

# Naruse

## et quelques Hollandais

— par André Scala —

**André Scala**, philosophe et auteur d'un livre sur le peintre hollandais Pieter de Hooch, confronte, en une lecture inattendue, le cinéma de Naruse avec quelques paramètres fondamentaux de l'école hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle.

À la fin du *Grondement de la montagne*, le vieux Shingo et sa belle-fille Kikuko se promènent dans le jardin de la capitale ; Shingo s'étonne que tout paraisse si vaste, Kikuko lui répond que c'est à cause de la vista, de la perspective : « *une vista bien conçue fait paraître les choses plus grandes* », semble-t-elle réciter, à la manière d'un monologue intérieur, comme une leçon apprise. Cette singulière conversation est, par son objet et sa composition, emblématique de l'art de Naruse. Elle exprime une tension entre la plénitude illusoire de la perception et la concentration intérieure accentuée par le dialogue. Le dehors et le dedans n'ont pas de limite commune, ils sont absolument séparés. Voir et parler n'ont pas lieu dans le même espace. Naruse emprunte ce dialogue au roman de Kawabata dont le film est l'adaptation ; mais il en change un peu les propos : « *C'est un effet de perspective ; d'ici, le parc paraît plus profond encore. (...) C'est un effet d'optique. Le bord de la pelouse et les chemins intérieurs dessinent tous des courbes douces* », répond Kikuko, dans le roman, à l'exaltation de son beau-père. Ici la perspective produit des effets de profondeur au moyen de courbures, dans le film nous découvrons une allée rectiligne et sommes bien en peine de percevoir la « vista » qui agrandit les choses et exaltait les protagonistes. La perspective qui donne l'impression d'une plus grande profondeur, donc de plus de mouvement possible, est différente de celle qui fait les choses plus grandes qu'elles ne sont. Elles usurpent toutes de l'espace et par cette usurpation l'amplifient dans toutes les directions. La vista qu'a choisie Naruse n'est pas la dimension du possible, elle est sans futur.

Il y a bien des raisons d'évoquer les rapports entre la Hollande et l'Orient. Et les relations entre ces deux mondes, dont le début coïncide avec celui de l'âge d'or de la peinture hollandaise au XVIII<sup>e</sup> siècle, sont faites d'influences

complexes et réciproques qui donnent lieu, dans le domaine esthétique justement, à de nombreuses hypothèses : quelle influence par exemple la découverte de la peinture chinoise a-t-elle pu

avoir sur la brève singularité de l'art hollandais ? Claudel, qui connaissait bien ces deux mondes, suggère parfois des rapprochements entre « *ces chambres en enfilades, ces ruelles et ces corridors de Pieter de Hooch et de Vermeer, ce rayon intravassé, ce miroir comme un œil secret où se peint quelque chose d'extérieur et d'exclu* » et « *le paysage en étages ou zones superposées représentant des états successifs de l'exploitation par l'œil et par la pensée de notre séjour en lignes et en tons de plus en plus simplifiés* » de la peinture chinoise<sup>1</sup>. Selon Claudel, Hollandais et Orientaux participent de la même « philosophie de la perspective » : non pas celle qui traduit des rapports de distance et donne des illusions de profondeur, perspective que les Hollandais connaissaient pourtant bien et que les Japonais auraient attendue de la bonne volonté de missionnaires portugais jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. Non, pas celle-là, mais l'autre ou son autre versant, celle qui produit un mouvement (que le spectateur devra accomplir), mouvement dont F. Cheng dit ceci : « *Le mouvement d'éloignement dans l'espace est en fait un mouvement circulaire qui revient et qui, par le renversement de la perspective et du regard, transforme finalement la relation du sujet-objet* »<sup>3</sup>. Est-ce par le biais de la peinture chinoise qu'un certain cinéma japonais trouve avec la peinture de genre hollandaise quelques ressemblances ? Peut-être ; et la question mériterait d'être approfondie, ne serait-ce qu'à cause des relations complexes entre la peinture chinoise et le cinéma japonais<sup>4</sup>. Cependant il semble qu'un aspect du cinéma japonais, le genre *shomingeki*, celui qu'on peut voir à l'occasion de la rétrospective Naruse, présente avec la peinture hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle une communauté de thèmes, de motifs et de problèmes formels. D'un point

1. P. Claudel, *La Peinture hollandaise*, Gallimard, Paris, 1967.

2. N. Burch, *Pour un observateur lointain*, Cahiers du cinéma/ Gallimard, Paris 1982, p. 97.

3. F. Cheng, *Vide et plein*, Point Seuil, Paris 1991 p. 105.

4. Noël Burch a analysé ces rapports souvent conflictuels (*op. cit.*). Pour la relation entre la peinture chinoise et Mizoguchi, voir G. Deleuze, *L'Image-mouvement*, Minuit, Paris, 1983 p. 253-265.

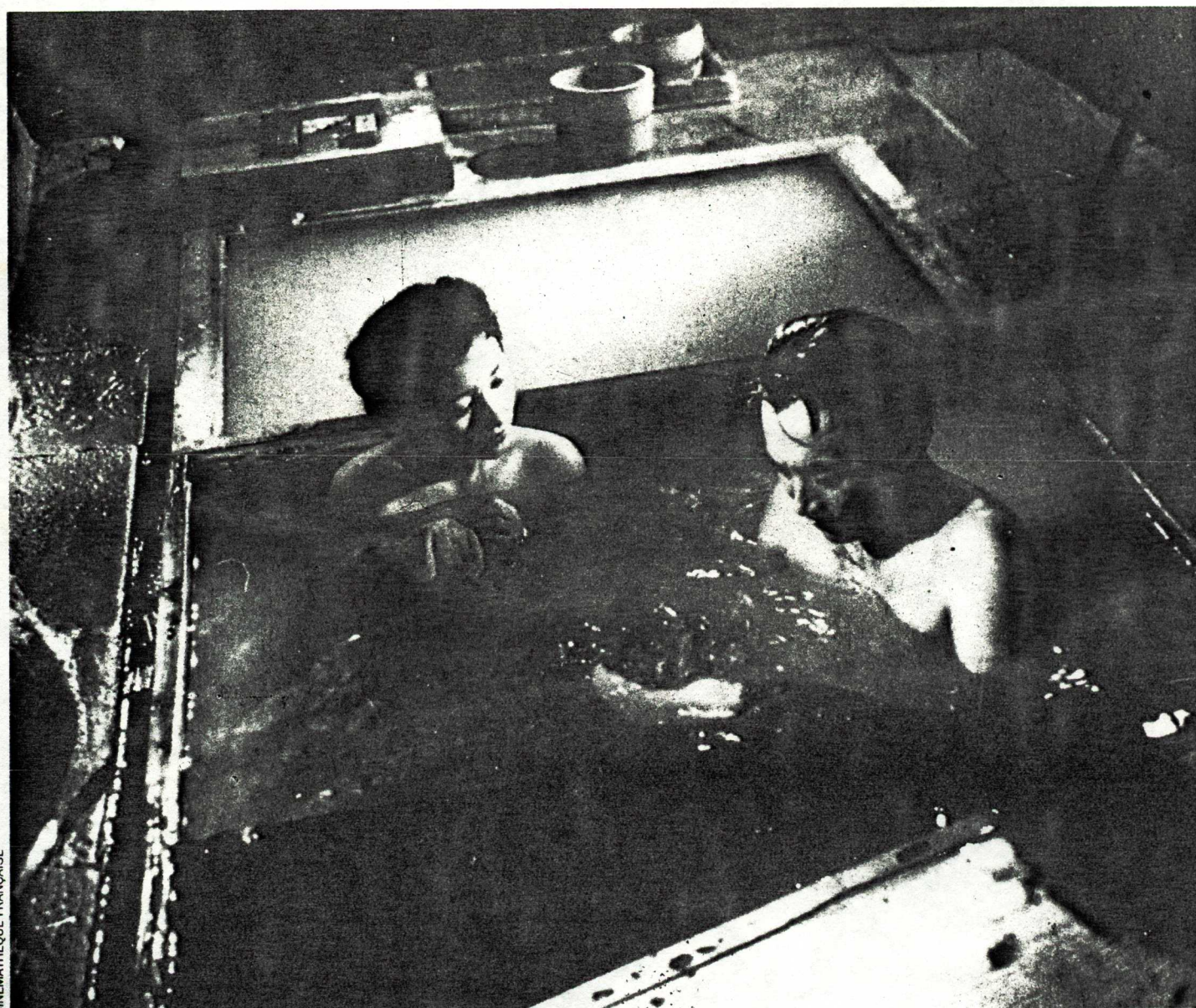


de vue nécessairement abstrait, cette communauté tient dans l'agencement que la peinture de genre et le cinéma opèrent, à leur manière, entre trois éléments : le quotidien, la relation entre les regards et les actes des protagonistes, la composition.

La peinture de genre hollandaise (de Hooch, Vermeer, Ter Boch, etc.) a pour sujet des Hollandais dans leur vie, leurs actes et leurs lieux quotidiens. Toutefois le sujet ne suffit pas à faire du quotidien un problème pictural. Il faut donc que la composition permette, par exemple, de distinguer une servante qui tient un balai d'une Judith qui brandit une épée, sans quoi la servante pourrait bien être une allégorie de la propreté. Si le problème s'est ainsi posé aux Hollandais c'est que la représentation de personnages est en général dominée par trois grandes formes : le portrait, l'histoire et l'allégorie. Trois formes qui récusent l'essentiel de la peinture de genre, à savoir le caractère quelconque du moment de la scène, l'atmosphère de familiarité et l'anonymat des figures. C'est donc un certain aspect du temps, du moment quelconque, ne pouvait être directe. Des motifs sont là pour l'assurer

et surtout, sans paradoxe aucun, l'espace la prendra en charge, l'espace et le rapport des figures à l'espace. Un des traits les plus remarquables de la composition du quotidien a été dégagé par Aloïs Riegl<sup>5</sup> qui reprend l'opposition entre la peinture d'histoire et la peinture de genre pour la traduire en une opposition entre peinture de la volonté et peinture de l'attention. Sans doute, Riegl emprunte les termes de cette opposition à la définition que donnait Schopenhauer de la peinture d'histoire : « l'objectivation adéquate de la volonté au moyen d'un phénomène purement spatial... ». La peinture d'histoire, en ce qu'elle est peinture d'action, subordonne aux personnages l'espace qui les entoure. Tous les éléments de l'espace concourent à être le lieu favorable ou défavorable d'un acte, l'espace est complice ou ennemi. Et, dans toute figure, il y a quelque chose qui résiste à l'étendue ou produit avec elle un choc, la volonté. La volonté trouve dans l'espace un obstacle, et la représentation d'une action volontaire ou d'un acte déterminé par une volonté transcendante, comme l'est souvent la peinture d'histoire, isole la figure de ce qui l'entoure ou, ce qui revient au même, l'espace adhère aux fins de la figure

5. A. Riegl, *Das holländische Gruppenportrait*, Vienne, 1902.



■ *Nuages flottants* de Mikio Naruse.





BRIDEMAN-GIRAUDON

■ Cour d'une maison à Delft par Pieter de Hooch.

présentée non pas avec ce qui l'entoure mais pour ou contre ce qui l'entoure. Si plusieurs figures sont disposées dans le tableau, toutes sont ordonnées d'après le principe d'action et l'espace entre elles y est subordonné. C'est justement cet espace intermédiaire que Riegl voit libéré, et qu'il appellera Freiraum, chez les Hollandais et, primitivement, bien avant la peinture de genre du XVIII<sup>e</sup> siècle, dans le portrait de groupe. Comment, en effet, donner à une composition à plusieurs personnages une unité quand l'action est absente ? Riegl répond : en confiant à toutes les figures une attention à ce qui les entoure de telle sorte que toutes les parties de la composition soient dans toutes les directions perçues par les figures. Ainsi l'espace entre elles devient libéré de toute action possible ou projetée, l'espace devient véritablement intermédiaire. Il s'agit d'un espace optique dans la mesure où les figures ont un rapport optique avec lui. S'il est difficile de savoir ce que les figures regardent, du moins tiennent-elles sous leurs yeux l'espace qui les lie et les entoure. Cependant, dans les peintures de genre, les figures ne posent pas mais agissent (une dentellière, une mère qui épouille son enfant...). Et quand on se demande ce que font ces figures, on sait que le fin mot n'est pas dans la tâche à laquelle elles s'adonnent, car elles ne font rien d'autre surtout que voir. Tout ce qui est peint est d'une certaine façon déjà vu par les figures. Tout et bien plus encore, car le regard de ces figures comme celui de *La Dentellière* par exemple ne scrute pas l'acte mais fait avec lui un angle, s'en absente ou lui est tangent. D'où cette impression à la fois d'absorbement et d'extériorité qu'expriment les motifs récurrents de regards absents et

de visées chez de Hooch ou chez Vermeer. Articuler la présentation du quotidien, du moment quelconque, du momentané à une situation optique des figures a été la grande affaire de la peinture de genre hollandaise.

A sa manière, le cinéma a connu une opposition similaire à celle qui a distingué la peinture d'histoire de la peinture de genre et ce, non seulement par ses thèmes mais aussi par sa forme. Nulle part, en effet, et spécialement au Japon, on n'a pu faire du cinéma après-guerre comme on en faisait avant-guerre, sauf chez certains précurseurs dont Ozu. Lorsque Deleuze analyse ce changement qu'il appelle « crise de l'image-action », il affirme le lien entre des trames à présent quotidiennes et ordinaires et des situations qui deviennent purement optiques dans lesquelles les protagonistes ne sont plus acteurs de ce qu'ils font mais spectateurs<sup>6</sup>.

Tous les films de Naruse présentés actuellement sont de cette période d'après-guerre et tous traitent de la vie quotidienne. Pourtant le mot « monde » est un de ceux qui reviennent le plus chez ses protagonistes. Il change plus vite que la prune d'un char (*Le Repas*), les hommes ne sont pas assez forts pour lui (*Le Repas*), il est interchangeable (la mère résignée qui ne change même pas de kimono dans *L'Eclair*). La question n'est pas que le monde change mais de savoir ce qui est nouveau et surtout qui peut vivre ce monde nouveau ; par exemple, et c'est une différence avec Ozu, le monde nouveau n'est pas nécessairement celui de la jeunesse (c'est le frère, le vieux frère, petit agriculteur, qui endure le monde nouveau dans *Nuages d'été*). En quoi change-t-il ce monde ? On ne sait trop, ce qu'on sait : le travail, l'amour, la famille, la terre ne sont plus les mêmes. Une veuve voudrait bien rendre son amant à la femme légitime, mais qui lui rendra son mari ? (*Le Grondement de la montagne*). Un vieil homme songe à marier son fils à la fille de la voisine pour réunir leur terre, le fils préfère partir pour la ville, que deviendra la terre ? (*Nuages d'été*). La guerre a tout changé, mais aussi la loi : la loi agraire, la loi sur la responsabilité familiale, les changements juridiques destinés à faire entrer le Japon dans le monde capitaliste sous la pression des vainqueurs. Les lois nouvelles, la loi en général, n'est pas chez Naruse conçue comme un interdit mais comme un principe positif d'action et sa question est toujours : quels effets une nouvelle loi va-t-elle produire sur la vie des gens ? On a beaucoup reproché à Naruse de n'avoir pas fait de films politiques, d'avoir, comme les personnages de *Nuages flottants*, regardé passer les défilés de travailleurs chantant l'*Internationale*. Mais ses personnages sont dans le détail quotidien de la servitude, privés souvent d'eux-mêmes dans les occurrences de la vie ordinaire. Ce n'est pas que le monde les dépasse, ses changements les traversent et avec eux les principes constitutifs de leur identité se sont effondrés. La vie quotidienne n'est pas chez Naruse la forme d'une nostalgie d'un monde perdu et la nature n'est même plus là pour assurer une permanence ou une consolation. La nature est parfois l'occasion d'une exaltation (la promenade au bord de la mer dans *Nuages d'été*), mais la plupart du temps, comme les titres l'indiquent (*Nuages d'été*, *Nuages flottants*, *L'Eclair*, *Le Grondement de la montagne*), le réceptacle des formes, le réservoir de phénomènes et de métamorphoses qui surviennent souvent trop tôt ou trop tard dans la vie des personnages.

Lorsque Naruse déclare : « Il se passe peu de choses dans mes films et ils se terminent sans conclure comme la vie » ou bien

6. G. Deleuze, *op.cit.*, ch. XII.



il avoue sa tendresse pour les hommes qui tentent de se perdre au milieu de l'espace et du temps infinis, la question est de savoir comment formellement il exprime ces sensations. Il y a dans *Nuages flottants* d'étranges flashbacks rappelant la guerre en Indochine et l'amour naissant de deux héros. Ces flashbacks<sup>7</sup> se distinguent du récit non seulement par une lumière plus blanche mais aussi par un jeu de regards qui distingue des postures. Dans les flash-backs les personnages s'échangent des regards droits et enveloppants, dans le récit au présent, ils ne peuvent plus se regarder et parler en même temps, ils semblent absorbés, coupés les uns des autres et d'eux-mêmes, distraits ou pensifs. Les yeux sont baissés, fixes, perdus dans le vague, les regards ne s'échangent ni ne se raccordent (le double motif des faux-raccords de regard de l'absence de champ/contre-champ), les profils auxquels on parle sont toujours perdus. Les marches ont un caractère somnambulique traduit par des travellings à angle oblique qui ne se mettent en mouvement qu'après l'absence des personnages ; ou bien encore par des travellings subjectifs (*Le Repas*) où la foule croisée sort de l'ombre comme si sa visibilité n'était possible qu'à une certaine distance, comme si l'ombre n'était pas seulement l'effet d'un contre-jour mais la nuit au monde dont le protagoniste est enveloppé. Le monde ne peut plus guère être ni ma volonté ni ma représentation. Pourtant le cinéma semble être encore capable de faire ce que les personnages ne peuvent plus faire, c'est pourquoi sans doute les héros de Naruse aiment bien aller au cinéma (*Le pas*), même si les films sont tristes.

7. J. Douchet a analysé ces flash-back dans *Trafic* n°2.

perdre sa forme et son contenu. Là est le tragique des personnages de Naruse, leur « éternité » comme dirait Laforgue, et rien, ni *pillow shots* ni natures mortes ne viennent, comme chez Ozu, restituer ce que le monde a dérobé. Restent des lambeaux d'existence, déconnectés les uns des autres, l'égoïsme des hommes, les tentatives des femmes, des espaces entre eux si libres qu'ils ne peuvent les parcourir... pas même du regard. Les baisers eux-mêmes ont déjà eu lieu, et l'extraordinaire monologue intérieur du *Repas* proféré par la femme tandis que son mari dort à l'arrière-plan donne au son une puissance de déconnexion des espaces. « *La vie est une saloperie, mais tu es toute ma vie* », disait Toto dans un film de Monicelli, c'est le cri des personnages narusiens.

Dans ces espaces déconnectés, syncopés, où en écho aux Hollandais, la surface, la largeur conjurent la trop optimiste profondeur, forme d'une croyance ou d'une illusion perspective qui n'a plus lieu, les regards des personnages ont toujours dépassé ce qu'ils visaient, ils subissent la part d'inaïvement du quotidien. Alors, l'infini quand il se gagne, se gagne par amplification, répétition ou intensification du quotidien, comme à la fin de *Nuages d'été*, selon un procédé que l'on retrouve à la fin de *La Terre tremble*, où la femme dans la rizière poussant sa machine à piquer écartera sans cesse ces lignes de riz en herbe que l'œil rapproche à l'horizon. ■

■ *Le Repas*  
de Mikio Naruse.



L'ordinaire devient problématique, sujet à des questions ; les codes mêmes de la reconnaissance du bonheur et du malheur (la question lancinante du *pas* : ai-je l'air heureux, malheureux ? Qu'est-ce que le bonheur ? Le bonheur n'est plus quelque chose à atteindre mais l'objet d'une incertitude, d'un suspens, d'une croyance qui a la forme du suspens, comme cette « économie suspens » à laquelle l'exaspérante nièce se livre dans son amour des hommes pauvres et qu'elle trouve pour l'amour suspens d'un homme riche qui trouve les femmes trop compliquées). Des valeurs disparaissent (les parents ne peuvent être indéfiniment responsables du malheur conjugal de leurs enfants). Ce n'est pas qu'il n'y ait plus de valeurs ni que le bonheur ne soit plus possible, c'est qu'on ne sait plus à quels signes les reconnaître, c'est une crise des critères de reconnaissance. L'existence même devient oblique et l'angle de la caméra avec elle. L'ordinaire est à conquérir ; le quotidien n'est pas ce qui s'échappe mais ce qui s'est échappé, non pas l'insignifiant, mais ce qui ne l'est pas encore, on ne peut même plus dire « il fait beau », ni regarder simplement un tournesol. Le monde traverse l'ordinaire et les personnages sont à la recherche d'un nouvel ordinaire. Où leur air pensif, absent, abstrait qui n'est pas l'image d'une conscience mais l'abolition de la limite même et de la connexion de l'intérieur et de l'extérieur, du sujet et de l'objet. C'est pourquoi le motif de l'éternuement et du reniflement de nez revient si souvent, le nez c'est l'extérieur insinué dans notre intériorité.

D'un côté le quotidien offre le monde sous le mode du regard, d'un autre côté le monde prive le quotidien de son signification ordinaire et quelconque. Le monde change et ce changement affecte le quotidien pour lui faire