même pas clair que le vase soit l'objet qui importe dans ce montage alterné, puisque l'ensemble global des ombres est aussi important en termes de composition. Finalement, la première version du scénario original ne fait pas mention du vase et présente simplement Noriko regardant au plafond ; la deuxième version décrit non pas le vase mais les "silhouettes de bambou" sur le mur et elle regardant toujours au plafond. Je ne dis pas que des attentes concernant le point de vue n'entrent pas en considération ici puisque des indices sont indéniablement présents. Mais encore une fois Ozu ne les a pas ébranlés. [...] la structure du point de vue demeure ouverte : il n'y a pas de cinquième plan pour confirmer ou infirmer la direction du nouveau regard de Noriko. La dégradation par Ozu des indices de point de vue rend la scène tout à fait instable, et toute interprétation doit prendre en compte de telles équivoques. David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 117, souligné par l'auteur, notre traduction. « Ozu's resolutely "behavioral" narration makes it very hard to know what beliefs or insights cause Noriko's change of expression. (In plot terms, she has *not* yet fully accepted their separation, since she will later ask Somiya if they cannot stay as they are.) Moreover, as usual the camera angle does not tally with the character's angle of view. Worse, in earlier shots the *shoji* wall is established as *behind* Noriko, so that neither the first nor the third shot can show her looking at the vase. It is not even clear that the vase is the object at issue in the cutaways, since the overall pattern of shadows is just as salient compositionally. Finally, the first draft of the original script made no mention of the vase and simply had Noriko looking at the ceiling; the second version describes not the vase but the "bamboo silhouettes" on the wall and still has her looking at the ceiling. I am not saying that POV expectations do not come into play here, since some cues are undeniably present. But once more Ozu has undermined them. [...] Moreover, the POV structure remains open: there is no fifth shot to confirm or deny the direction of Noriko's new glance. Ozu's fraying of POV cues makes the scene fairly unstable, and any interpretation of it must take such equivocations into account. » La version définitive du scénario traduite en français n'évoque pas non plus de vase mais simplement le personnage regardant au plafond : « 90 – [...] *Noriko, tout en gardant le silence, continue à réfléchir en regardant fixement au plafond.* / *Noriko* : Vous savez, c'est comme pour vous, ça ne me plaisait pas du tout... / *Pas de réponse.* / *Elle le regarde. Il dort déjà.* / *Noriko continue à songer en fixant le plafond.* / *On commence à entendre le léger ronflement de Shūkichi.* » Yasujirō OZU, *Printemps tardif* [scénario], op. cit., p. 52. Diane Arnaud et Mathias Lavin reviennent sur la fortune théorique de cette scène dans Diane ARNAUD et Mathias LAVIN, « L'image du vase. 10 secondes qui ont changé le sens du monde, de Schrader à Yoshida », dans Diane ARNAUD et Mathias LAVIN (dir.), *Ozu à présent*, Paris, G3J éditeur, 2013, p. 142-153.

⁴⁵⁹ Donald RICHIE, « Yasujirō Ozu: The Syntax of his Films », art. cit., p. 16, souligné par l'auteur, notre traduction. « Not by seeing her but by seeing what she sees (a vase, alone, solitary, beautiful) we can more completely, more fully comprehend and hence feel what she herself is feeling. »

vement accepté le remariage de son père⁴⁶⁰. Ajoutons par ailleurs que, de manière générale, les descriptions de cette scène du vase exagèrent les expressions du visage de la jeune femme : elle sourit comme elle le fait très souvent même dans des situations qui ne semblent pas s'y prêter ; par la suite, elle paraît songeuse sans être pour autant au bord des larmes. Surtout, cette interprétation est symptomatique de la façon dont Richie envisage l'articulation que permet le découpage entre deux plans comme un moyen, celui d'intégrer l'objet de l'attention à une interprétation générale, plutôt que comme une fin, c'est-à-dire le constat que telle ou telle émotion, facilement interprétable par la simple observation d'un visage, vient après la perception de tel ou tel objet. Car contrairement à ce que dit Richie, nous voyons bien l'expression de la jeune femme changer en direct lors de la représentation du *nō*. Quant à la scène du vase, l'ellipse que cet insert impose est suffisamment longue pour justifier que la jeune femme n'ait pas maintenu figé son sourire pendant plusieurs secondes alors que son père s'est endormi.

L'inexactitude de Richie traduit tout de même quelque chose de l'effet provoqué par la séquence de *nō*. En interprétant grâce au découpage puis au montage les émotions de la jeune femme, le spectateur prête à son tour des intentions au père qui, de son côté, n'a pas d'arrière pensée particulière à cet instant et se contente de réellement apprécier une pièce en cours de représentation évacuée pour un temps du champ, ce que Richie analyse comme un portrait indirect. À ce titre, la courte description de la situation donnée par Bordwell et déjà signalée est révélatrice : il parle de vue (*view*) du père et de plan (*shot*) sur sa fille. Probablement sans le vouloir, le premier vocable traduit le point de vue du personnage féminin sur son père, sans pour autant être strictement subjectif, tandis que le second témoigne de la saisie par la caméra et donc le spectateur filmique de la jeune femme en train de regarder, en pleine « action de regarder ». Ainsi, bien qu'elle n'ait pas à entrer en ligne de compte pour la compréhension de ces jeux de regards, il importe cependant que la représentation ait été montrée afin d'insister dans un premier temps sur le fait que les personnages « regardent » quelque chose plutôt qu'ils ne « voient ». Dès lors, tout détournement de l'attention dote d'un poids non négligeable le nouvel objet de l'attention, ici, dans le cas de la jeune fille, une autre spectatrice puis le père lui-même. L'espace scénique sert donc à faire circuler les regards vers deux autres membres du public grâce à un système

⁴⁶⁰ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 117. Il estime que Schrader sous-entend également que la jeune femme voit le vase. Il n'est pas possible de l'affirmer mais la description faussée que Schrader donne de la scène (il évoque trois plans sur le vase au lieu de deux, et donc un enchaînement imaginaire des plans) fait de toute façon planer le doute sur sa proposition.

spectaculaire triangulaire duquel s'extrait la jeune fille. Son regard en retrait aurait paru plus étrange et risquait d'être remarqué par les autres s'il n'y avait pas dans l'esprit du spectateur filmique ce spectacle suffisamment attirant visuellement pour les autres spectateurs, spectacle qu'il situe dans l'espace et auquel il donne une existence concrète. Au contraire, dans la séquence du *Goût du riz au thé vert* analysée précédemment, l'absence de contrechamp sur la scène de *kabuki* participe du caractère flottant des regards des protagonistes à la recherche d'une autre spectatrice qui ne se manifeste finalement jamais.

Pour Bordwell, « ce n'est pas avant la scène de *nō* dans *Printemps tardif* qu'Ozu trouvera une façon satisfaisante de filmer une performance théâtrale, mais même plus tard il préférera ne montrer que le public et ne pas révéler la salle⁴⁶¹. » Cependant, voir un accomplissement dans ce choix n'est pas des plus pertinents puisqu'Ozu ne réitérera pas l'expérience comme le remarque lui-même Bordwell. Surtout, ce dernier fait cette remarque au sujet de l'échec relatif du documentaire *La Danse du lion*. Or les enjeux du découpage de la séquence de *Printemps tardif* ne résident pas dans la seule monstration de la pièce. Cette séquence se démarque davantage par la monstration explicite grâce au découpage, répétée au montage, d'un observateur puis d'un objet. La décision narrative principale consistant à mêler découverte de la nouvelle femme potentielle dans le public et situation spectaculaire globale l'emporte ici sur les recherches habituelles de correspondances graphiques chez le cinéaste. Mais ce découpage en champ-contrechamp entre un observateur immobile et un élément en mouvement, bien que rare, n'est pas unique dans son cinéma. Ainsi, dans une séquence de *Printemps précoce* (1956), deux hommes en train de discuter près d'une rivière ont le regard attiré par les exclamations à l'unisson de rameurs passant à proximité. L'objet de leur attention n'est cependant que passager et ils reviennent bien vite à leur discussion⁴⁶². Il s'agit en effet de deux individus isolés philosophant à partir de ce que leur évoquent ces jeunes sportifs sur le temps qui passe et leur point de vue ne

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 261, notre traduction. « Not until the *nō* scene in *Late Spring* would Ozu find a satisfactory way to film theatrical performance, but even after that he preferred to show only the audience and not reveal the stage. »

⁴⁶² Hasumi évoque une situation comparable dans *Été précoce* lorsqu'un couple âgé commente l'élévation dans le ciel d'un ballon qu'un jeune enfant a probablement lâché par inadvertance : « Le lyrisme d'Ozu ne s'exprime ni dans un échange de regards, ni dans le symbolisme psychologique de l'objet du regard, mais précisément dans le geste de deux êtres, qui simultanément regardent un même objet. » Shigehiko HASUMI, *Yasujirō Ozu, op. cit.*, p. 156. La description qu'il en donne n'est cependant pas exacte (les deux personnages ne lèvent pas les yeux vers le ciel en même temps puisque la femme voit le ballon la première avant de le désigner du doigt à son mari). De plus, le principe du champ-contrechamp n'est ici pas strictement respecté car le découpage présente deux cadrages différents sur le couple, le plan du ballon s'insérant entre deux variantes. Le second plan sur le ballon est lui aussi différent du premier mais cela se justifie davantage par son déplacement dans les airs au cours des échanges entre les deux personnages.

peut être généralisable à la situation spectatorielle d'un ensemble d'individus formant un public. Si leurs commentaires évoquent tout autant la vie et la jeunesse liée au sport, l'activité physique et la nature, l'eau de la rivière que l'on suit ou que l'on regarde couler, cela n'est pas comparable à la narration et à la diégèse qu'impose l'attention portée à une représentation artistique.

Bien que la séquence de *Printemps tardif* présente des champs-contrechamps entre spectateurs et spectacle et qu'elle s'ouvre et se ferme par un plan sur les premiers – le passage du duo père-fille à la fille seule témoignant de l'évolution narrative –, Ozu ne propose jamais d'ouvrir la monstration de ces situations par un plan sur le spectacle puis un plan sur un ou des spectateurs⁴⁶³. Aussi, dans une sorte de retournement des interprétations les plus courantes, même un contenu narratif relativement obscur comme celui de cette pièce de *nō* se colore d'une certaine interprétation du simple fait qu'une jeune femme en train d'assister à sa représentation sombre dans une profonde tristesse. Même dans les séquences de spectacle d'*Histoires d'herbes flottantes* et d'*Herbes flottantes* dont les protagonistes sont pourtant des acteurs, Ozu débute les scènes de représentations par des plans sur la salle et son public et les rapports oculaires sont rapidement détournés au profit de situations voyeuristes aux enjeux narratifs plus importants. De même, chez Mizoguchi, que son contenu narratif soit limpide ou non, la représentation théâtrale n'importe narrativement que parce qu'elle est observée par des personnages essentiels à l'évolution de l'histoire ou, du moins, importe d'autant plus qu'elle est observée par certains protagonistes du film si le personnage principal est lui-même au cœur de cette représentation. Dès lors, l'étude de l'effet produit par le découpage du spectacle sur le visage, plus ou moins impassible, d'un spectateur doit laisser sa place à celle de l'effet du visage sur notre compréhension et notre appréciation de l'objet observé. Le spectateur de théâtre devient de cette façon lui-même objet d'un spectacle voyeuriste, ce retournement du regard spectaculaire mettant en abyme le regard exercé par le cinéaste sur le profilmique grâce aux choix de découpage qu'il offre au spectateur du film. Le regard d'un tiers lors d'une confrontation entre un spectacle et son public renvoie ainsi au regard démiurgique d'un cinéaste qui contrôle par le découpage les regards au sein du profilmique, impose une identification au regard du public de théâtre et oriente ainsi la direction de celui des spectateurs du film.

⁴⁶³ Branigan nomme cet enchaînement le point de vue « découvert » ou « rétrospectif ». Edward BRANIGAN, *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, op. cit., p. 111, notre traduction. « discovered POV », « retrospective POV ».

IV.2.c. Projections (bis)

Cette mise en rapport, principalement par le champ-contrechamp, entre un observant et un observé évoque la situation canonique du personnage principal de *Fenêtre sur cour* dans lequel sont en jeu non pas tant les puissances du montage comme l'affirmait Hitchcock en invoquant l'effet Koulechov⁴⁶⁴, que celles du découpage cinématographique. Mais l'étude des passages les plus célèbres de ce long métrage révèle là aussi une inversion des interprétations couramment reprises. L'étude de la séparation entre éléments sonores et visuels dans le *bunraku* a déjà suscité une comparaison par François Bizet entre la situation du personnage principal de ce film américain et celle du spectateur de ce théâtre de marionnettes à l'affût d'indices sonores pour faciliter sa compréhension des éléments visuels, comparaison attirant déjà l'attention sur la participation active de ce « spectateur ». Les exemples précédents permettent d'affirmer encore davantage que c'est parce que le protagoniste d'Hitchcock sourit, s'émoustille ou s'inquiète, que ses voisins paraissent aux spectateurs du film tour à tour ridicules, excitants (excitante en l'occurrence) ou suspect. Or, comme l'ont suggéré Jean Douchet⁴⁶⁵ ou Gilles Deleuze⁴⁶⁶, l'identification du spectateur au protagoniste du film d'Hitchcock est particulièrement forte du fait de la quasi-mise en abyme que propose la diégèse, le photographe immobilisé observant par la fenêtre la fiction criminelle que son esprit fantasma, voire projette sur l'écran que constitue la façade de l'immeuble d'en face.

Cette métaphore évoque justement l'unique cas de représentation artistique montrée dans un film d'Ozu avant que n'en soient vus les spectateurs en contrechamp, à savoir celui de la projection cinématographique. En effet, les protagonistes du *Fils unique* (1936) vont voir au cinéma le film allemand *La Vie tendre et pathétique* (Willi Forst, 1933), tandis que ceux d'*Une femme de Tōkyō* (1933) assistent à une projection du sketch *The Clerk* réalisé par Ernst Lubitsch pour le film collectif *Si j'avais un million* (1932)⁴⁶⁷. Mais à chaque fois la sortie au cinéma compte davantage que l'appréciation du film projeté, et cette sortie n'est prétexte à aucun autre enjeu narratif. Dans le premier, le fils veut faire découvrir à sa mère le cinéma parlant mais celle-ci s'endort durant la projection, la sé-

⁴⁶⁴ François TRUFFAUT, *Hitchcock/Truffaut*, *op. cit.*, p. 178-179.

⁴⁶⁵ Jean DOUCHET, *Hitchcock*, nouvelle édition, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite Bibliothèque », 1999 [1967], p. 282-285.

⁴⁶⁶ Gilles DELEUZE, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, *op. cit.*, p. 276.

⁴⁶⁷ David Bordwell signale qu'un extrait du *Rêve immolé* (Richard Wallace, 1928) apparaît dans un autre film d'Ozu, *Mademoiselle* (1930), aujourd'hui perdu. Cf. David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, *op. cit.*, p. 72.

quence soulignant principalement l'attendrissement filial et leur affection mutuelle⁴⁶⁸. Dans le second, les deux spectateurs principaux discutent durant la projection et s'échangent des documents. À chaque fois, les histoires des films projetés ne sont aucunement évoquées, l'extrait du célèbre sketch de Lubitsch où un employé de bureau joué par Charles Laughton gagne à la loterie et démissionne dans la foulée en grimaçant face à son patron, étant même écourté juste avant sa chute⁴⁶⁹. Pourtant, celle-ci aurait éventuellement pu faire écho à la situation d'une des protagonistes du film d'Ozu, à savoir la sœur de l'homme assistant à la projection qui travaille comme secrétaire mais également comme entraîneuse afin de payer les études de son frère. Le même cas de figure se retrouve dans *La Mère* (1952) de Naruse dans lequel, comme le remarque Jean Narboni : « [...] une scène nous montre la sentimentale Toshiko dans une salle de cinéma où elle est allée "pour pleurer un bon coup". De façon surprenante, le mot "Fin" s'inscrit plein cadre sur fond noir au moment où la séance s'achève. Passé le petit choc de cette fin trompeuse d'un film dans le film, le cours de l'intrigue de *La Mère*, jamais interrompu, se poursuit calmement⁴⁷⁰. » Ainsi, comme cela a déjà été souligné, ces séquences se déroulant au cinéma ne présentent pas d'intérêt narratif particulier.

Le cas de *The Gold Ring Solar Eclipse* (Hiroshi Shimizu, 1934), film très partiellement sonore grâce à quelques bruitages (sonneries, moteurs, rotatives de journaux, etc.), est un peu plus particulier. Celui-ci comprend également une scène de sortie au cinéma où les protagonistes regardent le long métrage parlant *Le Cantique des cantiques* (Rouben Mamoulian, 1933), et plus particulièrement la dernière scène de ce dernier, jusqu'au carton final (« The End »). Si cette fois les bords de l'image projetée aux coins arrondis sont visibles, son apparition soudaine entraîne tout de même un doute passager en raison de l'identité incertaine du personnage alors visible. Après un carton rapportant la réplique

⁴⁶⁸ S'il n'identifie pas le film projeté, Noël Burch estime que cet extrait est une façon consciente pour Ozu de « mesurer la distance parcourue » vis-à-vis du « mode de représentation occidental » tout en se remémorant « les enthousiasmes cosmopolites de sa jeunesse ». Il s'attarde ainsi sur la façon qu'aurait Ozu d'intégrer à son montage un insert du film de Frost « *comme si c'était là un pillow-shot* », oubliant de signaler un autre effet de transition, un fondu au noir qui clôt la séquence du film allemand et par la même occasion celle au cinéma du film japonais. Noël BURCH, *Pour un observateur lointain : forme et signification dans le cinéma japonais*, op. cit., p. 193, souligné par l'auteur.

⁴⁶⁹ Pour Burch, Ozu inclut consciemment cet exemple filmique de rejet de la hiérarchie à la logique narrative de son propre film. Il insiste alors sur le plan qui précède (une machine à écrire au commissariat) et celui qui suit (une épée dans un fourreau) immédiatement cette séquence au cinéma, les qualifiant à nouveau de « *pillow-shots* ». Le premier se différencie pourtant de la définition qu'il donne de ce type de plan puisqu'il s'agit d'un insert sur une machine à laquelle tape activement un personnage. Il est en revanche possible qu'Ozu l'ait volontairement fait suivre du carton de générique du film américain comme si celui-ci avait été tapé à la machine. *Ibid.*

⁴⁷⁰ Jean NARBONI, op. cit., p. 29.

d'une jeune femme invitant deux hommes au cinéma (« Allez. On y va ! »), l'actrice du film dans le film, en l'occurrence Marlene Dietrich, peut être un instant confondue avec le personnage de cette femme japonaise vêtue et coiffée à l'occidentale. En effet, le visage de Dietrich qui est alors cadrée en plan rapproché taille, n'est pas tout de suite discernable, tandis que ses cheveux sont noircis par une ombre importante et que sa robe sombre rappelle celle de la Japonaise. Or, cette dernière n'a été qu'aperçue en train d'arriver à l'arrière plan dans la scène précédant le carton, ce qui laissait supposer le recours par la suite à un plan rapproché afin de la valoriser. De plus, si les trois protagonistes installés dans la salle s'échangent des regards et des paroles sans rapport avec le film projeté, la thématique du triangle amoureux du film de Mamoulian n'est pas sans faire écho à la situation dépeinte par celui de Shimizu.

Dans le cas d'Ozu, ces séances de cinéma participent selon Bordwell d'une forme de « réflexivité intertextuelle » sur son propre cinéma⁴⁷¹, les personnages du *Fils unique*, premier long métrage de fiction tourné uniquement en version sonore et mettant fin définitivement au muet pour Ozu, commentant par exemple une projection de film sonore. Elles rejoindraient d'autres formes de mise en abyme de son style repérées par Bordwell⁴⁷², par le biais par exemple de la comparaison avec celles d'autres cinéastes⁴⁷³. Il s'attarde particulièrement sur une autre séquence de projection permettant au cinéaste de discourir sur son propre cinéma, celle d'un film amateur dans *Gosses de Tōkyō*⁴⁷⁴. Si sa démonstration demeure pertinente, il importe cependant de différencier ce dernier exemple des précédents en ce qui concerne les questions d'intégration narrative d'une œuvre extérieure au film lui-même. Dans les premiers exemples, l'image du film projeté intègre parfaitement le cadre du film d'Ozu ou de Naruse. Par cette parfaite correspondance des cadrages, le champ montrant le film projeté peut dès lors renvoyer au point de vue de n'importe quel spectateur présent dans la salle, ce qui annule tout enjeu scénaristique. Importe davantage dans ce cas le bouleversement apparent de la diégèse filmique, particulièrement dans l'extrait du *Fils unique* qui débute par les cartons du générique de *Si j'avais un million* et celui de *La Mère* qui voit s'inscrire plein écran le carton « Fin » en japonais. S'il en est globalement de même dans la scène de *The Gold Ring Solar Eclipse*, celle-ci propose tout de même un entre-deux. Ainsi, les bords de l'image projetée sont visibles mais les spectateurs ne sont

⁴⁷¹ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 72, notre traduction. « [...] intertextual self-consciousness [...] »

⁴⁷² *Ibid.*, p. 118.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 229.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 118 et p. 229.

jamais vus dans le même plan que l'écran de projection. D'un point de vue narratif, la sortie au cinéma ne cristallise aucun enjeu scénaristique majeur mais l'œuvre projetée résonne tout de même légèrement avec l'histoire du film principal. La projection de *Gosses de Tōkyō* se démarque en revanche bien plus fortement. Il s'agit cette fois d'un film amateur que les spectateurs regardent chez eux pour prendre plaisir à se voir eux-mêmes à l'écran. Ils sont donc vus s'installer devant l'écran avant que la projection ne débute. Mais la projection garde son importance en tant que projection : les bords de l'écran ou du moins de l'image projetée sur l'écran demeurent toujours visibles. L'intégration au cadre du film d'Ozu n'a jamais lieu. Or, au même titre que certaines des représentations théâtrales étudiées précédemment, cette projection constitue un tournant dramatique important. Deux enfants qui y assistent se révoltent en effet contre l'autorité paternelle lorsqu'ils découvrent à l'écran leur père en train de faire le pitre pour le plaisir de son patron et des autres spectateurs. Humiliés, ceux-ci quittent alors la projection en cours comme le faisaient lors de spectacle de marionnettes la princesse dans *La Vie d'O'Haru femme galante* et la femme d'âge mûr dans *Une femme dont on parle*. Ozu donne ainsi à voir leur point de vue sur les autres spectateurs en train de rire des facéties de leur père et donc, dans leurs esprits, de se moquer de lui. Cette attention portée au regard des autres est déjà soulignée auparavant lorsque l'un des spectateurs, tout honteux de se voir à l'écran en compagnie de geishas alors que sa femme assiste à la projection, regarde embarrassé autour de lui.

La scène de *Gosses de Tōkyō* ne peut être associée aux autres séquences de projections cinématographiques déjà signalées car l'objet projeté relève de la « cinématographie-attraction⁴⁷⁵ » : les personnes filmées s'adressent à la caméra, font les pitres pour elle, brisant continuellement la ségrégation spatiale propre au cinéma institué. Surtout, les personnes filmées sont elles-mêmes spectatrices. Leur « référent » original, réel, assis face à l'écran peut donc être soumis au regard du spectateur filmique auquel les enfants servent ici d'intermédiaires. Certes, il est toujours possible de scruter le visage de l'acteur James Stewart plutôt que celui du personnage Jefferies dans *Fenêtre sur cour*, mais notre regard n'a aucune influence sur lui, car le comédien et le spectateur partagent deux temporalités différentes. Or, même dans l'ébauche de fiction que montre ce film amateur de *Gosses de Tōkyō* où un homme rencontre deux geishas dans la rue, les personnages s'adressent directement à la caméra, selon une esthétique typique du film de famille, à mille lieues de

⁴⁷⁵ Cf. André GAUDREULT, *Cinéma et attraction : pour une nouvelle histoire du cinématographe*, op. cit., p. 11.

l'esthétique ozuïenne dont les personnages échangent pourtant des regards flirtant avec l'objectif de la caméra. De plus, l'homme au centre des attentions dans ce passage est lui-même spectateur de la situation, craignant d'ailleurs les réprimandes de son épouse. Dans tous les cas, il y a transfert de l'action passée sur la réalité, sur le présent de l'individu qui l'a effectuée et qui peut être présentement jugé pour cela par le regard de l'autre. Il s'agit en quelque sorte d'une recreation de la présentationnalité typique de l'acteur de théâtre japonais qui est à la fois personne et personnage, une présentationnalité disséquée grâce au dispositif de projection sur un écran devant un public. Et cette présentationnalité (où s'entend d'ailleurs le mot « présent ») s'oppose à une représentationnalité (où le suffixe marque la succession temporelle et donc le passé, c'est-à-dire une « re-présentation ») qui aurait pu détacher le personnage de son référent en chair et en os : l'homme sur l'écran fait la grimace mais le même homme devant l'écran, tout gêné, est interpellé par ses voisins et fusillé du regard par ses enfants humiliés.

Les projectionnistes s'activent autour du projecteur, éteignent et rallument la lumière : tout comme dans la séquence d'ouverture du *Silence est d'or* déjà évoquée dans ces lignes, la projection est en elle-même un spectacle, une attraction foraine loin de l'aspiration mentale et sensorielle qu'impose la diégèse cinématographique. Il s'agit encore d'une situation théâtrale que le cinéma, à savoir ici le film d'Ozu, peut intégrer par le découpage et l'organisation des jeux de regards. Au contraire, les autres séquences de projections cinématographiques n'offrent aucune réalité profilmique dans laquelle « découper » en raison de cette antithéâtralité automatique du cinéma telle que désignée par Michael Fried⁴⁷⁶, alors qu'une l'œuvre théâtrale, au sens friedien, se présente comme un objet appartenant à la même réalité que celle du spectateur et non une unité artistique hors du réel. En effet, alors que les personnages de *Gosses de Tōkyō* assistent à un spectacle relevant de la cinématographie-attraction, une attraction produite par une action mécanique clairement identifiée, et qu'ils sont observés par d'autres pour cette raison, à la fois dans l'image projetée et devant elle, la représentation proposée par le cinéma ne partage pas le même espace-temps que son spectateur. C'est une « succession de projections automatiques du monde⁴⁷⁷ » que le spectateur peut « voir sans être vu⁴⁷⁸ » pour reprendre les expressions de Stanley Cavell.

⁴⁷⁶ Michael FRIED, *Contre la théâtralité*, op. cit., p. 135.

⁴⁷⁷ Stanley CAVELL, op. cit., p. 109-110.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 71.

Tous ces exemples ont montré que face aux situations théâtrales, le découpage cinématographique assure la double intégration des composantes monstratives et des enjeux narratifs de l'œuvre théâtrale à leur équivalent filmique en réglant le choix des cadrages et leur articulation. Au-delà de l'intégration monstrative déjà exposée, par la gestion morcelée de l'espace et le dépassement des frontières diégétiques qu'il propose, le découpage garantit l'intégration narrative des éléments de narration de l'œuvre scénique qui résonnent alors, le plus souvent sur un mode symbolique, avec les enjeux scénaristiques de la fiction filmique (triangle amoureux, avenir professionnel, etc.). À l'étape du découpage, la narration est déjà envisagée comme chaîne d'éléments distincts à montrer selon un certain ordre, souvent avant même de nécessiter répétition ou reprise (par exemple, une configuration en champ-contrechamp répétée plusieurs fois). Le découpage allie alors monstration, puisqu'il active pour la première fois un plan, et narration, puisque le plan y est envisagé par rapport à ce qui suit et ce qui précède, ce qu'André Gaudreault désigne comme le « tournage en fonction du montage⁴⁷⁹ ». Comme le révèlent toutes ces séquences où un individu est vu en train de voir quelque chose, un plan cinématographique montre pour narrer. Et s'il est vrai, que, comme le précise Gaudreault, « sur le plan de ce paramètre essentiel de la narrativité qu'est la temporalité, le montage permet aux images filmiques d'accéder à des dimensions inconnues du discours, contraint à ce niveau, de la monstration⁴⁸⁰ » et que « [...] l'activité "montagiste" du narrateur filmique permet l'inscription d'un véritable passé narratif⁴⁸¹ », un rapport temporel à court terme est bien en jeu dans le découpage puisque la première occurrence d'un plan vient nécessairement avant et/ou après un autre. Même en l'absence de traces écrites (découpage technique, *story-board*, plan de tournage), la simple existence d'un nouveau cadrage dans une suite d'images est la preuve d'une volonté d'action sur le profilmique, c'est-à-dire d'une décision de découper une portion d'espace-temps. Il s'agit par excellence d'une « idée de cinéma » selon Gilles Deleuze, ce « bloc de mouvements/durée⁴⁸² » qu'invente un cinéaste, ce bloc d'images qui figure l'écoulement du temps par la représentation de l'action. Le découpage serait typiquement une idée cinématographique en ce qu'il décompose la réalité profilmique en blocs de mouvements/durée qu'il assemble dans l'optique d'une chaîne filmique avant même tout montage⁴⁸³. C'est proba-

⁴⁷⁹ André GAUDREULT, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, op. cit., p. 29.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 101.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 104.

⁴⁸² Gilles DELEUZE, conférence de 1987 à la Fémis retranscrite dans « Qu'est-ce que l'acte de création ? », *Trafic*, n° 27, automne 1998, p. 135.

⁴⁸³ Une telle conception est déjà sous-jacente chez Walter Benjamin, celui-ci affirmant en 1936 qu'au cinéma « l'œuvre d'art proprement dite ne s'élabore qu'au fur et à mesure que s'effectue le découpage. Découpage

blement pour cette raison que le cinéma d'Ozu est particulièrement révélateur à ce sujet car, comme le remarque Youssef Ishaghpour :

« Sans doute, tout film se compose d'une suite de cadres d'espace-temps. Cependant, cela disparaît, devient action et récit [...]. Mais on rencontre, chez Ozu, "le découpage" en tant que tel : le cadre et l'intervalle, cette possibilité fondamentale de la photographie et surtout du cinéma – si étrangère à "la composition" picturale – de trancher, de couper, en cadrant, en isolant dans la continuité du monde et dans le flux du temps, et du même coup, de mettre à distance, de conférer à ce qui est ainsi isolé, dans l'attention et l'accueil, un caractère indéniablement esthétique. Grâce à ce découpage, cette mise à distance, ces intervalles, le cinéma d'Ozu crée une musique, rend le temps perceptible dans sa réalité d'espace, dans sa visibilité⁴⁸⁴. »

Une fois qu'il s'est lui-même accompli hors du paradigme de la cinématographie-attraction et du cinéma uniponctuel⁴⁸⁵, le cinéma a donc cette capacité de digérer toute situation spectaculaire pour l'intégrer à la réalité autonome qu'il propose, c'est-à-dire une réalité anti-théâtrale. Les points de vue profilmiques et les éléments narratifs que véhicule cette situation sont incorporés parce que le cinéma reconstruit un point de vue sur ces points de vue

dont chaque partie intégrante est la reproduction d'une scène qui n'est œuvre d'art ni par elle-même ni par la photographie. » Et plus loin : « La nature illusionniste du film est une nature au second degré – résultat du découpage. » Walter BENJAMIN, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », *Écrits français*, *op. cit.*, chapitre X, p. 153 et chapitre XIV, p. 160. Le premier passage est absent de la version de 1939 traduite en 1959 par Maurice de Gandillac, revue en 2000 par Rainer Rochlitz et éditée puis rééditée par Allia, tandis que le second est traduit par « La nature illusionniste du film est une nature au second degré ; elle est le fruit du montage. » Walter BENJAMIN, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, *op. cit.*, chapitre XI, p. 52. Il en est de même dans les nouvelles versions traduites en 2011 par Lionel Duvoy toujours pour Allia et en 2013 par Frédéric Joly pour Payot. Dans la version allemande, Benjamin emploie pour ce second passage le mot « coupe » (*Schnitts*) qui peut s'appliquer au montage comme au découpage (une « coupe de réel » en quelque sorte), mais la deuxième proposition est plus probable puisqu'il recourt dans la phrase suivante au terme « Montierung », traduit par « montage » dans les différentes versions françaises (« Ce qui veut dire : au studio l'équipement technique a si profondément pénétré la réalité que celle-ci n'apparaît dans le film dépouillée de l'outillage que grâce à une procédure particulière - à savoir l'angle de prise de vues par la caméra et le montage de cette prise avec d'autres de même ordre. » *Ibid.*). Cf. Walter BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, chapitre XI, version en ligne, <http://www.artelab.uni-bremen.de/~robben/KunstwerkBenjamin.pdf>, dernière consultation le 28 juillet 2015. Nous pouvons supposer que c'est à Klossowski que l'on doit l'apport dans cette traduction du terme « découpage » très usité en France dans l'entre-deux-guerres comme l'a montré Laurent Le Forestier durant son intervention « Archéologie du découpage : de la pensée technique à la réflexion théorique » le 24 septembre 2013 lors du colloque international « Le Découpage au cinéma : enjeux théoriques et poétiques » organisé par Vincent Amiel, Gilles Mouëllic et José Moure du 23 au 27 septembre 2013 au Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle (communication mise en ligne le 2 octobre 2013, <http://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/forge/861>, dernière consultation le 28 juillet 2015). Durant celle-ci, Le Forestier revient également sur des pensées plus anciennes du découpage comme « idée » (Henri Diamant-Berger dès 1918 par exemple). Notons enfin que dans le documentaire *Le Celluloïd et le marbre* (1966) réalisé par Éric Rohmer pour la série d'André S. Labarthe *Cinéastes de notre temps*, Klossowski insiste sur la différence en art entre l'analyse et la création. Cette différenciation s'appliquerait-elle au couple découpage / montage ?

⁴⁸⁴ Youssef ISHAGHPOUR, *Formes de l'impermanence : le style de Yasujirō Ozu*, Tours/Paris, Farrago/Léo Scheer, 2002 [1994], p. 42.

⁴⁸⁵ « Point de vue unique avec caméra fixe ». Cf. André GAUDREAU, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, *op. cit.*, p. 29, note 7.

pour les intégrer à sa propre réalité diégétique projetée automatiquement à un autre spectateur qui peut ainsi la voir sans être vu. Il s'agit donc d'un spectateur second, contrairement à celui de la cinématographie-attraction. Les possibilités d'intégration narrative et monstrative des éléments théâtraux aux éléments cinématographiques disent donc quelque chose de l'essence du cinéma. D'une certaine manière, la tendance théâtrale impliquée par la part monstrative du cinéma – cette tendance qui prédomine largement dans le cas de la cinématographie-attraction – est contrebalancée par sa part narrative : le « cinéma » narre toujours déjà un peu malgré, ou par-delà, l'appel à la monstration. D'un autre côté, il a toujours besoin de montrer une image de plus pour narrer et continuer à narrer. Si, pour André Gaudreault, il faut attendre le montage pour qu'une narration forte se mette en place au sein du paradigme « cinéma » et au-delà du micro-récit véhiculé par chaque plan, le stade du découpage assure bien un rôle à ce niveau. Ainsi, la nature antithéâtrale du cinéma a été mise à l'épreuve dans un premier temps de la monstration du théâtral, puis de l'intégration d'éléments théâtraux à la narration filmique par l'intermédiaire du point de vue d'un spectateur en particulier sur une œuvre scénique. Mais que se passe-t-il lorsque le « théâtral » du théâtre intègre directement la construction diégétique du film par le biais du montage ou d'une théâtralisation du profilmique ? Le cinéma résiste-t-il encore à cette théâtralité ? À nouveau, le caractère présentationnel particulièrement marqué des pratiques japonaises doit faciliter la caractérisation des points de vue spectatoriels proposés dans ce type de cas.

TROISIÈME PARTIE

LE REGARD D'UN SPECTATEUR DISTANCIÉ :

INTÉGRATION REPRÉSENTATIONNELLE

DE LA PERFORMANCE THÉÂTRALE

L'élaboration d'un rapport privilégié entre un spectacle et un spectateur grâce au découpage cinématographique s'est jusqu'à présent caractérisée par son caractère disruptif vis-à-vis de l'œuvre théâtrale, un gros plan focalisant par exemple l'attention sur le visage d'un acteur plutôt que sur celui du personnage qu'il interprète sur l'espace scénique. La séquence au théâtre *nō* dans *Printemps tardif* a de plus montré que la compréhension de ce rapport au-delà du registre sensoriel relève de la spéculation (psychologique, symbolique, etc.), quelle que soit la connaissance que l'on peut avoir de l'œuvre théâtrale et du contexte narratif filmique dans lequel celle-ci se manifeste. En revanche, d'autres exemples où les choix de découpage n'étaient pas inféodés à un rapport spectatorial en particulier, ont à plusieurs reprises révélé durant cette étude la potentielle émergence d'une diégèse théâtrale depuis le cœur d'une performance. En effet, si elle a été jusqu'à présent appréhendée par le régime de représentation cinématographique comme un spectacle destiné à un public au sein du profilmique, la performance scénique n'en est pas moins la manifestation de cet autre régime de représentation qu'est le théâtre. Bien que ces deux régimes ne puissent s'assimiler comme le font par exemple le cinéma en prises de vues réelles et le dessin animé grâce au support qu'ils partagent⁴⁸⁶, la représentation cinématographique implique une phase de mise en scène analogue à celle du théâtre. Sans en restituer pour autant l'ensemble des dimensions sensorielles ou esthétiques (présence des corps, temps réel, etc.), un film peut donc adopter l'apparence d'une représentation théâtrale en empruntant la mise en scène. Or, mise à part la cinématographie-attraction qui repose sur cette analogie même, nombre de films de cinéma revendiquent des emprunts plus ou moins importants à la mise en scène théâtrale, notamment dans le cas d'adaptations cinématographiques de pièces de théâtre. Ces emprunts à des composantes de mise en scène théâtrale, qu'elles soient visuelles (mouvement chorégraphié, effet de plateau, etc.) ou sonores (bruitages, accompagnement musical, voix du conteur, etc.), invitent dès lors à repenser le rapport du spectateur à cette représentation cinématographique jusqu'à présent considérée comme antithéâtrale.

Il importe pour cela de différencier la mise en scène théâtrale entendue comme forme représentationnelle déjà aboutie, de la mise en scène théâtrale comme action sur un profilmique encore destiné à la représentation cinématographique. Dans le premier cas,

⁴⁸⁶ Nous renvoyons à ce sujet à la thèse de Jean-Baptiste MASSUET, *Quand le dessin animé rencontre le cinéma en prises de vues réelles : modalités historiques, théoriques et esthétiques d'une scission-assimilation entre deux régimes de représentation*, thèse de doctorat sous la direction de Laurent Le Forestier, Université Rennes 2, 2013.

c'est par les fonctions narratives du montage cinématographique (mise en chaîne) qu'une performance théâtrale en tant qu'unité diégétique est susceptible d'intégrer une diégèse filmique plus globale. Le second cas incite à reconsidérer les spécificités de la monstration filmique (mise en scène et mise en cadre) jusqu'à présent explorées dans cette étude afin de comprendre comment une diégèse filmique peut s'accommoder de la coexistence d'éléments théâtraux et réalistes au sein d'un même profilmique. À nouveau, les caractéristiques monstratives et narratives des pratiques théâtrales japonaises qui associent diégèse mimétique (les dires et actions des personnages dans des espaces concrets) et diégèse non-mimétique (la narration assurée par les différents accompagnements sonores), qui plus est sur un mode présentationnel supposant une coprésence réaliste et théâtrale dans un même espace de représentation, facilitent l'étude de leurs interactions avec la diégèse filmique. Qu'advient-il en effet de la présentationnalité intrinsèque aux pratiques théâtrales nipponnes ? Est-elle dissoute par l'antithéâtralité cinématographique comme dans le cas des monstrations de performances étudiées jusqu'à présent ? Est-elle au contraire valorisée selon une logique de distanciation marquée par des formes de théâtralité, c'est-à-dire une prise en compte du regard du spectateur par des choix de mise en scène du profilmique n'obéissant pas à une logique diégétique réaliste (tels des éclairages ou des décors ouvertement artificiels ou le visage masqué d'un acteur) ou des choix de mise en cadre insistant par exemple sur une distance physique et donc visuelle par rapport à ce profilmique ? Cela peut-il aller jusqu'à la résurgence de principes attractionnels cherchant à faire communiquer réalité filmique et réalité du spectateur ?

Chapitre V : Intégration au récit par la mise en chaîne

Les exemples de projections cinématographiques croisées précédemment dans *La Mère*, *Le Fils unique* ou *Une Femme de Tōkyō* ont déjà mis en évidence le rôle du montage dans la substitution momentanée d'une diégèse par une autre au sein d'un même film. L'identification d'un personnage de spectateur, grâce au découpage cette fois, est alors susceptible de compenser la perturbation diégétique ainsi engendrée en permettant au spectateur extra-filmique de déterminer quelle diégèse englobe l'autre dans son profilmique. Cette intégration a toutefois été facilitée par la correspondance matérielle (la pellicule mais aussi le cadre) des supports de deux diégèses issues d'un même régime représentationnel alors que nous allons désormais nous intéresser à des cas où le montage associe des réalités informées par ces deux régimes distincts que sont le cinéma et le théâtre. Que produit cette association en termes monstatifs et narratifs, notamment lorsque ces régimes se confrontent à la même source scripturale et participent ainsi à l'illustration d'une même diégèse ? Quelle relation entretient le spectateur extra-filmique à cette mixité représentationnelle au sein d'un même film, qu'un spectateur diégétique lui serve ou non d'intermédiaire ?

L'intégration d'éléments théâtraux à la diégèse filmique par le biais du montage cinématographique qui sera ici considéré dans son sens le plus large et inclura donc le mixage de la bande son, est avant tout tributaire d'une syntaxe. Le montage permet ainsi de juxtaposer différentes réalités en en soulignant plus ou moins les bornes (raccords, fondus d'ouverture, de fermeture, au noir, au blanc, à la couleur, ou encore enchaîné), mais aussi de les mêler par la surimpression ou l'incrustation par exemple, tandis que le mixage peut servir à plus ou moins accentuer les passages de l'une à l'autre. Mais les effets narratifs ou symboliques qui découlent de ces marqueurs syntaxiques ne sont pas déterminés à l'avance, la présence d'un personnage filmique témoin de cette intégration pouvant en orienter grandement la signification. Nous allons donc nous intéresser dans un premier temps au cas où le changement de régime représentationnel est introduit par la subjectivité d'un personnage, puis aux cas où ce changement obéit à une logique extradiégétique afin de saisir les enjeux de tels recours à la représentation théâtrale au sein d'une diégèse filmique.

V.1. Figuration de réalités mentales

Au cinéma, une suite d'images visuelles ou auditives peut servir à représenter l'imaginaire d'un personnage, c'est-à-dire une réalité mentale⁴⁸⁷ qui ne vaut que pour la diégèse filmique et non pour le profilmique. Alors que le contexte réaliste de la séquence au théâtre *nō* dans *Printemps tardif* n'a précédemment pas permis de déterminer avec certitude la nature des échos symboliques potentiels entre l'œuvre théâtrale et la spectatrice attristée qui focalise les enjeux du découpage, le montage offre la possibilité d'introduire au sein de la chaîne diégétique des réalités figurant plus ou moins symboliquement l'imaginaire d'un personnage dans une situation donnée. Le cinéma japonais fournit ainsi plusieurs exemples où une représentation théâtrale suscite l'activité mentale d'un personnage de la diégèse filmique mais aussi des cas où cet imaginaire est illustré sous la forme d'une performance théâtrale.

V.1.a. Juxtaposition de réalités

Une première forme d'intégration d'éléments théâtraux à la diégèse filmique principale peut résulter d'une juxtaposition grâce au montage de réalités⁴⁸⁸ figurées par différents régimes représentationnels. Le film *Désirs volés* dont certaines scènes de représentations théâtrales ont déjà été abordées dans ces lignes, justifie ainsi l'illustration d'un univers mental dans une séquence où son personnage principal, un jeune régisseur qui a tenté de renouveler les pratiques de la troupe ambulante avec laquelle il travaille, souhaite discuter avec l'acteur vedette au sujet d'une affaire personnelle. Alors qu'il s'apprête à interpellier le comédien qu'il vient de retrouver par hasard en train de s'entraîner sous le chapiteau désert, le jeune garçon se ravise. Il semble soudainement fasciné par la chorégraphie que déploie sur le plateau le danseur s'exerçant au premier acte de la pièce *shosagoto La Danse du lion*, au rythme d'une musique émise par un poste radiophonique. Le découpage alterne alors entre plans d'ensemble, larges ou moyens sur le danseur et plans rapprochés sur ce spectateur seul dans la salle vide. Cette série de champs-contrechamps relie les plans sur le premier absorbé dans sa chorégraphie et le second visiblement admiratif. Le spectateur du

⁴⁸⁷ Nous ne faisons pas référence ici à « l'image mentale » telle que l'entend Gilles Deleuze lorsqu'il étudie, à partir d'exemples tirés du cinéma d'Alfred Hitchcock notamment, la façon dont l'image cinématographique peut prendre comme objet une relation mentale. Cf. Gilles DELEUZE, « La crise de l'image-action », *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, *op. cit.*, p. 269-277.

⁴⁸⁸ Nous entendrons par « réalité » « l'expérience vécue que fait [un] sujet [du] réel », celle-ci relevant donc « entièrement du domaine de l'imaginaire ». Cf. Jacques AUMONT et Michel MARIE, « Réalité, réel », *op. cit.*, p. 172.

film semble donc devoir assister à cette performance par l'intermédiaire de ce regard spectatorial interne à la diégèse comme dans nombre d'exemples déjà croisés dans cette étude. Le privilège de ce point de vue est encore souligné lorsqu'un travelling avant vient finalement cadrer le jeune homme en gros plan. Toutefois, lorsque s'amorce un fondu au noir et que la musique diégétique se fait extradiégétique, le spectateur saisit qu'il assiste désormais à une représentation mentale. Celle-ci prend alors les allures d'une performance scénique. Le danseur y apparaît cette fois dans le second acte de *La Danse du lion* en train d'exécuter une chorégraphie complexe devant un orchestre complet et accompagné de deux jeunes danseurs dans une salle de spectacle prestigieuse sans aucun lien avec le reste du film.

Le montage parallèle permet ainsi la figuration de l'imaginaire de ce personnage soudainement absorbé dans ses pensées. La raison de ce passage quasi onirique longue d'une minute et vingt secondes demeure toutefois relativement obscure en termes narratifs. Détachée de tout contexte, cette performance théâtrale interrompt la diégèse filmique réaliste de façon surprenante. Elle met qui plus est en valeur le danseur qui n'est qu'un personnage très secondaire du film, bien qu'il soit la vedette de la troupe. Peut-être trouve-t-elle sa justification dans la révélation qui semble s'imposer au régisseur : alors qu'il s'apprête à annoncer une décision personnelle d'ordre sentimental qui implique également l'acteur en train de répéter, le jeune homme réalise qu'il risque ainsi de mettre en péril l'avenir de la troupe, une troupe dont il n'a finalement guère pris au sérieux la valeur artistique. Shōhei Imamura semble ainsi admettre que la beauté gratuite du geste artistique subsiste malgré le ton badin de son film et la trivialité de ses personnages. Mais une telle valorisation d'un art classique demeure surprenante dans un film annonçant la veine réaliste voire naturaliste de l'œuvre de son cinéaste qui s'intéressera toute sa carrière aux aspirations et aux médiocrités du « bas peuple ». Bien que la Nikkatsu soit moins attachée à la tradition artistique japonaise que sa rivale Shōchiku, cette intrusion peut également s'expliquer par une volonté de la société de production de valoriser une pratique artistique locale dans un film relativement transgressif, en imposant sa volonté à ce réalisateur qui dirige alors son premier long métrage. Aussi, la présence de ce spectateur intermédiaire s'apparente-t-elle à un prétexte afin d'atténuer l'effet de juxtaposition diégétique qu'aurait entraîné l'inclusion brutale de cette captation documentaire d'une performance au sein d'une fiction. Le spectateur du film ne pouvant perdre de vue qu'elle est encadrée par deux plans sur le visage du régisseur, il ne prête guère attention à la narration principale de la

pièce théâtrale qui vaut avant tout en termes esthétiques. Mais cette précaution demeure importante puisque même une pièce dansée de *kabuki* demeure empreinte d'une part narrative non négligeable eu égard, comme nous l'avons vu, au mimétisme de sa chorégraphie.

Le caractère relativement énigmatique de cette juxtaposition est accentué par le fait que le régime théâtral ne concerne ici que la représentation de la pièce dansée sans affecter de profilmique réaliste, cette *Danse du lion* ne faisant pas davantage l'objet d'une adaptation filmique. *Une histoire d'amour de Naniwa* de Tomu Uchida propose en revanche une juxtaposition plus complexe de régimes représentationnels afin de mettre en abyme la position du créateur demiurge. Il s'agit alors de présenter le fonctionnement de l'imagination de son personnage principal, Monzaemon Chikamatsu, auteur de la pièce de *bunraku* dont est inspiré le film, *Le Messager des enfers*. L'agencement par le montage de différentes unités diégétiques issues de plusieurs régimes de représentation est ainsi justifié par l'illustration du processus intellectuel qui consiste pour le dramaturge à s'inspirer des événements réels dont il est témoin. L'illustration de son imaginaire est ainsi amenée dans un premier temps par son point de vue sur la réalité selon des configurations spectaculaires déjà étudiées dans ces lignes, ce passage d'un type de « vision » à un autre permettant aussi le passage du réel au théâtral. Le film fait de la confusion des régimes de représentation un principe de construction dramaturgique grâce à la position particulière qu'y occupe Chikamatsu. Bien que le scénariste du film semble avant tout l'envisager comme une adaptation de la pièce, « débarrassée⁴⁸⁹ » d'éléments formels rappelant les conventions théâtrales, le récit filmique fonctionne sur plusieurs strates narratives mais aussi diégétiques et représentationnelles. En effet, entre la scène d'ouverture, où il assiste à la représentation d'une de ses œuvres, et celle conclusive où il découvre la première de sa nouvelle création, toutes deux déjà étudiées dans ces lignes, le personnage traverse le récit depuis un espace à part au sein de la diégèse filmique. Celle-ci présente la tragique relation amoureuse entre une geisha et un jeune coursier dont les événements clés sont par hasard portés à l'attention de l'auteur dramatique résidant dans le quartier où se déroulent les faits. Partageant le même espace-temps que les deux amants et les autres protagonistes de l'histoire, le personnage de Chikamatsu est toutefois régulièrement montré en train d'observer le monde qui l'entoure

⁴⁸⁹ Cf. les propos du scénariste Masashige Narusawa dans « Maegaki : *Naniwa no Koi no Monogatari* » (Préface : *Une histoire d'amour de Naniwa*), *Kinema Jumbo*, n° 236, juillet 1959, p. 159, cité dans Keiko MacDonald, *Japanese Classical Theater in Films*, op. cit., p. 78, notre traduction. « In Kabuki, we often see individuals and events presented according to the convention of that genre. However, in order to transpose them on screen, I was forced to discard such formalistic elements. »

depuis une place isolée, que ce soit dans la salle de théâtre, la taverne ou la maison de plaisirs qu'il fréquente.

Une scène en particulier fait de Chikamatsu le témoin d'une action anodine de la geisha qui attire son attention par un geste affectueux envers une jeune servante légèrement blessée au doigt, avant qu'il ne découvre la relation amoureuse impossible qui la concerne et ne s'en inspire pour son œuvre *Le Messager des enfers*. Dans cette scène, le découpage organise la relation oculaire au cœur de ce passage entre un observateur et un sujet qui ne se sait pas observé. D'abord attiré par les pleurs de l'enfant, Chikamatsu s'arrête et regarde dans la cour de la maison des plaisirs où il passe la nuit. Un plan d'ensemble révèle alors l'enfant s'attristant sur son sort de l'autre côté de la cour intérieure. Lorsqu'entre la geisha qui s'arrête à son tour et reconforte la jeune servante, un raccord dans l'axe permet de les saisir en plan moyen. Le retour sur Chikamatsu se fait alors logiquement en plan rapproché taille, le raccord dans l'axe précédent ayant comme annoncé le renforcement de son intérêt pour la saynète. Et si le plan d'ensemble sur celle-ci revient pour rappeler la distance réaliste séparant l'observateur de ce qu'il observe, deux nouveaux raccords dans l'axe dirigé sur la geisha et l'enfant permettent cette fois de passer du plan d'ensemble au plan de demi-ensemble puis au plan rapproché. À ce dernier succède un plan rapproché poitrine sur Chikamatsu dont l'attention est encore plus focalisée sur l'action de la jeune femme dont il semble apprécier la délicatesse et la bonté d'âme. Ce moment privilégié est alors interrompu par l'intrusion d'un tiers, un vieil homme qui vient à son tour de remarquer la jeune femme et qu'un plan d'ensemble révèle au premier étage au-dessus de Chikamatsu. Mais l'intérêt de ce client pour la geisha est clairement concupiscent et sans lien avec le geste affectueux qu'elle vient de dispenser. Un dernier plan d'ensemble, légèrement plus large que les précédents, vient sceller objectivement cette configuration optique en insérant au premier plan Chikamatsu tandis qu'à l'arrière plan la geisha finit de soigner le doigt de la petite fille. Ainsi, l'intervention du client que la jeune femme finit par rejoindre a pris en charge la dimension scabreuse de la pulsion scopique, désamorçant toute lecture érotique de la situation voyeuriste établie entre la geisha et Chikamatsu. L'intérêt de ce dernier est de cette façon présenté comme relevant d'un autre ordre, à savoir un ordre intellectuel que le film va peu à peu dévoiler.

Le fait que le cadrage sur la jeune femme ne se resserre jamais au-delà du plan rapproché – alors qu'un insert sur le doigt blessé de l'enfant ou un gros plan sur son visage en

pleurs ou sur celui de la jeune femme cherchant à le consoler auraient souligné l'enjeu apparent de la scène – permet en effet de comprendre que Chikamatsu retire un certain jugement général sur l'éthique de la geisha comme il le ferait devant une scène éloquente d'un drame théâtral par exemple. Pratiquement invisible, il observe depuis un point de vue extérieur le monde réel comme une pièce en train de se jouer, alors que le vieil homme s'enquérant du nom de la jeune femme se voit par sa seule remarque automatiquement inclus dans la même fiction qu'elle. La réalité se fait ainsi diégèse aux yeux du dramaturge, ou du moins son détachement constant vis-à-vis des événements qui constituent l'histoire du film annonce le fonctionnement de sa pensée démiurgique d'auteur de pièces de théâtre. Ainsi, pour Keiko MacDonald, le spectateur omniscient à qui l'on a « donné un siège au premier rang pour être témoin des événements que le dramaturge ne connaît que de seconde main et par morceaux [...], vit le film comme une appréciation de l'imagination créative de Chikamatsu à mesure que celui-ci assemble les fragments en une pièce⁴⁹⁰. »

La dernière partie du film va ainsi pouvoir donner libre cours à l'imagination de ce dernier : alors que le jeune messenger et la geisha en fuite ont été arrêtés, le premier étant condamné à mort pour avoir volé de l'argent à son employeur, la seconde étant ramenée à la maison close à laquelle elle « appartient », le dramaturge qui apprend les faits décide de conclure différemment son récit. Sans reprendre le traditionnel double suicide amoureux que ses pièces ont pourtant rendu populaire et que les deux amants souhaitaient d'ailleurs accomplir afin de fuir les pressions sociales et accomplir leur amour dans l'autre monde, Chikamatsu opte dans *Le Messager des enfers* pour une fin ouverte. Ne pouvant se résoudre, comme il le dit lui-même, à « être aussi cruel que la réalité⁴⁹¹ », Chikamatsu permet au jeune homme de revoir une dernière fois son père, accompagné de celle qu'il aime, avant de laisser les amants fuir dans la neige, la milice à leurs trousses. Ces retrouvailles de courte durée font alors suite au traditionnel *michiyuki*, sous la forme cette fois du voyage vers l'habitation isolée du vieil homme dans une campagne enneigée durant lequel les marionnettistes déploient leur talent expressif et le *tayū* ses capacités vocales. Comme nous l'avons déjà vu dans le premier chapitre de cette étude, le film se termine par une scène de représentation montrant justement ces retrouvailles, mais avant cela le montage permet de

⁴⁹⁰ Keiko MACDONALD, *Japanese Classical Theater in Films*, op. cit., p. 81, notre traduction. « In the film version, the director adopts a complex rhetorical strategy that gives the audience an omniscient, front-row seat in witness of events that the playwright knows only secondhand and piecemeal in the crucial first half of the drama. [...] In this way, one experiences the film as an appreciation of Chikamatsu's creative imagination as he assembles these fragments into a play. »

⁴⁹¹ D'après notre traduction des sous-titres anglais disponibles sur le dvd édité par Tōei Company, Ltd., 2009.

mêler des scènes issues de l'imaginaire de Chikamatsu où le réel est informé par une esthétique théâtrale : les deux amants s'avancent sur une passerelle blanche traversant de profondes ténèbres selon une chorégraphie précise. Le découpage ayant précédemment permis de placer Chikamatsu aux frontières d'une diégèse filmique à plusieurs niveaux, le monde s'apparentant alors à un spectacle, le montage sert cette fois à interrompre le cours du niveau diégétique principal réaliste pour laisser place à une diégèse alternative née de l'imagination du personnage.

Cette capacité du montage est précédemment mise à profit lorsqu'une scène intime entre les deux amants en fuite, scène dont personne n'est témoin, enchaîne directement avec un plan sur Chikamatsu allongé les yeux fermés près de sa table de travail. Si une première lecture n'invite à voir ici qu'un simple montage alterné, il est tout de même possible d'envisager cet échange entre les deux jeunes gens comme le fruit de l'imagination de l'auteur alors en pleine réflexion. Le dernier quart d'heure du film passe par la suite d'un niveau diégétique à un autre sous des formes représentationnelles diverses, les capacités de manipulation temporelle du montage étant également mises à contribution. Ces capacités sont d'ailleurs annoncées par un traditionnel effet de flashback où la jeune femme arrêtée et ramenée à la maison close se souvient de sa toute récente arrestation. Un travelling avant vers son visage et l'apparition des appels de son amant sur la bande son facilitent alors la transition. Le caractère traumatique de l'événement connote qui plus est ce flashback d'une part d'imaginaire, l'arrestation étant moins donnée à voir comme une étape du récit que comme une hallucination, c'est-à-dire perçue à travers le point de vue très subjectif de la jeune femme.

Avant que n'intervienne ce court flashback, le film a déjà commencé à matérialiser à l'écran la réalité mentale de Chikamatsu à travers notamment la danse stylisée des deux amants en fuite sur ce qui s'apparente à un *hanamichi*. Leur maquillage, le fond noir puis le décor factice amovible devant lequel ils finissent par danser, ainsi que l'accompagnement musical rattachent également ce passage à une représentation de *kabuki*. Mais Chikamatsu est interrompu dans ses rêveries par le retour sous escorte de la geisha dans la maison close. Pendant quelques instants, le film délaisse alors le dramaturge pour se concentrer sur la jeune femme et donner à voir le flashback de l'arrestation précédemment évoqué. Le retour brusque au temps présent se fait par un gros plan sur le visage désespéré de la geisha, tandis que les cris de son amant continuent un bref instant de se faire

entendre sur la bande son. Réalisant alors le sort qui attend ce dernier, elle s'affole et se précipite hors de sa chambre laissée sans surveillance. Son action n'est pas immédiatement montrée : Chikamatsu va désormais prendre part à la diégèse filmique principale dont il est longtemps resté simple spectateur. Tandis qu'il est vu la plume à la main, les cris de la jeune servante que la geisha avait soignée plus tôt dans le film se font entendre depuis la cour intérieure : désespérée, la femme cherche à se noyer dans le puits. L'artiste tente alors de l'en empêcher avant que les propriétaires de la maison close n'interviennent et réprimandent violemment cette geisha suicidaire qui « leur appartient ». Celle-ci est finalement emmenée hors-champ et le cadre se resserre sur Chikamatsu redevenu témoin de ces derniers échanges. Il a cependant perdu cette place privilégiée qu'il occupait au début du film : pleinement dans le cadre et finissant même par passer au premier plan, il semble particulièrement bouleversé par les dernières revendications de la geisha qui constate sa condition d'esclave à qui même le suicide n'est pas permis.

Dès lors, il n'est plus nécessaire de montrer le personnage au travail pour représenter à nouveau à l'écran son imaginaire qui a pris les rênes du montage : seul un effet de transition musical au *shamisen* amène à l'image un nouveau passage d'expression stylisée du désarroi de la jeune femme. Toujours sur fond noir, elle fait part de son malheur à travers une chorégraphie théâtrale faisant songer aux mouvements d'une marionnette⁴⁹² alors que le *tayū* l'accompagne de ses plaintes vocales. Le devenir marionnette du personnage est finalement achevé lorsqu'un fondu enchaîné donne à voir un passage d'une représentation de *bunraku* dans la salle Takemoto-za à Ōsaka. Il s'agit des ultimes adieux du couple au père du jeune homme, acte final sur lequel Chikamatsu a décidé de conclure cette fois sa pièce, au détriment du traditionnel double suicide amoureux (*shinjū*).

Décrivant cette dernière longue séquence du film⁴⁹³, Keiko MacDonald estime qu'il y a ambiguïté quant au statut des deux passages sur fond noir où les acteurs jouent soudai-

⁴⁹² On songe à la pratique du *ningyō-buri*, style de jeu consistant à imiter les mouvements des marionnettes du *bunraku*, si ce n'est qu'un autre acteur joue le rôle du marionnettiste et fait semblant de diriger les gestes de son collègue.

⁴⁹³ Nous nous permettons de reproduire dès maintenant les passages de cette description dont nous tirerons ensuite plusieurs extraits traduits : « The sound of wooden clappers introduces the world of imagination as Chubei and Umegawa begin acting out the *michiyuki* sequence, stepping onto the *hanamichi*. A sudden switch to Chikamatsu's room returns the audience to "real" life. Having heard that Umegawa has been captured and is being returned to the geisha house, he opens a window in time to "see" her being led upstairs by her maids. A cut back to Chikamatsu shows him closing the window to begin writing quickly. From the point of narrative intelligibility, a note of ambiguity is provided here. Accompanied by Kabuki music, the camera cuts from Chikamatsu to the stage where the lovers meet Chubei's father. This emotional high point is played by the same actor and actress who appear in "real" life as Chubei and Umegawa. Yet one is not sure whether

nement de façon « théâtrale » : le drame scénique se déploie-t-il « dans l'imagination du dramaturge tandis qu'il écrit » ou s'agit-il d'une « performance réelle (avec une "comédienne" et non un travesti) résultant de son travail⁴⁹⁴ ». Pour MacDonald, il faut attendre de retrouver Chikamatsu dans la salle de spectacle pour comprendre que ces moments relevaient de l'image mentale. Le fait que la description qu'elle donne de cette dernière partie du film condense excessivement son déroulement et contienne de nombreuses inexactitudes⁴⁹⁵ laisse penser que ce doute relève plus d'une imprécision analytique. Or, l'étude détaillée de la logique d'évolution diégétique de ce passage révèle beaucoup des capacités du montage cinématographique. Le premier passage sur fond de décor mobile est clairement encadré par un plan sur le visage de l'écrivain, d'abord les yeux dans le vide puis fermés. Ce dernier, qui n'a pas encore vu rentrer la jeune femme mais a entendu parler de son arrestation, énonce d'ailleurs à voix haute réfléchir à une fin spécifique pour sa pièce, différente de la conclusion trop « cruelle » du fait divers dont il s'inspire. Grâce à de telles bornes, la capacité du montage à insérer une réalité seconde avec une temporalité propre au sein d'une réalité première, généralement le « monde réel » représenté dans le film, est particulièrement mise en avant.

Sollicitant la malléabilité temporelle permise par le montage, la conclusion du film voit les différentes strates diégétiques qui le composent se réorganiser. Tandis que le récit a avancé dans le temps puisque nous assistons à ce qui est probablement la première de la pièce *Le Messager des enfers* que l'auteur a donc terminé d'écrire, l'histoire des deux amants est désormais prise en charge par un autre régime de représentation. La diégèse filmique ne se consacre alors plus qu'à Chikamatsu que l'on découvre dans le public. La

they represent the stage drama unfolding in the playwright's imagination as he writes, or whether this is an actual performance (featuring "an actress" not a female impersonator) resulting from his work. This rhetorical suspense is resolved only in the final scene when one sees Chikamatsu in the applauding audience. This interchange of stage action and real life events in the latter part of the film poses an interesting question for those familiar with the genesis of the piece: why the Kabuki version of the play instead of the Bunraku one? [...]. One can see why Uchida would prefer the immediacy of contemporary life as seen in the "living" hero and heroine used in the stage drama. Far better than Bunraku dolls, these persons allow him to study Chikamatsu's dramaturgy in a direct transposition of real life to stage life, with all the feelings of empathy that brings. One senses this basic judgment in the final scene, which shows Chikamatsu in tears sitting in the audience. » Keiko MACDONALD, *Japanese Classical Theater in Films*, op. cit., p. 82.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 82, notre traduction.

⁴⁹⁵ Contrairement à ce que MacDonald explique, Chikamatsu est vu à sa table de travail en train d'imaginer la fuite des amants avant qu'il ne soit témoin du retour forcé de la geisha dans la maison close. De plus, lorsqu'il retourne s'asseoir, il ne se met pas à « écrire rapidement » : le montage passe à la jeune femme isolée dans sa chambre. Par ailleurs, lors de la représentation de *bunraku* qui ferme le film, les spectateurs ne sont pas « en train d'applaudir » et Chikamatsu n'est pas « en larmes ». Surtout, les amants rencontrent le père du jeune homme lors de la performance scénique et non lors de la première scène d'imagination où ils dansent durant le *michiyuki*, même si le changement de décor à la fin de ce passage annonce bien l'arrivée dans la demeure du vieil homme.

performance scénique donne ainsi accès à un événement que nous n'avons pas vu, les retrouvailles des fuyards avec le vieillard dans un village isolé avant leur arrestation. Diégèse théâtrale et diégèse filmique sont alors le moins possible perturbées l'une par l'autre. Un premier plan-séquence révèle ainsi une longue portion du récit scénique, puis un second, déjà étudié dans ces lignes, permet de passer, grâce à un ample travelling arrière au-dessus de la foule, d'un point de vue sur Chikamatsu installé dans le public à une autre portion de la pièce entre les trois protagonistes du dernier acte. Mais, alors que le régime théâtral s'apprête à prendre définitivement le dessus en imposant sa diégèse, le spectateur pouvant s'attendre légitimement à la conclusion du film, un ultime gros plan insiste sur le visage du dramaturge en train de contempler avec concentration l'exécution de son œuvre, tandis que retentissent sur la bande son les appels plaintifs de la geisha sur laquelle il a basé son personnage. Ainsi, plutôt qu'un effet de découpage affirmant que Chikamatsu est un spectateur privilégié de la représentation partiellement montrée par la caméra, il s'agit davantage d'un effet de montage qui nous fait une dernière fois partager l'univers intellectuel de l'auteur sur qui se termine bel et bien la diégèse filmique dont un carton final sur fond de rideau de théâtre prend tout de même soin de rappeler la nature hybride.

Plusieurs facteurs achèvent de faire de la scène intermédiaire de danse chorégraphiée un passage fantasmatique mêlant deux régimes de représentation : les acteurs sont plongés dans un environnement totalement artificiel sans la présence d'aucun spectateur ; il s'agit des mêmes acteurs que ceux interprétant les protagonistes du film ; le personnage féminin n'est pas interprété par un *onnagata* mais bien par une femme. Même si elle remarque ce dernier point, MacDonald considère pourtant ce passage comme une forme de « performance » de *kabuki*. Et le choix d'Uchida d'en passer d'abord par le *kabuki* plutôt que de montrer directement la pièce de *bunraku* qui a pourtant été créée en premier – à savoir en 1711, alors que la plus ancienne version *kabuki* ne date que de 1796, celle toujours jouée aujourd'hui étant plus récente encore (1830)⁴⁹⁶ – s'expliquerait par le fait que le cinéaste ait « préféré l'immédiateté de la vie contemporaine telle qu'elle est visible chez le héros et l'héroïne "en chair et en os" ["*living*"] employés dans le drame scénique. Bien mieux que les poupées du *bunraku*, ces individus lui permettent d'étudier la dramaturgie de Chikamatsu dans une transposition directe de la vie réelle à la vie sur scène, avec tous les sentiments d'empathie que cela amène⁴⁹⁷. » Pour MacDonald, cette phase transitoire per-

⁴⁹⁶ Keiko MACDONALD, *Japanese Classical Theater in Films*, op. cit., p. 82.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 82, notre traduction.

met de maintenir présents encore un temps les référents sur lesquels se base la création de Chikamatsu, à savoir les deux amants dont il a suivi les mésaventures, afin de comprendre comment fonctionne son imagination et apprécier l'humanité qu'il insuffle à son œuvre. En outre, la nature ambiguë de ces référents qui ne sont plus vraiment des personnages puisqu'ils « interprètent » leur existence sur un espace scénique, mais qui ne sont pas encore des acteurs puisqu'ils vivent pour la première fois ces événements représentés théâtralement, est également mise à profit pour faciliter la transition diégétique entre cinéma et théâtre. Et celle-ci n'est pas anodine si l'on songe à nouveau à l'opposition, faite par Christian Metz et déjà évoquée dans ces lignes, entre théâtre et cinéma quant à « l'impression de réalité ». Selon Metz, qui emprunte ici à Bazin et au « célèbre inconnu » Rozenkranz⁴⁹⁸, mais aussi à Jean Leirens et Jean Giraudoux, le spectateur de théâtre

« est sommé de prendre position par rapport à ces acteurs bien réels, plutôt que de s'identifier aux personnages qu'ils incarnent. Leur poids de chair vient s'"opposer" à la tentation toujours éprouvée pendant le spectacle, de les percevoir comme les protagonistes d'un univers fictionnel, [...]. [...] [I]nversement, [...] l'impression de réalité que nous donne le film ne tient pas du tout à une forte présence de l'acteur, mais bien au contraire au faible degré d'existence de ces créatures fantomatiques [*sic*] qui s'agitent sur l'écran, et qui sont incapables de résister à notre constante tentation de les investir d'une "réalité" qui est celle de la fiction (notion de "diégèse"), d'une réalité qui ne vient que de nous, des projections et des identifications qui se mêlent à notre perception du film⁴⁹⁹. »

Imposant sa présence physique, le corps théâtral ne se prêterait pas facilement à l'évocation d'un imaginaire en marche. Surtout, passer directement des personnages en chair et en os de la représentation filmique à ceux de la représentation théâtrale, narrative-ment identiques mais faits de bois et de tissus, aurait imposé la matérialité des marionnettes à la diégèse filmique. Tandis que celle-ci est désormais dédiée au destin du dramaturge Chikamatsu, l'histoire des deux amants peut alors se poursuivre sous une forme théâtrale. Ce passage quasi onirique rappelle en effet que les acteurs filmiques s'effacent aisément derrière leurs personnages et que ces derniers peuvent donc poursuivre leur histoire malgré le changement de régime de représentation, en migrant sur un autre « support ». Contrairement au théâtre où un corps fait obstacle à la diégèse, plus fortement encore dans le cas de la présentation théâtrale japonaise en général et du *bunraku* en particulier, le

⁴⁹⁸ Cf. note 438, p. 275.

⁴⁹⁹ Christian METZ, « À propos de l'impression de réalité au cinéma », art. cit., p. 79. Metz se réfère à Jean GIRAUDOUX, « Théâtre et film », préface à l'ouvrage *Le Film de la Duchesse de Langeais*, Grasset, 1942, reproduit dans Marcel LAPIERRE, *Anthologie du cinéma*, La Nouvelle Édition, 1946, p. 298, et à Jean LEIRENS, *Le Cinéma et le temps*, Le Cerf, 1954, p. 28.

corps de cinéma se soumet aux caprices, non seulement spatio-temporels mais également métadiégétiques, du montage. Aussi ces personnages peuvent-ils intervenir tour à tour dans la première diégèse filmique puis dans celle théâtrale qui s'amorce à la toute fin de la séquence, lors des retrouvailles avec le père, car cette diégèse théâtrale est filmée et donc englobée dans une diégèse filmique plus large dédiée au dramaturge.

De plus, si la coupe franche n'a pas posé de problème à la compréhension du changement de réalité au sein de la diégèse filmique lors du passage théâtralisé durant lequel Chikamatsu imagine ses protagonistes s'avancant dans un décor de théâtre, le fondu enchaîné a permis un effet plus subtil lors du passage à la représentation de *bunraku*. Certes, il s'agit avant tout, grâce à ce fondu, d'identifier à la poupée la jeune geisha à l'allure déjà passablement « automatisée ». Mais il permet également de maintenir l'ambiguïté sur le registre de réalité. Il n'y a pas de doute que la pièce est bien donnée en représentation mais cette transition en douceur laisse dominer sur la séquence l'imaginaire du dramaturge, spectateur privilégié de la performance. Il n'est toutefois pas « privilégié » au sens où nous avons pu l'entendre dans la partie précédente de cette étude, au moment de démarquer grâce au découpage un spectateur particulièrement concerné par le spectacle ou déviant son attention de celui-ci au sein d'un auditoire, ni même au sens des voyeurs en coulisses chez Ozu qui restaient toujours ancrés dans la diégèse filmique notamment par le pragmatisme de leurs réactions (désir, jalousie, etc.). Ce privilège relève davantage d'une distanciation intellectuelle qui situe ce spectateur à l'écart de la réalité qui l'entoure, une réalité qu'il observe désormais comme un spectacle susceptible de subir les caprices de son imagination. Or, l'empreinte de l'imaginaire sur une réalité diégétique peut être rendue plus prégnante encore par les capacités du montage cinématographique à superposer différents espaces-temps.

V.1.b. Entremêlement de réalités

D'autres procédés de manipulation des images filmiques telles que la surimpression ou l'incrustation peuvent associer diverses réalités matérielles ou mentales au sein d'une même diégèse principale en mêlant les dimensions spatio-temporelles, les scènes de représentations théâtrales se montrant à nouveau particulièrement propices à ce type d'entremêlement. Ces possibilités que nous avons déjà effleurées dans une scène de répétition de *La Chanson de la lanterne* (version de 1960) où l'épuisement de la danseuse justifie la convocation à l'image des souvenirs du maître qu'elle aime secrètement, sont no-

tamment exploitées selon diverses modalités dans la série d'adaptations au cinéma du roman-feuilleton d'Otokichi Mikami publié en 1934 dans le quotidien *Asahi Shinbun*, *La Vengeance d'un acteur*. La découverte par un acteur de *kabuki* de la présence dans la salle de spectacle d'individus dont il cherche à se venger depuis son enfance invite à l'évocation par l'image du passé de ce personnage alors que la représentation théâtrale est en cours. La séquence d'ouverture de la version de 1959 réalisée par Masahiro Makino intègre ainsi en plein milieu d'une performance scénique un flashback dont le début et la fin sont délimités par un fondu enchaîné. Si cet effet de transition sert le plus souvent à séparer des séquences, il se montre moins « compartimentant » que le fondu au noir. Surtout, en plus de proposer une superposition visuelle momentanée lors du passage d'une réalité à l'autre, il implique davantage que le simple fondu une superposition temporelle, que celle-ci soit plus ou moins rigoureuse. En effet, ce n'est qu'au retour à la réalité première du récit principal que le spectateur peut interpréter rétroactivement la séquence bornée par des fondus au noir de *La Danse du lion* dans *Désirs volés* comme relevant de l'imagination et non comme le résultat de la seule avancée du récit suite à une ellipse. Avec le fondu enchaîné, les deux possibilités sont maintenues actives, bien que la présence des mêmes personnages dans les deux réalités mais à des âges différents, permette d'identifier le caractère mémoriel de l'une d'entre elles. Le recours au fondu enchaîné lors de la séquence finale d'*Une histoire d'amour de Naniwa* permettait déjà le passage d'une réalité (l'imagination de Chikamatsu théâtralisant le réel pour créer sa nouvelle pièce) à une autre (la représentation de *bunraku* dans une salle de spectacle), mais il permettait également une ellipse temporelle puisque l'on retrouvait l'auteur installé dans le public assistant à la première de sa pièce. Or, *La Vengeance d'un acteur* de 1959 propose une configuration de montage comparable bien qu'inverse puisque c'est cette fois une représentation scénique qui « accueille » en son sein un autre espace-temps, qui plus est réaliste.

Le film de Makino débute en effet par la représentation d'une pièce de *kabuki* dans une salle comble où s'illustre un *onnagata* dont le public salue la performance. Après deux minutes de représentation, un plan sur des membres du public installés en loge laisse place à un flashback de trois minutes trente grâce à un fondu enchaîné. On y découvre l'arrestation et l'exécution par crucifixion d'un commerçant faussement accusé de trafic de marchandises par des concurrents ayant comploté avec un haut magistrat, puis le suicide de son épouse déshonorée, le tout devant les yeux de leur enfant impuissant. Bien que ce résumé d'événements extrêmement dramatiques ait surgi sans crier gare alors que le film

débutait par la monstration d'une performance scénique, sa trame narrative prend immédiatement le dessus et marque de son empreinte le reste du film. Pourtant, une fois le spectacle de *kabuki* de retour à l'image suite à un fondu enchaîné, les membres de l'audience sur lesquels s'était amorcé le flashback ne sont plus montrés à l'image avant la sortie de scène de l'acteur bien qu'ils soient identifiables comme les fomenteurs du complot à l'origine du drame. C'est donc à l'individu sur scène que se retrouve directement associée cette analepse renvoyant à des souvenirs d'enfance marqués par le spectacle de la mort de ses parents. Son nom ayant changé entre l'époque du drame et le moment où il est devenu acteur, le lien n'est pas renforcé lorsque les spectateurs commentent sa performance. Mais d'autres indices visuels permettent tout de même de comprendre cette mise en rapport qu'a imposée le montage. En effet, avant que ne débute le flashback, le personnage principal adresse clairement trois regards appuyés vers les loges situées à sa gauche au cours de la chorégraphie qu'il exécute sur scène. Le découpage insiste alors sur lui en l'isolant grâce à des plans rapprochés, mais aussi sur le point de vue vers le plateau qu'offre cette loge en particulier. De plus, le fondu enchaîné qui lance le flashback intervient à l'issue d'un travelling latéral longeant l'ensemble de la loge et permettant de voir un bref instant le visage de chacun de ses occupants. Or, ce travelling est lui-même précédé d'un mouvement de caméra venant isoler l'acteur sur scène en plan rapproché tandis qu'il regarde fixement vers la loge. D'apparence anodine, ces choix de découpage suggèrent déjà la subjectivité d'un point de vue. En outre, leur appréciation est facilitée par la connaissance préalable que le public japonais peut avoir de l'histoire, l'œuvre scripturale d'origine ayant déjà connu trois autres adaptations depuis celle de Teinosuke Kinugasa en 1935⁵⁰⁰. De plus, si le titre international est encore plus explicite en termes narratifs (« *La Vengeance d'un acteur* ou *An Actor's Revenge*), le titre original désigne bien l'acteur comme le personnage principal en se référant à son nom de scène, voire même à ses talents de transformiste (« *Yukinojō Henge* », c'est-à-dire « Les Métamorphoses de Yukinojō »).

Ces éléments invitent désormais à reconsidérer la deuxième partie de la représentation, déjà évoquée dans le premier chapitre de cette étude puisqu'elle fait suite à un flashback ouvertement subjectif. Alors que nous avons simplement souligné à son sujet l'utilité d'un morcellement important d'une performance scénique par le découpage cinématogra-

⁵⁰⁰ En 1939, 1954 et 1957. Elle en connaîtra encore une autre en 1963 ainsi que trois autres pour la télévision (deux séries télévisées en 1959 et 1970 et un téléfilm en 2008). Si cette histoire est familière d'une partie des spectateurs nippons de la fin des années cinquante, précisons que ceux-ci n'ont jamais été aussi nombreux dans les salles qu'à cette période.

phique pour en apprécier la portée artistique, l'insertion par le montage d'un fait traumatique connote différemment ce découpage. Celui-ci ne semble non plus dédié à la monstration d'une performance, respectant son contexte de représentation et la façon dont le public y participe, mais véritablement organisé autour de l'acteur en tant qu'individu. Ainsi, lorsqu'un gros plan vient saisir son visage figé en une pose *mie*, la direction prise par son regard n'est pas innocente. Le découpage a en effet permis de comprendre au préalable l'organisation générale de l'espace et ainsi d'extrapoler l'orientation des regards dans l'espace en montrant l'acteur s'avancer sur l'*hanamichi* depuis la loge évoquée précédemment. Le spectateur du film comprend donc sans ambivalence que c'est aux occupants de cette loge que le comédien destine cette sévère expression, sans même que le découpage n'amorce entre eux de champ-contrechamp. De cette façon, le montage à l'échelle macroscopique de la séquence (organisation des scènes entre elles à l'intérieur de cette séquence) et le découpage à l'échelle microscopique (organisation des plans entre eux) ont travaillé de concert pour permettre la compréhension des enjeux narratifs dès l'ouverture du film. Grâce au montage, le découpage se trouve doté d'une double fonction : souligner la pose du comédien dans le cadre de la performance et relier par des regards plusieurs personnages de la diégèse filmique. Mais cet agencement a eu pour effet d'instrumentaliser la performance scénique dont les potentialités diégétiques ne sont aucunement exploitées. Le fait qu'entre le début et la fin du flashback cette représentation ait apparemment continué à se dérouler, comme le prouve le changement de costume de l'acteur et son nouvel emplacement sur le plateau, souligne encore cette prégnance de la diégèse filmique. Pourtant, relevant d'un ordre imaginaire et n'ayant pas débuté par un personnage expliquant de vive-voix qu'il va raconter des événements passés, ce flashback n'était pas censé influencer sur la temporalité présente de la représentation scénique sur laquelle le film semblait s'être logiquement calé. Le montage parallèle s'est donc fait partiellement montage alterné, entremêlant les épisodes tout en les juxtaposant quelque peu dans le temps. Toutefois, si le temps présent continue de s'écouler même lorsque la performance scénique n'est plus visible à l'écran, il ne le fait pas dans les proportions du temps long, bien que ramassé (plusieurs jours en une poignée de minutes), du flashback.

L'appropriation intellectuelle de la séquence par le personnage principal du film que nous ne connaissons pas encore est à l'origine de cette disproportion. L'écoulement du temps obéit en effet à son activité mentale alors qu'il danse sur scène : tandis qu'il exécute mécaniquement la chorégraphie, son esprit vagabonde. Sa place privilégiée sur scène est

aussi une place distanciée par rapport à la performance. Il n'entretient pas le même rapport spectatorial à l'attraction scénique que les autres personnages présentés dans la séquence. À ce titre, un effet visuel particulièrement saillant du flashback annonce cette distance du personnage au monde qui l'entoure : encore enfant, il assiste impuissant à l'exécution de son père par crucifixion. Celle-ci se présente comme un spectacle aux yeux d'un « public » maintenu à distance par la rampe infranchissable que constitue une barrière. Mais le choc que lui provoque cette mort violente est traduit par un effet de transparence qui démarque plastiquement la mort du père du reste de la diégèse filmique. Cet écran sur lequel est projetée la mort du père n'accueille pas simplement les souvenirs de l'acteur, mais constitue dès l'origine la réalité de l'événement qui le traumatise alors qu'il est encore jeune. La projection cinématographique qu'implique la transparence n'est dès lors pas de type attractionnel : tout comme les soudaines intrusions plein cadre de films étrangers dans *Le Fils unique*, *Une femme de Tōkyō* ou *La Mère*, cette image projetée de l'exécution fait déjà partie de la matière filmographique (au sens de Gaudreault ou de l'Institut de Filmologie, c'est-à-dire pelliculaire) accueillant la diégèse filmique elle-même. Preuve en est la manipulation matérielle qu'elle subit lorsqu'elle se met à tourner sur elle-même afin de souligner son caractère traumatique. Cette image malléable d'une exécution pensée comme spectacle est de cette façon extraite de son contexte spatio-temporelle pour se faire pure image, flottant dans l'univers mental du personnage. La transparence devient en quelque sorte l'équivalent profilmique d'une superposition de réalités filmiques généralement issue d'une action filmographique telle que la surimpression.

Ainsi, cette juxtaposition par le montage d'espaces-temps différents – juxtaposition qui est également un entremêlement, puisque la durée d'un espace-temps a une conséquence sur l'autre, certes imprécise mais tangible –, est acceptable grâce à la subjectivité que l'acteur sur scène fait peser sur ces deux réalités. Dans la version de 1935 réalisée par Kinugasa, les enjeux de ce récit de vengeance sont également filtrés par la subjectivité du personnage principal. Mais les images mentales de ce dernier sont cette fois présentées grâce à des effets de surimpressions : durant près de trois minutes, l'acteur encore en coulisses voit ses parents décédés s'adresser à lui, réclamant vengeance pour leur mort injuste. L'intrusion dans l'espace mental du personnage se fait cette fois grâce à un élément symbolique tiré du profilmique. Alors qu'il s'apprête à prendre place sur une plateforme élévatrice située sous l'*hanamichi*, l'acteur remarque la façon dont une corde entoure la tête d'un mannequin laissé en coulisses. Un effet visuel tourbillonnant brouille alors l'image

avant que n'apparaissent l'image de ses parents. Ce brouillage débute sur un plan large apparemment objectif montrant une grande partie des coursives sous la salle où s'affairent des assistants de plateau. Puis un panoramique horizontal relie un plan rapproché du comédien à un cadrage sur son père, cadrage de plus en plus resserré grâce à un travelling avant. Si la musique diégétique provenant de la représentation théâtrale déjà en cours recouvre l'ensemble, le temps semble s'arrêter : l'assistant qui accompagnait l'acteur se fige puis n'apparaît plus à l'image. Des fondus enchaînés permettent alors à deux reprises de substituer les apparitions de la mère à celle du père, puis une surimpression fait intervenir une dernière fois la mère « par-dessus » un profilmique relativement anodin (il s'agit tout de même d'un petit autel où sont allumées des bougies et dont le caractère votif se prête bien à ce type d'hallucination). La mère du personnage est d'ailleurs interprétée par l'acteur principal ce qui met en abyme la condition d'*onnagata* qu'il endosse au même moment dans le film. Alors que le tourbillonnement, dont l'application bidimensionnelle à même l'image filmique est particulièrement mise en évidence par les panoramiques horizontaux, s'estompe puis disparaît, une main d'accessoiriste entre dans le champ pour tendre une ombrelle à l'acteur qui finit pourtant à peine de parler « tout seul » à voix haute. Sans coupe, un travelling arrière s'amorce alors pour révéler les techniciens travaillant à l'élévation de la plate-forme grâce à laquelle le comédien s'apprête à faire son entrée dans la salle.

Dans ses deux films muets encore visibles aujourd'hui, *Une page folle* et *Carrefour* (1928), Kinugasa avait déjà recours à des fondus enchaînés, des surimpressions et des effets visuels « impressionnistes » pour traduire les états mentaux de ses personnages, leurs obsessions ou leurs hallucinations. Leur emploi dans une séquence parlée d'un film sonore implique cependant un autre type de rapport entre la réalité diégétique première du film et celle convoquée grâce à l'un de ces effets. En effet, Kinugasa choisit de faire dialoguer à haute voix son personnage principal avec les proches qui lui apparaissent et lui répondent. La continuité du dialogue impose ainsi sa durée à la diégèse filmique, alors qu'une voix-over⁵⁰¹ peut chevaucher les discontinuités ou ruptures spatio-temporelles. Les cartons dialogués d'un film muet n'ont quant à eux pas de durée diégétique clairement déterminée, celle prise pour prononcer leur contenu ne s'additionnant pas explicitement à la durée des

⁵⁰¹ Cf. Alain BOILLAT, *Du bonimenteur ou à la voix-over : voix-attraction et voix-narration au cinéma*, op. cit., p. 23-24. Boillat différencie la voix-over qui « plane, tel un esprit, au-dessus du monde diégétique », de la voix *off* (en italique afin de rappeler le sens du terme en anglais) qui est « est associée par le spectateur à un locuteur situé dans l'univers diégétique [...], mais hors-champ ». Il spécifie ensuite des cas de « déliaisons », une voix-over pouvant tout de même appartenir à un personnage diégétique. (*Ibid.*, p. 342-343).

plans qui donnent à voir la diégèse (le visage de celui qui parle ou écoute, etc.), comme le prouvent parfois les mouvements de lèvres des comédiens en train de prononcer les mots correspondant au dialogue rapporté par écrit ou s'en approchant. Alors que le personnage central du film de Kinugasa parle tout seul à haute voix jusqu'au moment où un assistant lui donne un accessoire, la crédibilité de la scène n'est toutefois pas mise en péril par le choix des coulisses comme décor. Il est en effet probable que le personnage se soit avancé sur la plateforme élévatrice seulement quelques instants avant de faire son entrée sur scène tandis que des techniciens s'affairent à proximité. Or, sa discussion avec ses parents dans ce qui s'apparente à des flashbacks réinventés par le personnage qui n'a peut-être pas entendu leurs paroles aussi clairement ou exactement au moment où ils s'apprêtaient à mourir, dure trois minutes à l'image. Sa quasi-interruption par l'intrusion du bras de l'accessoiriste dans le champ, champ dont l'arrière-plan paraît alors « revivre », procure le sentiment d'un temps arrêté. Il s'agit donc du temps de la représentation, même si celle-ci demeure hors-champ, au-dessus de la tête du comédien, comme le laisse deviner la musique diégétique d'accompagnement. Et il n'est bien entendu pas anodin que le personnage se situe encore en coulisses, au seuil de l'espace scénique. Cet entre-deux est un lieu intermédiaire entre deux diégèses, l'une filmique et l'autre théâtrale, et même si la suite de la séquence délaisse la seconde pour inclure l'élément théâtral en tant que performance au sein de la première, il ouvre un intermonde au sein de celle-ci, laissant pénétrer les fantômes du passé⁵⁰².

La version de 1963 offre quant à elle une sorte de compromis entre les deux propositions précédentes. Le film d'Ichikawa débute alors que l'acteur est déjà sur la scène de l'Ichimura-za à Edo (Tōkyō) en train d'interpréter la danse finale de la pièce *La Vierge Héron* (Nisōji Horikoshi I, 1762). Après une série, déjà étudiée dans ces pages, de champs-contrechamps entre certains spectateurs d'une loge et le danseur sur scène, les plans se focalisent sur ce dernier tandis que le profilmique se fait soudainement irréaliste. Un angle pris depuis l'arrière du plateau, comme le laisse deviner les bougies censées délimiter la rampe, révèle ainsi en plan américain le comédien exécuter sa chorégraphie devant un fond totalement noir, là où l'on devrait apercevoir le public installé en fosse. Le doute concernant l'axe de prise de vue est dissipé lorsque l'éclairage de l'arrière-plan s'atténue puis que se surimpressionne l'image d'un paysage enneigé tout autour du personnage, seule la zone

⁵⁰² Notons d'ailleurs que le nom de ces machineries souterraines, « *naraku* », renvoie explicitement aux enfers bouddhiques. Nous éviterons ici tout excès interprétatif trop culturellement orienté mais remarquons tout de même que ces coulisses se prêtent définitivement bien à de telles apparitions fantomatiques.

située derrière lui demeurant sombre. Un nouveau changement d'angle, vraisemblablement à 180°, achève cette transformation de l'environnement, sur le plan du profilmique cette fois. L'acteur poursuit désormais sa danse dans un paysage enneigé ayant grandement gagné en réalisme par rapport à la scène décorée du théâtre, bien que la neige et l'arrière-plan paraissent encore factices. Mais n'y voir qu'une opposition entre la « réalité théâtrale » et le réalisme du « cinéma pour de vrai » comme le fait Keiko MacDonald ne rend pas suffisamment compte des enjeux diégétiques de la séquence. La comparaison que l'auteur fait entre cette transformation de l'espace où se déroule la danse et le changement de décor que permet un plateau pivotant de *kabuki* n'insiste d'ailleurs pas suffisamment sur le passage d'un régime de représentation à un autre⁵⁰³. Le personnage semble en effet avoir imposé la diégèse théâtrale par la beauté de sa performance où il joue une vierge possédée par l'esprit d'un héron, le spectateur filmique n'assistant plus à la captation d'une danse plus ou moins frontalement mais pénétrant l'univers fictionnel tridimensionnel supposé par cette dernière.

Toutefois, cette supposition est immédiatement mise à mal lorsque ses pensées se manifestent en voix-over alors qu'il est saisi en plan rapproché poitrine. Tandis que des cadrages équivalents ont précédemment semblé caractériser l'attention portée au comédien par l'une des spectatrices de la loge, l'intervention de cette voix intérieure à la première personne impose l'acteur comme sujet de la séquence, comme narrateur interpellant son père décédé. Et si un contrechamp à cent quatre-vingts degrés révèle que le personnage est entièrement immergé dans ce paysage enneigé, un effet optique vient interrompre cette impression en incrustant dans un médaillon ovale l'image des occupants de la loge au cœur du décor immaculé. La composition obtenue où l'arrière du crâne de l'acteur apparaît au premier plan respecte globalement les proportions de l'espace séparant ce dernier des spectateurs ainsi mis en exergue, d'après ce que les premiers plans de la séquence ont laissé deviner. Tandis que la voix-over les nomme et les désigne comme des ennemis personnels, les visages de deux occupants de la loge sont à nouveau saisis en gros plans mais cette fois présentés dans des médaillons grâce à l'effet d'incrustation qui se poursuit. Le personnage précise alors qu'il voit ces individus pour la première fois et qu'il ne les oubliera jamais. De façon plus explicite que dans la version de 1959, les regards que l'acteur lance désormais sur sa droite sont clairement ressentis par le spectateur filmique comme adressés à ces

⁵⁰³ « The scene changes suddenly, just as it might, given a revolving Kabuki stage. What follows, however, is not theatrical reality but "cinema-for-real": a vast winter field appears with snow falling silently from grey sky. A bizarre mixture of the realistic and the theatrical follows as Yukinojō's dance continues against this natural background. » Keiko MACDONALD, *Japanese Classical Theater in Films*, op. cit., p. 151.

membres de l'audience en particulier, sans pour autant perturber la chorégraphie : la tristesse de ce visage est à la fois celle de la vierge agonisant sous la neige et celle de son interprète songeant à la mort de ses parents. Le visage de la jeune femme installée en loge apparaît également en gros plan incrusté sur fond blanc lorsque l'acteur évoque toujours en voix-over sa stratégie vengeresse (séduire la fille de son ennemi pour mieux l'approcher et le détruire), juste avant que le personnage qu'il interprète ne rende son dernier souffle. Un plan de demi-ensemble montre alors un autre personnage approché depuis l'arrière plan tandis que le paysage enneigé disparaît grâce à un effet de fondu identique au premier et que le plateau refait son apparition⁵⁰⁴. On comprend dès lors que ce second comédien s'avance vers le plateau principal depuis l'*hanamichi* bien que le reste de la salle soit à nouveau invisible. Après un gros plan sur ce nouveau personnage, un plan d'ensemble retrouve le cadrage qui ouvrait la séquence et donc le film. Puis, un même travelling arrière permettant de refaire apparaître au premier plan les crânes des spectateurs assis en fosse, spectateurs qui manifestent leur contentement devant l'exécution de ce *finale* alors que le rideau se ferme. Immédiatement, un nouveau changement d'axe à cent quatre-vingts degrés redonne à voir les acteurs sur le plateau devant le rideau fermé : ceux-ci sortent instantanément de leur rôle après le dernier coup de claves, le personnage secondaire demandant au protagoniste s'il a remarqué les personnes installées en loge.

Au premier abord, la voix-over endosse ici le rôle informatif que le flashback de la version de 1959 ou les échanges dialogués avec des apparitions en surimpressions dans celle de 1935 permettaient. Keiko MacDonald la rattache immédiatement au rôle des parties narratives chantées (*gidayū-bushi*) dans le théâtre *kabuki*⁵⁰⁵. Certes, tout comme l'évocation du plateau pivotant, cette comparaison nécessiterait d'être justifiée autrement que par le seul contexte culturel, la voix-over en question ne présentant pas de caractéristique particulièrement « théâtrale » mais répondant en revanche aux usages habituels qui en sont faits dans le cinéma de fiction « classique ». Mais elle introduit tout de même la voix du personnage dans le film puisqu'elle en est la première manifestation, une voix maniérée d'un acteur travesti jouant son rôle de femme même en dehors de la scène comme le

⁵⁰⁴ Dans son étude du film, Linda Ehrlich affirme un peu rapidement que les acteurs du film font régulièrement leur entrée comme les comédiens de *kabuki* le font par le biais de l'*hanamichi*, sans préciser les enjeux de la projection d'un espace profilmique tridimensionnel. Cf. Linda C. EHRlich, « Playing with form: Ichikawa's *An Actor's Revenge* and the "Creative Print" », dans David DESSER et Linda C. EHRlich (dir.), *Cinematic Landscapes: Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan*, op. cit., p. 271.

⁵⁰⁵ Keiko MACDONALD, *Japanese Classical Theater in Films*, op. cit., p. 152. « Thus a voice-over assumes the *Kabuki gidayū* or musicians' role throughout the film, conveying Yukinojō's inner thoughts to the audience. »

veut la théorie établie par l'*onnagata* Ayame Yoshizawa au début du XVIII^e siècle⁵⁰⁶. Elle nous renseigne donc bien sur l'attitude du personnage dans l'ensemble de la diégèse filmique qui reste encore à découvrir, comme peut le faire la voix du conteur pour les personnages d'œuvres théâtrales. Surtout, Ichikawa choisit d'accentuer ici l'identification au personnage s'exprimant depuis l'intérieur de l'œuvre théâtrale que celui-ci est en train d'interpréter.

Pour MacDonald, Ichikawa « emploie le formalisme élaboré du *kabuki* afin d'établir le sujet principal du film. [...] La juxtaposition du fantasme et de la réalité sera vue comme correspondant au type de vie auquel Yukinojō est tenu jusqu'à maintenant : recourir à la personnification féminine pour se venger. Son monde de réalité fabriquée sur la scène va devenir une extension de sa vie réelle⁵⁰⁷. » De cette manière, après avoir « condensé le thème central et la substance du formalisme récurrent du *kabuki* dans une relativement courte séquence d'ouverture, Ichikawa continue d'explorer le thème de la vengeance⁵⁰⁸. » De son côté, Ian Breakwell estime qu'en isolant en début et fin de film les performances théâtrales, Ichikawa peut se concentrer entièrement sur la « performance » de Yukinojō « dans les coulisses » durant le reste du film. Il y oppose d'ailleurs la version de Kinugasa dont il qualifie bien trop rapidement les nombreuses séquences de représentation d'« interludes ennuyeux⁵⁰⁹ » alors que le cinéaste y noue et dénoue plusieurs enjeux dramatiques comme nous l'avons vu dans la deuxième partie de cette étude.

La construction de cette séquence d'ouverture est toutefois plus élaborée encore dans sa façon d'entremêler les diégèses et ne se contente pas d'évoquer la duplicité du personnage principal par un contexte théâtral justifiant notamment le travestissement. Ainsi, il

⁵⁰⁶ Cf. *Les Dits d'Ayame*, traduction par Patrick DE VOS, in *Musical, Revue du théâtre musical de Paris-Châtelet*, n° 5 (« Le *kabuki* »), 4^e trimestre 1987, p. 117-125.

⁵⁰⁷ Keiko MACDONALD, *Japanese Classical Theater in Films*, op. cit., p. 152, notre traduction. « Thus Ichikawa uses elaborate Kabuki formalism to establish the main theme of the film. [...] The juxtaposition of fantasy and reality will be seen to correspond to the kind of life Yukinojō is committed to now: using female impersonation to get revenge. His world of fabricated reality onstage will become an extension of his real life. » Quelques pages plus tôt, MacDonald formule une idée proche mais inverse les termes : « Le complot de vengeance de Yukinojō le force à jouer un rôle dans la vie de tous les jours ; sa vraie vie devient ainsi une extension de sa vie sur scène. », p. 148, notre traduction. « Yukinojō's revenge plot forces him to play a role in everyday life; thus real life becomes an extension of stage life. »

⁵⁰⁸ *Ibid.*, notre traduction. « Having condensed the central theme and the substance of recurrent Kabuki formalism into the relatively short opening sequence, Ichikawa proceeds to explore the theme of revenge. »

⁵⁰⁹ Ian BREAKWELL, *An Actor's Revenge*, British Film Institute, 1995, p. 48-49, notre traduction. « In Kinugasa's original version of *An Actor's Revenge* there are lengthy Kabuki performance scenes which become tedious interludes. Whereas Ichikawa uses to telling dramatic effect just a few minutes of theatre performance at the beginning and end of his film, and in between concentrates entirely on Yukinojō's offstage performance. »

semble au premier abord paradoxal d'en passer par l'immersion dans la diégèse théâtrale, par le biais d'effets optiques ou filmographiques modifiant la perception du profilmique, pour finalement extirper violemment le spectateur filmique de cette réalité qui vient à peine de se matérialiser sous ses yeux grâce à l'émergence de cette voix-over et le recours à une incrustation relativement disgracieuse. Mais il s'agit en réalité de montrer le rapport particulier que cet acteur obnubilé par son passé entretient mentalement avec ces spectateurs enfermés dans cette incrustation ovale évoquant la forme d'un rétroviseur. Une forte identification est ainsi proposée au spectateur du film qui, regardant dans la même direction que le personnage, par dessus son épaule, en voit à la fois le passé et le présent. Certes, le découpage permet d'établir un lien oculaire privilégié selon une configuration déjà étudiée auparavant où le lien entre un spectateur et un acteur est renforcé par le fait qu'un tiers personnage remarque cette relation privilégiée, en l'occurrence dans cette séquence un occupant de la loge qui s'amuse de l'émotion de la jeune femme portant sa main à la poitrine. Analysant pourtant la séquence sur plus de deux pages, Keiko MacDonald ne fait ainsi aucune référence à ces incrustations, n'évoquant que le « point de vue de Yukinojō⁵¹⁰ » et les champs-contrechamps entre l'acteur et les spectateurs en loge « reliés » par la « caméra⁵¹¹ ». Mais le caractère présentationnel du jeu chez le comédien du *kabuki* vis-à-vis de son environnement et de son public est toujours susceptible d'atténuer l'exclusivité d'un tel rapport privilégié. Afin de souligner le caractère obsessionnel de l'attention que porte en retour l'acteur aux spectateurs de la loge, il a donc fallu dans un premier temps accéder aux pensées du personnage en montrant sa capacité à faire abstraction de l'espace-temps de la performance scénique malgré le caractère présentationnel des pratiques théâtrales japonaises. L'existence momentanée d'une diégèse théâtrale que le personnage qui l'interprète semble vivre avec intensité n'est qu'un leurre, ou du moins un cheval de Troie dissimulant une autre diégèse amorcée elle aussi sur un registre mental. La vengeance planifiée par cet acteur à partir de traumatismes du passé s'impose ainsi plus aisément comme l'enjeu principal de la diégèse filmique qui vient seulement de débiter en reléguant à l'arrière plan la diégèse théâtrale et donc la performance qui la soutient.

⁵¹⁰ Keiko MACDONALD, *Japanese Classical Theater in Films*, op. cit., p. 150, notre traduction. « Using Yukinojō's point of view, the camera cuts to one section of the audience – a group of prosperous merchants. »

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 151, notre traduction. « After crosscutting between them in medium shots, the camera moves to a close-up of Yukinojō, whose face is tense with emotion. As of yet, there is no clue as to the real-life relation of these two people. One sees only that the camera has linked them. »

Discuter l'analyse de ces incrustations proposée par Ian Breakwell dans le livret qu'il consacre au film renforce cette interprétation bien que son auteur ne respecte pas l'ordre des plans, probablement pour en faciliter la description. La fonction d'introduction subjective à la diégèse filmique de cet *incipit* visuel et sonore est renforcée par la comparaison que Breakwell fait entre les incrustations des gros plans de visages des spectateurs et la figuration d'un point de vue pris à travers les iris du personnage qui ne cligne pas des yeux⁵¹², à la manière d'un contour délimitant un objet observé grâce à un appareil optique telles que des jumelles comme le veut une convention cinématographique aujourd'hui datée⁵¹³. Comparant ensuite la « vignette » incrustée à un cartouche dans une estampe japonaise ou à une bulle de bande-dessinée, Breakwell n'insiste pas suffisamment sur la dimension temporelle de cette incrustation qui creuse le présent d'un autre espace-temps. Mais il remarque à juste titre que le léger déplacement du personnage principal sur la droite fait se rencontrer sa coiffe avec la zone de l'incrustation : au lieu de masquer la loge ainsi incrustée à l'image, son crâne est partiellement masqué par l'effet visuel. Breakwell n'y voit qu'une désorientation du point de vue pour le spectateur filmique qui comprend que les rapports spatiaux et oculaires sont faussés⁵¹⁴. En réalité, cette perturbation, même involontaire, de la logique perceptive eu égard aux positions respectives des personnages dans le profilmique qu'est la salle théâtrale, prouve qu'Ichikawa n'a justement pas voulu se contenter d'exploiter la profondeur de champ et d'organiser les rapports oculaires par le découpage. La subjectivité du personnage principal qui introduit la diégèse filmique prélève dans son environnement des éléments qu'il manipule mentalement comme des images et les ramène ainsi à un registre mémoriel aux mêmes titres que des souvenirs traumatiques qu'il peut se contenter d'évoquer par le biais de la voix-over. Ainsi, le film n'a jamais recours au flashback si ce n'est lors d'un autre effet semi-profilmique grâce auquel l'évocation du suicide de sa mère se fait par un jeu d'ombres chinoises.

⁵¹² Ian BREAKWELL, *op. cit.*, p. 17. « The faces of Namiji, Dobé [*sic*] and Kawaguchiya are each in turn vignettted in close-up, as if we were looking directly through the iris of Yukinojō's unblinking eye. »

⁵¹³ Jusqu'aux années quatre-vingts, un contour censé reproduire une forme d'objectif binoculaire est une convention répandue lorsque des jumelles sont utilisées par des personnages. Rares sont en effet les films se contentant de montrer un plan rapproché ou à dessiner un unique iris circulaire autour de l'objet observé.

⁵¹⁴ Ian BREAKWELL, *op. cit.*, p. 17-18. « Then the earlier shot of the group in the theatre box is repeated in a smaller vignette, reminiscent of a Japanese woodblock print insert or a strip-cartoon speech bubble, in the top right of the screen viewed over Yukinojō's right shoulder, as if we were now viewing the scene from backstage; yet, as he sways to the right, the disorientation of viewpoint is further complicated by the group vignette remaining behind the back of his head before a jump cut brings us back to a frontal view of the stage. »

Une fois sa vengeance accomplie après l'évocation de la mort de sa mère, un raccord violent sur le visage du personnage, seulement accompagné de claquements de claves soulignant le figement de l'acteur dans l'expression d'une pose *mie*, permet d'enchaîner avec une séquence de représentation, plus d'une heure trente cinq après la première. Le sujet principal que constituait cette vengeance étant désormais clos, la diégèse théâtrale semble pouvoir surgir à l'image sans aucun effet d'enchaînement visuel. Un plan d'ensemble en scope permet ensuite de voir la totalité du plateau, puis des plans rapprochés s'attardent sur les deux personnages principaux sur scène. Avant que la caméra ne recule et laisse les crânes de spectateurs entrer dans le champ tandis que le rideau se ferme sous les applaudissements du public, la diégèse théâtrale n'est pas perturbée par une présence spectatorielle. Toutefois, l'acteur effectue sur scène un changement à vue de costume (*hikinuki*) pouvant évoquer la fin du double jeu qu'il a dû mener jusqu'à présent, alors que son emploi dans la première scène de représentation, comme le situe par erreur MacDonald⁵¹⁵, aurait annoncé la nature dissimulatrice du personnage. Ce n'est qu'une fois le récit de vengeance achevé que la performance théâtrale peut avoir lieu pour elle-même, sans que sa diégèse ne soit perturbée par la diégèse filmique. Notons que Breakwell qualifie d'« abrupt *jump cut*⁵¹⁶ » ce passage d'une scène à l'autre mais, dans ce cas précis, nous ne pouvons recourir à une telle expression. En effet, même s'il permet d'enchaîner ici deux plans frontaux du même visage, le *jump cut* sous-entend en principe dans son emploi français une rupture dans la continuité spatio-temporelle d'une même réalité et parfois même un cadrage identique entre les deux moments raccordés⁵¹⁷. En mettant en avant un changement évident d'espace-temps (et, par la même occasion dans ce cas précis, de diégèse), le raccord dans ce passage de *La Vengeance d'un acteur* se rapproche davantage du « raccord léopard⁵¹⁸ » bien qu'il n'y ait pas de correspondance exacte entre les deux plans et qu'il s'agisse plutôt de raccorder deux expressions de visage (de type *mie*) que deux mouvements. Breakwell recourt d'ailleurs à la même expression lorsqu'il veut cette fois évoquer les rares occasions où le rideau de scène n'est pas tiré tel un « volet cinématogra-

⁵¹⁵ Keiko MACDONALD, *Japanese Classical Theater in Films*, *op. cit.*, p. 152.

⁵¹⁶ Ian BREAKWELL, *op. cit.*, p. 33, notre traduction. « [...] the harsh slamming of woodblocks and abrupt jump-cut to Yukinojō once more back on the stage of the Kabuki theatre [...] »

⁵¹⁷ Cf. Jacques AUMONT et Michel MARIE, « Saute », *op. cit.*, p. 185.

⁵¹⁸ Expression d'Henri Colpi, monteur d'*Hiroshima mon amour* (1959) ou *L'Année dernière à Marienbad* (1961) d'Alain Resnais, désignant le « bond que f[ont] sur l'écran le temps et l'espace, au cours d'un simple raccord de mouvement. » Colpi précise cependant que ce raccord « n'est pas inventé au montage » mais doit être pensé « à l'écriture ou au tournage », c'est-à-dire en termes de découpage. Henri COLPI, *Lettres à un jeune monteur*, Paris, Les Belles Lettres, 1996, p. 102-104.

phique » mais chute au sol pour révéler une « nouvelle scène inattendue⁵¹⁹ ». À nouveau, son emploi des termes « *jump cut* » diffère de la conception française puisqu'il sous-entend ici un changement de lieu. Évoquant ensuite la fin de la représentation, Breakwell estime que le rideau « efface la performance de l'écran⁵²⁰ ». Cette fois, la différence de conception des termes liée à une langue étrangère n'est pas en cause : le vocabulaire que Breakwell emploie trahit une confusion dans le traitement des différentes diégèses que la présence de représentations théâtrales au sein de fiction peut provoquer. En effet, le rideau ne fait ici que masquer l'espace de la performance au sein de la réalité spectaculaire qui reste elle bien visible à l'écran et demeure donc l'unique dépositaire de la diégèse, une diégèse désormais exclusivement filmique où une représentation scénique est ramenée à un sujet de captation.

C'est en revanche bien un effacement que propose la toute dernière séquence du film mais grâce cette fois à la technique spécifiquement cinématographique du fondu enchaîné. Lors de cette conclusion, un travelling avant s'amorce vers le rideau encore fermé tandis que des spectateurs se déplacent dans la salle. C'est alors qu'un fondu enchaîné, accompagné de claquements de claves, révèle ce qui semble être au premier abord le plateau sur lequel se tient l'acteur principal tournant le dos à la caméra. En réalité, l'autre côté du rideau se trouve être un paysage réaliste fait d'hautes herbes secouées par le vent dans lesquelles se tient immobile l'acteur. Une série de fondus enchaînés permet alors un élargissement progressif du cadrage par raccord dans l'axe jusqu'à ce qu'un fondu au noir mette fin au film. MacDonald demeure indécise au sujet de cette conclusion, relevant d'un côté que cette « scène en extérieur ressemble à un plateau, à cause de la disposition schématique » des éléments composant le paysage mais précisant de l'autre que cette « scénicité » (« *stageness* », cf. note suivante) est « contrebalancée par le régime [*mode*] de représentation cinématographique⁵²¹ », expression qu'elle se contente d'illustrer, sans la définir,

⁵¹⁹ Ian Breakwell, *op. cit.*, p. 39, notre traduction. « The main Kabuki stage curtain is always drawn across, never lowered or raised, equivalent to a cinematic wipe or reveal. On rare occasions a drop curtain, revealing an unexpected new scene, is employed, with an effect similar to a jump-cut. »

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 35.

⁵²¹ Keiko MACDONALD, *Japanese Classical Theater in Films*, *op. cit.*, p. 157, notre traduction. « Despite its dismal natural setting, this outdoor scene resembles a stage, thanks to schematic patterning of sky and field and the carefully designed alignment of Yukinojō against it. As might be expected, the first of three final shots is a long one reminiscent of the onstage action footage. Here, this *stageness* is counterbalanced by the cinematic mode of representation: the shot size becomes smaller and smaller. The second extreme long shot of Yukinojō yields to a final shot in which the natural surroundings almost completely absorb him. » Nous préférons ici traduire « *mode* » par « régime » afin d'éviter toute confusion avec les « modes de représentation » burichiens. Notons par ailleurs que MacDonald a déjà employé le terme « *stageness* » quelques pages plus tôt et le refera par la suite mais entre guillemets sans explication apparente. Elle emploie également le

par la variation progressive d'échelle de plan. De son côté, Breakwell ne peut s'empêcher de voir la silhouette de l'acteur comme celle d'une « poupée inanimée⁵²² » et évoque l'impression de rêve provoquée par les fondus enchaînés. Pourtant, alors que le premier fondu a symboliquement levé le rideau pour révéler ce qui se trouvait derrière, le recul progressif du point de vue dans les deux plans suivants centrés sur le personnage qui finit par n'être plus discernable parmi les hautes herbes revient à nier définitivement la présence du rideau et donc de la salle censés se trouver « derrière » la caméra qui vient de franchir symboliquement la rampe. L'intervention d'un narrateur accompagnant ce passage, permet d'ailleurs d'en orienter l'appréciation en termes diégétiques. Elle explique en effet que l'acteur n'est plus revenu sur cette scène ni même peut-être sur aucune scène, sans que personne ne sache vraiment ce qu'il est devenu. Cette fin ouverte symbolique renforce donc l'impression que la diégèse filmique s'est bel et bien emparée du plateau au détriment de la diégèse théâtrale. Il n'est certes pas innocent que cette voix soit assurée par l'ancien *benshi* Musei Tokugawa, gage d'un certain héritage culturel puisque le bonimenteur est régulièrement considéré au Japon comme un descendant des conteurs accompagnant nombre de pratiques scéniques dont nous avons déjà fait état dans la première partie de cette étude. À son sujet, MacDonald évoque à nouveau une « réminiscence du chanteur *gidayū* du *kabuki*⁵²³ » après avoir fait de même au sujet de la voix intérieure du personnage principal. La double fonction de cette référence est en effet acceptable puisque le chanteur *gidayū* doit non seulement exprimer les pensées d'un personnage mais aussi narrer l'histoire. Notons tout de même que, contrairement à la voix du héros qui ponctue à plusieurs reprises le récit, il s'agit là de l'unique intervention d'un narrateur omniscient, alors que certains moments du film pouvaient en justifier d'autres, notamment lorsqu'un carton déroulant explique les raisons d'une révolte populaire au milieu du film. Cette voix-over appartient à un énonciateur désincarné n'ayant aucune réalité identifiable dans la diégèse du film. Refermant celui-ci sans laisser de place à d'autres interventions, elle semble bien

terme « staginess » (p. 156 par exemple) qui peut lui se traduire directement par « théâtralité » mais elle n'apporte pas de précision quant à ce choix de vocable, « *stageness* » renvoyant peut-être davantage à l'aspect matériel du plateau.

⁵²² Ian BREAKWELL, *op. cit.*, p. 37, notre traduction. « [...] the figure, which seems like an inanimate doll or puppet, fades into the distance in a series of dreamlike dissolves [...] »

⁵²³ *Ibid.*, p. 156-157, notre traduction. « In the final scene theatricality returns once more with the introduction of the omniscient narrator. Somehow, Ichikawa's parodic overtone gives way to his affectionate reminiscence of the Kabuki *gidayū* chanter. »

davantage relever des fonctions généralement attribuées à un narrateur de cinéma⁵²⁴, l'influence théâtrale ayant définitivement disparu du film.

Dans chacune de ces trois versions de la *Vengeance d'un acteur*, la performance invite à l'irruption de divers espaces-temps, comme si les conditions pour l'accueil d'une diégèse théâtrale ouvraient à d'autres réalités, notamment mentales. Une dernière version réalisée pour la télévision japonaise en 2008 par Rintaro Mayuzumi, *Yukinojō Henge*, diffère cependant à ce niveau. Faut-il croire que la vision en surimpression sans réelle interruption de la temporalité diégétique principale (1935), l'incrustation redoublant l'action du découpage (1963), et l'absence d'identification claire du personnage dont les souvenirs sont visualisés grâce à un flashback (1959), ne sont plus des solutions esthétiquement ou narrativement acceptables au début des années 2000 ou pour le médium télévisuel ? Ce téléfilm prend en effet soin de séparer les flashbacks des scènes de représentations. Un premier flashback intervient ainsi dès le pré-générique et est clairement attaché à un personnage en particulier, l'acteur en train de se maquiller devant son miroir. Un souffle de vent secoue la flamme d'une bougie qui attire son attention, puis un zoom vers le reflet de son visage dans le miroir suivi d'un fondu enchaîné amorce l'apparition à l'image de ses souvenirs d'enfance, ceux-ci prenant place en bord de mer. Les effets se combinent ainsi pour ne laisser aucun doute sur la nature des images et le « propriétaire » de la réalité mentale qu'elles illustrent, leur surexposition et la désaturation de leurs couleurs renforçant déjà leur démarcation au sein d'une diégèse qui débute pourtant à peine. Le retour au présent se fait par l'introduction soudaine d'une performance scénique grâce à l'ellipse qu'a permis cette intrusion temporelle. Mais contrairement à la version de 1959, la présentation de cette performance cesse immédiatement. Aucune action théâtrale n'est réellement montrée, une succession de plans très courts reliés par des fondus au rouge très rapides, proches de flashes, proposant une série d'instantanés de l'acteur présent sur scène sous une apparence féminine selon différents cadrages et axes. Cela laisse supposer qu'Hideaki Takizawa, star de la télévision et chanteur populaire (*Jpop*) qui endosse ce rôle d'acteur, n'est pas en mesure d'assurer une performance de *kabuki*, contrairement à Kazuo Hasegawa dans les versions de 1935 et 1963, même s'il reprend lui aussi la convention du double rôle en interprétant deux des personnages principaux.

⁵²⁴ Nous pouvons certes supposer que certains spectateurs japonais apprécient la diction particulière de l'ancien *benshi* qui assure ici cette narration, mais celui-ci ne déploie pas d'effets vocaux aussi spectaculaires qu'un chanteur de *gidayū-bushi* dont l'engagement corporel dépasse la seule évocation d'une « corporéité » par le « grain » de la voix telle que la repère Roland Barthes notamment. Cf. Alain BOILLAT, *Du bonimenteur ou à la voix-over : voix-attraction et voix-narration au cinéma*, op. cit., p. 24.

Cette hypothèse est pourtant invalidée lorsque, quelques scènes plus tard, un long passage de cinq minutes se trouve bel et bien dédié à la représentation d'une pièce de *ka-buki*. Celle-ci n'est non seulement perturbée par aucun flashback lié au souvenir de l'acteur mais aucun autre effet ne vient la marquer du sceau de sa subjectivité. Si son attention a une nouvelle fois été attirée vers la loge où se situe ceux dont il souhaite se venger, c'est en amont de la représentation. Un collègue est en effet venu le chercher pour lui désigner les spectateurs en question juste avant que ne commence la représentation, désignant et nommant chacun des personnages importants. On retrouve ici la fonction principale du découpage déjà commentée dans ses lignes lorsqu'un personnage observe depuis les coulisses les spectateurs installés dans la salle. Si le découpage permet par la suite de relier ces derniers à la représentation, celle-ci n'est aucunement perturbée par l'intrusion d'un autre espace-temps ni même d'une quelconque manifestation de la subjectivité de l'acteur grâce à une voix-over ou une incrustation. Cet acteur n'est finalement qu'un élément, même si c'est le principal, de ce qui s'apparente à une captation, une dominante de plans moyens ou larges permettant d'apprécier au mieux la chorégraphie dont un changement à vue de costume et un duel entre deux personnages. Ainsi cantonnée à son rôle d'attraction, la représentation théâtrale ne semble avoir aucune chance de voir sa diégèse s'épanouir. Le découpage ne fait que souligner l'attention que porte à l'acteur certains spectateurs, dont un duo de voleurs dans le public, un travelling latéral couplé à un léger panoramique effectué depuis la loge, par-dessus les épaules de ses occupants, soulignant la polarisation des regards vers cet acteur tandis qu'il se déplace sur l'ensemble de l'espace scénique, passant du plateau principal à l'*hanamichi* qui lui est perpendiculaire.

En ouvrant la porte à d'autres registres de réalité dans les exemples précédents, la diégèse théâtrale trouvait tout de même à exister entre les lignes grâce à un jeu de renvois symboliques. Certains personnages de ce téléfilm évoqueront bien quelques scènes plus tard le contenu de la pièce à laquelle ils ont assisté, leurs remarques entrant alors en écho avec l'histoire principale, mais rien n'y contribue durant la représentation elle-même, seule la diégèse filmique paraissant alors compter. Pourtant, des flashbacks interviennent bien à de multiples reprises durant le récit, complétant ou répétant celui de la scène d'ouverture, tandis que des images mentales révèlent à l'occasion les visages des antagonistes en stylisant leurs traits à outrance par le jeu d'acteur, l'éclairage, le cadrage et l'emploi d'une courte focale. Après une séquence de danse finale, un fondu enchaîné permet à nouveau une ellipse, le paysage côtier où s'est cette fois réellement déplacé le personnage, apparais-

sant à l'image comme il le faisait lors du flashback d'ouverture. Le format télévisuel justifie probablement ce recours fréquent au flashback, les téléspectateurs étant à l'heure actuelle bien plus susceptibles qu'un spectateur de cinéma de prendre en cours une œuvre audiovisuelle. Mais il importe surtout de remarquer que ces manifestations abruptes de la réalité mentale du personnage sont, par rapport aux adaptations antérieures, désolidarisées des performances, ce qui révèle en creux la façon dont le montage peut intégrer l'une comme l'autre à la diégèse filmique sans justification préalable.

Par la potentialité diégétique que son régime représentationnel impose soudainement à la diégèse filmique sous l'effet du montage, la performance théâtrale ouvre la porte à d'autres réalités, que cette potentialité laisse finalement place ou non à une diégèse théâtrale. Si l'action du montage peut servir à traduire en images et en sons l'imaginaire d'un spectateur auquel n'a pas accès le découpage, nous avons vu qu'elle peut également aller jusqu'à inféoder le récit filmique à la subjectivité d'un spectateur particulier, détaché du présent de la performance par l'intimité créatrice qu'il entretient avec elle. Chikamatsu dans *Une histoire d'amour de Naniwa* se présentait déjà comme un demiurge, mais c'est également le cas du comédien au centre de *La Vengeance d'un acteur* qui contrôle le récit de l'intérieur, sur un plan non seulement narratif (le complot qu'il fomenté pour accomplir sa vengeance) mais aussi monstratif (la symbolisation formelle de son état mental). Seul le spectateur extra-filmique se présente dès lors comme le véritable destinataire de ces intégrations de la performance théâtrale à la diégèse filmique permises par le montage.

V.2. Prise en charge ponctuelle de la diégèse

Le spectateur interne à la diégèse est toujours susceptible de souligner le caractère attractionnel d'une performance théâtrale par le nécessaire recours au découpage qu'impose son extériorité physique et mentale vis-à-vis de celle-ci. En revanche, en l'absence d'un tel spectateur, une performance imposée au film par les vertus du montage peut désormais être appréhendée par le spectateur extra-filmique comme un régime de représentation à part entière au sein d'une fiction. Comme nous l'avons déjà souligné en introduction, si le régime de représentation cinématographique ne peut reproduire l'expérience esthétique qu'est une « représentation » théâtrale, il en partage le moyen d'expression essentiel, la mise en scène dont les potentialités sont suffisantes à l'émergence d'une diégèse et à sa compréhension par un spectateur. Il est donc envisageable que le montage associe au sein d'une même diégèse un régime cinématographique

et un régime théâtral de représentation dont les mises en scène respectives peuvent se succéder, se mêler ou se confronter. À nouveau, le rapport entretenu à ces mises en scènes par le découpage peut permettre d'en faciliter l'appréhension (en investissant par exemple l'espace comme un profilmique ou en entretenant au contraire une certaine distance vis-à-vis de celui-ci), voire d'en déterminer la nature.

V.2.a. Juxtaposition de régimes de représentation

Le montage est emblématique de la capacité de la représentation cinématographique à faire exister une diégèse cohérente aux yeux du spectateur extra-filmique malgré toutes les ruptures spatio-temporelles qu'il peut lui infliger. Il faut donc envisager la possibilité que le montage permette la prise en charge de cette diégèse par un autre régime de représentation comme le théâtre dont un film peut reproduire la mise en scène. Le film *La Belle et le dragon* de Kōzaburō Yoshimura, adaptation de la pièce *Narukami* dont les séquences d'ouverture et de clôture ont déjà été étudiées dans ces pages, voit ainsi alterner en son sein les régimes de représentation au service d'une même diégèse⁵²⁵ par la seule vertu du montage. Comme nous l'avons déjà indiqué, Richie et Anderson rapprochent ce film du *Henry V* de Laurence Olivier d'après la pièce de William Shakespeare, *Henri V* (*Henry V* ou *The Chronicle History of Henry the Fifth*, vers 1599)⁵²⁶. Mettre à l'épreuve cette comparaison peut s'avérer riche d'enseignements puisque ce film britannique est au cœur de la démonstration d'André Bazin lors de son analyse des rapports entre théâtre et cinéma, le critique français y voyant une solution à la « dialectique du réalisme cinématographique et de la convention théâtrale⁵²⁷ ». Au premier abord, les éléments descriptifs qui parsèment sa réflexion évoquent effectivement la séquence d'ouverture du film japonais, une fois mises à part les dissemblances contextuelles :

« Le film commence [...] par un travelling, mais c'est pour nous plonger dans le théâtre : la cour de l'auberge élisabéthaine. Il ne prétend pas nous faire oublier la convention théâtrale, bien au contraire, il l'accuse. Ce n'est pas *Henry V* qui est immédiatement et directement le film, c'est la *représentation* d'*Henry V* [*sic*]. Ceci est évident, puisque cette représentation n'est pas censée être actuelle, comme au théâtre, mais se dérouler du temps même de Shakespeare, et que l'on nous montre

⁵²⁵ Celle-ci se focalise sur le moine bouddhiste Narukami qui maintient prisonnier les dieux dragons faisant tomber la pluie sur terre et entraîne ainsi une grande sécheresse sur le pays. Cf. le résumé de l'œuvre sur le site créé par les dramaturges Bethany Wood et Tim Hamilton à l'occasion de sa mise en scène par l'University Theatre de l'Université du Wisconsin à Madison, du 26 février au 13 mars 2010, <https://sites.google.com/site/utnarukami/narukami-2/plot-summary>, dernière consultation le 10 août 2015.

⁵²⁶ Le titre de la pièce (*Henry V*) est traduit en français par « *Henri V* » mais celui du film s'écrit *Henry V* même en français.

⁵²⁷ André BAZIN, « Théâtre et cinéma I », art. cit., p. 80.

les spectateurs et les coulisses. [...] Nous ne sommes pas vraiment dans la pièce, mais dans un film historique sur le théâtre élisabéthain, c'est-à-dire dans un genre cinématographique parfaitement fondé et auquel nous sommes habitués. [...] À aucun moment *Henry V* n'est vraiment du "théâtre filmé" ; le film se situe en quelque sorte de part et d'autre de la représentation théâtrale, en deçà et au-delà de la scène⁵²⁸. »

En assumant dès le début du film les conventions théâtrales associées à l'œuvre originale qu'il adapte, Olivier créerait selon Bazin une forme de complicité avec le spectateur, ce qui lui permettrait par la suite de prendre certaines libertés avec le réalisme de la représentation cinématographique et ainsi de passer de scènes dans des décors miniatures à la reconstitution de la bataille d'Azincourt dans des paysages naturels⁵²⁹.

Or, l'approche de Yoshimura pour *La Belle et le dragon* se démarque de celle du réalisateur britannique sur plusieurs points. Notons tout d'abord que les vingt-huit premières minutes d'*Henry V* permettent de montrer la salle, la scène mais aussi les coulisses comme le remarque Bazin, alors que le film japonais se concentre sur la représentation scénique. Les musiciens sont certes visibles mais uniquement parce qu'ils participent de la performance depuis le plateau. Si le théâtre élisabéthain partage avec le *kabuki* une certaine présentationnalité qu'Olivier illustre par la complicité entre les comédiens et les spectateurs, voire suggère par la pluie qui frappe momentanément l'ensemble de la cour de l'auberge à ciel ouvert où se tient la représentation⁵³⁰, ce n'est que grâce à l'intrusion volontaire de la caméra que les coulisses sont révélées. Surtout, dans *Henry V*, le passage de la représentation théâtrale de la pièce à sa version filmique se fait progressivement, par des jeux de fondus enchaînés à partir d'une toile de fond réaliste et figurative. Par la suite, si le profilmique plus ou moins de réaliste (toiles de fond, décors en carton-pâte ou à échelle réduite par rapport aux acteurs, etc.) peut être investi comme un espace tridimensionnel par les acteurs et la caméra, le découpage repose principalement sur des plans-séquences et des recadrages sans coupe permettant de saisir le texte dans la continuité. Enfin, la fermeture d'un rideau ou d'une porte marque à plusieurs reprises la fin d'une séquence comme le fait le rideau de scène tiré par le narrateur présent sur le plateau lors de l'ouverture théâtrale, narrateur qui intervient également sur un fond noir dans le reste du film lors des changements d'« actes ». La rupture est au contraire beaucoup plus franche dans *La Belle et le*

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 80-82., souligné par l'auteur.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 82.

⁵³⁰ Albert Laffay revient lui aussi sur le film d'Olivier et sur le « drame élisabéthain, spectacle de plein jour et presque de plein air, où la scène avancée plongeait par trois côtés au milieu du parterre [...] ». » Albert LAFFAY, *op. cit.*, p. 78-79, p. 123-124 (note 1) et p. 144.

dragon qui ne consisterait donc qu'en une juxtaposition grâce au montage des passages de « théâtre filmé », aussi appelé par Bazin « théâtre en conserve⁵³¹ », et d'une adaptation filmique de la pièce originelle, c'est-à-dire son « aération⁵³² », principalement par le recours à des décors naturels. Mais l'ouverture du film par une série de travellings s'approchant de la salle de théâtre alors que des bonimenteurs annoncent le début de la représentation semble toutefois indiquer une intrication plus complexe, le film ne renonçant pas, comme le prouve sa structure, à évoquer ses origines théâtrales.

Nous avons souligné que le plan de représentation inséré lors de la dispute conjugale dans *L'Élegie de Naniwa* a permis, par le travail conjoint du découpage et du montage, l'émergence d'une diégèse théâtrale destinée au regard du spectateur extra-filmique sans prise en considération des personnages de spectateurs au sein de la diégèse filmique. Comme l'ont précédemment montré certaines études de séquences, si un plan large incluant une partie du public fait tendre vers la captation d'une performance théâtrale, un plan plus resserré sur un acteur a tendance à faire exister diégétiquement le personnage dont il endosse le rôle. Dans *La Belle et le dragon*, le passage à l'adaptation filmique est ainsi adouci grâce à un jeu sur l'échelle des cadres : après une dernière occurrence du cadrage le plus large sur la salle, rappelant qu'une performance est en cours devant un public, un plan moyen montre trois individus s'avancer pour répondre aux ordres de leur supérieur. Malgré la présentationnalité du jeu de ces hommes aux gestes précisément chorégraphiés, la mise en cadre resserrée écarte spectateurs, musiciens et assistants, tout en conservant à l'arrière plan une portion de décor relativement réaliste (de la végétation, les murs d'une habitation). Déjà appréhendé comme un décor naturel par ce choix de cadrage, le « lieu dramatique⁵³³ » du théâtre peut dès lors laisser place au paysage naturel⁵³⁴ de la diégèse désormais filmique que révèle un plan d'ensemble où se presse une foule d'individus, tandis qu'un changement d'orchestration laisse supposer le passage d'une musique d'accompagnement scénique à une musique extradiégétique.

Le retour au régime de représentation théâtrale à la toute fin du film est également assuré par une combinaison judicieuse du découpage et du montage. Après un plan rappro-

⁵³¹ André BAZIN, « Théâtre et cinéma I », art. cit., p. 80.

⁵³² Jacques AUMONT et Michel MARIE, « Théâtre », *op. cit.*, p. 206.

⁵³³ André BAZIN, « Théâtre et cinéma I », art. cit., p. 98.

⁵³⁴ Pour Jean Mitry, « c'est par le décor naturel, par le *paysage*, que le film échappa d'emblée à la signification verbale et à l'expression scénique. » Jean MITRY, « En quête d'une dramaturgie », *Esthétique et psychologie du cinéma*, tome 2 « Les Formes », Paris, Éditions universitaires, coll. « Encyclopédie universitaire », 1965, p. 312, souligné par l'auteur.

ché sur le visage du moine constatant que les dragons qu'il gardait prisonniers ont été libérés, surgissent quatre inserts sur les visages de statues de divinités bouddhiques, puis un gros plan sur le même personnage mais cette fois soumis au régime théâtral⁵³⁵. Au premier abord, ce gros plan met en avant la physionomie de l'acteur fardé, alors qu'un tel maquillage est avant tout destiné au spectateur de théâtre qui, à distance, ne distingue que les traits principaux d'un faciès et en déduit ainsi l'expression d'un personnage. Keiko MacDonald évoque ainsi au sujet de ce gros plan une « sélectivité et une lisibilité accrues » de la performance scénique offertes par le « pouvoir expressif de la caméra⁵³⁶ ». Mais en réalité, ce cadrage resserré est la meilleure solution pour permettre à la diégèse de repasser d'un régime de représentation à un autre. En effet, un plan plus large aurait certes atténué l'aspect factice du maquillage mais aurait également imposé très soudainement un contexte de représentation et révélé plus largement le costume scénique de l'acteur. Surtout, les quatre plans sur les sculptures atténuent la rupture entre les deux régimes en attirant l'attention sur l'expression figée du personnage (interprété dans les deux cas par le même acteur, Chōjūrō Kawarasaki de la troupe de théâtre *kabuki* progressiste *Zenshin-za*) bientôt pris d'une terrible colère. Ainsi, dès le dernier plan assuré par le régime cinématographique, le visage de l'acteur se fige dans une expression outrée de stupeur (sourcils relevés, yeux révoltés, bouche ouverte) loin de son jeu réaliste dans le reste de l'adaptation. Les statues grimaçantes introduisent ensuite l'expression de la colère avant que le maquillage de l'acteur, cette fois sur scène, ne la reprenne. Ces visages de pierre aux rictus à jamais figés justifient en quelque sorte le fait que les traits du personnage de la diégèse désormais théâtrale demeurent par la suite inchangés du fait même du maquillage : même s'il en présente certains degrés, son faciès va dans les dernières minutes qui closent le film exprimer exclusivement la colère. En outre, ce gros plan permet lui-même d'adoucir la transition puisqu'il constitue la phase de départ d'un travelling arrière qui permet ensuite de saisir en plan rapproché taille les premiers gestes chorégraphiés de l'acteur, avant qu'un plan d'ensemble ne le resitue sur l'espace scénique en laissant également apparaître une partie de l'*hanamichi* et de la fosse. À nouveau, la musique joue un rôle important puisque des roulements de tambours fournis accompagnent le passage d'un régime à l'autre.

⁵³⁵ Dans la description qu'elle donne de cette transition, MacDonald n'évoque pas ces plans sur les statues. Cf. Keiko MACDONALD, *Japanese Classical Theater in Films*, op. cit., p. 100.

⁵³⁶ Keiko MACDONALD, *Japanese Classical Theater in Films*, op. cit., p. 100, notre traduction. « The camera's expressive power does offer increased selectivity and legibility. Yoshimura gives the *mie* poses in much greater variety than any view on the stage. Shots change in size and to reverse-field setup. ». MacDonald recourt régulièrement (p. 85, 91, 100, 109, 121, 165, 178, 267, 282, 311) à l'expression « pouvoir expressif de la caméra » sans plus d'explications mais nous pouvons l'entendre comme les capacités expressives de la mise en cadre.

L'association du montage et du découpage pour la caractérisation d'une prise en charge de la diégèse par un régime de représentation comme le théâtre peut être étudiée par d'autres cas plus évidents de revendication théâtrale au sein d'adaptations filmiques de pièces du répertoire. Deux adaptations d'une même pièce de *kabuki* de Kawatake Mokuami inscrite dans le répertoire *shiranamimono* (histoire de délinquants et de voleurs), *Tatouage de fleurs de cerisier* (1862), ou *Benten Kozō* d'après le nom de son personnage principal, réalisées à deux ans d'intervalle permettent de fructueuses comparaisons, notamment dans le traitement que leurs réalisateurs respectifs réservent au passage central de l'histoire mettant en abyme la question du jeu d'acteur. Durant celui-ci, un groupe de voleurs organise une escroquerie dans une boutique de tissus. Travesti en femme, le personnage principal tente de faire chanter les propriétaires de la boutique en provoquant une fausse accusation de vol. Mais le subterfuge est révélé par un autre client et le héros abandonne alors soudainement le personnage de femme qu'il interprète, reprenant sa voix grave et montrant ses tatouages d'homme. Il s'agit cependant d'un coup à plusieurs bandes : ce deuxième client, en réalité de mèche avec les voleurs, cherche à s'attirer le respect des commerçants et surtout les récompenses l'accompagnant.

Grâce au montage, la version de Daisuke Itō produite par la Daiei, *Benten Kozō* (1958), propose ainsi une juxtaposition de deux régimes de représentation pour la même diégèse, selon des proportions équivalentes à celles de *La Belle et le dragon* mais dans une disposition inversée, la représentation filmique encadrant cette fois la représentation théâtrale. Consacrée à la scène de l'arnaque, celle-ci prend toutefois une forme hybride en vertu du rôle qu'y joue le découpage cinématographique. Cette séquence se démarque tout d'abord par le fait qu'aucune autre référence à l'origine de l'histoire ou à l'esthétique théâtrale ne soit proposée dans le reste du film, à l'exception du générique de début qui s'affiche sur fond de rideau tricolore et de représentations picturales d'œuvres scéniques. La mise en scène et en cadre du film se caractérise par de nombreux et amples mouvements d'appareil et des compositions jouant sur les obliques et la profondeur de champ. Mais sa forme change radicalement lors de la scène dans la boutique que le montage isole au sein de la diégèse. En effet, après avoir discuté de la marche à suivre avec ses compères, le personnage principal frappe solennellement dans ses mains en émettant une exclamation, à la façon d'un assistant frappant des claves entre elles avant une représentation. Un rideau de théâtre apparaît alors plein cadre avant qu'un assistant ne traverse l'écran pour l'ouvrir au son d'un air entraînant joué au shamisen. Dans le même temps, un travelling latéral

permet de découvrir en plan large les personnages regroupés dans le magasin de tissus. Neuf minutes plus tard, après un travelling avant vers un rideau masquant la sortie que vient d'emprunter l'un des protagonistes, le personnage ayant lancé la « représentation » en frappant dans ses mains – il s'agit du brigand travesti – réapparaît en plan rapproché à l'emplacement exact où il se trouvait avant la séquence « théâtrale ». Alors qu'il a bien des conséquences concrètes sur la suite du récit, ce passage de la diégèse assuré par une représentation théâtrale s'apparente ainsi à une réalité à part, rêvée ou imaginée par ses protagonistes.

Le claquement unique de claves en début et sa répétition en fin de séquence sont emblématiques, avec les roulements *doro-doro* et le son caractéristique du *shamisen*, du rôle de la musique extradiégétique dans la connotation théâtrale⁵³⁷ de certaines séquences de films (*La Vengeance d'un acteur*, *Benten Kozō*, *La Belle et le dragon*, etc.) puisqu'ils soulignent ou annoncent les ruptures imposées par le montage. Avec ses cassures de rythme et ses effets vocaux hérités des chants bouddhiques, la musique de *nō* est à ce titre particulièrement évocatrice. Dans une scène de *The Flame of Devotion* que nous avons déjà signalée dans la première partie de cette étude, son apparition sur la bande son pour accompagner l'image d'un masque de théâtre fait naître une performance improvisée par un personnage, avant qu'une coupe de montage ne révèle qu'il s'agissait probablement d'une danse symbolique uniquement destinée au spectateur du film. Le *finale* de *The Human Vapor* (Ishirō Honda, 1960) dans lequel un être surnaturel est piégé lors d'une représentation de *nō* souligne également cette ascendance de la musique extradiégétique sur la logique narrative. Alors qu'un unique musicien a accepté d'accompagner la performance en direct malgré le danger encouru (point sur lequel insiste l'histoire même du film), tout un orchestre se fait pourtant entendre grâce à une bande enregistrée. L'interruption de la représentation par une intervention extérieure puis sa reprise sont pourtant marquées par l'arrêt puis le retour spontanés de l'accompagnement musical. Celui-ci est ainsi doté de propriétés extradiégétiques, ce que sa nature de reproduction laisse déjà deviner. Un unique effet musical (une note aiguë soutenue à la flûte) suffit alors à relancer la représentation, au-delà de toute vraisemblance diégétique. Si la musique extradiégétique sert très souvent

⁵³⁷ Celles-ci peuvent même concerner directement la mise en scène comme le propose Keiko MacDonald dans son évocation du rôle de la musique extradiégétique dans la séquence du lac des *Amants crucifiés*, adaptation réaliste d'une pièce de Chikamatsu (*La Légende du grand parcheminier*, *Daikyōji Mukashi Goyomi*, 1715). Cf. Keiko MACDONALD, *Japanese Classical Theater in Films*, op. cit., p. 192. Noël Burch étudie également la bande son du film dans Noël BURCH, *Praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1969, p. 141-148.

à relier ce que le montage alterné sépare, les performances musicales diégétiques subissent plus logiquement les ruptures spatio-temporelles qu'impose le montage lors des séquences de monstration de représentations scéniques⁵³⁸. Mais un accompagnement réaliste peut également jouer ce rôle au sein de la diégèse comme dans la dernière partie de *La Chanson de la lanterne* où les chants *nō* de son père permettent au personnage principal de le retrouver dans la ville, avant qu'il n'attire en retour son attention en se mettant lui-même à chanter.

La séquence du magasin de *Benten Kozō* ne se démarque cependant pas que par l'affirmation visuelle et sonore de ses bornes au sein de la diégèse. Son cadrage frontal au format scope depuis le même côté d'un décor intérieur vu en coupe, évoque en effet grandement le rapport qu'un découpage cinématographique peut entretenir au plateau principal du *kabuki*. Alors qu'un des personnages venant de « l'extérieur » passe l'entrée de la boutique, un travelling latéral « passe-muraille » accompagne son déplacement sans interruption, l'ossature de l'architecture du décor apparaissant ainsi dans toute sa facticité. Huit plans larges mettant particulièrement en valeur l'horizontalité de la composition laissent se déployer une chorégraphie de groupe, notamment celle des figurants qui interprètent les employés de la boutique et réagissent à plusieurs reprises aux révélations de l'intrigue avec un mimétisme emphatique. De même, l'étagement de la boutique sur deux niveaux rappelant les plateformes du *kabuki* permet aux personnages de se répartir de façon équilibrée dans le cadre : ceux-ci échangent ainsi leurs répliques sans avoir à se tourner vers leurs interlocuteurs, leur disposition spatiale permettant de comprendre leurs interactions. Enfin, la largeur des cadres et l'espace entre les personnages leur permettent de prendre la pose à certains moments clés (le « samouraï » qui accompagne la « voleuse » déclarant devoir se faire *hara-kiri*, le voleur travesti révélant ses tatouages et son corps masculin, etc.) dans la tradition des *mie* du *kabuki*. Ce dernier rôle permet à son interprète, l'ancien acteur de *kabuki* Raizō Ichikawa, de mettre à profit ses talents d'*onnagata* puisqu'il joue dans cette séquence le rôle d'un homme jouant une femme puis, une fois le subterfuge découvert, se comporte comme une caricature masculine typique du style de jeu *aragoto* (il s'étire de façon spectaculaire, prend une voix grave, met en avant sa musculature, etc.). Keiko MacDonald remarque qu'au théâtre également, le but de cet épisode est d'exhiber les prouesses

⁵³⁸ L'étude de la bande son de *Conte des chrysanthèmes tardifs* souligne ainsi la façon dont Mizoguchi profite du montage alterné entre deux éléments spatialement disjoints pour se permettre des coupes dans la représentation d'une pièce. Cf. Chika KINOSHITA, « Floating Sound: Sound and Image in *The Story of the Last Chrysanthemum* », *op. cit.*, p. 45-47.

du comédien dans l'art du changement à vue de costume⁵³⁹. Ce jeu de l'acteur principal participe de la rupture que constitue esthétiquement cette séquence centrale d'autant plus que le reste du film insiste sur les aptitudes d'acrobate de son personnage – même si le morcellement par le montage des actions spectaculaires dissimule mal l'intervention d'une doublure – plutôt que sur ses talents théâtraux par exemple (travestissement, élégance, etc.).

Dans sa courte analyse de la séquence, MacDonald souligne bien qu'Itō la met en scène « comme une performance continue de *kabuki* : ses acteurs [*actors*] deviennent des comédiens [*players*]⁵⁴⁰ ». Cependant, elle introduit plus largement son propos sur le film en affirmant que « Itō expérimente audacieusement avec un mélange de propriétés cinématographiques et théâtrales alors qu'il développe la ligne narrative de Mokuami [le dramaturge]⁵⁴¹ », laissant penser que tout le film présente ce mélange, alors que seul ce passage, formellement isolé du reste du métrage, est concerné par ce choix. Il est en revanche vrai que cette séquence particulière recourt tout de même au gros plan ou à l'insert pour valoriser des éléments importants de l'intrigue : l'étoffe volée, l'étiquette révélant son origine, la blessure au front de la « jeune femme ». Bien que l'on puisse être tenté de les rapprocher de ce « gros plan d'appareil téléphonique qui sonne au moment pathétique [et] équivaut à une concentration de l'attention⁵⁴² » dans *Les Enfants terribles* de Jean Cocteau, la comparaison est hasardeuse. En effet, la justification de Bazin s'inscrit dans son appréciation de l'œuvre de Cocteau comme un film trouvant de manière générale des équivalents cinématographiques à la mise en scène théâtrale. Au contraire, optant pour un régime de représentation d'inspiration théâtrale dans une unique séquence de son film isolée par le montage, Itō choisit de principalement se reposer sur une mise en scène théâtrale dont la frontalité le dispense d'en recourir aux capacités narrativo-monstratives de la mise en cadre cinématographique. Seuls quelques choix de cadrages resserrés servent encore l'analyse « descriptive » de la réalité.

Une exception vient cependant briser la logique formelle de la séquence. Le vol du tissu est en effet mis en valeur par un court panoramique suivant le geste de la main du

⁵³⁹ Keiko MACDONALD, *Japanese Classical Theater in Films*, op. cit., p. 94. « In Kabuki, this moment offers the star performer a chance to exhibit his prowess as a quick-change artists. »

⁵⁴⁰ *Ibid.*, notre traduction. « In the film, Itō actually stages this scene as an ongoing Kabuki performance: his actors become players. »

⁵⁴¹ *Ibid.*, notre traduction. « Ito boldly experiments with a mixture of cinematic and theatrical properties as he goes about developing Mokuami's causal line. »

⁵⁴² André BAZIN, « Théâtre et cinéma I », art. cit., p. 85.

brigand travesti. Le visage d'un des jeunes aides de la boutique apparaît alors en plan très rapproché, la bouche grande ouverte et les yeux écarquillés. Croyant avoir vu « la cliente » commettre un vol, il se précipite avertir les autres employés qui se passent le mot comme le révèle un vif panoramique circulaire saisissant leur agitation toujours en plan rapproché. L'intervention soudaine de la mise en cadre pour insister sur la subtilisation du tissu est ainsi mise en exergue par celle plus marquée encore de la réaction que suscite le vol chez les témoins. Pointant du doigt le coupable présumé qui leur tourne le dos, ceux-ci fixent du regard l'objectif de la caméra. Par contraste (en réduisant la distance) ou par écho (en exagérant la frontalité), ce choix de découpage incite alors le spectateur extra-filmique à prendre conscience du type de mise en cadre nécessaire à l'épanouissement d'une mise en scène théâtrale telle que déployée dans le reste de la séquence. Ainsi, lorsqu'immédiatement après un plan large revient cadrer l'ensemble du plateau, les déplacements et attitudes des personnages se calent à nouveau sur une mise en scène théâtrale, marquant des *pauses* et prenant des *poses* non réalistes alors qu'ils s'accusent mutuellement. Ponctuellement au service de la narration, la mise en cadre s'accorde au stratagème du brigand qui agit de façon suspicieuse pour se faire volontairement accuser à tort de vol, le tissu qu'il semble subtiliser lui appartenant en réalité. Menant le jeu, il guide la mise en cadre depuis l'intérieur de la diégèse dans cette séquence que le montage présente qui plus est comme potentiellement issue de son imagination. Il n'est d'ailleurs pas innocent que les employés affolés pointent du doigt une caméra exactement située au sein du profilmique à la place du personnage mais tournée dans le sens inverse, celui-ci semblant être le foyer mental de cette scène peut-être imaginée. Le fait qu'il soit travesti en femme invite même à l'analogie : cette séquence ne consisterait pas en l'affirmation d'une mise en scène théâtrale mais révélerait les capacités de travestissement d'une mise en cadre qui, par la distance et la frontalité notamment, susciterait la présentationnalité des éléments mis en scène, voire théâtraliserait un profilmique.

Ainsi, cette prise en charge d'une partie de la diégèse par une forme théâtrale de représentation, partiellement enregistrée par la caméra mais aussi partiellement rendue compréhensible par le « pouvoir expressif de la caméra », fait particulièrement ressortir les éléments de mise en scène relevant du théâtre mais pouvant se mêler à une représentation cinématographique, comme le jeu d'acteur ouvertement désigné comme tel par l'excès d'artifice, la caricature ou le recours à des archétypes, ainsi que les mouvements et déplacements volontairement chorégraphiés voire symboliques. Mais c'est plus encore

l'adaptation de la mise en cadre à ce type de mise en scène théâtrale que les ruptures diégétiques suscitées par le montage peuvent aider à identifier, ce qui va s'avérer utile dans les cas d'associations plus complexes de régimes représentationnels tel que celui proposé par une autre adaptation de la pièce.

V.2.b. Entremêlement de régimes de représentation

Une deuxième version de *Benten Kozō* produite par la Tōei (Yasushi Sasaki, 1960) avec dans le rôle titre la chanteuse de *enka* (chanson populaire) Hibari Misora, présente ainsi des intrications plus complexes des régimes de représentation, partiellement délimitées par le montage et partiellement mêlées par le découpage à partir de mises en scène de différentes natures. Cette nouvelle adaptation de la pièce invite évidemment à comparer son traitement de la scène de l'escroquerie chez le commerçant d'étoffes avec celui du film d'Itō. Au premier abord, celle-ci ne diffère pas formellement du reste de la diégèse filmique. En termes de montage, seule sa longueur de treize minutes, remarquable à l'échelle d'un film ne durant qu'une heure de plus, la fait ressortir en l'apparentant à un moment de bravoure pour les personnages archétypaux de la bande de voleurs, à l'image d'une scène de braquage de banque dans un film de gangsters par exemple. En effet, contrairement à la rupture que constituait l'ouverture du rideau sur une scène toujours vue frontalement dans la version réalisée par Daisuke Itō, la séquence est classiquement introduite par un plan large qui révèle le déroulement d'une manifestation festive dans la rue passant devant la boutique dont le nom apparaît au premier plan, inscrit sur une enseigne en bois. Par la suite, le montage sert principalement à organiser les actions de trois groupes d'individus que la situation fait converger. Deux personnages font alors irruption par la droite du plan et un léger panoramique horizontal puis un travelling latéral suivent leur entrée dans le bâtiment au rez-de-chaussée duquel se situe le magasin. Cette fois, la caméra ne « passe » pas à travers des murs artificiels comme dans la version de 1958 puisque la boutique est ouverte sur la rue. Un changement d'axe à quatre-vingt-dix degrés permet non pas de révéler l'intérieur de cette boutique mais de cadrer de face les deux « clients » qui viennent d'y pénétrer et derrière lesquels est encore visible la foule se pressant dans la rue pour assister au défilé. Sans coupe, un travelling arrière s'amorce jusqu'à placer au premier plan les silhouettes des commerçants en train d'accueillir les deux visiteurs. Ce n'est que grâce à un retournement à près de cent quatre-vingts degrés de l'axe de prise de vue que la réalité spatiale tridimensionnelle d'un espace profilmique tout à fait « réaliste » finit d'être établie.

Par ailleurs, alors qu'Itō choisissait de gérer la présence dans le commerce de deux groupes d'acheteurs – en réalité tous membres d'une même bande de brigands – par des cadrages très larges, une composition horizontale et des mouvements de caméra franchissant les limites physiques du bâtiment, Sasaki opte lui pour le montage alterné afin de faire comprendre que deux discussions commerciales se déroulent en même temps avant de se recouper. Le rôle du montage alterné est encore plus important du fait qu'un troisième personnage, un complice des bandits « infiltré » dans la boutique comme garde du corps, finit par intervenir dans la situation. De plus, le film exploite la relative androgynie de l'actrice principale pour lui faire tenir le rôle du jeune brigand se faisant appeler Benten Kozō : la comédienne se retrouve ainsi dans cette séquence à jouer le rôle d'un homme déguisé en femme. Alors que l'adaptation de 1958 reprend directement la mise en abyme du travestissement comme convention dans la pièce de *kabuki*, soulignant ainsi encore davantage le caractère « présentationnel » de cette séquence centrale, cette version de 1960 est plus complexe. En effet, le travestissement se retrouve ici pratiquement annulé puisqu'il permet à l'actrice de ne plus jouer la masculinité mais d'assumer au contraire sa féminité.

Toutefois, ce premier constat doit être pondéré par la prise en considération de certaines caractéristiques de la séquence mais aussi de l'ensemble du métrage. Une seconde lecture, à l'échelle du film, de cette question du travestissement incite à penser que ce moment sert à signaler en creux que son personnage principal masculin est justement joué par une femme, selon une sorte de rappel par inversion de l'héritage théâtral et d'une convention comme celle des *onnagata* (un acteur jouant une femme donc). En effet, un des enjeux principaux de la séquence consiste en la révélation par le personnage principal de sa véritable identité, c'est-à-dire au retour à un comportement masculin outré (voix grave et ton vulgaire, posture machiste, exhibition d'un tatouage) qui correspond donc à un travestissement pour l'actrice Hibari Misora. Ce passage pour lequel elle joue un homme déguisé en femme peut en outre renvoyer à une mise en abyme déjà courante dans les pièces de *kabuki* où des *onnagata* jouent une femme déguisée en homme. C'est donc un indice du rapport que le film entretient à son origine théâtrale, un rapport, « dialectique » dirait Bazin, qu'une analyse formelle peut éclairer davantage.

Si la séquence présente des choix de mise en scène et de mise en cadre typiquement cinématographiques – gros plans et inserts insistant sur des réactions de personnages ou des accessoires clés de l'intrigue, plans rapprochés en champ-contrechamp lors d'échanges

dialogués, travelling avant vers des personnages s'apprêtant à faire une déclaration importante – un même axe de prise de vue ressort de la séquence en offrant une composition particulière. Malgré une légère mobilité de la caméra – sur son axe vertical par des panoramiques horizontaux ou d'avant en arrière grâce à un travelling avant –, qui entraîne de menues variations de cadrages d'une occurrence à l'autre, un même type d'axes de prise de vue revient en effet à onze reprises lors de plans longs de plusieurs dizaines de secondes. Grâce au format scope, celui-ci présente une composition très voisine de celle déjà évoquée à propos du plan le plus emblématique de la version de 1958, à savoir un plan large où les personnages se répartissent face à la caméra selon une composition horizontale. Or, le fait que le plancher de la boutique soit surélevé d'environ cinquante centimètres par rapport au niveau de la rue invite à nouveau à comparer l'espace du magasin à un plateau de théâtre. En outre, cette impression est renforcée par le constat énoncé à deux reprises par le personnage principal, une première fois lorsqu'il est faussement démasqué, une seconde lorsqu'il quitte la boutique : « Le spectacle est fini⁵⁴³ ! ». La seconde fois, le protagoniste adresse son exclamation à une foule de badauds massés dans la rue devant la boutique. Car si la séquence a débuté par un changement d'axe à cent quatre-vingts degrés, l'entrée de la boutique demeure invisible par la suite, tout du moins avant ce nouveau changement d'axe qui donne presque à voir un public de théâtre en train d'assister à la fin d'une performance de *kabuki*. Ainsi, d'un point de vue formel, la mise en cadre semble pratiquement endosser à elle seule le caractère théâtral de la séquence que le montage a par ailleurs narrativement isolée.

De façon plus générale, le film de 1960 entremêle les esthétiques réalistes et théâtrales, jusqu'à les confondre. Si des séquences de spectacles s'affichent ouvertement dans la trame narrative du film, elles servent cette contamination et dépassent la seule juxtaposition diégétique. Le profil de l'actrice interprétant, travesti en homme, le rôle titre de cette version de *Benten Kozō* semble justifier la présence plus importante de situations spectaculaires en comparaison du film d'Itō qui exploite davantage les talents sportifs de ce personnage de voleur. La séquence d'ouverture du film de 1960 prend ainsi pour cadre une représentation de *nō* assurée par celui qui ne se fait pas encore appeler *Benten Kozō*, c'est-à-dire avant qu'il ne devienne un célèbre brigand. Cette présence théâtrale sert à mettre en abyme le choix d'une femme pour jouer ce rôle d'homme, l'une des spectatrices soulignant la

⁵⁴³ D'après les sous-titres français de la version du film mise en ligne sur *YouTube* le 5 août 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=kTZRWBNxPag>, dernière consultation le 10 janvier 2014. Il en est de même dans les sous-titres anglais de l'édition dvd, Kurotokagi Editions, 2005.

légèreté de ses gestes et l'élégance de sa toilette avant d'affirmer : « On dirait presque une interprétation féminine⁵⁴⁴ ». Si cette remarque peut sembler au premier abord contradictoire, les femmes n'étant pas autorisées à jouer dans des pièces de *nō*, la spectatrice se réfère probablement ici à la dimension chorégraphique de l'œuvre, les femmes, notamment les geishas, reprenant en effet régulièrement ce type de danses dans des cadres plus privés. Avant que cette performance scénique n'ouvre la trame narrative, elle se déroule déjà alors que s'affiche en surimpression le générique de début. Cependant, le danseur est au départ le seul élément visible alors qu'il évolue dans un environnement totalement plongé dans le noir éclairé par une « poursuite » de théâtre. Ce n'est qu'une fois estompée la dernière inscription annonçant le nom du réalisateur qu'un changement d'éclairage profilmique révèle la scène sur laquelle se produit l'artiste ainsi que les musiciens et autres comédiens présents sur le plateau. En mettant uniquement en valeur cette danse⁵⁴⁵, ce choix de lumière fait ainsi dominer pendant quelques instants le régime théâtral comme seule source diégétique, avant que l'on ne découvre le profilmique qui l'accueille en réalité au sein d'une représentation scénique enregistrée par une caméra et incluse dans une trame narrative. Nous aborderons plus longuement ce type d'éclairage, mais notons dès maintenant qu'il ne peut être qualifié de « théâtral » dans ce cas précis puisque les représentations de *nō* se déroulent sans aucune lumière directionnelle, le plus souvent en plein jour.

À un moment-clé du récit, une autre représentation scénique, cette fois de *kabuki*, est l'occasion d'une nouvelle forme d'évocation du caractère théâtral de l'œuvre originale sur laquelle est basé le film puisqu'elle consiste en une véritable mise en abyme de son récit. Traqués par la police, les cinq membres de la bande de voleurs à laquelle appartient Benten Kozō se réfugient dans une salle de spectacle alors qu'une pièce de *kabuki* est en train d'être jouée. Cependant, cet enjeu narratif n'est pas présenté directement. En effet, alors que le spectacle semble se poursuivre normalement, le spectateur du film constate soudainement que les cinq fugitifs sont désormais sur scène, en train de jouer la pièce retraçant justement leurs exploits. Il s'agit en outre d'événements à venir, à savoir leur très prochain affrontement avec les hommes à leur recherche, et non de faits déjà représentés dans le film. Cette mise en abyme se fait donc grâce à l'intrusion des personnages au sein d'une performance. Dès lors, l'autonomisation relative que le montage pouvait assurer à ce type de séquences de spectacles ayant maintes fois servi de point d'orgue à plusieurs films

⁵⁴⁴ *Ibid.* Les sous-titres anglais sont toutefois moins explicites.

⁵⁴⁵ Il s'agit pratiquement d'une mise en cadre par l'éclairage profilmique. Nous y revenons dans le chapitre suivant.

étudiés dans ces pages, a surtout pour effet de subitement faire endosser la diégèse par un régime théâtral, d'une façon faisant écho à la scène de l'arnaque dans l'autre adaptation réalisée par Itō en 1958. Après un plan d'ensemble dans la salle de spectacle saisissant presque fortuitement l'entrée d'un comédien par l'*agemaku* au bout de l'*hanamichi* alors que les policiers viennent à peine de quitter la salle, un plan rapproché permet d'identifier l'individu comme Benten Kozō lui-même, soudainement vêtu d'un kimono violet et tenant une ombrelle ouverte au-dessus de lui. Suite à un travelling vertical ayant révélé que les hommes de la police sont en train de ressortir dans la rue, un panoramique horizontal balaye la façade de la salle de spectacle et s'arrête sur l'une des affiches placardées. L'œuvre picturale représentant cinq hommes en kimono violet est accompagnée du titre de la pièce de Mokuami *Tatouage de fleurs de cerisier* tandis que nous assistons justement à son adaptation filmique. S'ensuit une série de plans larges sur le plateau et de plans rapprochés sur chacun des cinq voleurs désormais alignés sur scène tandis que des figurants en costume de policier se dressent derrière eux. Il s'agit d'une scène célèbre du quatrième acte de la pièce durant laquelle les comparses défient la police après avoir paradé sur l'*hanamichi*. La mise en scène théâtrale est clairement présentationnelle, les comédiens effectuant notamment plusieurs poses *mie*.

Cependant, la mise en cadre oriente l'appréhension que le spectateur peut avoir de cette représentation théâtrale malgré son environnement spectaculaire immédiat. Durant ce passage, les plans sur les personnages sur scène ne sont en effet pratiquement jamais interrompus par des plans plus généraux incluant le public, aucun plan n'isolant ce dernier. Lorsqu'un plan d'ensemble sur la salle intervient de nouveau tandis que les policiers de la pièce s'appêtent à croiser le fer avec les voleurs, un panoramique horizontal de près de cent quatre-vingts degrés vient alors cadrer le fond de la salle par lequel les véritables membres de la police font finalement leur retour. Ils interrompent alors la représentation en passant par les passerelles pour s'approcher du plateau, puis envahissent la fosse tandis que les spectateurs fuient la salle. Après quelques échanges verbaux entre les « partis » aisément rendus par le découpage grâce à la répartition des personnages sur le plateau et les deux passerelles, un plan large montre finalement les premiers assaillants se jeter sur scène. L'affrontement débute pour ce qui s'annonce comme une nouvelle séquence de combats exploitant la configuration de la salle de spectacle de la même façon que nombre des séquences déjà étudiées dans la deuxième partie de cette étude. Pourtant, un nouveau cadrage *a priori* énigmatique vient immédiatement couper court à cette hypothèse : un in-

sert (proche du plan de coupe) sur ce qui semble être une loge d'acteur décorée d'une coiffeuse et de coffres révèle la chute au sol des kimonos violets portés sur scène par les cinq brigands. Lorsque l'affrontement reprend, nous sommes à nouveau dans la rue et plus aucun plan ne montrera l'intérieur de la salle de spectacle.

Ainsi, la scène théâtrale n'a pas pu accueillir ces corps étrangers que constituent les véritables membres de la police, leurs équivalents théâtraux, joués par les figurants de la pièce, ayant en outre à peine quitté l'espace de jeu. Est-ce parce qu'ils imposent un régime représentationnel cinématographique à la poursuite de la diégèse par l'importance qu'ils accordent aux enjeux du récit ? Les cinq personnages principaux se voient en tout cas contraints de délaissier le régime théâtral comme en atteste l'effet de montage arbitraire révélant l'abandon de leurs costumes de scène. Remarquons en outre que ce recours à un insert uniquement destiné au spectateur extra-filmique est d'autant plus symptomatique d'un retour au régime cinématographique qu'il était possible d'évoquer les conventions théâtrales par un changement à vue de costume par exemple dans ce récit où le travestissement joue un rôle important. Les deux régimes de représentation se sont ainsi très étroitement relayés afin de faire continuellement évoluer la diégèse, les véritables policiers prenant immédiatement la suite de leur « homologues » théâtraux au moment où ces derniers lancent sur scène l'assaut vers les cinq voleurs. Mais ces deux régimes ne peuvent s'appliquer au même instant à la diégèse. Une phrase prononcée par le leader des brigands semble même devoir exprimer cette incompatibilité puisqu'il freine encore un instant les hostilités en incitant tout le monde à mener le combat à l'extérieur pour ne pas nuire au public. Bien que son principal adversaire rejette avec mépris la proposition, le montage lui donne raison et se permet après l'insert sur les costumes jetés en coulisses de transporter, pour ne pas dire « téléporter », les personnages dans la rue. Mais si le montage peut appeler à de soudains changements de régimes représentationnels, le résultat dépend tout de même du découpage, voire de la mise en scène. En effet, la mise en cadre de cette séquence est dans un premier temps dédiée à la monstration de la représentation puis s'adapte à une mise en scène désormais théâtrale lorsque les personnages se mettent à interpréter leur propre rôle sur l'espace scénique, imposant un nouveau régime à la diégèse. En s'adressant alors à la salle et non aux figurants jouant les policiers derrière eux lorsqu'ils déclinent un à un leur identité, les protagonistes attirent à eux le cadre. Ils imposent alors frontalement la présentation de leur jeu au spectateur non pas diégétique dans ce cas mais extra-filmique, désignant la diégèse comme le résultat d'une énonciation. Ils semblent en outre solliciter

l'entrée en « scène » de leurs véritables adversaires par cette mise en scène théâtrale à laquelle répond justement une mise en scène propre au régime cinématographique : les policiers font bien leur entrée par le fond de la salle et se retrouvent face aux cinq voleurs. Alors que les choix de découpage pourraient désormais être tiraillés entre deux mises en scène à valoriser, l'intrusion des policiers sur les deux *hanamichi* facilite la transition de l'une à l'autre, avant que la coupe de montage ne redonne définitivement au régime cinématographique l'ascendant sur la diégèse.

La dernière séquence du film reprend plusieurs des motifs qui traversent le film en mettant à nouveau en abyme le travestissement de son actrice principale en constante représentation pour son public. Les policiers sont en effet retardés dans leurs investigations par le passage d'un cortège princier : la princesse qu'ils découvrent dans un palanquin en train de revenir du spectacle est en réalité une ultime tromperie de Benten Kozō. Cette fois encore, l'actrice Hibari Misora joue un homme déguisé en femme, avant de se débarrasser de son costume. Ses poursuivants ne peuvent finalement que la regarder depuis la berge s'éloigner sur une barque, tel un public assistant à sa dernière tirade et à un dernier changement à vue de kimono. Le personnage (ou l'actrice ?), entame alors une chanson face à son « public » resté sur la rive, dans laquelle elle conte ses propres aventures à la troisième personne. Le film qui avait commencé par un premier passage d'une performance pour le spectateur du film à une performance pour des spectateurs internes à la diégèse se referme ainsi sur lui-même. Tout comme dans la séquence du magasin, les salutations du héros sont autant destinées aux « spectateurs » impuissants qu'au public du film qui s'achève alors.

L'intégration diégétique des performances théâtrales par l'entremêlement narratif des régimes de représentation trouve probablement son aboutissement dans le genre de la comédie musicale dont l'actrice de *Benten Kozō*, Hibari Misora, est la star la plus importante au Japon durant les années cinquante et soixante. Prendre en considération ce type de productions nécessiterait une étude spécifique eu égard aux nombreuses réflexions déjà menées sur ce « genre » ne serait-ce que dans le cinéma américain. Signalons tout de même qu'au Japon, l'univers du théâtre classique est souvent prétexte à des numéros musicaux hauts en couleur. Dans *The New Snake Princess* (Tadashi Sawashima, 1965), variation sur l'histoire qui avait inspiré vingt-cinq ans plus tôt le film *The Snake Princess* dont nous avons déjà évoqué quelques séquences, la mise en scène filmique du récit s'interrompt pour laisser place à un montage de spectacles dansés d'inspiration occidentale

(vêtus d'habits typiquement japonais et chaussés de socques, les deux danseurs exécutent notamment un numéro de claquettes). Ces performances se succèdent directement ou sont reliées entre elles par de courts passages montrant la troupe itinérante sur les routes du Japon, en train de se rendre d'une ville à une autre.

Comme dans la version de 1958 de *Benten Kozō*, cette séquence longue de six minutes est introduite sans transition, seule la répétition par le personnage principal d'une même exclamation lui servant en quelque sorte d'annonce. Au premier abord, ce type de montage présente une fonction narrative en évoquant le passage du temps. Mais il faut souligner le contraste entre les paysages naturels des scènes sur la route et la stylisation extrême des plateaux sur lesquels les danseurs se produisent, sans aucun rapport avec les autres lieux qu'ils peuvent traverser dans la diégèse. L'absence totale de public diégétique et la valorisation de la mise en scène théâtrale par la frontalité d'un cadrage distant contribuent également à mettre ces numéros à la marge de la diégèse. Ceux-ci sont ainsi autonomisés en autant de petites attractions uniquement destinées au spectateur extra-filmique. Si le film les englobe, ces pastilles attractionnelles côtoient davantage la diégèse filmique qu'elles n'y participent, seule une lecture symbolique du montage pouvant permettre un rapprochement. Il faut alors comprendre la complicité sur scène de ces deux danseurs qui viennent de se rencontrer comme l'épanouissement de la relation qui va bientôt les unir en dehors des plateaux. Or, cette mise à contribution du spectateur extra-filmique par le symbolisme du montage invite à considérer des cas de figures où les régimes de représentation sont intégrés à un même film mais au service de diégèses distinctes.

V.2.c. Comparaison symbolique de régimes de représentation

Comme nous l'avons remarqué dans le premier chapitre de cette étude, l'insertion d'un plan de la performance de *bunraku* lors de la scène de ménage se déroulant dans les couloirs du théâtre dans *L'Élégie de Naniwa* souligne particulièrement les capacités comparatives et discursives du montage. Si l'unité relative de lieu (le bâtiment où se situe la salle de théâtre), et de temps (la représentation théâtrale) invite tout d'abord à évoquer un montage alterné, l'insertion d'un plan de l'œuvre scénique n'a lieu qu'une seule fois, ce qui réduit donc l'alternance à son plus strict minimum. L'étude de celle-ci en termes narratifs revient à l'énonciation d'un « pendant que ce couple se déchire en coulisses, le spectacle se poursuit dans la salle », précision évidente et sans aucune importance pour le récit. Qui plus est, l'absence de lien privilégié entre l'œuvre scénique et les protagonistes du film

présents dans le public ayant déjà été démontrée précédemment, cette juxtaposition apparente conduit davantage l'analyse sur le terrain de la comparaison symbolique. La situation conflictuelle est alors ramenée, par un montage que l'on peut qualifier de « parallèle », à un théâtre bourgeois où chacun joue un rôle (le mari, la femme, la maîtresse, etc.).

Cette juxtaposition évoque ainsi des associations célèbres telles que celles entre des femmes médisantes et des poules dans *Furie* (*Fury*, Fritz Lang, 1936) ou des travailleurs sortant d'une bouche de métro et des moutons avançant dans un enclos dans *Les Temps modernes* (Charlie Chaplin, 1936), voire même celles de *La Grève* (Sergueï Eisenstein, 1924) comparant des personnages d'espions à des animaux (renard, chouette, singe, bulldog). Cependant, dans ces trois derniers exemples, les animaux associés aux individus sont toujours déconnectés de la réalité diégétique du film, même si cette déconnexion peut-être plus ou moins marquée. D'un point de vue formel, tous trois sont introduits par le biais d'un fondu enchaîné qui détache ne serait-ce que temporairement les éléments ainsi présentés de ceux qui précèdent et qui suivent. De plus, si, chez Lang, le plan sur les volatiles est inséré entre deux plans sur des individus – ceux-ci changeant par ailleurs de l'un à l'autre – chez Chaplin et Eisenstein, les animaux apparaissent avant les humains, un carton précisant, chez le Soviétique, le nom de l'animal afin de renforcer la comparaison. Dans ces trois exemples, aucune alternance (avec le retour au moins une fois de l'image de l'animal par exemple) ne semble possible, à moins d'une redondance, car les éléments semblent déconnectés tant spatialement que temporellement, même chez Lang où le profilmique évolue, les deux plans sur les femmes colportant une rumeur étant différents l'un de l'autre afin de montrer l'évolution de la situation. Certes, chez Eisenstein, les animaux sont en partie regroupés dans une animalerie où se rend l'un des individus en question (le « bulldog »), ce qui établit partiellement le partage d'une même réalité pour les éléments comparés, mais le montage accentue les comparaisons symboliques par le comportement mimétique des êtres (dans un sens comme dans l'autre, le singe buvant à la bouteille comme l'homme auquel il renvoie). Ainsi, certains des animaux associés aux personnages apparaissent sur fond noir et se retrouvent de cette façon déconnectés de tout environnement profilmique. Ce qui compte dans ces trois exemples n'est pas ce qui est dit sur le règne animal dont certains éléments sont ici mis en valeur, mais la caractérisation de groupes d'individus qui participent d'une même réalité diégétique, c'est-à-dire à l'élaboration d'un contexte social, ou à la peinture d'une ambiance, d'une mentalité générale par exemple.

Au contraire, le montage de *L'Élégie de Naniwa* produit également un effet sur l'appréhension diégétique de l'élément théâtral qui sert au premier abord à orienter la compréhension de la scène de ménage. Cette juxtaposition signifie certes que les humains se comportent à la façon de marionnettes soumises à des conventions sociales dictant leurs réactions comme le font les manipulateurs du *bunraku*. Mais elle entraîne également une comparaison de deux réalités diégétiques, la performance théâtrale se retrouvant extraite de son contexte de représentation, puisque le plan choisi est un cadrage frontal relativement proche de la scène qui exclut toute présence du public. Alors que le découpage a comme nous l'avons vu tendance à organiser un lien sensoriel, le plus souvent visuel, entre un spectacle et son public, le montage autonomise ici l'œuvre scénique d'un point de vue diégétique : la diégèse théâtrale semble exister pour elle-même, indépendamment de tout public, à l'exception bien entendu du spectateur du film. Ce sont de cette manière deux diégèses, l'une théâtrale, l'autre filmique, qui se trouvent juxtaposées et symboliquement mises en relation par ce type de montage *cut*.

Relativement aisée à appréhender à l'échelle d'une scène, une telle association entraîne des comparaisons diégétiques plus complexes lorsqu'elle est étendue à l'ensemble d'un film comme c'est le cas dans *Dolls* (2002) de Takeshi Kitano. Cette anthologie de trois histoires d'amour tragique entremêlées par le montage mais aussi grâce à la circulation de certains personnages de l'une à l'autre, débute ainsi par la captation d'un passage de la pièce de *bunraku Le Messager des enfers* dont la création était déjà au centre du récit d'*Une histoire d'amour de Naniwa* de Tomu Uchida⁵⁴⁶. Cette séquence pré-générique de quatre minutes donne à voir deux moments, montés à la suite, d'une même pièce dont la représentation dure environ une heure vingt-cinq, si l'on se réfère à sa captation dirigée par Marty Gross en 1980 et présentée par Jean-Louis Barrault, *The Lovers' Exile*. Le premier passage qui se déroule en principe après quarante-deux minutes de représentation, s'attarde sur la plainte de la geisha tiraillée entre son propriétaire et son amant tandis que le second illustre à la cinquante-cinquième minute la fuite du couple hors de la maison close. Cette ouverture joue sur deux tableaux à la fois, celui de la monstration du processus de création dans un contexte de représentation précis et celui de la diégèse théâtrale de type semi-mimétique puisque racontée par les actions des personnages mais aussi grâce aux

⁵⁴⁶ Si les histoires développées par ce film ne sont pas sans faire écho à celle de la pièce, et si celle-ci en éclaire en retour la compréhension thématique, nous allons prioritairement nous concentrer sur l'association des régimes de représentation engendrée par la construction de son récit. Pour une étude de ces correspondances nous renvoyons au chapitre qu'y consacre Benjamin Thomas dans Benjamin THOMAS, *Takeshi Kitano : outremerg*, Lyon, Aléas, 2007, p. 196-215.

interventions d'un conteur lui-même pris entre la personnification de ces personnages et la narration. En effet, les premiers plans insistent sur les composantes nécessaires à une performance : les marionnettes, l'accompagnement sonore et le public. Les premières sont tout d'abord présentées immobiles, dans la pénombre, notamment grâce à un panoravelling circulaire parcourant un demi-cercle devant elles. Encore inanimées, ces poupées n'en sont pas moins dotées d'une certaine corporéité grâce à ce mouvement de caméra qui en fait ressortir le volume. Le film insiste également sur l'activité du *tayū* et du joueur de *shamisen* dont est montrée depuis les coulisses l'entrée en scène grâce à une plateforme pivotante manœuvrée par un assistant, le public étant quant à lui soudainement révélé par un panoramique vertical partant du plafond. Puis l'irruption du visage de la poupée féminine en plan rapproché (pratiquement affiliable à un gros plan étant donnée l'échelle des marionnettes, la présence bord-cadre des visages des marionnettistes influençant probablement cette impression) donne soudainement à apprécier son extrême expressivité. Bien que des plans larges (à l'échelle des poupées) laissent voir les marionnettistes répartis sur l'ensemble de la scène et que le conteur soit bien désigné comme la source des voix entendues dans la pièce, la diégèse théâtrale s'impose immédiatement par ces cadrages très resserrés sur les marionnettes. Notons d'ailleurs que ces plans à faible profondeur de champ sont en revanche absents de la captation de 1980 où, pour des raisons probablement en partie techniques, les poupées ne sont jamais vues au-delà du plan rapproché taille. Plus encore que les mouvements passionnés et torturés du personnage de la geisha, l'immobilité de son amant qui reste muet est ainsi fortement humanisée par la seule action d'un plan serré. Alors que la pièce ne comprend pas de changement d'acte à ce moment du récit, Kitanô (qui est aussi monteur du film) choisit de renouveler la présentation des éléments de la performance en montrant à nouveau l'entrée en scène du conteur et du musicien sur laquelle il insiste grâce à des raccords dans l'axe, puis revient sur le public lors d'un rapide travelling latéral. Mais, à nouveau, le retour à l'image des marionnettes en pleine action, en plan moyen puis rapproché, suffit à imposer la diégèse théâtrale.

Le cinéaste ne se contente cependant pas de faire précéder sa diégèse filmique principale d'une scène partagée entre représentation et diégèse théâtrales. En effet, une fois passés cette séquence pré-générique et le générique du film lui-même, un nouveau plan moyen sur les deux marionnettes principales isolées dans les ténèbres les révèle cette fois étonnamment mobiles en l'absence apparente de manipulateurs. Bien que silencieuses, elles semblent échanger quelques remarques, la marionnette masculine désignant d'un

geste la caméra, avant que tous deux ne fixent finalement du « regard » cette dernière et qu'un zoom⁵⁴⁷ avant ne les recadre en plan rapproché. Dans le texte qu'il consacre au film, Martin Picard considère cette attention tournée en direction de la caméra comme une façon d'annoncer « que ce qui va suivre est semblable à une pièce, même si, cette fois, les poupées sont les spectateurs du drame humain⁵⁴⁸. » Mais après avoir simplement décrit le contenu de ce plan énigmatique, Picard opère un glissement d'importance en affirmant : « Les poupées sont donc explicitement perçues comme les narrateurs de l'histoire⁵⁴⁹. » Par la suite, Picard maintient cette indétermination entre rôles de spectateur et de narrateur, notamment lorsqu'il revient sur un passage de la diégèse filmique où les amants, vêtus de kimonos identiques à ceux des marionnettes de la pièce de *bunraku*, revoient un événement heureux de leur passé (leurs fiançailles) en regardant à la fenêtre d'un bâtiment. Il affirme alors que les personnages « personnifient explicitement les deux poupées, assumant le rôle à la fois de spectateurs (par leur voyeurisme) et de narrateurs (par leur distance par rapport à ce qu'ils voient, c'est-à-dire leurs vies) de leur propre histoire⁵⁵⁰. »

Bien que la correspondance visuelle entre les plans frontaux de ces deux couples aille dans son sens, Picard se contredit en estimant par ailleurs que deux autres personnages croisés par les amants lors de leur errance « à travers les différentes histoires et les différents temps du récit⁵⁵¹ », ont « comme fonction principale de lier les histoires entre elles, de les commenter et finalement d'y poser un regard extérieur, à la façon des poupées du début [qui] [*sic*] sont des récitantes de l'histoire⁵⁵² ». Picard va même jusqu'à suggérer

⁵⁴⁷ Notons que dans l'article qu'il consacre au film, Martin Picard désigne par travelling ce qui est bien un zoom. Martin PICARD, « L'Amour impossible entre le théâtre et le cinéma : érotisme et imaginaire du *bunraku* dans *Dolls* de Takeshi Kitano », *Coulisses*, n° 33, « Parages des adaptations : quand le théâtre fait son cinéma (théâtre au cinéma et cinéma au théâtre) », janvier 2006, p. 246. Cette précision abonde toutefois dans le sens de son interprétation sur laquelle nous allons revenir (les marionnettes comme narrateur du film) puisque le rapprochement physique que permet le travelling insiste davantage sur la présence matérielle de l'objet vers lequel avance la caméra alors que le rapprochement optique du zoom est doué d'une connotation plus intellectuelle, signifiant plus fortement comme nous l'avons déjà vu la concentration, la focalisation de l'attention vers un objet, à vitesse normale tout du moins, un zoom violent ou un travelling rapide pouvant tous deux créer une impression de surprise, de saisissement du personnage par exemple. Par ailleurs, un travelling avant vers un personnage silencieux peut également connoter une activité intellectuelle mais c'est justement le travail mental lui-même que le déplacement physique de la caméra a tendance à suggérer plus que l'idée elle-même. Le travelling renvoie au processus mental alors que le zoom semble davantage renvoyer au résultat de ce processus. Signalons l'analyse des travellings en tant que « puissance de la pensée », dans un film comme *Halloween, la nuit des masques* (*Halloween*, John Carpenter, 1978) dans Luc LAGIER et Jean-Baptiste THORET, *Mythes et masques : les fantômes de John Carpenter*, Paris, Dreamland, coll. « Image par image », 1998, p. 199 et p. 223.

⁵⁴⁸ Martin PICARD, art. cit., p. 246.

⁵⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 247.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 246.

⁵⁵² *Ibid.*

en note que ces deux personnages secondaires, dont l'un est handicapé, « incarnent dans l'univers diégétique des personnages, les poupées-narrateurs. Le jeune garçon en chaise roulante pourrait personnifier en fait la poupée féminine du *bunraku*, qui a également les jambes tronquées⁵⁵³. » Si les éléments d'analyse proposés par Picard semblent pertinents indépendamment les uns des autres, il reste difficile de les faire tenir tous ensemble tant les rôles qu'il assigne aux personnages sont interchangeable voire contradictoires. Il est dès lors préférable devant la complexité de la construction proposée par Kitano d'en revenir aux effets produits par le montage sur les différentes diégèses que mêle le film. Ainsi, ce plan énigmatique sur les deux marionnettes après le générique a pour principal effet de les ôter du contexte de représentation théâtrale que la séquence pré-générique a pourtant pris soin d'établir en détail, et donc de les présenter comme des personnages indépendants de toute diégèse. Contrairement à ce qu'estime Martin Picard, il ne s'agirait alors pas de constater que « les poupées de *Dolls* sont *extérieures* à la temporalité du cinéma et du théâtre⁵⁵⁴ », mais plutôt que ces deux personnages échappés d'une diégèse théâtrale évoluent dans un espace-temps intermédiaire d'où elles contemplent une diégèse filmique, l'ensemble étant contenu dans le film *Dolls*. Car le retour de ce plan énigmatique à la toute fin du film, une fois la diégèse filmique achevée, semble présenter cette dernière comme issue de la subjectivité de ces êtres de bois et de chiffons, impression que renforce le zoom arrière qui s'éloigne alors optiquement de leur visage. Le régime subjectif que le montage cinématographique est toujours susceptible de convoquer justifie dès lors que ces personnages issus de la diégèse théâtrale puissent être considérés comme spectateurs mais aussi propriétaires et donc narrateurs de l'univers mental présenté en images et en sons dans la suite du film comme c'était le cas dans *Désirs volés* par exemple.

La diégèse filmique fait par ailleurs écho à cette configuration dans la scène évoquée par Picard où les deux amants revoient un événement de leur passé à travers la fenêtre d'un hôtel de montagne. Si ce passage se base au premier abord sur un type canonique de découpage liant spectateurs et spectacle, la dissociation temporelle évidente entre les deux éléments – le spectateur du film sait en effet que les deux personnages ne peuvent exister en même temps dans deux temporalités et dans deux lieux différents – oblige à envisager cette configuration comme un montage parallèle combinant deux espaces-temps différents. Ce couple devient ainsi le spectateur fortuit d'une portion diégétique dont il est dans le

⁵⁵³ *Ibid.*, note 22 (de la p. 246), p. 251.

⁵⁵⁴ Martin PICARD, art. cit., p. 248, souligné par l'auteur.

même temps l'instigateur puisqu'il impose sa subjectivité à l'image sous la forme d'un souvenir. Tout comme le spectateur vis-à-vis d'une diégèse filmique, ces personnages sont les observateurs extérieurs d'un espace-temps qui n'intègre la logique narrative que par le processus intellectuel connotatif qu'implique le montage. L'intrusion par le montage d'une nouvelle séquence dans la diégèse filmique sert à faire avancer le récit mais doit pour cela mettre à contribution le spectateur, qui plus est si cette intrusion perturbe la continuité temporelle. Ce dernier assimile de nouvelles images et de nouveaux sons tout en les raccordant autant que possible à ce qu'il sait déjà de l'histoire du film en cours. En regardant cette scène de leur passé, les deux amants la donnent dans le même temps à voir au spectateur de *Dolls* comme s'ils lui racontaient un moment de leur histoire commune. Le fait que Picard les désigne tour à tour comme spectateurs ou narrateurs est bien la preuve que les effets de montage cinématographique sont destinés à un spectateur extra-filmique mais reposent en même temps sur l'investissement de ce dernier dans le processus narratif puisqu'il doit en reconstituer la logique spatio-temporelle (ce qui n'en fait pas pour autant un narrateur à part entière)⁵⁵⁵.

Le montage du film complique cependant davantage la mise en regard des deux diégèses théâtrale et filmique en associant symboliquement les couples qui en sont respectivement les protagonistes. Un effet de surimpression permet tout d'abord de faire surgir à l'image les deux marionnettes vues dans la séquence pré-générique, avant que leurs vêtements vides ne se substituent à cette première apparition. Cette seule apparition filmographique suffit à justifier le changement d'apparence des amants qui seront désormais revêtus de kimonos identiques à ceux des deux poupées de la pièce de *bunraku*. Mais la capacité du montage à comparer symboliquement deux diégèses de natures différentes est également exploitée. Tandis que la pièce et le film se rejoignent dans le thème de la fuite de deux êtres dont l'amour n'est pas accepté par l'entourage⁵⁵⁶, trois plans brefs et silencieux de la représentation théâtrale présentée lors du pré-générique surgissent à l'image selon des angles et cadrages inédits. Leur fugacité et l'absence de son à un moment de la pièce où le *tayū* et le joueur de *shamisen* font pourtant particulièrement démonstration de leur talent attirent alors l'attention sur les correspondances gestuelles entre les deux couples en fuite et permettent donc d'associer deux couples diégétiques plutôt que deux régimes de repré-

⁵⁵⁵ À ce titre, l'expression de Benjamin Thomas, « un film vu par les yeux de poupées de *bunraku* », nous paraît plus pertinente car paradoxalement plus ouverte. Benjamin THOMAS, *op. cit.*, p. 198.

⁵⁵⁶ Il faut tout de même préciser que la pièce de Chikamatsu ne se termine pas par cette fuite mais mène celle-ci jusqu'à son terme comme le montre le *finale* d'*Une histoire d'amour de Naniwa*.

sensation. Alors que diégèse filmique et diégèse théâtrale semblaient isolées, le montage en produit une association symbolique destinée à la seule vue du spectateur filmique. Mais, en l'occurrence, respecter l'emboîtement diégétique du film reviendrait à considérer que, confrontés au spectacle de la diégèse filmique, les deux personnages de poupées y ont projeté leur subjectivité en puisant dans leur propre expérience, c'est-à-dire la diégèse théâtrale présentée dans la séquence d'ouverture. Il est dès lors possible d'y voir une mise en abyme du processus de projection-identification chez le spectateur de cinéma dont nous avons déjà débattu dans la partie précédente. Physiquement extérieur à la diégèse filmique mais psychologiquement happé par elle, ce spectateur est tout à la fois le destinataire et le co-producteur des effets symboliques de montage.

Constatant l'absence de « voix off » dans le film (c'est-à-dire de voix-over), Picard estime que Kitano a cherché à « remplacer, par des stratégies formelles ⁵⁵⁷ » l'accompagnement oral (*jōruri*) traditionnel du *bunraku* dont les fonctions sont narratives mais aussi poétiques. Or, remarquons pour conclure que le montage est l'une de ces stratégies et ses effets peuvent à ce titre être aussi démonstratifs que l'est la performance vocale du *tayū* à propos de laquelle nous avons déjà parlé de « gaine monstrationnelle ». Si le découpage implique de « narrer » en cherchant tout d'abord à « montrer », comme nous l'avons développé dans la partie précédente de cette étude, les développements narratifs et symboliques que permet de son côté le montage cinématographique impliquent en retour la monstration d'images inédites, que celles-ci soient d'ordre matériel (effets filmographiques) ou intellectuel (association d'idées). Mais ces images ne trouvent leur finalité qu'en fonction d'un spectateur extra-filmique à qui s'adresse ouvertement l'énonciation filmique. Or, l'association diégétique par le montage d'éléments filmiques et théâtraux s'est traduite à plusieurs reprises par des marques d'autoréflexivité dans les séquences étudiées durant ce chapitre : les regards caméras des personnages dans les deux versions de *Benten Kozō*, les points de vue impossibles depuis le plateau de théâtre à la fin d'*Une histoire d'amour de Naniwa* et de *La Vengeance d'un acteur* d'Ichikawa, les deux marionnettes « spectatrices » de *Dolls*⁵⁵⁸. Selon Christian Metz, ces procédés sont des manifesta-

⁵⁵⁷ Cf. Martin PICARD, art. cit., p. 247.

⁵⁵⁸ Picard souligne cette « approche filmique auto-réflexive [*sic*] » dans *Dolls* mais l'inscrit dans une discussion sur l'intermédialité du cinéma. Martin PICARD, art. cit., p. 248.

tions de l'énonciation filmique qu'il qualifie d'« impersonnelle⁵⁵⁹ », et menacent en conséquence l'adhésion du spectateur à la diégèse.

Mais l'intégration d'éléments théâtraux à une diégèse filmique débouche-t-elle nécessairement sur de tels effets de distanciation ? Surtout, cette notion peut-elle s'appliquer directement dans le cas des pratiques scéniques japonaises dont la mise en scène présentionnelle suppose déjà une coprésence réaliste et théâtrale comme nous l'avons montré dans le deuxième chapitre de cette étude ? La distanciation résulte-t-elle de l'association, ou au contraire de l'opposition, de types de mise en scène du profilmique relevant de différents régimes représentationnels ? Existe-t-il des formes de mise en cadre cinématographique qui procurent un effet de distanciation quelle que soit la mise en scène associée ? Le cinéma peut-il se faire « théâtral » au sens ou l'entend Michael Fried ou son antithéâtralité rend-elle nécessairement vaine toute tentative de distanciation filmique ?

⁵⁵⁹ Cf. Christian METZ, *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Klincksieck, 1991.

Chapitre VI : Intégration au profilmique par la mise en scène

L'étude de l'intégration de performances théâtrales au sein de la diégèse par des effets de montage a supposé que celles-ci se démarquent au sein du profilmique. Mais il s'agissait d'une démarcation autre que celle des réalités afilmiques qui, inscrites dans un contexte spectaculaire, cantonnent la représentation cinématographique à une captation documentaire. Certains indices d'hybridation des régimes de représentation (jeu d'acteurs, scénographie, etc.) croisés dans des exemples précédents nous incitent à porter désormais notre attention sur le profilmique lui-même et à tenter de déterminer de quelles façons celui-ci peut être « théâtralisé » par la mise en scène. Si la mise en scène de théâtre n'organise pas des éléments nécessairement plus factices que ceux d'un cinéma de studio (décors, éclairages, costumes, maquillages etc.), le rapport présentationnel que les pratiques théâtrales japonaises entretiennent à ces éléments permet d'en dégager plus aisément les occurrences au sein d'une représentation cinématographique réaliste. Nous allons donc tenter de repérer les modalités et fonctions d'une telle théâtralisation du profilmique par la mise en scène. En outre, ce type de mise en scène présentationnelle évoquant celle déployée dans des films relevant de la cinématographie-attraction, nous nous demanderons dans quelle mesure la théâtralité du profilmique qui en résulte traduit une prise en compte du regard du spectateur. Quel rapport de croyance celui-ci entretient-il à une diégèse dont le profilmique mêlant éléments réalistes et théâtraux lui est présenté comme homogène ? Peut-il en résulter une forme de distanciation ?

VI.1. Influence du contexte diégétique sur la mise en scène

Au-delà même des adaptations du répertoire, la connotation théâtrale de certaines scènes étudiées jusqu'à présent a trouvé à plusieurs reprises sa justification dans le contexte diégétique lui-même, soit thématiquement grâce au milieu du théâtre dont les conventions artistiques informent directement les éléments profilmiques, soit symboliquement grâce aux libertés que laisse la figuration d'un imaginaire dépris des contingences réalistes, soit pour ces deux raisons à la fois. L'étude du montage a en effet montré que la concrétisation à l'image de la subjectivité de personnages était susceptible de convoquer une mise en scène présentationnelle du profilmique afin de traduire une réalité mentale.

VI.1.a. Contexte artistique

Jusqu'à présent, la mise en scène présentationnelle croisée au sein d'une diégèse, filmique et non théâtrale, trouvait sa justification dans la monstration d'une configuration spectaculaire clairement identifiée comme telle. Or, la scène d'affrontement entre les brigands et les policiers lors d'un spectacle dans la version de 1960 de *Benten Kozō* a prouvé que la scène n'était pas imperméable aux influences de la diégèse filmique qui l'englobe. Il faut donc envisager le cas inverse dans lequel l'œuvre théâtrale déborde de son cadre scénique et contamine le profilmique par la présentationnalité de sa mise en scène. Le contexte artistique dépeint dans une diégèse peut ainsi justifier l'attitude théâtrale d'un personnage de comédien, comme l'*onnagata* dans *La Vengeance d'un acteur* qui conserve un comportement supposé féminin en dehors de la scène.

Réalisé pour célébrer les trente ans de la compagnie Shōchiku, *Five Men of Edo* (Daisuke Itō, 1951) déploie justement un certain nombre de stratégies diégétiques afin d'autoriser la mise en scène présentationnelle de quelques uns de ses éléments profilmiques, notamment des acteurs prestigieux réunis pour l'occasion. La valorisation des acteurs est en effet un ressort important de la construction dramaturgique du film, ce qui se traduit à plusieurs reprises par une forme de théâtralisation des situations afin d'insister sur la prestance des interprètes. L'une des premières séquences du film, longue de sept minutes, prend prétexte d'une scène de représentation scénique pour faire découvrir un certain nombre de protagonistes présents par hasard dans une salle de *kabuki*. L'exploitation filmique de la configuration spécifique de ce décor théâtral est ainsi particulièrement fructueuse. Celui-ci est tout d'abord présenté de manière classique : après un mouvement longéant la façade extérieure du bâtiment, un travelling avant révèle en plongée la fosse remplie de spectateurs grâce à la rampe surélevée de l'*hanamichi*, puis un redressement vertical de l'axe de la caméra découvre les jeunes danseurs répartis sur le proscenium devant un rideau encore fermé. Sans coupe, un panoramique horizontal prend pour prétexte le déplacement d'un danseur pour balayer l'espace vers la gauche jusqu'à s'arrêter sur un panneau annonçant le titre de la danse. Un plan d'ensemble depuis le fond de salle présente alors en légère plongée le plateau, la fosse et une partie de chacun des deux *hanamichi* sur les côtés de la salle, selon un conventionnel cadrage d'exposition en début de séquence. Ce cadrage est cependant immédiatement justifié d'un point de vue dramaturgique par l'entrée impromptue dans le champ d'étendards suggérant l'intrusion de samouraïs dans la salle. Une

nouvelle fois sans coupe, un léger travelling avant et un panoramique vers le bas montrent ces derniers effectivement répartis sur le *naka-no-ayumi*, passerelle étroite parallèle à la scène reliant les deux *hanamichi*. Quelques plans plus tard, alors que les samouraïs ont pris la place du public dans la fosse, un panoramique horizontal suit l'*onnagata* qui surgit de derrière le rideau entrouvert et se précipite sur l'*hanamichi* pour s'adresser aux intrus. Sa mise en valeur vis-à-vis de ces derniers et des spectateurs réfugiés dans les loges inférieures est ainsi assurée par la passerelle. Invoquant justement les hiérarchies sociales, l'acteur incite les samouraïs à s'installer dans les loges supérieures qui siéent plus à leur rang. L'un d'eux, visiblement alcoolisé, l'interrompt en surgissant lui aussi sur l'*hanamichi* filmé cette fois dans la longueur, la passerelle devenant alors la scène d'un affrontement dont la chorégraphie évoque un duel de *kabuki* que le public observe de chaque côté.

Une série de plans rapprochés insiste alors sur des spectateurs protestant contre cette interruption comme s'ils exprimaient leur contentement ou leurs encouragements lors d'une représentation. Cette impression est confirmée lorsqu'un nouveau personnage intervient dans le combat après avoir lui aussi rejoint l'*hanamichi* en passant le *naka-no-ayumi* dont le niveau surélevé le mettait déjà en valeur dans le champ. Ce chef yakuza⁵⁶⁰ est alors accueilli par les cris (*kakegoe*) des spectateurs dont se dégage la symptomatique exclamation « *Mattemashita !* » (On l'attendait ! ») généralement réservée aux acteurs faisant leur entrée sur scène. S'ensuit un nouvel affrontement chorégraphié sur l'*hanamichi* filmé cette fois latéralement, cette scène proposant ainsi les différentes exploitations possibles de la fosse et de la passerelle du *kabuki* déjà présentées dans le troisième chapitre de cette étude. Une fois victorieux, le yakuza calme la foule d'un geste évoquant les saluts d'un acteur à son public, puis réprimande les perturbateurs. Interpellé par l'un des meneurs, il se présente sous les applaudissements du public, comme le ferait un acteur de théâtre. Un plan d'ensemble donne alors à voir une grande partie de la salle mais depuis un angle opposé à celui permettant généralement de saisir la totalité de l'espace scénique. C'est donc depuis le plateau et non le fond de la salle que ce point de vue sert à mettre en valeur le « personnage » du yakuza se dressant sur l'*hanamichi* et vers qui tous les yeux se tournent. Étant parvenu à calmer les samouraïs, le yakuza s'adresse à l'*onnagata* pour l'inciter à reprendre la représentation, mais la réaction enthousiaste du public (à nouveau, des *kakegoe* se font

⁵⁶⁰ Il s'agit plus exactement d'un *otokodate*. Ancêtres des yakuzas, les *otokodate* étaient des hommes du peuple originellement formés pour protéger les citoyens des abus de certains groupes de samouraïs de bas rang. S'adonnant le plus souvent au racket, leur figure a régulièrement été idéalisée dans les œuvres de fiction.

entendre) durant cet échange sur l'*hanamichi* semble tout autant signifier sa satisfaction à voir le spectacle reprendre que son plaisir devant cette intervention digne d'un échange de répliques entre deux personnages d'une pièce de *kabuki*.

Cependant, le véritable chef des samouraïs, resté jusque là silencieux (il était le seul à ne pas regarder le yakuza lors du plan d'ensemble), fait à son tour son entrée. Cette fois, celle-ci est mise en avant d'une façon typiquement cinématographique puisque le personnage se présente en plan rapproché taille en surgissant au premier plan par le bas du cadre alors qu'il se redresse, l'absence de mise au point sur le public à l'arrière plan soulignant que son intervention est attendue, voire préparée par le récit. Ses échanges avec le yakuza sont alors présentés par un montage en champs-contrechamps selon diverses valeurs de plans rapprochés ou par l'exploitation de la profondeur de champ d'un plan moyen où l'*hanamichi* sert cette fois à une composition cinématographique évoquant un « duel », à la manière dont l'avait téléologiquement imaginé Sybil Thornton sans en donner d'application concrète au théâtre comme nous l'avons vu dans le premier chapitre. Le samouraï décide finalement de quitter les lieux, sortant cette fois du champ par le côté. Un plan d'ensemble en plongée permet de voir les spectateurs réinvestir la salle alors que les samouraïs s'en vont, puis un panoramique prolonge le geste du yakuza, toujours debout sur l'*hanamichi*, qui fait signe en direction du plateau afin que la représentation reprenne. Après un claquement de claves et la chute du rideau vue en plan d'ensemble depuis une loge supérieure en fond de salle, l'*onnagata* débute enfin sa performance accompagné de musiciens tandis que les spectateurs finissent de s'installer. Cette pièce dansée *shosagoto* est ensuite présentée par un plan rapproché sur l'acteur face au plateau puis depuis celui-ci, après un changement d'axe de la caméra désormais tournée vers le public : un plan moyen frontal sur l'*onnagata* achève la séquence, tandis qu'encouragements et applaudissements emplissent la bande son. Se retrouvent donc dans cette scène deux rapports à la salle de spectacle en tant que profilmique déjà croisés auparavant : la représentation d'une situation spectaculaire guidée par la captation et l'exploitation de la salle, ses espaces de jeu mais aussi d'observation, comme lieu d'affrontement entre divers personnages du film. Cependant, les deux éléments se confondent cette fois pour colorer la diégèse filmique d'une évidente teinte théâtrale, grâce notamment au caractère présentationnel du *kabuki*. Les différences s'estompent au sein de la diégèse entre spectateurs et acteurs, ici représentés principalement par l'*onnagata* qui garde ses allures et sa voix féminines quelles que soient les circonstances et offre ainsi un contrepoint à l'affrontement des deux meneurs.

L'intrication du théâtral, par débordement depuis le plateau, dans ce qui se passe au sein de l'espace réaliste de la salle est confirmée dans la séquence suivante du film qui présente un statut diégétique particulier. Se déroulant en extérieur, celle-ci est dès le début accompagnée d'une voix-over à la première personne. Un personnage que l'on voit suivre un palanquin transporté par deux porteurs explique avoir un jour accompagné son maître et être tombé par hasard sur un affrontement opposant quelques brigands à un jeune guerrier. Sorti vainqueur du combat, ce dernier adopte une attitude très théâtrale, prenant la pose en vérifiant la lame de son *katana* à la lumière de la lune puis l'approchant de la lanterne accrochée au palanquin que les porteurs effrayés ont laissé au sol avant de fuir. Lorsque le jeune homme se rend compte que ce dernier est occupé, il s'éloigne rapidement mais est arrêté par la voix de son occupant qui lui dit d'attendre, ou plutôt, par celle du narrateur en voix-over qui prend un ton grave et solennel pour imiter son maître. Ce dernier se trouve être le yakuza intervenu dans la séquence précédente pour calmer les samouraïs perturbant la représentation. Alors que les deux personnages se font face et s'apprêtent à parler, un raccord revient soudainement sur le serviteur mais cette fois dans un tout autre décor (qui s'avérera être situé dans le bâtiment du théâtre). Celui-ci proclame alors avec le même ton que précédemment la phrase prononcée par son maître de la même façon qu'il lancerait une réplique sur scène. Il l'accompagne en prenant la pose, un sabre (peut-être factice) à la main afin d'imiter la posture de son modèle dans l'épisode qu'il raconte, figeant même son visage dans une parodie de *mie*. Ravi par sa propre histoire, il s'exclame en direction du hors-champ « Exactement comme ça. C'était exactement une scène de *kabuki*⁵⁶¹ », puis, sans coupe, se dirige vers ce hors-champ où sont installés ses « auditeurs » qu'un court panoramique révèle assis autour d'un réchaud. Il explique encore que son maître s'est occupé de ce jeune *rōnin* qu'il a cru être un acteur. L'un de ces auditeurs remarque alors que ce n'est pas étonnant, ce samouraï sans maître, qu'il semble lui aussi connaître, ayant effectivement des allures de comédien. Ainsi, la séquence théâtrale qui le précède immédiatement a comme déteint sur ce flashback dont le profilmique associe décor naturel et jeu d'acteur présentationnel, ce qui permet d'introduire et de mettre en valeur un nouveau personnage, celui du *rōnin* qui n'était pas présent lors de la représentation théâtrale. Ce flashback est en outre une référence explicite à la pièce *Suzugamori* dont une représentation scénique est donnée à voir dans *Journal des acteurs ambulants* comme nous l'avons déjà signalé dans la première partie de cette étude. Empruntant explicitement deux de ses per-

⁵⁶¹ D'après notre traduction des sous-titres anglais ajoutés par l'entreprise Samurai DVD au dvd japonais édité par Shōchiku Home Video, 2008/2012.

sonnages principaux à cette œuvre de *kabuki*, le film accentue le processus de contamination entre le théâtre et le réel qui va prendre encore plus d'ampleur par la suite.

La suite du récit propose en effet une intrication diégétique plus complexe encore par le biais d'un profilmique tour à tour réaliste ou théâtral, les individus appréhendant les événements comme s'ils étaient sur une scène dans le premier cas, la représentation scénique fonctionnant comme un flashback permettant de répéter un fait réel dans le second cas. De la même façon qu'*Une histoire d'amour de Naniwa* se présente comme une adaptation d'une pièce de Chikamatsu mais dans le même temps comme une illustration de son contexte de création, la seconde moitié de *Five Men of Edo* combine la transposition filmique d'une pièce de théâtre et son adaptation théâtrale à l'époque des faits. Le récit se base en effet sur une histoire populaire située au XVII^e siècle (dont la véritable origine est inconnue) à l'origine de la pièce *kaidamono* (« histoire d'événements étranges ») *La Maison aux assiettes du quartier de Banchō* (Kidō Okamoto, 1916) signalée dans le générique de début comme « pièce dans la pièce⁵⁶² », ce qui désigne d'emblée le film comme une adaptation de pièce justement. Dans la diégèse filmique, le samouraï déjà croisé dans la scène de représentation au début du film, cherche à récupérer de l'argent pour assurer son mariage arrangé avec une femme de haut rang et envoie pour cela sa servante et maîtresse vendre dix précieuses assiettes léguées par le *shōgun* à sa famille. Mais craignant de voir les difficultés financières de son maître révélées au grand jour et sa réputation salie, elle refuse. Lors d'une dispute, le coffret contenant les assiettes est renversé par la servante. Découvrant que l'une d'elle est brisée après les avoir vérifiées une par une, la servante est assassinée par le samouraï. Dans la pièce de *bunraku*⁵⁶³, dont la première eut lieu en juillet 1741 au théâtre Toyotakeza à Edo (Tōkyō), le samouraï tue sa servante car celle-ci refuse ses avances, prétextant que l'une des dix assiettes précieuses a disparu. Elle est précipitée dans un puits mais revient hanter le responsable par delà la mort, son esprit vengeur (*onryō*) comptant inlassablement jusqu'à neuf afin de rappeler la disparition de la dixième assiette. Dans le film, la scène du décompte des assiettes est à quatre reprises montrée ou évoquée sous une forme ou une autre. Avant de l'être sous celle d'une diégèse théâtrale lors d'une scène de représentation, la diégèse filmique la présente une première fois sous sa forme originelle, puis des personnages la racontent en dramatisant les effets à des fins théâtrales. Le jeune *rōnin* se lamente ainsi sur le sort de la servante qu'il connaissait devant

⁵⁶² « Play within a play », d'après notre traduction des sous-titres anglais, *op. cit.*

⁵⁶³ La première adaptation pour le *kabuki* n'eut lieu quand septembre 1824 au théâtre Naka no Shibai.

l'*onnagata*, le dramaturge Namiki et le directeur de salle Tayumoto. Il incite alors ces derniers à en tirer une œuvre afin de dénoncer la cruauté des *hatamoto* (gardes officiels du *shogun*) Shiratsuka dont fait partie le samouraï assassin. Il insiste notamment sur l'épreuve qu'a dû être pour la jeune femme ce décompte en le mimant lui-même. Le drame de ce fait divers se répandant dans la population, des geishas sont également montrées en train d'en discuter, l'une d'elles imitant à son tour la servante comptant les assiettes. Cette succession de séquences illustre d'ailleurs comment les dramaturges adaptaient directement à l'époque Edo les faits divers en changeant les noms des protagonistes afin de ne pas subir la censure du *shōgun*, l'exemple de *Chūshingura* étant le plus célèbre à ce sujet⁵⁶⁴.

La première théâtrale de la pièce est longuement exposée durant une séquence de représentation de neuf minutes qui se focalise sur la « scène au château Tessan » comme le précise le plan introductif sur un panneau. Les évocations précédentes du drame ont déjà insisté sur le dénombrement des assiettes et c'est à nouveau le cas durant cette performance scénique où les personnages répètent avec emphase chaque chiffre correspondant aux assiettes énumérées. Installé en loge, le meurtrier est lui-même présent dans la salle et découvre outré que son crime est ainsi dénoncé par la pièce devant un public extrêmement ému comme le révèle un panoramique sur l'ensemble de la fosse. Nous retrouvons donc ici la mise en avant par le découpage du point de vue d'un spectateur privilégié dont les réactions sont elles-mêmes observées et commentées par les auteurs qui redoutent sa réaction⁵⁶⁵. La diégèse théâtrale a alors un effet concret sur la diégèse filmique, le samouraï finissant même par se suicider à la fin du récit, après moult rebondissements, comme si la vengeance réclamée dans la pièce par la femme injustement exécutée trouvait satisfaction dans la réalité dépeinte par la diégèse filmique. Cette fois, l'intrication ne se fait pas par le biais de l'auteur démiurgique imposant sa réalité mentale à la diégèse filmique comme dans *Une histoire d'amour de Naniwa* mais par la figuration théâtrale de la vie personnelle d'un spectateur. Une série de champs-contrechamps relie des plans rapprochés sur lui et d'autres sur la victime factice de la pièce, mais sa subjectivité est ici tellement sollicitée que ce qui pouvait sembler n'être qu'une captation s'apparente au sein de la diégèse fil-

⁵⁶⁴ Nous nous permettons de renvoyer à notre texte « *La Légende des quarante-sept rōnin* à l'écran : une société japonaise en quête d'identité », dans Jacqueline BEL (dir.), *Les Cahiers du littoral*, vol. 18, 2015, p. 3-20.

⁵⁶⁵ Notons, sans le développer, que la découverte de son départ est dramatisée par un effet rare pour l'époque, un zoom avant vers la loge vide. Il semblerait que les optiques japonaises est très tôt pu permettre ce type d'effets optiques comme le prouve des exemples encore plus précoces dans le film *The Snake Princess* (Teinosuke Kinugasa, 1940) déjà évoqué dans ces lignes, ou le film de propagande militaire *La Guerre Navale d'Hawaï à la Malaisie* (Kajirō Yamamoto, 1942).

mique à un flashback traumatique pour le spectateur concerné. Notons d'ailleurs que le conteur dont le rôle est primordial dans ce passage puisqu'il exprime les tourments intérieurs de la jeune femme découvrant qu'une assiette manque, n'apparaît jamais à l'écran, seule sa voix s'imposant sur la bande son comme le ferait une voix-over accompagnant un flashback. Ainsi, deux diégèses nées de la même histoire se retrouvent associées selon des régimes de représentation différents. Notons d'ailleurs que ces régimes se différencient principalement dans leur rapport à la violence. Alors que la mort de la servante reste hors-champ dans la diégèse filmique, son exécution est non seulement extrêmement dramatisée sur scène mais nécessite le recours à des effets spéciaux. La jeune femme n'est en effet pas tuée d'un coup de sabre mais longuement suspendue au-dessus d'un puits, égorgée puis précipitée dans le trou. Ainsi, alors que le film de 1951 ne montre pas de violence excessive dans son profilmique « réaliste », davantage est permis dans le cas où son profilmique est théâtral, ce qui inviterait à reconsidérer la notion de « réalisme » dans ce cas.

Si la mise en scène ne s'est certes pas présentée comme ouvertement théâtrale dans cette séquence, cette dernière propose tout de même, notamment lorsqu'elle est associée aux évocations précédentes du fait divers dramatique, une dissection du principe de création diégétique par transposition du réel au théâtral, soulignant ce qui fait leur différence et ce que peut exagérer l'œuvre artistique. Cette scène au théâtre met donc en abyme le principe de théâtralisation par la mise en scène. Auparavant, l'événement a comme infusé le réel grâce à la dramatisation qu'en donnent les témoins indirects pour en conserver la mémoire, dans un processus de déformation évoquant la célèbre maxime de *L'Homme qui tua Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, John Ford, 1962) sur la différence entre légende et réalité⁵⁶⁶. En retour, le théâtral a un effet concret sur le réel. Cette circulation entre le réel et sa transposition artistique est d'ailleurs entretenue tout au long du film⁵⁶⁷. Ainsi, le jeune *rōnin* qui veut la perte des samouraïs ou le serviteur du yakuza qui l'accompagne qualifient régulièrement leur plan de « script » ou de « scénario », assument « jouer un rôle » pour y parvenir ou estiment pour finir que le peuple dans son entier « a créé la performance⁵⁶⁸ » ayant permis de défaire les samouraïs.

⁵⁶⁶ La reprise d'un fait divers au théâtre en présence du coupable évoque un autre western, *J'ai tué Jesse James* (*I Shot Jesse James*, Samuel Fuller, 1949). Dans celui-ci, le meurtrier finit également par quitter la salle, ou plutôt le plateau puisqu'il y interprète son propre rôle. Le film de Fuller ne semble pas avoir connu d'exploitation dans les salles japonaises.

⁵⁶⁷ Grâce au flashback et à la représentation théâtrale, le film associe ainsi des pièces d'époques différentes mais dont les histoires respectives se situent à la même période, celle à laquelle se déroule son intrigue.

⁵⁶⁸ D'après notre traduction des sous-titres anglais, *op. cit.*

VI.1.b. Contexte subjectif

La séquence du flashback dans *Five Men of Edo* a montré que la théâtralisation du profilmique par la mise en scène peut être justifiée par la traduction de la subjectivité d'un personnage, le montage se chargeant alors d'isoler cette réalité mentale. De son côté, le *finale* de *Dolls* a illustré la capacité du montage à associer symboliquement les diégèses de nature différente. Dès lors, doivent être considérés les cas où une mise en scène théâtrale est justifiée par l'évocation d'une subjectivité qui se mêle à l'espace-temps principal de la diégèse filmique grâce au montage. Le film *Osen la maudite* (Noboru Tanaka, 1973) propose une illustration de cette possibilité à l'échelle d'une séquence, tandis que le film *Kanawa* (Kaneto Shindō, 1972) étend cette logique à l'ensemble du film en y ajoutant en outre une captation de la pièce de *nō* dont il est une adaptation.

Film érotique produit par le studio Nikkatsu au début de la vague *roman porno* qui frappe l'industrie cinématographique japonaise durant les années soixante-dix, *Osen la maudite* se démarque par une certaine ambition esthétique, situant son histoire dans le passé féodal du Japon dont la reconstitution nécessite l'utilisation de décors et costumes d'époque. Cette ambition esthétique se retrouve dans le traitement particulier réservé à l'une des scènes érotiques censées parsemer ce type de productions. Alors qu'elle a été une prestigieuse geisha du quartier des plaisirs de Tōkyō (Yoshiwara), le personnage principal du film est réduit à la prostitution de rue (*jorō*). L'un de ses clients, un manipulateur de marionnette pour le théâtre *bunraku* lui demande soudainement d'être sa poupée et de se laisser guider par ses gestes. À cette demande qu'elle semble vivre comme une révélation, la prostituée se fige et dirige son regard vers la caméra qui amorce alors un travelling avant. S'ensuit une scène érotique d'exactly cinq minutes durant laquelle la moitié des quarante plans qui la constituent présente un profilmique ne répondant pas à une logique diégétique réaliste : le visage en gros plan de marionnettes de *bunraku* semblant douées de vie, le client en habit de scène frappant des claves au sol, une marionnette changeant d'apparence sous l'action d'un manipulateur, la main d'une marionnette glissant sur le corps de la jeune femme, etc.

De multiples stratégies filmiques déjà croisées dans cette étude sont convoquées dans cette scène afin de traduire la subjectivité d'un personnage en images et en sons et ainsi justifier les particularités de ce profilmique. Le montage alterne par exemple ces plans au profilmique théâtral avec des plans moyens ou rapprochés sur le couple en train

de faire l'amour, plans dont le profilmique sert de référent réaliste en termes d'espace-temps. Par ailleurs, bien qu'elle réponde au fantasme du « client » que l'on voit ôter les vêtements de la prostituée comme il manipulerait une marionnette, cette scène est rattachée à la subjectivité de cette dernière par l'introduction à quatre reprises d'un gros plan sur ses yeux suivi par deux fois d'un plan avec un profilmique théâtral. De plus, certains éléments théâtraux peuvent se substituer à d'autres plus réalistes grâce à l'emploi du *jump cut*, l'homme nu allongé avec la prostituée réapparaissant par instant vêtu en costume de scène, le visage également recouvert d'un voile noir. Le montage insiste également sur des raccords de geste, l'homme en noir serrant un sein de la jeune femme avant qu'un gros plan sur celui-ci ne le montre touché par la main d'une marionnette puis qu'un nouveau raccord revienne au profilmique réaliste où le client effectue le même geste. Enfin, une musique jouée au *shamisen* et un chant *jōruri* typique des spectacles de marionnettes accompagnent l'ensemble de la scène, unifiant ainsi les plans par un même bain sonore très connoté, tandis que la voix du chanteur exprime les tourments intérieurs de la prostituée. Mais la mise en cadre contribue également à marquer la scène de l'emprunte psychologique du personnage féminin. Certains mouvements de caméra permettent en effet d'associer dans un même profilmique éléments théâtraux et contexte réaliste, des panoramiques passant par exemple d'un cadrage sur une poupée apparemment douée d'une existence propre au couple enlacé qu'elle semble observer. Les jeux de regard établis par le découpage servent aussi à justifier certaines apparitions théâtrales. Alors que le client lui fait l'amour, la prostituée est ainsi montrée en train de détourner le regard sur le côté, un contrechamp révélant alors une étonnante composition où la jeune femme semble mue par les gestes d'un manipulateur de *bunraku*. Un travelling latéral présente en effet la prostituée en train de reproduire les gestes articulées des marionnettes, dans le style proche du *ningyō-buri* du *kabuki*, tandis qu'elle glisse sur le sol, probablement à l'aide d'un tapis roulant, dans un effet reproduisant cette démarche caractéristique des poupées de *bunraku* qui paraissent flotter au ras du sol. La scène s'achève finalement par un montage rapide (quinze plans en quinze secondes environ) amorcé par un nouveau coup de claves. Il juxtapose alors des images mentales au statut parfois flou (flashbacks, inserts énigmatiques, profilmique théâtral, etc.) et figurant en quelque sorte la montée du plaisir sexuel avant l'orgasme de la jeune femme.

En juxtaposant sur un rythme soutenu des plans au profilmique réaliste et d'autres au profilmique théâtralisé, le montage fait en quelque sorte déteindre le second sur le premier. Les éléments théâtraux relevant d'un univers mental finissent ainsi par pénétrer

l'espace-temps considéré comme réaliste de la diégèse filmique, tandis que la bande son sert de liant à l'ensemble. La contamination du réel par un imaginaire est particulièrement justifiée par le caractère érotique d'un film cherchant justement à donner chair à des fantasmes afin que leur illustration serve son rôle premier vis-à-vis du spectateur. Selon une même logique de figuration fantasmatique particulièrement concrète, le *roman porno La Vie Secrète de Madame Yoshino* (Masaru Konuma, 1976) emprunte cette fois à l'esthétique du *kabuki* lors d'une scène où le personnage principal, fille d'un accessoiriste de théâtre, espionne sa fille en train de faire l'amour avec le fils d'un acteur qui l'a violée lorsqu'elle était adolescente. La présence d'une perruque suffit alors à faire émerger le souvenir du visage maquillé en démon de son violeur avant que les souvenirs de son agression ne se mêlent aux images du couple enlacé qu'elle observe en cachette.

Focalisant lui aussi son attention sur la représentation de relations sexuelles, Kaneto Shindō déploie cette logique sur l'ensemble du montage de son film *Kanawa* en y ajoutant un espace-temps supplémentaire, celui de la performance de la pièce de *nō* attribuée à Zeami qu'il adapte justement à l'écran. Narrant le harcèlement d'un homme (joué par Hideo Kanze, acteur de *nō* avant-gardiste) et de sa maîtresse par l'épouse victime de cet adultère, l'histoire du film est relativement simple et concise mais Shindō en complexifie la structure par le montage. Pour Keiko MacDonald, les effets de « parallélisme, circularité, contraste et même d'humour parodique⁵⁶⁹ » déployés grâce au montage, sont des façons pour Shindō de « dissimuler la simplicité de la thématique⁵⁷⁰ » développée par cette histoire, à savoir « le caractère intemporel de la jalousie féminine⁵⁷¹ ». Et force est de reconnaître que le cinéaste pousse son film vers l'extrême inverse, le résultat pouvant paraître obscur à un regard néophyte en matière de *nō*, Shindō plaçant d'ailleurs, selon MacDonald « toute sa confiance dans la connaissance que le public a de la pièce de *nō* dont il a tiré son inspiration⁵⁷² ».

Pour Keiko MacDonald, « le film trouve sa complexité dans l'ingéniosité stylistique du réalisateur, alternant entre la vie japonaise contemporaine et la performance scé-

⁵⁶⁹ Keiko MACDONALD, *Japanese Classical Theater in Films*, op. cit., p. 278, notre traduction. « [...] Shindō's experiment extends to parallelism, circularity, contrast, and even to parodic humor. »

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 275, notre traduction. « [...] Shindō's desire to disguise the simplicity of the theme itself [...] »

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 289, notre traduction. « [...] the timeless nature of female jealousy [...] »

⁵⁷² *Ibid.*, p. 275, notre traduction. « In any case, Shindō must place heavy reliance on the spectator's knowledge of the Noh play from which he derived his inspiration and his title for *The Iron Crown*. »

nique de la pièce de *nō*⁵⁷³ », l'entremêlement des réalités fonctionnant par contraste entre la « distanciation [*remoteness*] de la scène de *nō*⁵⁷⁴ » qu'elle considère comme une « distanciation esthétique⁵⁷⁵ » et le « caractère direct⁵⁷⁶ » ou « l'immédiateté du monde moderne de tous les jours⁵⁷⁷ ». Elle précise par la suite : « Une série d'habiles contrastes et parallèles crée une double structure narrative [...] : les trois personnages de Shindō sont parfois vus en train de rejouer leur relation triangulaire dans les anciens décors de la période Heian [794-1185] durant laquelle se situe la pièce de *nō*⁵⁷⁸. » Associant temporalités diégétiques et régimes de représentation sans précaution particulière, MacDonald conclut : « Ainsi, trois niveaux de réalité – présent, passé et théâtral – interagissent pour faire avancer le film⁵⁷⁹ ». Pourtant, elle évoque par la suite au sujet de ces « réalités » un « contraste dans le régime [*mode*] de représentation⁵⁸⁰ » en les désignant cette fois comme « la pièce de *nō*, [...] l'ancien décor, [...] la version moderne⁵⁸¹ ». Si MacDonald repère ici les principales sources audiovisuelles à partir desquelles se compose le montage du film de Shindō, son vocabulaire tend à brouiller leurs statuts diégétiques, comparant un régime représentationnel à un profilmique ou à une période historique dont découlerait un style. Les régimes de représentation convoqués par le film ne sont en réalité qu'au nombre de deux, le théâtre et le cinéma. De plus, il importe de préciser que, tout comme c'était le cas dans *Dolls*, le premier l'est par le biais d'une captation. Cependant, en l'absence d'un contexte spectaculaire clair, il est possible de considérer que la diégèse théâtrale prend le pas sur cette seule captation, le découpage cinématographique se focalisant en outre sur le personnage de la femme jalouse grâce au plan rapproché notamment. Un montage particulièrement disruptif des frontières diégétiques mêle ainsi diégèse filmique et diégèse théâtrale. De même, la comparaison de « la vie japonaise contemporaine » avec « la performance scénique » suppose que la première soit aussi un régime de représentation alors qu'il s'agit plutôt d'un contexte diégétique basé sur un profilmique identifiable (vêtements, décors, etc.). Ce n'est

⁵⁷³ *Ibid.*, notre traduction. « The film takes its complexity from the director's stylistic ingenuity, cutting back and forth between contemporary Japanese life and stage performance of the Noh play. »

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 281, notre traduction. « « [...] the remoteness of the Noh stage [...]. » »

⁵⁷⁵ *Ibid.*, notre traduction. « [...] aesthetic remoteness [...]. » »

⁵⁷⁶ *Ibid.*, notre traduction. « [...] directness [...]. » »

⁵⁷⁷ *Ibid.*, notre traduction. « « [...] the immediacy of the everyday modern world. » »

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 279, notre traduction. « A series [*sic*] of deft contrasts and parallels creates a double narrative structure that is added to another point of reference for this dramatic action: Shindō's three characters are sometimes seen reenacting their triangular relationship in the ancient setting of the Heian period in which the original Noh play is set. At other times they are seen involved in a different kind of triangular relationship. »

⁵⁷⁹ *Ibid.*, notre traduction. « Thus three levels of reality – present, past and theatrical – interact to advance the action of the film. »

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 288, notre traduction. « [...] contrast in the mode of representation [...]. » Cf. note 528, p. 345 pour la traduction de « *mode* ».

⁵⁸¹ *Ibid.*, notre traduction. « In the Noh play, [...] the ancient setting, [...] the modern version [...]. »

qu'ainsi appréhendée que cette « vie contemporaine » présente un intérêt, la captation de la pièce étant sinon tout aussi contemporaine. En outre, comme MacDonald le remarque elle-même, ce Japon contemporain est parfois remplacé par un Japon médiéval pour ce qu'en laissent deviner les costumes de la période Heian revêtus par les personnages, la diégèse filmique ne pouvant donc se contenter d'une seule qualification pour son contexte profilmique. MacDonald estime d'ailleurs que les personnages « rejouent » dans ce passé leur drame amoureux. Mais ne sont-ce pas plutôt les acteurs qui en donnent une nouvelle interprétation selon une autre mise en scène ? Et si la pièce situe son action dans le passé, n'est-ce pas plutôt la partie contemporaine qui remet en scène ce drame ?

Afin d'éviter une telle confusion, il semble préférable d'analyser les types de mises en scène que subit le profilmique de ce long métrage car comme le remarque tout de même MacDonald sans le développer cependant, « Shindō a fait un film basé le dispositif très élaboré de la différenciation spatiale⁵⁸² », c'est-à-dire, selon nous, sur des différences de traitement de l'espace filmique. Le premier plan du film⁵⁸³, avant même que n'apparaisse le carton annonçant le titre, est un plan rapproché sur le visage d'un individu portant un masque de *nō*. Ce type de cadrage cinématographique laisse planer le doute en ne permettant pas d'affirmer avec certitude qu'il s'agit d'une captation de représentation théâtrale et non d'une diégèse filmique dont le profilmique aurait été théâtralisé. La captation de la pièce en 2004 pour son édition en dvd⁵⁸⁴ ne comprend ainsi pas de tel cadrage rapproché et frontal. De manière générale MacDonald souligne d'ailleurs elle-même « la sélectivité et le pouvoir expressif de la caméra⁵⁸⁵ » et remarque le « pouvoir évocateur du masque sans expression⁵⁸⁶ » du *nō* qui impose un caractère diégétique mais invite paradoxalement à y projeter la fiction de son choix. De plus, la bande son du film n'apporte aucune certitude puisque s'y superposent immédiatement une composition originale à base de cordes stridentes et l'accompagnement musical typique du théâtre *nō*. Il faut donc attendre que le générique soit passé pour qu'un premier indice permette de supposer qu'il s'agit bien d'une captation de performance. En effet, passé un court générique, un plan rapproché

⁵⁸² *Ibid.*, p. 290, notre traduction. « [...] it offers an interesting case of complete antithesis to the classical example of simplicity-as-complexity revealed in traditional Japanese films – those of Ozu, for example. In order to explore a simple theme of woman's jealous rage, Shindō has made a film based on the very complex elaborate device of spatial differentiation. »

⁵⁸³ Celui-ci ne correspond pas à l'ouverture de la pièce qu'il prend donc en cours.

⁵⁸⁴ Distribution « Victor Dento Bunka Shinko Zaidan ».

⁵⁸⁵ Keiko MACDONALD, *Japanese Classical Theater in Films*, op. cit., p. 282, notre traduction. « [...] camera's selectivity and expressive power. »

⁵⁸⁶ *Ibid.*, notre traduction. « [...] the blank mask's evocative power [...]. »

laisse deviner un rideau en train d'être rabattu derrière l'individu masqué tenant à deux mains un voile au dessus de sa tête, ce qui signale un environnement scénique. L'enchaînement des deux plans suivants renforce cette détermination tout en changeant paradoxalement le point de vue porté sur cette représentation théâtrale. Grâce à un raccord de geste, un gros plan⁵⁸⁷ sur les pieds du comédien avançant sur le plateau avec une démarche typique du *nō* est associé à un plan rapproché sur les pieds d'un autre individu. Les plans suivants révèlent qu'il s'agit d'une femme vêtue d'un kimono, le visage maquillé, en train de traverser en courant une véritable forêt la nuit⁵⁸⁸. Un nouveau raccord permet cette fois de relier cette femme à l'acteur sur scène puisqu'elle tient de la même façon que lui un voile au-dessus de sa tête. Le décor naturel et le visage nu, bien que maquillé, s'oppose ainsi au plateau et au masque du théâtre *nō*, ce qui achève l'identification de la captation comme telle. Cependant, cette connexion par le montage invite dans le même temps à considérer le personnage plutôt que l'acteur sur scène et donc à comparer désormais la diégèse filmique qui semble maintenant amorcée à la diégèse théâtrale sur laquelle le découpage cinématographique incite déjà à se concentrer⁵⁸⁹. Désormais, le film ne se contentera pas de proposer grâce au montage une alternance régulière entre une captation et une diégèse filmique, mais entre deux régimes de représentation exploitant le même matériau scriptural pour une même diégèse tantôt filmique, tantôt théâtrale, ce qui ne va pas être sans influence sur le profilmique et sa mise en scène.

Le personnage féminin est ainsi vu en pleine dispute avec un homme que les chants *over* permettent d'identifier comme le mari adultère, dans un décor et dans des costumes évoquant la période Heian. Puis, il est montré en train d'enfoncer à coups de marteau des

⁵⁸⁷ Cette échelle de plan est absente de la « captation » de 2004.

⁵⁸⁸ La pièce, jouée de nuit sur une scène éclairée à la torche (*takigi nō*), explique en effet que la femme jalouse parcourt plusieurs kilomètres à pied pour se rendre au temple où elle vient maudire son ancien mari. Adaptant en partie l'histoire au Japon des années soixante-dix, le film fait de la nouvelle épouse une maîtresse.

⁵⁸⁹ À titre de comparaison, précisons que la captation vidéo de 2004 se caractérise sans surprise par l'usage fréquent du zoom et du panoramique afin d'attirer l'attention sur certains éléments présents sur le plateau. Le recours au plan moyen sert à cadrer les acteurs en pied et ainsi mettre en valeur leur gestuelle élaborée, notamment leurs pas étrangement articulés. Le plan large permet quant à lui de cadrer la totalité du pont ce qui suscite une attente en annonçant l'entrée imminente d'un personnage. Au premier abord, le découpage en champ-contrechamp sert surtout à faciliter l'identification du personnage s'exprimant lorsque les interlocuteurs immobiles s'adressent la parole avec le même type d'intonation, surtout si l'un d'eux porte un masque. La faible ampleur des mouvements des comédiens pouvant être contenue par un recadrage au zoom, un tel découpage aurait pu créer une dynamique de type cinématographique, mais le résultat est trop artificiel pour faire émerger une diégèse théâtrale, les coupes et les changements d'axes étant violemment ressentis étant donnée l'allure très statique des acteurs durant leurs échanges. Un plan pris à la longue focale selon l'axe du pont sans qu'aucun spectateur ni aucune rambarde ne soit visible, c'est-à-dire un plan détachant l'objet filmé de son contexte par l'absence de perspective et d'indice spatial, se détache toutefois de l'ensemble et diégétise instantanément la captation, faisant notamment de l'acteur un personnage.

clous dans une figurine de paille accrochée à un tronc d'arbre, la chorégraphie de ses déplacements saccadés (rapides accélérations, arrêts soudains, etc.) évoquant celle d'une performance de *nō*. Un montage parallèle révèle son mari en train de faire l'amour avec sa maîtresse sur une couche, toujours dans des décors du passé. Il faut attendre huit minutes avant que le premier plan avec un profilmique contemporain n'apparaisse à l'image et montre le même couple allongé cette fois dans un lit à l'occidentale, ce qui confirme que, contrairement à ce que suppose MacDonald, l'époque contemporaine n'est pas nécessairement le référent temporel de la diégèse filmique. Par la suite, l'épouse vêtue des costumes théâtraux employés dans les deux actes de la pièce dont l'évolution se poursuit grâce au montage parallèle, semble circuler comme un esprit vengeur d'une époque à l'autre de la diégèse filmique, apparaissant dans l'appartement moderne ou hantant la couche des amants à l'époque Heian. De plus, elle agit directement sur les deux profilmiques grâce à des effets de montage. La malédiction qu'elle semble jeter par ses coups de marteau a ainsi une action directe sur les amants, tout d'abord sous la forme d'un équivalent contemporain, c'est-à-dire des coups de téléphone incessants dont la sonnerie interrompt leur quotidien, puis sous une forme plus fantastique lorsque la maîtresse se tord de douleur en portant les mains à son sexe sans pour autant que ceci n'ait ensuite de répercussion évidente sur le comportement des personnages. Le caractère symbolique de cette interaction est renforcé par les coupes de montage qui suivent les coups de marteau, leur seul bruitage suffisant parfois à scander les raccords. Par la suite, ces coups auront également une action sur le couple vivant dans le passé. L'épouse est ainsi non seulement un personnage « multidiegétique » puisqu'elle est la seule à apparaître sur le plateau de *nō* lors de la captation que le découpage cinématographique et les raccords du montage invitent à considérer comme une diégèse théâtrale, mais sa forme passée est aussi à cheval sur deux réalités spatio-temporelles au sein de la diégèse filmique. Elle peut donc être également qualifiée d'« interprofilmique » puisqu'elle semble participer à la mise en scène de leurs profilmiques respectifs, alors qu'elle est censée en faire partie.

La théâtralité de la mise en scène apparaît donc comme la traduction fantastique des actions concrètes de l'épouse dont la subjectivité domine le récit⁵⁹⁰. Certes, une séquence

⁵⁹⁰ Shindō avait déjà expérimenté dans ce sens en 1968 avec son film *Kuroneko (Le Chat noir)*, adaptation non pas d'une pièce de théâtre mais d'un conte folklorique. Bien que l'on y retrouve surtout des effets de mise en chaîne (surimpressions, successions de fondus enchaînés lors de métamorphoses, *jump cut*, déplacement extraordinaire dans l'espace grâce à des raccords), ou des effets de plateaux comme la fumée artificielle

révèle la relation conflictuelle entre le mari et la femme selon un point de vue plus objectif, le couple étant montré dans son appartement puis dans la rue, avant qu'un passage en caméra portée proche de l'esthétique du reportage télévisé et des micros-trottoirs ne s'oppose radicalement à toute théâtralisation du profilmique par la mise en scène. De plus, l'homme apparaît lui aussi brièvement vêtu à la mode Heian dans l'environnement urbain du XX^e siècle. La subjectivité obsessionnelle ainsi figurée par une forme de théâtralisation pourrait donc tout autant être celle du couple adultérin réagissant au harcèlement téléphonique de l'épouse. Mais l'homme accoutré de cette façon semble particulièrement désorienté, comme s'il avait été convoqué dans une autre temporalité par la malédiction intemporelle de son épouse. Surtout, tandis que la pièce de théâtre fait varier les points de vue en fonction des scènes et des actes, passant d'un prêtre rencontrant l'épouse à cette dernière puis au mari et au devin (*onmyōji*) qu'il a convoqué avant de revenir enfin à l'épouse⁵⁹¹, le film n'en retient qu'un seul, celui de l'épouse. L'attribution de cette subjectivité dans le reste du métrage est ainsi fortement orientée. Seul le devin apparaît à la fois sur le plateau de *nō* et dans la diégèse filmique mais celle-ci présente alors un profilmique indéterminé, le personnage se tenant face au mari vêtu en costume d'époque devant un fond noir, dans un environnement totalement vide. Il se voit en outre attribué un équivalent à l'époque contemporaine avec un divinateur installé dans la rue et interprété par un tout autre acteur, alors que l'épouse est jouée par la même actrice quelle que soit la temporalité de la diégèse filmique. Une séquence où le mari discute dans un bureau avec un officier de police qui l'a convoqué suite à une plainte de son épouse se détache tout de même de l'ensemble du film. Le jeu outré des acteurs, la longueur excessive (plusieurs mètres) de la lettre de plainte que le policier révèle d'un geste spectaculaire et le cadrage latéral en plan moyen participent au caractère théâtral de ce passage qui semble pourtant se dérouler à l'époque contemporaine. Surtout, le policier adopte soudainement une attitude étrange : s'équipant d'un gant de base-ball il rattrape au vol une balle provenant du hors-champ avant de l'y renvoyer. Un contrechamp révèle alors le personnage de l'épouse, sous son aspect théâtralisé « interprofilmique », tenant la balle dans une main et un gant dans l'autre. Elle observait donc la discussion depuis l'extérieur à travers une fenêtre laissant deviner un surprenant décor de décharges et deux femmes non moins énigmatiques à l'arrière plan vêtues elles aussi en costumes d'époque. Comme le symbolise cet échange de balle, l'épouse a comme délégué

et les éclairages très directionnels qui ne relèvent pas du théâtre classique japonais, certains maquillages et chorégraphies évoquent clairement le théâtre *nō*.

⁵⁹¹ Cf. le livret disponible en ligne sur le site *the-noh.com*, http://www.the-noh.com/en/plays/data/program_026.html, dernière consultation le 22 juillet 2015.

son pouvoir à une autre figure d'autorité. Elle peut dès lors observer avec délectation cette saynète où le policier réprimande le mari en insistant sur la légitimité de la plainte et en argumentant en faveur de la femme trompée. Dans la seconde partie du film, ce sont le groom, le réceptionniste et la standardiste de l'hôtel où l'homme et sa maîtresse se sont réfugiés qui semblent avoir été contaminés par la théâtralisation qu'impose l'épouse au profilmique. Ils lui servent alors de relais en oppressant le couple par leur manque de collaboration.

En influant sur le profilmique de la diégèse filmique, un tel personnage nous permet d'identifier le rôle d'un « grand imagier⁵⁹² », pour reprendre l'expression d'Albert Laffay, dans l'organisation des profilmiques théâtraux de nombreux films n'ayant pas recours à une esthétique réaliste. Comme ce dernier, l'épouse observe avec une certaine distance les événements mais agit également sur la réalité diégétique. Elle se présente en quelque sorte comme l'« agent de terrain » de ce « méga-narrateur filmique » tel que le désigne de son côté André Gaudreault⁵⁹³. Elle est un « imagier » interne à la diégèse filmique qu'elle imprègne de sa subjectivité, dirigeant partiellement les autres personnages, notamment grâce au sort qu'elle inflige à la figurine de paille. Elle demeure toutefois dirigée elle-même par l'énonciateur principal et désignée comme un personnage par le chœur du *nō* dont la fonction narrative sert à « lie[r] le drame scénique et [la] scène à l'écran⁵⁹⁴ » en une même entité filmique. Ce type de personnage met donc en exergue l'action du « grand imagier » qui, par les actions conjuguées de la mise en scène, de la mise en cadre (découpage) et de la mise en chaîne (montage et mixage), ordonne le récit filmique à sa guise, montrant et racontant d'un même mouvement⁵⁹⁵.

VI.2. Influence de recherches esthétiques sur la mise en scène

Si la prise en compte de la subjectivité de personnages fictifs peut justifier certains effets de mise en scène ou de montage, ces personnages demeurent en dernier ressort eux-

⁵⁹² Albert LAFFAY, *op. cit.*, p. 81.

⁵⁹³ André GAUDREULT, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, *op. cit.*, p. 107.

⁵⁹⁴ Keiko MACDONALD, *Japanese Classical Theater in Films*, *op. cit.*, p. 279, notre traduction. « Shindō binds the stage drama and this scene on screen by using the Noh chorus as narrator on the sound track [...] »

⁵⁹⁵ Précisons que, contrairement à Gaudreault, Laffay ne semble pas directement considérer les interventions de ce « grand imagier » sur le profilmique, mais désigne plutôt des actions d'ordre filmographique (mise en chaîne) comme le laisse d'ailleurs entendre son autre expression équivalente de « montreur d'images » (Albert LAFFAY, *op. cit.*, p. 74). Il évoque tout de même un « choix des objets suivis » (*Ibid.*) qui suppose une attention de la mise en cadre sur certains éléments du profilmique.

mêmes soumis aux exigences d'une instance énonciative démiurgique. Ce « grand imagier » doit s'entendre, selon Albert Laffay, comme

« une sorte de maître de cérémonie [...] qui donne pour nous aux vues photographiques le sens, le rythme et la durée. Ce n'est pas à proprement parler le metteur en scène ni l'un quelconque des ouvriers du film, mais un personnage fictif et invisible à qui leur œuvre commune a donné le jour et qui, derrière notre dos, tourne pour nous les pages de l'album, dirige notre attention d'un index discret sur tel ou tel détail, nous glisse à point nommé le renseignement nécessaire et surtout rythme le défilé des images⁵⁹⁶. »

Les actions de cet imagier peuvent s'inscrire dans une esthétique de la « transparence » supposant que « le travail signifiant, cadrage, montage, jeu d'acteur, soit le moins possible perceptible comme tel, et se laisse en quelque sorte oublier au profit d'une illusion de réalité accrue⁵⁹⁷ ». Dans le cas contraire où les marques d'énonciation de ce démiurge n'ont pas la « discrétion » supposée par Laffay, mise en cadre (découpage) et mise en chaîne (montage) conservent tout de même une dimension abstraite qui demande aux spectateurs un effort d'analyse pour en concevoir le caractère disruptif. En revanche, l'esthétisation du profilmique par la mise en scène « saute aux yeux », notamment lorsque le « grand imagier » contrôle décors, éclairages ou déplacements des acteurs, comme le ferait un joueur dans un jeu de rôle⁵⁹⁸, ou plutôt un jeu de plateau où les éléments agencés ont une existence matérielle, ou plus encore un jeu vidéo de stratégie dans lequel se manipulent des objets ou des êtres vivants qui sont en réalité, comme au cinéma, des simulacres, à la différence majeure que le spectateur de cinéma n'est, comme son nom l'indique, que le témoin des manipulations du profilmique. Nous allons donc étudier de quelles façons une mise en scène théâtrale peut informer la gestion de l'espace profilmique mais aussi comment un film de cinéma peut être rappelé à sa condition de représentation bidimensionnelle pensée en termes de composition plastique.

VI.2.a. Recherches chorégraphiques et scénographiques

Identifier des emprunts théâtraux dans un jeu d'acteurs, des déplacements, une gestuelle, des intonations, ou un maquillage au sein du cinéma de fiction japonais est une tâche complexe qui peut mener à « surcontextualiser » des attitudes découlant plus généra-

⁵⁹⁶ Albert LAFFAY, *op. cit.*, p. 81-82.

⁵⁹⁷ Jacques AUMONT et Michel MARIE, « Transparence. 2 », *op. cit.*, p. 210.

⁵⁹⁸ Le paragraphe où Laffay emploie pour la première fois l'expression de « grand imagier » dans son ouvrage est justement intitulé « le maître du jeu ».

lement de comportements propres à une culture. L'étude du visage impassible de l'acteur Takeshi Kitano ou de son allure figée, notamment dans les films qu'il a lui-même réalisés, incite par exemple à convoquer le masque du *nō* ou les poupées de *bunraku*. Mais la référence à Buster Keaton peut également venir à l'esprit eu égard au passé de comique (*man-zai*) de Kitano et à l'humour burlesque qu'il pratique parallèlement à la télévision, la seule concordance culturelle ne pouvant dès lors suffire à valoriser une influence plutôt qu'une autre. S'il a d'ailleurs rendu un hommage respectueux au théâtre de poupées dans *Dolls*, il a moqué le théâtre *nō* dans une parodie de film d'horreur pour l'un des segments de *Glory to the Filmmaker!* (2007) où un acteur masqué butte dans des portes qui ne s'ouvrent pas à temps. En revanche, un contexte intrafilmique, voire intradiégétique ou intraprofilmique, ouvertement théâtral ou théâtralisé, est un indice d'une forme de revendication de la part des acteurs et créateurs d'un film, comme dans l'exemple de la séquence de confrontation dans le théâtre de *Five Men of Edo*. À ce titre, le cas des *onnagata* constitue apparemment un exemple intéressant, mais le fait que les acteurs travestis du *kabuki* aient pris l'habitude de conserver en dehors de la scène des allures et des comportements « féminins » rend difficile l'évaluation du degré de théâtralisation du jeu d'un acteur de cinéma jouant un tel rôle dans un film prenant en partie le théâtre *kabuki* comme cadre, comme c'est le cas dans *Five Men of*. Aussi, une interprétation consistant à voir comme un obstacle volontaire à l'identification du spectateur le travestissement du personnage principal de la version de 1963 de *La Vengeance d'un acteur* ne tient pas devant les comparaisons offertes par les versions antérieures ou postérieures. Il n'est en effet pas possible d'associer systématiquement les scènes de romance entre l'*onnagata* et un personnage féminin joué par une actrice à une forme revendiquée de distanciation typique des années soixante, dans une démarche parfois jugée parodique ou ironique⁵⁹⁹.

Un exemple canonique mérite tout de même notre attention étant donnée l'importance des indices diégétiques contextuels proposés par le film. En effet, le cinéaste

⁵⁹⁹ La carrière cinématographique de l'*onnagata* Tamasaburō Bandō appelle de la même façon à la prudence. Ses interprétations de personnages féminins dans deux adaptations de pièces de Kyōka Izumi, *Demon Pond* (1979) de Masahiro Shinoda et *Tenshū Monogatari* (1995) qu'il réalise lui-même, ne jouent ainsi sur aucune ambiguïté sexuelle ou genrée particulière. Pourtant, des artistes transformistes issus du monde des cabarets (Miwa, Pita, Carousel Maki) ont connu des carrières importantes au cinéma à partir de la fin des années soixante, plusieurs films « avant-gardistes » mettant à profit le trouble identitaire qu'ils suscitent. Nous nous permettons à ce sujet de renvoyer à notre texte « De l'*onnagata* du *kabuki* aux acteurs transformistes du cinéma japonais : convention conservatrice et distanciation subversive », dans Muriel PLANA et Frédéric SOUNAC (dir.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts : sexualités et politique du trouble*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2015, p. 295-307. Signalons enfin que Miwa (aussi appelé Akihiro Maruyama) interprète justement en 1970 le rôle principal de la série télévisée de treize épisodes *Yukinojō Henge* réalisée notamment par Hideo Gosha et Kinji Fukasaku pour Fuji TV.

Akira Kurosawa a revendiqué des emprunts directs aux conventions actorales du théâtre *nō* notamment pour ses deux adaptations de Shakespeare que sont *Le Château de l'araignée* (1957, d'après *Macbeth*)⁶⁰⁰ et *Ran* (1985, d'après *Le Roi Lear*)⁶⁰¹. Il s'agit probablement des deux films les plus étudiés de la filmographie de Kurosawa, sans doute parce qu'ils associent théâtre occidental et théâtre japonais et suscitent ainsi beaucoup d'études sur leur scénographie ou le jeu de leurs acteurs. Nous allons donc repartir de certaines d'entre elles en nous focalisant sur la mise en scène théâtrale des éléments profilmiques. Les références aux masques de *nō* dans ces deux films sont les plus souvent évoquées par le cinéaste lui-même ou les exégètes de son œuvre. *Le Château de l'araignée* se réfère par exemple directement, dans la scène de la sorcière au rouet, à la pièce de Zeami *La Butte noire*. Quand cette sorcière apparaît pour la première fois, son maquillage renvoie au masque de vieille femme (*yaseonna*) du *nō*. Puis, lors de sa seconde apparition, elle a l'apparence de la sorcière des montagnes (*yamauba* ou *yamanba* ou encore *yamamba*) et non celle d'un démon (*hannya*) comme dans la pièce de Zeami⁶⁰², ce qui signale que Kurosawa n'a pas souhaité pousser trop loin l'irréalisme du profilmique. Le visage du fantôme du seigneur assassiné s'inspire quant à lui du masque du chef militaire (*chūjō*), tandis que les deux personnages principaux qui constituent le couple assassin emprunté à l'œuvre de Shakespeare reprennent le masque du guerrier en pleine maturité (*heida*) pour l'homme et celui de la femme d'âge mûr au bord de la folie (*shakumi*) pour l'épouse⁶⁰³. Dans *Ran*, il crée un contraste entre l'époque glorieuse du vieux seigneur puis sa déchéance dans la folie en employant deux maquillages différents, le premier renvoyant au masque de l'*akujo* (« vieil homme

⁶⁰⁰ Cf. Akira KUROSAWA, « Notes à propos de mes films », dans *Études cinématographiques*, n° 165-169, « Akira Kurosawa », dirigé par Michel ESTÈVE, Paris, Lettres Modernes, 1990, p. 22, les réponses du cinéaste à Tadao Satō dans un entretien pour un numéro spécial « Shakespeare and the Film » du *Journal of the Society of Film and Television Arts* repris dans Roger MANVELL, « Akira Kurosawa's *Macbeth*, *The Castle of the Spider's Web* (1957) », *Shakespeare and the Film*, New York, Barnes, 1979, p. 102-104 ; Hayao SHIBATA, Yoshio SHIRAI et Koichi YAMADA, « "L'Empereur" : entretien avec Kurosawa Akira », *Cahiers du cinéma*, n° 182, septembre 1966, p. 34-42 et p. 74-78. Kurosawa déclare notamment dans cet entretien : « C'est le film où j'ai le plus emprunté au *nō* : décors, maquillage, costumes, action, mise en scène. Je pourrais même analyser le film plan par plan suivant les formes du *nō*. », p. 75.

⁶⁰¹ Yūichirō NISHIMURA, *Kyoshō no mechie: Kurosawa Akira to sutaffuchi* (« The Techniques of a Master: Kurosawa Akira and his Staff Members »), Tōkyō, Firumuato-sha, 1987, p. 19-20 signalé dans Zvika SERPER, « The Bloodied Sacred Pine Tree: A Dialectical Depiction of Death in Kurosawa's *Throne of Blood* and *Ran* », *Journal of Film and Video*, vol. 52, n° 2, été 2000, p. 13.

⁶⁰² Cf. Keiko MACDONALD, *Japanese Classical Theater in Films*, *op. cit.*, p. 129 et p. 131.

⁶⁰³ Cf. les propos du cinéaste repris dans Roger MANVELL, « Akira Kurosawa's *Macbeth*, *The Castle of the Spider's Web* (1957) », *op. cit.*, p. 103. MacDonald associe de son côté le visage de l'épouse au masque *fukai*, lui aussi employé pour les rôles de femme d'âge moyen. Le fait que ces masques renvoient tous deux à des personnages endeuillés n'est pas innocent puisque, comme le souligne MacDonald, l'enfant du couple dans le film de Kurosawa est mort-né. Cf. Keiko MACDONALD, *Japanese Classical Theater in Films*, *op. cit.*, p. 137-138.

méchant »), et l'autre à celui du *shiwajō* (« vieil homme ridé »)⁶⁰⁴. Deux personnages secondaires sont eux-mêmes des références à la pratique théâtrale, le bouffon assurant des intermèdes comiques comme les acteurs de *kyōgen* entre deux pièces de *nō*⁶⁰⁵, tandis que l'aveugle reprend l'allure et le faciès du *yoroboshi* (« mendiant aveugle ») dans la pièce du même nom⁶⁰⁶ de Motomasa Kanze. Si ces expressions faciales et ces maquillages ne suffisent pas à théâtraliser le jeu d'un acteur, ils y participent grandement lorsque celui-ci adopte également une attitude corporelle ouvertement codifiée⁶⁰⁷. Le cas le plus frappant est celui de l'épouse du seigneur dans *Le Château de l'araignée* dont le visage évoque naturellement un masque de *nō* en raison de la mode féodale mais aussi parce que ses déplacements dans l'espace obéissent à une chorégraphie qui se démarque de l'attitude des autres personnages⁶⁰⁸. Surtout, le film contient en son sein une performance scénique qui désigne ouvertement l'origine de l'emprunt de Kurosawa.

Le cinéaste a ainsi déclaré vouloir « utiliser la façon dont les acteurs de *nō* ont de mouvoir leurs corps, la façon qu'ils ont de marcher, et la composition générale que la scène de *nō* donne à voir⁶⁰⁹. » Bien qu'il ne s'agisse pas exactement d'une représentation théâtrale, la danse qu'un vieil homme exécute au début de la scène de banquet dans *Le*

⁶⁰⁴ Cf. Keiko MACDONALD, *op. cit.*, p. 141.

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 142. Il est d'ailleurs interprété par Pita, artiste transformiste plus connu pour ses rôles de travestis au cinéma (*Les Funérailles des roses* [Toshio Matsumoto, 1969], *Les Fruits de la passion* [Shūji Terayama, 1981]).

⁶⁰⁶ *Ibid.*

⁶⁰⁷ Au moment d'achever cette étude, nous découvrons par hasard le film *Samurai Saga* (Hiroshi Inagaki, 1959) dont les vingt-cinq premières minutes ont pour cadre une représentation de *kabuki*. Se déroulant en 1599, cette séquence a tout d'abord pour intérêt d'illustrer les débuts du *kabuki* à une époque où celui-ci est pratiqué par des femmes sur un plateau inspiré de celui du *nō*, le récit mettant d'ailleurs en scène Okuni, danseuse à qui l'on attribue l'origine de cette pratique scénique. De plus, les spécificités formelles et narratives de cette séquence recourent plusieurs cas de figures abordés dans notre étude : la perméabilité visuelle et sonore entre scène et salle exploitée par la mise en cadre à des fins narratives, la mise en abyme de la position spectatorielle par des jeux de regards entre différents membres du public, la transformation du plateau en arène pour des affrontements physiques et verbaux. Surtout, le film est une adaptation fidèle, bien que transposée dans le Japon féodal, de *Cyrano de Bergerac* (Edmond Rostand, 1897), et son acteur principal, Toshirō Mifune, profite de l'espace scénique diégétique qu'investit son personnage lors de la première séquence pour assumer un jeu théâtral, à la fois dans ses déplacements, ses postures et sa diction (la représentation de *kabuki* est donc un équivalent à la pastorale de Balthazar Baro, *La Clorise* (1632), mise en scène dans le premier acte de la pièce de Rostand). Enfin, le film exploite les possibilités offertes par la modification de l'éclairage profilmique lors de la séquence finale où le personnage principal, agonisant, est victime d'hallucinations.

⁶⁰⁸ Brian Parker estime également que la mort du personnage principal renvoie au *nō* : le visage de ce dernier passe d'une expression renfrognée rappelant le masque *haita* à celle d'une prise de conscience devant la mort comme sur le masque *yase-ototo*. Les arrêts sur image qui ponctuent ce passage évoqueraient par ailleurs les poses *kimaru* qui consistent à maintenir une posture dans les danses japonaises. Brian PARKER, « Nature and Society in Akira Kurosawa's *Throne of Blood* », *University of Toronto Quaterly*, vol. 66, number 3, été 1997, p. 512-513. Concernant le masque *yase-ototo*, Parker renvoie à James GOODWIN, *Akira Kurosawa and Intertextual Cinema*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1994, p. 189.

⁶⁰⁹ Donald RICHIE, *The Films of Akira Kurosawa*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1970, p. 117, notre traduction. « I wanted to use the way that Noh actors have of moving their bodies, the way they have of walking, and the general composition which the Noh stage provides. »

Château de l'araignée est explicitement tirée du répertoire *nō* et accompagnée de chants et de musiques directement inspirés de cette pratique scénique. Notons d'ailleurs qu'hormis le danseur qui psalmodie, les sources de cet accompagnement musical demeurent invisibles, le profilmique ne laissant même pas deviner un espace dédié hors-champ. Tout comme nombre d'exemples étudiés dans la partie précédente de cette étude, cette performance est l'occasion pour Kurosawa d'organiser des jeux de regards entre les « spectateurs » : le seigneur est en effet obnubilé par les places vides censées être occupées par les deux hommes qu'il a lui-même assassinés en secret, tandis que son épouse remarque sa nervosité du coin de l'œil et que deux autres convives s'étonnent de l'absence de leurs frères d'armes. Erin Suzuki qualifie cette performance intradiégétique de « méta-théâtrale⁶¹⁰ » ce qui n'est pas justifié puisqu'il s'agit d'une performance de type théâtral dans un film et non dans une pièce de théâtre, mais cela dit bien l'impression procurée par certaines séquences précédentes du film. En effet, deux scènes de discussions principales entre le seigneur et son épouse affichent des mises en scène fortement théâtralisées si l'on se réfère à l'attitude des personnages et à leur déplacement dans un décor dont le dépouillement évoque celui d'un plateau de *nō*⁶¹¹. Dans la première scène de ce type, l'épouse reste figée, agenouillée dans un coin de la pièce vide, tandis que son mari va-et-vient autour d'elle, pris par sa réflexion. Sa position renvoie alors au rôle du *shite-zure*, compagnon et subordonné du *shite* qui lui sert pratiquement d'extension physique. Mais si ce rôle lui semble à nouveau attribué dans la seconde scène de discussion, elle prend finalement les devants et fait asseoir son époux avant de se déplacer dans la pièce pour aller chercher l'alcool qui doit endormir les gardes protégeant les hommes qu'elle veut voir mourir. Son changement brutal d'attitude est alors accompagné d'une musique extradiégétique reprenant ouvertement un accompagnement de *nō*. Sa gestuelle rapide mais mesurée rompt avec les attitudes confuses du personnage masculin et évoque les déplacements du *shite* sur le plateau de théâtre, le fait qu'elle ne cligne jamais des yeux renforçant la stylisation de son jeu⁶¹². Selon MacDonald, elle

« ne crée pas ses propres mouvements volontairement. Au lieu de cela, elle suit la pratique formaliste du "schéma prescriptif des mouvements corporels". Elle marche comme un interprète de *nō* : ses pieds ne sont pas levés à partir du plancher, mais glissent dessus, les orteils soulevés à chaque pas. Son discours est mesuré, comme un soliloque de *nō*. Dans la scène du banquet, tandis que les

⁶¹⁰ Erin SUZUKI, « Lost in Translation: Reconsidering Shakespeare's *Macbeth* and Kurosawa's *Throne of Blood* », art. cit., p. 97, notre traduction. « [...] Kurosawa sets up a metatheatrical staging of a Noh performance at the banquet [...] »

⁶¹¹ Pour une comparaison détaillée des décors intérieurs du film avec l'architecture du théâtre *nō*, cf. Zvika SERPER, art. cit., p. 13-27.

⁶¹² Cf. Keiko MACDONALD, *Japanese Classical Theater in Films*, op. cit., p. 133 et p. 137.

effets de Washizu fonctionnent par expressions d'horreur et de consternation, son visage est étudié pour un contrôle absolu : statique, froid et impassible, comme une masque féminin de *nō* sans expression⁶¹³. »

Pour Kurosawa, « la performance de *nō* présente un style défini, et en s'y consacrant fidèlement, l'acteur devient possédé⁶¹⁴ ». Cet avis explique probablement son recours aux conventions de cette forme théâtrale pour mettre en scène ce couple de personnages sombrant dans la folie.

Face à ces choix de mise en scène inspirée de conventions théâtrales au sein d'une diégèse plus réaliste, les interprétations sont multiples. Pour Peter Donaldson, cette juxtaposition signifie l'attrance de Kurosawa puis sa répulsion pour les « modes de représentation et des valeurs occidentales⁶¹⁵ ». Au contraire, Erin Suzuki constate que la synthèse est réussie⁶¹⁶, cette tension entre la théâtralité du *nō*, son « cadre statique », et les « conventions cinématographiques réalistes populaires dans les films occidentaux » traduisant la lutte du personnage principal tiraillé entre son « libre-arbitre » et le poids du destin, sa « résistance » puis son « acquiescement » face à ce dernier⁶¹⁷. Cependant, si Kurosawa s'intéresse aux différences de conception du « jeu » dans le théâtre occidental et le théâtre *nō*, il estime que « le théâtre de Shakespeare offre des rapprochements avec le *nō*⁶¹⁸ ». Il a donc souhaité traduire ce qu'il comprenait de l'œuvre du poète britannique par des conventions qui lui semblaient à même d'exprimer la même chose mais dans un autre contexte. S'il a probablement recherché un contraste dans le comportement des personnages, il

⁶¹³ Keiko MACDONALD, *Japanese Classical Theater in Films*, op. cit., p. 132, notre traduction. « Lady Washizu is also closely associated with Noh drama. She does not create her own movement voluntarily. Instead, she follows the formalistic practice of "prescribed pattern of bodily movement." She walks like a Noh performer: her feet are not lifted from the floor but slide along it, the toes raised at each step. Her speech is measured, like a Noh soliloquy. In the banquet scene, while Washizu's features work in expressions of horror and dismay, her face is a study in absolute control: static, cold, and impassive, like a female blank Noh mask. »

⁶¹⁴ Cité dans Roger MANVELL, « Akira Kurosawa's *Macbeth*, *The Castle of the Spider's Web* (1957) », op. cit., p. 103, notre traduction. « The performance also has a defined style, and in devoting himself to it faithfully, the actor becomes possessed. »

⁶¹⁵ Peter S. DONALDSON, *Shakespearean Films/Shakespearean Directors*, Boston, Unwin, 1990, p. 89, notre traduction. « [...] Western modes of representation and Western values [...] »

⁶¹⁶ Erin SUZUKI, art. cit., p. 101, notre traduction. « [...] the film actually stages a successful synthesis of the two. »

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 96, notre traduction. « Kurosawa depicts this struggle against and descent into an already theatrical universe by setting the ritualized gesture of traditional Japanese Noh theater and the static frame – popular in early Japanese cinema – in tension with the realistic cinematic conventions popular in Western film, which he uses to represent the idea of transparent free will and human agency. Throughout the film, Kurosawa mixes these realist and formalist styles in order to stage Washizu's resistance and acquiescence as he struggles to keep from transforming into the villain whose fate has already been "foretold in ancient legend." » Cette dernière expression reprend les sous-titres anglais de l'édition dvd Criterion, 2003.

⁶¹⁸ Hayao SHIBATA, Yoshio SHIRAI et Koichi YAMADA, « "L'Empereur" : entretien avec Kurosawa Akira », op. cit., p. 75.

n'apparaît pas pertinent d'en étendre la portée en dehors de la diégèse elle-même. Ne jouant aucunement sur des effets de distanciation, le film de Kurosawa est tout entier dédié à la fiction, l'antithéâtralité cinématographique englobant tout autant le profilmique réaliste que les éléments théâtralisés qui le traversent⁶¹⁹.

De la même façon, Kurosawa a pu recourir à une esthétique picturale dans des films comme *Dodeskaden* (1970), *Kagemusha* (1980) ou *Rêves* (1990)⁶²⁰. Notons d'ailleurs que si des masques de renard (*kitsune*) jouent un rôle important dans l'un des épisodes de ce dernier film à sketches, il s'agit moins d'une référence au *nō* que d'une évocation du folklore japonais où cet animal sauvage est une figure très populaire⁶²¹. Il en est de même dans *La Renarde folle* (Tomu Uchida, 1962) mais ce long métrage mérite une attention particulière puisqu'il s'agit tout de même d'une adaptation d'une pièce *ochomono* (pièce sur la vie à la cour) de *bunraku*, *Le Miroir de cour d'Ashiya Dōman* (Izumo Takeda I, 1734) transposée en *kabuki* l'année suivante dans une pièce particulièrement généreuse en trucages scéniques (*keren*). Son histoire se rattache aux nombreuses légendes entourant un célèbre cosmologue ésotérique (*onmyōji*) de l'époque Heian. Celui-ci serait né de l'union de Yasuna, un astrologue ayant fui la cour impériale suite à un complot ayant entraîné le suicide de sa fiancée, et d'un renard surnaturel (*kitsune*) ayant pris la forme de Kuzunoha, la sœur de la morte, après avoir été secourue par Yasuna dans la forêt de Shinoda. Rencontrant par hasard la véritable Kuzunoha, Yasuna découvre la nature surnaturelle de son épouse qui abandonne le foyer, non sans que son fils n'ait reçu quelques uns de ses pouvoirs. Bien que cette légende basée sur des personnages réels soit très populaire, seul le quatrième (et avant-dernier) acte de la pièce *kabuki* relatant la découverte de l'identité de l'épouse est encore régulièrement joué sous le titre *Kuzunoha* (ou *Le Renard de Shinoda*). Par ailleurs, la folie de Yasuna suite au suicide de sa fiancée a inspiré au XIX^e siècle une pièce dansée (*kiyomoto*) simplement titrée *Yasuna* (Daisuke Fujima, 1813).

⁶¹⁹ Pour d'autres approches du « théâtral » dans des films de Kurosawa ne convoquant pas explicitement des conventions japonaises classiques, nous renvoyons à Barthélemy AMENGUAL, « *Rashōmon* ou la porte du démon... de l'histoire », *Études cinématographiques*, n° 165-169, « Akira Kurosawa », *op. cit.*, p. 39-51 et Hubert NIOGRET, *Akira Kurosawa*, Paris, Rivages, coll. « Rivages », 1995, notamment le quatrième chapitre « Le quatrième mur », p. 43-53.

⁶²⁰ Lire à ce sujet Michel ESTÈVE, « Le Pouvoir lire en question : de *Kagemusha* à *Ran* », et « Un Poème pictural : *Dreams* (*Rêves*) », *Études cinématographiques*, n° 165-169, « Akira Kurosawa », *op. cit.*, p. 103-111 et p. 113-120.

⁶²¹ En revanche, la structure du film renverrait bien à la progression « *jo-ha-kyū* » des arts scéniques médiévaux tels que le *nō* d'après Noriko T. REIDER, « Akira Kurosawa's *Dreams*, as Seen Through the Principles of Classical Japanese Literature and Performing Art », *Japan Forum*, vol. 17, issue 2, 2005, p. 257-272.

Réaliste dans le reste du métrage, la mise en scène est ouvertement présentationnelle lorsqu'il s'agit d'adapter les deux passages de la légende encore joués aujourd'hui au *kabuki*, la pièce dansée *Yasuna* dans laquelle le personnage éponyme « pris de folie, exécute une chorégraphie expressive dans une étendue de fleurs de moutarde⁶²² », et le quatrième acte intitulé *Kuzunoha* qui voit l'esprit-renard révéler sa véritable identité. Dans le premier cas, Hashizo Okawa, ancien acteur de *kabuki* jouant le rôle principal de Yasuna, exécute une chorégraphie de plus de six minutes accompagnée d'une chanson dont les premières paroles ont inspiré le titre original du film qui a alors débuté depuis quarante-cinq minutes. Après que le personnage s'est effondré dos à la caméra devant une stèle dans un décor naturel, un brutal changement d'axe amorce l'épisode dansé, le jeune homme se relevant face caméra alors qu'un chant plaintif débute sur la bande son accompagné d'un *shamisen*. Comme dans plusieurs exemples déjà évoqués, la coupe de montage nous projette dans la réalité mentale du personnage. Un panoramique horizontal et un travelling arrière permettent alors de cadrer en pied ce dernier qui débute une danse, s'enfonçant dans le décor ainsi révélé, une étendue de fleurs de moutarde dont le ciel reflète l'intense couleur. Cette nouvelle composition en plan large suite au déplacement du personnage permet de constater que le sol se meut sous les pieds du personnage. MacDonald remarque à ce sujet : « Au lieu de faire un travelling pour traduire les errances folles de Yasuna, Uchida [le réalisateur] organise les accessoires environnants en mouvement, tels qu'ils apparaissent sur la scène tournante d'un théâtre *kabuki*. Ce dispositif place l'acteur au centre de l'écran, en lui donnant le contrôle dramatique de la scène⁶²³. » La suite de la chorégraphie est montrée en plan rapproché taille ce qui met en valeur les gestes du danseur et son jeu avec l'éventail qu'il tient à la main. Celui-ci se déplace ensuite rapidement vers la caméra mais un raccord dans l'axe en arrière vient le saisir en plan américain. Un panoramique horizontal laisse ensuite place à une apparition en fondu enchaîné du personnage féminin décédé que pleure le jeune homme, ce dernier stoppant un instant sa danse pour lui adresser la parole. Ainsi, la figuration d'un univers mental par le biais d'une performance théâtrale justifie une telle apparition subjective renvoyant à un élément de la diégèse filmique, selon une configuration déjà croisée sous différentes formes dans les adaptations de *La Vengeance d'un acteur* précédemment étudiées. Dans la seconde moitié de la séquence, la chorégraphie se poursuit, toujours cadrée en plans rapprochés, américains ou larges, jusqu'à ce

⁶²² Keiko MACDONALD, *Japanese Classical Theater in Films*, op. cit., p. 108.

⁶²³ *Ibid.*, p. 109, notre traduction. « Instead of dollying the camera to convey a sense of Yasuna's deranged wanderings, Uchida sets the surrounding props in motion, as they would appear on the revolving stage of a Kabuki theater. This device centers the actor on screen, giving him dramatic control of the limelight. »

que le personnage s'écroule par terre. Un raccord dans l'axe que souligne une percussion sur la bande son permet alors de revenir au décor naturel que découvre plus amplement un travelling arrière. Un élément irréaliste demeure toutefois, le ciel jaunâtre au-dessus de la ligne d'horizon. C'est alors qu'un effet musical accompagne la « chute » au sol de ce ciel factice qui révèle ainsi sa véritable nature, une toile de fond, et dévoile un paysage réaliste dans lequel s'enfonce optiquement un zoom avant. Un raccord dans l'axe permet alors de se rapprocher des personnages en arrière plan soudainement présentés à la caméra par cette action sur le profilmique. Si la danse illustre la folie du personnage et laisse un bref instant place à son imagination, ce dernier semble plus en subir la mise en scène présentationnelle que la susciter, celle-ci débordant même en dehors des frontières de sa subjectivité lors de l'apparition finale du paysage réel que fait soudainement advenir le « grand imagier ».

Le personnage est encore plus tributaire de la mise en scène fortement présentationnelle du profilmique dans la séquence finale reprenant l'acte *Kuzunoha*, encore régulièrement joué aujourd'hui, de la pièce originale de *kabuki*. En effet, après une heure vingt-deux de film, un coup de claves retentit puis un rideau de théâtre emplit soudainement l'écran, le montage *cut* compartimentant ainsi les différents régimes de représentation du film comme nous avons déjà pu le constater dans d'autres exemples. Le rideau s'ouvre alors sur un plateau de théâtre vers lequel s'approche très lentement un travelling avant alors qu'un accompagnement musical typique d'une représentation de *kabuki* se fait entendre, un chant de *gidayū-bushi* traduisant par la suite les tourments intérieurs des personnages. Une petite maison au toit de chaume devant une toile de fond représentant un paysage de campagne constitue l'unique décor profilmique dans lequel vont désormais se mouvoir les deux protagonistes pendant la dernière demi-heure que dure encore le film. Ils sont bientôt rejoints par trois personnages secondaires qui arrivent dans le décor en passant par un *hanamichi* émergeant des ténèbres, aucune présence spectatorielle interne à la diégèse ne venant identifier cette séquence comme une représentation théâtrale. Plusieurs effets spéciaux de plateau (*keren*) ponctuent la séquence : l'enfant encore dans ses langes (en réalité un pantin) bondit comme par magie dans les bras de sa mère qui l'attire à elle avant que ne se referme toute seule la porte de la chaumière, une marionnette en forme de renard blanc surgit d'un nuage de fumée pour mimer la fuite de l'esprit surnaturel puis le décor principal disparaît automatiquement grâce à des panneaux articulés tandis que des éclairages colorés illuminent le plateau. Par ailleurs, un passage célèbre de la pièce d'origine où la femme-renard écrit en transparence sur les panneaux de papier en tenant le pinceau dans sa

bouche est reproduit en quasi-temps réel et montré en plan fixe. De l'ouverture du rideau qui lui intime de commencer à jouer jusqu'à la disparition du décor de la maison en passant par la disparition de son fils ou l'arrivée par la passerelle du trio de personnages qui va bouleverser son existence, le héros subit sans échappatoire une mise en scène présentationnelle qu'un démiurge impose à son environnement.

À nouveau, MacDonald salue le recours à « l'esprit présentationnel du théâtre *kabuki*⁶²⁴ » pour cette adaptation d'une pièce ancrée dans le folklore fantastique japonais. Elle estime en revanche qu'Uchida se fourvoie par la « fragmentation des réponses esthétiques⁶²⁵ » qu'il peut par d'autres moments apporter. En effet, en dehors de ces deux séquences directement tirées de performances théâtrales, la mise en scène de la partie centrale du film qui relate la rencontre du héros avec l'esprit animal prenant une apparence féminine, est en réalité elle aussi parsemée de touches apparemment présentationnelles mais il importe d'en mesurer la véritable portée. Celles-ci concernent principalement la figuration des renards surnaturels intervenant dans le récit : des acteurs portent ainsi des masques de renard, un changement de costume à vue simule la métamorphose d'un esprit en humain, des flammes colorées flottent dans les airs pour reproduire le déplacement des esprits comme dans le théâtre *kabuki* tandis que les paysages extérieurs sont partiellement représentés par des toiles peintes. La première apparition d'un des esprits fonctionne d'ailleurs sur une configuration spatiale qui souligne particulièrement l'action de la mise en scène sur le profilmique. En effet, tandis que les membres d'une famille d'esprits-renards présentent une apparence normale lorsqu'ils côtoient des humains à l'extérieur, leur nature se révèle une fois qu'ils pénètrent dans leur cabane et ne sont plus à portée de vue de ces derniers. C'est cependant grâce à l'action de la mise en cadre proposant un champ-contrechamp que cette différence de traitement en fonction de la nature fantastique attribuée par la mise en scène à une partie du profilmique se révèle le plus clairement : l'un des esprits, incarné par une actrice masquée, observe depuis l'intérieur de la cabane les humains restés dehors qui ne semblent pas le voir en retour, à moins qu'ils ne puissent en remarquer la nature véritable. Notons d'ailleurs qu'à deux reprises, la révélation de ce profilmique théâtral paraît provoquée par la mise en cadre ou du moins ce profilmique semble-il appeler à lui cette mise en cadre, une première fois par un raccord dans l'axe passant du plan américain au gros plan, une seconde fois par un recadrage en travelling avant. Cette

⁶²⁴ Keiko MACDONALD, *Japanese Classical Theater in Films*, op. cit., p. 109, notre traduction. « [...] a drama built on the presentational ethos of Kabuki theater. »

⁶²⁵ *Ibid.*, notre traduction. « What one experiences, however, is a fragmentation of aesthetic responses. »

partie centrale du récit se caractérise également par une hybridation entre prises de vues réelles et dessins animés bien que cela se limite à deux plans, l'un d'eux montrant les esprits sortir en nombre de la forêt avant que des acteurs masqués ne prennent le relais, l'autre figurant l'envol dans les cieux d'un des esprits. Pour Keiko MacDonald, cet emploi est regrettable car c'est « un passage trop soudain d'un mode hautement mimétique à un autre plus faiblement mimétique. En lieu et place d'une "fantaisie", l'animation procure un raccourci comique des plus malheureux⁶²⁶. »

Mais les reproches de MacDonald se cristallisent surtout sur la conclusion du film durant laquelle Uchida choisit, à l'issue de la séquence sur le plateau de *kabuki*, de faire à nouveau porter un masque, cette fois partiellement articulé au niveau de la mâchoire, à la femme-renard lors de ses derniers échanges avec le héros, échanges filmés en gros plans et découpés en champ-contrechamp :

« Cette coda est un étrange mélange des régimes [*modes*] de représentation "cinématographique" et "théâtral". [...] Malheureusement, cette utilisation de la puissance expressive de la caméra nuit à l'esthétique d'ensemble de cette scène d'un grand pathos. L'agrandissement du visage du renard masqué suivant un plan réaliste de l'expression douloureuse de Yasuna établit un contraste dont l'effet est de mettre à distance cette comparaison émotionnellement intense, ce qui prend même une touche "comique". Sur la scène de *kabuki*, les comédiens seraient vus dans toute leur hauteur, en usant de cet avantage de façon à styliser ce pathos de la douleur dans un contexte tout aussi stylisé⁶²⁷. »

Bien que la disparition du décor grâce à la mobilité des éléments du plateau soit effectivement montrée en plan d'ensemble, la remarque de MacDonald sur ce choix en particulier de cadrage serré est étonnante puisque Uchida n'hésite pas à intervenir à d'autres moments sur le profilmique théâtral en recourant à la « puissance expressive de la caméra », c'est-à-dire à des choix de mise en cadre typiquement cinématographiques. Plusieurs passages sont ainsi présentés en plans rapprochés, soit lors d'échanges dialogués, soit lors de passages où les personnages sont plongés dans leurs pensées, pensées qu'expriment par ail-

⁶²⁶ Keiko MACDONALD, *Japanese Classical Theater in Films*, *op. cit.*, p. 109, notre traduction. « It is like a shift from pathos to bathos – too sudden a move from high mimetic mode to low. In place of "fantasia," the animation give a comic reduction most unfortunate. »

⁶²⁷ Keiko MACDONALD, *Japanese Classical Theater in Films*, *op. cit.*, p. 109, notre traduction. « Another such performance ends the film as Yasuna executes a dance of sorrow. [...] Unfortunately, this use of the camera's expressive power damages the total aesthetic of this scene of great pathos. The blowup of the masked fox's face following a realistic shot of Yasuna's sorrowful expression sets up a contrast the effect of which is to distance this emotionally intense comparison, making it even a touch "comic." On the Kabuki stage, the performers would be seen in full body-length, using that advantage in a manner that stylizes this pathos of sorrow against a backdrop equally stylized. »

leurs la voix du conteur de *kabuki*. Uchida a également recours au champ-contrechamp à cent quatre-vingts degrés lorsque les personnages discutent, et exploite avec précision la profondeur de champ de ces plans dont il facilite la lecture par les surcadres permis par certains éléments du décor.

Uchida emploie par ailleurs des mouvements de caméra pour effectuer des recadrages et détourne même un élément de mise en scène typique du *kabuki*. En effet, il associe un mouvement de caméra au déplacement circulaire du décor provoqué par le plateau tournant (*mawaributai*) du *kabuki*. Cette combinaison entraîne une reconfiguration saisissante de la composition qui passe du héros, cadré au dessus de la taille, seul au premier plan à un étagement en profondeur de l'ensemble des protagonistes avec la femme au premier plan à l'intérieur de la maison, le jeune homme sur le perron au deuxième et les visiteurs à l'arrière-plan dans la cour. Cet étagement des plans est qui plus est renforcé par la subdivision du cadre grâce aux surcadres créés par l'architecture. Un volet se rabat alors comme par magie et masque aux yeux de la femme mais aussi du spectateur filmique le héros au second plan, cette combinaison d'un effet de plateau et d'un mouvement de caméra pour déboucher sur une composition originale signifiant avec élégance leur rupture imposée par le caractère surnaturel de leur relation. Si la représentation originelle de *kabuki* recourt bien à un tel effet de plateau à ce moment de l'histoire, c'est pour passer définitivement à l'intérieur de la chaumière et y rester jusqu'au bout de la représentation. Or, dans le film d'Uchida le mouvement s'inverse dans la foulée jusqu'à retrouver la composition d'origine en plan rapproché sur l'homme sur le porche. Ce n'est qu'ensuite que le film alterne entre l'intérieur et l'extérieur de la maison grâce au montage. C'est donc dans l'optique de proposer une variation de mise en cadre inédite que cet élément présentationnel du plateau de *kabuki* a été avant tout employé, et non pour influencer sur les personnages eux-mêmes.

Dès lors, si l'échange de regards en gros plan entre l'acteur et le visage masqué de l'actrice interprétant la femme-renard à l'issue de la séquence sur le plateau de théâtre passe pour une maladresse aux yeux de MacDonald malgré le fait que ce masque ne soit pas le seul élément profilmique non réaliste à subir l'effet de la mise en cadre, il importe de remettre en question la nature « présentationnelle » de cet élément. MacDonald estime ainsi qu'un point de vue distancié suffit au théâtre *kabuki* pour faire naître l'émotion grâce à la stylisation du jeu, c'est-à-dire sa présentationnalité. Or, il est flagrant que dans cette longue

séquence finale de *La Renarde folle* se déroulant sur un plateau de *kabuki*, aucun comédien n'adopte un jeu présentationnel, bien que l'un d'eux soit issu du théâtre. Il faut en outre rappeler que les acteurs de *kabuki* ne portent jamais de masques mais, au mieux, du maquillage, la pièce originale ne montrant en réalité pas de stade intermédiaire entre le personnage féminin et le renard, au contraire du film d'Uchida. C'est l'indice que les éléments originellement considérés comme présentationnels au sein du profilmique réaliste de la diégèse principale valent peut-être davantage pour leur portée mimétique. Les masques seraient dès lors à considérer comme des effets spéciaux parmi d'autres permettant à Uchida de figurer des éléments fantastiques dans cette adaptation de conte populaire. La remarque dépréciative de MacDonald concernant l'emploi du dessin animé passe d'ailleurs à côté d'un constat similaire quant aux choix esthétiques proposés dans le film. Malgré ce moindre degré mimétique, c'est cette fois le recours à un autre régime représentationnel que choisit ici le cinéaste afin de figurer au mieux les éléments que lui impose ce conte fantastique, l'indexicalité photographique qui caractérise le cinéma en prises de vues réelles ne devant pas faire oublier la proximité ontologique qu'il entretient avec le dessin animé⁶²⁸. Mais ce choix découle probablement des exigences du studio Tōei qui produit le film et développe à l'époque un département d'animation, tandis qu'une compagnie comme la Shintōhō n'hésite pas durant toute la seconde moitié des années cinquante à recourir aux effets spéciaux de maquillage dans les films fantastiques qui font sa réputation comme nous allons le voir dans le chapitre suivant. Le dessin animé se présente dans le film d'Uchida comme un effet spécial supplémentaire au service d'une diégèse fantastique, au même titre que les masques dont le degré « mimétique » est lui aussi plus « faible » (« *low* ») pour reprendre le vocabulaire de MacDonald, qu'un acteur réel maquillé. Mais quel que soit ce degré de mimétisme, il ne détermine pas le caractère présentationnel ou non de ces effets spéciaux, cette détermination incombant à leur mise en scène comme nous l'avons étudié au cours du deuxième chapitre. Notons d'ailleurs que les personnages animés intègrent particulièrement bien dans ce film un profilmique notamment constitué d'une toile peinte qui ne reproduit certes pas l'effet du vent sur les arbres ou les nuages mais n'en est pas moins mise en scène comme un décor de studio et non de théâtre.

⁶²⁸ Cf. Jean-Baptiste MASSUET, *op. cit.*, notamment page 13 où Jean-Baptiste Massuet repart de l'idée soulevée par André Gaudreault et Philippe Marion lors d'une conférence donnée à Newcastle en 2011, « Le Modèle de la double naissance à l'aune du numérique », idée selon laquelle « tout cinéma serait du cinéma d'animation ».

Conscient du large patrimoine embrassé par l'histoire qu'il adapte, Tomu Uchida serait ainsi allé piocher dans le *kabuki* pour certains effets (les flammes représentant les esprits, le changement d'apparence à vue) mais pas pour tous. Il ne reprend ainsi pas la marionnette de renard mais privilégie l'animation et opte pour des masques évoquant tant le théâtre *nō* que le folklore nippon afin de donner à voir des créatures fantastiques mi-humaines mi-animales, faute de recourir à de complexes maquillages, et ce sans prendre en considération le caractère présentationnel ou représentationnel de leur emploi d'origine, c'est-à-dire de leur mise en scène originelle. Toutefois, si cette prise de précaution s'avérait nécessaire, un détail d'importance achève de faire de ces masques un élément découlant effectivement d'une mise en scène théâtrale et justifiant la « maladresse » ressentie par MacDonald. En effet, comme nous l'avons déjà signalé, ce type de masques étouffe la voix des comédiens ou produit de l'écho à cause du cône que crée le museau devant leur bouche. Or, aucune postsynchronisation ne vient par exemple compenser cette contrainte qui perturbe la prise en considération diégétique de ces personnages fantastiques par le spectateur. Ainsi, bien qu'Uchida ne les emploie pas pour cette raison, ces masques véhiculent avec eux une part de mise en scène présentationnelle qui agit bel et bien en conséquence sur le profilmique. Précisons tout de même que la « force de diégétisation » de ces masques au sein d'un milieu réaliste (vie quotidienne ou représentation théâtrale présentée comme telle) dont nous avons débattu dans la première partie de cette étude n'est pas remise en cause : la réalité matérielle du signifiant n'a de valeur qu'aux yeux du spectateur de *La Renarde folle*, tandis que les « spectateurs » diégétiques s'y confrontant n'en perçoivent que le signifié.

VI.2.b. Recherches plastiques

Les emprunts à la mise en scène théâtrale doivent ici être appréhendés au sein de logiques esthétiques plus large, que celles-ci soient elles-mêmes culturellement orientées ou non. Un élément théâtral peut par exemple être envisagé non pour l'effet qu'il produit sur l'espace tridimensionnel de la scène mais spécifiquement dans le cas de la projection bidimensionnelle qu'est en définitive la représentation cinématographique. C'est ainsi avec une même prudence que l'ambivalence de certains éléments de mise en scène mérite d'être traitée dans le cas de *La Ballade de Narayama* de Keisuke Kinoshita, adaptation en 1958 de la première nouvelle de l'écrivain Shichirō Fukazawa parue sous le même titre deux ans auparavant. Basée sur une légende populaire (*Obasute*) qui a déjà inspiré Zeami au début

du xv^e siècle pour une pièce de *nō* à caractère fantastique, *Le Mont Obasute*, l'histoire se focalise sur une coutume ancestrale au sein d'une communauté rurale consistant à abandonner dans la montagne les personnes âgées afin d'éviter la famine aux autres paysans. Selon David Bordwell, la nouvelle de Fukazawa aurait d'abord connu une adaptation pour le théâtre *kabuki* en 1957, probablement un « tour de chauffe⁶²⁹ » pour la réalisation du film de Kinoshita produit par la Shōchiku qui possède effectivement un réseau de salles de théâtre. Il s'agit alors d'un film-phare pour la compagnie qui met à l'époque une grande partie de ses techniciens au travail sur cette production tournée en format scope et entièrement en studios, mobilisant pendant plusieurs mois ses huit plateaux pour la création de trente-six décors différents. Surtout, le film se caractérise par la mise en scène ouvertement présentationnelle de ce profilmique : un assistant cagoulé annonce le titre devant un rideau tricolore, un conteur commente le récit dans des chants *over* inspirés du *gidayū-bushi*, les séquences s'enchaînent à plusieurs reprises par un changement à vue des toiles peintes en arrière-plan et des modifications d'éclairage, etc. Tout comme nous l'avons déjà souligné dans la première partie de cette étude, ces choix de mise en scène incitent David Desser, Keiko MacDonald ou Donald Richie à se référer au théâtre *kabuki*, ce dernier estimant finalement que « l'utilisation du *kabuki* par Kinoshita dans *La Ballade de Narayama* échoua à émouvoir le public parce que le réalisateur insistait sur des détails naturalistes dans une situation théâtrale et non naturelle⁶³⁰. » Il semble cependant que tous les éléments non réalistes du film ne relèvent pas nécessairement de cette tradition théâtrale en particulier ni même d'une approche théâtrale. De plus cette « insistance » sur les « détails naturalistes dans une situation théâtrale » incite à considérer comment la mise en cadre du film aborde la mise en scène présentationnelle de ce profilmique non réaliste, afin d'éclairer les raisons et les résultats d'une telle approche esthétique.

Considérant que « le traitement de Kinoshita est hardiment théâtral⁶³¹ », MacDonald instrumentalise les propos du cinéaste en affirmant qu'« [il] fait référence au plateau de *kabuki* » lorsqu'il déclare : « Ceci est mon premier travail dans lequel j'ai essayé une

⁶²⁹ Introduction filmée à la projection du film au « Roger Ebert's Film Festival (Ebertfest) », à Champaign dans l'Illinois, en 2013. David BORDWELL, « Ebertfest 2013 - *The Ballad of Narayama* Introduction », mise en ligne le 1^{er} février 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=AD6BgybQ15o>, dernière consultation le 29 juillet 2015.

⁶³⁰ Donald RICHIE, *Japanese Cinema*, op. cit., p. 177, notre traduction. « Kinoshita's use of Kabuki in *The Ballad of Narayama* failed to move audiences, because the director was insisting upon naturalistic detail in a theatrical and unnatural situation. »

⁶³¹ Keiko MACDONALD, *Japanese Classical Theater in Films*, op. cit., p. 114, notre traduction. « Kinoshita's treatment is boldly theatrical. »

manière unique de présentation et de colorisation basée sur le style artistique traditionnel japonais⁶³². » Elle affirme ainsi que Kinoshita cherche à recréer « l'atmosphère du plateau classique de *kabuki* – même ses *kurogo* encapuchonnés de noir, qu[’il] présente comme des machinistes classiquement "invisibles"⁶³³ » alors qu’il s’agit avant tout d’une référence à l’annonce précédant les spectacles de *bunraku* comme nous l’avons déjà expliqué et qu’aucun autre assistant n’apparaît passé le générique du film. Surtout, MacDonald analyse tous les effets d’éclairage du film selon ce prisme, Kinoshita prenant soin selon elle « d’incorporer les couleurs associées à la scène de *kabuki*⁶³⁴ » telles que le « rouge artificiel » ou une « lumière bleutée assez semblable à celle utilisée dans le *kabuki* pour signaler l’apparition d’un fantôme⁶³⁵ ». Pourtant, les pièces de *kabuki* ne recourent pas à des éclairages colorés, si ce n’est dans les pièces à caractère fantastique où une lumière bleue accompagne effectivement les apparitions fantomatiques, ceux du film servant uniquement à connoter l’ambiance funeste de certaines scènes. De même, si la végétation a bien été implantée dans les décors de studio, elle est loin d’avoir l’artificialité des « fleurs et arbres⁶³⁶ » des plateaux de *kabuki*. Pire, MacDonald invente un effet de mise en scène en affirmant que « la scène pivote à la manière du *kabuki* pour montrer un changement de lieu⁶³⁷ » lors du voyage final des personnages principaux alors que ce n’est jamais le cas. Certes, Kinoshita emploie bien des changements à vue de décors mais il les combine à de violentes modifications d’éclairage, étrangères au *kabuki*, ainsi qu’à des mouvements de caméra. Le tout n’évoque pas particulièrement l’utilisation des plateaux tournants « pour assurer une transition en douceur d’une scène à l’autre – et pour souligner les contrastes entre des performances ou des motifs⁶³⁸ » comme l’affirme MacDonald, bien que ces mo-

⁶³² *Ibid.*, p. 115, notre traduction. « He said: "This is my first work in which I tried a unique manner of presentation and colorization based on the Japanese traditional artistic style." The reference is to the Kabuki stage. » La citation de Kinoshita est tirée de Masatoshi OBA, et al., *Kinoshita Keisuke Tokushu*, (Special Issues on Kinoshita), *Film Center*, n° 38, Tōkyō: Film Center, 1977, p. 37.

⁶³³ *Ibid.*, p. 114, notre traduction. « Using a wide screen and taking particular care with color, spotlighting, curtains, and sets, he recreated the atmosphere of the classical Kabuki stage – even its blackhooded *kurogo*, which Kinoshita introduces as stagehands conventionally "invisible." »

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 119, notre traduction. « The cemetery sequence is also conspicuously experimental as Kinoshita takes pains to incorporate colors associated with the Kabuki stage. »

⁶³⁵ *Ibid.*, notre traduction. « artificial red [...] bluish light rather like that used in Kabuki to signal a ghost’s appearance ». MacDonald renvoie ici à Tadao SATŌ, *Kinoshita Keisuke no Eiga (The Films of Keisuke Kinoshita)*, Tōkyō, Kaga Shoten, 1984, p. 208-209.

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 118, notre traduction. « His pursuit of theatricality extends to the use of color, spotlighting and curtains, and even to artificial flowers and trees. »

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 122, notre traduction. « Suddenly the scene rotates in Kabuki fashion to show a change of venue. »

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 118, notre traduction. « The revolving stage of Kabuki also comes to mind. This mid-eighteenth-century innovation is used to provide a smooth transition from one scene to another – and to point up contrasts in action or motif. » C’est notamment le cas dans la pièce *Histoire d’événements étranges à Yotsuya* étudié dans les pages suivantes où le plateau tournant permet de passer alternativement d’un des deux décors

difications en direct du décor partagent cette fois le caractère spectaculaire de leurs équivalents scéniques, ce que nous avons rejeté lorsque Sybil Thornton associait de façon téléologique effets de plateaux et effets de montage. Il n'en demeure donc pas moins qu'il s'agit bien souvent de produire au *kabuki* une alternance entre deux lieux et de souligner leur différence de traitement (une scène d'amour associée à une scène horrifique par exemple) alors que les changements de profilmique servent avant tout la progression narrative du film, permettent des ellipses et soulignent le passage des saisons qui rythme le récit. La lecture centrée sur le *kabuki* de MacDonald est d'autant plus regrettable qu'elle la dispense d'approfondir une autre influence possible qu'elle soulève pourtant fort justement, celle du *kamishibai*, « un divertissement pour les enfants présentant en bordure de route des espèces de story-boards avec narration en direct⁶³⁹ », où l'on retrouve éventuellement ce type de translation des arrière-plans.

Sa méprise culmine lorsqu'elle évoque la scène du conseil des villageois :

« Cette scène solennelle qui dure près de dix minutes est montrée avec deux longues prises. Les villageois sont tout d'abord présentés perpendiculairement à la caméra ; puis un raccord les montre lui faisant face. Ils sont alignés contre un arrière plan sombre. Soudainement, un faisceau de lumière bleue se concentre sur le chef du village qui prononce de cérémonieuses phrases d'ouverture. Une fois qu'il a parlé, le faisceau se déplace vers le villageois suivant qui énonce une autre règle à suivre. Bien que la caméra soit fixe, le faisceau confère une fluidité en se déplaçant à travers l'écran large. La couleur bleu évoquant la mort fait à nouveau de cette cérémonieuse préparation traditionnelle pour le départ un solennel rituel de mort⁶⁴⁰. »

En réalité, cette scène dure moins de six minutes et des deux plans qui la composent, seul le second est une « longue prise » puisque le premier ne dépasse pas trente secondes. Certes, la composition très allongée du deuxième plan n'est effectivement pas sans évoquer l'horizontalité typique des plateaux de *kabuki* mais le plan précédent amoindrit la

principaux à l'autre, c'est-à-dire de l'habitat miséreux du *rōnin* où son épouse découvre les horribles conséquences de son empoisonnement et la demeure du riche commerçant dont le samouraï s'apprête à épouser la fille en secondes noces.

⁶³⁹ *Ibid.*, notre traduction. « Importantly, the aesthetic effects of these changing shots is also reminiscent of *kamishibai*, a roadside entertainment for children featuring storyboard effects with live narration – provided in this film by the *gidayū* narrator. »

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 120-121, notre traduction. « This solemn scene, which lasts about ten minutes, is shown in two long takes. First, the villagers are presented perpendicular to the camera; then a cut shows them facing it. They are aligned against a dark background. Suddenly a blue spotlight is focused on the chief of the village, who makes ceremonious opening remarks. When he has spoken, the spotlight moves to the next villager who gives another rule. Although the camera is fixed, the spotlight imparts liquidity moving across the wide screen. The blue color suggestive of death again makes this traditional ceremonious preparation for departure something like a solemn death ritual. »

référence par son exploitation très marquée de la profondeur de champ. Surtout, l'éclairage se démarque de celui employé dans ce type de théâtre, le traitement qu'en donne MacDonald étant d'ailleurs totalement fantaisiste, puisque aucun « faisceau de lumière bleue » ne passe d'un personnage à l'autre. L'ensemble du décor est en réalité éclairé par cette lumière qui tire sur le vert⁶⁴¹, seule la teinte rouge du foyer se démarquant sur la droite du cadre. Le souvenir erroné que MacDonald garde d'un mouvement de lumière s'explique probablement par le déplacement d'une cruche d'eau que les villageois font circuler entre eux.

Il n'en demeure pas moins que, tout comme c'était le cas dans *La Renarde folle*, la mise en scène de *La Ballade de Narayama* déploie un éventail d'effets qui déréalise le profilmique où évoluent des acteurs dont le jeu est par ailleurs relativement naturaliste⁶⁴². Ces effets sont souvent théâtraux, parfois empruntés au *kabuki*, mais débusquer les inexactitudes dans le discours de MacDonald présente un autre intérêt. En effet, cette lecture « kabukocentrée » l'oblige à atténuer la recherche esthétique qui guide plus généralement le travail de Kinoshita au profit d'une lecture excessivement moderniste lui faisant associer tout effet théâtral à une recherche de distanciation. Elle affirme ainsi d'entrée de jeu que « Kinoshita orchestre soigneusement ses principaux dispositifs pour manipuler le point de vue du spectateur, l'impliquer dans un jeu spectaculaire de détachement et de participation [...]»⁶⁴³. » Reprenant les propos du cinéaste au sujet de sa volonté d'« explorer la beauté captivante – le genre de beauté qui donne l'impression qu'un enfant observe comme un voyeur quelque chose d'horrible » et ainsi de « créer l'effet d'une image de l'enfer⁶⁴⁴ », MacDonald ramène tout de même cette recherche esthétique à la seule « "scénicité" ["stageness"] [...] s'appuyant lourdement sur les accessoires, les couleurs et les panneaux rota-

⁶⁴¹ Cet éclairage est franchement verdâtre sur l'édition Blu-Ray Criterion (2013). La dominante verte est beaucoup moins marquée dans l'édition dvd MK2 (2006), mais Charles Tesson la remarque tout de même dans son commentaire de la séquence, signe que les connaissances de MacDonald concernant la connotation funeste de ce type d'éclairage au *kabuki* influence sa perception des couleurs. Charles TESSON, « Scènes commentées. 2 : La réunion des anciens », dvd *La Ballade de Narayama*, MK2, 2006.

⁶⁴² Comme le remarque Bordwell dans le débat suivant la projection du film au « Roger Ebert's Film Festival » en 2013, seul le personnage du petit fils fait une entrée digne du *kabuki*, avançant d'un pas lourd en balançant les hanches. Cf. David BORDWELL et Richard LESKOSKY, « Ebertfest 2013 - *The Ballad of Narayama* Q&A », mise en ligne le 2 février 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=xEseaN8ze7w>, dernière consultation le 29 juillet 2015.

⁶⁴³ Keiko MACDONALD, *Japanese Classical Theater in Films*, op. cit., p. 115, notre traduction. « Kinoshita carefully orchestrates its major devices in order to manipulate the spectator's point of view, involving him in a dramatic interplay of detachment and involvement, as shall be seen. »

⁶⁴⁴ Keisuke KINOSHITA, « *Narayamabushi-ko* » (*The Ballad of Narayama*: scénario), *Kinema Jumbo*, n° 538, July 1959, p. 172 cité dans Keiko MACDONALD, *Japanese Classical Theater in Films*, op. cit., p. 122, notre traduction. « I want to explore captivating beauty – the sort of beauty which gives the impression that a child is peeping at something horrible. I want to create the effect of a picture of Hell. »

tifs de la mise en scène classique⁶⁴⁵ ». Étudiant les jeux d'éclairage irréaliste dans une scène où le personnage principal, une vieille femme du nom d'Orin, se brise les dents, elle voit une « ambivalence⁶⁴⁶ » et écrit : « D'une part, la chanson énergique du *gidayū* et l'examen minutieux de la caméra suscitent la sympathie pour la détresse et les souffrances de cette pauvre vieille femme. D'autre part, la théâtralité délibérée des décors et de l'éclairage invite à l'observation détachée⁶⁴⁷ ». Alors qu'elle attribue une fonction empathique claire au rôle du conteur dans cette scène, son double discours touche également son analyse de la bande son puisqu'elle estime également au sujet de ce dernier : « Dès le départ, le réalisateur utilise cette figure familière du *kabuki* pour avertir le spectateur des dérives de l'identification facile avec des personnages particuliers, puisqu'une réalité fictionnelle est ici offerte. [...] Ce caractère présentationnel est également renforcé par les sons du *shamisen*, du tambour et de la flûte familiers du *kabuki* tandis que le générique apparaît à l'écran⁶⁴⁸. » Puis, elle doit finalement reconnaître :

« L'utilisation par Kinoshita d'un tel narrateur/chanteur familier du *kabuki* pour la séquence d'ouverture est importante d'un point de vue rhétorique. Son chant en harmonie avec la musique percussive du *shamisen* est destiné à guider les émotions du public, créant une position rhétorique quelque peu ambivalente. Même si l'on est conduit dans un sentiment de détachement brechtien par les qualités présentationnelles du film, cet emploi du *gidayū* prend au dépourvu. [...] la convention du *gidayū* rejoint efficacement la vue détachée de la caméra, elle-même réminiscence de la scène de théâtre⁶⁴⁹. »

Concernant la scène du conseil, elle estime que « la combinaison de la théâtralité et du naturalisme crée un mélange d'engagement émotionnel et de détachement intellectuel [...]. [...] Et à nouveau, tandis que la mise en scène rappelle un élément de type théâtral, on ne peut résister à l'attraction identificatoire vers Orin dont la posture exhibe son chagrin soli-

⁶⁴⁵ Keiko MACDONALD, *Japanese Classical Theater in Films*, op. cit., p. 122, notre traduction. « Kinoshita creates "stageness", leaning heavily on the props and colors and rotating screens of classical stagecraft. »

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 120, notre traduction. « The rhetorical stance here is notably ambivalent. »

⁶⁴⁷ *Ibid.*, notre traduction. « On the one hand, the *gidayū*'s dynamic song and the camera's close scrutiny elicit sympathy for this poor old woman's plight and suffering. On the other hand, the deliberate theatricality of sets and lighting invites detached observation. »

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 115-116, notre traduction. « Already the director has used this familiar Kabuki figure to warn the viewer against drifting into easy identification with individual character, since fictional reality is offered here. [...] This presentational quality is also reinforced by familiar Kabuki sounds of *samisen*, drum, and flute as credits flash on the screen. »

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 118, notre traduction. « Kinoshita's use of such a familiar Kabuki narrator/singer for the opening sequence is rhetorically important. His chanting in tune with the percussive *samisen* music is meant to guide the emotions of the audience, creating a somewhat ambivalent rhetorical stance. Even as one is led into a sense of Brechtian detachment by the presentational qualities of the film, this *gidayū* device takes one off guard. [...] the *gidayū* convention effectively joins the camera's detached view, itself reminiscent of the stage. »

taire⁶⁵⁰. » Mais abordant le moment où la vieille femme est abandonnée par son fils dans la montagne, elle admet : « Recourant seulement aux gestes et à la musique, le réalisateur contrôle si profondément les émotions du spectateur que l'on est libéré de toute sensation de distanciation brechtienne⁶⁵¹. » Malgré cet indice suggérant que Kinoshita n'a en réalité jamais recherché une telle distanciation, MacDonald ne peut s'empêcher de conclure : « *La Ballade de Narayama* est une œuvre empruntant magistralement aux effets stylistiques du théâtre classique, tant à des fins esthétiques que pour manipuler le point de vue du public⁶⁵². »

Porter son attention sur la seule recherche plastique ne semble pourtant pas sans intérêt, Kinoshita exploitant dans ses compositions les diverses couleurs que les saisons donnent à la nature tandis que certains plans du film associent un ciel rose à une forêt bleue grâce à des effets d'éclairage très contrastés également repérables dans les exemples déjà pris par MacDonald. Or, Kinoshita poursuivra deux ans plus tard ce type d'expérimentations par le biais de la peinture cette fois, peignant des traces de couleurs à même la pellicule de son film en noir et blanc *La Rivière Fuefuki* (1960) selon une symbolique difficile à décrypter (une trace de marron pouvant apparaître tant dans le ciel que sur le sol par exemple)⁶⁵³. Entre temps, il réalise *Kazabana* (*Snow Flurry*, 1959) situé dans des décors comparables à ceux de *La Ballade de Narayama* – le film se déroule lui aussi dans un village à la campagne –, mais réalistes cette fois, ce qui l'incite à exploiter une palette réduite de couleurs éteintes, variant de l'ocre au gris, jusqu'à pratiquement donner une teinte sépia à l'ensemble de l'image. Les trois derniers plans de *La Ballade de Narayama* soulignent d'ailleurs la volonté esthétique de Kinoshita : se déroulant à l'époque contemporaine, ils donnent à voir en noir et blanc le décor réel d'une gare portant le nom de la légende racontée par le film, en raison de sa proximité géographique avec les lieux qui y sont attachés. Par cette rupture soudaine, le cinéaste finit d'attribuer un caractère fabuleux, au sens propre, au profilmique qu'il vient de mettre en scène dans cette histoire imaginaire,

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 120-121, notre traduction. « [...] the combination of theatricality and naturalism creates a mixture of emotional involvement and intellectual detachment [...]. [...] And again, while the staging of the scene reminds one of the elements of "play", one cannot also resist the pull of identification with Orin whose posture exhibits her lonely sorrow. »

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 122, notre traduction. « Using gesture and music alone, the director manages the viewer's emotions so deftly that one is freed from any sense of Brechtian estrangement. »

⁶⁵² *Ibid.*, p. 124, notre traduction. « *The Ballad of Narayama* is the work of a masterly borrower of stylistic effects from classical theater, both for aesthetic purposes and for manipulations of audience perspective. »

⁶⁵³ Donald Richie évoque les estampes japonaises sans justifier sa comparaison mais aussi le *kamishibai* à propos des arrêts sur image durant les scènes de bataille, références qu'il associe étrangement à une forme de « théâtralité ». Donald RICHIE, *Japanese Cinema, op. cit.*, p. 99 et Donald RICHIE, *A Hundred Years of Japanese Film: A Concise History, with a Selective Guide to DVDs and Videos, op. cit.*, p. 144.

non sans point commun avec un film comme *Brigadoon* (Vincente Minnelli, 1954) par exemple, sorti au Japon quatre ans plus tôt⁶⁵⁴.

Surtout, comme nous l'avons indiqué avec le premier plan lors de la scène du conseil de village et comme nous l'avons déjà souligné dans la première partie de cette étude, Kinoshita exploite largement la profondeur du profilmique dans ses compositions, soit par l'étagement des plans et l'interaction des actions s'y déroulant, soit par le déplacement des personnages dans des décors profonds. C'est d'ailleurs à nouveau par l'exploitation de la profondeur de champ que Kinoshita organisera la mise en scène dans le village de *Kazabana*, film lui aussi au format scope qui comprend au demeurant une scène de danse *kabuki* (*shosagoto*) sur le plateau d'un théâtre, selon une approche relativement documentaire⁶⁵⁵. Les choix de mise en scène dans *La Ballade de Narayama* n'obéissent donc pas à une scénographie inspirée du *kabuki* mais se caractérisent par l'emploi d'artifices à des fins avant tout plastiques⁶⁵⁶. Si la déclinaison de ses interventions sur l'édition dvd française du film en une constellation de suppléments rend son analyse difficile à cerner et si certaines de ses comparaisons peuvent être approximatives, Charles Tesson insiste à juste titre sur la diversité des emprunts de Kinoshita qui « s'inspire de toutes les formes de narration et de représentation de la culture japonaise, très stylisées, pour y trouver un ton singulier⁶⁵⁷. » Aux arts du spectacle (*bunraku*, *kabuki*, chants *jōruri* ou *nagauta*), Tesson ajoute ainsi les arts graphiques (*emaki*), comparant le travail des couleurs à celui de Kurosawa dans *Rêves*, et même l'art des jardins japonais.

Mais souligner la connotation picturale de la mise en scène pour en relativiser la présentationnalité héritée du théâtre japonais ne suffit pas pour discuter la distanciation repérée par MacDonald dans ce film qui, selon elle, solliciterait séparément les affects et l'intellect du spectateur. Elle n'est d'ailleurs pas la première, Donald Richie estimant que les choix esthétiques de Kinoshita servent une « distanciation » vis-à-vis des « émotions

⁶⁵⁴ Distribué aux États-Unis à partir du 8 septembre 1954, c'est par le Japon que le film de Minnelli entame sa distribution à l'étranger le 8 décembre 1954. Les rapports commerciaux privilégiés entre les deux pays et l'appétit alors naissant du Japon pour les premiers films en CinemaScope expliquent probablement cette précocité.

⁶⁵⁵ Notons tout de même que celle-ci est à nouveau l'occasion de connotation voyeuriste des regards spectatoriels : la danseuse sur scène est observée par un prétendant assis dans le public que vient désigner pour la première fois le découpage, tandis que sa sœur guette les réactions du jeune homme.

⁶⁵⁶ Les « compositions » qui en résultent n'évoquent d'ailleurs pas du tout celles obtenues par la répartition des acteurs sur le plateau de *kabuki*. Cf. Yasuji TOITA, *Kabuki: The Popular Theater*, New York/Tōkyō/Kyōto, Weatherhill/Tankosha, coll. « Performing Arts of Japan », 1970, p. 80-81.

⁶⁵⁷ Charles TESSON, « Préface », dvd *La Ballade de Narayama*, *op. cit.*

extrêmes⁶⁵⁸ » suscitées par ce récit. Roger Ebert est de son côté plus mesuré, estimant simplement que cette stylisation « permet à cette histoire de relever davantage de la fable que de la narration, et ainsi d'être plus supportable⁶⁵⁹. » Il importe pourtant de rappeler que cette présentationnalité demeure au service de la narration, les acteurs ne prenant qui plus est pas en compte l'irréalité du profilmique dans l'élaboration du comportement de leurs personnages. Si le chant et la musique connotent la théâtralité du film, ils participent surtout de la narration en soulignant les changements de séquences, l'accompagnement vocal aidant à l'identification affective en plus de valoir pour ses qualités musicales, les seules appréhendées par un spectateur non japonophone si son contenu verbal n'est pas sous-titré. Surtout, la présentationnalité du théâtre classique japonais ne rime pas avec distanciation comme nous l'avons expliqué dans le deuxième chapitre de cette étude, et le cinéma peut s'y confronter en demeurant « représentationnel », même du temps de l'accompagnement par un *benshi*. Certes, avec un film comme *La Ballade de Narayama*, nous ne sommes plus dans le cas où le cinéma représentationnel se confronte à un théâtre représentationnel, mais dans le cas où le profilmique a été « contaminé » par la présentationnalité. Mais ceci ne concerne que la mise en scène et il faut donc plutôt en interroger la mise en cadre. Car MacDonald admet bien que le film fonctionne par « un mélange de propriétés cinématographiques et théâtrales⁶⁶⁰ » mais ne développe pas les premières qu'elle regroupe sous l'expression, récurrente sous sa plume comme nous l'avons déjà remarqué à propos de *Kanawa* ou de *La Renarde folle*, de « puissance expressive de la caméra⁶⁶¹ », celle-ci permettant à la diégèse filmique de s'imposer malgré l'esthétique théâtrale du profilmique. Bien que son discours demeure relativement imprécis quant aux emprunts du film à la tradition théâtrale nipponne, David Bordwell a de son côté le mérite de nuancer leurs apports, estimant qu'il s'agit du « film le plus expérimental » de Kinoshita, « à mi-chemin du théâtre et du cinéma », et que le cinéaste « est constamment en train de déjouer la dimen-

⁶⁵⁸ Donald RICHIE, *Le Cinéma japonais*, op. cit., p. 177 et Donald RICHIE, *A Hundred Years of Japanese Film: A Concise History, with a Selective Guide to DVDs and Videos*, op. cit., p. 144. Comme nous l'avons déjà signalé, Richie précise dans le même temps qu'à sa sortie le film a été jugé « conservateur » par le public nippon parce que passant pour du « théâtre filmé ». Donald RICHIE, *Japanese Cinema*, op. cit., p. 98, notre traduction. « At times this thoroughly conservative motion picture even appeared to be filmed theater. »

⁶⁵⁹ Roger EBERT, *rogerebert.com*, « *Ballad of Narayama* », mis en ligne le 7 mars 2013, <http://www.roger-ebert.com/reviews/great-movie-the-ballad-of-narayama-1958>, dernière consultation le 29 juillet 2015, notre traduction. « Kinoshita is correct, I believe, in presenting his story in this stylized way; his form allows it to become more fable than narrative, and thus more bearable. »

⁶⁶⁰ Keiko MACDONALD, *Japanese Classical Theater in Films*, op. cit., p. 121, notre traduction. « [...] a mixture of cinematic and theatrical properties [...] »

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 121, notre traduction. « The camera's expressive power [...] »

sion théâtrale de l'histoire » en recourant à une « manière filmique⁶⁶² ». Cette dimension cinématographique que caractérise la mise en cadre est d'ailleurs déjà en jeu dans le traitement du profilmique de *La Ballade de Narayama*. En effet, l'exploitation efficace de la profondeur de champ par la mise en scène va de pair avec la mise en cadre. Si la caméra ne peut réellement pénétrer les décors factices dans la continuité de la prise, le volume de l'espace est tout de même rendu par des mouvements d'appareil semi-circulaires et le découpage permet de saisir certains éléments en gros plans, notamment des détails réalistes comme les dents cassées de la vieille femme ou des grains dans une meule⁶⁶³.

De la même façon, la mise en cadre a régulièrement dû être prise en considération lors de l'étude de certains passages de *La Renarde folle* (découpage en champ-contrechamp dans la cabane des esprits-renards, cadrage inédit grâce au plateau tournant du *kabuki*, rapprochement par raccord dans l'axe ou travelling avant vers les personnages au visage soudainement masqué, etc.). La version de *La Vengeance d'un acteur* réalisée par Kon Ichikawa invite également à repenser les rapports entre mise en scène et mise en cadre, entre aspects scénographiques et aspects plastiques. En effet, le profilmique y est à plusieurs reprises plongé dans le noir complet lors de rencontres nocturnes où le personnage principal croise la route de divers individus s'opposant à ses projets. Comme le souligne MacDonald, ce choix extrême de mise en scène s'inspire probablement d'une convention du *kabuki* dite « *danmari* » qui « signifie littéralement "combat dans les ténèbres". Cette technique se réfère à la pantomime de combat à l'épée à laquelle participe plusieurs personnages dans le noir⁶⁶⁴. » Mais Ichikawa se permet non seulement des jeux d'éclairage directionnel impossibles au théâtre tandis qu'il laisse de côté l'aspect présentationnel principal de cette convention, à savoir le déplacement « au ralenti » des acteurs qui signifient ainsi l'obscurité diégétique dans un espace scénique éclairé. Le caractère théâtral est bien entendu assumé, voire même revendiqué, notamment par l'intermédiaire de divers personnages de témoins qui, assistant à ces rencontres nocturnes, s'y réfèrent comme à des

⁶⁶² David BORDWELL, « Ebertfest 2013 - *The Ballad of Narayama* Introduction », *op. cit.*

⁶⁶³ Après avoir relevé les éléments de « théâtralité » du film, Richie et Anderson finissent pourtant par remarquer : « Yet Kinoshita did not forget that he was making a film and there was nothing stagey about his style. The moving camera was used to superlative effect; both color and widescreen were employed in the most imaginative fashion, and the pacing and general tempo of the film was cinema at its most creative. » Joseph L. ANDERSON et Donald RICHIE, *op. cit.*, p. 277.

⁶⁶⁴ Keiko MACDONALD, *Japanese Classical Theater in Films*, *op. cit.*, p. 155, notre traduction. « Obviously, Ichikawa's textual experiment on screen comes from the Kabuki convention of *danmari*, which literally means fighting in darkness. This technique refers to the pantomimed sword fight of which several characters partake in the dark. »

« spectacles »⁶⁶⁵. Mais nous avons déjà vu que même lors des scènes de représentation le film d'Ichikawa prend beaucoup de liberté avec l'espace scénique du *kabuki* dont il n'adapte pas, rappelons-le, une œuvre du répertoire. En réalité, un choix de mise en scène comme l'obscurité totale dicte moins une mise en cadre qu'elle n'en permet la réalisation, le *kabuki* n'ayant pas informé l'aspect profilmique mais seulement servi d'inspiration dramaturgique afin d'organiser certaines scènes comme des rencontres nocturnes. En bref, les idées de composition sont venues d'abord et le profilmique s'y est adapté, notamment grâce à la liberté qu'offre l'obscurité totale et l'absence de décor consécutive⁶⁶⁶ : varier à l'extrême les échelles de plan plus que ne le permettraient des décors comme dans l'ouverture de la séquence ; jouer sur les compositions, les motifs et les formes jusqu'à frôler l'abstraction ; faire briller les lames pour signifier la fugacité et la violence des affrontements plutôt que de les chorégraphier véritablement ; affirmer la dimension mentale d'un flashback dont le profilmique lumineux éclaire soudainement l'écran et rompt avec le reste de la séquence ; exploiter le hors-champ à des fins scénaristiques (la corde tendue dont on ne voit pas l'extrémité et qui se trouve être tout simplement accrochée à un arbre alors que les hommes qui la tirent pensent maintenir prisonnière leur proie) ; dissimuler l'incrustation lorsque le même acteur interprète deux personnages différents dans le même plan, etc. Le format scope participe également de cette mise en cadre, plus qu'il ne renvoie à l'horizontalité d'un plateau de toute façon absent, l'effet plastique⁶⁶⁷ et narratif produit

⁶⁶⁵ Cf. Ian BREAKWELL, *op. cit.*, p. 46. « Yukinojō spurns her advances, so after failing to shoot him she settles for viewing from behind a tree as Yukinojō is set upon by three passing samurai. "This is more exciting than stage swordplay", she comments gleefully as she watches Yukinojō and the samurai fight it out in the theatrically lit park filled with blatantly artificial trees. As she watches Yukinojō, both in turn are observed by Yamitaro from behind another tree. "I enjoyed watching your love scene," he tells her after Yukinojō has made his escape. »

⁶⁶⁶ Ne pouvant se résoudre à abandonner la référence au *kabuki*, Ian Breakwell dit bien, sans le vouloir, que le plateau (de tournage) de cinéma n'est pas un plateau (de représentation) de théâtre : « A wall without beginning or end, a backdrop, as if the whole scene had been played out on a stage (as indeed, in the film studio, it had). » Ian BREAKWELL, *op. cit.*, p. 21.

⁶⁶⁷ En déclarant que « l'écran large devient une arène pour une démonstration plastique », Scott Nygren sous-entend lui aussi que le cadre vient en premier, et que le profilmique s'y déploie ensuite, non qu'il s'y adapte, mais il laisse ici de côté les aspects narratifs. Scott NYGREN, « Inscribing the Subject: The Melodramatization of Gender in *An Actor's Revenge*, dans James QUANDT (dir.), *Kon Ichikawa*, Toronto, Cinémathèque Ontario, coll. « Monographs », 2001, p. 287-302, p. 289, notre traduction. « The wide screen becomes an arena for graphic display: a horizontal fan fills the screen against a red background, a fight is filmed as slashing swords isolated by light against total darkness, a rope stretches completely across the screen (again isolated against darkness) with the characters pulling the rope offscreen. » Si Ian Breakwell remarque cette approche picturale de l'image, il ne peut la détacher de la composition scénique, détournant même la véritable fonction des rideaux au *kabuki* : « He exploits the similarity of form between the Kabuki stage and the CinemaScope screen with a painter's eye, masking off areas of the screen and isolating images in the way that the Kabuki curtain is used to mask off sections of the stage and hide entrances and exits. » Ian BREAKWELL, *op. cit.*, p. 39. Les propos d'Ichikawa au sujet de son emploi du scope à partir de 1955 trahissent son goût de la composition, le réalisateur évoquant les « jeux d'ombres et de lumière » et cette fenêtre étendue « à travers laquelle [il] observe l'humanité ». Kon ICHIKAWA, « CinemaScope and Me » (1955), translated from the Japa-

par la corde tendue n'ayant pas d'équivalent théâtral⁶⁶⁸. La même configuration se retrouve ainsi dans un film comme *Goyōkin* (Hideo Gosha, 1969) lors d'un combat nocturne durant lequel s'amorce également un flashback, sans que ne soit fait référence à un héritage théâtral.

Ichikawa est donc allé piocher dans diverses influences pour élaborer la mise en cadre de *La Vengeance d'un acteur* et organiser la scénographie de son profilmique en fonction de ce découpage, sans que l'on puisse affirmer que la présentationnalité qui en résulte relève uniquement d'un héritage théâtral local. Rappelant que la bande son du film mêle accompagnement de *kabuki* et jazz, Noël Burch estime qu'il s'agit de l'« un des premiers exemples dans le cinéma japonais d'une conjonction entre un brechtisme objectif et l'influence sur le théâtre et le cinéma modernes de traditions diverses : Brecht encore, mais aussi bien le drame élisabéthain et la bande dessinée⁶⁶⁹. » Nous ne reviendrons pas sur cette convocation de Brecht ni sur cette possibilité d'une distanciation sans portée idéologique, mais retiendrons l'évocation d'influences théâtrales occidentales sur ces films japonais (la scène élisabéthaine n'étant pas sans rapport avec la scène japonaise classique comme nous l'avons vu à propos d'*Henry V*) et d'inspirations plastiques (le manga, dans le cas du Japon) qui permettraient en effet de relativiser toute surdétermination liée aux seules pratiques scéniques locales, comme c'était déjà le cas au sujet de *La Ballade de Narayama*. C'est à notre avis l'erreur que commet à nouveau MacDonald qui, tout en reconnaissant qu'Ichikawa recourt à des cadrages serrés pour mettre par exemple en valeur les reflets de la lune sur les lames des combattants⁶⁷⁰, ne peut s'empêcher de rattacher, sans réelle justification, la « théâtralité⁶⁷¹ » générale des séquences nocturnes au seul *kabuki*. Surtout, elle le fait par le biais d'une opposition assez cavalière :

« Comme on pouvait s'y attendre, les moyens traditionnels viennent de la scène du *kabuki* tandis que le moderne est associé de près avec le gros plan, originellement une invention étrangère. [...] [Le personnage principal] et son domestique sont filmés en plan général dans le coin supérieur gauche

nese by Ted Goossen, dans James QUANDT (dir.), *op. cit.*, p. 303, notre traduction. « [...] my grasp of the interplay of light and shadow [...] » « [...] the window through which I observe humanity. Now, all of a sudden, new windows had appeared to the right and left of that original one [...] »

⁶⁶⁸ Nous ne nions cependant pas l'intérêt du format scope dans d'autres scènes du film se déroulant au théâtre comme nous l'avons déjà souligné dans le premier chapitre de cette étude.

⁶⁶⁹ Noël BURCH, *Pour un observateur lointain : forme et signification dans le cinéma japonais*, *op. cit.*, p. 294.

⁶⁷⁰ Keiko MACDONALD, *Japanese Classical Theater in Films*, *op. cit.*, p. 155. « Most of this action is shown in medium or long shots, although some deliberately calculated close-ups are used – as, for example, to show the assassin's lifted sword reflecting light against the black of night. »

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 156. « Spotlight, nocturnal setting, and calculated long-shots all reinforce the staginess of these encounters. »

d'un écran large par ailleurs complètement plongé dans le noir. La composition elle-même est une réminiscence d'un décor scénique. Le domestique porte une lanterne de façon à ce que leurs deux silhouettes se détachent comme s'ils étaient éclairés par des projecteurs⁶⁷². »

Elle évoque également un « montage de style russe contrastant avec la prise longue japonaise originelle⁶⁷³ ». Involontairement, MacDonald brouille ainsi les pistes en comparant des termes dépendants de deux régimes différents. Comment en effet parler d'« invention » occidentale si l'on compare cinéma et théâtre ? Les gros plans et le montage alterné sont, toutes cultures confondues, des « inventions » cinématographiques par rapport au théâtre en général, quoique l'expression « gros plan » ne soit peut-être pas sans rapport avec l'occupation de l'espace scénique en profondeur⁶⁷⁴. En outre, le cinéma(tographe) japonais n'a pas le privilège de la prise longue, encore moins pour sa seule proximité avec le *kabuki* au sein du « maillage intermédiaire⁶⁷⁵ » où il prend racine à la fin du XIX^e siècle.

Cette prise en compte de l'impact de la mise en cadre sur un profilmique mis en scène de façon présentationnelle pourrait de plus permettre d'aborder de façon moins vague la notion de distanciation au cinéma. N'est-il en effet pas arbitraire que MacDonald applique cette approche à *La Ballade de Narayama*, *La Vengeance d'un acteur* ou à *Kanawa* réalisés respectivement en 1958, 1963 et 1972 mais pas à *La Renarde folle* tourné en 1962 ? Ainsi, un élément présentationnel n'interpelle pas MacDonald s'il est inscrit dans un environnement profilmique plus largement irréaliste ou dans une séquence figurant ouvertement la réalité mentale d'un personnage. En revanche, s'il intervient dans un profilmique mis en scène de façon représentationnelle au sein de la diégèse filmique principale sans volonté de distanciation, elle l'envisage comme une maladresse. Mais pourquoi est-elle incitée à considérer Kinoshita ou Ichikawa comme des cinéastes modernes conscients de la distance que crée leur mise en scène théâtrale et Uchida comme un cinéaste classique manipulant sans recul son profilmique théâtralisé ? Ne reproduit-elle pas ici un schéma

⁶⁷² *Ibid.*, p. 156, notre traduction. « As might be expected, traditional devices come from the Kabuki stage while the modern is closely associated with the close-up, originally a foreign innovation. [...] He and his servant are taken in an extreme long shot on the upper left corner of a wide screen otherwise completely engulfed in black. The composition itself is reminiscent of a stage set. His servant carries a lantern, so their two figures stand out as if spotlit. »

⁶⁷³ *Ibid.*, notre traduction. « [...] Russian-style montage contrasting with the indigenous Japanese long take. »

⁶⁷⁴ Nous nous permettons de renvoyer à l'intervention d'André Gaudreault, « Coup de théâtre ! Les sources inédites du découpage cinématographique », lors du colloque international « Le découpage au cinéma : enjeux théoriques et poétiques », *op. cit.*, actes à paraître. Notons que l'équivalent italien « primo piano » (« premier plan ») rend plus patent encore cette influence potentielle du théâtre. Le « close-up » anglo-saxon évoque lui un « rapprochement » et semble mettre l'accent sur l'objet filmé plutôt que sur l'image ou la profondeur scénique. À moins qu'il ne s'agisse de se rapprocher de la rampe...

⁶⁷⁵ André GAUDREULT, *Cinéma et attraction : pour une nouvelle histoire du cinématographe*, *op. cit.*, p. 121.

trop chronologique, notamment revendiqué par David Desser⁶⁷⁶ ? Ne prend-elle en considération que l'ancienneté d'Uchida qui a débuté sa carrière dans les années vingt, par rapport aux deux autres qui réalisent leurs premiers films au milieu des années quarante, oubliant que le premier a tout de même dirigé des longs métrages jusqu'en 1970 ? Pourtant, Uchida peut tout autant « respecter » la présentationnalité d'un décor mobile filmé à distance à la fin de *La Renarde folle* qu'intervenir par sa mise en cadre à l'intérieur de celui-ci, voire l'asservir à un effet de composition plastique comme dans le cas du plateau tournant.

Même si elle peut être « suscitée » par une mise en scène présentationnelle, la mise en cadre caractérise un choix volontaire, ce qui expliquerait que la distanciation ne tienne pas qu'à la seule théâtralisation du profilmique mais repose également sur cette mise en cadre. La double méprise de MacDonald concernant l'influence du *kabuki*, au détriment d'une prise en compte d'une recherche esthétique plus globale, et la distanciation supposée systématique dans *La Ballade de Narayama* ou *La Vengeance d'un acteur*, se résoudrait donc par une étude de la mise en cadre et du rapport spectatorial qu'elle induit vis-à-vis de la diégèse filmique.

⁶⁷⁶ David DESSER, *Eros + Massacre: An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*, op. cit., p. 15.

Chapitre VII : Intégration à la diégèse par la mise en cadre

Les approches plastiques de certaines séquences de *La Ballade de Narayama* ou *La Vengeance d'un acteur* croisées précédemment induisaient des points de vue spécifiques pour être appréciées à leur juste valeur. L'efficacité des attractions enregistrées dans le cadre de la cinématographie-attraction dépendait déjà de choix d'angles et de distances spécifiques. La diégèse filmique reposant sur la superposition d'actes narrativo-monstratifs (mise en cadre) à des actions mimétiques (mise en scène), il importe de considérer les différents rapports qu'un découpage cinématographique peut entretenir à un profilmique déjà informé par une mise en scène théâtrale. Ce n'est qu'à ces conditions qu'une potentielle théâtralité, au sens de Michael Fried, de la représentation cinématographique pourra être interrogée. Le caractère disruptif de la mise en cadre sur une performance théâtrale a déjà été souligné lorsque celle-ci n'occupait qu'une portion d'un profilmique réaliste. Qu'en est-il lorsqu'elle en constitue la réalité première ? Mise en scène théâtrale et mise en cadre cinématographique deviennent-elles interdépendantes ? L'une peut-elle s'imposer à l'autre ?

VII.1. Mise en cadre tributaire de la mise en scène

L'organisation du profilmique que permet la mise en scène a jusqu'à présent été envisagée en termes de monstration. Cependant, cette organisation n'est pas déterminée pour la durée totale d'un plan, et les mouvements que génère la mise en scène dans le cadre (déplacements de personnages, transformations de décors, changements d'éclairage) sont susceptibles de participer à la narration au même titre qu'une modification du cadre. Une reconfiguration durant la prise des éléments au sein du profilmique peut ainsi mimer un choix de découpage et par là même imposer une nouvelle composition et donc un nouveau cadrage.

VII.1.a. Mise en cadre imitée par la mise en scène

Les séquences nocturnes de *La Vengeance d'un acteur* ont attiré l'attention sur le rôle potentiel de l'éclairage directionnel comme surcadrage au sein d'une composition. Décidé une fois pour toute avant la prise, ce choix fixe de mise en scène ne trouve cependant sa finalité qu'une fois pris en compte par la mise en cadre. En revanche, une modification de l'éclairage durant une prise modifie la composition originellement proposée par la

mise en cadre et peut même par certains aspects s'apparenter à une action narrativo-monstrative de découpage. Le générique de la version de *Benten Kozō* produit par la Tōei proposait un tel usage et *La Ballade de Narayama* en présente un exemple plus frappant encore. Lors d'une discussion entre deux vieillards promis à une mort sacrificielle, discussion qui se résume en réalité à un monologue de la vieille femme, l'obscurité se fait autour d'eux tandis qu'ils demeurent éclairés par une lumière directionnelle, comme par une poursuite de théâtre. Ce changement d'éclairage est accompagné – plus qu'il n'accompagne – d'un travelling avant qui accentue ce resserrement de l'attention sur les deux personnages assis côte à côte. La scène se poursuit pendant une minute puis la lumière éclaire à nouveau l'ensemble du décor intérieur lorsque la vieille femme se lève, un travelling arrière s'amorçant au même moment. Malgré la connotation funeste de cet obscurcissement du profilmique, l'intimité ainsi créée se dote également d'une dimension plus spécifique que celle qu'aurait suscitée un recadrage en plan rapproché suite à un raccord dans l'axe par exemple. Il permet de plus une prise en continu et donc un écoulement temporel prolongé permettant au spectateur de partager le pathétique quotidien des personnages. Bien que les vieillards se retrouvent ainsi plongés dans des ténèbres suggérant une mort prochaine, ils demeurent éclairés dans un environnement d'oppression qui s'efface enfin : labeur, pauvreté, faim, maltraitance des proches, etc., l'entrée dans le champ à l'arrière plan du fils tyrannique du vieillard étant symptomatiquement permise par le retour de la lumière sur cette partie du profilmique. Cette mise en scène prend toutefois plus de force grâce aux travellings avant et arrière qui l'accompagnent et qui « cinématographisent » un effet qui passerait pour plus artificiel encore en plan large.

Une courte scène de *Sharaku* contient un effet comparable afin d'établir une intimité d'ordre plus intellectuel que physique ou psychologique, intimité qui plus est non partagée. Le mystérieux peintre Tōshūsai Sharaku est présenté, dans cette biographie filmée et largement hypothétique, comme un ancien acteur secondaire de *kabuki* (blessé lors d'une séquence déjà étudiée dans le troisième chapitre), devenu assistant (*kurogo*) puis peintre d'estampes spécialisé dans les portraits de comédiens. La révélation de son style particulier et extrêmement populaire durant les deux seules années 1794-1795 où son travail se fait connaître est signifiée par un unique plan d'ensemble lors d'une représentation théâtrale où un acteur s'apprête à quitter la salle par l'*hanamichi* lors d'une sortie spectaculaire de la pièce *Shibaraku* (Danjūrō Ichikawa I, 1697). De façon irréaliste, l'ensemble de la salle est plongée dans le noir, à l'exception de Sharaku. Peintre encore inconnu, il est montré assis à

proximité de la passerelle à l'extrémité de laquelle l'acteur principal prend une série de poses *mie* spectaculaires avant de faire sa sortie, les deux personnages étant éclairés par un faisceau de lumière très directionnel. Un zoom avant renforce cette fois le rapport privilégié ainsi créé, du moins aux yeux du peintre qui admire l'acteur, tandis qu'une musique extradiégétique recouvre puis se substitue totalement à la musique diégétique accompagnant la fin de la performance.

Bien qu'un découpage en champ-contrechamp eût permis d'établir la spécificité de ce regard porté par le peintre sur la scène comme nous l'avons démontré dans la partie précédente de cette étude, cette mise en scène profilmique accompagnée d'une mise en cadre particulière et d'un effet musical oriente encore davantage l'interprétation : le peintre Sharaku paraît en effet projeter lui même un éclairage singulier sur les comédiens de théâtre qu'il peint, son style se démarquant radicalement des autres peintres d'estampes de l'époque. Notons toutefois que ce style se caractérise notamment par l'attention portée aux visages des acteurs de *kabuki* qu'il « cadre » le plus souvent en plan rapproché poitrine, ce que l'éclairage du film ne pointe pas réellement, si ce n'est par l'effet du zoom avant qui, en resserrant le point de vue sur le peintre, se resserre également sur le buste de l'acteur passant devant lui. Ce rapprochement optique permet par ailleurs de remarquer une large trace d'encre noire sur le visage de Sharaku, signe que cette scène est peut-être le fruit de son imagination puisque les plans qui la précèdent illustrent sa fièvre créatrice, ce passage s'inscrivant plus largement dans une séquence illustrant la diffusion de son travail et son soudain succès public. Une séquence précédente du film a toutefois permis de constater que les peintres travaillaient effectivement sur le vif en montrant l'un des membres de l'orchestre peindre lorsqu'il ne joue pas. Ce passage comprend d'ailleurs lui aussi un effet d'éclairage particulier, au service de la réussite d'un effet scénique cette fois : un plan moyen à l'arrière plan totalement sombre met en valeur l'entrée par la trappe de l'*hanamichi* d'un acteur que des assistants éclairent par des bougies. Pourtant, les plans qui le précèdent ou le suivent attestent bien d'une salle éclairée et d'un public réparti tout autour de la passerelle, en contrebas dans la fosse comme en hauteur dans les loges.

Par son action concrète sur la matière profilmique dont elle sélectionne des éléments en particulier, une telle mise en scène se substitue au découpage, voire au montage puisqu'elle entraîne une forme de déréalisation. Mais dans tous les cas, elle est au service d'une psychologisation de la réalité filmique, une traduction visuelle (avec des équivalents

sonores, notamment le fondu) d'un état sensoriel, affectif ou intellectuel. Si l'intégration des éléments présentationnels qui en résultent est facilitée dans *La Ballade de Narayama* ou *Sharaku* par les capacités monstrationnelles de la mise en cadre (travelling physique ou optique notamment), elle l'est plus encore par les fonctions narrationnelles de celle-ci. En effet, comme le montrent les occurrences de tels effets de lumière dans des films aussi divers que *Le Visage d'un autre* (Hiroshi Teshigahara, 1966) ou *Porno Jidaigeki: Bohachi Bushido* (Teruo Ishii, 1973), le découpage en champ-contrechamp qui peut redoubler la relation privilégiée ainsi créée entre deux individus a également pour résultat d'objectiver ce changement profilmique. Dans le premier cas, la disparition de l'arrière-plan lors d'une discussion dans un bar où les figurants sont soudainement plongés dans l'obscurité entraîne un déséquilibre de la composition traduisant l'égoïsme du personnage principal qui a changé de visage. Dans le second, l'extinction de l'éclairage principal réorganise la composition originellement organisée par la présence d'un personnage de dos au centre du plan. Sa disparition dans l'obscurité permet de relier tout en les opposant les deux pôles d'attention principaux, c'est-à-dire deux autres personnages faisant le vide autour d'eux en ignorant les mondantés du repas auquel ils participent pour se préparer à l'affrontement. L'« action » psychologique d'un individu sur son environnement, évacuant mentalement les éléments qui l'entourent, à la manière dont l'on se concentre sur une conversation au milieu d'un environnement sonore très dense par exemple, peut en effet se comprendre comme la figuration d'une subjectivité. Mais que l'éclairage irréaliste se prolonge par-delà un changement d'axe après un raccord, et l'obscurcissement de ce profilmique se dote dès lors d'une objectivité certaine puisqu'il ne peut être attribué qu'aux actions du « grand imagier », au même titre que le découpage. Un cas extrême de conditionnement du profilmique par l'éclairage consiste d'ailleurs non pas à plonger l'environnement profilmique dans le noir complet d'où seules émergent quelques figures comme dans *La Vengeance d'un acteur*, mais à délimiter l'espace profilmique par l'absence d'éclairage en certaines zones. Ce surcadre renforce alors son affiliation à un terrain de jeu sur lequel le grand imagier dispose ses pions. Les décors de *Pandemonium* (Toshio Matsumoto, 1971) adaptation de la pièce de kabuki *Kamikakete Sango Taisetsu* (Nanboku Tsuruya IV, 1825) ou ceux de certains passages de *Kanawa* se déroulant à l'époque Heian semblent ainsi flotter dans de profonds ténèbres, tels des plateaux de scène au-delà desquels rien n'existe, ce qui traduit l'isolement psychologique des personnages principaux de ces deux films, littéralement coupés du monde par leur relation amoureuse obsessionnelle.

D'autres films insistent sur l'artificialité de leurs décors et des éclairages qui les mettent en valeur en incluant soudainement leurs limites dans le cadre cinématographique, en les surcadrant par leurs propres frontières d'une certaine façon. Dans *Double suicide à Amijima* (Masahiro Shinoda, 1969) dont nous développerons d'autres aspects par la suite, la chute des panneaux de décors provoquée par le personnage principal dans un accès de colère lui permet d'accéder à une autre partie du profilmique, comme s'il passait d'un plateau à l'autre, mais de cinéma cette fois et donc au sein d'un même studio. À la toute fin de *Cache-cache pastoral* (Shūji Terayama, 1974), le profilmique se révèle cette fois enchâssé dans un environnement afilmique plus vaste consistant dans une vue documentaire d'un carrefour de Tōkyō où se pressent passants et automobiles⁶⁷⁷, comme permet de le découvrir la chute « spontanée » d'un pan de mur du décor factice. Le personnage principal qui vient alors de retrouver en imagination sa mère, interprétée par un acteur travesti, voit ainsi son monde intérieur littéralement exposé en place publique. Shōhei Imamura propose quant à lui une configuration inverse en révélant que l'afilmique de son film *L'Évaporation de l'homme* (1967) qui s'apparentait jusqu'à présent à un documentaire, est en réalité un décor de cinéma dans un studio de tournage. Parfois valorisées par des changements de mise en cadre (zoom ou travelling arrière, etc.) ces modifications radicales du profilmique se substituent à des effets de montage (changement de décor, ellipse), notamment pour traduire des états mentaux comme nous l'avons déjà constaté précédemment.

Le fait de plonger un décor dans le noir agit comme une page vierge (noire plutôt que blanche donc) sur un profilmique susceptible de laisser place à n'importe quel autre profilmique, à l'exception d'un élément référent, généralement un personnage, qui semble ainsi se téléporter d'une réalité à l'autre. La séquence conclusive de *Hanzo the Razor: Sword of Justice* (Kenji Misumi, 1972) pousse cette logique profilmique jusqu'au symbolisme : le profil du personnage principal marchant sur un fond noir y est montré en gros plan alors que des flashbacks quasi subliminaux apparaissent à l'image à mesure qu'il se remémore les événements ayant ponctué le film. Après un raccord dans l'axe et un nouveau cadrage en plan rapproché, un ample mouvement d'appareil ascendant s'amorce. Les ténèbres qui entourent le personnage s'illuminent alors, ce dernier se retrouvant au-dessus d'une immense carte de la ville où il exerce ses fonctions de policier, carte figurant la por-

⁶⁷⁷ Cet environnement n'est cependant que partiellement afilmique puisque des acteurs du film (issus de la troupe de théâtre de Terayama), grimés et déguisés, s'agitent encore autour de ce premier profilmique constitué de praticables, de l'autre côté de barrières de chantier qui servent en quelque sorte de rampe, comme le révèle un lent zoom arrière.

tion de terrain dans laquelle il n'est pas autorisé à enquêter mais que la fin ouverte du film annonce comme son prochain objectif.

Si la sélection d'éléments au sein du profilmique par l'éclairage et l'éventuel changement de décors l'accompagnant sont spontanément associés à la mise en scène théâtrale, il importe toutefois de rappeler que des choix aussi radicaux d'éclairage sont étrangers aux pratiques théâtrales classiques japonaises. En outre, ces principes de mise en scène dérivent peut-être avant tout d'idées de découpage et de montage cinématographiques que l'on tenterait de reproduire au théâtre par des effets de plateau. Signalant plusieurs exemples dans le théâtre contemporain, André Helbo rappelle notamment certains travaux d'Eisenstein qui, durant les années vingt, « cherche à exploiter théâtralement des procédés comme le gros plan ou la surimpression : dans *Entends-tu Moscou* [*sic*], les déplacements géométriques des comédiens attirent l'attention sur des éléments importants, des "gros plans" [...]»⁶⁷⁸. » C'est à l'échelle d'un long métrage entier que Nagisa Ōshima déploie en 1960 de tels enjeux scénographiques. Avec *Nuit et brouillard au [du] Japon* qui retrace les luttes intestines au sein de groupes révolutionnaires durant les mouvements étudiants secouant à l'époque le pays, le cinéaste explore les capacités narratives et non plus seulement montratives de la mise en scène. Tandis que d'anciens manifestants sont réunis pour le mariage de deux d'entre eux, le récit s'organise autour de nombreux flashbacks rappelant les engagements et trahisons de chacun lors des luttes passées. Ōshima choisit alors de ne pas recourir au montage pour permettre des ellipses mais d'entremêler les strates temporelles par la manipulation du seul profilmique. Ainsi, certains des quarante-cinq plans-séquences qui composent le film voient leur profilmique, « dépris des règles euclidiennes⁶⁷⁹ », servir à plusieurs espaces-temps à la fois grâce à des effets d'éclairage irréalistes plongeant une large partie de l'image dans le noir et isolant certains éléments grâce à une lumière très directionnelle, tandis que la bande son reproduit en intérieur l'ambiance bouillonnante des manifestations, entre sirènes de police et chants révolutionnaires. Comme disposés sur un plateau, les personnages semblent jouer ou rejouer pour le seul spectateur filmique les événements dramatiques intimes et collectifs qu'ils traversent, certains se tournant parfois directement vers la caméra.

⁶⁷⁸ André HELBO, *L'Adaptation. Du théâtre au cinéma, op. cit.*, p. 36. *Entends-tu, Moscou ?* (ou *Moscou, entends-tu ?*) est une pièce de Sergueï Tretiakov mise en scène par Eisenstein en 1923.

⁶⁷⁹ Mathieu CAPEL, « Carnets de *Contes cruels de la jeunesse* », *Trafic*, n° 86, juin 2013, p. 125.

Les variations d'éclairage sur le plateau du film d'Ōshima se différencient toutefois des lumières directionnelles dont le spectateur de théâtre apprécie le résultat à distance et depuis un point fixe. Ce dernier ne distingue en effet qu'une portion éclairée de l'espace devant lui mais perçoit continuellement le volume d'ensemble. Dans le film d'Ōshima, les modifications d'éclairage incitent la mise en cadre à de multiples recadrages en fonction des individus ou groupes d'individus ainsi mis en lumière, au sens propre comme au sens figuré. Il ne s'agit pas de montrer un détail du profilmique mais de détailler ce profilmique, si nous pouvons nous permettre une formule en chiasme sur le modèle de celle de Béla Balázs au sujet des gros plans (« *images de détails* et non [...] *détails d'images* »)⁶⁸⁰ comme nous l'avons déjà signalé. Or, la mise en scène peut s'imposer à la mise en cadre par d'autres moyens encore.

VII.1.b. Mise en scène imposée à la mise en cadre

Selon Stéphane Du Mesnildot, Ōshima emprunte les « expérimentations lumineuses [et] les trucages à vue du *kabuki*⁶⁸¹ » de *Nuit et brouillard au Japon* au très populaire cinéma fantastique japonais des années cinquante. Il s'agit là d'un raccourci hâtif comme nous l'avons vu mais la source principale de ce genre cinématographique au Japon est effectivement le répertoire théâtral classique. Il importe donc de considérer les solutions formelles privilégiées par les adaptations cinématographiques d'œuvres théâtrales relatant des phénomènes surnaturels dont la figuration nécessite le recours à des trucages scéniques. C'est particulièrement le cas des pièces *kaidanmono* ou « histoire d'événements étranges⁶⁸² » qui se développent à partir du XVIII^e siècle en héritant des contes fantastiques de la religion bouddhiste⁶⁸³. Généralement jouées durant l'été, les pièces dites « *natsu*

⁶⁸⁰ Béla BALÁZS, *Le Cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*, op. cit., p. 59, souligné par l'auteur.

⁶⁸¹ Stéphane DU MESNILDOT, « Nagisa Ōshima. Sept cérémonies : *Nuit et brouillard du Japon* », *Cahiers du cinéma*, n° 709, mars 2015, p. 53.

⁶⁸² « *Kaidan-shū* » désigne à l'origine un « recueil » de « récits étranges ». Cf. Sara L. SUMPTER, « From Scrolls to Prints to Moving Pictures: Iconographic Ghost Imagery from Pre-modern Japan to the Contemporary Horror Film », *Explorations: The Undergraduate Research Journal*, 2006, version numérique, <http://ue.ucdavis.edu/explorations/2006/sumpter.pdf>, dernière consultation le 17 octobre 2014, p. 7.

⁶⁸³ Il s'agit d'une sous-catégorie de *kizewamono*, variation naturaliste du drame domestique réaliste (*sewamono*) explorant la part sombre de la vie du commun des mortels en traitant de sujets à sensation tels que les vols, les meurtres, les incestes dont les conséquences débouchent parfois sur des phénomènes surnaturels. Cf. Keiko MACDONALD, *Japanese Classical Theater in Films*, op. cit., p. 42 et Earle ERNST, op. cit., p. 232-233. Le répertoire *kaidanmono* du *kabuki* s'enrichit au XIX^e siècle de pièces célèbres qui semblent refléter, par leur mélange de réalisme et de grotesque, la décadence et la violence de la fin de l'ère Edo. Il a inspiré nombre d'artistes de l'époque comme Toyokuni Utagawa III qui croque les acteurs Hikosaburō Bandō V et Nizaemon Kataoka VIII lors des premières représentations au théâtre Nakamura-za de Tōkyō en 1825 de la pièce *Histoire d'événements étranges à Yotsuya* dont il sera surtout question ici. Hokushū Shunkōsai peint quant à lui un célèbre *Fantôme d'Oiwa* en 1826, année de la première représentation à Ōsaka au théâtre Sumi-za de cette

kyōgen » sont censées rafraîchir leur public par les frissons d'angoisse qu'elles procurent à une période de l'année où l'on célèbre par ailleurs l'O-bon, le festival bouddhiste honorant l'âme des défunts. Le genre se développe encore au début du XX^e siècle avec notamment le succès de *La Maison aux assiettes du quartier de Banchō* dont la conception est au cœur du film *Five Men of Edo*⁶⁸⁴. Parmi les esprits vengeurs (*onryō*) que ces pièces mettent en scène se démarquent les *yūrei* (« esprits indistincts ») apparaissant aux vivants non pas sous l'aspect diaphane des âmes sans repos à l'occidentale mais sous leur forme passée d'être vivant, plus proches en ce sens de morts-vivants en errance que d'êtres intangibles⁶⁸⁵. Les comédiens de renom qui contrôlent à l'époque la mise en scène des pièces jouées par leur troupe élaborent en conséquence des dizaines de techniques scéniques (*keren*) déjà évoquées dans ces lignes⁶⁸⁶ afin d'assurer le caractère spectaculaire des apparitions spectrales ponctuant les représentations⁶⁸⁷. Comptant sur la popularité de ce type de pièces, les tout-puissants studios de cinéma en multiplient durant les années cinquante les adaptations pour l'écran. Des équivalents filmiques aux effets fantastiques résultant de trucages de plateau sont généralement obtenus par le biais du montage mais certains films de l'époque se démarquent par la façon dont leur mise en cadre se confronte à l'ostentation présentationnelle des *keren* pour en assurer la compatibilité avec l'unité diégétique et la cohérence narrative d'un film de fiction⁶⁸⁸.

Parmi ces pièces, *Histoire d'événements étranges à Yotsuya* est probablement la plus régulièrement adaptée au cinéma jusqu'à aujourd'hui, et particulièrement après

même pièce. Hokusai Katsushika fait de même au début des années 1830 tandis que Kuniyoshi Utawaga laisse à la même période la représentation la plus célèbre aujourd'hui du fantôme d'Oiwa.

⁶⁸⁴ Cette pièce a également inspiré le roman *Ring* (Kōji Suzuki, 1991) et le film du même nom (Hideo Nakata, 1998).

⁶⁸⁵ Sara L. SUMPTER, art. cit., p. 9.

⁶⁸⁶ Le cas du théâtre japonais ne doit pas faire oublier que certaines formes théâtrales occidentales de la fin du XIX^e siècle avaient atteint un niveau élevé de sophistication dans la machinerie scénique à des fins plus (en France par exemple) ou moins (en Allemagne par exemple) spectaculaires. Nous signalons à ce sujet la communication de Frank Kessler et Sabine Lenk, « Truco-logiques 1900 : la magie des trucages et des effets spéciaux entre la scène et l'écran », le 5 novembre 2013 lors du colloque « La Magie des effets spéciaux : cinéma, technologie, réception », organisé à la Cinémathèque de Montréal du 5 au 10 novembre 2013. Brewster et Jacobs reviennent également sur les mises en scène spectaculaires de cette période en Occident et leur potentielle intégration à une logique narrative. Cf Ben BREWSTER et Lea JACOBS, *op. cit.*, p. 28.

⁶⁸⁷ Cf. Samuel L. LEITER, *Historical Dictionary of Japanese Traditional Theatre*, Lanham/Toronto/Oxford, The Scarecrow Press, coll. « Historical Dictionaries of literature and the arts », n° 4, 2006, p. 200 et Keiko MACDONALD, *Japanese Classical Theater in Films*, *op. cit.*, p. 90-92.

⁶⁸⁸ En Occident, *Kaidan* (*Kwaïdan*), réalisé en 1964 par Masaki Kobayashi, est probablement le film japonais lié au genre fantastique le plus célèbre. Nous le laisserons cependant de côté pour cette étude car les histoires qu'il regroupe ne sont pas tirées du répertoire théâtral mais de contes folkloriques japonais popularisés par l'écrivain irlandais Lafcadio Hearn, auteur notamment du recueil *Kwaïdan ou Histoires et études de choses étranges* (1904). Surtout, Kobayashi puise son inspiration esthétique principale non pas dans le théâtre mais dans les arts picturaux.

guerre. Inspirée de plusieurs faits divers⁶⁸⁹, elle conte la vengeance par-delà la mort d'une mère de famille empoisonnée par son mari, un *rōnin* désireux de se remarier avec une jeune femme de bonne famille. Plusieurs morts violentes et événements extraordinaires particulièrement spectaculaires ponctuent le récit : défiguration suite à un empoisonnement, égorgement, apparitions fantomatiques, métamorphoses, attaque de rats, etc. S'y ajoute le « *toitagaeshi* » que nous avons déjà évoqué dans la première partie de cette étude à propos de *Conte des chrysanthèmes tardifs* de Mizoguchi : les cadavres de deux personnages assassinés apparaissent alternativement au milieu d'un lac, accrochés de chaque côté d'une même planche. Afin de faire frémir ou « sursauter le public dans ces moments spectaculaires irrationnels⁶⁹⁰ », de nombreux trucages interviennent dans la mise en scène de la pièce. La défiguration progressive du personnage féminin à mesure qu'elle s'arrache les cheveux est par exemple rendue par quatre maquillages différents et de faux saignements, tandis qu'une trappe permet à un accessoiriste d'exagérer la quantité de cheveux accumulés au sol. L'apparition des deux cadavres sur la planche que le meurtrier retourne donne lieu à un changement quasi instantané d'apparence de l'acteur interprétant les deux rôles. Un projecteur de lumière bleue, couleur codifiant les présences spectrales, sert par ailleurs à éclairer les fantômes, tandis que l'accompagnement musical et bruitiste souligne les effets spectaculaires ou annonce les dangers à venir par l'*ostinato* du roulement *doro-doro* joué par un ensemble de percussions⁶⁹¹.

L'œuvre connaît sa première adaptation cinématographique en 1912 sous la houlette de Shōzō Makino⁶⁹². Aujourd'hui perdu, son *Jissetsu Yotsuya Kaidan* dans lequel l'acteur fétiche issu du *kabuki* Matsunosuke Onoe interprète le rôle du *rōnin*, sera suivi durant les années dix et vingt de nombreuses autres versions elles aussi disparues. S'il n'en demeure aucune trace visuelle, un autre métrage de Shōzō Makino de 1921, *Jiraiya le héros*, célèbre pour les métamorphoses et autres apparitions de son protagoniste aux pouvoirs surnaturels, invite à supposer un recours aux surimpressions et aux substitutions ou disparitions/apparitions par arrêt de caméra. Depuis 1927 et sans compter séries télévisées et films d'animation, on dénombre près d'une quinzaine de versions d'*Histoire d'événements*

⁶⁸⁹ Sur l'origine du récit, cf. James S. DE BENNEVILLE, *The Kwaidan of the Lady Tamiya: Samurai Tales*, Londres/New York/Bahrain, Kegan Paul, 2001.

⁶⁹⁰ Diane ARNAUD, « L'Attraction fantôme dans le cinéma d'horreur japonais contemporain », *Cinéma : revues d'études cinématographiques*, vol. 20, n° 2-3, 2010, p. 123.

⁶⁹¹ Cf. Keiko MACDONALD, *Japanese Classical Theater in Films*, op. cit., p. 93.

⁶⁹² *Ibid.*, p. 47.

*étranges à Yotsuya*⁶⁹³, dont sept entre 1949 et 1969 réalisées par Keisuke Kinoshita (1949), Masaki Mori (1956), Kenji Misumi (1959), Nobuo Nakagawa (1959), Tai Katō (1961), Shirō Toyoda (1965) et Kazuo Mori (1969), l'échec commercial de cette dernière expliquant en partie le désintérêt des producteurs pour le sujet dans les années soixante-dix. De manière générale, ces versions ont recours à des effets relevant soit de la narration filmographique, soit de la monstration filmique qui comprend elle-même deux versants. Le premier concerne la mise en scène (monstration profilmique) et repose sur les maquillages et les éclairages, tandis que le second correspond à la mise en cadre (monstration filmographique) avec les mouvements de caméra physiques ou optiques, parfois violents. La narration filmographique repose quant à elle sur la surimpression et le rendu par le raccord (parfois accompagné d'un effet musical) de la soudaineté d'une apparition, suivie ou précédée d'une réaction horrifiée en contrechamp. Bien entendu, ces catégories peuvent se combiner pour décupler les effets souhaités, certains d'entre eux reposant même sur leur complémentarité⁶⁹⁴ tels que les arrêts de caméra⁶⁹⁵, les fondus enchaînés⁶⁹⁶ ou les entrées dans le champ depuis un hors-champ⁶⁹⁷, que celui-ci soit cadré ou non⁶⁹⁸.

⁶⁹³ D'après Thomas et Yuko Mihara Weisser cités dans Richard J. HAND, « Aesthetics of cruelty : traditional Japanese theatre and the horror film », in Jay MCRROY (dir.), *Japanese Horror Cinema*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2005, p. 22.

⁶⁹⁴ Le film français *Yoshiwara* (Max Ophuls, 1937) en fournit un bon exemple dans une scène où deux personnages (dont une Japonaise, peu habituée aux coutumes occidentales) imaginent se rendre à l'opéra. En trois minutes, quatre modifications principales du profilmique (substitution d'un pan de décor par une toile peinte fixe ou mobile, apparition d'objets et de personnages) y sont chacune d'elles permises soit par un fondu enchaîné, soit par le recours au hors-champ (par un travelling de recadrage ou par l'obstruction totale de l'objectif). Notons que, comme chez Lubitsch, la situation mondaine importe plus que l'œuvre scénique qui n'est pas donné à voir ou à entendre. Par ailleurs, contrairement aux autres exemples que nous avons pu ou pourrions signaler, il s'agit d'un cas de « partage » d'imaginaire qui semble nécessairement devoir impliquer le profilmique, un unique effet filmographique nécessitant d'être attribué à une subjectivité spécifique.

⁶⁹⁵ Gaudreault considère que l'arrêt de caméra volontaire relève de la monstration filmique et plus précisément de la monstration filmographique. Cf. André GAUDREAULT, *Cinéma et attraction : pour une nouvelle histoire du cinématographe*, *op. cit.*, p. 105-106. Notons tout de même qu'une substitution ou une apparition/disparition nécessitent bien une intervention sur les éléments profilmiques.

⁶⁹⁶ Un fondu enchaîné consiste en une manipulation de la pellicule mais se base également sur une modification, parfois répétée, du profilmique, comme dans le cas d'une métamorphose par exemple.

⁶⁹⁷ Les entrées dans le champ reposent en effet sur la mise en scène et sur la mise en cadre. Le fait que l'on puisse trouver un équivalent théâtral dans le cas des apparitions horrifiques invite à faire pencher la balance du côté de la mise en scène.

⁶⁹⁸ En permettant de différencier les effets cinématographiques portant sur le profilmique et ceux portant sur le filmographique, cette catégorisation invite d'ailleurs à relativiser l'expression « effet spécial ». En effet les premiers, regroupant hors-champ cadré, entrée dans le champ ou mouvement de caméra, ne peuvent être qualifiés de « spéciaux » vis-à-vis d'un référent scénique où l'on en trouve des équivalents (notamment avec les mouvements de tête des spectateurs lors d'entrées ou sorties sur l'*hanamichi*), au contraire des seconds, regroupant raccord, arrêt de caméra et surimpression, qui ne respectent pas la continuité temporelle du profilmique. De plus, ces effets (ou plutôt ces trucs), qu'ils soient « spéciaux » ou non, ne tendent à créer la surprise ou la frayeur qu'à condition de concerner un profilmique déjà truqué mais au sens théâtral cette fois, par des effets d'éclairage, de maquillage ou de plateau.

Si ces trucages parfois employés au théâtre, sont communs à plusieurs adaptations d'*Histoire d'événements étranges à Yotsuya*, la version de Nobuo Nakagawa qui date de 1959, *Histoire de fantômes japonais*, se démarque par un recours plus important au sein du profilmique à des mécanismes inspirés de la machinerie théâtrale. Ce long métrage s'inscrit dans une série de films à caractère fantastique que Nakagawa dirige entre 1956 à 1960 pour la Shintōhō qui parie alors sur le sensationnalisme des sujets abordés pour compenser des budgets limités et attirer un public jeune⁶⁹⁹ : *The Ghost of Kasane Swamp* (1957), *Mansion of the Ghost Cat* (1958), *Lady Vampire* (1959), *Histoire de fantômes japonais* (1959) et *L'Enfer* (1960). Le premier d'entre eux, déjà basé sur une œuvre de Nanboku Tsuruya IV, permet de cerner les propositions de Nakagawa en termes d'effets horribles. Mis à part quelques surimpressions et surgissements de spectres par raccords ou entrées de champ, l'arrêt de caméra est le truc cinématographique le plus employé dans le film, ce qu'annonce son générique de début qui défile devant une série de cartons figurant la substitution d'un corps de femme par son squelette. Ainsi, la séquence finale qui voit le vilain harcelé par le fantôme d'une victime, en déploie toute une série. L'année suivante, *Mansion of the Ghost Cat*, un *bakemono* c'est-à-dire une histoire d'« êtres de métamorphose⁷⁰⁰ », présente quelques arrêts de caméra, des surimpressions et des effets de sursaut provoqués par le découpage et la musique afin de mettre en valeur des maquillages horribles articulés. Surtout, pour son premier film en scope et sa première collaboration avec le directeur de la photographie Tadashi Nishimoto, Nakagawa a recours à de complexes changements d'éclairage sur le plateau et des effets de sélection par des lumières directionnelles au sein d'un profilmique par ailleurs complètement noir.

⁶⁹⁹ Fondée en 1947 comme une filiale de la Tōhō suite à une grève, la Shintōhō (*Shintōhō kabushiki kaisha*) ou « Nouvelle Tōhō » devient indépendante en 1951 et entame une production de films à petit budget jusqu'à sa faillite en 1961. Bien qu'elle soit la plus petite des six compagnies de cinéma nipponne de l'époque (Nikkatsu, Shōchiku, Daiei, Tōhō, Tōei), elle produit tout de même jusqu'à soixante films par an dont les célèbres *Chien enragé* d'Akira Kurosawa en 1949 et *La Vie d'O'Haru femme galante* de Kenji Mizoguchi en 1952, ainsi que les premiers films de Kon Ichikawa. Mais la Shintōhō reste surtout connue pour les films que nous qualifierions aujourd'hui « d'exploitation », films d'énigmes policières ou fantastiques, parfois agrémentés d'une touche d'érotisme, produits sous l'impulsion de son nouveau dirigeant à partir de 1955, Mitsugi Ōkura, ancien *benshi* passé aux affaires. Cf. « Shintōhō Motion Picture Company », *Encyclopaedia Britannica*, <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/540898/Shintoho-Motion-Picture-Company> ; « Nudes! Guns! Ghosts! Shintōhō Films at the Freer », entretien avec Mark Shilling, *Bento*, mis en ligne le 19 décembre 2012, <http://blog.asia.si.edu/tag/shintoho/> ; Nick PINKERTON, « Fast, Cheap, and Under Control », *Artforum*, mis en ligne le 25 février 2013, <http://artforum.com/film/id=39510>, dernières consultations le 1^{er} novembre 2014.

⁷⁰⁰ Il s'agit plus précisément encore d'un *bakemono* ou « conte de chat fantôme ». Cf. Mary PICONE, « Fantômes du Japon au fil de la vie : représentations, faits divers et croyances », dans Bernard DUPAIGNE (dir.), *Histoires de fantômes et de revenants*, Paris, L'Harmattan, coll. « Eurasie », 2012, p. 230 et p. 237 ; Jason GRAY et Tom MES, « Strange Tales of Nobuo Nakagawa », chapitre « The Mansion of the Ghost Cat », *Midnight Eye: Visions of Japanese Cinema*, mis en ligne le 22 décembre 2005, <http://www.midnighteye.com/features/strange-tales-of-nobuo-nakagawa/>, dernière consultation le 1^{er} novembre 2014.

S'il reprend certains de ces jeux d'éclairage, de raccords ou de brusques entrées de champ pour les passages obligés de sa version d'*Histoire d'événements étranges à Yotsuya*, Nakagawa abandonne les arrêts de caméra et développe de nouveaux types d'effets horribles évoquant les pratiques scéniques. En effet, lors du déchaînement final de son personnage principal devenu fou, rappelant fortement celui de *The Ghost of Kasane Swamp*, Nakagawa choisit de relâcher sa narration au rythme jusqu'alors très soutenu dans ce film d'une heure quinze seulement. Alors que la sœur et le beau-frère de l'épouse défigurée et assassinée mènent une expédition punitive contre son meurtrier, Nakagawa se concentre plusieurs minutes sur ce dernier qui, hystérique, lutte dans le vide contre les êtres fantomatiques que lui seul perçoit. Laisant un instant de côté la logique narrative, Nakagawa multiplie les apparitions spectrales grâce à des trucs mécaniques permettant aux corps accrochés à une planche de surgir du hors-champ par le haut ou la gauche du cadre. Le caractère performatif du truc est par ailleurs renforcé par des bruits réalistes qui soulignent la manipulation d'un lourd panneau de bois. Le sol s'ouvre également sous les pieds du personnage pour laisser surgir un fantôme par le bas du cadre. Reconnaisant que « Nakagawa compte sur le pouvoir expressif de la caméra pour rendre la réalité du fantôme et ainsi susciter directement l'horreur [...] auprès des spectateurs », Keiko MacDonald n'y voit qu'une nouvelle preuve d'une « dichotomie⁷⁰¹ » entre présentationnalité du *kabuki* et représentationnalité cinématographique. Dans le même temps, elle remarque que ce « pouvoir expressif de la caméra » (combinaison de gros plans et de plans larges) donne à la figuration des hallucinations du personnage une « immédiateté dont l'effet n'est pas dépendant de plans subjectifs⁷⁰² ». Or, il s'agit là d'une caractéristique tout à fait particulière de ces trucs. En effet, ceux-ci sont pensés pour une mise en cadre spécifique puisque les apparitions qu'ils figurent sont dirigées vers le spectateur : les spectres de l'épouse et de l'homme assassiné avec elle apparaissent ainsi face caméra. De cette façon, le panneau s'impose au cadre par la mise en scène, ou se met en cadre par la mise en scène si l'on peut dire, se substituant donc à un premier profilmique pour lequel le cadre semblait originellement pensé. La mise en cadre cinématographique est donc tributaire d'une mise en scène

⁷⁰¹ Keiko MACDONALD, *Japanese Classical Theater in Films*, op. cit., p. 92, notre traduction. « It is significant that the chief difference between the traditional Kabuki ghost and its film counterpart lies in a dichotomy between "presentational" and "representational" ethos. Nakagawa counts on the camera's expressive power to render the ghost realistically and thus incite horror directly, for its own sake, in the audience. The Kabuki effect presents horror rendered aesthetic: the ghost is given a stylistic presence as beautiful as possible, since the audience is watching its favorite *onnagata* assuming the role of this famous creature. »

⁷⁰² *Ibid.*, p. 91, notre traduction. « A combination of close-ups and long shots surrounds the villain with a supernatural aura whose haunting particulars are given in close-up detail. Thus Iemon's experience is given an immediacy the effect of which is not dependent on point-of-view shots. »

présentationnelle apparemment adressée en premier lieu au spectateur du film plutôt qu'aux personnages diégétiques. L'étrangeté de la démarche est toutefois compensée dans ce cas précis par le fait que les deux victimes ont été crucifiées de part et d'autre d'un même panneau de bois. Ainsi, le public du film partage la terreur du personnage confronté au côté opposé de la planche qui se dresse devant lui.

Nakagawa enregistre donc l'exécution de trucs d'inspiration théâtrale à l'aide de panneaux mobiles, et en présente frontalement le résultat au spectateur. Si l'on se rapporte à la différence que Sergueï Eisenstein fait au théâtre entre le « truc » qui relève de la fabrication par l'exécutant et l'« attraction » qui est « uniquement basée sur la réaction du public⁷⁰³ » face au résultat, la mise en cadre permet ici « d'attractionnaliser » le truc théâtral à destination du public de cinéma. De plus, l'intrication de la vengeance des membres de la famille de la victime au récit de la folie du meurtrier en proie à des visions figure en quelque sorte le principe même des attractions qui « demeurent indépendantes de l'action proprement dite » mais sont toutefois choisies « selon la continuité logique de cette action » comme le précise Eisenstein. Ce dernier ajoute que l'ensemble concourt « à établir un effet thématique final⁷⁰⁴ » que l'on peut identifier à la folie du personnage principal dans le cas d'*Histoire de fantômes japonais*. Plus étonnant encore, alors que la fameuse scène d'apparitions successives des deux cadavres sur le panneau de bois dans l'eau du lac est illustrée par le découpage, leur seconde apparition, non justifiée scénaristiquement, est assurée par un truc mécanique faisant pivoter sur elle-même la planche en question. L'importation dans le profilmique d'un truc de théâtre détaché des nécessités narratives en fait donc, une fois enregistré dans son processus même par la caméra, une attraction. À ce titre, le générique de début du film apparaît comme programmatique. Celui-ci défile en effet sur les images d'accessoiristes en train d'éclairer à la bougie une scène de théâtre lors d'une performance qui reste, elle, hors-champ : saisi par la caméra de Nakagawa, le truc le plus basique, à savoir l'éclairage artificiel apparaissant comme tel dans ce spectacle présentationnel prend valeur d'attraction, les mouvements précis et élaborés de l'accessoiriste sur le plateau se transformant en véritable chorégraphie⁷⁰⁵. Ces effets réalisés en direct devant la caméra valent bien comme attractions parce qu'ils sont enregistrés et montrés

⁷⁰³ Sergueï M. EISENSTEIN, « Le Montage des attractions » (1923), *op. cit.*, p. 17.

⁷⁰⁴ *Ibid.*

⁷⁰⁵ Le dernier film réalisé par Nakagawa en 1982, *The Living Koheiji*, consacré à un duo d'artistes itinérants de *kabuki* et empreint de fantastique, débute lui aussi par une représentation théâtrale dont le cinéaste met en valeur les éléments présentationnels (éclairage artificiel, maquillages, toile de fond, musique jouée en direct, etc.).

frontalement à un spectateur-témoin dans le mouvement de leur exécution même, la captation-restitution cinématographique respectant l'intégrité spatio-temporelle de leur processus. Ceci rejoint l'analyse que font André Gaudreault et Philippe Marion des « trucage[s] ostensible[s], qui assume[nt] [leur] caractère baroque de trucage » et sont « pris en flagrant délit de trucage⁷⁰⁶ ». Selon eux, « l'effet attractionnel que produit, au détriment de l'économie narrative, l'économie spectaculaire des trucages » est accentué par « l'homochronie cinématographique » faisant que « le spectateur en salle, qui n'a aucune prise sur le débit des "informations audiovisuelles" qui lui sont livrées, ne peut y échapper⁷⁰⁷ ».

L'originalité des choix de Nakagawa pour *Histoire de fantômes japonais* peut être mesurée à l'aune des autres adaptations déjà évoquées d'*Histoire d'événements étranges à Yotsuya*. En 1949, Keisuke Kinoshita propose avec *Le Fantôme de Yotsuya* la version la plus réaliste pour, et ce n'est guère étonnant, la Shōchiku qui est alors spécialisée dans le drame domestique : pas d'apparitions fantomatiques ici mais seulement quelques hallucinations du personnage principal dont l'effet de surprise est rendu par des panoramiques violents ou des champs-contrechamps⁷⁰⁸. Signalons cependant une substitution réalisée non par arrêt de caméra mais au montage grâce à un raccord de geste, la différenciation entre les deux ayant son importance. Là où, avec l'arrêt de caméra, un personnage B vient prendre la place d'un personnage A dans la continuité du tournage alors que les autres acteurs se figent, la suite « A, B, A », avec retour à la situation de départ, souvent resserrée sur le seul élément changeant du plan, sous-entend que les deux prises A et B ont été pensées pour être agencées au montage. Certes, il a bien fallu arrêter à chaque fois la caméra entre A et B, mais l'intentionnalité derrière cet arrêt n'était pas la même dans les deux cas et c'est ce qui importe : le premier effet est bien réalisé et accompli au moment du tournage (suivant le principe du « tourné-monté »), le second n'est abouti selon les vœux du réalisateur qu'au banc de montage, bien qu'il soit effectif sous la forme « A, B » si les deux prises aux contenus distincts sont tournées à la suite.

⁷⁰⁶ André GAUDREULT et Philippe MARION, *La Fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, op. cit., p. 245.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 247.

⁷⁰⁸ Le fait que le film ait été réalisé après-guerre pourrait laisser supposer un budget réduit et expliquer un recours limité aux effets spéciaux mais il s'agit en réalité, encore aujourd'hui, de la plus longue adaptation cinématographique de la pièce (deux parties d'une heure vingt-cinq et une heure treize) dont la reconstitution historique n'est en outre pas avare en décors multiples, intérieurs comme extérieurs.

Le *Yotsuya Kaidan* de Masaki Mori, produit par la Shintōhō, comme le sera trois ans plus tard celui de Nakagawa, se caractérise par une débauche d'effets déjà évoqués (raccords, surimpressions, entrées dans le champ). Surtout, lors de certaines apparitions, les fantômes s'avancent rapidement vers la caméra, probablement grâce à un chariot mobile, ce qui évoque les techniques théâtrales des câbles permettant aux spectres de flotter au dessus du sol. Dans la version que Kenji Misumi tourne la même année que Nakagawa mais pour la Daiei cette fois, *Contes fantastiques de Yotsuya*, on recense peu d'effets spectaculaires si ce n'est des mouvements surnaturels tel celui du personnage principal tournant sur lui-même sous le contrôle du fantôme de sa femme, à nouveau grâce à une plate-forme hors-cadre. Deux ans plus tard, l'ancien assistant d'Akira Kurosawa, Tai Katō, réalise une version plus crue et violente pour la Tōei, *Le Spectre de Dame Iwa*. Le découpage très élaboré du film sert les effets chocs dont une décapitation évoquant directement la pièce originale, mais des surimpressions servent également à l'occasion. L'apparition des cadavres accrochés à la planche flottant dans le lac est toutefois plus explicitement mécanisée que dans la version de Nakagawa qui recourait dans un premier temps au découpage. Notons que le film fait explicitement référence à son origine théâtrale lors de la figuration des hallucinations du meurtrier qui se voit en train de danser avec sa victime une chorégraphie tirée du *kabuki* dans un profilmique rendu indistinct par un profond brouillard artificiel. En 1965, Shirō Toyoda propose une version moins horrifique pour la Tōhō, *Fantômes japonais*, dont on peut retenir un effet de substitution dans le mouvement – effective donc au montage par un raccord de mouvement et non par un arrêt de caméra. Enfin, si l'on retrouve nombre des effets filmiques déjà relevés dans le film que Kazuo Mori réalise en 1969 pour la Daiei, *Curse of the Ghost*, on n'y compte aucun truc mécanique. Même l'effet de retournement de la planche dans le lac est physiquement justifié par l'action que le personnage exerce dessus et le contrepoids dû au fait que les cadavres sont ligotés tête-bêche. On remarque par ailleurs une substitution par surimpression plutôt que par arrêt de caméra ou raccord. La folie du meurtrier est quant à elle rendue par l'insertion au montage de gros plans sur les fantômes entre des plans plus larges le montrant en train de se débattre seul aux prises avec ses hallucinations⁷⁰⁹.

⁷⁰⁹ Dans une adaptation plus récente de la pièce, d'ailleurs couplée pour l'occasion à l'autre pièce japonaise la plus adaptée au cinéma, *Chūshingura* (le *rōnin* d'*Histoire d'événements étranges à Yotsuya* fait partie des quarante-sept *rōnin* vengeurs), *Crest of Betrayal* (Kinji Fukasaku, 1994), seuls des raccords violents servent à mettre en valeur les maquillages horribles, tandis que des effets visuels comparables à des surimpressions permettent de caractériser la nature spectrale de certains personnages. Toujours à titre de comparaison, rappelons que Kaneto Shindō compte principalement sur des effets filmographiques (surimpressions, etc.) pour

Nakagawa n'a donc pas l'exclusivité des trucs mécaniques réalisés au sein du profilmique⁷¹⁰, l'origine théâtrale de cette histoire étant généralement prise en compte par les cinéastes et maisons de productions qui s'y confrontent⁷¹¹, mais il en exploite les possibilités selon une mise en cadre particulière. Un tel sensationnalisme pourrait certes passer pour une facilité imposée par une société de production telle que la Shintōhō. Mais, un film comme *The Ghost Cat of Otama Pond*, long métrage horrifique réalisé en 1960 par le propre assistant de Nakagawa sur *Histoire de fantômes japonais*, Yoshihiro Ishikawa, pour la même compagnie se satisfait de raccords violents, d'entrées dans le champ, d'éclairages colorés, de surimpressions ou de substitutions pour susciter ses effets horrifiques. Or, la même année, Nakagawa expérimente à nouveaux des trucages relevant d'une logique attractionnelle pour son film *L'Enfer*, dernière production de la Shintōhō dont le tournage, en partie financé par le cinéaste⁷¹², s'étale sur sept mois. Après une première partie où Nakagawa emploie des éclairages colorés ou plonge ses protagonistes dans le noir complet pour permettre un changement de décors, le film entraîne la totalité de ses personnages dans les enfers bouddhiques pour quarante minutes d'effets horrifiques en tous genres dans des décors spectaculaires créés par Haryasu Kurosawa⁷¹³. Certains de ces effets que d'aucuns qualifient de premiers effets « gore » figurent des personnages démembrés et écorchés vifs. Le résultat du trucage y est littéralement « dévoilé » face à la caméra par le retrait d'un cache semi-diégétique qui masque un instant les restes sanguinolents d'une victime encore vivante. Si Nakagawa n'a plus recours à de tels trucages lorsqu'il revient en 1968 au récit

évoquer les événements fantastiques de *Kuroneko*. En revanche, Kurosawa fait reposer l'apparition du fantôme durant le banquet du *Château de l'araignée* sur un travelling horizontal avant puis arrière. Justifié par une focalisation de l'attention vers le meurtrier, ce travelling permet de laisser un temps hors-champ la place de la victime avant que cet espace profilmique ne soit à nouveau révélé par un mouvement d'appareil en sens inverse. Par la suite, Kurosawa impose cette présence fantomatique par un jeu de découpage en champ-contrechamp.

⁷¹⁰ Il faut d'ailleurs noter que Nakagawa est l'un des seuls, avec Tai Katō, à ne pas intégrer dans sa version d'*Histoire d'événements étranges à Yotsuya* l'épisode des âmes des défunts flottant dans les airs généralement illustré grâce à un trucage typique du théâtre japonais qu'assurent des assistants tenant au bout d'une ligne de petites boules enflammées.

⁷¹¹ La séquence d'ouverture d'*Hanzo the Razor 3 : la chair et l'or* (Yoshio Inoue, 1974), introduite par des claquements de claves, propose ainsi une parodie de ce type d'apparitions, sur un mode semi-grotesque. Alors qu'ils discutent en imitant le jeu des acteurs de *kabuki*, deux personnages en train de pêcher de nuit sont effrayés par un spectre flottant dans les hautes herbes. Il s'agit en réalité d'un artifice destiné à éloigner les curieux d'un château dont les douves abritent un trésor.

⁷¹² Suite à la faillite de la compagnie, le film ne sera correctement distribué que quelques années plus tard par la Tōei. Devenu culte, il connaît deux remakes, l'un en 1979 par Tatsumi Kumashiro et l'autre en 1999 par Teruo Ishii, l'autre réalisateur important de la défunte Shintōhō. Cette dernière continuera tout de même une activité de distribution de cinéma érotique, notamment de *pinku eiga*.

⁷¹³ Cf. Ruth GOLDBERG, « The Nightmare of romantic passion in three classic Japanese horror films », chapitre « A funny thing happened on the way to the altar: *Jigoku* and the fear of commitment » in Jay MCROY (dir.), *op. cit.*, p. 29-37 ; Jasper SHARP, *Jigoku* review », *Midnight Eye: Visions of Japanese Cinema*, mis en ligne le 25 juin 2001, <http://www.midnighteye.com/reviews/jigoku.shtml>, dernière consultation le 1^{er} novembre 2014.

horifique avec *Snake Woman's Curse* produit par la Tōei, film pour lequel il se contente de jeux d'éclairages, de hors-champs cadrés et de brusques entrées dans le champ, il est tout de même remarquable que ces dernières soient encore à l'occasion adressées au spectateur et non au personnage témoin d'apparitions fantomatiques. Nakagawa organise ainsi des configurations profilmiques uniquement pensées pour la mise en cadre et le point de vue du spectateur extradiégétique, mais insensées d'un point de vue diégétique.

Le caractère presque « gratuit » en termes narratifs de ces effets sensationnalistes souligne par la négative le rôle du spectateur diégétique dans ce type de configurations spectaculaires au sein du cinéma de fiction « classique ». L'intégration narrative des attractions chorégraphiées par exemple est un enjeu évident du passage au cinéma narratif vers 1910 comme l'a montré Laurent Guido à propos des numéros dansés présentés par l'intermédiaire de spectateurs diégétiques⁷¹⁴. De même, Diane Arnaud remarque au sujet des « attractions fantômes⁷¹⁵ » du cinéma fantastique japonais des années quatre-vingt-dix et deux-mille que l'attraction s'y caractérise certes par l'« autonomie du spectacle par rapport à la narration, [la] production d'une "émotion choc" [et l']insistance sur la performance physique⁷¹⁶ », mais nécessite également l'équivalent au cinéma d'un « dispositif théâtral⁷¹⁷ ». Pour Arnaud, un truc ne débouche sur une attraction qu'à condition qu'un spectateur diégétique en état de choc, un personnage qui « est au spectacle⁷¹⁸ » à l'intérieur même de la fiction, relaie « l'effet de l'attraction » pour le spectateur du film selon une logique « réflexive⁷¹⁹ ». Notons par ailleurs que les effets spéciaux, pyrotechniques ou autres, du cinéma à grand spectacle contemporain fonctionnent généralement sur le principe du champ-contrechamp afin qu'un témoin atteste depuis la diégèse même du caractère spectaculaire de ce qu'il observe, un réalisateur comme Steven Spielberg étant particulièrement réputé pour ce type de configuration parfois baptisé « The Spielberg face⁷²⁰ ». Au contraire, le spectateur diégétique des effets repérés dans le cinéma de Nakagawa se trouve relégué au second plan (*Snake Woman's Curse*), masqué (*Histoire de fantômes japonais*) voire même absent (*L'Enfer*). Ne restent que les attractions monstratives qui s'imposent au

⁷¹⁴ Laurent GUIDO, « "Quel théâtre groupera jamais tant d'étoiles ?" Musique, danse et intégration narrative dans les attractions gestuelles du Film d'Art », art. cit., p. 166-169.

⁷¹⁵ Diane ARNAUD, *op. cit.*, p. 120.

⁷¹⁶ *Ibid.*

⁷¹⁷ *Ibid.*

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 126.

⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 127.

⁷²⁰ Cf. l'essai vidéo « Keyframe : The Spielberg Face » par Fandor, basé sur un montage d'extraits, en ligne sur *YouTube*, mise en ligne le 13 décembre 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=VS5W4RxGv4s&feature=youtu.be>, dernière consultation le 18 août 2015.

sein de films de fiction, comme si la mise en scène avait pris le pouvoir sur la mise en cadre. Si le recours à un tel « mode d'adresse au spectateur⁷²¹ » est symptomatique de la cinématographie-attraction, il soulève dans le cas du cinéma d'intégration narrative la question d'un possible déficit de croyance du spectateur vis-à-vis de la diégèse.

Toutefois, ce type d'attractions horribles repose également sur la matérialité de trucages paradoxalement utilisés pour figurer ce qui n'est qu'une illusion insaisissable (des apparitions fantomatiques perçues par un individu en plein délire ou des tortures qui valent pour leur impact psychologique plutôt que pour leurs conséquences physiologiques réelles). Or, comme le remarque Laurent Guido, le choc ressenti par le spectateur peut justement être envisagé selon les deux sens du mot « attraction », c'est-à-dire comme une distanciation mais aussi comme une attirance⁷²². D'un côté, la « logique exhibitionniste et spectaculaire⁷²³ » à l'œuvre brise la « clôture narrative et [...] [l']illusion diégétique⁷²⁴ », ce qu'un Eisenstein exploitera à des fins idéologiques. La monstration filmographique ostentatoire, celle imposée par une mise en scène au découpage, relève alors d'une théâtralité au sens de Michael Fried où la représentation artistique s'affirme justement comme une représentation à destination d'un public. De l'autre côté, la vision d'horreur « quasi charnelle⁷²⁵ » « provoque inmanquablement une forme de sidération ou de stupéfaction qui se traduit par une forte implication émotionnelle et physique des spectateurs⁷²⁶ ». La monstration profilmique, celle des maquillages outranciers, évoque alors davantage une théâtralité au sens de Barthes, « cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières⁷²⁷ » mais aussi ce « sentiment [...] de la corporéité troublante de l'acteur⁷²⁸ ». L'intégration diégétique d'une attraction et la croyance du spectateur reposeraient ainsi sur un équilibre entre ces deux conceptions de la théâtralité, le fait de constater le recours à un trucage n'empêchant pas dans le même temps d'en apprécier l'accomplissement figuratif⁷²⁹. Ce n'est donc pas du côté de la seule théâtralité de la mise en scène du profilmique qu'il faut chercher les raisons d'une distanciation du spectateur

⁷²¹ Tom GUNNING, « Cinéma des attractions et modernité », *Cinémathèque*, n° 5, 1994, p. 129-139.

⁷²² Laurent GUIDO, « De l'"opéra de l'œil" aux "films à sensation" : musique et théâtralité aux sources de l'horreur cinématographique », art. cit., p. 16.

⁷²³ *Ibid.*, p. 16.

⁷²⁴ *Ibid.*

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁷²⁶ *Ibid.*

⁷²⁷ Roland BARTHES, « Le théâtre de Baudelaire » *op. cit.*, p. 123 (p. 41 de *Essais critiques*).

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 124 (p. 43 de *Essais critiques*).

⁷²⁹ Tout déficit de croyance face un effet spécial ne serait-il pas dès lors imputable à un déséquilibre entre ces deux versants de la théâtralité ?

vis-à-vis de la diégèse mais aussi de la mise en cadre qui peut ou non se laisser dicter un certain type de monstration retrouvant les conditions d'une captation/restitution (c'est-à-dire une monstration filmographique inféodée à la monstration profilmique). Ce constat nous invite par conséquent à étudier le traitement que la mise en cadre peut réserver à des profilmiques ouvertement théâtraux au sein d'une logique diégétique.

VII.2. Primauté de la mise en cadre sur la mise en scène

L'association d'un ample mouvement de plateau à un mouvement de caméra afin de proposer une composition inédite dans la séquence finale de *La Renarde folle* a montré qu'une mise en scène pleinement présentationnelle du profilmique peut répondre à une nécessité de découpage et se mettre ainsi au service de la diégèse filmique. Mais dans ce cas comme dans celui de *La Ballade de Narayama*, les personnages diégétiques ne prêtaient pas attention à ces modifications spectaculaires de leur environnement et demeuraient ainsi des référents d'identification pour le spectateur, le caractère extraordinaire d'une scénographie pouvant trouver sa justification dans une manifestation subjective. Il importe cependant d'estimer si les capacités de diégétisation par la mise en cadre varient en fonction de la nature des éléments du profilmique théâtralisés ou du degré de leur théâtralisation. Les séquences dans le magasin d'étoffes des deux versions de *Benten Kozō* ont en effet laissé envisager une théâtralisation du profilmique par la seule mise en cadre en fonction du rapport entretenu à l'espace profilmique (distance, frontalité, etc.) et ce malgré la présence de personnages pleinement dédiés à la logique diégétique.

VII.2.a. Mise en scène au service de la mise en cadre

Le rapport des personnages à l'espace profilmique est un indicateur important pour estimer le degré de croyance du spectateur extra-filmique à la diégèse puisque les premiers sont en quelque sorte les spectateurs continuels d'effets de mise en scène potentiellement théâtraux. Leur comportement naturel est alors le signe de l'intégration totale des attractions théâtrales à une logique narrative. Se présentant comme une mise en abyme de l'œuvre *Histoire d'événements étranges à Yotsuya*, le film *Over Your Dead Body* (Takashi Miike, 2014) travaille ainsi une forme d'annulation de la théâtralité d'une pièce par sa digestion formelle et narrative. Les personnages – des acteurs interprétant les rôles principaux de la pièce de *kabuki* dans une version théâtrale contemporaine – reproduisent dans la sphère privée le drame relaté dans l'œuvre scénique, adoptant ainsi le comportement des

protagonistes de celle-ci. De plus, les répétitions se déroulent sur un large plateau mobile devant lequel sont directement installés les bureaux de l'équipe technique, comme si les coulisses constituaient désormais la fosse. Certaines compositions mettent ainsi en abyme la position du spectateur de cinéma en accueillant au premier plan les silhouettes des membres de l'équipe technique installés à proximité de la rampe. Grâce aux contrastes lumineux, ceux-ci paraissent assister aux événements sur le plateau comme s'ils étaient face à une projection cinématographique, tandis que la frontière entre scène et vie privée se brouille de plus en plus pour les acteurs et que la diégèse théâtrale s'impose *ex nihilo* puisque les techniciens semblent progressivement ne plus participer à sa création. Les régimes de représentation se mêlent ainsi à mesure que diégèses théâtrale et filmique se contaminent mutuellement. La performance scénique se dote alors d'un caractère filmique jusqu'à partager la matière pelliculaire du film, plus facilement que les courts métrages amateurs projetés dans *Gosses de Tōkyō* qui relèvent davantage de la cinématographie-attraction comme nous l'avons montré dans la partie précédente. En outre, si les apparitions horribles de la diégèse filmique ne fonctionnent que sur des effets de raccords et de maquillages assez « classiques », le plateau tournant permet au cinéaste de créer des compositions mobiles et de justifier les ellipses du montage. En effet, il s'agit du seul exemple que nous ayons croisé où le changement de décor qu'amorce le pivotement du plateau est effectivement associé à un fondu enchaîné, ce qui formalise le rapprochement fait par Sybil Thornton au sujet de ces deux techniques dans son approche téléologique des régimes de représentation. Ce plateau mobile permet également un travail des compositions dans la profondeur de champ et une exploitation de l'étagement des plans qui rappellent celle immersive de l'espace d'un film en trois dimensions comme celui que Takashi Miike a justement réalisé quelques années auparavant, *Hara-kiri* (2011), remake du film *Harakiri* (Masaki Kobayashi, 1961). Surtout, à la soixante-deuxième minute, un ample travelling latéral est associé à la rotation profilmique du plateau comme c'était le cas dans *La Renarde folle*. Cette fois, la combinaison des deux mouvements produit un effet de travelling circulaire autour de l'actrice interprétant l'épouse assassinée alors qu'elle se tient sur le perron d'une habitation factice. Par le choix d'un cadrage relativement serré sur le décor et d'une focale longue lors de cette association de mouvements, diégèses filmique et théâtrale paraissent fusionner tandis que l'actrice devient son personnage et se voit ainsi condamnée au même destin funeste.

Dans le cas des pratiques japonaises, la présence physique d'individus relevant pleinement d'une mise en scène théâtrale ne se limite cependant pas aux seuls comédiens dont le jeu ne se départ jamais d'un certain réalisme mimétique. Ce rapport au profilmique théâtral peut en effet en passer par les assistants du *kabuki* ou les marionnettistes du *bunraku* dont la présence auprès des acteurs ou poupées invite à approfondir davantage la question de l'identification du spectateur aux personnages. Ainsi, le film *Double Suicide à Amijima* (Masahiro Shinoda, 1969), adapté de la pièce *sewamono Suicides d'amour à Amijima* de Monzaemon Chikamatsu, se caractérise par le recours à un élément hautement présentational du *bunraku* et, dans une moindre mesure, du *kabuki*, les *kurogo* (marionnettistes dans le premier cas, assistants de plateau dans le second). Entièrement vêtus de noir et cagoulés, ceux-ci sont, nous l'avons vu, conventionnellement considérés comme invisibles sur les plateaux de théâtre. En revanche, leur présence au sein du profilmique attire particulièrement l'attention des exégètes du film de Shinoda qui en font, bien souvent en s'appuyant sur les propos du cinéaste, des facteurs de distanciation pour le spectateur filmique. L'assistance qu'ils prêtent aux personnages de ce drame amoureux serait ainsi perçue comme la personnification des conventions sociales voire du destin⁷³⁰ ou comme la figuration de l'auteur de la pièce⁷³¹ ou du cinéaste lui-même⁷³² dont le pouvoir sur l'œuvre serait ainsi mis à jour, voire dénoncé. Toutefois, le fait de convoquer Brecht plutôt que la présentationalité théâtrale japonaise indique que ces chercheurs rattachent le processus de distanciation à la seule mise en scène alors que nous avons montré qu'une telle présentationalité ne brisait pas nécessairement l'unité diégétique d'un film. Ces interprétations ne prennent pas en considération le fait qu'en agissant concrètement sur le profilmique au service de la narration, ces assistants cagoulés se trouvent confrontés à la mise en cadre cinématographique qui peut donc potentiellement en assurer l'intégration diégétique. Or, si

⁷³⁰ « They become personifications of Fate [...] » et « Furthermore, this scene introduces the relationship between the character and the *kurogo*, whose identity as a personification of Fate is gradually recognized. », Keiko MACDONALD, *Japanese Classical Theater in Films*, *op. cit.*, p. 214 et p. 216.

⁷³¹ « Ces figures représentent aussi Chikamatsu lui-même [...] » Donald RICHIE, *Le Cinéma Japonais*, *op. cit.*, p. 250. Signalons également les propos du réalisateur : « [...] finally they represent the author. Chikamatsu himself. Their ominously black and silent figures might represent the other side of Chikamatsu, who created the anti-social world tinged with the melodramatic concept of double suicide, and who was a great sentimentalist and hedonist. Propos de Masahiro Shinoda dans Tadao SATŌ, *Nihon Eiga Shisoshi* (The History of the intellectual currents in Japanese cinema), Tōkyō, Sanichi Shobo, 1970, p. 373-374, cités dans Keiko MACDONALD, *Japanese Classical Theater in Films*, *op. cit.*, p. 214.

⁷³² Le fait qu'un *kurogo* soit vu en train de téléphoner durant la séquence d'ouverture alors que l'on entend en voix-over Shinoda discuter au téléphone avec la scénariste du film incite souvent à la comparaison. Cf. Matthew DESSEM, « *Double Suicide* », blog *The Criterion Contraption*, mis en ligne le 1^{er} février 2011, <http://criterioncollection.blogspot.fr/2011/02/104-double-suicide.html>, dernière consultation le 3 août 2015. Bien que le cinéma japonais de l'époque, de fiction comme documentaire, se caractérise par un asynchronisme assumé entre son et image, les deux éléments sont clairement distincts lors de ce générique de *Double Suicide à Amijima*.

distanciation il y a dans *Double Suicide à Amijima*, ne faudrait-il pas en trouver l'origine dans la mise en cadre de ce profilmique présentationnel, comme semble l'avoir indiqué l'étude de certains effets spéciaux du cinéma horrifique japonais ?

La séquence générique du film explique probablement que des auteurs comme Donald Richie ou Keiko MacDonald⁷³³ ne cherchent pas à identifier dans le film de Shinoda les modalités d'une distanciation qui serait réellement cinématographique. *Double Suicide à Amijima* débute en effet par une séquence documentaire montrant depuis les coulisses préparatifs, répétitions et exécutions de spectacles non identifiables de *bunraku* (mais visiblement différents de la pièce qu'adapte le film) tandis que la bande son laisse entendre une discussion téléphonique entre le cinéaste et la scénariste Taeko Tomioka au sujet de la scène de *michiyuki* (fuite d'un couple d'amants avant leur suicide) que le film doit par la suite illustrer. Cette séquence se distingue par l'emploi de la caméra portée, le recours au zoom et l'approximation de la mise au point alors que le reste du film présente un découpage précis et des compositions rigoureuses. Là où l'introduction de *Dolls* de Takeshi Kitano choisit de montrer directement le contexte de réception de l'œuvre scénique (salle, etc.) puis d'en dégager une diégèse théâtrale, l'ouverture du film de Shinoda souligne le travail et les artifices derrière l'œuvre et les associe à la conception du film lui-même. Mais cette séquence est bien séparée du reste du métrage par une série de cartons affichant les idéogrammes composant son titre qu'un conteur (*tayū*) prononce après une première phrase d'introduction d'inspiration bouddhique.

Dans sa description très imprécise du film, Richie opère un glissement symptomatique d'une lecture préconçue des modalités représentationnelles du film. L'historien du cinéma japonais explique en effet que cette séquence d'ouverture donne à voir les membres de l'équipe du film, dont le réalisateur et la scénariste, préparer le tournage (câbles, positions de caméra)⁷³⁴ dans une salle de *bunraku*. Il précise également que les poupées sont remplacées au fur et à mesure par des acteurs mais que « les marionnettistes demeurent⁷³⁵ ». Le passage aux acteurs de chair est d'os est en réalité brutal et définitif une fois passé le générique et les *kurogo* jouent davantage le rôle d'accessoiristes, comme dans le *kabuki*, que de manipulateurs. Estimant que Shinoda insiste sur « l'artificialité théâtrale

⁷³³ Notons que Noël Burch n'évoque ni le film ni son réalisateur dans l'ouvrage qu'il consacre au cinéma japonais.

⁷³⁴ Cf. Donald RICHIE, *Le Cinéma japonais*, op. cit., p. 249. MacDonald commet la même erreur : « Preparations for shooting a film – this film – are shown. » Keiko MACDONALD, *Japanese Classical Theater in Films*, op. cit., p. 215.

⁷³⁵ *Ibid.*, p. 250.

du drame de poupées⁷³⁶ » par la méthode du « un plan par scène⁷³⁷ », Richie affirme que le film n'est fait que de « décors peints, en deux dimensions » mais que « ce monde, tout stylisé qu'il soit [...] est filmé comme s'il était réaliste : peu de raccords, seulement deux cent quarante plans⁷³⁸ ». Il n'explique cependant pas en quoi un faible nombre de plans relève nécessairement d'une approche réaliste, à moins d'une application approximative de la théorie bazinienne du « montage interdit⁷³⁹ ». En réalité, le film comprend environ quatre cents plans d'après notre décompte, dont trois cent cinquante après le générique, seuls deux d'entre eux pouvant être qualifiés de plans-séquences (lors de la discussion entre la geisha, son amant et le frère de celui-ci au sujet de ses promesses de rachat et lors de l'intervention du beau-père venu récupérer sa fille). En outre, son découpage repose sur de nombreux changements d'axe au cours d'une même scène.

S'il était nécessaire de préciser le discours de Richie, il n'en demeure pas moins que la mise en scène du profilmique de *Double Suicide à Amijima* assume un fort degré de présentationnalité. Le film comprend certains décors naturels (le pont Kintai à Iwakuni, le cimetière Toribe, etc.) mais ses décors intérieurs, construits dans les studios de Meguro à Tōkyō, sont clairement stylisés, leurs structures découpant l'espace et permettant de nombreux surcadrages. L'absence de plafond est évidente, certains poteaux se dressant sans raison dans l'espace domestique tandis que les fenêtres en treillis et les murs à damiers, empruntés au décor de la pièce originale, évoquent immanquablement au public japonais les portes de prison à l'époque féodale selon Keiko MacDonald⁷⁴⁰. Bien que, contrairement à ce que cette dernière affirme étrangement, le film ne soit pas tourné au format large mais au format académique, ces éléments architecturaux contribuent de façon évidente à ensermer les personnages sur lesquels pèsent les « contraintes de la société féodale⁷⁴¹ ». Plus étonnant, plusieurs pans de murs et parties du sol sont recouverts de reproductions agrandies d'estampes, de traces abstraites de peintures et d'anciens textes de chants *jōruri* conçues par le graphiste Kiyoshi Awazu avec qui Shinoda a déjà travaillé en 1966 pour son

⁷³⁶ *Ibid.*

⁷³⁷ *Ibid.*

⁷³⁸ *Ibid.*

⁷³⁹ André BAZIN, « Montage interdit », composé à partir de textes parus dans *Cahiers du cinéma*, n° 25, juillet 1953, et n° 65, décembre 1956, repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ? 1. Ontologie et langage*, Paris, Le Cerf, coll. « Septième Art », 1958, p. 117-129.

⁷⁴⁰ Cf. Keiko MACDONALD, *Japanese Classical Theater in Films*, *op. cit.*, p. 213.

⁷⁴¹ *Ibid.*, notre traduction. « Shinoda makes the most of these claustrophobic associations, using them to externalize the feelings of characters suffering the constraints of feudal society. Quite often, the individual characters are presented through a window in order to direct the viewer's awareness to this obtrusive object. Despite the wide screen, Shinoda sandwiches the characters between walls so that the props will reinforce a sense of close-framing. »

film *Island of Punishment*⁷⁴². Enfin, certains pans de mur pivotent horizontalement pour laisser passer les personnages dans un autre espace ou faire intervenir les *kurogo* qui s'activent alors pour changer le décor. MacDonald identifie à plusieurs reprises l'emploi de ces décors mobiles comme reprenant la « manière du *kabuki*⁷⁴³ » alors que cette conception présentationnelle des décors n'est pas une reprise directe d'une pratique théâtrale nipponne, pas plus que ne l'étaient les variations d'éclairages dans *La Ballade de Narayama*. En effet, il s'agit principalement pour Shinoda de marquer la fin d'une séquence alors que le plateau tournant du *kabuki* sert surtout à passer d'un lieu à l'autre dans un même acte.

De manière générale, le jeu d'acteurs ne reprend pas des gestuelles pouvant faire songer aux marionnettes du *bunraku* ni même au jeu scénique des comédiens de *kabuki*. Notons toutefois que les deux rôles féminins, celui de la geisha et celui de l'épouse, sont certes interprétés par une femme contrairement à la tradition théâtrale mais il s'agit dans les deux cas de la même actrice, Shima Iwashita, ce qui n'est pas sans évoquer la tradition des rôles multiples pour un même comédien au *kabuki*. Si le recours aux assistants *kurogo* est une référence plus évidente à ces pratiques théâtrales classiques, leur statut et leur fonction sont plus difficiles à déterminer. En premier lieu, ces *kurogo* participent activement à la mise en scène, indiquant le chemin à suivre aux acteurs (mais aussi aux personnages, les *kurogo* étant extradiégétiques tout en étant profilmiques), leur donnant des accessoires, les assistant dans certaines actions sans que ceux-ci ne leur prêtent attention. Ainsi, au moment où le frère du héros, déguisé en samouraï, le ligote à un poteau, un *kurogo* immobilise ce dernier en le tenant par les épaules et aide à réaliser le nœud autour de ses mains comme le font les marionnettistes de *bunraku* lorsque les poupées sont censées manipuler un vêtement, un accessoire, une corde, ou un instrument de musique. Shinoda a d'ailleurs expliqué dans l'introduction du scénario du film que c'est en voyant apparaître une main humaine de l'intérieur de la manche d'une marionnette pour jouer du *shamisen* lors d'une représentation qu'il a compris que Chikamatsu avait écrit la pièce pour ce passage en particulier, ce détail de la main réelle sous la main fictive cristallisant sa conception d'une créa-

⁷⁴² Cf. Kimihiko KIMATA, « Double Suicide », fiche du film pour le festival « Shinjuku Ecstasy : Independent Films from the Art Theatre Guild of Japan », du 18 février au 9 mars 2009, Japan Society, New York, <http://www.japansociety.org/resources/content/3/0/1/4/documents/Shinju%20ten%20no%20amijima%20Kimata.pdf>, dernière consultation le 10 février 2015.

⁷⁴³ « [...] the door rotates in the Kabuki manner. », Keiko MACDONALD, *Japanese Classical Theater in Films*, *op. cit.*, p. 213 ; « A group of *kurogo*, acting live the stagehands in the puppet play, turns the screen around as Jihei disappears inside. The screen, rotated in a Kabuki manner, [...] », *ibid.*, p. 219 ; « After one group of *kurogo* removes the damaged props, another group awaits him. They surround him and, to the accompaniment of the gong, push him through the door that rotates in a Kabuki manner. », *ibid.*, p. 221.

tion artistique située à la frontière entre la réalité et la fiction⁷⁴⁴. Vers la fin du film, alors que les personnages approchent de leur suicide, les assistants qui les entourent semblent précipiter leurs actes : l'un d'eux tend un sabre au personnage masculin, comme le laisse deviner la soudaine apparition du pommeau par le bas du cadre, afin qu'il tranche son chignon en signe d'indépendance, puis le dirige vers la jeune femme pour qu'elle fasse de même. Lors de la pendaison du jeune homme à un *torii*, les *kurogo* s'activent autour de ce portail traditionnel pour y accrocher le *obi* (ceinture de kimono) lui servant de nœud coulant, avant que l'un d'eux ne fasse tomber la pierre qui le soutient. Signalons qu'un an auparavant, un autre film produit par la même compagnie (l'Art Theatre Guild), *La Bombe humaine* (Kihachi Okamoto, 1968), recourt de façon comparable à un *kurogo* dans une courte séquence figurant les souvenirs du personnage principal, un jeune soldat qui se remémore l'éloge du sacrifice que lui a adressé un père autoritaire lors de son départ pour le front. Les ténèbres qui valent comme décors et l'accessoiriste emprunté au théâtre traditionnel renforcent alors le protocole familial dont les conventions oppressent le jeune homme : le *kurogo* va jusqu'à lui faire un croche-pied, la chute du garçon mettant fin à ses rêveries.

Tous ces éléments incitent MacDonald à envisager le film sous l'angle de la modernité :

« Grâce à cette transition manifeste de la réalité de tous les jours à la réalité théâtrale, Shinoda a signifié que l'on doit prendre une attitude moderne par rapport au drame qui se déroule en coulisses et sur scène. On n'est pas censé dériver dans une identification facile avec les amants. En fait, en rappelant à l'auditoire une certaine "scénicité" ["*stageness*"] dans le drame tel que présenté dès le départ, Shinoda améliore l'effet de distanciation brechtien (*Verfremdungseffekt*). À mesure que le film progresse, l'affirmation imposée par Shinoda de cet effet de distanciation sur le public devient de plus en plus évidente. La présence importune des *kurogo* dans de nombreuses scènes dramatiques, assistée du fluide travail de la caméra de Shinoda, empêche le spectateur de devenir émotionnellement impliqué vis-à-vis des personnages⁷⁴⁵. »

⁷⁴⁴ Masahiro SHINODA, « *Kurogo no hassō* (The conception of *kurogo*) », *Gekkan Shinario*, septembre 1969, cité dans Kimihiko KIMATA, art. cit.

⁷⁴⁵ Keiko MACDONALD, *Japanese Classical Theater in Films*, op. cit., p. 215, notre traduction. « Through this overt transition of daily to theatrical reality, Shinoda has served notice that one is to take up a properly modern attitude to the drama unfolding offstage and on. One is not supposed to drift into an easy identification with the lovers. In fact, by reminding the audience of a certain "stageness" in the drama as presented right from the outset, Shinoda enhances the Brechtian "estrangement" (*Verfremdungseffekt*). As the film progresses, Shinoda's imposition of this distancing effect on the audience becomes increasingly obvious. The *kurogo*'s obtrusive presence in so many dramatic scenes, aided by Shinoda's fluid camera work, prevents the viewer from becoming emotionally involved with the characters. »

Avant de préciser les modalités d'action de ces *kurogo* et leur interaction avec la mise en scène et la mise en cadre du film, il importe de rappeler que l'application directe de la théorie brechtienne à la représentation cinématographique ne va pas de soi comme le remarque Jean-Michel Palmier : « Il n'est pas du tout évident que l'on puisse concilier l'esthétique brechtienne et le cinéma, car beaucoup d'arguments théoriques de Brecht semblent aller à l'encontre des principes du cinéma. L'effet de distanciation en particulier rend difficilement possible toute adhésion immédiate à l'image que semble impliquer le cinéma⁷⁴⁶. » Mais cette dernière affirmation demeure assez vague et il est utile de revenir aux propos de Bernard Dort que cite lui-même Palmier :

« La *leçon* brechtienne entre ici en contradiction non seulement avec l'expérience vécue par tout spectateur cinématographique (fondée sur l'immédiateté et l'identification), mais avec les conditions mêmes dans lesquelles travaillent les acteurs de film. Est-ce à dire qu'il faille renoncer à toute tentative de réflexion brechtienne sur le cinéma et accepter une solution de continuité entre le théâtre de Brecht considéré comme un théâtre actif, un théâtre de critique, et le cinéma compris comme une pure activité de consommation, une passivité absolue ? Je ne le pense pas, car notre analyse est loin d'être complète : elle n'a caractérisé le système brechtien que dans ses *moyens* [la nécessité d'une distanciation, d'un éloignement], non dans sa structure et dans ses buts⁷⁴⁷. »

Et Dort de préciser que le but de l'approche brechtienne est d'aider le spectateur à se forger un nouveau regard pour mieux voir, c'est-à-dire comprendre, son époque grâce à « un mouvement incessant entre une identification aux personnages qui lui sont proposés et la compréhension de la situation historique qui a fait ces personnages tels qu'ils sont⁷⁴⁸ ». Dort conclut alors : « Pour Brecht, mettre en scène (adapter en fait aussi partie), c'est d'abord provoquer "ce regard *étranger* aussi difficile que fructueux" du spectateur⁷⁴⁹ ». Le rôle de la mise en scène autorise dès lors un rapprochement avec le cinéma mais Dort redoute que les tenants d'un cinéma essentialisé à la seule mise en scène comme moyen privilégié d'accès au réel nient cette « fonction de *médiation*⁷⁵⁰ » suggérée par Brecht, « mise en scène » étant entendue au sens large (incluant donc aussi la mise en cadre selon notre différenciation). Or, si la mise en scène, au sens restreint cette fois, du film de Shinoda nous paraît bien adopter la démarche brechtienne telle que la présente Dort, il n'en de-

⁷⁴⁶ Jean-Michel PALMIER, « Béla Balázs, théoricien marxiste du cinéma » (1976), en préface de Béla BALÁZS, *L'Esprit du cinéma*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2011 [1930], p. 163.

⁷⁴⁷ Bernard DORT, « Pour une critique brechtienne du cinéma », *Cahiers du cinéma*, n° 114, décembre 1960, p. 37-38, souligné par l'auteur.

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 38.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 38, souligné par l'auteur.

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 42-43, souligné par l'auteur. Ils pensent notamment aux critiques qu'il croise à l'époque aux *Cahiers du cinéma*.

meure pas moins que la crainte de ce dernier vis-à-vis d'une essentialisation du cinéma l'incite à négliger les potentialités de la mise en cadre en termes de distanciation, potentialités qui seraient effectivement spécifiques au cinéma.

Dans *Double Suicide à Amijima*, le statut intermédiaire des *kurogo* qui participent ponctuellement de la diégèse par leurs actions mais sans y avoir de réalité matérielle, semble par instant court-circuiter la réalité spatio-temporelle de cette diégèse. Leurs agissements sont alors associés à d'autres formes présentationnelles de mise en scène qui en dépendent directement. Ainsi, lors de l'arrivée du personnage principal dans le quartier des plaisirs où il vient retrouver la geisha qu'il veut racheter, l'éclairage s'estompe et les personnages se figent. L'acteur principal déambule alors dans une ruelle parmi des figurants qui feignent l'immobilité, accompagné, ou plutôt précédé d'une bougie tendu par un *kurogo* qui lui ouvre la voie et détermine son itinéraire, tel un délégué du « grand imagier ». À première vue, cette fixité non-naturelle des éléments du profilmique est génératrice de distanciation pour le spectateur vis-à-vis de la diégèse. Ces « images d'arrêt⁷⁵¹ » se différencient toutefois des arrêts sur image dont le film comporte par ailleurs quelques occurrences. Or, l'arrêt sur image, qui relève de la mise en chaîne et non de la mise en scène, est en comparaison beaucoup plus disruptif en termes diégétiques et donc susceptible de provoquer une prise de distance du spectateur face à la représentation cinématographique. En effet, comme le remarque Metz, et avant lui Morin et les membres de l'Institut de Filmologie, le mouvement participe grandement de « l'impression de réalité⁷⁵² », Béla Balázs ayant lui-même effleuré l'idée en affirmant : « Car le mouvement visible a un contenu réel, qui provoque l'impression du temps réel⁷⁵³. ». Roger Odin le rappelle à sa façon en prenant justement l'exemple de l'arrêt sur image : « Le mouvement apporte avec lui la corporalité des objets et sa réalité propre : la présence réelle du mouvement. Preuve *a contrario* de l'importance de ce trait, l'intervention de l'arrêt sur image bloque l'impression de réalité (ce n'est pas un hasard si certains films s'en servent en toute fin pour faire sortir le spectateur du film)⁷⁵⁴. » Caroline Chik démontre quant à elle que « l'arrêt sur image nous donne à voir moins un photogramme figé qu'une séquence figée, bloquée⁷⁵⁵ ». Au contraire, dans

⁷⁵¹ Alain MÉNIL, *L'Écran du temps*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1991, p. 53.

⁷⁵² Christian METZ, « À propos de l'impression de réalité au cinéma », art. cit., p. 76.

⁷⁵³ Béla BALÁZS, *Le Cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*, op. cit., p. 170, souligné par l'auteur.

⁷⁵⁴ Roger ODIN, *De la fiction*, De Boeck Université, coll. « Arts et cinéma », Paris/Bruxelles, 2000, p. 19. Burch signale également cette convention dans un passage déjà cité dans cette étude. Noël BURCH, *La Luce de l'infini : naissance du langage cinématographique*, op. cit., p. 245.

⁷⁵⁵ Caroline CHIK, *L'Image paradoxale : fixité et mouvement*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Arts du spectacle. Images et sons », 2011, p. 148.

les « images d'arrêt » de *Double Suicide à Amijima*, le découpage se poursuit afin de suivre les déplacements du personnage principal mais aussi les actions des *kurogo* qui contribuent à la continuation de la narration⁷⁵⁶. Plus encore, ces assistants sont non seulement le centre d'attention de certains choix de découpage mais ils secondent également la mise en cadre par la mise en scène en venant par exemple éclairer le visage du personnage.

Malgré la regrettable absence de développement à ce sujet, MacDonald a bien précisé dans le passage signalé précédemment que « le travail de la caméra » « assiste » les *kurogo* dans le processus de distanciation. Elle cite par la suite les propos de Shinoda qui affirme que ces derniers « représentent l'œil de notre caméra et servent également d'agent pour le spectateur qui veut pénétrer dans le mystère de la vérité du sort des amants⁷⁵⁷. » Elle commente : « Ce que suggère ici Shinoda c'est que les *kurogo* jouent un rôle qui aide le réalisateur à manipuler le point de vue du public. Ils garantissent la "distanciation" ["*estrangement*"] au sens brechtien⁷⁵⁸. » Alors que les propos de Shinoda invitent à considérer les choix de mise en cadre et de point de vue, MacDonald se contente donc de réaffirmer l'effet de distanciation sans chercher à comprendre comment celui-ci en résulte. Pourtant, plusieurs scènes invitent à une analyse plus précise. Ainsi, lors d'une discussion entre deux personnages au sujet d'une lettre, ceux-ci se figent, à la façon des figurants dans la ruelle en une « image d'arrêt », et un *kurogo* profite de cette fixité pour se saisir de la lettre, venir la présenter face caméra puis la remettre entre les mains des deux individus qui reprennent alors leur discussion. Ici, l'assistant ne sert pas la mise en scène principale du profilmique puisque les personnages manipulent aisément cet accessoire mais intervient dans un espace semi-diégétique pour mettre au service de la mise en cadre une modification du profilmique. La mise en cadre n'intervient donc pas directement sur le profilmique comme pourrait le faire un insert sur la lettre par exemple, mais assujettit le profilmique à une mise en scène intermédiaire, une mise en scène qui profiterait d'une suspension de la diégèse pour

⁷⁵⁶ Les *kurogo* évolueraient-ils dans une sorte « d'entre-temps » pour reprendre l'expression de Martine Bubb à propos de l'arrêt sur image au cinéma, envisagé à partir de la notion d'« entre-images » proposée par Raymond Bellour ? Martine BUBB, « Raymond Bellour, la chambre et l'art de "l'entre-images" », *Appareil*, n° 15, « L'art dans le tout numérique », 2015, mis en ligne pour la première fois en juillet 2008, <https://appareil.revues.org/569>, dernière consultation le 28 juillet 2015. Cf. Raymond BELLOUR, *L'Entre-images : photo, cinéma, vidéo*, Paris, La Différence, coll. « Mobile matière », 1990, notamment le chapitre « L'interruption, l'instant », p. 109-133.

⁷⁵⁷ Propos de Shinoda dans Tadao SATŌ, *Nihon Eiga Shisoshi*, *op. cit.*, p. 373-374, cités dans Keiko MACDONALD, *Japanese Classical Theater in Films*, *op. cit.*, p. 214, notre traduction. « The *kurogo* lead the lovers, compelled to die, to catastrophe. They represent the eye of our camera and also serve as the agent for the viewer, who wants to penetrate into the mystery of the truth of the lovers' plight. »

⁷⁵⁸ Keiko MACDONALD, *Japanese Classical Theater in Films*, *op. cit.*, p. 214, notre traduction. « What Shinoda suggests here is that the *kurogo* play a role that helps the director manipulate the audience's point of view. They guarantee "estrangement" in the Brechtian sense. »

agir sur ce profilmique. Ceci a pour effet de désigner au spectateur le processus de mise en cadre, cette désignation s'apparentant dès lors à une distanciation véritablement cinématographique, et non pas théâtrale, bien que la scène mette également en jeu cette dernière. Dans une autre scène où l'épouse rassemble ses kimonos pour les mettre en gage, un *kurogo* adopte un comportement relativement énigmatique. MacDonald se contente de remarquer au sujet de ce passage que, « en tant qu'agent de l'inévitabilité, [le *kurogo*] l'aide calmement à sortir les kimonos, donnant à nouveau l'impression que le destin des personnages n'est pas seulement le leur⁷⁵⁹. » S'il l'aide effectivement à vider ses tiroirs puis à rassembler les vêtements de valeur dans un même balluchon sous le regard étonné et reconnaissant du mari, ce *kurogo* arrête entre-temps de l'assister pour venir s'agenouiller auprès de la couche de ses deux enfants. Il délaisse donc pour quelques instants son rôle d'assistant de mise en scène afin d'attirer l'attention sur un détail significatif qui serait resté indiscernable sans un changement d'axe et d'échelle : le plus jeune des deux enfants est éveillé et regarde sa mère en train d'agir. Or, celle-ci s'apprête à mettre en gage ses propres kimonos de valeur mais aussi ceux de ses enfants dans un geste d'amour paradoxal pour son mari adultère qu'elle souhaite aider à racheter la geisha qu'il aime. Le *kurogo* justifie donc l'ingérence de la mise en cadre dans le profilmique pour montrer un fait dont les personnages n'ont pas conscience et que le spectateur ne pouvait comprendre sans un choix de mise en cadre particulier. Le plan suivant sur la mère insiste d'ailleurs bien sur ce point de vue de l'enfant puisqu'un tel cadrage rapproché en contre-plongée ne peut correspondre à celui du mari, lui aussi en train de l'observer. Plus tôt dans le film, le déplacement d'une lanterne par un *kurogo* venant le déposer près de la couche des enfants justifiait déjà un mouvement de caméra puis un cadrage resserré sur ces derniers. Par la suite, sa présence à proximité des deux enfants justifie un cadrage spécifique sur eux alors qu'ils assistent au départ forcé de leur mère emmené hors du domicile conjugal par leur grand-père. *Kurogo* et enfants partagent ainsi le même point de vue silencieux sur les événements, le premier ayant cependant une véritable capacité d'action sur les événements.

Dans la dernière partie du film qui se focalise sur la fuite et le suicide des deux amants, les *kurogo* endossent une fonction encore plus particulière qui fait résonner différemment les propos de Shinoda à leur sujet. Après que le personnage principal a quitté la maison close, la présence dans le champ d'un *kurogo* justifie que la caméra s'attarde sur

⁷⁵⁹ *Ibid.*, notre traduction. « The chief *kurogo*, as the agent of inevitability, calmly helps her sort out the kimonos, again giving the impression that the characters' fate is not theirs alone. »

l'entrée du bâtiment. Sans agir, cet assistant cagoulé regarde le personnage s'éloigner et, pendant un instant, semble la seule raison d'être de ce plan « vidé » de toute action diégétique, un éclairage directionnel se déclenchant même pour illuminer spécifiquement son emplacement. Mais l'entrée dans le champ du frère du héros alors à sa recherche justifie *a posteriori* cette durée et cet éclairage, ainsi que l'attente du *kurogo* qui s'agenouille dans un réflexe rappelant son comportement sur la scène de théâtre classique. Son geste paraît toutefois de plus en plus paradoxal étant donné qu'il affirmait quelques instants auparavant sa présence ostensible dans le champ et que les personnages ne peuvent de toute façon le remarquer. Seule la primauté de la diégèse explique qu'il s'efface encore devant les actions des acteurs principaux de ce drame, bien que ce ne soit plus pour très longtemps. Un *kurogo* (il semble qu'il s'agisse toujours du même « *kurogo* en chef⁷⁶⁰ » tel que le désigne MacDonald bien qu'il n'ait pas le visage découvert comme dans la plupart des spectacles de *bunraku*) suit le frère dans les rues et c'est son point de vue qu'adopte le cadrage qui le saisit de dos en plan rapproché. Le travelling avant qui l'accompagne s'arrête alors au moment où lui-même stoppe son avancée, laissant le frère s'éloigner dans la profondeur. Puis, il commence à réciter les vers qui ouvrent le *michiyuki* dans la pièce de *bunraku* sans pour autant prendre les intonations du conteur *tayū*, énumérant poétiquement « les lieux par lesquels sont passés les amants en route vers la mort⁷⁶¹ ». Peut-être sert-il alors de relais à ce narrateur qui intervient occasionnellement sur la bande son à d'autres moments du film, bien que son texte revête ici un intérêt plus poétique que narratif ? Un gros plan laisse alors deviner ses traits et ses lèvres bouger sous le voile de la cagoule avant qu'il ne prononce, dans une attitude de surprise, le nom de la geisha, comme s'il se rappelait soudainement devoir suivre le couple dans leur fuite. Si certains cadrages du film ont été précédemment dédiés à la monstration des seuls *kurogo* en train d'observer impassiblement les événements, ce type de plans se généralise une fois passée cette quasi-identification à ce *kurogo* en particulier. Une fois qu'il a rejoint les amants dont on découvre l'errance, cet assistant redevient le centre d'attention de la mise en cadre cinématographique, comme si, en tant que premier spectateur de leurs actions, il justifiait par son seul point de vue que certains événements soient montrés à l'image. Un plan large montre ainsi le couple traverser une place mais le plan dure jusqu'à ce que le *kurogo* soit lui-même passé dans le champ, précédé par son ombre. Les amants s'arrêtent ensuite dans un cimetière mais c'est

⁷⁶⁰ *Ibid.*

⁷⁶¹ *Ibid.*, notre traduction. « However, at one point, he takes over the Bunraku narrator's role; he opens the *michiyuki* sequence, poetically reciting the places the lovers have passed en route to death. »

par un plan sur le *kurogo* en train de les observer que commence la scène avant qu'un panoramique ne les révèle finalement. Sans mettre en place un véritable champ-contrechamp, le découpage multiplie ensuite les points de vue sur le couple enlacé et revient à l'occasion sur le *kurogo*. Ainsi, au même titre que le serait celle d'un tiers personnage diégétique, la présence hors-champ de ce *kurogo* est continuellement suggérée tout comme la possibilité que certains plans adoptent son point de vue, notamment grâce à l'exploitation des stèles comme éléments de surcadrage au sein de la composition. Lorsque les amants font l'amour une dernière fois, l'acte sexuel peut demeurer hors-champ grâce à l'attention que porte le découpage à ce *kurogo* en tant que témoin, pour ne pas dire voyeur. Pour MacDonald, « Shinoda, à nouveau, "modernise" efficacement un moyen traditionnel, rendant les *kurogo* aussi importants que les personnages du drame eux-mêmes⁷⁶² », sans préciser cependant à quel niveau se joue cette « importance » ni par rapport à quoi cette approche est moderne. Car dévier les *kurogo* de leur emploi principal n'est pas forcément moderne, surtout s'il s'agit d'en faire les agents d'une conception assez traditionnelle comme le destin. Il n'en demeure pas moins que, sans appartenir de plain-pied à la diégèse de *Double Suicide à Amijima*, ces assistants paraissent effectivement focaliser l'attention du découpage, ce qui provoque une forme de distanciation puisqu'il n'est pas envisageable pour le spectateur du film de s'identifier à eux mais qu'il est dans le même temps possible d'en adopter le point de vue depuis l'intérieur de la diégèse.

Donald Richie affirme à propos de *Double Suicide à Amijima* :

« C'est aussi le monde vu comme un théâtre. Shinoda, dans ce film, opère un retour aux sources du cinéma, pour la bonne raison que son sujet – l'inévitabilité du destin – se rapproche de celui de ces films "primitifs". La nature expérimentale de l'œuvre (qui a peu en commun avec la narration cinématographique contemporaine) et sa beauté [...] font de ce retour à la simplicité une expérience émouvante, qui illustre bien le fatalisme de Chikamatsu, pour qui le destin est écrit d'avance, sans qu'il soit possible d'y échapper⁷⁶³. »

Nous ne prendrons pas la peine de discuter en détails ces propos qui demeurent dans l'ensemble très énigmatiques. Il en effet définitivement étrange que Richie associe les expérimentations du film à de la simplicité et sous-entende que sa forme relève de la cinématographie-attraction, pour reprendre une appellation moins dépréciative que la sienne, qu'il rattache par ailleurs sans explication à la question du destin. Mais il n'en demeure pas

⁷⁶² *Ibid.*, notre traduction. « « Shinoda, again, "modernizes" a traditional device effectively, making the *kurogo* just as important as the dramatis personae themselves. »

⁷⁶³ Donald RICHIE, *Le Cinéma japonais, op. cit.*, p. 250-51.

moins qu'un tel rapprochement intéresse notre propos. Ces *kurogo* pourraient en effet être comparés aux prestidigitateurs des « vues fantastiques⁷⁶⁴ » comme aimait à les appeler Georges Méliès du temps de la cinématographie-attraction. Ces « personnages » orientent eux aussi l'attention d'un spectateur de toute façon tributaire des modalités de captation/restitution, participaient à la mise en scène présentationnelle et en étaient dans le même temps les premiers spectateurs ou du moins en jouaient les premiers spectateurs, mimant leur découverte d'une transformation à vue, d'une apparition, d'une disparition ou d'une substitution non effective dans le profilmique mais que le « véritable » spectateur pouvait apprécier grâce à la mise en chaîne des photogrammes par exemple. Mais considérés du point de vue du cinéma-institution, un cinéma d'intégration narrative à l'unité diégétique affirmée, ces « personnages » ont dès lors un statut trouble qui entraîne un effet de distanciation pour le spectateur filmique. Celui-ci voit en effet sa position partiellement mise en abyme par la présence de ces spectateurs auxquels il ne peut cependant s'identifier, contrairement à ceux des scènes de représentation que nous avons caractérisés dans la deuxième partie de cette étude. Il ne peut en outre les considérer comme des simples éléments attractionnels puisqu'une différence de taille les sépare des « maîtres de cérémonie » des vues cinématographiques à trucages : ces *kurogo* se contentent de diriger des éléments de la diégèse sans s'adresser ouvertement au spectateur du film. Mais ils demeurent tout de même des relais pour ce « grand imagier » qui s'adresse, lui, au spectateur par la mise en cadre en lui désignant ce qu'il doit regarder.

VII.2.b. Mise en cadre indépendante de la mise en scène

L'ascendant des choix de mise en cadre sur une mise en scène présentationnelle déjà soupçonné au cours de cette étude notamment à propos du spectacle de *bunraku* dans *Okuni et Gohei* croisé dans les deuxième et troisième chapitre, doit pouvoir se vérifier par l'absence de distanciation malgré la représentation d'un profilmique tout aussi théâtral. *Double suicide à Sonezaki* (Midori Kurisaki, 1980), adapté d'une autre pièce de Monzaemon Chikamatsu, *Suicides d'amour à Sonezaki* (1703) déjà consacrée à l'amour impossible entre une geisha et un jeune commerçant, en donne l'opportunité. Ce film de fiction substitue en effet l'ensemble des acteurs par des poupées de *bunraku* manipulées par des marionnettistes visibles dans le champ tandis qu'un *tayū* assure en voix-over l'ensemble des

⁷⁶⁴ Georges MÉLIÈS, « Les vues cinématographiques », *Annuaire général et international de la photographie*, Paris, Plon, 1907, p. 362-392, édité par Jacques Malthête, en supplément à André GAUDREAU, *Cinéma et attraction : pour une nouvelle histoire du cinématographe*, op. cit., p. 201.

dialogues. Les décors ne renvoient en revanche pas à l'espace théâtral, mais consistent en des intérieurs et extérieurs d'apparence réaliste bien que ramenés à l'échelle des poupées (concrètement par l'emploi de maquettes ou optiquement par des effets de perspective dans les décors naturels) et qu'un nivellement artificiel du sol donne l'impression que les pieds de celles-ci touchent bien terre alors que leurs manipulateurs marchent en contrebas. Mais c'est surtout l'affirmation de modalités représentationnelles typiquement cinématographiques qui procure une impression de réalisme à l'ensemble en pliant la présentationnalité du *bunraku* au même choix de mise en cadre qu'un profilmique où évolueraient des acteurs en chair et en os. Ce film de Kurisaki propose ainsi une généralisation de ce que nous avons pu identifier dans la séquence pré-générique de *Dolls* de Takeshi Kitano, notamment par l'action du gros plan dans des conditions de captation. En termes de mise en cadre sont ainsi déployés : des travellings latéraux ou circulaires valorisant l'étendue des décors notamment lors de plans d'exposition (particulièrement ceux de la rue des plaisirs où se situe la deuxième partie de l'histoire) ; des travellings d'accompagnement ; de légers recadrages par des panoramiques ou de lents travellings avant ou arrière ; des champs-contrechamps parfois en plongée et contre-plongée (pour accentuer le pathos du suicide final par exemple) ou avec des changements d'axes à cent quatre-vingts degrés ; une exploitation de la profondeur de champ pour étager les plans, déployer la mise en scène (avec des personnages parcourant l'ensemble du décor en passant de l'arrière plan au premier plan) ou élaborer un découpage « en profondeur de champ⁷⁶⁵ » ; des inserts sur des objets, etc. Lors d'un affrontement physique, de nombreux changements d'axe et d'échelle permettent de détailler la chorégraphie complexe des actions. L'anthropomorphisation des marionnettes est encore accentuée par la mise en valeur grâce au découpage d'un personnage en train d'en écouter un autre lors d'une discussion, ce qui valorise pleinement la technique des manipulateurs consistant à faire légèrement vibrer les marionnettes. La mise en chaîne insiste également sur des modalités narratives cinématographiques. À l'échelle des séquences, les raccords de gestes sont nombreux, notamment lors de la chute d'un personnage cherchant à éteindre une bougie en hauteur (élément narratif important de la pièce originelle), tandis qu'à l'échelle du métrage entier des fondus enchaînés ponctuent le récit.

⁷⁶⁵ Nous faisons référence au texte suivant de Bazin même s'il évoque, à notre avis improprement dans ce cas précis, le montage : « [...] le plan-séquence en profondeur de champ du metteur en scène moderne ne renonce pas au montage [...], il l'intègre à sa plastique. » André BAZIN, « L'Évolution du langage cinématographique », article résultant « de la synthèse de trois articles, le premier écrit pour le livre anniversaire *Vingt ans de cinéma à Venise* (1952), le second, intitulé "le découpage et son évolution", paru dans le n° 93 (juillet 1955) de la revue *L'Âge Nouveau*, et le troisième dans les *Cahiers du cinéma* (n° 1, 1950) » (note 1, p. 131), repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ? I. Ontologie et langage*, op. cit., p. 142-143.

Un flashback monté *cut* permet même d'illustrer les souvenirs d'un personnage. Enfin, lors de la fuite des deux amants qui tentent d'ouvrir la lourde porte de la maison close sans se faire entendre, le montage alterné permet de créer un suspense en comparant leur action et ceux d'une servante essayant de rallumer dans le noir une lampe éteinte.

Cette valorisation des attitudes et déplacements des marionnettes par la mise en cadre s'accompagne également d'une minoration de la présence des manipulateurs. Certes, le fait qu'aucun d'entre eux n'ait le visage découvert permet de ne pas perturber l'identification aux personnages⁷⁶⁶. Mais ceux-ci ne cherchent aucunement à se dissimuler, la mise en scène n'y contribuant pas davantage, si ce n'est pour masquer leurs jambes et permettre aux poupées d'être au niveau du sol. En revanche, la mise en cadre y participe bien mais c'est en quelque sorte par la force des choses. En effet, le nombre important de scènes intimes entre les deux personnages principaux invitent à une proximité des marionnettes et à des cadrages resserrés. Étant donnée la position légèrement décalée, par rapport au buste des poupées, des marionnettistes qui se partagent l'animation de leurs différents membres, ceux-ci se retrouvent naturellement bord-cadre, voire même hors cadre⁷⁶⁷. Ainsi, lorsque deux personnages se rapprochent l'un de l'autre, les marionnettistes manipulant le personnage à gauche du cadre s'écartent le plus possible de ceux manipulant le personnage à droite du cadre et n'apparaissent donc pas dans le champ de la caméra. En plus de dissimuler leurs traits et leurs expressions, la couleur noire de leurs vêtements de scène participent de leur effacement, au-delà même de toutes conventions culturelles. Cet accoutrement rend en effet moins discernable leurs gestes et surtout le but de ces gestes, tandis que les vêtements colorés des personnages mettent en valeur leurs mouvements et attirent l'œil. L'impression de réalité que Christian Metz attribue en grande partie au mouvement comme nous l'avons déjà signalé, repose donc davantage sur ces marionnettes que sur leurs manipulateurs ce qui tend à déréaliser ces derniers. De plus, les scènes de groupe, ou les moments nécessitant une proximité des marionnettistes principaux, accentuent paradoxalement leur disparition. En effet, ceux-ci finissent par composer un fond noir et neutre sur lequel se détachent particulièrement les poupées aux visages très blancs et aux vêtements

⁷⁶⁶ Cela ne contrevient d'ailleurs pas aux conventions du *bunraku* où les marionnettistes en chef sont, selon les époques et les régions, cagoulés ou non comme nous l'avons expliqué dans la première partie de cette étude. Leur « starification » – certains sont même des « trésors nationaux vivants », le *bunraku* étant par ailleurs inscrit au patrimoine culturel immatériel de l'humanité par l'Unesco - explique en partie qu'ils apparaissent aujourd'hui le plus souvent sans cagoule.

⁷⁶⁷ Notons qu'employer ici le terme « cadre » plutôt que le terme « champ » sous-entend que ces marionnettistes relèvent de la technique cinématographique, au même titre qu'une perche de micro par exemple, et ne font donc pas partie de la diégèse.

chatoyants, à défaut de laisser voir le décor. En outre, la troisième et dernière partie du film qui correspond à la fuite (*michiyuki*) et au double suicide des amants (*shinjū*), se déroule entièrement de nuit. Les *kurogo* sont ainsi rendus pratiquement invisibles par l'obscurité⁷⁶⁸ malgré la fréquence plus importante des plans moyens et larges. Le film se conclut d'ailleurs par un long et lent mouvement de grue s'éloignant de la scène du suicide où les corps sans vie des personnages ne nécessitent plus la présence des marionnettistes. Notons enfin que le format académique du film renforce cette exclusion du cadre lors des plans rapprochés. En revanche celui-ci entraîne certains déséquilibres dans la composition des plans larges à cause de la fausse ligne d'horizon créée par le rehaussement du sol nécessaire à la circulation des manipulateurs. Le vide qui en résulte bien souvent dans la partie supérieure du cadre peut toutefois être compensé par l'organisation des éléments du décor (branches d'arbres, rideaux, etc.).

En dédiant la mise en cadre à l'efficacité du récit et à la crédibilité diégétique, Kuri-saki et son équipe minimisent inévitablement la présence des marionnettistes que le spectateur finit par oublier malgré la forte présentationnalité dont ceux-ci relèvent. Paradoxalement, seule l'afféterie de la gestuelle des personnages, dans les scènes de grande émotion notamment, rappellent à l'occasion l'artificialité du profilmique alors que ces micro-mouvements ont justement pour but de leur donner plus de vie encore, ce qui n'est pas sans évoquer l'effet provoqué par une animation excessivement détaillée de personnages de dessins animés. Une séquence en particulier souligne cette capacité de la mise en cadre cinématographique à tout aussi bien rappeler l'origine théâtrale d'un profilmique qu'à lui imposer une approche exclusivement cinématographique de l'espace en fonction de choix spécifiques d'angles et d'échelles. La scène centrale du récit située dans une maison close voit en effet sa logique dramaturgique reposer sur une scénographie singulière pensée pour l'espace scénique du *bunraku* où les aires de jeu horizontales se répartissent verticalement tout en suggérant une légère profondeur. L'exploitation parfois problématique de l'espace eu égard au format académique du film qui impose de penser les compositions en hauteur est ici assurée grâce à la répartition des personnages dans un profilmique à plusieurs niveaux. La geisha y pénètre sous les yeux de ses « collègues » en dissimulant sous un long

⁷⁶⁸ Alors que les représentations de *bunraku* se déroulent toujours devant un fond richement composé, le plus souvent un décor d'habitation, il est frappant de constater que Hiroshi Sugimoto, artiste contemporain spécialisé dans la photographie en noir et blanc, ait choisi d'employer un fond totalement noir, de recourir à des éclairages directionnels et de réduire au minimum les éléments architecturaux, pour la mise en scène en 2013 de la pièce *Suicides d'amour à Sonezaki* dans une version modernisée, et largement remaniée, baptisée *Sugimoto Bunraku : Sonezaki Shinjū*. Extraits disponibles sur YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=QNG-qh40Tl0>, mis en ligne le 13 septembre 2013, dernière consultation le 6 août 2015.

kimono son amant qui vient d'être passé à tabac après avoir été escroqué. Celui-ci se cache ensuite sous l'estrade dans le vestibule d'entrée en contrebas par rapport au reste du bâtiment comme le veut l'architecture japonaise. S'ensuit une longue discussion entre la geisha et l'homme responsable des malheurs du héros qui souhaite en outre posséder la jeune femme, dans tous les sens du terme. Les deux amants « communiquent » alors par le toucher à l'insu de tous les autres personnages, le jeune homme caressant la jambe de la geisha ou passant le pied de celle-ci sous sa propre gorge pour signifier qu'il est prêt à mourir avec elle, tandis que la jeune femme laisse volontairement tomber un objet sous l'estrade. Cette répartition spatiale à trois niveaux, le jeune homme en contrebas, la jeune femme assise sur l'estrade les jambes dans le vide et l'escroc debout à côté d'elle, suppose le recours à une gamme de plans certes variés dans leurs échelles et leurs découpes de l'espace mais toujours selon un axe frontal, c'est-à-dire orienté vers la tranche de l'estrade grâce à une vue en coupe du bâtiment, exactement comme le présente une scène de *bunraku*. Et celle-ci vient justement à l'esprit lorsque des plans larges permettent de cadrer l'ensemble des personnages, la captation en 2013 d'une version modernisée de l'œuvre originelle⁷⁶⁹ déployant également ce type de plans.

Cependant, le découpage cinématographique de l'espace profilmique s'affirme dans le même temps par l'alternance de plans resserrés sur chacun des deux personnages principaux, une fois établie la répartition des personnages dans l'espace. Bien qu'ils ne se parlent pas directement, les échanges physiques entre eux sont abordés de la même façon qu'une discussion par le champ-contrechamp, mais selon un axe vertical plutôt qu'horizontal comme le sont généralement les scènes de dialogues. Surtout, la coupe qu'impose ce découpage en plans rapprochés ou gros plans d'un lieu de dimension pourtant restreinte renforce la séparation spatiale entre les personnages et la signification dramaturgique de celle-ci, la geisha, tiraillée entre deux mondes⁷⁷⁰ choisissant de suivre son amant dans la mort. Symptomatiquement, après sa mise en valeur par un insert, la chute au sol de la longue pipe traditionnelle (*kiseru*) que laisse volontairement tomber la jeune femme près de son amant est montrée grâce à un raccord de mouvement, et non en plan large ou grâce à un panoramique, alors que les deux espaces sont concomitants. La scène suivante fonctionne quant à elle sur un investissement complet du même profilmique par le découpage, en contradiction avec l'espace scénique traditionnel : le stratagème de la geisha pour éteindre la

⁷⁶⁹ Cf. note précédente.

⁷⁷⁰ Il s'agit d'une opposition typique de la dramaturgie japonaise et des œuvres de Chikamatsu en particulier entre *giri* (obligation sociale) et *ninjō* (inclination personnelle).

bougie éclairant l'entrée du bâtiment à l'aide d'un éventail accroché à un balais est présentée selon une série d'angles décomposant le décor comme un espace en trois dimensions, notamment par des champs-contrechamps à cent quatre-vingts degrés en plongée et contre-plongée entre la jeune femme en haut des marches et son amant sortant la tête de dessous l'estrade. L'un des plans adopte même le point de vue de la première qui aperçoit ainsi le visage de l'homme qu'elle aime dans l'obscurité. Bien entendu, ces choix de découpage s'opposent à la frontalité du point de vue qu'impose l'espace scénique du *bunraku* au public ou à une captation.

La portée d'une telle mise en cadre peut être évaluée par la comparaison que permet la réalisation, deux ans plus tôt, d'une autre adaptation de la pièce de Chikamatsu par Yasuzō Masumura dans un film homonyme, *Double suicide à Sonezaki* (1978). Fidèle sur le fond, cette version ne fait en revanche aucunement écho à l'origine théâtrale de l'œuvre et il est étonnant que Donald Richie et Joseph Anderson y voient une « adaptation très littérale » pour laquelle Masumura déploierait une méthode relevant « du théâtre japonais traditionnel lui-même : plans frontaux, peu de gros plans, une franche artificialité et un rythme effréné⁷⁷¹. » Bien au contraire, le film est tout à fait réaliste, seul le jeu d'acteur pouvant paraître légèrement outrancier⁷⁷² à moins de le mettre en perspective avec les autres films de Masumura. Si le rythme est effectivement enlevé, comme souvent chez ce cinéaste qui aime au demeurant saturer le cadre d'informations par de riches compositions de corps et de visages (que le format du film soit académique ou large), le montage fait ici alterner des plans très majoritairement rapprochés, comme pensés pour une diffusion télévisée⁷⁷³. Bénéficiant d'un petit budget et tributaire de décors réels, le cinéaste organise la scène de l'estrade par le morcellement de l'espace en deux zones distinctes (au-dessus de l'estrade et en dessous) et la communication entre elles que permet le découpage, sans jamais employer un seul plan large. Un court panoramique permet simplement de relier en plan rapproché l'escroc au jeune homme dissimulé sous l'estrade lorsque celui-ci, exaspéré

⁷⁷¹ Joseph L. ANDERSON et Donald RICHIE, *op. cit.*, p. 465, notre traduction. « [...] a very literal adaptation [...]. [...] His method was that of Japanese traditional theater itself: frontal shots, few close-ups, frank artificiality, and tremendous pace. »

⁷⁷² Ceci explique peut-être l'emploi de l'adjectif « théâtral » par Aaron Sultaniq au sujet d'un film qu'il juge « sardonique » et oppose par ailleurs à *La Vengeance d'un acteur* d'Ichikawa. Cf. Aaron SULTANIK, *Film: A Modern Art*, Plainsboro, Associated University Presses, 1986, p. 447. « In his adaptation of a classic Chikamatsu puppet play, his approach is theatrical, sardonic. The humor is generated not by extravagant cross-references between film and theater in the manner of Ichikawa's *An Actor's Revenge* but by his concise editing and close-ups, complementing the performer's artful excesses with the play's contemporaneity. »

⁷⁷³ Soulignons que l'industrie cinématographique japonaise en général et la distribution en salles en particulier sont au plus mal en 1978. Notons également que les rôles principaux du film sont endossés par une rock star (Ryūdō Uzaki) et une *idol* et chanteuse (Meiko Kaji).

par les propos du premier, s'apprête à sortir de sa cachette et que sa maîtresse l'arrête avec le pied. Cet unique mouvement d'appareil en début de séquence permet ainsi de comprendre qu'une connexion physique se substitue désormais à un lien verbal ou oculaire. Même l'arrivée des personnages dans le vestibule est montrée selon l'axe de l'entrée ou en plan rapproché grâce à un travelling latéral. Mais à la différence de la version de Kurisaki, ce découpage fait également alterner des angles opposés afin de marquer cette fois la confrontation entre la jeune femme et l'escroc : à chacune de ses interventions la geisha se retourne violemment vers son interlocuteur pour lui opposer son refus. Pourtant, une composition exploitant la profondeur de champ pour y répartir les visages des protagonistes aurait permis de se contenter d'un geste de l'actrice. Ce découpage sert donc à renforcer le comportement de rejet de la jeune femme par une mise en cadre signifiante qui ne doit rien à la mise en scène théâtrale, tout en évitant de recourir à un plan large susceptible d'affaiblir l'impression d'isolement et d'impuissance du jeune homme sous l'estrade. Alors que les conditions de tournage de la version de Kurisaki offraient les mêmes possibilités, possibilités d'ailleurs exploitées quelques instants après pour la scène de l'extinction de la bougie, le choix a été fait d'entretenir ponctuellement une certaine distance et une certaine frontalité vis-à-vis du profilmique, sans que la mise en scène n'ait de rôle à jouer à ce niveau. Ainsi, à tout instant, la mise en cadre peut rappeler la connotation théâtrale d'un profilmique comme c'était le cas dans la séquence étudiée précédemment du magasin d'étoffes dans la version de 1960 de *Benten Kozō*, mais il s'agit d'une décision de découpage, non d'une obligation imposée par la mise en scène du profilmique, même la plus présentationnelle.

« Que dire du découpage : celui de la première scène progresse du "demi-ensemble" au "gros plan" en changeant naturellement de numéro à chaque réplique. [...] Tel quel, ce découpage permet [...] de ne rien perdre, par les "champs" et "contrechamps" en gros plan de la mimique des acteurs [...]. Si, par cinéma, on entend la liberté de l'action par rapport à l'espace, et la liberté du point de vue par rapport à l'action, mettre au cinéma une pièce de théâtre, ce sera donner à son décor l'ampleur et la réalité que la scène ne pouvait matériellement lui offrir⁷⁷⁴. »

Après quelques menus ajustements, ces propos de Bazin au sujet d'une adaptation filmée du *Médecin malgré lui* paraissent pouvoir s'appliquer parfaitement au film de Kurisaki. Cependant, le critique se fait ici l'avocat du diable avant d'affirmer : « Mais [...] il ne s'agit [...] pas de mise en scène. L'opération a seulement consisté à injecter de force du "cinéma"

⁷⁷⁴ André BAZIN, « Théâtre et cinéma I », art. cit., p. 79.

dans le théâtre⁷⁷⁵. » Pourquoi dès lors ces réserves profondes de Bazin ne paraissent pas s'appliquer au dispositif de *Double Suicide à Sonezaki* ? La réponse correspond probablement à ce qui mobilise l'attention du critique dans le cas de l'adaptation cinématographique d'une œuvre théâtrale : « Conçu en fonction des virtualités théâtrales, le texte les porte déjà toutes en lui. Il détermine des modes et un style de représentation, il est déjà, en puissance, le théâtre. On ne peut à la fois décider de lui être fidèle et le détourner de l'expression vers laquelle il tend⁷⁷⁶. » Or, nous l'avons déjà souligné, le théâtre *bunraku* à cette particularité de faire assurer l'ensemble du texte par le *tayū* situé en dehors de l'espace scénique ou du moins de la partie du plateau accueillant le décor dans lequel se meuvent les « personnages ». Sa pratique est comparable à celle du conteur épique qui alterne entre la *diègèsis* non-mimétique (il raconte l'histoire, les pensées des personnages, pour un récit sans imitation/personnification) et la *diègèsis* mimétique (il prête sa voix aux personnages, pour un récit au moyen de l'imitation/personnification)⁷⁷⁷. Par son report sur la bande son de cette adaptation filmique, le texte est ainsi grandement préservé, le film respectant scrupuleusement le récit originel qui est en premier lieu guidé par la performance vocale du conteur. Jean Mitry a prolongé ces lignes de Bazin en précisant ce que serait selon lui ce « texte » théâtral :

« [...] un dialogue de théâtre ne se limite pas à un échange d'idées ou de sentiments. Il n'exprime pas seulement les pensées ou les mouvements psychologiques, *il les signifie*. Il les pose, les décrit et les construit *de l'intérieur* ; en quoi il est aberrant à l'expression directe qui traduit spontanément une émotion, une pensée fugitive et rien d'autre. Il est *Verbe*, échange d'expressions et de significations verbales⁷⁷⁸. »

Surtout, Mitry associe ce texte à la « présence de l'acteur », autre point qui interpelle Bazin dans les rapports entre théâtre et cinéma et que nous avons déjà abordé, présence qui n'est pas que physique :

« c'est la *présence du drame* en l'espèce de la *présence du verbe*. Si donc la présence au cinéma est de l'unité formelle du *personnage et du monde*, elle est, au théâtre, de l'unité formelle de *l'acteur et du verbe* ; elle est le verbe incarné. L'acteur, au théâtre, ne *joue* pas un rôle, il *assume une parole*, c'est-à-dire un personnage tout entier défini par le texte. [...] l'essence du théâtre n'est pas tellement

⁷⁷⁵ *Ibid.* « Mise en scène » sous la plume de Bazin correspond principalement à la mise en cadre pour notre propos, même si cette dernière va de pair avec des éléments de compositions tels que la répartition des éléments profilmiques dans la profondeur de champ à laquelle le critique est sensible.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 78.

⁷⁷⁷ Cf. André GAUDREAU, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, op. cit., p. 51.

⁷⁷⁸ Jean MITRY, op. cit., p. 335, souligné par l'auteur.

dans "la présence de l'acteur" que dans celle du verbe qui devient *acte* à travers lui et par lui, c'est-à-dire grâce à qui cette qualité spécifique, toute virtuelle dans les mots, devient effective⁷⁷⁹. »

Il est vrai que le *tayū* du *bunraku* inscrit, comme nous l'avons déjà expliqué, la part narrative qu'il assume dans une « gaine monstrationnelle », la présentationnalité de cette pratique scénique en général faisant de sa performance vocale une performance également physique qui attire le regard du spectateur. Mais les pleurs, les grognements, les changements de registre lors de l'« interprétation » d'un personnage féminin par exemple, sont presque entièrement perceptibles par la seule dimension sonore de sa performance : voix, diction, intonation, débit sont non seulement extrêmement évocateurs du drame scénique mais traduisent également l'effort physique de l'acteur, sa « présence » sur le côté de la scène. Et le marqueur fort de présentationnalité qui consiste à exagérer les changements de registre, notamment lorsque *tayū* doit jouer une femme, n'est pas perdu. Son absence à l'image est en outre compensée par la présence des *kurogo* dont la chorégraphie se plie rigoureusement aux exigences et à la temporalité du texte. Dès lors, la mise en cadre (la mise en scène pour Bazin) cinématographique ne risque pas de bousculer le texte, ni même la mise en scène théâtrale fondamentale qu'assume à eux seuls les marionnettistes et qui repose principalement sur les mouvements localisés des poupées, mais seulement une mise en scène secondaire ne réglant que les relations des personnages à leur environnement non immédiat.

Demeure toutefois la question du « lieu dramatique », puisque pour Bazin, la théâtralité repose non seulement sur les conventions du texte mais aussi sur une localisation spatiale qui fait de la scène de théâtre un microcosme : « Enfin, et surtout, une certaine artificialité, une transposition poussée du décor théâtral est rigoureusement incompatible avec le réalisme congénital au cinéma. Le texte de Molière ne prend son sens que dans une forêt de toile peinte, et de même le jeu des acteurs. Les feux de la rampe ne sont pas ceux d'un soleil d'automne⁷⁸⁰. » En retour, pour Mitry, bien que son approche évolutionniste soit plus discutable, « c'est par le décor naturel, par le *paysage*, que le film échappa d'emblée à la signification verbale et à l'expression scénique⁷⁸¹. » Dans le cas du *bunraku*, ce rapport à l'espace scénique est plus complexe car les *kurogo* y participent en matérialisant cet espace par leur seule présence physique derrière les poupées dont ils règlent les déplacements et les mouvements. Leur présence avec les marionnettes dans des décors

⁷⁷⁹ *Ibid.*, p. 336-337, souligné par l'auteur.

⁷⁸⁰ André BAZIN, « Théâtre et cinéma I », art. cit., p. 79.

⁷⁸¹ Jean MITRY, *op. cit.*, p. 312.

extérieurs suffit à rappeler cette théâtralité, un décor intérieur comme celui de la maison close permettant en outre de reproduire les conditions de ce « lieu dramatique ».

De manière plus générale, il faut souligner que la conception bazinienne repose sur la théorie du réalisme fondamental de la représentation cinématographique. Or, David Bordwell estime qu'il est également possible d'envisager cette dernière comme « un ensemble de possibilités formelles⁷⁸² ». Dès lors, il invite à considérer des cas de confrontation de deux « systèmes formels » au sein d'un même film, faite d'interférences et de « *disparités* entre le texte et la représentation cinématographique⁷⁸³. » Sans aller jusqu'à une approche extrême de type brechtien (lorsqu'une œuvre critique sa source), un film peut entretenir « une certaine distance vis-à-vis du texte en préservant une relative autonomie à ses systèmes cinématographiques⁷⁸⁴ ». Selon lui, des films comme *Ordet* (*La Parole*, Carl Theodor Dreyer, 1955) ou *Moïse et Aaron* (Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, 1975) séparent ainsi structure spatiale et structure narrative. Repartant des trois catégories proposées par Bazin (le théâtre filmé, l'adaptation par « aération », la mise en scène de la pièce par des moyens cinématographiques), Bordwell propose donc une quatrième catégorie qu'il nomme « *theatricalization*⁷⁸⁵ », néologisme que Jacques Aumont et Michel Marie traduisent par « théâtrisation » : la « mise en scène cinématographique s'ajoute, tout en restant relativement autonome, à la mise en scène théâtrale⁷⁸⁶ ». Nous retrouvons cette différenciation entre « mise en cadre » et « mise en scène », cette dernière relevant toujours de la monstration scénique, ou selon les termes de Bordwell en anglais « mise-en-scène » (en français dans le texte) et « *filming*⁷⁸⁷ ».

C'est justement dans cette « relative » « autonomie » de la mise en cadre cinématographique que nous paraissent se loger les différents degrés de distanciation que celle-ci peut entretenir vis-à-vis d'une mise en scène théâtrale. Le découpage permet l'intégration diégétique d'éléments se démarquant au premier abord au sein d'un profilmique réaliste,

⁷⁸² David BORDWELL, *The Films of Carl-Theodor Dreyer*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1981, p. 149, notre traduction. « But if one denies Bazin's theory of cinema's fundamental realism and considers the medium as a set of formal possibilities, there is no need for the relation of play and film to be so peaceful. »

⁷⁸³ *Ibid.*, souligné par l'auteur, notre traduction. « What if the film pulls itself out of gear with the play, setting up a *disparity* between the text and the cinematic representation ? »

⁷⁸⁴ *Ibid.*, notre traduction. « Since Brecht, we have realized that a production can criticize its source, but that may be only the extreme edge of a practice whereby a film can mark a certain distance from its text by preserving a relative autonomy for its cinematic systems. I shall call this strategy "theatricalization." »

⁷⁸⁵ *Ibid.*, notre traduction. « I shall call this strategy "theatricalization." »

⁷⁸⁶ Jacques AUMONT et Michel MARIE, « Théâtre », *op. cit.*, p. 206.

⁷⁸⁷ David BORDWELL, *The Films of Carl-Theodor Dreyer*, *op. cit.*, p. 149.

mais est également susceptible de rappeler à l'occasion leur ascendance théâtrale, voire même de la valoriser en les mettant en exergue au sein de la diégèse. Ainsi, les séquences d'introduction et de conclusion de *La Belle et le dragon* qui ne relèvent véritablement d'aucune des trois catégories proposées par Bazin, voient la mise en cadre participer à la compréhension de la diégèse déjà prise en charge par la mise en scène théâtrale, dans ce contexte présentationnel particulier des pratiques japonaises intégrant le public dans leur espace dramatique. La mise en scène théâtrale de la séquence de l'escroquerie dans la boutique d'étoffes de *Benten Kozō* est soit désignée comme telle par le découpage dans la version de 1958, soit au premier abord annulée puis à nouveau suggérée par le découpage dans la version de 1960. Une fonction uniquement formelle peut être attribuée aux éléments théâtraux afin qu'ils participent d'une diégèse fantastique comme dans *La Renarde folle*, voire d'une composition plastique comme dans *La Ballade de Narayama* ou certains passages de *La Vengeance d'un acteur*. Les mêmes assistants *kurogo* peuvent s'effacer malgré leur présence physique incontournable au sein du profilmique dans l'adaptation de 1980 de *Double Suicide* à *Sonezaki*, ou au contraire être mis en valeur jusqu'à devenir des spectateurs diégétiques auxquels il n'est pas possible de s'identifier dans *Double Suicide* à *Amijima*.

En perturbant le réalisme du profilmique comme l'une des actions les plus ostentatoires du « grand imagier », la mise en scène théâtrale est effectivement une source importante de distanciation mais l'action de celle-ci n'est pas automatique étant données les capacités d'intégration diégétique de la mise en chaîne, qui permet des incartades imaginaires potentiellement irréalistes, et surtout de la mise en cadre dont les fonctions narrativomonstratives organisent une composition d'ensemble pouvant être appréciée en termes esthétiques et déterminent un point de vue sur celle-ci. Si le spectateur extra-filmique peut dès lors entretenir un rapport distancié à un profilmique théâtralisé, cette distanciation ne s'applique pas nécessairement à la diégèse filmique qui accueille une performance en son sein. Ceci nous renseigne sur certains procédés autoréflexifs considérés comme des marqueurs de modernité cinématographique tel que le regard caméra qui exhibe le « dispositif énonciatif⁷⁸⁸ » d'un film et menace « le régime d'adhésion à la fiction⁷⁸⁹ ». Ces manifestations de l'énonciation filmique, « impersonnelle » selon Metz, ne consistent pas en une seule action profilmique mais également en un choix de cadrage spécifique, que celui-ci

⁷⁸⁸ Jacques AUMONT et Michel MARIE, « Énonciation », *op. cit.*, p. 69.

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 68.

soit plus ou moins « complice », qu'il soit venu chercher ou qu'il ait laissé venir à lui une telle provocation du regard ou de la parole par exemple. À ce titre, les symptômes d'une certaine modernité du cinéma rejoindraient des modalités entretenues par la cinématographie-attraction⁷⁹⁰, ce qui expliquerait que Michael Fried considère la représentation cinématographique comme antithéâtrale et non-moderniste. En effet, l'antithéâtralité friedienne ne concernerait que le seul système de l'intégration narrative (ou paradigme du cinéma-institution en termes épistémiques⁷⁹¹), un cinéma classique où l'absorbement diégétique est automatique (cinéma de la « transparence⁷⁹² », etc.), mais ne rendrait pas compte du système d'attractions monstratives (ou paradigme de la cinématographie-attraction en termes épistémiques) dont les manifestations filmiques sont certes plus anciennes mais toujours d'actualité.

⁷⁹⁰ Notons que Tom Gunning, associe le cinématographe comme attraction à la modernité baudelairienne, mais ce n'est pas ce que nous envisageons ici. Cf. Tom GUNNING, « Cinéma des attractions et modernité », art. cit., p. 132-136, notamment le passage intitulé « Attraction, modernité et consommation ».

⁷⁹¹ Rappelons que les trois « paradigmes représentationnels » que sont la captation/restitution, la monstration et la narration sont des catégories applicables selon Gaudreault aux deux paradigmes épistémiques de la cinématographie-attraction et du cinéma-institution. Cf. André GAUDREULT, « Réponses à 1895 », art. cit., p. 19.

⁷⁹² Cf. Jacques AUMONT et Michel MARIE, « Transparence », *op. cit.*, p. 210.

CONCLUSION : D'UN SPECTATEUR L'AUTRE

Le parcours théorique que nous avons proposé durant cette étude – parcours qui a aussi permis de traverser une histoire, notamment celle de formes filmiques, en l'occurrence japonaises, selon un axe particulier – nous a donc conduit vers une détermination ontologique du cinéma à l'aune du théâtre. D'un spectateur l'autre, nous avons traversé la salle de spectacle, adopté différents points de vue et enfin passé la rampe (déjà bien fine), pour en arriver au cœur d'un régime de représentation cinématographique incorporant à sa propre construction diégétique des performances théâtrales tantôt attractions, tantôt diégèses. En insistant sur la nature narrativo-monstrative du cinéma « institué » en tant que tel, nous pensons avoir mis en évidence que non seulement le cinéma narre toujours par-delà l'appel à la monstration que lui adresse un profilmique spectaculaire, mais qu'il doit justement montrer pour assurer une narration. À ce titre, le cinéma narratif classique, c'est-à-dire inscrit dans le système d'intégration narrative, remet perpétuellement en jeu la question de la place du spectateur que les formes filmiques relevant de la cinématographie-attraction ne posent généralement qu'une fois (une fois pour chaque attraction tout du moins). Cette continuelle sollicitation de l'antithéâtralité de la représentation cinématographique incite donc à prendre en compte la construction – optique et intellectuelle – de cette place du spectateur dans la détermination ontologique de l'image cinématographique.

La confrontation du cinéma à un profilmique déjà mis en scène de façon théâtrale a ainsi souligné la façon dont la place du spectateur extra-filmique, parfois déléguée à celle d'un substitut diégétique, est déterminée par la construction même de la réalité filmique grâce à l'association d'une mise en scène, d'une mise en cadre et d'une mise en chaîne des images. Plus spécifiquement, par cette prise en considération nécessaire de la mise en scène théâtrale, la mise en cadre s'est caractérisée comme une phase propre au régime de représentation cinématographique. Le découpage est en effet une étape intermédiaire à cheval entre la monstration et la narration reflétant justement la nature mixte d'une diégèse filmique qui superpose des actes narratifs à des actions mimétiques. Nous espérons donc avoir montré, ou du moins rappelé, l'intérêt de marquer une nette différence entre mise en scène et mise en cadre. En effet, conserver un unique vocable nécessite des précautions constantes pourtant rarement prises : il faudrait toujours préciser « mise en scène cinématographique » pour la différencier de la mise en scène théâtrale. Cependant, même dans ce cas, les phases successives propres à la représentation cinématographique ne sont pas clai-

rement identifiées : il y a une mise en scène « de la caméra », c'est-à-dire une mise en espace des éléments déjà disposés devant elle, mais aussi et surtout une mise en scène de la caméra dans l'espace, une caméra en déplacement (pendant la prise ou entre les prises) dont l'image mouvante nous fait prendre conscience, le tout pour déboucher sur une mise en « scène », au sens d'une portion de récit à destination de la mise en chaîne (plan, scène, séquence, etc.).

Notre approche empirique a donc consisté à concilier le découpage tel qu'il est perçu et compris par le spectateur au fur et à mesure d'un film narratif (puisqu'il faut toujours attendre au moins le plan « d'après » pour saisir toute la portée narrativo-monstrative de ce découpage) avec l'idée du découpage ou plutôt avec le découpage comme idée de cinéma, recoupant ainsi des propositions théoriques qui se déploient surtout après-guerre⁷⁹³. S'il n'en n'est pas à l'époque le seul penseur⁷⁹⁴, André Bazin retient notre attention pour avoir justement exprimé une certaine conception du découpage cinématographique à partir de considérations sur les rapports entre théâtre et cinéma. En effet, c'est notamment au détour d'un texte sur l'adaptation de pièces de théâtre au cinéma qu'André Bazin propose de mettre en lumière le découpage cinématographique :

« [...] il nous semble que le découpage ordinaire est un compromis entre trois systèmes d'analyse possible de la réalité : 1° une analyse purement logique et descriptive (l'arme du crime près du cadavre) ; 2° une analyse psychologique intérieure au film, c'est-à-dire conforme au point de vue de l'un des protagonistes dans la situation donnée [...] ; 3° enfin, une analyse psychologique en fonction de l'intérêt du spectateur ; intérêt spontané ou provoqué par le metteur en scène précisément grâce à cette analyse : c'est le bouton de porte tournant à l'insu du criminel qui se croit seul [...]. Ces trois points de vue, dont la combinaison constitue la synthèse de l'événement cinématographique dans la plupart des films, sont ressentis comme uniques. En réalité, ils impliquent une hétérogénéité psychologique et une discontinuité matérielle⁷⁹⁵. »

Si les exemples alors pris par Bazin dans ce passage du texte pour illustrer ces « systèmes d'analyse » de la réalité profilmique par le découpage cinématographique ne relèvent pas

⁷⁹³ Cf. Laurent LE FORESTIER, « Archéologie du découpage : de la pensée technique à la réflexion théorique », *op. cit.*

⁷⁹⁴ Timothy Barnard et Laurent Le Forestier insistent tous deux sur les propositions d'André Malraux ou Roger Leenhardt mais celles-ci se posent davantage en termes d'enjeux créatifs et selon des conceptions différentes, pour ne pas dire opposées : retrouver de « l'art » dans le rapport entre cinéma et réel par la discontinuité pour l'un, par l'organisation du discontinu pour l'autre si nous pouvons nous permettre de schématiser. Cf. Timothy BARNARD, « Translator's Notes », dans André BAZIN, *What is cinema?*, traduction anglaise de Timothy Barnard, Montréal, Caboose, 2009, p. 267 et p. 273 notamment ; Laurent LE FORESTIER, « Archéologie du découpage : de la pensée technique à la réflexion théorique », *op. cit.*

⁷⁹⁵ André BAZIN, « Théâtre et cinéma I », art. cit., p. 85-86.

du théâtre (si ce n'est celui du théâtre de Guignol qu'il signale dans le troisième cas), les différentes situations théâtrales que nous avons pu explorer tout au long de cette étude nous semblent particulièrement bien l'accompagner : décrire logiquement la situation théâtrale réglant les rapports entre scène et salle ; analyser la situation théâtrale en fonction de la psychologie d'un spectateur en particulier ; analyser la situation théâtrale en fonction du point de vue du seul spectateur extra-filmique. Au demeurant, revenant à l'origine de sa démonstration, Bazin exemplifie la combinaison entre ces trois systèmes par l'adaptation de la pièce *Les Parents terribles* :

« Bien que restant techniquement fidèle au découpage classique [...], Cocteau lui confère une signification originale en n'utilisant pratiquement que des plans de la troisième catégorie ; c'est-à-dire le point de vue du spectateur et lui seul ; d'un spectateur extraordinairement perspicace et mis en puissance de tout voir. L'analyse logique et descriptive, de même que le point de vue du personnage, sont pratiquement éliminés ; reste celui du témoin. La "caméra subjective" est enfin réalisée, mais à l'envers, non pas [...] grâce à une puérile identification du spectateur au personnage par le truchement de la caméra, mais au contraire par l'impitoyable extériorité du témoin. La caméra est enfin le spectateur et rien que le spectateur. Le drame redevient pleinement un spectacle⁷⁹⁶. »

Et Bazin de noter alors, au sujet d'un plan sur l'un des personnages féminins du film de Cocteau : « L'objet du plan n'est pas ce qu'elle regarde, pas même son regard ; il est : de la regarder regarder⁷⁹⁷. » C'est donc en quelque sorte en proposant, dans certains cas de figure présentés dans cette étude, un degré supplémentaire d'enchâssement des regards (« regarder regarder regarder » : un spectateur extra-filmique regarde un personnage qui regarde un autre personnage en train de regarder un spectacle) que nous espérons avoir réussi à retourner le regard du spectateur de cinéma sur lui-même en le confrontant à une mise en abyme de sa propre position face à une représentation.

Le lecteur aura à ce titre remarqué la place importante et régulière accordée à Yasujirō Ozu durant ce parcours, cinéaste qui voulait « filmer des regards » et, se heurtant à cette impossibilité de « montrer le regard », « converti[ssait] en récit » le fait que « voir n'est pas un objet visuel », pour reprendre l'analyse de Shigehiko Hasumi déjà présentée dans le troisième chapitre de cette étude. Le cas d'Ozu est très frappant probablement parce que nous avons ici affaire à un cinéaste travaillant pour une unique compagnie de production, la Shōchiku, qui encourageait « ses » réalisateurs à développer un « style »

⁷⁹⁶ *Ibid.*, p. 86.

⁷⁹⁷ *Ibid.*, p. 87.

identifiable comme le rappelle David Bordwell dans un texte justement intitulé « Regarde encore ! Regarde bien ! Regarde⁷⁹⁸ ! ». Or, le développement toujours accru depuis une trentaine d'années d'une littérature scientifique en français et en anglais à son sujet (au détriment d'un autre cinéaste japonais comme Mizoguchi semble-t-il)⁷⁹⁹, traduit probablement un besoin d'en passer par son œuvre pour saisir les modalités d'une « modernité classique » du cinéma, voire envisager celle d'un regard « contemporain » sur le monde⁸⁰⁰.

Avant cet intérêt critique et théorique occidental pour Ozu, ce « voir qui s'offre ici au regard⁸⁰¹ » avait déjà attiré l'attention sur un cinéma précisément considéré après-guerre comme le parangon du découpage cinématographique, celui d'Alfred Hitchcock, peuplé de personnages de voyeurs solitaires (Jefferies dans *Fenêtre sur cour*, nous l'avons déjà remarqué, mais aussi Scottie dans *Sueurs froides* [*Vertigo*, 1958] ou Norman Bates dans *Psychose* [*Psycho*, 1960] par exemple)⁸⁰². Et, de même, il ne nous paraît pas anodin que ce soit dans le film d'un cinéaste comme Brian De Palma (*Passion*, 2012) que nous ayons récemment croisé une des figurations, mais aussi configurations, les plus exemplaires des enjeux ici décelés. En effet, alors qu'un personnage du film assiste à une représentation d'un ballet d'après le *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1892-94) de Claude Debussy⁸⁰³, De Palma décide de présenter grâce à un écran partagé (*split-screen*) le spectacle de danse

⁷⁹⁸ Cf. David BORDWELL, « Préface : Regarde encore ! Regarde bien ! Regarde ! », dans Diane ARNAUD et Mathias LAVIN, *op. cit.*, p. VII-XX.

⁷⁹⁹ Un cinéaste comme Mikio Naruse, au style moins « marqué » qu'Ozu, propose également des configurations « optiques » qui mériteraient d'être ainsi réinvesties. Signalons par exemple la séquence finale d'*Au gré du courant* (1956) durant laquelle les divers regards portés sur deux femmes s'entraînant au *shamisen* se doublent progressivement, grâce au découpage et au montage, d'une dimension existentielle jusqu'alors insoupçonnée dans un récit insistant sur le caractère anodin des histoires qui s'y mêlent.

⁸⁰⁰ Nous pensons ici aux propos de Stanley Cavell sur la projection cinématographique : « L'explication n'est pas tant que le monde va son chemin en nous laissant sur le bord de la route, mais plutôt que nous sommes dé-placés, exilés, de notre habitation naturelle dans le monde, que nous sommes placés à distance du monde. » Stanley CAVELL, *op. cit.*, p. 71. Déjà, nous pouvions lire chez Laffay, dans une perspective qu'il faudrait comparer à celle de Merleau-Ponty : « Témoin, je ne vois rien que de fragmentaire et d'incohérent. Le cinéma est l'art qui fait de moi un témoin détaché et qui sauve la vision des choses de l'incohérence. Il me permet en effet de contempler en spectacle ce que je vis d'ordinaire comme engagement. Je me trouve exempté de l'obligation coûteuse de payer de ma personne. Il n'y a qu'au cinéma que je puisse voir l'homme dans le monde et le monde autour de l'homme. » Albert LAFFAY, *op. cit.*, p. 169, souligné par l'auteur.

⁸⁰¹ Francesco CASETTI, *D'un regard l'autre : le film et son spectateur*, *op. cit.*, p. 128.

⁸⁰² Commentant un passage de *La Projection du monde* de Stanley Cavell (p. 125-126), Hugo Clémot remarque de manière générale à propos du cinéma d'Hitchcock : « À cet égard, on pourrait dire que le "voyeurisme narratif" des films d'Hitchcock nous confirme de nouveau l'une des conditions de notre expérience du cinéma, à savoir le fait que ses sujets sont observés depuis une position invisible. » Hugo CLÉMOT, *op. cit.*, p. 152. Il faut bien rappeler toutefois que, pour Cavell, le spectateur extra-filmique n'est pas un voyeur au sens péjoratif du terme.

⁸⁰³ Il s'agit de la version de Jerome Robbins, *Afternoon of a Faun* (1953), où un danseur s'échauffant dans un studio rencontre une jeune femme faisant de même. De Palma a commenté ce choix dans Nick de SEMLYEN, « Brian De Palma Q&A », *Empire*, date de mise en ligne inconnue, <http://www.empireonline.com/interviews/interview.asp?IID=1760>, dernière consultation le 20 août 2015.

d'un côté en alternance avec les yeux d'une spectatrice, et, de l'autre, l'assassinat d'un second personnage dans un autre lieu. Le cinéaste fait alors croire à la coprésence des deux actions dans un même espace-temps alors qu'en réalité, comme nous le découvrirons par la suite, la spectatrice a quitté dès les premières secondes de la représentation la salle de spectacle pour se rendre au domicile de sa future victime, élaborant ainsi son alibi. C'est donc cette dernière que la meurtrière observait les yeux grands ouverts, dissimulée dans son appartement. Ainsi, comme souvent chez De Palma, l'écran partagé attire avant tout l'attention pour le montage interne qu'il semble proposer et fait oublier que le contenu de chacune des deux parties de l'image composite est très découpé. Ce n'est plus la simultanéité des événements placés « côte à côte » qui compte mais leur rapport syntaxique lié au découpage. Le regard de gauche semble observer le spectacle « devant lui » alors qu'en réalité son contrechamp se situe dans la partie opposée de l'écran partagé : les yeux de la meurtrière à gauche observent bien la proie à droite. De même, la partie droite de l'image consacrée au meurtre appelle constamment le hors-champ, comme toute scène de meurtre digne de ce nom, notamment par l'utilisation de la caméra subjective qui nous offre le point de vue du tueur. Or, ce hors-champ est en réalité déjà révélé par la partie gauche de l'écran partagé où l'on peut voir le personnage en position d'observatrice. Ainsi, en « (dé)coupant » en deux l'image, le cinéaste montre qu'il narre, la mise en rapport des éléments généralement assurée par le découpage cinématographique y étant plastiquement figurée.

En invitant à extrapoler des relations observant/observé, voire en mettant en abyme la position même du spectateur extra-filmique, le motif du personnage qui regarde serait ainsi le sujet par excellence d'un cinéma figuratif et narratif « classique », favorisant la projection et l'identification vis-à-vis de la diégèse. Or, les situations spectaculaires choisies pour cette étude nous paraissent justement avoir donné l'opportunité de dégager les spécificités du régime représentationnel cinématographique liées à sa nature narrativomonstrative car elles mettaient particulièrement en jeu la question du regard, soit en donnant à voir une situation optique générale, soit en mettant en valeur un regard privilégié, soit en faisant prendre conscience au spectateur extra-filmique de son propre regard et du fait que celui-ci est construit par la représentation. Dans ce dernier cas, il ne s'agit plus de « regarder regarder » pour reprendre la formule de Bazin, mais de « se regarder regar-

der »⁸⁰⁴. Propice à certaines formes de distanciation, ce troisième cas est une porte ouverte à la modernité cinématographique tout en renvoyant, dans le même temps, à la cinématographie-attraction. Aussi sommes-nous tenté de reprendre cette affirmation de Tom Gunning, à condition de substituer à son approche périodique une approche paradigmatique : « Tout changement en histoire du cinéma implique un changement dans la façon dont le cinéma s'adresse à son spectateur, et chaque période construit son spectateur d'une nouvelle manière⁸⁰⁵. »

La méthode analytique d'inspiration formaliste mais basée sur une terminologie narratologique que nous avons proposée mériterait d'être réinvestie, afin notamment de nourrir une réflexion non plus sur le passage d'un paradigme épistémique à un autre mais sur différents rapports à la représentation au sein du cinéma institué. Il s'agirait par exemple de remettre en jeu la fracture classique/moderne en développant notamment les questions du regard distancié et d'un retour à l'attraction comme approche moderniste, questions que nous avons croisées durant cette étude. Si le corpus exploré dans ces pages relevait davantage d'un cinéma classique, en termes paradigmatiques, le cinéma japonais des années soixante et soixante-dix offre de passionnantes pistes de réflexion à ce sujet, dans la continuité des bouleversements, plus pratiques que théoriques, de l'approche d'un découpage en quasi-synchronie avec le tournage⁸⁰⁶, bouleversements repérables dès la décennie précédente dans plusieurs autres cinématographies. Nombre de manifestations de modernité se caractérisent en effet par une sorte de mise en crise de la définition ontologique du cinéma proposée par Cavell (« une succession de projections automatiques du monde » que le spectateur peut « voir sans être vu »), notamment par la mise en abyme de ses propriétés, crise dont les symptômes sont liés à des contextes sociaux et idéologiques comparables à ceux d'autres régions du monde où se manifestent également des formes cinématographiques modernes. Or, selon les cas, l'antithéâtralité friedienne du cinéma s'y trouve perturbée voire contestée. C'est également en cela que cette conception de la théâtralité nous intéresse puisqu'elle ne renvoie pas uniquement à des situations théâtrales mais

⁸⁰⁴ Si nous devons reprendre le vocabulaire de François Jost, nous pourrions considérer être passé par trois étapes : une ocularisation zéro, une ocularisation secondaire et une ocularisation zéro mais différente de la première, car mise en abyme. Cf. François JOST, *op. cit.*

⁸⁰⁵ Tom GUNNING, « Le Cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde », art. cit., p. 65

⁸⁰⁶ Si nous n'avons fait que l'évoquer, précisons que le film *Journey into Solitude* de Kōichi Saitō rompt avec plusieurs des propositions formelles repérées au cours de cette étude dans le cas d'une captation de spectacle de *kabuki* au cœur d'une fiction, en convoquant notamment une esthétique « documentaire » : caméra portée, longue focale, panoramiques passant de la scène à la salle, etc.

s'applique dès que les notions de point de vue et de réalisme de la représentation sont en jeu.

Ainsi repérons-nous dans de nombreux films japonais de l'époque le fait que ce qui est soumis à la reproduction puis projeté n'est plus le « monde », pour reprendre le terme de Cavell, c'est-à-dire le réel, mais une réalité déjà perturbée par des éléments non réalistes ou reconfigurés par des effets non réalistes⁸⁰⁷, tels que des éléments de décors, des éclairages⁸⁰⁸ ou des jeux d'acteurs ouvertement non-mimétiques. Nous remarquons également une fréquente mise en abîme de la projection cinématographique elle-même, celle-ci ne venant plus impressionner la surface immaculée de l'écran traditionnel mais se retrouvant inscrite, par une sorte de surcadrage diégétique, dans un environnement tridimensionnel où circulent des corps et des objets qui peuvent à leur tour faire office d'écrans, dans les deux sens du terme⁸⁰⁹. L'adresse aux spectateurs⁸¹⁰ mais aussi la mise en abyme de la pulsion scopique par des configurations voyeuristes⁸¹¹ viennent également interroger l'anonymat et la position dominante du spectateur, mettant par la même occasion en crise les rapports entre mise en scène et mise en cadre cinématographiques. Notons également que le genre du *jidaigeki* et plus particulièrement le *chanbara* présentent les affrontements de samourais

⁸⁰⁷ De nombreuses performances s'imposent ainsi à l'espace public grâce aux interventions dans les films de la période de troupes underground (*angura*) telles que Zero Dimension (*Zero Jigen*) dans *Les Funérailles des roses* (Toshio Matsumoto, 1969) ou The Situation Theater (*Jōkyō Gekijō*) et son leader Kara Jūrō dans *Journal d'un voleur de Shinjuku* (Nagisa Ōshima, 1968), sans oublier les films de Shūji Terayama qui font intervenir les membres de sa propre troupe Le Poulailleur (ou Le Paradis, *Tenjō Sajiki*) ou ceux de Katsu Kanai comme *L'Archipel désert* (1969) ou d'Akio Jissoji (*Mandara*, 1971).

⁸⁰⁸ Nous pensons notamment au cinéma de Seijun Suzuki (*Le Vagabond de Tōkyō*, 1966, *La Marque du tueur*, 1967) et au genre du film noir japonais en général durant les années 1960, avant l'influence du manga durant la décennie suivante sur le genre du *chanbara* par exemple. En outre, les derniers films de Suzuki (*Pistol Opera* [2001], *Princess Raccoon* [2005]) revendiquent l'influence de formes théâtrales et scéniques très hétérogènes.

⁸⁰⁹ *La Marque du tueur*, *Premier amour, version infernale* (Susumu Hani, 1968), *Eros+Massacre* (Kijū Yoshida, 1969) ou *Il est mort après la guerre* (Nagisa Ōshima, 1970) insistent particulièrement sur ces projections interdiégétiques.

⁸¹⁰ Évoquons les trois films réalisés par Nagisa Ōshima en 1968, *La Pendaison*, *Journal d'un voleur de Shinjuku* et *Le Retour des trois soullards*, ainsi que *Jetons les livres et sortons dans la rue* (Shūji Terayama, 1971), films qui en outre proposent des équivalents à des performances théâtrales (*happening*) ou des profilmiques théâtralisés. Pour des approches théoriques sur le regard caméra et l'interpellation du spectateur au cinéma, nous renvoyons notamment à Pascal BONITZER, « Les Deux regards : la notion de plan et le sujet de cinéma », *Cahiers du cinéma*, n° 275, avril 1977, p. 40-46, où l'auteur évoque notamment un « cinéma hystérique » ; Francesco CASSETTI, *D'un regard l'autre*, *op. cit.*, p. 101 et p. 126 ; André HELBO, *L'Adaptation. Du théâtre au cinéma*, *op. cit.*, p. 82 et p. 94.

⁸¹¹ Signalons par exemple les productions érotiques (*pinku eiga* dans les années soixante, *roman porno* dans les années soixante-dix et quatre-vingt), notamment celles de Kōji Wakamatsu (*Les Secrets derrière le mur* (1965), *Les Anges violés* (1967), *La Vierge violente* (1969)). Nous nous permettons à ce sujet de signaler notre texte « Le Cinéma érotico-politique de Kōji Wakamatsu : du rose chair au rouge carmin, les colorations contestataires des corps exposés », dans Françoise NICOL et Laurence PERRIGAULT (dir.), *La Scène érotique sous le regard*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2014, p. 259-270.

selon des configurations ouvertement spectaculaires⁸¹² déjà patentes chez Akira Kurosawa (le recrutement des guerriers dans *Les Sept Samourais* [1954], le duel final devant un « public » dans *Sanjūrō* [1962]), parfois poussées jusqu'à « l'agression » physique de la caméra portée⁸¹³ qui tente de les saisir. Enfin, l'investissement du monde par une succession de points de vue ou l'automatisme de la projection peuvent être quant à eux questionnés par des dispositifs de prise de vue distanciés⁸¹⁴ et uniponctuels semblant désigner le monde observé comme une scène. Par-delà, c'est bien entendu le principe même d'identification⁸¹⁵ qui est mis en cause par ces effets relevant d'un processus de distanciation, ce qui invite alors à considérer le cinéma moderne et son rapport au spectateur de la même façon qu'Alain Robbe-Grillet a pu envisager le nouveau roman, « ce roman contemporain, dont on répète volontiers qu'il veut exclure l'homme de l'univers [mais qui] lui donne donc en réalité la première place, celle de l'observateur⁸¹⁶. » Cette vision occidentale mériterait bien entendu d'être recontextualisée étant donné l'héritage culturel dans lequel s'inscrit le cinéma japonais, mais les analyses proposées dans cette étude sur la présence des arts scéniques dans des films de fiction pourraient justement permettre d'appréhender de façon originale cette revendication d'une certaine facticité dans le cinéma japonais des années soixante et soixante-dix.

Si le corpus de films japonais rassemblés ici a d'ailleurs été mis au service d'une approche théorique générale des rapports entre cinéma et théâtre, nous n'en espérons pas moins qu'ait ainsi été éclairée d'une lumière nouvelle une cinématographie souvent appréciée mais finalement peu analysée en Europe. Une remarque d'André Bazin au détour de

⁸¹² Nous renvoyons par exemple aux scènes d'affrontement dans *Harakiri* (Masaki Kobayashi, 1962), *Le Sabre du mal* (Kihachi Okamoto, 1966) ou *Hitokiri* (Hideo Gosha, 1969). Le rituel sacrificiel évoqué par le premier titre n'est pas lui aussi sans relever de la performance artistique comme l'illustre bien le court métrage *Yūkoku* (*Rites d'amour et de mort*, Yukio Mishima, 1965).

⁸¹³ Nous avons notamment en tête les batailles finales du *Grand Attentat* (Eiichi Kudō, 1964) et de *Samourai* (Kihachi Okamoto, 1965).

⁸¹⁴ Nous pensons aux plans-séquences à distance du profilmiq ue dans *Le Piège* (1961) ou *Le Rebelle* (1962) de Nagisa Ōshima, mais aussi à la « Théorie du paysage » (*fūkeiron*) de Masao Adachi, Masao Matsuda et Takuma Nakahira en opposition aux « crimes théâtralisés » (*gekijōgata hanzai*) dans des films comme *Aka Serial Killer* (Masao Adachi, 1969), *Il est mort après la guerre* et *Armée rouge/FPLP : déclaration de guerre mondiale* (Masao Adachi et Kōji Wakamatsu, 1971). Cf. Yuriko FURUHATA, *Cinema of Actuality: Japanese Avant-Garde Filmmaking in the Season of Image Politics*, Durham/London, Duke University Press, coll. « Asia-Pacific: Culture, Politics, and Society », 2013, p. 53 ; Mathieu CAPEL, « Adachi = image(s) », *Images de la culture*, n° 27, décembre 2012, p. 16-20 ; Mathieu CAPEL, « Ōshima sous le manteau : la question coréenne et les médias de masse », *Positif*, n° 627, mai 2013, p. 103-106.

⁸¹⁵ Nous avons déjà signalé au cours de cette étude le cas des acteurs travestis. Nous pouvons également souligner la présence de danseurs de *butō*, notamment de l'un des fondateurs de la discipline, Tatsumi Hijikata, dans les films de Teruo Ishii (*Orgies sadiques de l'ère Edo* (1969), *Horrors of Malformed Men* (1969), *The Blind Woman's Curse* (1970)) ou de Masahiro Shinoda (*Himiko*, 1974).

⁸¹⁶ Alain ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman* cité dans Jean MITRY, « En quête d'une dramaturgie », *Esthétique et psychologie du cinéma*, op. cit., p. 366.

l'une de ses critiques a attiré notre attention à ce sujet : « J'ai écrit à propos du cinéma japonais, que ce qui forçait en lui notre admiration, même dans ses moins bonnes productions, était son infaillible fidélité à une culture raffinée et puissante. Nos films occidentaux participant du divorce entre l'art et la civilisation sociale consacrée par le XIX^e siècle, ne sauraient bénéficier de ce capital indivisible⁸¹⁷. » La connotation exotique de cette notion de raffinement prête certes aujourd'hui à sourire mais il est probable que cette exigence pointée par Bazin soit attribuable à un système de studios très performant. Même si leurs raisons pouvaient être ouvertement nationalistes, il semble que les décideurs aient en effet su entretenir de judicieuses relations entre l'industrie cinématographique japonaise et un patrimoine culturel, artistique et littéraire. Aussi, bien que nous ayons choisi de nous concentrer principalement sur des séquences, au risque de déconsidérer intrigues et personnages, sommes-nous conscient de la possibilité de réinvestir la plupart des films ici réunis en prenant en compte leur portée esthétique, leur construction narrative globale ou leurs caractéristiques techniques. Par ailleurs, le fait que Jean-Jacques Tschudin, l'un des spécialistes francophones contemporains des pratiques théâtrales japonaises, ait déclaré lors d'une conférence publique⁸¹⁸ n'avoir qu'un ou deux titres en tête de films de fiction montrant des exemples de performances scéniques nipponnes laisse supposer qu'un tel corpus puisse se constituer dans d'autres cinématographies peu étudiées à ce jour en Occident.

Les pistes proposées par cette étude nous semblent en outre alimenter la réflexion qui accompagne les évolutions technologiques liées à la généralisation du numérique à l'ensemble des étapes de création et de réception des œuvres cinématographiques. À l'heure d'un renouveau du cinéma tridimensionnel et surtout de l'affirmation d'un « cinéma virtuel » basé sur la *motion capture* et la *performance capture*⁸¹⁹, la différenciation systématique que nous proposons entre mise en scène et mise en cadre apparaît comme indispensable si nous souhaitons identifier les paradigmes représentationnels (capture/restitution, monstration, narration) alors en jeu dans le cas d'une réalité représentée

⁸¹⁷ André BAZIN, « Portrait d'Auguste Renoir », *Cahiers du cinéma*, n° 47, mai 1955, p. 38. Il s'agit d'une critique du film *French Cancan* (Jean Renoir, 1954).

⁸¹⁸ « Conférence Jean-Jacques Tschudin - Partie 3 », *YouTube*, mise en ligne le 4 avril 2012 par la Fondation Pierre Bergé/Yves Saint-Laurent, <https://www.youtube.com/watch?v=QCT8c7S-f6k>, dernière consultation le 22 août 2015. Cette affirmation est d'autant plus étonnante que Jean-Jacques Tschudin a dirigé la thèse de Pascale SIMON, *La Culture populaire de Meiji : la naissance du cinéma japonais*, Université Paris 7, soutenue en 2003.

⁸¹⁹ Cf. notamment André GAUDREAU et Philippe MARION, *La Fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, *op. cit.* p. 226-229. Jean-Baptiste Massuet signale dans sa thèse l'emploi de l'expression « cinéma virtuel » par le réalisateur Robert Zemeckis dans Julien DUPUY, « Il était une fois la révolution », *Mad Movies*, n° 169, novembre 2004, p. 44. Cf., Jean-Baptiste MASSUET, *op. cit.*, p. 484.

par des images en mouvement. Peut-être serait-il même nécessaire d'envisager ce type de « cinéma » comme relevant d'une autre « série culturelle », celle justement de la performance théâtrale. Tandis que les salles de cinéma s'ouvrent de plus en plus au « hors-film » (concerts, opéras, ballets, manifestations sportives, etc.), cette différenciation doit également permettre d'envisager plus clairement l'impact de la monstration audiovisuelle sur ce que l'on nomme improprement des « captations ». Comme le signalent les appréciations variables de certaines échelles de plan en fonction de la nature des mises en scène abordées, le découpage ne revêt pas les mêmes fonctions selon qu'il sert la captation d'une performance (analyse logique et descriptive pour Bazin), la monstration fictionnelle du regard qu'un spectateur diégétique porte sur celle-ci (analyse psychologique conforme au point de vue du personnage) ou encore la narration de la diégèse qu'elle véhicule potentiellement à destination du seul spectateur extra-filmique (analyse psychologique en fonction de l'intérêt du spectateur). De même, la spatialisation du son qui s'est développée à partir de la fin des années soixante-dix mais s'est accélérée depuis la numérisation des supports participe de l'élaboration d'une place pour le spectateur au risque de contrevenir à une identification sensorielle : est-ce le spectateur ou le personnage qui sert de référent à la localisation spatiale d'un son ? Ce spectateur est-il immergé psychologiquement dans la diégèse ou « sensoriellement » dans le profilmique ?

Alors que différentes tendances se dessinent, voire s'opposent concernant la « captation » et la diffusion de spectacles vivants⁸²⁰ ou de manifestations sportives⁸²¹, notamment autour de la question du recours aux plans rapprochés, notre étude paraît ainsi proposer une méthode analytique pertinente. La systématisation des comparaisons que nous avons esquissées à l'occasion entre des représentations théâtrales au sein de fictions et les captations des pièces correspondantes nous semble ainsi une piste de recherche riche de promesses⁸²². Notons déjà que, dans le cas des performances scéniques japonaises, nous

⁸²⁰ Nous nous permettons de renvoyer à la journée d'étude organisée par Richard Bégin et Éric Thouvenel à l'université Rennes 2 le 11 octobre 2014, « En concert ? Au concert ? De concert ! L'enregistrement *live* à l'époque du numérique » (Programme Technès, EA Arts : pratiques et poétiques/Grafics Montréal/Université Lausanne), plus particulièrement aux interventions d'André Gaudreault (« Le metteur en image pris entre deux feux : surtout ne pas faire passer le "cinéma" en premier ! ») et Laurent Guido (« *The Opera Machine* ou la dissolution numérique de Bayreuth »).

⁸²¹ Lire par exemple Jacques BLOCISZEWSKI, « Le Foot hors champ », *Cahiers du cinéma*, n° 702, juillet/août 2014, p. 63-64.

⁸²² Ne serait-ce que dans le cas du cinéma japonais, il faudrait également considérer des propositions contemporaines comme celles de Takashi Miike avec la captation de son adaptation en 2005 de la pièce de *kabuki Demon Pond* (Kyōka Izumi, 1913) ou l'approche documentaire de Kazuhiro Sōda dans *Theatre 1 & 2* (2012) sur la troupe Seinendan dirigé par Oriza Hirata. Les adaptations télévisuelles, notamment en séries télévisées

avons pu montrer que le gros plan peut par exemple se faire très intrusif lors d'une captation, soit parce qu'il semble pointer un élément à envisager en dehors de la diégèse théâtrale (l'acteur plutôt que le personnage par exemple, malgré la forte présentationnalité des pratiques scéniques japonaises, acteur qui se retrouve inclus de force dans un rapport spectatorial privilégié au sein d'une diégèse filmique), soit parce qu'il trahit la performance en ne montrant pas suffisamment les éléments qui la composent. Il n'est dès lors pas étonnant que soit régulièrement reprochée aux captations d'opéra par exemple une tendance à la « cinématisation⁸²³ », c'est-à-dire à l'exploitation de la mise en cadre à des fins narratives et non plus seulement monstratives⁸²⁴. Or, l'opéra peut effectivement s'apprécier comme spectacle global (pour ne pas dire « œuvre d'art totale ») ou comme somme de performances individuelles, ou encore comme histoire et même diégèse. En définitive, la polarisation des analyses de captations sur des questions de mise en cadre « par-dessus » une performance théâtrale indiquent bien que les enjeux créatifs proprement cinématographiques ne doivent pas être attribués au montage comme c'est généralement le cas, mais au découpage. En effet, ce ne sont pas dans les associations symboliques ou plastiques d'influences bien souvent littéraires ou picturales, mais dans les mises en rapport narrativo-monstratives entre deux portions de réalité filmique que le cinéma trouve ses spécificités ontologiques en tant que régime de représentation.

(nous avons évoqué *Yukinojō Henge*), de pièces du répertoire pourraient également présenter un intérêt quant aux choix de mise en cadre des représentations scéniques par exemple, eu égard au format employé.

⁸²³ Ce néologisme a notamment été employé par André Gaudreault lors de sa communication à la journée d'étude organisée par Richard Bégin et Éric Thouvenel à l'université Rennes 2 le 11 octobre 2014, *op. cit.*

⁸²⁴ Cf. André GAUDREULT, « Réponses à 1895 », art. cit., p. 24.

BIBLIOGRAPHIE

I. Théories du cinéma

I.1. Ouvrages généraux

Jacques AUMONT et Michel MARIE, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma », 2007, 245 p.

I.2. Approches historiques : cinéma des premiers temps, attraction, intermédialité, etc.

François ALBERA, Alain BOILLAT, Alain CAROU et Laurent LE FORESTIER, « Pour une nouvelle histoire du cinématographe : cinq questions à André Gaudreault », *1895, Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 57, avril 2009, p. 9-16.

Rick ALTMAN, « De l'intermédialité au multimédia : cinéma, médias, avènement du son », *Cinémas : revues d'études cinématographiques*, vol. 10, n° 1, 1999, p. 37-53.

Édouard ARNOLDY et Laurent LE FORESTIER, « Alain Boillat, *Du bonimenteur à la voix-over : voix-attraction et voix-narration au cinéma*, Lausanne, Éditions Antipodes, coll. « Médias et Histoire », 2007, 539 p. », *1895, Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 55, 2008, version numérique mise en ligne le 1^{er} juin 2011, <http://1895.revues.org/4133>, dernière consultation le 23 août 2015.

Alain BOILLAT, « André Gaudreault, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS, 2008, 256 p. », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 19, n° 2-3, 2009, p. 361-70.

Alain BOILLAT, *Du bonimenteur à la voix-over : voix-attraction et voix-narration au cinéma*, Lausanne, Antipodes, coll. « Médias et Histoire », 2007, 539 p.

Noël BURCH, *La Lucarne de l'infini : naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan, coll. « Fac. Série Cinéma et image », 1991, 303 p.

Sergueï M. EISENSTEIN, « Le Montage des attractions » (1923), *Le Film : sa forme, son sens*, Paris, Christian Bourgois, 1976, 413 p.

André GAUDREULT, *Cinéma et attraction : pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS Éditions, 2008, suivi de Georges MÉLIÈS, « Les vues cinématographiques » (paru à l'origine dans *Annuaire général et international de la photographie*, Paris, Plon, 1907, p. 362-392, édité par Jacques Malthête), 252 p.

André GAUDREULT, « Réponses à 1895 », *1895, Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 57, avril 2009, p. 17-30.

André GAUDREULT et Tom GUNNING, « Le cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma », dans Jacques AUMONT, André GAUDREULT et Michel MARIE (dir.), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1989, p. 49-63.

André GAUDREULT et Philippe MARION, *La Fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts visuels », 2013, 275 p.

Tom GUNNING, « Cinéma des attractions et modernité », *Cinémathèque*, n° 5, 1994, p. 129-139.

Tom GUNNING, « Le Cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde », traduit de l'anglais par Franck Le Gac, *1895, Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 50, décembre 2006, p. 55-65, texte paru pour la première fois dans *Wide Angle*, vol. VIII, n° 3/4, 1986, p. 63-70 et reproduit dans Thomas ELSAESSER et Adam BARKER (dir.), *Early Cinema – Space Frame Narrative*, Londres, British Film Institute, 1990, p. 56-62.

Wanda STRAUVEN (dir.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam, Amsterdam University Press, coll. « Film culture in transition », 2006, 460 p.

I.3. Approches philosophiques et ontologiques

Stanley CAVELL, *La Projection du monde : réflexions sur l'ontologie du cinéma*, Paris, Belin, 1999, 299 p.

Marc CERISUELO, « Le cinéma changé en sa perte, *La Projection du monde* de Stanley Cavell (ch.1) », dans Jean-Pierre Moussaron et Jean-Baptiste Thoret (dir.), *Why Not ? Sur le cinéma américain*, Pertuis, Rouge Profond, 2003, (330 p.), p. 164-173.

Caroline CHIK, *L'Image paradoxale : fixité et mouvement*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Arts du spectacle. Images et sons », 2011, 292 p.

Hugo CLÉMOT, *La Philosophie d'après le cinéma : une lecture de La Projection du monde de Stanley Cavell*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Æsthetica », 2014, 231 p.

Antoine De BAECQUE, « Stanley Cavell : "Le cinéma colle à la peau de l'Amérique" », *Cahiers du cinéma*, hors-série, n° 26, « Le Siècle du cinéma », p. 58-61.

Gilles DELEUZE, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1983, 298 p.

Gilles DELEUZE, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1985.

Gilles DELEUZE, conférence de 1987 à la Fémis retranscrite dans « Qu'est-ce que l'acte de création ? », *Trafic*, n° 27, automne 1998, 378 p.

Élise DOMENACH, *Stanley Cavell, le cinéma et le scepticisme*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Philosophies », 2011, 113 p.

Jean-Baptiste MASSUET, *Quand le dessin animé rencontre le cinéma en prises de vues réelles : modalités historiques, théoriques et esthétiques d'une scission-assimilation entre deux régimes de représentation*, thèse de doctorat sous la direction de Laurent Le Forestier, Université Rennes 2, 2013, 529 p.

Clément ROSSET, « L'Objet cinématographique », *Propos sur le cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 2001, (137 p.), p. 125-137.

I.4. Approches (néo-)formalistes

David BORDWELL, *The Films of Carl-Theodor Dreyer*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1981, 251 p.

David BORDWELL, *Narration in the Fiction Film*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1985, 370 p.

David BORDWELL, *Poetics of Cinema*, New York, Routledge, 2008, 499 p.

Edward BRANIGAN, *Narrative Comprehension and Film*, Londres/New York, Routledge, coll. « Sightlines », 1992, 325 p.

Edward BRANIGAN, *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Berlin/New York/Amsterdam, Mouton Publishers, coll. « Approaches to semiotics », 1984, 246 p.

Noël BURCH, *Praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1969, 254 p.

Cinematics, <http://www.cinematics.lv/database.php>, dernière consultation le 17 septembre 2014.

I.5.Approches narratologiques

André GAUDREAU, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris/Québec, Méridiens Klincksieck/Presses de l'Université Laval, 1988, 200 p.

André GAUDREAU, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris/Québec, Armand Colin/Nota Bene, édition revue, corrigée et augmentée par l'auteur, 1999, 193 p.

André GAUDREAU et Thierry GROENSTEEN (dir.), *La Transécriture : pour une théorie de l'adaptation (Littérature, Cinéma, Bande Dessinée, Théâtre, Clip)*, Québec/Angoulême, Nota Bene/Centre national de la bande dessinée et de l'image, 1998, 280 p.

André GAUDREAU et François JOST (dir.), *La Croisée des médias*, Paris, CREDHESS, n° 9 de *Sociétés et représentations*, 2000, 333 p.

André GAUDREAU et François JOST (dir.), *Le Récit cinématographique*, Paris, Nathan, coll. « Fac. Série Cinéma et image », 1994, 159 p.

François JOST, *L'Œil-caméra : entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, deuxième édition, 1989 [1987], 162 p.

Albert LAFFAY, *Logique du cinéma*, Paris, Masson, coll. « Évolution des sciences », 1964, 171 p.

I.6.Approches sémiologiques, psychologiques et psychanalytiques

Mireille BERTON, « *Cinéma et hypnose* (Raymond Bellour, *Le Corps du cinéma : hypnoses, émotions, animalités* | Stefan Andriopoulos, *Besessene Körper : Körperschaften und die Erfindung des Kinos* | Ruggero Eugeni, *La relazione d'incanto. Studi su cinema e ipnosi* | Rae Beth Gordon, *Why the French Love Jerry Lewis : From Cabaret to Early Cinema*), 1895, *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 58, 2009, version numérique mise en ligne le 1^{er} octobre 2012, <http://1895.revues.org/3971>, dernière consultation le 23 août 2015.

Pascal BONITZER, « Les Deux regards : la notion de plan et le sujet de cinéma », *Cahiers du cinéma*, n° 275, avril 1977, p. 40-46.

Francesco CASETTI, *D'un regard l'autre : le film et son spectateur*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Regards et écoutes », 1990, 205 p.

Christian METZ, « À propos de l'impression de réalité au cinéma », *Cahiers du cinéma*, n° 166-167, mai-juin 1965, p. 75-83.

Christian METZ, *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Klincksieck, 1991, 228 p.

Christian METZ, *Essais sur la signification au cinéma*, tome 1, Paris, Klincksieck, coll. « Esthétique », 1971 [1968], 246 p.

Christian METZ, *Le Signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*, Christian Bourgois, Paris, 2002 [1977], 370 p.

Albert MICHOTTE VAN DEN BERCK, « Le Caractère de "réalité" des projections cinématographiques », *Revue internationale de Filmologie*, tome 1, numéro 3-4, octobre 1948, p. 249-261.

Edgar MORIN, *Le Cinéma ou L'Homme imaginaire : essai d'anthropologie sociologique*, Paris, Minuit, 1956, 250 p.

Roger ODIN, *De la fiction*, De Boeck Université, coll. « Arts et cinéma », Paris/Bruxelles, 2000, 183 p.

I.7. Approches esthétiques

Simon DANIELLOU, *La Plénitude de l'image : pour une reconsidération esthétique de la représentation dans quatre films récents de Brian De Palma*, mémoire de Master d'Études cinématographiques sous la direction d'Éric Thouvenel, Université Rennes 2, 2008-2010, 175 p.

François JOST, « Le Film comme œuvre », *Protée*, vol. 19, n° 3, « Le cinéma et les autres arts », automne 1991, p. 9-16.

Laurent JULLIER, *L'Écran post-moderne : un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs Visuels », 1997, 203 p.

Luc LAGIER et Jean-Baptiste THORET, *Mythes et masques : les fantômes de John Carpenter*, Paris, Dreamland, coll. « Image par image », 1998, 335 p.

José MOURE, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs Visuels », 1997, 271 p.

Aaron SULTANIK, *Film: A Modern Art*, Plainsboro, Associated University Presses, 1986.

Clélia ZERNIK, *Perception-cinéma : les enjeux stylistiques d'un dispositif*, Paris, Vrin, coll. « Philosophie et cinéma », 2010, 128 p.

I.8. Approches analytiques (mise en scène, découpage, montage)

Béla BALÁZS, *Le Cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2011 [1948], 366 p.

Béla BALÁZS, *L'Esprit du cinéma*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2011 [1930], précédé de Jean-Michel PALMIER, « Béla Balázs, théoricien marxiste du cinéma » (1976), 396 p.

Jacques BLOCISZEWSKI, « Le Foot hors champ », *Cahiers du cinéma*, n° 702, juillet/août 2014, p. 63-64.

Laurent JULLIER, *L'Analyse de séquences*, troisième édition refondue, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts visuels, 2011, 222 p.

I.8.a. Mise en scène

Jacques AUMONT, *Le Cinéma et la mise en scène*, deuxième édition, Paris, Armand Colin, 2015 [2006], 205 p.

Alain BERGALA, « Filmer la Vierge : la rencontre avec la Vierge (à propos d'un plan de *Passion*) », *Nul mieux que Godard*, Paris Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1999, p. 142-153.

Julien DUPUY, « Il était une fois la révolution », *Mad Movies*, n° 169, novembre 2004, p. 42-45.

Thierry JOUSSE, *John Cassavetes*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Auteurs », 1989, 159 p.

I.8.b. Découpage

Timothy BARNARD, annexes à André BAZIN, *What is Cinema?*, traduction de Timothy Barnard, Montréal, Caboose, 2009, 352 p.

Timothy BARNARD, *Découpage*, Montréal, Caboose, coll. « Kino-Agora », vol. 7., 2014, 80 p.

Timothy BARNARD, introduction à André BAZIN, « *Découpage* », traduction de Timothy Barnard, Montréal, Caboose, 2015, 32 p.

André BAZIN, « L'Évolution du langage cinématographique », article résultant « de la synthèse de trois articles, le premier écrit pour le livre anniversaire *Vingt ans de cinéma à Venise* (1952), le second, intitulé « le découpage et son évolution », paru dans le n° 93 (juillet 1955) de la revue *L'Âge Nouveau*, et le troisième dans les *Cahiers du cinéma* (n° 1, 1950) » (note 1, p. 131), repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ? I. Ontologie et langage*, Paris, Le Cerf, coll. « Septième Art », 1958, (180 p.), p. 131-148.

Walter BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, version en ligne, <http://www.artelab.uni-bremen.de/~robbe/KunstwerkBenjamin.pdf>, dernière consultation le 28 juillet 2015.

Walter BENJAMIN, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » (1936), *Écrits français*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1991, version française par Walter Benjamin et Pierre Klossowski (1936), 389 p.

Walter BENJAMIN, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939), Paris, Allia, 2003, version allemande de 1939 traduite en 1959 par Maurice de Gandillac, revue en 2000 par Rainer Rochlitz, 78 p.

Walter BENJAMIN, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939), Paris, Allia, 2011, nouvelle traduction de l'allemand par Lionel Duvoy, 94 p.

Walter BENJAMIN, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939), Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot – Philosophie », 2013, nouvelle traduction de l'allemand par Frédéric Joly, 144 p.

« Keyframe : The Spielberg Face » par Fandor, basé sur un montage d'extraits, en ligne sur *YouTube*, mise en ligne le 13 décembre 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=VS5W4RxGv4s&feature=youtu.be>, dernière consultation le 18 août 2015.

Laurent LE FORESTIER, « Archéologie du découpage : de la pensée technique à la réflexion théorique », 24 septembre 2013, colloque international « Le Découpage au cinéma : enjeux théoriques et poétiques » organisé par Vincent Amiel, Gilles Mouëllic et José Moure, 23-27 septembre 2013, Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, Cerisy-la-Salle, mise en ligne le 2 octobre 2013, <http://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/forge/861>, dernière consultation le 28 juillet 2015.

I.8.c. Montage

Vincent AMIEL, *Esthétique du montage*, troisième édition, Paris, Armand Collin, coll. « Cinéma/Arts visuels », 2014, [2001], 173 p.

André BAZIN, « Montage interdit », composé à partir de textes parus dans *Cahiers du cinéma*, n° 25, juillet 1953, et n° 65, décembre 1956, repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ? I. Ontologie et langage*, Paris, Le Cerf, coll. « Septième Art », 1958, (180 p.), p. 117-129.

Henri COLPI, *Lettres à un jeune monteur*, Paris, Les Belles Lettres, 1996, 190 p.

Térésa FAUCON, *Penser et expérimenter le montage*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Les Fondamentaux de la Sorbonne Nouvelle », 2009, 165 p.

François TRUFFAUT, *Hitchcock/Truffaut*, édition définitive, Paris, Ramsay, 1983, 311 p.

I.8.d. Point de vue

Jean DOUCHET, *Hitchcock*, nouvelle édition, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite Bibliothèque », 1999 [1967], 316 p.

Joël MAGNY, *Le Point de vue : de la vision du cinéaste au regard du spectateur*, Paris, Cahiers du cinéma/CNDP, coll. « Les Petits Cahiers », 2001, 94 p.

II. Théories des arts du spectacle

II.1. Théâtralité et performativité au théâtre

Jean ALTER, *Sociosemiotic Theory of Theatre*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1990, 280 p.

Roland BARTHES, « Le théâtre de Baudelaire » (1954), *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Paris, Seuil, coll. « Essais. Points », 2002, (358 p.), p. 122-129, paru pour la première fois dans *Théâtre populaire*, n° 8, juillet-août 1954, républié comme préface au « Théâtre » de Baudelaire, *Œuvres complètes*, Club du Meilleur Livre, tome I, 1955, puis dans Roland BARTHES, *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1964, (275 p.), p. 41-47.

Peter BROOK, *L'Espace vide*, traduit par Christian Estienne et Franck Fayolle, Paris, Seuil, 1977, 181 p.

Marvin CARLSON, « Résistance à la théâtralité », traduction de Virginie Magnat, *Théâtre public*, n° 205, « Entre-deux. Du théâtral au performatif », juillet-septembre 2012, p. 28-35.

Études littéraires, vol. 13, n° 3, « Théâtre et théâtralité : essais d'études sémiotiques », Québec, Les Presses de l'Université de Laval, 1980.

Josette FÉRAL, « Les Paradoxes de la théâtralité », *Théâtre public*, n° 205, « Entre-deux. Du théâtral et du performatif », juillet-septembre 2012, p. 8-11, texte reprenant « quelques paragraphes de l'avant-propos du numéro spécial de *Substance, Theatricality*, n° 98/99, n° 2 et 3, 2002, p. 3-13 ».

Josette FÉRAL, Jeannette LAILLOU SAVONA et Edward A. WALKER (dir.), *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Ville de LaSalle, Hurtubise, coll. « Brèches », 1985, 271 p.

Virginie MAGNAT, « Performativité et théâtralité aux États-Unis », *Théâtre public*, n° 205, « Entre-deux. Du théâtral au performatif », juillet-septembre 2012, p. 22-26.

Janelle REINELT, « La Politique du discours : performativité et théâtralité », *Théâtre public*, n° 205, « Entre-deux. Du théâtral au performatif », juillet-septembre 2012, p. 12-20 (paru en anglais pour la première fois dans *Substance*, n° 98-99, n° 2 et 3, « Theatricality », 2002, p. 201-216).

II.2. Rapport au spectateur

Bertolt BRECHT, « Petit Organon pour le théâtre » (1948), *Écrits sur le théâtre*, vol. 2, Paris, L'Arche, 1979 [1963], (622 p.), p. 7-53.

Claire DESPIERRES et Florence FIX (dir.), *Le Destinataire au théâtre (1950-2000) : à qui parle-t-on ?*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2010, 142 p.

Sandrine DUBOUILH « L'Analyse scénographique, un outil pour "penser le spectateur" », *Théâtre public*, n° 208, « Penser le spectateur », avril-juin 2013, p. 94-97.

Lorraine DUMÉNIL, « De l'image cinématographique à la présence théâtrale. Ou pourquoi le théâtre chez Antonin Artaud », *Théâtre public*, n° 204, « Entre théâtre et cinéma : recherches, inventions, expérimentations », avril-juin 2012, p. 14-18.

André HELBO, *Les Mots et les gestes: essai sur le théâtre*, Lille, Presses Universitaires de Lille, coll. « Littérature générale », 1983, 117 p.

Octave MANNONI, « Je sais bien mais quand même... » (1963), *Clefs pour l'imaginaire ou L'Autre scène*, Seuil, coll. « Le Champ freudien », Paris, 1969, 361 p.

III. Théories du spectateur

III.1. Théâtralité en peinture

Michael FRIED, *Contre la théâtralité : du minimalisme à la photographie contemporaine*, traduit de l'anglais par Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2007 [1998], 280 p.

Michael FRIED, *Le Modernisme de Manet. Esthétique et origines de la peinture moderne 3*, traduit de l'anglais par Claire Brunet, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2000 [1996], 414 p.

Michael FRIED, *La Place du spectateur. Esthétiques et origines de la peinture moderne 1*, traduit de l'anglais par Claire Brunet, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1990 [1980], 264 p.

Michael FRIED, *Le Réalisme de Courbet. Esthétique et origines de la peinture moderne 2*, traduit de l'anglais par Michel Gautier, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1993 [1990], 416 p.

Ligeia : dossiers sur l'art, « Art et frontalité : scène, peinture, performance », n° 81-82-83-84, janvier-juin 2008.

III.2. Le spectateur et l'œuvre

Umberto ECO, *L'Œuvre ouverte*, traduit de l'Italien par Chantal Roux de Bézieux, Paris, Seuil, 1965, 315 p.

François LOTH, « Qu'est-ce que le représentationnalisme ? », blog *Métaphysique, ontologie, esprit*, mis en ligne le 16 avril 2015, <https://francoisloth.wordpress.com/2015/04/16/quest-ce-que-le-representationnalisme/>, dernière consultation le 9 mai 2015.

Marie-José MONDZAIN, *Homo Spectator*, Paris, Bayard, 2007, 269 p.

Jacques RANCIÈRE, *Le Partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique/Les Belles Lettres, 2000, 74 p.

Jacques RANCIÈRE, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, 145 p.

IV. Le cinéma et les autres arts

Ricciotto CANUDO « Manifeste des sept arts », *L'Usine aux images*, Paris, Séguier/Arte, 1995, p. 161-164.

IV.1. Cinéma et arts du spectacle (théâtre, danse, musique, opéra, etc.)

Jacqueline AUBENAS (dir.), *Filmer la danse*, Bruxelles, Communauté française de Belgique/Ministère de la communauté française, 2006, 280 p.

David BALL et Frédérique TOURDOIRE-SURLAPIERRE (dir.), *Coulisses*, n° 33, « Parages des adaptations : quand le théâtre fait son cinéma (théâtre au cinéma et cinéma au théâtre) », janvier 2006.

Georges BANU, « Eisenstein, le Japon et quelques techniques du montage », dans Denis BABLET (dir.), *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts*, Lausanne, La Cité/L'Âge d'homme, coll. « Théâtre années vingt », 1978.

Timothy BARNARD, « Who was Rozenkranz? » *Caboose*, site en ligne, <https://www.caboosebooks.net/what-is-cinema>, dernière consultation le 20 octobre 2014.

André BAZIN, « Théâtre et cinéma I », paru dans *Esprit*, n° 180, juin 1951, repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ? II. Le cinéma et les autres arts*, Paris, Le Cerf, coll. « Septième Art », 1959, (147 p.), p. 69-89.

André BAZIN, « Théâtre et cinéma II », paru dans *Esprit*, n° 181, juillet-août 1951, repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ? II. Le cinéma et les autres arts*, Paris, Le Cerf, coll. « Septième Art », 1959, (147 p.), p. 90-118.

Pascal BOUCHEZ, *Filmer l'éphémère : récrire le théâtre (et Mesguich) en images et en sons*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Information - Communication », 2007, 556 p.

Ben BREWSTER et Lea JACOBS, *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film*, New York, Oxford University Press, 1997, 244 p.

Cahiers théâtre Louvain, n° 46, « Filmer le théâtre », 1981.

Marguerite CHABROL et Tiphaine KARSENTI (dir.), *Théâtre et cinéma : le croisement des imaginaires*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2013, 264 p.

CinémAction, n° 93, « Le Théâtre à l'écran », dirigé par René PRÉDAL 1999, 278 p.

Bernard DORT, « Pour une critique brechtienne du cinéma », *Cahiers du cinéma*, n° 114, décembre 1960, p. 33-43.

Germaine DULAC, « Le mouvement créateur d'action » (1924), *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*, Paris, Paris expérimental, 1994, p. 46-50, conférence donnée le 7 décembre 1924, retranscrite pour la première fois dans *Cinémazine*.

Sergueï M. EISENSTEIN, « Du cinéma en relief », *Le Mouvement de l'art*, texte établi par François Albera et Naoum Kleiman, Paris, Cerf, coll. « Septième art », 1986, (288 p.), p. 97-158.

Études littéraires, vol. 45, n° 3, « Adapter le théâtre au cinéma », dirigé par Esther PELLETIER et Irène ROY, Québec, Les Presses de l'Université de Laval, 2015.

André GARDIES, Jacques GERSTENKORN et Christine HAMON-SIRÉJOLS (dir.), *Cinéma et théâtralité*, Lyon, Aléas, coll. « Cahiers du GRITEC », 1994, 241 p.

Laurent GUIDO, « De la "mise en scène" à la "mise en pièces". Les moments chorégraphiques de *Tetro* », dans Antony FIANT, Pierre-Henry FRANGNE et Gilles MOUËLLIC (dir.), *Les Œuvres d'art dans le cinéma de fiction*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », (319 p.), p. 231-245.

Laurent GUIDO, « De l'"opéra de l'œil" aux "films à sensation" : musique et théâtralité aux sources de l'horreur cinématographique », *Cinemas : revue d'études cinématographiques*, vol. 20, n° 2-3, 2010, p. 13-40.

Laurent GUIDO, « "Quel théâtre groupera jamais tant d'étoiles ?" Musique, danse et intégration narrative dans les attractions gestuelles du Film d'Art », *1895, Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 56, décembre 2008, p. 149-172.

André HELBO, *L'Adaptation. Du théâtre au cinéma*, Paris, Armand Colin, coll. « U », série « Cinéma et audiovisuel », 1997, 136 p.

André HELBO, *Signes du spectacle : des arts vivants aux médias*, Bruxelles/Berlin/New York, P.I.E. – Peter Lang, 2006, 147 p.

Yannick HOFFERT et Lucie KEMPF (dir.), *Le Théâtre au cinéma : adaptation, transposition, hybridation*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2010, 245 p.

Youssef ISHAGHPOUR, *Opéra et théâtre dans le cinéma d'aujourd'hui*, Paris, La Différence, 1995, 99 p.

Frank KESSLER et Sabine LENK, « "Truco-logiques 1900 : la magie des trucages et des effets spéciaux entre la scène et l'écran », colloque international « La Magie des effets spéciaux : cinéma, technologie, réception », organisé par André Gaudreault, Martin Lefebvre et Viva Paci, Montréal, Cinémathèque de Montréal, du 5 au 10 novembre 2013.

Lev KOULECHOV, « Le cinéma comme fixation de l'action théâtrale » (publié pour la première fois dans *Ermitaj*, n° 13, 1922) et « Cirque-cinéma théâtre » (publié pour la première fois dans *Tsirk*, n° 1, 1925), *L'Art du cinéma et autres écrits (1917-1934)*, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Histoire et théorie du cinéma », 1994, (250 p.), p. 70-71 et p. 113-115.

André LOISELLE et Jeremy MARON (dir.), *Stages of Reality: Theatricality in Cinema*, Toronto/Buffalo, University of Toronto Press, 2012, 237 p.

Andrée MARTIN, « Le Cinéma de danse », *Protée*, vol. 19, n° 3, « Le cinéma et les autres arts », automne 1991, p. 72-77.

Jean MITRY, « En quête d'une dramaturgie », *Esthétique et psychologie du cinéma*, tome 2, « Les Formes », Paris, Éditions universitaires, coll. « Encyclopédie universitaire », 1965, (466 p.), p. 281-368.

Gilles MOUËLLIC, « Entre simulation et expérimentation : présence du théâtre dans trois films "improvisés" », *Théâtre public*, n° 204, « Entre théâtre et cinéma : recherches, inventions, expérimentations », avril-juin 2012, p. 66-70.

Patrice PAVIS, *L'Analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, deuxième édition, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts visuels », 2012, 431 p.

Béatrice PICON-VALLIN (dir.), *Le Film de théâtre*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Arts du spectacle », 1997, 286 p.

Muriel PLANA, *Roman, théâtre, cinéma : adaptation, hybridation et dialogue des arts*, Paris, Bréal, 2004, 255 p.

David Norman RODOWICK, « From *An American in Paris* : Identity and Desire in Two Musicals by Vincente Minnelli », dans Sylvie CHALAYE et Gilles MOUËLLIC (dir.), *Comédie musicale : les jeux du désir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2008, (285 p.), p. 47-60.

David RODOWICK, « Le Circuit du désir », dans Raymond BELLOUR (dir.), *Le Cinéma américain. Analyse de films*, tome II, Paris, Flammarion, 1980, (271 p.), p. 162-190, paru

en anglais sous le titre « Vision, Desire and the Film Text », *Camera-Obscura*, automne 1980, n° 6, p. 55-89.

M. ROZENKRANZ, « Le Cinéma et le théâtre. Étude sur la situation du théâtre », traduit par Raoul Audouin, *Esprit*, n° 20, mai 1934, p. 254-269.

Nick de SEMLYEN, « Brian De Palma Q&A », *Empire*, date de mise en ligne inconnue, <http://www.empireonline.com/interviews/interview.asp?IID=1760>, dernière consultation le 20 août 2015.

Susan SONTAG, « Film and Theatre », *The Tulane Drama Review*, vol. 11, n° 1, autumn 1966, p. 24-37, version numérique sur <http://links.jstor.org/sici?sici=0886-800X%28196623%2911%3A1%3C24%3AFAT%3E2.0.CO%3B2-T>, dernière consultation le 29 mai 2012.

Charles TESSON, *Théâtre et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma / SCEREN-CNDP, coll. « Les Petits Cahiers », 2007, 95 p.

Théâtre public, n° 204, « Entre théâtre et cinéma : recherches, inventions, expérimentations », dirigé par Marguerite CHABROL et Tiphaine KARSENTI, juin 2012.

IV.2. Cinéma et arts visuels (peinture, photographie, etc.)

Jacques AUMONT, *L'Œil interminable*, Paris, La Différence, coll. « Les Essais », édition revue et augmentée, 2007, 345 p.

André BAZIN, « Peinture et cinéma », dans *Qu'est-ce que le cinéma ? II. Le cinéma et les autres arts*, Paris, Le Cerf, coll. « Septième Art », 1959, (147 p.), p. 127-132.

Raymond BELLOUR, *L'Entre-images : photo, cinéma, vidéo*, Paris, La Différence, coll. « Mobile matière », 1990, 347 p.

Martine BUBB, « Raymond Bellour, la chambre et l'art de "l'entre-images" », *Appareil*, n° 15, « L'art dans le tout numérique », 2015, mis en ligne pour la première fois en juillet 2008, <https://appareil.revues.org/569>, dernière consultation le 28 juillet 2015.

V. Le cinéma japonais

V.1. Approches générales

V.1.a. Histoire du cinéma japonais

V.1.a.i. Ouvrages et contributions à des ouvrages collectifs

Joseph L. ANDERSON et Donald RICHIE, *The Japanese Film: Art and Industry*, édition augmentée, Princeton, Princeton University Press, 1982, 526 p.

Joanne BERNARDI, *Writing in Light: The Silent Scenario and the Japanese Pure Film Movement*, Detroit, Wayne State University Press, 2001, 354 p.

Mathieu CAPEL, « De la pédagogie au spectacle : propagande militariste à travers les films de guerre japonais 1933-1945 » et « ... les œuvres de Prokino, en dépit de leur immaturité technique... », dans Jean-Pierre BERTIN-MAGHIT (dir.), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Nouveau monde éditions, 2008, (816 p.), p. 339-362 et p. 261-276.

Antoine COPPOLA, *Le Cinéma asiatique : Chine, Corée, Japon, Hong Kong, Taiwan*, Paris/Budapest/Torino, L'Harmattan, coll. « Images plurielles », 2004, 487 p.

Simon DANIELLOU, « *La Légende des 47 rōnin à l'écran : une société japonaise en quête d'identité* », dans Jacqueline BEL (dir.), *Les Cahiers du littoral*, vol. 18, 2015, p. 3-20.

Darrell W. DAVIS, *Picturing Japaneseness. Monumental Style, National Identity, Japanese Film*, New York, Columbia University Press, coll. « Film and Culture », 1996, 304 p.

Jeffrey A. DYM, *Benshi, Japanese Silent Film Narrators, and their Forgotten Narrative Art of Setsumei: A History of Japanese Silent Film Narration*, Lewiston, Edwin Mellen Press, 2003, 292 p.

Yuriko FURUHATA, *Cinema of Actuality: Japanese Avant-Garde Filmmaking in the Season of Image Politics*, Durham/London, Duke University Press, coll. « Asia-Pacific: culture, politics, and society », 2013, 280 p.

Roger GARCIA, Claudine PAQUOT et Charles TESSON, *L'Asie à Hollywood*, Paris/Locarno, Cahiers du cinéma/Festival international du film de Locarno, coll. « Essais », 2001, 256 p.

Aaron Andrew GEROW, *Writing a Pure Cinema: Articulations of Early Japanese Film*, thèse de doctorat en philosophie, sous la direction de Dudley Andrew, Université de l'Iowa, 1996, 349 p.

Michael GIBB, Andrew David JACKSON et Dave WHITE (dir.), *How East Asian Films are Reshaping National Identities : Essays on the Cinema of China, Japan, South Korea and Hong Kong*, Lewiston/Queenston/Lampeter, The Edwin Mellen Press, 2006, 275 p.

Adrien GOMBEAUD (dir.), *Dictionnaire du cinéma asiatique*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2008, 636 p.

Hiroko GOVAERS (dir.), *Le Cinéma japonais de ses origines à nos jours*, partie 2, Paris, Fondation du Japon/Kawakita Memorial Film Institute, 1984, 144 p.

Yuko IRIKO, *Le Cinéma japonais vis-à-vis de la critique française : à l'aube de la Nouvelle Vague*, mémoire de maîtrise, sous la direction de Marc Cerisuelo et Charles Tesson, Paris 3, 2000, 108 p.

Jay McROY (dir.), *Japanese Horror Cinema*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2005, 220 p.

Frédéric MONVOISIN, *Cinemas d'Asie, d'hier et d'aujourd'hui : Japon, Corée du sud, Taïwan, Chine et Hong Kong*, Paris, Armand Collin, coll. « Focus cinéma », 2015, 173 p.

Frédéric MONVOISIN, *Cinemas d'Asie : Hongkong, Corée du Sud, Japon, Taiwan. Analyse géopolitique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, 288 p.

Abé Mark NORNES (dir.), *The Pink Book: The Japanese Eroducton and its Contexts*, A Kinema Club Book, 2014, 445 p.

Donald RICHIE, *A Hundred Years of Japanese Film: A Concise History, with a Selective Guide to DVDs and Videos*, Tōkyō/New York/London, Kodansha International, 2005 [2001], 317 p.

Donald RICHIE, *Le Cinéma japonais*, Paris, Éditions du Rocher, 2005, 402 p.

Donald RICHIE, *Japanese Cinema: Film Style and National Character*, New York, Anchor Books, 1971 [1961], 261 p.

Frédéric SANCHEZ (dir.), *Encyclopédie dvd du cinéma asiatique*, Paris, Chiron, 2006, 543 p.

Stephen SARRAZIN, *Réponses du cinéma japonais contemporain (1990-2004)*, La Madeleine, LettMotif, 2013, 457 p.

Tadao SATŌ, *Le Cinéma japonais*, 2 tomes, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, 264 et 324 p.

Tadao SATŌ, « Shōzō Makino Revealed », supplément du dvd *Talking Silents*, vol. X, « Directed by Shozo Makino », Digital Meme, 2009.

Jasper SHARP, *Behind the Pink Curtain: The Complete History of Japanese Sex Cinema*, Godalming, FAB Press, 2008, 415 p.

Pascale SIMON, *La Culture populaire de Meiji : la naissance du cinéma japonais*, thèse de doctorat dirigée par Jean-Jacques Tschudin, Université Paris 7, 2003.

Isolde STANDISH, *Politics, Porn and Protest: Japanese Avant-Garde Cinema in the 1960s and 1970s*, New York/Londres, Continuum publishing corporation, 2011, 199 p.

Max TESSIER, *Cinéma et littérature au Japon : de l'ère Meiji à nos jours*, Paris, Centre Georges Pompidou, coll. « Cinéma-singulier », 1986, 119 p.

Max TESSIER, *Le Cinéma japonais*, Paris, A. Colin, deuxième édition, coll. « 128. Cinéma image », 2008 [2005], 128 p.

Max TESSIER, *Images du cinéma japonais*, Paris, H. Veyrier, coll. « Cinéma », 1990 [1981], 334 p.

Sybil Anne THORNTON, *The Japanese Period Film: A Critical Analysis*, Jefferson N.C./London, McFarland & Company Inc. Publishers, 2008, 253 p.

Mitsuyo WADA-MARCIANO, *Nippon Modern: Japanese Cinema of the 1920s and 1930s*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2008, 188 p.

V.1.a.ii. Numéros spéciaux et dossiers de périodiques

Les Cahiers de la cinémathèque, revue d'histoire du cinéma, n° 72/73, « Écrans Japon », 2001.

Cahiers du cinéma, n° 166-167, « Japon », mai-juin 1965, p. 12-49.

Le Cinéphage, n° 13, « Spécial Asie : Hong Kong, Taïwan, Chine Populaire, Japon », juillet/août 1993.

V.1.a.iii. Articles de périodiques

Roland DOMENIG, « The Anticipation of Freedom: Art Theatre Guild and Japanese Independent Cinema », *Midnight Eye: Visions of Japanese Cinema*, mis en ligne le 28 juin 2004, <http://www.midnighteye.com/features/the-anticipation-of-freedom-art-theatre-guild-and-japanese-independent-cinema/>, dernière consultation le 9 juin 2013.

Roland DOMENIG, « Review: Kenji IWAMOTO, *Gentō no seiki. Eiga zenyā no shikaku bunkashi* (Centuries of Magic Lantern in Japan: A History of Visual Culture on the Eve of Cinema), Tokyo, Shinwasha, 2002 », *Animation: An Interdisciplinary Journal*, volume 6 number 2, hors-série (special issue), « Animation, Pre- and Early Cinema », juillet 2011, p. 193-196.

Gō HIRASAWA, « L'Expérience inédite de l'ATG », dossier de presse de la rétrospective « Art Theatre Guild of Japan (ATG) ou la fabrique d'auteurs », Maison de la Culture du Japon, Paris, du 7 juin au 23 juillet 2011, version numérique sur le site mcjp.fr, <http://issuu.com/mcjp/docs/arttheatreguildofjapan?e=2247548/3206034>, dernière consultation le 9 juin 2013.

Gō HIRASAWA, « Underground cinema and the Art Theatre Guild », *Midnight Eye: Visions of Japanese Cinema*, mis en ligne le 25 août 2005, <http://www.midnighteye.com/features/underground-cinema-and-the-art-theatre-guild/>, dernière consultation le 9 juin 2013.

Alexander JACOBY, « Art for Art's Sake », *Sight and Sound*, August 2011, II, volume 21, issue 8, p. 48-50.

Thomas LAMARRE, « Magic Lantern, Dark Precursor of Animation », *Animation: An Interdisciplinary Journal*, volume 6 number 2, hors-série (special issue), « Animation, Pre- and Early Cinema », juillet 2011, p. 127-148.

« Nudes! Guns! Ghosts! Shintōhō Films at the Freer », entretien avec Mark Shilling, *Bento*, mis en ligne le 19 décembre 2012, <http://blog.asia.si.edu/tag/shintofo/>, dernière consultation le 1^{er} novembre 2013.

« Shintōhō Motion Picture Company », *Encyclopaedia Britannica*, <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/540898/Shintofo-Motion-Picture-Company>, dernière consultation le 1^{er} novembre 2013.

Sara L. SUMPTER, « From Scrolls to Prints to Moving Pictures: Iconographic Ghost Imagery from Pre-modern Japan to the Contemporary Horror Film », *Explorations: The Undergraduate Research Journal*, 2006, version numérique, <http://ue.ucdavis.edu/explorations/2006/sumpter.pdf>, dernière consultation le 17 octobre 2013.

Jean-Philippe TESSÉ, « L'Asie et ses (in)différences : sur Rotterdam 2004 », *Cahiers du cinéma*, n° 588, mars 2004, p. 82-83.

Max TESSIER, « Les Éclats du cinéma japonais », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 37, 2002/2, p. 117-131.

V.1.b. Esthétique du cinéma japonais

V.1.b.i. Ouvrages et contributions à des ouvrages collectifs

David BORDWELL, *Figures Traced in Light: on Cinematic Staging*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 2005, 314 p.

Noël BURCH, *Pour un observateur lointain : forme et signification dans le cinéma japonais*, traduit de l'anglais par Jean Queval, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1982 [1979], 392 p.

Carole CAVANAUGH et Dennis Charles WASHBURN (dir.), *Word and Image in Japanese Cinema*, Cambridge, Cambridge University Press, digitally printed version, 2010 [2001], 388 p.

Simon DANIELLOU, « De l'*onnagata* du *kabuki* aux acteurs transformistes du cinéma japonais : convention conservatrice et distanciation subversive », dans Muriel PLANA et Frédéric SOUNAC (dir.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts : sexualités et politique du trouble*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2015, p. 295-307.

Darrell W. DAVIS, *Picturing Japaneseness. Monumental Style, National Identity, Japanese Film*, New York, Columbia University Press, 1996, 304 p.

David DESSER, *Eros + Massacre: An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1988, 239 p.

David DESSER et Linda C. EHRLICH (dir.), *Cinematic Landscapes: Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan*, Austin, University of Texas Press, 1999 [1994], 345 p.

David DESSER et Arthur NOLLETTI (dir.), *Reframing Japanese Cinema*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1992, 365 p.

Stéphane DU MESNILDOT, *Fantômes du cinéma japonais : les métamorphoses de Sadako*, Pertuis, Rouge profond, 2011, 222 p.

Stéphane DU MESNILDOT, « Fleurs secrètes », *Cahiers du cinéma*, n° 713, juillet-août 2015, p. 38.

Harry HAROOTUNIAN, « "Detour to the East": Noël Burch and the Task of Japanese Film: History, Signs and Difference », introduction à la réédition de Noël BURCH, *To the Distant Observer: Form and Meaning in Japanese Cinema*, University of California Press, 2004 [1979], version en ligne <https://www.cjpubs.lsa.umich.edu/images/electronic/filmburc h.pdf>, dernière consultation le 28 juillet 2015.

David JAVET, « La figure du *seiyū* : voix et corps dans le paysage médiatique japonais », dans Alain BOILLAT et Irene WEBER HENKING (dir.), *Dubbing. Die Übersetzung im Kino / La Traduction audiovisuelle*, Marburg, Schüren, coll. « Réseau / Netzwerk Cinema CH », 2014, (306 p.), p. 201-222.

Keiko MACDONALD, *From Book to Screen: Modern Japanese Literature in Film*, Armonk/London, M. E. Sharpe, 2000, 326 p.

Keiko MACDONALD, *Japanese Classical Theater in Films*, Cranbury/Rutherford, Associated University Presses/Fairleigh Dickinson University Press, 1994, 355 p.

Keiko MACDONALD, *Reading a Japanese Film: Cinema in Context*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2006, 292 p.

Scott NYGREN, *Time Frames: Japanese Cinema and the Unfolding of History*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007, 297 p.

Roland SCHNEIDER, *Cinéma et spiritualité de l'Orient extrême : Japon et Corée*, Paris/Budapest/Torino, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2003, 189 p.

Julien SÉVÉON, *Le Cinéma enragé au Japon*, Arles, Sulliver, coll. « Politique du cinéma », 2005, 304 p.

Benjamin THOMAS, *Le Cinéma japonais d'aujourd'hui : cadres incertains*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, 307 p.

V.1.b.ii. Numéros spéciaux de périodiques

Mad Movies, hors-série, n° 3, « Cinémas d'Asie », dirigé par Julien SÉVÉON, 2003.

V.1.b.iii. Articles de périodiques

Diane ARNAUD, « L'Attraction fantôme dans le cinéma d'horreur japonais contemporain », *Cinémas : revues d'études cinématographiques*, vol. 20, n° 2-3, 2010, p. 119-141.

David BORDWELL, « Review of *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema* by Noël Burch », *Wide Angle*, vol. 3, n° 4, 1980, p. 70-73.

Jean-Michel DURAFOUR, « Sur quelques avatars envisageables du *katsuben* dans le cinéma japonais des années 1930 », *Cinémas : revues d'études cinématographiques*, vol. 20, n° 1, 2009, p. 45-65.

Martin PICARD, « L'Amour impossible entre le théâtre et le cinéma : érotisme et imaginaire du *bunraku* dans *Dolls* de Takeshi Kitano », *Coulisses*, n° 33, « Parages des adaptations : quand le théâtre fait son cinéma (théâtre au cinéma et cinéma au théâtre) », janvier 2006, p. 237-251.

Nick PINKERTON, « Fast, Cheap, and Under Control », *Artforum*, mis en ligne le 25 février 2013, <http://artforum.com/film/id=39510>, dernière consultation le 1^{er} novembre 2013.

Yann TOBIN, « Asiamanie », *Positif*, n° 478, décembre 2000, p. 1.

V.2. Études particulières de cinéastes et films japonais

V.2.a. Articles et ouvrages sur des cinéastes japonais

Cahiers du cinéma, n° 224, « Cinéma japonais : Yoshida Yoshishige, Masumura Yasuzō et Hani Susumu », octobre 1970, p. 4-39.

Charles TESSON, « Au bord de la mer. Ozu, Mizoguchi, Naruse », *Cinéma*, n° 09, printemps 2005, p. 91-105.

V.2.a.i. Masao Adachi

Masao ADACHI (dir.), *Le Bus de la révolution passera bientôt près de chez toi. Écrits sur le cinéma, la guérilla et l'avant-garde (1963-2010)*, Pertuis, Rouge profond, coll. « Raccords », 2012, 252 p.

Mathieu CAPEL, « Adachi = image(s) », *Images de la culture*, n° 27, décembre 2012, p. 16-20.

V.2.a.ii. Kinji Fukasaku

Olivier HADOUCHI, *Kinji Fukasaku : un cinéaste critique dans le chaos du XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, coll. « Images d'Asie », 2009, 183 p.

V.2.a.iii. Kon Ichikawa

Ian BREAKWELL, *An Actor's Revenge*, British Film Institute, 1995, 55 p.

James QUANDT (dir.), *Kon Ichikawa*, Toronto, Cinéma-thèque Ontario, coll. « Monographs », 2001, 445 p.

V.2.a.iv. Shōhei Imamura

Bastian MEIRESONNE, *Shōhei Imamura : évaporation d'une réalité*, Paris, L'Harmattan, 2010, 147 p.

Hubert NIOGRET, *Shōhei Imamura : entretiens et témoignages*, Paris, Dreamland, 2002, 216 p.

Donald RICHIE, *Notes of a Study on Shōhei Imamura*, Sydney/Melbourne, The Australian Film Institute, coll. « Monograph », 1983, 48 p.

Naoki YAMAMOTO, « *A Man Vanishes* », fiche du film pour le festival « Shinjuku Ecstasy: Independent Films from the Art Theatre Guild of Japan », du 18 février au 9 mars 2009, Japan Society, New York, <http://www.japansociety.org/resources/content/3/0/1/4/documents/Ningen%20johatsu%20Yamamoto.pdf>, dernière consultation le 10 février 2015.

V.2.a.v. Keisuke Kinoshita

David BORDWELL, « Ebertfest 2013 - *The Ballad of Narayama* Introduction », mise en ligne le 1^{er} février 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=AD6BgybQ15o>, dernière consultation le 29 juillet 2015.

David BORDWELL et Richard LESKOSKY, « Ebertfest 2013 - *The Ballad of Narayama* Q&A », mise en ligne le 2 février 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=xEseaN8ze7w>, dernière consultation le 29 juillet 2015.

Roger EBERT, *rogerebert.com*, « *Ballad of Narayama* », mise en ligne le 7 mars 2013, <http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-the-ballad-of-narayama-1958>, dernière consultation le 29 juillet 2015.

Charles TESSON, suppléments « Préface », « La Nouvelle Vague japonaise », « Scènes commentées », « La Ballade de Kinoshita et Imamura », dvd *La Ballade de Narayama*, MK2, 2006.

V.2.a.vi. Takeshi Kitano

Michel CIMENT et Stéphane GOUDET, « Entretien avec Takeshi Kitano : "au cœur de l'amour, la mort n'est jamais loin" », *Positif*, n° 506, avril 2003, p. 15-19.

Romain DASNOY, « *Dolls* », *Ciné Asia magazine*, n° 7, juillet-août-septembre 2003, p. 6-8.

Olivier DE BRYUN, « *Dolls* : l'amour à mort », *Positif*, n° 506, avril 2003, p. 12-14.

Stéphane DELORME, « Poupées dolentes », *Cahiers du cinéma*, n° 579, mai 2003, p. 114-116.

Jean-François RAUGER, « *Glory to the Filmmaker!* : Takeshi Kitano dérouté ses fans en pastichant le cinéma japonais », *Le Monde*, version numérique mise en ligne le 15 juillet

2008, http://www.lemonde.fr/cinema/article/2008/07/15/glory-to-the-filmmaker-takeshi-kitano-deroute-ses-fans-en-pastichant-le-cinema-japonais_1073536_3476.html, dernière consultation le 28 juillet 2015.

Jean-François RAUGER, « La violence naïve de Takeshi Kitano explose dans *Dolls* », *Le Monde*, version numérique mise en ligne le 7 septembre 2002, indisponible.

Olivier SÉGURET, « Kitano, cas de farce majeure », *Libération*, version numérique mise en ligne le 31 août 2007, http://www.liberation.fr/culture/2007/08/31/kitano-cas-de-farce-maj-eure_100793, dernière consultation le 28 juillet 2015.

Benjamin THOMAS, *Takeshi Kitano : outremarge*, Lyon, Aléas, 2007, 261 p.

Marie-Noëlle TRANCHANT, « Entretien avec Takeshi Kitano : "le destin, plus cruel qu'une arme" », *Le Figaro*, version numérique mise en ligne le 30 avril 2003, indisponible.

V.2.a.vii. Akira Kurosawa

Olivier AMOUR-MAYEUR, « Shakespeare entre Nô et Kabuki : ou l'art dramatique élisabéthain cadré par Kurosawa Akira », dans Jean-Michel DÉPRATS et Pierre KAPITANIAK (dir.), *Shakespeare et l'Orient*, actes du congrès de la Société française Shakespeare organisé du 12 au 14 mars 2009, mis en ligne le 13 décembre 2009, <http://shakespeare.revues.org/1513>, dernière consultation le 28 mai 2015.

Alain BONFAND, *Le Cinéma d'Akira Kurosawa*, Paris, Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 2011, 200 p.

Mathieu CAPEL, « Pathogénie d'Akira Kurosawa », *Trafic*, n° 74, été 2010, p. 103-113.

Saviour CATANIA, « Wailing Woodwind Wild: The Noh Transcription of Shakespeare's Silent Sounds in Kurosawa's *Ran* », *Literature Film Quarterly*, vol. 34, issue n° 2, avril 2006, p. 85-92.

David DESSER, *The Samurai Film of Akira Kurosawa*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1983, 164 p.

Peter S. DONALDSON, *Shakespearean Films/Shakespearean Directors*, Boston/Londres, Unwin Hyman, 1990, 256 p.

Études cinématographiques, n° 165-169, « Akira Kurosawa », dirigé par Michel ESTÈVE, Paris, Lettres Modernes, 1990, 174 p.

Michael LUCKEN, « Les films de guerre de Kurosawa Akira », *Revue historique des armées*, n° 275, 2^{ème} trimestre 2014, p. 61-70.

Roger MANVELL, « Akira Kurosawa's *Macbeth*, *The Castle of the Spider's Web* (1957) », *Shakespeare and the Film*, New York, Barnes, 1979, (172 p.), p. 101-113.

Hubert NIOGRET, *Akira Kurosawa*, Paris, Rivages, coll. « Rivages », 1995, 212 p.

Brian PARKER, « Nature and Society in Akira Kurosawa's *Throne of Blood* », *University of Toronto Quarterly*, vol. 66, number 3, été 1997, p. 508-525.

Noriko T. REIDER, « Akira Kurosawa's *Dreams*, as Seen Through the Principles of Classical Japanese Literature and Performing Art », *Japan Forum*, vol. 17, issue 2, 2005, p. 257-272.

Donald RICHIE, *The Films of Akira Kurosawa*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1970, 223 p.

Zvika SERPER, « The Bloodied Sacred Pine Tree: A Dialectical Depiction of Death in Kurosawa's *Throne of Blood* and *Ran* », *Journal of Film and Video*, vol. 52, n° 2, été 2000, p. 13-27.

Hayao SHIBATA, Yoshio SHIRAI et Koichi YAMADA, « "L'Empereur" : entretien avec Kurosawa Akira », *Cahiers du cinéma*, n° 182, septembre 1966, p. 34-42 et p. 74-78.

Erin SUZUKI, « Lost in Translation: Reconsidering Shakespeare's *Macbeth* and Kurosawa's *Throne of Blood* », *Literature Film Quarterly*, vol. 34 Issue n° 2, avril 2006, p. 93-103.

Minae YAMAMOTO SAVAS, « The Art of Japanese Noh Theatre in Akira Kurosawa's *Throne of Blood* », *Bridgewater Review*, volume 30, issue 2, décembre 2011, p. 19-23.

Clélia ZERNIK, *Les Sept Samouraïs de Akira Kurosawa : chorégraphies*, Crisnée, Yellow Now, coll. « Côté films », 2013, 110 p.

V.2.a.viii. Yasuzō Masumura

Jonathan ROSENBAUM, « À la découverte de Yasuzō Masumura. Réflexions sur une recherche en cours », *Cinéma*, n° 03, printemps 2002, p. 21-37.

V.2.a.ix. Kenji Mizoguchi

Adriano APRÀ, *Zangiku Monogatari*, site *Kinolab*, université Rome 2, avec la collaboration de Simone Starace et Sara Leggi, http://kinolab.lettere.uniroma2.it/zangiku_monogatari/, dernière consultation le 2 octobre 2014.

Alain BERGALA, « Japon Tour, Détour », *Cahiers du cinéma*, n° 327, septembre 1981, p. 5-7.

Stéphane DU MESNILDOT, « Entrée des fantômes japonais », *Cahiers du cinéma*, n° 714, septembre 2015, p. 96.

Jean-Michel DURAFOUR, « Cinq Femmes autour d'Utamaro de Mizoguchi. Filmer à l'entour de la peinture », *Ligeia : dossiers sur l'art*, « Peinture et cinéma : picturalité de l'image filmée de la toile à l'écran », n° 77-78-79-80, juillet-décembre 2007, p. 121-130.

Linda EHRLICH, *The Artist's Desire: Eight Films of Mizoguchi Kenji*, thèse de doctorat en philosophie, sous la direction de James Brandon, Université d'Hawaï, 1989, 247 p.

Jean-Christophe FERRARI, *Les Amants crucifiés*, Chatou, Les Éditions de la Transparence, coll. « Cinéphilie », 2005, 75 p.

M.C.F. [Manuel Cintra FERREIRA], *Zangiku Monogatari (Contos dos crisântemos tardios)*, dans Aa. Vv. (dir.), *Kenji Mizoguchi*, Ministério da Cultura-Cinematoteca Portuguesa, Lisboa, 2005, p. 45-50.

Chika KINOSHITA, « Floating Sound : Sound and Image in *The Story of the Last Chrysanthemum* », dans James QUANDT et Gerald O'GRADY (dir), *Mizoguchi the Master*, Toronto, Cinematheque Ontario-The Japan Foundation, 1996, p. 45-47.

Chika KINOSHITA, *Mise-en-scène of Desire: The Films of Mizoguchi Kenji*, thèse de doctorat en philosophie, sous la direction de Norma Field et Thomas Gunning, Université de Chicago, 2007, 511 p.

Donald KIRIHARA, *Patterns of Time. Mizoguchi and the 1930s*, Madison, University of Wisconsin Press, 1992, 187 p.

Mark Le FANU, *Mizoguchi and Japan*, London, BFI Publishing, 2005, 218 p.

Gérard LEGRAND, « Lumière, rituel, l'amour (*les contes des chrysanthèmes tardifs [sic]*) », *Positif*, n° 251, février 1982, p. 70-72.

Michel MESNIL, *Mizoguchi Kenji*, Paris, Seghers, coll. « Cinéma d'aujourd'hui », 1965, 190 p.

« Kenji Mizoguchi : nouvelles lectures », *Cinémathèque : revue semestrielle d'esthétique et d'histoire du cinéma*, n° 14, automne 1998.

Tadao SATŌ, *Kenji Mizoguchi and the Art of Japanese Cinema*, New York/Oxford, Berg, 2008, 196 p.

Daniel SERCEAU, *Kenji Mizoguchi : un art de la condensation*, Berne/Paris, P. Lang, coll. « Regards sur l'image. Série 2, Esthétique et théories de l'image », 1991, 173 p.

Daniel SERCEAU, *Mizoguchi : de la révolte aux songes*, Paris, Cerf, coll. « 7^e art », 1983, 284 p.

Charles TESSON, « Kenji Mizoguchi : le décor, le personnage, le spectateur », dans Jacques AUMONT (dir.), *La Mise en scène*, Bruxelles, DeBoeck Université, coll. « Arts et cinéma », 2000, (329 p.), p. 73-98.

Charles TESSON, « Le Théâtre de marionnettes », scène commentée de *L'Élégie d'Ōsaka* sur le dvd du film, MK2, 2007.

Dario TOMASI, *Kenji Mizoguchi*, Milano, Il Castoro, 1998, 205 p.

V.2.a.x. Nobuo Nakagawa

Jason GRAY et Tom MES, « Strange Tales of Nobuo Nakagawa », *Midnight Eye: Visions of Japanese Cinema*, mis en ligne le 22 décembre 2005, <http://www.midnighteye.com/features/strange-tales-of-nobuo-nakagawa/>, dernière consultation le 1^{er} novembre 2013.

Jasper SHARP, « Jigoku review », *Midnight Eye: Visions of Japanese Cinema*, mis en ligne le 25 juin 2001, <http://www.midnighteye.com/reviews/jigoku.shtml>, dernière consultation le 1^{er} novembre 2013.

V.2.a.xi. Mikio Naruse

Jean NARBONI, *Mikio Naruse : les temps incertains*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Auteurs », 2006, 285 p.

Jacques RANCIÈRE, « Naruse, le plan partagé », *Cahiers du cinéma*, n° 556, avril 2001, p. 70-72.

V.2.a.xii. Nagisa Ōshima

Cahiers du cinéma, n° 218, « Ōshima Nagisa », mars 1970, p. 24-42.

Mathieu CAPEL, « Carnets de *Contes cruels de la jeunesse* », *Trafic*, n° 86, juin 2013, p. 124-141.

Mathieu CAPEL, « Ōshima sous le manteau : la question coréenne et les médias de masse », *Positif*, n° 627, mai 2013, p. 103-106.

Louis DANVERS et Charles TATUM JR, *Nagisa Ōshima*, Paris, Cahiers du cinéma/Seuil, 1986, 253 p.

Roland DOMENIG, « *Death by Hanging* », fiche du film pour le festival « Shinjuku Ecstasy: Independent Films from the Art Theatre Guild of Japan », du 18 février au 9 mars 2009, Japan Society, New York, <http://www.japansociety.org/resources/content/3/0/1/4/documents/Koshikei%20Domenig.pdf>, dernière consultation le 10 février 2015.

Stéphane DU MESNILDOT, « Nagisa Ōshima. Sept cérémonies », *Cahiers du cinéma*, n° 709, mars 2015, p. 52-56.

V.2.a.xiii. Yasujirō Ozu

Diane ARNAUD et Mathias LAVIN (dir.), *Ozu à présent*, Paris, G3J éditeur, 2013, 207 p.

Alain BERGALA, « L'Homme qui se lève », *Cahiers du cinéma*, n° 311, mai 1980, p. 24-31.

David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, London/Princeton, British Film Institute/Princeton University Press, 1988, 406 p.

Edward BRANIGAN, « The Space of *Equinox Flower* », dans Peter LEHMAN (dir.), *Close Viewings: Anthology of New Film Criticism*, Tallahassee; The Florida State University Press, 1990, (423 p.), p. 73-108.

Nobuo CHIBA, *Yasujirō Ozu and the 20th Century*, Kokushokankokai, 2003, 383 p.

Basile DOGANIS, *Le Silence dans le cinéma d'Ozu : polyphonie des sens et du sens*, Paris/Budapest/Turin, L'Harmattan, coll. « L'Art en bref », 2005, 146 p.

Dossier « Yasujirō Ozu et Yūharu Atsuta », *Cinéma*, n° 02, automne 2001, p. 97-131.

Shigehiko HASUMI, *Yasujirō Ozu*, Paris, Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile, coll. « Auteurs », 1998, 237 p.

Norman N. HOLLAND, « Yasujirō Ozu, *Late Spring*, *Banshun*, 1949 », *A Sharper Focus*, <http://www.asharperfocust.com/LateSpring.html>, dernière consultation le 16 septembre 2014.

Youssef ISHAGHPOUR, *Formes de l'impermanence : le style de Yasujirō Ozu*, Tours/Paris, Farrago/Léo Scheer, 2002 [1994], 101 p.

Donald RICHIE, *Ozu*, traduction de Pierre Maillard, Genève, Lettre du blanc, 1980, 287 p.

Donald RICHIE, « Yasujirō Ozu: The Syntax of his Films », *Film Quarterly*, vol. 17, n° 2, hiver 1963-1964, p. 11-16.

Antonio SANTOS, « Una danza "Kabuki" en el cine de Ozu », *La Ratonera : revista asturiana de teatro*, n° 31, janvier 2011, version numérique disponible sur <http://www.la-ratonera.net/?p=458>, dernière consultation le 17 août 2013.

Paul SCHRADER, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, Cambridge, Da Capo Press, coll. « Da Capo Paperback », 1988 [1972], 194 p.

Doug TYGAR, « Kagamijishi and Shichoku's [sic] Tamasaburō Bandō Series », groupe public Yahoo « Yasujirō Ozu », mis en ligne le 31 janvier 2004, dernière consultation le 17 septembre 2014, <https://groups.yahoo.com/neo/groups/ozu/conversations/topics/1233>.

Kikuo YAMAMOTO, « Ozu and Kabuki », *Iconics*, 1987, n° 1, p. 147-151.

Kijū YOSHIDA, *Ozu ou l'anti-cinéma*, Lyon, Institut Lumière/Actes Sud/Arte Éditions, 2004, 257 p.

V.2.a.xiv. Hiroshi Shimizu

William M. DREW, « Hiroshi Shimizu: Silent Master of Japanese Ethos », *Midnight Eye: Visions of Japanese Cinema*, mis en ligne le 15 avril 2004, <http://www.midnighteye.com/features/hiroshi-shimizu-silent-master-of-the-japanese-ethos/>, dernière consultation le 9 juin 2014.

Bernard EISENSCHITZ, « Compte rendu *The 100th Anniversary of Shimizu Hiroshi's birth: Special Program*, Tokyo Filmex 2003, 22-30 novembre », *Cinéma*, n° 07, printemps 2004, p. 149-154.

V.2.a.xv. Masahiro Shinoda

Matthew DESSEM, « *Double Suicide* », blog *The Criterion Contraption*, mis en ligne le 1^{er} février 2011, <http://criterioncollection.blogspot.fr/2011/02/104-double-suicide.html>, dernière consultation le 3 août 2015.

Kimihiko KIMATA, « *Double Suicide* », fiche du film pour le festival « Shinjuku Ecstasy: Independent Films from the Art Theatre Guild of Japan », du 18 février au 9 mars 2009, Japan Society, New York, <http://www.japansociety.org/resources/content/3/0/1/4/documents/Shinju%20ten%20no%20amijima%20Kimata.pdf>, dernière consultation le 10 février 2015.

V.2.a.xvi. Shūji Terayama

Steven C. RIDGELY, *Japanese Counterculture: the Antiestablishment Art of Terayama Shūji*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 2011, 222 p.

Steven RIDGELY, « *Throw Away Your Books, Let's Go Into The Streets* », fiche du film pour le festival « Shinjuku Ecstasy: Independent Films from the Art Theatre Guild of Japan », du 18 février au 9 mars 2009, Japan Society, New York, <http://www.japansociety.org/resources/content/3/0/1/4/documents/Sho%20o%20suteyo%20Ridgely.pdf>, dernière consultation le 10 février 2015.

V.2.a.xvii. Kōji Wakamatsu

Simon DANIELLOU, « Le Cinéma érotico-politique de Kōji Wakamatsu : du rose chair au rouge carmin, les colorations contestataires des corps exposés », dans Françoise NICOL et Laurence PERRIGAULT (dir.), *La Scène érotique sous le regard*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2014, p. 259-270.

Stéphane DU MESNILDOT, « Le Sang est plus rouge que le soleil. Le cinéma révolté de Kōji Wakamatsu », *Cinéma*, n° 011, printemps 2006, p. 27-37.

Gō HIRASAWA, « *Ecstasy [sic] of the Angels* », fiche du film pour le festival « Shinjuku Ecstasy: Independent Films from the Art Theatre Guild of Japan », du 18 février au 9 mars 2009, Japan Society, New York, <http://www.japansociety.org/resources/content/3/0/1/4/documents/Tenshi%20no%20kokotsu%20Hirasawa.pdf>, dernière consultation le 10 février 2015.

Kōji Wakamatsu : cinéaste de la révolte, Paris, IMHO, 2010, 191 p.

V.2.a.xviii. Kijū Yoshida

Mathieu CAPEL, « *Eros Plus massacre* », fiche du film pour le festival « Shinjuku Ecstasy: Independent Films from the Art Theatre Guild of Japan », du 18 février au 9 mars 2009, Japan Society, New York, <http://www.japansociety.org/resources/content/3/0/1/4/documents/Eros%20Plus%20Massacre%20Capel.pdf>, dernière consultation le 10 février 2015.

Mathieu CAPEL, « L'Érotique de Kijū Yoshida. Qu'est-ce qu'une rencontre ? », *Trafic*, n° 67, septembre 2008.

V.2.a.xix. Films produits par l'Art Theatre Guild

Xavier BAERT, « L'Écorché affectif : matériaux pour l'étude de *Yukōku (Patriotisme)* de Yukio Mishima, 1965 », *Cinéma*, n° 04, automne 2002, p. 43-60.

Mathieu CAPEL, « L'Érotique Japon : la "chose Japon" dans le cinéma de Chris Marker », *Positif*, n° 632, octobre 2013, p. 108-111.

Roland DOMENIG, « A Brief History of Independent Cinema in Japan and the Role of the Art Theatre Guild », fiche du film pour le festival « Shinjuku Ecstasy: Independent Films from the Art Theatre Guild of Japan », du 18 février au 9 mars 2009, Japan Society, New York, <https://www.japansociety.org/resources/content/2/9/5/6/documents/History%20of%20ATG%20by%20Roland.pdf>, dernière consultation le 10 février 2015.

Roland DOMENIG, « *This Transient Life* », fiche du film pour le festival « Shinjuku Ecstasy: Independent Films from the Art Theatre Guild of Japan », du 18 février au 9 mars 2009, Japan Society, New York, <http://www.japansociety.org/resources/content/3/0/1/4/documents/Mujo%20Domenig.pdf>, dernière consultation le 10 février 2015.

Jonathan M. HALL, « *Funeral Parade of Roses* », fiche du film pour le festival « Shinjuku Ecstasy: Independent Films from the Art Theatre Guild of Japan », du 18 février au 9 mars 2009, Japan Society, New York, <http://www.japansociety.org/resources/content/3/0/1/4/documents/Bara%20no%20soretsu%20Hall.pdf>, dernière consultation le 10 février 2015.

Mark NORNES, « *The Inferno of First Love* », fiche du film pour le festival « Shinjuku Ecstasy: Independent Films from the Art Theatre Guild of Japan », du 18 février au 9 mars

2009, Japan Society, New York, <http://www.japansociety.org/resources/content/3/0/1/4/documents/Hatsukoi%20jigokuhen%20Nornes.pdf>, dernière consultation le 10 février 2015.

Michael RAINE, « *Silent Has No Wings* », fiche du film pour le festival « Shinjuku Ecstasy: Independent Films from the Art Theatre Guild of Japan », du 18 février au 9 mars 2009, Japan Society, New York, <http://www.japansociety.org/resources/content/3/0/1/4/documents/Tobenai%20chinmoku%20Raine.pdf>, dernière consultation le 10 février 2015.

Inuhiko YOMOTA, « *The Pitfall* », fiche du film pour le festival « Shinjuku Ecstasy: Independent Films from the Art Theatre Guild of Japan », du 18 février au 9 mars 2009, Japan Society, New York, <http://www.japansociety.org/resources/content/3/0/1/4/documents/Otoshiana%20Yomota.pdf>, dernière consultation le 10 février 2015.

Alex ZAHLTEN, « *Crazy Love* », fiche du film pour le festival « Shinjuku Ecstasy: Independent Films from the Art Theatre Guild of Japan », du 18 février au 9 mars 2009, Japan Society, New York, <http://www.japansociety.org/resources/content/3/0/1/4/documents/Crazy%20Love%20Zahlten.pdf>, dernière consultation le 10 février 2015.

V.3. Écrits de cinéastes et de scénaristes

V.3.a. Recueils de textes et carnets

Nagisa ŌSHIMA, *Écrits (1956-1978) : dissolution et jaillissement*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1980, 362 p.

Yasujirō OZU, *Carnets (1933-1963)*, édition intégrale, traduction de Josiane Pinon-Kawatake, Paris, Alive, coll. « Grand Écran », 1996, 801 p.

V.3.b. Biographies et autobiographies

Akira KUROSAWA, *Comme une autobiographie*, Paris, Éditions de L'Étoile/Cahiers du cinéma, coll. « Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma », 1997, 319 p.

Yoshikata YODA, *Souvenirs de Kenji Mizoguchi*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 1997, 144 p.

V.3.c. Scénarii

Yasujirō OZU, *Début d'été [Été précoce, scénario]*, traduction de Michel et Estrellita Wasserman, Paris, Publications orientalistes de France, 1986, 86 p.

Yasujirō OZU, *Printemps tardif [scénario]*, traduction de Michel et Estrellita Wasserman, Paris, Publications orientalistes de France, 1986, 61 p.

VI. Arts et cultures du Japon

VI.1. Arts scéniques

VI.1.a. Études des pratiques

VI.1.a.i. Études transversales

Georges BANU, *L'Acteur qui ne revient pas : journées de théâtre au Japon*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1993, 244 p.

Roland BARTHES, *L'Empire des signes*, Paris/Genève, Flammarion/A. Skira, coll. « Champs »/« Les Sentiers de la création », 1980, 151 p.

Faubion BOWERS, *Japanese Theatre*, Rutland, C. E. Tuttle Co., coll. « Tut books », 1974, 294 p.

Paul CLAUDEL, « Japon 1921-1927 », *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1989, (1627 p.), p. 1114-1203.

Charles DULLIN, « Considération sur les acteurs japonais », *Souvenirs et notes d'un acteur*, Librairie Théâtrale, 1985, (159 p.), p. 61-63.

Sergueï M. EISENSTEIN, « Un point de jonction imprévu » (1928) et « Le Principe du cinéma et la culture japonaise (avec une digression sur le montage et le plan) » (1929), *Le Film : sa forme, son sens*, Paris, Christian Bourgois, 1976, 413 p.

Ève FEUILLEBOIS-PIERUNEK (dir.), *Théâtre d'Asie et d'Orient : traditions, rencontres, métissages*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, coll. « Dramaturgies, n° 30 », 2012, 586 p.

Thomas IMMOOS, *Théâtre japonais*, Genève, Éditions de Bonvent, 1974, 187 p.

Donald KEENE, *Nō and Bunraku: Two Forms of Japanese Theatre*, New York, Columbia University Press, 1990, 199 p.

Samuel L. LEITER, *Historical Dictionary of Japanese Traditional Theatre*, Lanham/Toronto/Oxford, The Scarecrow Press, coll. « Historical Dictionaries of literature and the arts », n° 4, 2006, 558 p.

Vsevolod MEYERHOLD, « Sur les théâtres chinois et japonais », *Écrits sur le théâtre*, vol. 4, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1992, (461 p.), p. 28-29.

Benito ORTOLANI, *The Japanese Theatre: From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*, revised edition, Princeton, Princeton University Press, 1995, 352 p.

Jean-Jacques TSCHUDIN, *Histoire du théâtre classique japonais*, Toulouse, Anacharsis, coll. « Essais », 2011, 506 p.

VI.1.a.ii. Le bunraku

François BIZET, *Tōzai !... Corps et cris des marionnettes d'Ōsaka*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Japon », 2013, 181 p.

Donald KEENE, *Bunraku: The Art of Japanese Puppet Theatre*, Tōkyō, Kōdansha International Publishers, 1965.

VI.1.a.iii. Le *kabuki*

« Conférence Jean-Jacques Tschudin - Partie 3 », *YouTube*, mise en ligne le 4 avril 2012 par la Fondation Pierre Bergé/Yves Saint-Laurent, <https://www.youtube.com/watch?v=QCT8c7S-f6k>, dernière consultation le 22 août 2015.

Dragomir COSTINEANU, *Origines et mythes du kabuki*, Cergy, Publications orientalistes de France, coll. « Bibliothèque japonaise », 1996, 477 p.

James S. DE BENNEVILLE, *The Kwaidan of the Lady of Tamiya: Samurai Tales of the Tokugawa*, Londres/New York/Bahrain, Kegan Paul, 2001, 286 p.

Earle ERNST, *The Kabuki Theatre*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1974, 296 p.

Catherine HENNION, *La Naissance du théâtre moderne à Tōkyō (1842-1924) : du kabuki de la fin d'Edo au Petit Théâtre de Tsukiji*, Montpellier, L'Entretemps, coll. « Champ théâtral », 2009, 411 p.

Kazuko MENDE, « Concerning the Japanese Kabuki Stage », *Journal for Geometry and Graphics*, volume 6, n° 2, 2002, p. 183-190.

Shirō OKAMOTO, *The Man Who Saved Kabuki: Faubion Bowers and Theatre Censorship in Occupied Japan*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2001, 210 p.

Brian POWELL, *Kabuki in Modern Japan: Mayama Seika and his Plays*, Londres/Oxford, Macmillan/St. Anthony's College, 1990, 218 p.

Yasuji TOITA, *Kabuki: The Popular Theater*, New York/Tōkyō/Kyōto, Weatherhill/Tankosha, coll. « Performing Arts of Japan », 1970, 245 p.

« What is *Ji-kabuki* ? », traduit par Michael Kushell, site *Jikabuki Project*, 2011, http://www.jikabuki.com/en/learning_jikabuki/about_jikabuki/, dernière consultation le 20 août 2015.

Ayame YOSHIZAWA, *Les Dits d'Ayame*, traduction par Patrick DE VOS, in *Musical, Revue du théâtre musical de Paris-Châtelet*, n° 5 (« Le kabuki »), 4^e trimestre 1987, 1987, p. 117-125.

VI.1.a.iv. Le *nō*

Lionel GUILLAIN, *Le Théâtre nō et les arts contemporains*, Paris, L'Harmattan, 2008, 368 p.

Su Jang JUN, « How is Stage Used in Noh Theatre? », <http://fr.slideshare.net/cathtalks/howisstageusedinnohtheatre>.

ZEAMI, *La Tradition secrète du nō* suivi de *Une journée de nō*, traduction et commentaires de René Sieffert, Paris, Gallimard/UNESCO, coll. « Connaissance de l'Orient », 1990, 378 p.

VI.1.a.v. Autres pratiques scéniques (*butō*, théâtre contemporain, etc.)

Odette ASLAN et Béatrice PICON-VALLIN (dir.), *Butō(s)*, Paris, CNRS éditions, coll. « Arts du spectacle », 2002, 388 p.

Catherine MULLER, *Entre mythe et modernité, l'acteur dans le théâtre de Shūji Terayama : approche anthropologique*, mémoire de D.E.A. sous la direction de Georges Banu, Institut d'Études théâtrales, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 1996-97, 143 p.

Carol Fisher SORGENFREI, *Unspeakable Acts: the Avant-Garde Theatre of Terayama Shūji and Postwar Japan*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2005, 335 p.

VI.1.b. Pièces du répertoire

James BRANDON (dir.), *Chūshingura: Studies in Kabuki and the Puppet Theater*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1982, 231 p.

Hanji CHIKAMATSU, *Imoseyama ou L'Éducation de femmes*, traduit du japonais, présenté et annoté par Jeanne Sigée, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Orient », 2009, 302 p.

Monzaemon CHIKAMATSU, *Les Tragédies bourgeoises*, 4 volumes, textes présentés et traduits par René Sieffert, Paris (Cergy ?), Publications orientalistes de France, coll. « Les Œuvres capitales de la littérature japonaise », 1991-1992, 301, 291, 290, 333 p.

Takeda IZUMO, Shōraku MIYOSHI et Senryū NAMIKI, *Chūshingura. The Treasury of Loyal Retainers: A Puppet Play*, traduit par Donald Keene, New York, Columbia University Press, 1971, 183 p.

« *Kakitsubata (Water Iris)* », *The-Noh.com*, http://www.the-noh.com/en/plays/data/program_029.html, dernière consultation le 16 septembre 2014.

Donald KEENE (dir.), *Twenty Plays of the Nō Theatre*, New York/Londres, Columbia University Press, 1970, 336 p.

« Noh Drama Kakitsubata (Iris) », *Tōkyō National Museum*, http://www.tnm.jp/modules/r_free_page/index.php?id=281&lang=en, dernière consultation le 16 septembre 2014.

VI.2. Arts plastiques et poésie

Terukazu AKIYAMA, *La Peinture japonaise*, Paris/Genève, Flammarion/Skira, coll. « Les Trésors de l'Asie », 1986, 216 p.

Anne KERLAN-STEPHENS et Cécile SAKAI (dir.), *Du visible au lisible : texte et image en Chine et au Japon*, Arles, P. Picquier, 2006, 205 p.

Tollof NELSON, « Theoretical Apparitions of Haiku: An Intermedial Interrogation of Modernity », *Cinémas : revues d'études cinématographiques*, vol. 10, n° 2-3, 2000, p. 185-203.

VI.3. Histoire et sociologie (pensées, philosophies, croyances, etc.)

Stephen ADDISS (dir.), *Japanese Ghosts and Demons: Art of the Supernatural*, New York, George Braziller Inc., 1985, 192 p.

Augustin BERQUE, *Vivre l'espace au Japon*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Espace et liberté », 1982, 222 p.

Basile DOGANIS, *Pensées du corps : la philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais (danse, théâtre, arts martiaux)*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Japon », 2013, 231 p.

Estelle LEGGERI-BAUER, Sakae MURAKAMI-GIROUX et Elizabeth WEINBERG DE TOUCHET (dir.), *Japon pluriel 6*, actes du sixième colloque de la Société française des études japonaises, Arles/Colmar/Paris, éditions Philippe Picquier/Centre Européen d'Études Japonaises d'Alsace/Société française des études japonaises, 2006, 484 p.

Claude LÉVI-STRAUSS, *L'Autre face de la lune : écrits sur le Japon*, Paris, Seuil, 2011, 189 p.

Mary PICONE, « Fantômes du Japon au fil de la vie : représentations, faits divers et croyances », dans Bernard DUPAIGNE (dir.), *Histoires de fantômes et de revenants*, Paris, L'Harmattan, coll. « Eurasie », 2012, (261 p.), p. 229-248.

Yugi SATŌ, « Traité de sécurité nippo-américain (1951) », *Encyclopaedia Universalis*, en ligne, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/traite-de-securite-nippo-americaain/>, dernière consultation le 29 août 2013.

VII. Arts et cultures de l'Extrême-Orient

Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine*, édition établie, présentée et annotée par Anne Herschberg Pierrot, Paris, Christian Bourgois/IMEC, 2009, 246 p.

Bertolt BRECHT, « À propos du théâtre chinois », *Écrits sur le théâtre*, vol. 1, « Sur le métier de comédien (1935 environ – 1941) », Paris, L'Arche, 1972, (659 p.), p. 409-413.

Bertolt BRECHT, « Effets de la distanciation dans l'art dramatique chinois », *Écrits sur le théâtre*, vol. 1, « L'Achat du cuivre (1937-1951) », Paris, L'Arche, 1972, (659 p.), p. 590-601.

Henri MICHAUX, *Un barbare en Asie*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Gallimard, 1967 [1933], 232 p.

INDEX DES NOMS PROPRES

A

ADACHI Masao, 419, 439
ADDISS Stephen, 450
AKIYAMA Terukazu, 450
ALBERA François, 8, 19, 25, 424, 432
ALTER Jean, 16, 429
ALTMAN Rick, 424
AMENGUAL Barthélemy, 348
AMIEL Vincent, 266, 429
AMOUR-MAYEUR Olivier, 18, 441
ANDERSON Joseph L., 17, 56, 61, 62, 63, 82, 137, 149, 150, 300, 364, 405, 434
ANDREW Dudley, 435
APRÀ Adriano, 222, 442
ARNAUD Diane, 256, 377, 385, 415, 439, 444
ARNOLDY Édouard, 424
ARTAUD Antonin, 19, 430
ASADA Icchō, 153
ASLAN Odette, 106, 449
ATSUTA Yūharu, 194, 195, 196, 444
AUBENAS Jacqueline, 431
AUDOUIN Raoul, 235, 434
AUMONT Jacques, 9, 13, 25, 121, 272, 294, 302, 342, 409, 410, 411, 424, 428, 434, 443
AWAZU Kiyoshi, 391

B

BABLET Denis, 12, 431
BAERT Xavier, 446
BALÁZS Béla, 109, 162, 375, 394, 395, 427
BALL David, 431
BANDŌ Hikosaburō v, 375
BANDŌ Tamasaburō v, 343, 445
BANU Georges, 43, 60, 74, 135, 431, 448, 450
BARKER Adam, 8, 16, 425
BARNARD Timothy, 235, 413, 428, 431
BARO Balthazar, 345
BARTHES Roland, 12, 17, 22, 93, 100, 101, 102, 112, 127, 297, 386, 429, 448, 451
BAUDELAIRE Charles, 12, 386, 429
BAUDRY Jean-Louis, 28

BAZIN André, 13, 15, 80, 82, 137, 235, 281, 300, 301, 302, 307, 310, 391, 401, 406, 407, 408, 409, 410, 413, 414, 416, 419, 420, 421, 428, 429, 432, 434
BÉGIN Richard, 421, 422
BEL Jacqueline, 331, 435
BELLOUR Raymond, 25, 28, 396, 426, 433, 434
BENJAMIN Walter, 1, 2, 15, 21, 60, 265, 266, 318, 322, 428, 429, 439, 441
BERGALA Alain, 112, 121, 208, 209, 216, 428, 442, 444
BERNARDI Joanne, 24, 434
BERQUE Augustin, 450
BERTON Mireille, 25, 426
BIZET François, 71, 72, 73, 74, 93, 101, 102, 124, 125, 126, 127, 128, 130, 135, 137, 260, 448
BLOCISZEWSKI Jacques, 421, 428
BOILLAT Alain, 8, 9, 25, 287, 297, 424, 438
BONFAND Alain, 441
BONITZER Pascal, 418, 426
BORDWELL David, 25, 40, 41, 54, 56, 57, 60, 62, 67, 68, 69, 95, 96, 98, 99, 155, 179, 188, 189, 191, 193, 194, 195, 198, 202, 206, 208, 209, 210, 211, 212, 217, 218, 219, 245, 247, 248, 254, 256, 257, 258, 260, 262, 356, 359, 363, 364, 409, 415, 425, 426, 437, 439, 440, 444
BOUCHEZ Pascal, 432
BOUCRIS Luc, 12
BOURASSA Renée, 12, 88
BOWERS Faubion, 448, 449
BRANDON James, 442, 450
BRANIGAN Edward, 187, 197, 203, 213, 259, 426, 444
BREAKWELL Ian, 159, 291, 293, 294, 295, 296, 365, 440
BRECHT Bertolt, 19, 89, 91, 102, 109, 366, 389, 394, 409, 430, 451
BREWSTER Ben, 10, 16, 74, 376, 432
BROOK Peter, 12, 430
BURCH Noël, 10, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 40, 41, 66, 67, 80, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 108, 121, 122, 192, 193, 195, 204, 208, 209, 210, 211, 212, 217, 218, 261, 305, 366,

390, 395, 424, 426, 437, 438, 439

C

CANUDO Ricciotto, 10, 431
CAPEL Mathieu, 374, 419, 434, 439, 441, 444, 446
CARLSON Marvin, 12, 430
CAROU Alain, 8, 25, 424
Carousel Maki (Karūseru Maki), 343
CARPENTER John, 320, 427
CASETTI Francesco, 53, 415, 418, 426
CATANIA Saviour, 441
CAVANAUGH Carole, 24, 177, 438
CAVELL Stanley, 14, 15, 16, 163, 264, 415, 417, 418, 425
CELLINI Benvenuto, 49
CERISUELO Marc, 425, 435
CHABROL Marguerite, 12, 432, 434
CHALAYE Sylvie, 433
CHAPLIN Charlie, 317
CHEKHOV Anton, 43
CHIBA Nobuo, 54, 444
CHIK Caroline, 395, 425
CHIKAMATSU Hanji, 38, 40, 72, 450
CHIKAMATSU Monzaemon, 52, 72, 120, 125, 126, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 299, 305, 322, 330, 389, 392, 399, 400, 404, 405, 450
CHOUKROUN Jacques, 17
CIMENT Michel, 440
CLAIR René, 140, 471
CLAUDEL Paul, 75, 448
CLÉMOT Hugo, 14, 162, 415, 425
COCTEAU Jean, 13, 307, 414
COLLICK John, 120
COLPI Henri, 294, 429
CONTRERAS Cynthia, 64
COPPOLA Antoine, 435
COSTINEANU Dragomir, 449
COURBET Gustave, 14, 431

D

DANIELLOU Simon, 28, 427, 435, 438, 446
DANVERS Louis, 444
DASNOY Romain, 440
DAVID Jacques-Louis, 14

DAVIS Darrell William, 137, 215, 221, 222, 224, 435, 438
 DE BAECQUE Antoine, 425
 DE BENNEVILLE James S., 377, 449
 DE BRYUN Olivier, 440
 DE PALMA Brian, 28, 121, 415, 416, 427, 434
 DE VOS Patrick, 291, 449
 DEBUSSY Claude, 415
 DELEUZE Gilles, 165, 204, 256, 260, 265, 272, 425
 DELORME Stéphane, 440
 DÉPRATS Jean-Michel, 18, 441
 DERRIDA Jacques, 12
 DESPIERRES Claire, 430
 DESSEM Matthew, 389, 445
 DESSER David, 62, 63, 64, 65, 66, 215, 290, 356, 368, 438, 441
 DIAMANT-BERGER Henri, 266
 DIDEROT Denis, 14
 DIETRICH Marlene, 262
 DOGANIS Basile, 56, 87, 192, 444, 451
 DOMENACH Élise, 14, 425
 DOMENIG Roland, 436, 437, 444, 446
 DONALDSON Peter S., 347, 441
 DORT Bernard, 394, 432
 DREW William M., 445
 DREYER Carl Theodor, 199, 255, 256, 409, 425, 445
 DU MESNILDOT Stéphane, 375, 438, 442, 444, 446
 DUBOUILH Sandrine, 19, 430
 DULAC Germaine, 10, 432
 DULLIN Charles, 448
 DUMÉNIL Lorraine, 19, 430
 DUMUR Guy, 18
 DUPAIGNE Bernard, 379, 451
 DUPUY Julien, 420, 428
 DURAFOUR Jean-Michel, 439, 442
 DUVOY Lionel, 266, 428
 DYM Jeffrey A., 97, 98, 435

E

EBERT Roger, 356, 359, 363, 440
 ECO Umberto, 28, 95, 431
 EDISON Thomas, 33
 EHRLICH Linda C., 64, 66, 215, 290, 438, 442
 EISENSCHITZ Bernard, 445
 EISENSTEIN Sergueï
 Mikhaïlovitch, 19, 34, 77, 91, 92, 104, 166, 317, 374, 381, 386, 424, 431, 432, 448

ELSAESSER Thomas, 8, 16, 425
 ERNST Earle, 17, 18, 36, 41, 43, 45, 56, 70, 71, 74, 76, 89, 90, 91, 92, 95, 96, 98, 103, 106, 107, 110, 113, 119, 121, 123, 136, 139, 260, 375, 449
 ESTÈVE Michel, 344, 348, 441
 ESTIENNE Christian, 12, 430

F

FAUCON Térésa, 429
 FAYOLLE Franck, 12, 430
 FÉRAL Josette, 12, 430
 FERRARI Jean-Christophe, 442
 FERRIER Michaël, 102
 FEUILLEBOIS-PIERUNEK Ève, 448
 FIANI Antony, 432
 FIELD Norma, 443
 FIX Florence, 430
 FLUCHÈRE Henri, 18
 FORD John, 149, 332
 FORST Willi, 260
 FRANGNE Pierre-Henry, 432
 FRIED Michael, 13, 14, 15, 16, 28, 29, 264, 324, 369, 386, 411, 430, 431
 FUJIMA Daisuke, 53, 54, 348
 FUKASAKU Kinji, 343, 383, 439
 FUKAZAWA Shichirō, 355, 356
 FULLER Samuel, 332
 FURUHATA Yuriko, 419, 435

G

GANDILLAC Maurice de, 15, 266, 428
 GARCIA Roger, 435
 GARDIES André, 13, 432
 GAUDREULT André, 8, 9, 10, 12, 17, 25, 27, 33, 53, 101, 105, 122, 125, 136, 153, 208, 263, 265, 266, 267, 286, 341, 354, 367, 378, 382, 400, 407, 411, 420, 421, 422, 424, 426, 433
 GEROW Aaron Andrew, 24, 435
 GERSTENKORN Jacques, 13, 432
 GIBB Michael, 435
 GODARD Jean-Luc, 121, 428
 GOLDBERG Ruth, 384
 GOMBEAUD Adrien, 435
 GOOSSEN Ted, 366
 GORKI Maxime, 43
 GOSHA Hideo, 21, 168, 343, 366, 419
 GOSHO Heinosuke, 19, 176, 177, 215, 467, 471
 GOUDET Stéphane, 440
 GOVAERS Hiroko, 194, 435

GRAY Jason, 379, 443
 GRIFFITH David W., 16
 GROENSTEEN Thierry, 426
 GROSS Martin, 24, 52, 318, 470
 GUIDO Laurent, 10, 106, 385, 386, 421, 432
 GUILLAIN Lionel, 449
 GUNNING Thomas (Tom), 8, 9, 10, 11, 16, 386, 411, 417, 424, 425, 443

H

HADOUCHI Olivier, 439
 HALL Jonathan M., 320, 446
 HAMAMURA Yoshiyasu, 193
 HAMILTON Tim, 300
 HAMON-SIRÉJOLS Christine, 13, 432
 HANAYAGI Jusuke I, 61
 HAND Richard J., 378
 HANI Susumu, 418, 439
 HARA Setsuko, 252, 388
 HAROOTUNIAN Harry, 22, 438
 HASEGAWA Kazuo, 110, 111, 161, 216, 297
 HASUMI Shigehiko, 183, 184, 185, 193, 194, 196, 197, 198, 202, 208, 249, 256, 258, 414, 444
 HEARN Lafcadio, 376
 HELBO André, 10, 12, 19, 88, 134, 135, 374, 418, 430, 433
 HENNION Catherine, 45, 449
 HERSCHBERG PIERROT Anne, 22, 451
 HUIKATA Tatsumi, 419
 HIRANO Kyōko, 247
 HIRASAWA Gō, 437, 446
 HIRATA Oriza, 421
 HITCHCOCK Alfred, 86, 121, 128, 149, 165, 260, 272, 415, 429
 HOFFERT Yannick, 10, 433
 Hokusai KATSUSHIKA, 376
 HOLLAND Norman N., 248, 444
 HONDA Ishirō, 131, 305
 HORIKOSHI Nisōji I, 288
 HUGHES Albert, 121
 HUGHES Allen, 121
 HUILLET Danièle, 409

I

IBSEN Henrik, 43, 135, 218
 ICHIKAWA Danjūrō I, 54, 58
 ICHIKAWA Danjūrō IX, 370
 ICHIKAWA Kon, 19, 62, 63, 65, 66, 110, 111, 118, 126, 161, 216, 288, 290, 291, 293, 296, 323,

364, 365, 366, 367, 379, 405, 440
 ICHIKAWA Raizō, 231, 306
 ICHIKAWA Sadanji II, 91
 IMAI Tadashi, 21
 IMAMURA Shōhei, 27, 62, 100, 141, 143, 273, 373, 440
 IMMOOS Thomas, 448
 INAGAKI Hiroshi, 345
 INOUE Yoshio, 384
 IRIKO Yuko, 435
 ISHAGHPOUR Youssef, 266, 433, 444
 ISHII Teruo, 372, 384, 419, 474
 ISHIKAWA Yoshihiro, 384
 ITŌ Daisuke, 48, 132, 141, 304, 307, 309, 310, 311, 313, 326
 IWAMOTO Kenji, 437
 IWASHITA Shima, 392
 IZUMI Kyōka, 225, 230, 343

J

JACKSON Andrew David, 435
 JACOBS Lea, 10, 16, 74, 376, 432
 JACOBY Alexander, 437
 JAVET David, 438
 JISSOJI Akio, 132, 418
 JOLY Frédéric, 266, 429
 JOST François, 11, 149, 153, 417, 426, 427
 JOUSSE Thierry, 13, 428
 JULIER Laurent, 8, 427, 428
 JUN Su Jang, 2, 24, 449

K

KAJI Meiko, 405
 KANAI Katsu (Katsumaru), 418
 KANEMON Fujima II, 53, 54
 KANZE Hideo, 335, 345
 KANZE Motomasa, 335, 345
 KAPITANIAK Pierre, 18, 441
 KARSENTI Tiphaine, 12, 432, 434
 KASAHARA Yomishi, 198
 KATAOKA Nizaemon VIII, 375
 KATŌ Tai (Yasumichi), 378, 383, 384
 KATSUSHIKA Hokusai, 376
 KAWARASAKI Chōjūrō, 303
 KAWATAKE Shinshichi II, 196, 304
 KEENE Donald, 21, 36, 38, 124, 448, 450
 KEMPF Lucie, 10, 433
 KERLAN-STEPHENS Anne, 450
 KIMATA Kimihiko, 392, 393, 445
 KINOSHITA Chika, 224, 306, 443

KINOSHITA Keisuke, 62, 64, 65, 355, 356, 357, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 367, 378, 382, 440
 KINUGASA Teinosuke, 23, 47, 58, 62, 77, 107, 108, 119, 158, 159, 161, 163, 164, 170, 215, 216, 217, 230, 231, 284, 286, 287, 288, 291, 331
 KIRIHARA Donald, 218, 220, 221, 222, 223, 443
 KITANO Takeshi, 318, 319, 320, 321, 323, 343, 390, 401, 439, 440, 441
 KLEIMAN Naoum, 19, 432
 KLOSSOWSKI Pierre, 15, 266, 428
 KOBAYASHI Masaki, 63, 64, 376, 388, 419
 KŌNO Toshikazu, 62
 KONPARU Zenchiku, 247
 KONUMA Masaru, 335, 468
 KOSTER Henry, 61
 KOULECHOV Lev, 111, 158, 260, 433
 KUDŌ Eiichi, 169, 419
 KUMASHIRO Tatsumi, 384
 KURAHARA Koreyoshi, 132
 KUROSAWA Akira, 3, 18, 19, 21, 23, 63, 64, 65, 66, 120, 169, 344, 345, 346, 347, 348, 362, 379, 383, 419, 441, 442, 447
 KUROSAWA Haryasu, 384
 KUROTSUCHI Mitsuo, 132
 KUSHELL Michael, 114, 449

L

LABARTHE André S., 266
 LAFFAY Albert, 18, 140, 301, 341, 342, 415, 426
 LAGIER Luc, 320, 427
 LAILLOU SAVONA Jeannette, 430
 LAMARRE Thomas, 437
 LANG Fritz, 281, 317, 433, 443, 448
 LAVIN Mathias, 256, 415, 444
 LE FANU Mark, 219, 220, 443
 LE FORESTIER Laurent, 8, 25, 266, 269, 413, 424, 425, 429
 LE GAC Franck, 8, 425
 LEBRA William P., 198
 LEENHARDT ROGER, 413
 LEGGERI-BAUER Estelle, 451
 LEGRAND Gérard, 61, 443
 LEHMAN Peter, 187, 444
 LEITER Samuel L., 376, 448
 LEONE Sergio, 121
 LESKOSKY Richard, 359, 440

LÉVI-STRAUSS Claude, 22, 23, 451
 LOISELLE André, 13, 433
 LOTH François, 80, 431
 LUBITSCH Ernst, 41, 260, 261, 378
 LUCCIONI Gennie, 22
 LUCKEN Michael, 441

M

M.C.F. [Manuel Cintra FERREIRA], 61, 442
 MACDONALD Keiko, 21, 24, 62, 65, 81, 89, 90, 106, 110, 111, 118, 247, 274, 276, 278, 279, 280, 289, 290, 291, 292, 294, 295, 296, 303, 305, 307, 335, 336, 337, 339, 341, 344, 345, 346, 347, 349, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 366, 367, 368, 375, 376, 377, 380, 389, 390, 391, 392, 393, 396, 397, 398, 399, 438
 MAGNAT Virginie, 12, 430
 MAGNY Joël, 429
 MAKINO Masahiro, 62, 67, 77, 126, 131, 283
 MAKINO Shōzō, 19, 67, 169, 377, 436
 MALRAUX André, 413
 MALTHÈTE Jacques, 400, 424
 MAMOULIAN Rouben, 261, 262
 MANET Édouard, 14, 431
 MANNONI Octave, 88, 430
 MANVELL Roger, 344, 347, 441
 MARIE Michel, 9, 13, 25, 121, 272, 294, 302, 342, 409, 410, 411, 424
 MARION Philippe, 8, 10, 33, 354, 382, 420, 424
 MARKER Chris, 446
 MARON Jeremy, 13, 433
 MARTIN Andrée, 433
 MARUNE Santaro, 19
 MASSUET Jean-Baptiste, 269, 354, 420, 425
 MASUMURA Yasuzō, 405, 439, 442
 MATSUDA Masao, 419
 MATSUDA Sadatsugu, 19, 131
 MATSUMOTO Toshio, 21, 131, 345, 372, 418
 MAYUZUMI Rintaro, 297, 299
 McROY Jay, 378, 384, 435
 MEIRESONNE Bastian, 440
 MÉLIÈS Georges, 92, 400, 424

MENDE Kazuko, 42, 70, 73, 77, 78, 449
 MES Tom, 2, 379, 443
 MESNIL Michel, 217, 443
 METZ Christian, 11, 28, 88, 187, 193, 235, 281, 324, 395, 402, 410, 427
 MEYERHOLD Vsevolod, 108, 109, 448
 MICHAUX Henri, 451
 MICHOTTE VAN DEN BERCK Albert, 186, 187, 427
 MIFUNE Toshiro, 169, 345
 MIIKE Takashi, 387, 388, 421
 MIKAMI Otokichi, 283
 MINNELLI Vincente, 362, 433
 MISHIMA Yukio, 419, 446
 MISORA Hibari, 19, 309, 310, 315
 MISUMI Kenji, 373, 378, 383, 474
 MITRY Jean, 302, 407, 408, 419, 433
 Miwa (ou Akihiro Miwa [Maruyama], Shingo Maruyama), 248, 250, 343
 MIYOSHI Shōraku, 121, 450
 MIYOSHI Shōraku II, 121, 450
 MIZOGUCHI Kenji, 21, 27, 38, 40, 41, 50, 52, 61, 62, 65, 66, 95, 106, 107, 112, 120, 129, 130, 174, 179, 189, 190, 209, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 235, 236, 238, 240, 241, 242, 259, 306, 377, 379, 415, 439, 442, 443, 447
 MOHARA Hideo, 54, 56, 105
 MOKUAMI Kawatake, 304, 307, 313
 MONDZAIN Marie-José, 28, 431
 MONVOISIN Frédéric, 435
 MORI Kazuo (Issei), 378, 383
 MORI Masaki, 378, 383
 MORIN Edgar, 28, 126, 235, 395, 427
 MOUËLLIC Gilles, 13, 266, 429, 432, 433
 MOURE José, 207, 266, 427, 429
 MULLER Catherine, 450
 MURAKAMI-GIROUX Sakae, 451

N

NAKAGAWA Nobuo, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 443
 NAKAHIRA Takuma, 419
 NAKAMURA Ganjirō (Yoshio Hayashi), 179, 375
 NAKATA Hideo, 81, 376

NAMIKI Senryū (Sōsuke), 121, 450
 NAMIKI Soryū (Senryū II), 153, 331
 NARBONI Jean, 134, 261, 443
 NARIHIRA Ariwara no, 247
 NARUSAWA Masashige, 274
 NARUSE Mikio, 19, 27, 36, 43, 53, 58, 62, 109, 125, 129, 130, 133, 134, 137, 139, 144, 173, 176, 183, 215, 217, 230, 231, 243, 261, 262, 415, 439, 443, 444
 NELSON Tollof, 95, 450
 NICOL Françoise, 418, 446
 NIOGRET Hubert, 348, 440, 441
 NISHIKAWA Katsumi, 19
 NISHIMURA Yūichirō, 344
 NOLLETTI Arthur, 438
 NORNES (Abé) Mark, 435, 446
 NYGREN Scott, 365, 438

O

OBA Masatoshi, 357
 ODIN Roger, 395, 427
 OKAMOTO Kidō, 330
 OKAMOTO Kihachi, 169, 393, 419
 OKAMOTO Shirō, 449
 OKAWA Hashizo, 349
 ŌKURA Mitsugi, 379
 OLIVIER Laurence, 18, 82, 141, 300, 301, 439, 440, 441
 ONOE Kikugoro VI, 54, 56, 199
 ONOE Matsunosuke, 377
 ORTOLANI Benito, 448
 ŌSHIMA Nagisa, 374, 375, 418, 419, 444
 OZU Yasujirō, 23, 27, 40, 41, 53, 54, 56, 57, 58, 62, 66, 68, 69, 87, 95, 104, 105, 106, 111, 133, 138, 139, 140, 141, 144, 154, 155, 178, 179, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 216, 217, 224, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 266, 282, 337, 414, 415, 439, 444, 445, 447

P

PALMIER Jean-Michel, 394, 427
 PAQUOT Claudine, 435

PARKER Brian, 345, 441
 PAVIS Patrice, 433
 PERRIGAULT Laurence, 418, 446
 PICARD Martin, 320, 321, 322, 323, 324, 439
 PICONE Mary, 379, 451
 PICON-VALLIN Béatrice, 106, 433, 449
 PINKERTON Nick, 379, 439
 PINON-KAWATAKE Josiane, 54, 179, 447
 Pita (ou Peter, Shinnosuke Ikehata), 343, 345
 Pita (Shinnosuke Ikehata), 343, 345
 PLANA Muriel, 10, 343, 433, 438
 POWELL Brian, 449
 PRÉDAL René, 13, 432

Q

QUANDT James, 224, 365, 366, 440, 443

R

RAINE Michael, 447
 RANCIÈRE Jacques, 28, 134, 431, 444
 RAUGER Jean-François, 440, 441
 REIDER Noriko T., 348, 442
 REINELT Janelle, 12, 430
 RENOIR Auguste, 420
 RENOIR Jean, 141, 420
 RESNAIS Alain, 294
 RICHIE Donald, 17, 56, 61, 62, 63, 64, 65, 82, 90, 137, 149, 150, 203, 252, 253, 255, 256, 257, 300, 345, 356, 361, 362, 363, 364, 389, 390, 391, 399, 405, 434, 435, 436, 440, 442, 444, 445
 RIDGELY Steven C., 445
 RIVIÈRE Jean-Louis, 12, 361, 429
 RIVIÈRE Jean-Loup, 12, 361, 429
 ROBBE-GRILLET Alain, 419
 ROCHLITZ Rainer, 15, 266, 428
 RODOWICK David (Norman), 433
 ROHMER Éric, 266
 ROSENBAUM Jonathan, 442
 ROSSET Clément, 425
 ROSTAND Edmond, 345
 ROUX DE BÉZIEUX Chantal, 28, 431
 ROZENKRANZ (ou ROSENKRANZ) M., 235, 281, 431, 434
 RYŪ Chishū, 252

S

SAITŌ Kōichi, 65, 417
SAKAI Cécile, 450
SANCHEZ Frédéric, 436
SANTŌ Kyōden, 154
SANTOS Antonio, 54, 105, 111, 445
SARRAZIN Stephen, 436
SASAKI Yasushi (Kō), 86, 118, 169, 170, 309, 310
SATŌ Tadao, 65, 66, 67, 193, 344, 357, 389, 396, 436, 443
SATŌ Yugi, 451
SAWASHIMA Tadashi, 315
SCHNEIDER Roland, 438
SCHRADER Paul, 90, 198, 199, 255, 256, 257, 445
SÉGURET Olivier, 441
SEMLYEN Nick de, 415, 434
SERCEAU Daniel, 443
SERPER Zvika, 344, 346, 442
SÉVÉON Julien, 439
SHAKESPEARE William, 18, 82, 120, 300, 301, 344, 346, 347, 441, 442
Sharaku TŌSHŪSAI, 156, 370, 371, 372
SHARP Jasper, 384, 436, 443
SHIBATA Hayao, 105, 344, 347, 442
SHILLING Mark, 379, 437
SHIMAZU Yasujirō, 141
SHIMIZU Hiroshi, 19, 261, 262, 445
SHINDŌ Kaneto, 19, 131, 333, 335, 336, 337, 339, 341, 383
SHINODA Masahiro, 19, 21, 27, 65, 132, 153, 155, 343, 348, 373, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 396, 397, 399, 419, 445
SHIRAI Yoshio, 344, 347, 442
SHUNKŌSAI Hokushū, 375
SIEFFERT René, 21, 36, 129, 130, 131, 449, 450
SIMON Pascale, 1, 28, 420, 427, 435, 436, 438, 446
SŌDA Kazuhiro, 421
SONTAG Susan, 11, 434
SORGENFREI Carol Fisher, 450
SOUNAC Frédéric, 343, 438
SPIELBERG Steven, 385, 429
STANDISH Isolde, 436
STEWART James, 263
STRAUB Jean-Marie, 409
STRAUVEN Wanda, 8, 425
SUGIMOTO Hiroshi, 403
SUGIYAMA LEBRA Takie, 198
SUMPTER Sara L., 375, 376, 437

SUZUKI Erin, 120, 346, 347, 442
SUZUKI Kōji, 376
SUZUKI Seijun, 60, 418

T

TAKEDA Izumo I, 121, 348, 450
TAKIZAWA Hideaki, 297
TANAKA Kinuyo, 19
TANAKA Noboru, 333
TATUM JR Charles, 444
TERAYAMA Shūji, 345, 373, 418, 445, 450
TESHIGAHARA Hiroshi, 372
TESSÉ Jean-Philippe, 437
TESSIER Max, 23, 436, 437
TESSON Charles, 40, 41, 359, 362, 434, 435, 439, 440, 443
THOMAS Benjamin, 21, 318, 322, 439, 441
THORET Jean-Baptiste, 320, 425, 427
THORNTON Sybil Anne, 59, 60, 65, 70, 71, 72, 75, 76, 77, 94, 95, 104, 109, 120, 121, 328, 358, 388, 436
THOUVENEL Éric, 28, 421, 422, 427
TOBIN Yann, 439
TOITA Yasuji, 362, 449
TOKUGAWA Musei, 296, 449
TOMASI Dario, 61, 112, 443
TOURDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique, 431
TOYODA Shirō, 378, 383
TOYOTAKE Jinroku, 153
TOYOTAKE Jinroku (Ōritsu), 153
TRANCHANT Marie-Noëlle, 441
TRETIAKOV Sergueï Mikhaïlovitch, 374
TRUFFAUT François, 86, 260, 429
TSCHUDIN Jean-Jacques, 21, 36, 38, 43, 45, 69, 70, 71, 72, 86, 87, 103, 104, 109, 112, 120, 121, 123, 420, 436, 448, 449
TSUNEKICHI Shibata, 105
TSURAYUKI Ki No, 20
TSURUYA Nanboku IV, 61, 114, 372, 379
TSUTAYA Jūzaburō, 154, 156
TUAL Christian, 22
TYGAR Doug, 445

U

UCHIDA Kentaro, 19
UCHIDA Tomu, 165, 166, 274, 279, 280, 318, 348, 349, 351, 352, 353, 354, 355, 367, 368

UTAGAWA Kuniyoshi, 376
UTAGAWA Toyokuni III, 46, 375
Utamaro KITAGAWA, 154, 156, 442
UZAKI Ryūdō, 405

W

WADA-MARCIANO Mitsuyo, 436
WAKAMATSU Kōji, 418, 419, 446
WALKER Edward A., 430
Wallace Richard, 260
WASHBURN Dennis Charles, 24, 177, 438
WASSERMAN Estrellita, 199, 249, 447
WASSERMAN Michel, 199, 249, 447
WATANABE Ryō, 102
WEBER HENKING Irene, 438
WEINBERG DE TOUCHET Elizabeth, 451
WEISSER Thomas, 378
WEISSER Yuko Mihara, 378
WHITE Dave, 435
WOOD Bethany, 300

Y

YAMADA Koichi, 17, 344, 347, 442
YAMAMOTO Kajirō, 331
YAMAMOTO Kikuo, 201, 256, 445
YAMAMOTO Naoki, 440
YAMAMOTO Satsuo, 114
YAMAMOTO SAVAS Minae, 442
YAMANAKA Sadao, 21, 196
YODA Yoshikata, 107, 447
YOMOTA Inuhiko, 447
YOSHIDA Kijū (Yoshishige), 248, 250, 251, 252, 254, 255, 256, 418, 439, 445, 446
YOSHIMURA Kōzaburō (Kimisaburo), 81, 82, 87, 89, 300, 301
YOSHIZAWA Ayame, 291, 449

Z

ZAHLTEN Alex, 447
Zeami MOTOKIYO, 36, 130, 247, 335, 344, 355, 449
ZEMECKIS Robert, 420
ZERNIK Clélia, 427, 442

INDEX DES FILMS

(ordre alphabétique des titres français, à défaut anglais ou japonais)

A

- A Warrior's Flute* (Yasushi Sasaki, 1955), 170
Acteurs ambulants (Mikio Naruse, 1940), 133, 134, 137, 139, 142, 144, 215
Actrice (Teinosuke Kinugasa, 1947), 215
Aka Serial Killer (Masao Adachi, 1969), 419
Amants crucifiés (Les) (Kenji Mizoguchi, 1954), 21, 305, 442
Amour de l'actrice Sumako (L') (Kenji Mizoguchi, 1947), 215, 218
Anges violés (Les) (Kōji Wakamatsu, 1967), 418
Année dernière à Marienbad (L') (Alain Resnais, 1961), 294
Anzukko (Mikio Naruse, 1958), 62
Archipel désert (L') (Katsu Kanai, 1969), 418
Armée rouge/FPLP : déclaration de guerre mondiale (Masao Adachi et Kōji Wakamatsu, 1971), 419
Atman (Toshio Matsumoto, 1975), 131
Au gré du courant (Mikio Naruse, 1956), 19, 415

B

- Ballade d'Orin (La)* (Masahiro Shinoda, 1977), 19
Ballade de Narayama (La) (Keisuke Kinoshita, 1958), 62, 64, 355, 356, 359, 361, 362, 363, 364, 366, 367, 368, 369, 370, 372, 387, 392, 410, 440
Belle et le dragon (La) (Kōzaburō Yoshimura, 1955), 81, 85, 86, 87, 88, 90, 104, 114, 205, 300, 301, 302, 304, 305, 410
Benten Kozō (The Gay Masquerade), Daisuke Itō, 1958), 304, 305, 306, 310, 316, 323, 387, 410

- Benten Kozō* (Yasushi Sasaki, 1960), 309, 310, 311, 312, 313, 315, 316, 323, 326, 370, 387, 406, 410
Blind Woman's Curse (The) (Teruo Ishii, 1970), 419
Bombe humaine (La) (Kihachi Okamoto, 1968), 393, 474
Bonjour (Yasujiro Ozu, 1959), 199
Bored Hatamoto : Riddle of the Snake Princess' Mansion (Yasushi Sasaki, 1957), 169
Brigadoon (Vincente Minnelli, 1954), 362

C

- Cache-cache pastoral* (Shūji Terayama, 1974), 373
Cantique des cantiques (Le) (The Song of Songs), Rouben Mamoulian, 1933), 261
Carrefour (ou Les Routes Croisées ou Routes en Croix), Teinosuke Kinugasa, 1928), 287
Carrosse d'or (Le) (Jean Renoir, 1952), 141
Celluloïd et le marbre (Le) (Éric Rohmer, 1966, TV), 266
Chanson de la lanterne (La) (Mikio Naruse, 1943), 36, 215, 225, 231, 234, 306
Chanson de la lanterne (La) (Teinosuke Kinugasa, 1960), 230, 231, 234, 282, 306
Château de l'araignée (Le) (Akira Kurosawa, 1957), 120, 344, 345, 346, 384, 441, 442
Chemin du drame (Le) (Mikio Naruse, 1944), 43, 45, 48, 215, 217
Chien enragé (Akira Kurosawa, 1949), 379
Chikuzan, le baladin aveugle (Kaneto Shindō, 1977), 19
Chœur de Tōkyō (Yasujiro Ozu, 1931), 208
Chroniques des Taiko (?), Taiko Junanmi, vers 1908), 122
Chūshingura (Shōzō Makino, 1928), 67

- Cinq types au cirque* (Mikio Naruse, 1935), 19
Col du grand bouddha 3^e partie (Le) (Tomu Uchida, 1959), 165, 167, 170, 172
Conte des chrysanthèmes tardifs (Kenji Mizoguchi, 1939), 61, 112, 120, 216, 219, 222, 232, 234, 236, 306, 377
Contes fantastiques de Yotsuya (Kenji Misumi, 1959), 383
Crépuscule à Tōkyō (Yasujiro Ozu, 1957), 155
Crest of Betrayal (Kinji Fukasaku, 1994), 383
Curse of the Ghost (Kazuo Mori, 1969), 383
Curse of the Ghost (Yotsuya Kaidan - Oiwa no Bōrei), Kazuo Mori, 1969), 383

D

- Dancers of Awa* (Masahiro Makino, 1941), 126, 128
Dancing Girls of Izu (The) (Heinosuke Gosho, 1933), 19
Danse du lion (La) (Yasujiro Ozu, 1935), 53, 54, 56, 58, 104, 109, 111, 144, 154, 198, 199, 216, 258, 283
Demon Pond (Masahiro Shinoda, 1979), 343
Demon Pond (Takashi Miike, 2005), 421
Dernier Caprice (Yasujiro Ozu, 1961), 207
Désirs volés (Shōhei Imamura, 1958), 62, 141, 144, 272, 283, 321
Dodeskaden (Akira Kurosawa, 1970), 348
Dolls (Takeshi Kitano, 2002), 318, 320, 321, 322, 324, 333, 336, 343, 390, 401, 439, 440, 441
Double suicide à Amijima (Masahiro Shinoda, 1969), 373
Double suicide à Sonezaki (Midori Kurisaki, 1980), 400
Double suicide à Sonezaki (Yasuzō Masumura, 1978), 405

E

- Élégie de Naniwa (L')* (ou *L'Élégie d'Ōsaka*, Kenji Mizoguchi, 1936), 38, 40, 41, 125, 129, 148, 154, 189, 204, 209, 242, 302, 316, 318
- Encore une fois* (Heinosuke Gosho, 1947), 75, 176, 215
- Enfer (L')* (Nobuo Nakagawa, 1960), 379, 384, 385
- Eros+Massacre* (Kijū Yoshida, 1969), 418
- Été précoce* (Yasujirō Ozu, 1951), 57, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 212, 216, 224, 246, 258, 447
- Étrangère à l'intérieur d'une femme (L')* (Mikio Naruse, 1966), 62
- Étrangère Okichi (L')* (bande promotionnelle pour le film de Kenji Mizoguchi, 1930), 106, 107
- Évaporation de l'homme (L')* (Shōhei Imamura, 1967), 373

F

- Fantôme de Yotsuya (Le)* (Keisuke Kinoshita, 1949), 382
- Fantômes japonais* (Shirō Toyoda, 1965), 383
- Femme de Naniwa (La)* (Kenji Mizoguchi, 1940), 215
- Femme et la barbe (La)* (ou *La Dame et le barbu*, Yasujirō Ozu, 1931), 205
- Fenêtre sur cour (Rear Window)*, Alfred Hitchcock, 1954), 128, 260, 263, 415
- Fil blanc de la cascade (Le)* (Kenji Mizoguchi en 1933), 50, 165, 176
- Fils unique (Le)* (Yasujirō Ozu, 1934), 54, 105, 260, 262, 271, 286
- Fin d'automne* (Yasujirō Ozu, 1960), 185, 208
- Five Men of Edo* (Daisuke Itō, 1951), 48, 326, 330, 333, 343, 376
- Flame of Devotion (The)* (Koreyoshi Kurahara, 1964), 132, 305
- Fleurs d'équinoxe* (Yasujirō Ozu, 1958), 203, 204

- Forteresse cachée (La)* (Akira Kurosawa, 1958), 63
- French Cancan* (Jean Renoir, 1954), 420
- Frères et sœurs Toda (Les)* (Yasujirō Ozu, 1941), 208
- From Hell* (Albert et Allen Hughes, 2001), 121
- Fruits de la passion (Les)* (Shūji Terayama, 1981), 345
- Funérailles des roses (Les)* (Toshio Matsumoto, 1969), 345, 418
- Furie (Fury)*, Fritz Lang, 1936), 317

G

- Garde du corps (Le)* (Yōjinbō, Akira Kurosawa, 1961), 63
- Ghost Cat of Otama Pond (The)* (Yoshihiro Ishikawa, 1960), 384
- Ghost of Kasane Swamp (The)* (Nobuo Nakagawa, 1957), 379, 380
- Girl at Musume Temple (The)* (Kon Ichikawa, 1946), 19
- Glory to the Filmmaker!* (Takeshi Kitano, 2007), 343, 440
- Gold Ring Solar Eclipse (The)* (Hiroshi Shimizu, 1934), 261, 262
- Gosses de Tōkyō* (Yasujirō Ozu, 1932), 57, 208, 262, 263, 264, 388
- Goût du riz au thé vert (Le)* (Yasujirō Ozu, 1952), 57, 196, 199, 200, 201, 205, 206, 207, 246, 258
- Goyōkin* (Hideo Gosha, 1969), 366
- Grand alibi (Le)* (Stage Fright, Alfred Hitchcock, 1950), 121
- Grand attentat (Le)* (Eiichi Kudō, 1964), 419
- Grève (La)* (Sergueï Eisenstein, 1925), 317
- Gronnement de la montagne (Le)* (Mikio Naruse, 1954), 130
- Guerre Navale d'Hawaï à la Malaisie (La)* (Kajirō Yamamoto, 1942), 331

H

- Halloween, la nuit des masques* (*Halloween*, John Carpenter, 1978), 320

- Hanzo the Razor 3 : la chair et l'or* (Yoshio Inoue, 1974), 384
- Hanzo the Razor : Sword of Justice* (Kenji Misumi, 1972), 373
- Harakiri* (Masaki Kobayashi, 1962), 63, 64, 388, 419
- Hara-kiri. Mort d'un samouraï* (Takashi Miike, 2011), 388
- Haute Pègre (Trouble in Paradise)*, Ernst Lubitsch, 1932), 41, 189
- Henry V (The Chronicle History of King Henry the Fifth with his Battell at Agincourt in France)*, Laurence Olivier, 1944), 18, 82, 141, 300, 301, 366
- Herbes flottantes* (Yasujirō Ozu, 1959), 62, 141, 144, 179, 181, 184, 185, 189, 197, 201, 253, 259
- Himiko* (Masahiro Shinoda, 1974), 419
- Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959), 294
- Histoire d'herbes flottantes* (Yasujirō Ozu, 1934), 57, 133, 134, 138, 139, 144, 179, 197, 210
- Histoire de fantômes japonais* (Nobuo Nakagawa, 1959), 379, 381, 382, 384, 385
- Hitokiri* (Hideo Gosha, 1969), 419
- Homme qui tua Liberty Valance (L')* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, John Ford, 1962), 332
- Hommes qui marchèrent sur la queue du tigre (Les)* (Akira Kurosawa, 1945/1952), 21, 111
- Horrors of Malformed Men* (Teruo Ishii, 1969), 419
- Human Vapor (The)* (Ishirō Honda, 1960), 131, 305

I

- Il est mort après la guerre* (Nagisa Ōshima, 1970), 418, 419
- Il était un père* (Yasujirō Ozu, 1942), 200, 207, 208
- Il était une fois dans l'Ouest (C'era una volta il West)*, Sergio Leone, 1968), 121

Impasse de l'amour et de la haine (L') (Kenji Mizoguchi, 1937), 174, 219, 235
Inconnu du Nord-Express (L') (*Strangers on a Train*, Alfred Hitchcock, 1951), 165
Island of Punishment (Masahiro Shinoda, 1966), 392
Ivan le terrible (Sergueï Eisenstein, 1944-1946), 92
Izu Dancer (The) (Katsumi Nishikawa, 1963), 19
Izu Dancer (The) (Katsumi Nishikawa, 1974), 19

J

J'ai été recalé, mais... (Yasujirō Ozu, 1930), 57
J'ai tué Jesse James (I Shot Jesse James), Samuel Fuller, 1949), 332
Jetons les livres et sortons dans la rue (Shūji Terayama, 1971), 418
Jiraiya le héros (Shōzō Makino, 1921), 377
Jissetsu Yotsuya Kaidan (Shōzō Makino, 1912), 377
Journal d'un voleur de Shinjuku (Nagisa Ōshima, 1968), 418
Journal des acteurs ambulants (Le) (Satsuo Yamamoto, 1955), 114, 118, 134, 329
Journey into Solitude (Kōichi Saitō, 1982), 65, 417
Jours de jeunesse (Yasujirō Ozu, 1929), 196

K

Kagemusha (Akira Kurosawa, 1980), 348
Kanawa (The Iron Crown), Kaneto Shindō, 1972), 333, 335, 363, 367, 372
Kanawa (Victor Dento Bunka Shinko Zaidan, 2004), 337
Kazabana (Snow Flurry), Keisuke Kinoshita, 1959), 361, 362
Kurama Tengu (Masahiro Makino et Sadatsugu Matsuda, 1938), 131
Kuroneko (Le Chat noir), Kaneto Shindō, 1968), 339, 384
Kwaidan (Masaki Kobayashi, 1964), 376, 377, 449

L

Lady Vampire (Nobuo Nakagawa, 1959), 379
Légende du grand judō (La) (Akira Kurosawa, 1943), 19
Lights of Asakusa (Yasujirō Shimazu, 1937), 141
Living Koheiji (The) (Nobuo Nakagawa, 1982), 381

M

Ma femme, sois comme une rose (Mikio Naruse, 1935), 19, 53, 58, 144
Mademoiselle (Yasujirō Ozu, 1930), 260
Mandara (Akio Jissoji, 1971), 418
Mansion of the Ghost Cat (Nobuo Nakagawa, 1958), 379
Marque du tueur (La) (Seijun Suzuki, 1967), 418
Mère (La) (Mikio Naruse, 1952), 19, 261, 262, 271, 286
Moïse et Aaron (Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, 1975), 409

N

New Snake Princess (The) (Tadashi Sawashima, 1965), 315
Night Drum (Tadashi Imai, 1958), 21, 111
Notes of an Itinerant Performer (Hiroshi Shimizu, 1941), 19
Nouvelle Légende du grand judō (La) (Akira Kurosawa, 1945), 19
Nuit et brouillard au Japon (Nuit et brouillard du Japon), Nagisa Ōshima, 1960), 374, 375

O

Okuni et Gohei (Mikio Naruse, 1952), 125, 126, 128, 172, 175, 243, 249, 400
Onibaba (Kaneto Shindō, 1964), 131
Ordet (La Parole), Carl Theodor Dreyer, 1955), 409
Orgies sadiques de l'ère Edo (Teruo Ishii, 1969), 419
Osen la maudite (Noboru Tanaka, 1973), 333

Où sont les rêves de jeunesse ? (Yasujirō Ozu, 1932), 57
Over Your Dead Body (Takashi Miike, 2014), 387

P

Pandemonium (Toshio Matsumoto, 1971), 21, 372
Parents terribles (Les) (Jean Cocteau, 1948), 13, 414
Passion (Brian De Palma, 2012), 415, 428
Passion (Jean-Luc Godard, 1982), 121, 428
Pavillon d'or (Le) (Kon Ichikawa, 1958), 63
Pendaison (La) (Nagisa Ōshima, 1968), 418
Piège (Le) (Nagisa Ōshima 1961), 419
Pistol Opera (Seijun Suzuki, 2001), 418
Porno Jidaigeki : Bohachi Bushido (Teruo Ishii, 1973), 372
Premier amour, version infernale (Susumu Hani, 1968), 418
Priest of darkness (Kōchiyama Sōshun), Sadao Yamanaka, 1936), 21, 111, 196
Princess Raccoon (Seijun Suzuki, 2005), 418
Printemps précoce (Yasujirō Ozu, 1956), 258
Printemps tardif (Yasujirō Ozu, 1949), 191, 197, 243, 246, 247, 248, 249, 250, 252, 253, 255, 256, 258, 259, 269, 272, 444, 447
Promenade sous les feuillages d'érable (Momijigari), Shibata Tsunekichi, 1899), 105, 164
Psychose (Psycho), Alfred Hitchcock, 1960), 415

Q

Quarante-sept rōnin (Les) (Kenji Mizoguchi, 1941-42), 52, 53, 130, 152, 163

R

Raiden (Shōzō Makino et Sadatsugu Matsuda, 1928), 19
Ran (Akira Kurosawa, 1985), 344, 348, 441, 442

Rashōmon et Sanzō-Hōshi
(Kentaro Uchida, 1997), 19
Rebelle (Le) (Nagisa Ōshima
1962), 419
Récit d'un propriétaire (Yasujirō
Ozu, 1947), 183, 208
Red Lights of Tōkyō (anonyme,
1963), 108, 143
Renarde folle (La) (Tomu Uchida,
1962), 348, 354, 355, 359, 363,
364, 367, 368, 387, 388, 410
Retour des trois soullards (Le)
(Nagisa Ōshima, 1968), 418
Rêve immolé (Richard Wallace,
1928), 260
Rêves (Akira Kurosawa, 1990),
348, 362
Ring (Hideo Nakata, 1998), 376
Ring Festival (Santaro Marune,
1944), 19
Rivière Fuefuki (La) (Keisuke
Kinoshita, 1960), 361
Romance de Yushima (La)
(Teinosuke Kinugasa, 1955),
107

S

Sabre du mal (Le) (Kihachi
Okamoto, 1966), 419
Samourai (Kihachi Okamoto,
1965), 132, 419
Samourai que j'aimais (Le)
(Mitsuo Kurotsuchi, 2005),
132
*Samurai Saga (Life of an Expert
Swordsman, Hiroshi Inagaki,
1959), 345*
Sanjūrō (Akira Kurosawa, 1962),
419
Secrets derrière le mur (Les)
(Kōji Wakamatsu, 1965), 418
Sept Samourais (Les) (Akira
Kurosawa, 1954), 419, 442
Sharaku (Masahiro Shinoda,
1995), 65, 153, 154, 156, 157,
158, 159, 162, 197, 370, 371,
372
*Si j'avais un million (If I Had a
Million, Ernst Lubitsch,
Norman Z. McLeod et al.,
1932), 260, 262*
Silence est d'or (Le) (René Clair,
1947), 140, 264

Snake Princess (The) (Teinosuke
Kinugasa, 1940), 231, 234,
316, 331
Snake Woman's Curse (Nobuo
Nakagawa, 1968), 385
Sœurs Munekata (Les) (Yasujirō
Ozu, 1950), 207
Spectre de Dame Iwa (Le)
(*Kaidan Oiwa no Bōrei*, Tai
Katō, 1961), 383
Spectre de Dame Iwa (Le) (Tai
Katō, 1961), 383
*Sueurs froides (Vertigo, Alfred
Hitchcock, 1958), 415*
Swordsman and the Actress (The)
(Yasushi Sasaki, 1955), 86,
118, 169

T

Tenshū Monogatari (Tamasaburō
Bandō v, 1995), 343
This Transient Life (Akio Jissoji,
1970), 132, 446
Trois générations de Danjurō
(Kenji Mizoguchi, 1944), 215
Trois sœurs au cœur pur (Mikio
Naruse, 1935), 176, 178
Trône du maître de nō (Le)
(Daisuke Itō, 1953), 132, 141
Tsuki wa noborinu (Kinuyo
Tanaka, 1955), 19
Tsuruhachi et Tsurujirō (Mikio
Naruse, 1939), 19, 215
*Tunique (La) (The Robe, Henry
Koster, 1953), 61*

U

Une auberge à Tōkyō (Yasujirō
Ozu, 1935), 54, 57
Une femme de Tōkyō (Yasujirō
Ozu, 1933), 260, 286
Une femme dont on parle (Kenji
Mizoguchi, 1954), 130, 235,
263
Une histoire d'amour de Naniwa
(Tomu Uchida, 1959), 163,
166, 274, 283, 299, 318, 322,
323, 330, 331
Une page folle (Teinosuke
Kinugasa, 1926), 23, 108, 287

V

Va d'un pas léger (Yasujirō Ozu,
1930), 199
Vagabond de Tōkyō (Le) (Seijun
Suzuki, 1966), 418
Vengeance d'un acteur (La) (Kon
Ichikawa, 1963), 63, 110, 126,
216, 294, 297, 299, 305, 323,
326, 343, 364, 366, 367, 368,
369, 372, 405, 410
Vengeance d'un acteur (La)
(Masahiro Makino, 1959), 77,
167, 283, 297, 299
Vengeance d'un acteur (La)
(Teinosuke Kinugasa, 1935),
47, 48, 49, 58, 77, 118, 119,
158, 163, 164, 170, 188, 216,
217, 285, 297, 299, 326
*Vie d'O'Haru femme galante
(La)* (Kenji Mizoguchi, 1952),
241, 243, 249, 263, 379
Vie d'un acteur (La) (Kenji
Mizoguchi, 1941), 179, 215
*Vie Secrète de Madame Yoshino
(La)* (Masaru Konuma, 1976),
335
Vie tendre et pathétique (La)
(*Leise flehen meine Lieder,*
Willi Forst, 1933), 260
Vierge violente (La) (Kōji
Wakamatsu, 1969), 418
Visage d'un autre (Le) (Hiroshi
Teshigahara, 1966), 372
Voyage à Tōkyō (Yasujirō Ozu,
1953), 207

Y

Yoshiwara (Max Ophüls, 1937),
333, 378
Yotusya Kaidan (Masaki Mori,
1956), 383
Young Samurai Detective Story
(Yasushi Sasaki, 1960), 118,
169
Yukinojō Henge (Kinji Fukasaku,
Hideo Gosha et al., 1970, série
TV), 343, 422
Yukinojō Henge (Rintaro
Mayuzumi, 2008, TV), 284,
297, 299
Yūkoku (Yukio Mishima, 1966),
419

INDEX DES PIÈCES

(ordre alphabétique des titres français, à défaut japonais)

A

Afternoon of a Faun (Jerome Robbins, 1953), 415

B

Butte noire (La) (*Kurozuka* ou *Adachigahara*, Zeami, xv^e siècle), 344

C

Carmen (Georges Bizet, 1875), 141, 218

Chūshingura (Izumo Takeda I, Izumo Takeda II et Senryū Namiki, 1748), 21, 121, 331, 383, 450

Clorise (La) (Balthazar Baro, 1632), 345

Cyrano de Bergerac (Edmond Rostand, 1897), 345

D

Danse du lion (La) (*Kagamijishi*, Fujima Kanemon II, 1893), 53, 54, 104, 105, 199, 222, 272, 273

Demon Pond (*Yashaga Ike*, Kyōka Izumi, 1913), 343, 421

Deux lions (Les) (*Renjishi*, Jusuke Hanayagi I, 1872), 61

E

Éducation des femmes (L') (*Imoseyama Onna Teikin*, Hanji Chikamatsu, 1771), 38, 72, 73, 450

Entends-tu, Moscou ? (ou *Moscou, entends-tu ?* Sergueï Tretiakov, 1923), 374

F

Folie de Rampei (La) (*Rampeï Monogurui*, quatrième acte de *Généalogie de la famille Ariwara, Yamatogana Ariwara Keizu*, Icchō Asada,

Soryū Namiki et Jinroku Toyotake, 1753), 153

Folie de Rampei (La) (*Rampeï Monogurui*, quatrième acte de *Généalogie de la famille Ariwara, Yamatogana Ariwara Keizu*, Icchō Asada, Soryū Namiki et Jinroku Toyotake, 1753), 153

G

Gonza le lancier (Yari no Gonza), Monzaemon Chikamatsu, 1717), 72

H

Henri V (Henry V ou The Chronicle History of Henry the Fifth), William Shakespeare, vers 1599), 300

Histoire d'événements étranges à Yotsuya (Tōkaidō Yotsuya Kaidan), Tsuruya Nanboku IV, 1825), 61, 120, 220, 357, 375, 376, 378, 379, 380, 382, 383, 384, 387

I

Iris d'eau (L') (*Kakitsubata*, Zeami ou Zenchiku Konparu, xv^e siècle), 247

K

Kamikakete Sango Taisetsu (Nanboku Tsuruya IV, 1825), 372

Kuzunoha (ou *Le Renard de Shinoda* dans *Le Miroir de cour d'Ashiya Dōman*, Izumo Takeda I, 1734), 348, 349, 350

L

Légende du grand parcheminier (La) (*Daikyōji Mukashi Goyomi*, Monzaemon Chikamatsu, 1715), 305

M

Macbeth (William Shakespeare, 1606), 120, 344, 346, 347, 441, 442

Maison aux assiettes du quartier de Banchō (La) (*Banchō Sarayashiki*, Kidō Okamoto, 1916), 330, 376

Messenger des enfers (Le) (ou *Le Courrier de l'Enfer* ou *Le Courrier pour l'Enfer*, Meido no Hikyaku, Monzaemon Chikamatsu, 1711), 24, 52, 274, 275, 276, 279, 318

Miroir de cour d'Ashiya Dōman (Le) (*Ashiya Dōman Ōuchi Kagami*, Izumo Takeda I, 1734), 348

Momijigari (Promenade sous les feuillages d'érable), Danjūrō Ichikawa IX, 1887), 58, 105, 164

Mont Obasute (Le) (*Obasute*, Zeami, xv^e siècle), 356

N

Narukami (Narukami Fudō Kitayama Zakura), Hanjūrō Tsuuchi, Abun Yasuda et Mansuke Nakata, 1742), 81, 82, 83, 87, 300

O

Osome et Hisamatsu (Shinpan Utazaimon ou *The Balladeer's New Tale*, Hanji Chikamatsu, 1780), 40

P

Peer Gynt (Henrik Ibsen, 1876), 135

Porte douanière (La) (dernière scène du deuxième acte de *La Cerise de Komachi*, ?, 1784), 219

Porte douanière (La) (dernière scène du deuxième acte de *La*

Cerise de Komachi, anonyme,
1784), 219
Premières fleurs de Ueno (Les)
(*Kumo ni Magō Ueno no*
Hatsuhana, Shinshichi
Kawatake II, 1881), 196

R

Roi Lear (Le) (King Lear),
William Shakespeare, 1606),
344

S

Shibaraku (Arrêtez !, Danjūrō
Ichikawa I, 1697), 370
Sugimoto Bunraku : Sonezaki
Shinjū (Hiroshi Sugimoto,
2013), 403

Suicides d'amour à Amijima
(Monzaemon Chikamatsu,
1720), 125, 126, 389

Suicides d'amour à Sonezaki
(Monzaemon Chikamatsu,
1703), 400

Sukeroku (ou *Sukeroku et les*
cerisiers en fleur d'Edo,
Sukeroku Yukari no Edo
Zakura, 1713), 65

Suzugamori (sixième scène de la
première partie de la pièce
Ukiyozuka Hiyoku no Inazuma,
Nanboku Tsuruya IV, 1823),
114, 329

T

Tatouage de fleurs de cerisier ou
Benten Kozō (Aoto Zōshi

Hana no Nishikie, Kawatake
Mokuami, 1862), 304, 313

U

Une maison de poupée (Et
Dukkehjem, Henrik Ibsen,
1879), 218

V

Vierge Héron (La) (Sagi Musume
dans *Yanagi ni Hina Shochō*
no Saezuri, Nisōji Horikoshi
I, 1762), 288

Y

Yasuna (Daisuke Fujima, 1813),
348, 349, 352

LISTE DES EXTRAITS⁸²⁵

- [1] : *La Chanson de la lanterne* (M. Naruse, 1943), ext.1, 4 min.
- [2] : *L'Élégie de Naniwa* (K. Mizoguchi, 1936), 5 min.
- [3] : *Le Chemin du drame* (M. Naruse, 1944), ext.1, 2 min.
- [4] : *Le Chemin du drame* (M. Naruse, 1944), ext.2, 2 min.
- [5] : *La Vengeance d'un acteur* (T. Kinugasa, 1935), ext.1, 3 min.
- [6] : *Le Chemin du drame* (M. Naruse, 1944), ext.3, 1 min.
- [7] : *Le Fil blanc de la cascade* (K. Mizoguchi, 1933), 1 min.
- [8] : *Une histoire d'amour de Naniwa* (T. Uchida, 1959), ext.1, 2 min.
- [9] : *Une histoire d'amour de Naniwa* (T. Uchida, 1959), ext.2, 3 min.
- [10] : *Les Quarante-sept rōnin : 2^e partie* (K. Mizoguchi, 1942), 2 min.
- [11] : *Ma femme, sois comme une rose* (M. Naruse, 1935), 1 min.
- [12] : *La Danse du lion* (Y. Ozu, 1935), complet, 23 min.
- [13] : *La Belle et le dragon* (K. Yoshimura, 1955), ext.1, 6 min.
- [14] : *La Belle et le dragon* (K. Yoshimura, 1955), ext. 2, 5 min.
- [15] : *The Swordsman and the Actress* (Y. Sasaki, 1955), ext.1, 2 min.
- [16] : *Mon deuxième frère* (S. Imamura, 1959), 1 min.
- [17] : *Promenade sous les feuillages d'érable* (S. Tsunekichi, 1899), complet, 2 min.
- [18] : *L'Étrangère Okichi* (bande promotionnelle, 1930), complet, 4 min.
- [19] : *Red Lights of Tōkyō* (anonyme, 1963), 3 min.
- [20] : *Une page folle* (T. Kinugasa, 1926), 1 min.
- [21] : *La Vengeance d'un acteur* (K. Ichikawa, 1963), ext.1, 4 min.
- [22] : *Le Journal des acteurs ambulants* (S. Yamamoto, 1955), ext.1, 4 min.
- [23] : *Le Journal des acteurs ambulants* (S. Yamamoto, 1955), ext.2, 2 min.
- [24] : *Young Samurai Detective Story* (Y. Sasaki, 1960), ext.1, 2 min.
- [25] : *Okuni et Gohei* (M. Naruse, 1952), 4 min.
- [26] : *Dancers of Awa* (M. Makino, 1941), 1 min.
- [27] : *Le Grondement de la montagne* (M. Naruse, 1954), 1 min.
- [28] : *Atman* (T. Matsumoto, 1975), complet, 12 min.
- [29] : *Onibaba* (K. Shindō, 1964), 2 min.

⁸²⁵ Plusieurs extraits sont sous-titrés en anglais. Certains ne comportent aucun sous-titre, soit parce qu'il n'en existe pas à ce jour, soit parce qu'il était impossible d'en inclure aux fichiers vidéo.

- [30] : *The Human Vapor* (I. Honda, 1960), ext. 1, 1 min.
- [31] : *Kurama Tengu* (M. Makino et S. Matsuda, 1938), 2 min.
- [32] : *The Flame of Devotion* (K. Kurahara, 1964), 3 min.
- [33] : *This Transient Life* (A. Jissoji, 1970), 5 min.
- [34] : *Le Trône du maître de nō* (D. Itō, 1953), 6 min.
- [35] : *Histoire d'herbes flottantes* (Y. Ozu, 1934), 5 min.
- [36] : *Acteurs ambulants* (M. Naruse, 1940), 3 min.
- [37] : *Cœur capricieux* (Y. Ozu, 1933), 6 min.
- [38] : *Désirs volés* (S. Imamura, 1958), ext.1, 3 min.
- [39] : *Sharaku* (M. Shinoda, 1995), ext.1, 3 min.
- [40] : *La Vengeance d'un acteur* (T. Kinugasa, 1935), ext.2, 4 min.
- [41] : *La Vengeance d'un acteur* (T. Kinugasa, 1935), ext.3, 8 min.
- [42] : *Le Col du grand bouddha* (3ème partie, T. Uchida, 1959), 5 min.
- [43] : *La Vengeance d'un acteur* (M. Makino, 1959), ext.1, 2 min.
- [44] : *Young Samurai Detective Story* (Y. Sasaki, 1960), ext.2, 1 min.
- [45] : *Bored Hatamoto: Riddle of the Snake Princess' Mansion* (Y. Sasaki, 1957), 2 min.
- [46] : *Dancing Girl* (M. Naruse, 1951), ext.1, 2 min.
- [47] : *L'Impasse de l'amour et de la haine* (K. Mizoguchi, 1937), 6 min.
- [48] : *Trois sœurs au cœur pur* (M. Naruse, 1935), 1 min.
- [49] : *Encore une fois* (H. Gosho, 1947), 4 min.
- [50] : *Herbes flottantes* (Y. Ozu, 1959), ext.1, 5 min.
- [51] : *Herbes flottantes* (Y. Ozu, 1959), ext.2, 3 min.
- [52] : *Qu'est-ce que la dame a oublié ?* (Y. Ozu, 1937), ext.1, 2 min.
- [53] : *Qu'est-ce que la dame a oublié ?* (Y. Ozu, 1937), ext.2, 5 min.
- [54] : *Été précoce* (Y. Ozu, 1951), 1 min.
- [55] : *Le Goût du riz au thé vert* (Y. Ozu, 1952), 2 min.
- [56] : *Fleurs d'équinoxe* (Y. Ozu, 1958), 7 min.
- [57] : *La Femme et la barbe* (Y. Ozu, 1931), 2 min.
- [58] : *Dancing Girl* (M. Naruse, 1951), ext.2, 3 min.
- [59] : *Conte des chrysanthèmes tardifs* (K. Mizoguchi, 1939), ext.1, 9 min.
- [60] : *Conte des chrysanthèmes tardifs* (K. Mizoguchi, 1939), ext.2, 4 min.
- [61] : *Conte des chrysanthèmes tardifs* (K. Mizoguchi, 1939), ext.3, 3 min.
- [62] : *La Chanson de la lanterne* (M. Naruse, 1943), ext.2, 1 min.
- [63] : *La Chanson de la lanterne* (M. Naruse, 1943), ext.3, 7 min.

- [64] : *La Chanson de la lanterne* (M. Naruse, 1943), ext.4, 12 min.
- [65] : *La Chanson de la lanterne* (T. Kinugasa, 1960), 8 min.
- [66] : *The Snake Princess* (T. Kinugasa, 1940), 7 min.
- [67] : *Une femme dont on parle* (K. Mizoguchi, 1954), ext.1, 3 min.
- [68] : *Une femme dont on parle* (K. Mizoguchi, 1954), ext.2, 10 min.
- [69] : *La Vie d'O'Haru femme galante* (K. Mizoguchi, 1952), 3 min.
- [70] : *Printemps tardif* (Y. Ozu, 1949), 7 min.
- [71] : *Gosses de Tōkyō* (Y. Ozu, 1932), 7 min.
- [72] : *Désirs volés* (S. Imamura, 1958), ext.2, 3 min.
- [73] : *Une histoire d'amour de Naniwa* (T. Uchida, 1959), ext.3, 2 min.
- [74] : *Une histoire d'amour de Naniwa* (T. Uchida, 1959), ext.4, 14 min.
- [75] : *La Vengeance d'un acteur* (M. Makino, 1959), ext.2, 8 min.
- [76] : *La Vengeance d'un acteur* (T. Kinugasa, 1935), ext.4, 4 min.
- [77] : *La Vengeance d'un acteur* (K. Ichikawa, 1963), ext.2, 1 min.
- [78] : *La Vengeance d'un acteur* (K. Ichikawa, 1963), ext.3, 1 min.
- [79] : *Yukinojō Henge* (R. Mayuzumi, 2008), ext.1, 4 min.
- [80] : *Yukinojō Henge* (R. Mayuzumi, 2008), ext.2, 5 min.
- [81] : *Benten Kozō* (D. Itō, 1958), 9 min.
- [82] : *The Human Vapor* (I. Honda, 1960), ext. 2, 13 min.
- [83] : *Benten Kozō* (Y. Sasaki, 1960), ext.1, 13 min.
- [84] : *Benten Kozō* (Y. Sasaki, 1960), ext.2, 4 min.
- [85] : *Benten Kozō* (Y. Sasaki, 1960), ext.3, 5 min.
- [86] : *Benten Kozō* (Y. Sasaki, 1960), ext.4, 3 min.
- [87] : *The New Snake Princess* (T. Sawashima, 1965), 5 min.
- [88] : *Dolls* (T. Kitano, 2002), ext.1, 5 min.
- [89] : *Dolls* (T. Kitano, 2002), ext.2, 2 min.
- [90] : *Dolls* (T. Kitano, 2002), ext.3, 2 min.
- [91] : *Five Men of Edo* (D. Itō, 1951), ext.1, 7 min.
- [92] : *Five Men of Edo* (D. Itō, 1951), ext.2, 2 min.
- [93] : *Five Men of Edo* (D. Itō, 1951), ext.3, 9 min.
- [94] : *Osen la maudite* (N. Tanaka, 1973), 5 min.
- [95] : *La Vie Secrète de Madame Yoshino* (M. Konuma, 1976), 3 min.
- [96] : *Kanawa* (K. Shindō, 1972), ext.1, 10 min.
- [97] : *Kanawa* (K. Shindō, 1972), ext.2, 2 min.

- [98] : *Le Château de l'araignée* (A. Kurosawa, 1957), ext.1, 7 min.
- [99] : *Le Château de l'araignée* (A. Kurosawa, 1957), ext.2, 4 min.
- [100] : *Le Château de l'araignée* (A. Kurosawa, 1957), ext.3, 4 min.
- [101] : *La Renarde folle* (T. Uchida, 1962), ext.1, 7 min.
- [102] : *La Renarde folle* (T. Uchida, 1962), ext.2, 27 min.
- [103] : *La Ballade de Narayama* (K. Kinoshita, 1958), ext.1, 6 min.
- [104] : *La Vengeance d'un acteur* (K. Ichikawa, 1963), ext.4, 7 min.
- [105] : *La Ballade de Narayama* (K. Kinoshita, 1958), ext.2, 2 min.
- [106] : *Sharaku* (M. Shinoda, 1995), ext.2, 1 min.
- [107] : *Sharaku* (M. Shinoda, 1995), ext.3, 3 min.
- [108] : *Histoire de fantômes japonais* (N. Nakagawa, 1959), 1 min.
- [109] : *Le Fantôme de Yotsuya* (K. Kinoshita, 1949), 2 min.
- [110] : *L'Enfer* (N. Nakagawa, 1960), 1 min.
- [111] : *Double Suicide à Amijima* (M. Shinoda, 1969), ext.1, 2 min.
- [112] : *Double Suicide à Amijima* (M. Shinoda, 1969), ext.2, 2 min.
- [113] : *Double Suicide à Amijima* (M. Shinoda, 1969), ext.3, 1 min.
- [114] : *Double Suicide à Amijima* (M. Shinoda, 1969), ext.4, 2 min.
- [115] : *Double suicide à Sonezaki* (M. Kurisaki, 1980), ext.1, 16 min.
- [116] : *Double suicide à Sonezaki* (M. Kurisaki, 1980), ext.2, 19 min.
- [117] : *Double suicide à Sonezaki* (Y. Masumura, 1978), 9 min.

Images supprimées de la version en ligne :

- p. 36 : Plan de la scène de *nō* repris de l'ouvrage de Jean-Jacques Tschudin, *Histoire du théâtre classique japonais*, Toulouse, Anacharsis, coll. « Essais », 2011, p. 216.
- p. 37 : *La Chanson de la lanterne* (Mikio Naruse, 1943).
- p. 38 : Plan et coupe de la scène de *bunraku*.
- p. 39 : *L'Élégie de Naniwa* (Kenji Mizoguchi, 1936).
- p. 41 : *Haute Pègre* (Ernst Lubitsch, 1932).
- p. 43 : Plan de la scène de *kabuki* repris de l'ouvrage de Jean-Jacques Tschudin, *op. cit.*, p. 393.
- p. 44 : *Le Chemin du drame* (Mikio Naruse, 1944).
- p. 45 : *Le Chemin du drame* (Mikio Naruse, 1944).
- p. 45 : *La Vengeance d'un acteur* (T. Kinugasa, 1935) / *Conte des chrysanthèmes tardifs* (K. Mizoguchi, 1939) / *Acteurs ambulants* (M. Naruse, 1940) / *La Belle et le dragon* (K. Yoshimura, 1955).
- p. 48 : *La Vengeance d'un acteur* (Teinosuke Kinugasa, 1935).
- p. 49 : *Le Chemin du drame* (Mikio Naruse, 1944).
- p. 50 : *Le Fil blanc de la cascade* (Kenji Mizoguchi, 1933).
- p. 51 : *Une histoire d'amour de Naniwa* (Tomu Uchida, 1959).
- p. 52 : *Une histoire d'amour de Naniwa* (Tomu Uchida, 1959) / *The Lovers' Exile* (Martin Gross, 1980, captation d'une représentation de la pièce *Le Messager des enfers*).
- p. 53 : *Les Quarante-sept rōnin : 2^e partie* (Kenji Mizoguchi, 1942).
- p. 55 : *La Danse du lion* (Yasujirō Ozu, 1935).
- p. 56 : *La Danse du lion* (Yasujirō Ozu, 1935).
- p. 57 : *La Danse du lion* (Yasujirō Ozu, 1935).
- p. 58 : Travelling latéral entre les rangées du public (*Histoire d'herbes flottantes*, Y. Ozu, 1934) / Travelling avant depuis l'*hanamichi* (*Été précoce*, Y. Ozu, 1951).
- p. 61 : *La Belle et le dragon* (K. Yoshimura, 1955) / *Désirs volés* (S. Imamura, 1958) / *Conte des chrysanthèmes tardifs* (K. Mizoguchi, 1939) / *Young Samurai Detective Story* (Y. Sasaki, 1960) / *La Vengeance d'un acteur* (K. Ichikawa, 1963).
- p. 65 : *La Ballade de Narayama* (Keisuke Kinoshita, 1958).
- p. 70 : Dessin préparatoire (*dōgu-cho*) d'une toile de fond pour la pièce *Sugawara Denju Tenarai Kagami* tiré de Kazuko Mende, « Concerning the Japanese Kabuki Stage », *Journal for Geometry and Graphics*, volume 6, n° 2, 2002 / Dessin préparatoire (*dōgu-cho*) d'une toile de fond pour la pièce *Soga Moyō Tateshi no Goshozome*, tiré de Kazuko Mende, art. cit.
- p. 73 : *L'Éducation des femmes* (Hanji Chikamatsu, 1771, théâtre *bunraku*) tirée de « The Bunraku Play Imoseyama Onna-Teikin », *Bunraku Puppet Theater*, en ligne, <http://web-japan.org/museum/bunraku/bunraku01/bunraku011.html>, dernière consultation le 28 juillet 2015, © Shinji Aoki.
- p. 73 : Dessin préparatoire (*dōgu-cho*) d'une toile de fond pour *L'Éducation des femmes* tiré de Kazuko Mende, art. cit.
- p. 77 : *La Vengeance d'un acteur* (Masahiro Makino, 1959).
- p. 83 : *La Belle et le dragon* (Kōzaburō Yoshimura, 1955).
- p. 85 : *La Belle et le dragon* (Kōzaburō Yoshimura, 1955).
- p. 86 : *The Swordsman and the Actress* (Yasushi Sasaki, 1955).
- p. 100 : *Mon deuxième frère* (Shōhei Imamura, 1959).
- p. 106 : *Promenade sous les feuillages d'érable* (Shibata Tsunekichi, 1899).
- p. 107 : *L'Étrangère Okichi* (bande promotionnelle pour le film de Kenji Mizoguchi, 1930) / *La Romance de Yushima* (Teinosuke Kinugasa, 1955).

- p. 108 : *Red Lights of Tōkyō* (anonyme, 1963).
- p. 109 : *Une page folle* (Teinosuke Kinugasa, 1926).
- p. 111 : *La Vengeance d'un acteur* (Kon Ichikawa, 1963).
- p. 116 : *Le Journal des acteurs ambulants* (Satsuo Yamamoto, 1955).
- p. 117 : *Le Journal des acteurs ambulants* (Satsuo Yamamoto, 1955).
- p. 118 : *Young Samurai Detective Story* (Yasushi Sasaki, 1960).
- p. 120 : *La Vengeance d'un acteur* (Teinosuke Kinugasa, 1935) / *Une histoire d'amour de Naniwa* (Tomu Uchida, 1959) / *Conte des chrysanthèmes tardifs* (Kenji Mizoguchi, 1939).
- p. 126 : *Okuni et Gohei* (Mikio Naruse, 1952).
- p. 127 : *Dancers of Awa* (Masahiro Makino, 1941).
- p. 130 : *Les Quarante-sept rōnin : 2^e partie* (Kenji Mizoguchi, 1942) / *Une femme dont on parle* (Kenji Mizoguchi, 1954).
- p. 131 : *Le Grondement de la montagne* (Mikio Naruse, 1954) / *Atman* (Toshio Matsumoto, 1975).
- p. 132 : *Onibaba* (Kaneto Shindō, 1964) / *The Human Vapor* (Ishirō Honda, 1960) / *Kurama Tengu* (Masahiro Makino et Sadatsugu Matsuda, 1938) / *This Transient Life* (Akio Jissoji, 1970).
- p. 133 : *Le Trône du maître de nō* (Daisuke Itō, 1953).
- p. 133 : *Histoire d'herbes flottantes* (Yasujirō Ozu, 1934).
- p. 138 : *Acteurs ambulants* (Mikio Naruse, 1940).
- p. 139 : *Cœur capricieux* (Yasujirō Ozu, 1933).
- p. 140 : *Histoire d'herbes flottantes* (Yasujirō Ozu, 1934) / *Le Silence est d'or* (René Clair, 1947).
- p. 141 : *Le Trône du maître de nō* (Daisuke Itō, 1953).
- p. 143 : *Désirs volés* (Shōhei Imamura, 1958).
- p. 154 : *Sharaku* (M. Shinoda, 1995) / *La Danse du lion* (Y. Ozu, 1935) / *La Danse du lion* (Shōchiku, 1993-2003).
- p. 155 : *Sharaku* (Masahiro Shinoda, 1995).
- p. 156 : *Sharaku* (Masahiro Shinoda, 1995).
- p. 160 : *La Vengeance d'un acteur* (Teinosuke Kinugasa, 1935).
- p. 162 : *La Vengeance d'un acteur* (Teinosuke Kinugasa, 1935).
- p. 163 : *La Vengeance d'un acteur* (Teinosuke Kinugasa, 1935).
- p. 165 : *La Vengeance d'un acteur* (Teinosuke Kinugasa, 1935).
- p. 166 : *Le Col du grand bouddha 3^e partie* (Tomu Uchida, 1959).
- p. 169 : *La Vengeance d'un acteur* (Masahiro Makino, 1959).
- p. 170 : *The Swordsman and the Actress* (Yasushi Sasaki, 1955) / *Young Samurai Detective Story* (Yasushi Sasaki, 1960) / *Bored Hatamoto: Riddle of the Snake Princess' Mansion* (Yasushi Sasaki, 1957).
- p. 172 : *Le Col du grand bouddha 3^e partie* (Tomu Uchida, 1959).
- p. 173 : *Okuni et Gohei* (Mikio Naruse, 1952) / *Dancing Girl* (Mikio Naruse, 1951, série de 3 scènes différentes).
- p. 175 : *L'Impasse de l'amour et de la haine* (Kenji Mizoguchi, 1937).
- p. 176 : *Trois sœurs au cœur pur* (Mikio Naruse, 1935) / *Le Fil blanc de la cascade* (Kenji Mizoguchi, 1933).
- p. 178 : *Encore une fois* (Heinosuke Gosho, 1947).
- p. 179 : *Histoire d'herbes flottantes* (Yasujirō Ozu, 1934).
- p. 180 : *Herbes flottantes* (Yasujirō Ozu, 1959).
- p. 182 : *Herbes flottantes* (Yasujirō Ozu, 1959).
- p. 185 : *Fin d'automne* (Yasujirō Ozu, 1960).
- p. 189 : *Qu'est-ce que la dame a oublié ?* (Yasujirō Ozu, 1937).

- p. 191 : *Qu'est-ce que la dame a oublié ?* (Yasujirō Ozu, 1937).
- p. 194 : *Cœur capricieux* (Yasujirō Ozu, 1933) / *Histoire d'herbes flottantes* (Yasujirō Ozu, 1934).
- p. 196 : *Été précoce* (Yasujirō Ozu, 1951) / *Le Goût du riz au thé vert* (Yasujirō Ozu, 1952).
- p. 199 : *Été précoce* (Yasujirō Ozu, 1951).
- p. 200 : *Le Goût du riz au thé vert* (Yasujirō Ozu, 1952).
- p. 202 : *Été précoce* (Yasujirō Ozu, 1951).
- p. 203 : *Fleurs d'équinoxe* (Yasujirō Ozu, 1958).
- p. 205 : *La Femme et la barbe* (Yasujirō Ozu, 1931).
- p. 206 : *Le Goût du riz au thé vert* (Yasujirō Ozu, 1952).
- p. 207 : *Été précoce* (Yasujirō Ozu, 1951).
- p. 209 : *Cœur capricieux* (Yasujirō Ozu, 1933).
- p. 216 : *Dancing Girl* (Mikio Naruse, 1951).
- p. 217 : *Conte des chrysanthèmes tardifs* (Kenji Mizoguchi, 1939).
- p. 219 : *L'Amour de l'actrice Sumako* (Kenji Mizoguchi, 1947, série de 3 scènes différentes).
- p. 223 : *Conte des chrysanthèmes tardifs* (Kenji Mizoguchi, 1939) / Représentation d'*Histoire d'événements étranges à Yotsuya*, Kabuki-za, Tōkyō, juillet 1956.
- p. 224 : *Conte des chrysanthèmes tardifs* (Kenji Mizoguchi, 1939).
- p. 227 : *La Chanson de la lanterne* (Mikio Naruse, 1943).
- p. 228 : *La Chanson de la lanterne* (Mikio Naruse, 1943).
- p. 228 : *La Chanson de la lanterne* (Mikio Naruse, 1943).
- p. 231 : *La Chanson de la lanterne* (Teinosuke Kinugasa, 1960, série de 3 scènes différentes).
- p. 233 : *The Snake Princess* (Teinosuke Kinugasa, 1940).
- p. 234 : *The Snake Princess* (Teinosuke Kinugasa, 1940).
- p. 238 : *Une femme dont on parle* (Kenji Mizoguchi, 1954).
- p. 239 : *Une femme dont on parle* (Kenji Mizoguchi, 1954).
- p. 240 : *Une femme dont on parle* (Kenji Mizoguchi, 1954).
- p. 243 : *La Vie d'O'Haru femme galante* (Kenji Mizoguchi, 1952).
- p. 244 : *Printemps tardif* (Yasujirō Ozu, 1949).
- p. 246 : *Printemps tardif* (Yasujirō Ozu, 1949).
- p. 247 : *Printemps tardif* (Yasujirō Ozu, 1949).
- p. 259 : *Printemps précoce* (Yasujirō Ozu, 1956).
- p. 261 : *Le Fils unique* (Yasujirō Ozu, 1934) / *Une femme de Tōkyō* (Yasujirō Ozu, 1933) / *La Mère* (Mikio Naruse, 1952).
- p. 262 : *The Gold Ring Solar Eclipse* (Hiroshi Shimizu, 1934).
- p. 263 : *Gosses de Tōkyō* (Yasujirō Ozu, 1932).
- p. 273 : *Désirs volés* (Shōhei Imamura, 1958).
- p. 275 : *Une histoire d'amour de Naniwa* (Tomu Uchida, 1959).
- p. 277 : *Une histoire d'amour de Naniwa* (Tomu Uchida, 1959).
- p. 278 : *Une histoire d'amour de Naniwa* (Tomu Uchida, 1959).
- p. 280 : *Une histoire d'amour de Naniwa* (Tomu Uchida, 1959).
- p. 284 : *La Vengeance d'un acteur* (Masahiro Makino, 1959).
- p. 286 : *La Vengeance d'un acteur* (Masahiro Makino, 1959, suite).
- p. 287 : *La Vengeance d'un acteur* (Teinosuke Kinugasa, 1935).
- p. 288 : *Carrefour* (T. Kinugasa, 1928) / *Une page folle* (T. Kinugasa, 1926).
- p. 290 : *La Vengeance d'un acteur* (Kon Ichikawa, 1963, plans complémentaires p. 122).
- p. 293 : *La Vengeance d'un acteur* (Kon Ichikawa, 1963).

- p. 295 : *La Vengeance d'un acteur* (Kon Ichikawa, 1963).
- p. 297 : *La Vengeance d'un acteur* (Kon Ichikawa, 1963).
- p. 298 : *Yukinojō Henge* (Rintaro Mayuzumi, 2008).
- p. 299 : *Yukinojō Henge* (Rintaro Mayuzumi, 2008).
- p. 303 : *La Belle et le dragon* (Kōzaburō Yoshimura, 1955).
- p. 304 : *La Belle et le dragon* (Kōzaburō Yoshimura, 1955).
- p. 305 : *Benten Kozō* (Daisuke Itō, 1958).
- p. 306 : *The Flame of Devotion* (Koreyoshi Kurahara, 1964) / *The Human Vapor* (Ishirō Honda, 1960).
- p. 307 : *Benten Kozō* (Daisuke Itō, 1958).
- p. 308 : *Benten Kozō* (Daisuke Itō, 1958).
- p. 310 : *Benten Kozō* (Yasushi Sasaki, 1960).
- p. 312 : *Benten Kozō* (Yasushi Sasaki, 1960).
- p. 313 : *Benten Kozō* (Yasushi Sasaki, 1960).
- p. 314 : *Benten Kozō* (Yasushi Sasaki, 1960).
- p. 315 : *Benten Kozō* (Yasushi Sasaki, 1960).
- p. 316 : *The New Snake Princess* (Tadashi Sawashima, 1965).
- p. 318 : *Furie* (Fritz Lang, 1936) / *L'Élégie de Naniwa* (Kenji Mizoguchi, 1936).
- p. 319 : *Dolls* (Takeshi Kitano, 2002).
- p. 320 : *Dolls* (Takeshi Kitano, 2002).
- p. 322 : *Dolls* (Takeshi Kitano, 2002).
- p. 323 : *Dolls* (Takeshi Kitano, 2002).
- p. 327 : *Five Men of Edo* (Daisuke Itō, 1951).
- p. 328 : *Five Men of Edo* (Daisuke Itō, 1951).
- p. 329 : *Five Men of Edo* (Daisuke Itō, 1951).
- p. 330 : *Five Men of Edo* (Daisuke Itō, 1951).
- p. 331 : *Five Men of Edo* (Daisuke Itō, 1951) : le décompte des assiettes.
- p. 332 : *Five Men of Edo* (Daisuke Itō, 1951).
- p. 333 : *Osen la maudite* (Noboru Tanaka, 1973).
- p. 334 : *Osen la maudite* (Noboru Tanaka, 1973).
- p. 335 : *La Vie Secrète de Madame Yoshino* (Masaru Konuma, 1976).
- p. 338 : *Kanawa* (Kaneto Shindō, 1972).
- p. 339 : *Kanawa* (Kaneto Shindō, 1972).
- p. 341 : *Kanawa* (Kaneto Shindō, 1972).
- p. 345 : *Masques de nō (yaseonna et yamauba)* / *Le Château de l'araignée* (Akira Kurosawa, 1957) / *Masques de nō (akujo et shiwajō)* / *Ran* (Akira Kurosawa, 1985).
- p. 347 : *Le Château de l'araignée* (Akira Kurosawa, 1957).
- p. 350 : *La Renarde folle* (Tomu Uchida, 1962).
- p. 351 : *La Renarde folle* (Tomu Uchida, 1962).
- p. 352 : *La Renarde folle* (Tomu Uchida, 1962).
- p. 353 : *La Renarde folle* (Tomu Uchida, 1962) / Utilisation du plateau tournant lors d'une captation de *Kuzunoha* le 22 juillet 2012 à Konan au Japon (capture d'une vidéo mise en ligne le 31 juillet 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=esMIqk57egk>, dernière consultation le 28 juillet 2015).
- p. 354 : *La Renarde folle* (Tomu Uchida, 1962).
- p. 358 : *La Ballade de Narayama* (Keisuke Kinoshita, 1958).
- p. 359 : *La Ballade de Narayama* (Keisuke Kinoshita, 1958).
- p. 362 : *La Ballade de Narayama* (Keisuke Kinoshita, 1958) / *La Rivière Fuefuki* (1960) / *Kazabana* (1959).
- p. 366 : *La Vengeance d'un acteur* (Kon Ichikawa, 1963) / *Goyōkin* (Hideo Gosha, 1969).

- p. 370 : *La Ballade de Narayama* (Keisuke Kinoshita, 1958).
- p. 371 : *Sharaku* (Masahiro Shinoda, 1995).
- p. 373 : *Porno Jidaigeki: Bohachi Bushido* (Teruo Ishii, 1973) / *Le Visage d'un autre* (Hiroshi Teshigahara, 1966) / *Pandemonium* (Toshio Matsumoto, 1971) / *Kanawa* (Kaneto Shindō, 1972).
- p. 373: *Double suicide à Amijima* (Masahiro Shinoda, 1969) / *Cache-cache pastoral* (Shūji Terayama, 1974) / *L'Évaporation de l'homme* (Shōhei Imamura, 1967).
- p. 374 : *Hanzo the Razor: Sword of Justice* (Kenji Misumi, 1972).
- p. 374: *Nuit et brouillard au Japon* (Nagisa Ōshima, 1960).
- p. 380 : *The Ghost of Kasane Swamp* (Nobuo Nakagawa, 1957) / *Mansion of the Ghost Cat* (Nobuo Nakagawa, 1958).
- p. 381 : *Histoire de fantômes japonais* (Nobuo Nakagawa, 1959).
- p. 382 : *Histoire de fantômes japonais* (Nobuo Nakagawa, 1959).
- p. 382 : *Le Fantôme de Yotsuya* (Keisuke Kinoshita, 1949).
- p. 384 : *Le Spectre de Dame Iwa* (Tai Katō, 1961).
- p. 385 : *L'Enfer* (Nobuo Nakagawa, 1960) / *Snake Woman's Curse* (Nobuo Nakagawa, 1968).
- p. 388 : *Over Your Dead Body* (Takashi Miike, 2014).
- p. 391: *Double Suicide à Amijima* (Masahiro Shinoda, 1969).
- p. 392 : *Double Suicide à Amijima* (Masahiro Shinoda, 1969).
- p. 393 : *Double Suicide à Amijima* (Masahiro Shinoda, 1969) / *La Bombe humaine* (Kihachi Okamoto, 1968).
- p. 396 : *Double Suicide à Amijima* (Masahiro Shinoda, 1969).
- p. 397 : *Double Suicide à Amijima* (Masahiro Shinoda, 1969).
- p. 399 : *Double Suicide à Amijima* (Masahiro Shinoda, 1969).
- p. 402 : *Double suicide à Sonezaki* (Midori Kurisaki, 1980).
- p. 403 : *Double suicide à Sonezaki* (Midori Kurisaki, 1980).
- p. 404 : *Double suicide à Sonezaki* (Midori Kurisaki, 1980) / *Captation de Sugimoto Bunraku : Sonezaki Shinjū* (Vidéo promotionnelle, 2013).
- p. 405 : *Double suicide à Sonezaki* (M. Kurisaki, 1980) / *Sugimoto Bunraku : Sonezaki Shinjū* (2013).
- p. 406 : *Double suicide à Sonezaki* (Yasuzō Masumura, 1978).

LA PLACE DU SPECTATEUR

Représentations théâtrales et théâtralité de la représentation dans le cinéma japonais

Résumé

Cette thèse propose une réflexion sur les spécificités du régime de représentation cinématographique en le confrontant à une autre forme de représentation avec laquelle il partage une phase analogue de mise en scène : le théâtre. L'enjeu est de comprendre comment la place du spectateur de cinéma s'élabore dans la durée et par la perpétuelle reconfiguration du point de vue, en analysant la manière dont les films de fiction rendent compte d'un premier rapport spectatorial au sein de la réalité filmique, que celui-ci soit entretenu vis-à-vis de représentations de type théâtral ou d'éléments profilmiques théâtralisés. Afin de discerner plus aisément la manière dont une diégèse filmique superpose des actes narratifs à des actions mimétiques, les pratiques scéniques japonaises servent d'objets privilégiés d'analyse en raison de certaines de leurs caractéristiques : exploitation tridimensionnelle de l'espace de spectacle, séparation marquée des niveaux d'énonciation, rapport « présentationnel » à la réalité théâtrale, etc. L'exploration d'un large panel d'exemples de manifestations théâtrales au sein de films de fiction japonais permet ainsi de cerner la façon dont la place du spectateur extra-filmique, parfois déléguée à celle d'un substitut diégétique, est déterminée par la construction même de la réalité filmique grâce à l'association d'une mise en scène, d'une mise en cadre et d'une mise en chaîne des images.

Mots clés : Cinéma japonais, théâtre japonais, théâtralité, spectateur, présentationnalité

THE SPECTATOR'S VIEWPOINT

Theatrical Performances and Theatricality of Representation in Japanese Cinema

Abstract

This thesis proposes a study on the characteristics of the cinematic representation by comparing it to another form of representation with which it shares a similar stage of *mise-en-scène*: the theatre. Our goal is to understand how the place of the film spectator is determined over time and by the perpetual reconfiguration of the filmic point of view, by analyzing how fiction films reflect an initial spectatorial vantage point in front of theatrical performances or theatrical profilmic forms within the filmic reality. In order to make out how the filmic diegesis combines mimetic and narrative acts, the traditional Japanese theatrical practices serve as privileged objects of analysis by virtue of their characteristics: the three-dimensional use of space, the marked partition between modes of enunciation, the "presentational" relationship to theatrical reality, etc. Thus, the exploration of a wide range of examples of theatrical performances in Japanese fiction films allow us to identify how the viewpoint of the extra-filmic spectator, sometimes delegated to the one of a diegetic substitute, is determined by the construction of the filmic reality thanks to the combination of staging, framing and editing.

Key words: Japanese cinema, Japanese theatre, theatricality, spectator, presentationalism

Discipline : Cinéma
Laboratoire d'Études cinématographiques
Université RENNES 2 – Haute Bretagne
Place du Recteur Henri Le Moal, 35043 RENNES Cedex

