

LE
GOÛT
DU
THÉ
D'ORIGINE

麦
茶
の
味

Le goût du thé d'orge

notes affranchies sur Fleurs d'équinoxe

Architecture et cinéma
Cinéma et architecture

L'architecture au cinéma
Le cinéma d'architecture

Un architecte
Un réalisateur
Chefs d'orchestre

Ce qui est construit a été conçu par un architecte.
Ce qui est filmé a été imaginé par un réalisateur.
Un réalisateur qui a grandi et vit dans un environnement bâti,
qui en est inéluctablement influencé.

Le réalisateur use de plusieurs de ses outils
pour former son narratif et nourrir son récit.
Le dessein de l'architecte va au-delà
d'ériger des boîtes hermétiques ;
il conçoit des espaces,
des scènes du quotidien,
pensés pour accueillir la vie
et ainsi les histoires.

Relation cyclique réciproque
L'habitant est empreint par son cadre domestique,
pensé et conçu usuellement par autrui,
mais qu'il façonne lui-même à sa convenance.

Ozu Yasujirō

Yasujirō Ozu

Nom inconnu

Pourtant, à l'aube des premières recherches,

il semble être un des cinéastes japonais les plus célèbres en Occident.

Pas de son vivant, pas depuis longtemps

Cinquante-quatre films en trois décennies

Du muet au parlant, du noir et blanc à la couleur

Par quel film découvrir un réalisateur,

une époque,

une culture

dont je ne sais rien ?

Le Japon des années trente aux années soixante

Culture inconnue, époque révolue

Dissolution de la tradition

Empire en déclin

Observer les éléments de l'architecture domestique japonaise

à travers un médium cinématographique ;

est-ce le moyen le plus direct pour une *gaijin*

n'ayant jamais mis les pieds en Asie ?

Hiérarchie du filtre, classification du biais

Sans questionner ni apprécier le médium ou l'intermédiaire,

simplement le considérer.

Ozu représente des fragments quotidiens ;
ses films sont des instants saisis,
partagés avec nous,
que l'on vit
et puis c'est fini.



Ozu nous permet d'accompagner des intervalles de vie,
sans analepse ni perspective ;
le dessein n'est pas de connaître les antécédents,
ni la postérité,
mais les instants présents.

mono no aware



Sa caméra est au niveau du sol,
soit à la hauteur des yeux
d'une personne assise sur un tatami.

Surélevée,
pour les plans moyens

En contre-plongée,
pour les plans rapprochés



A même le sol,
pour les plans larges

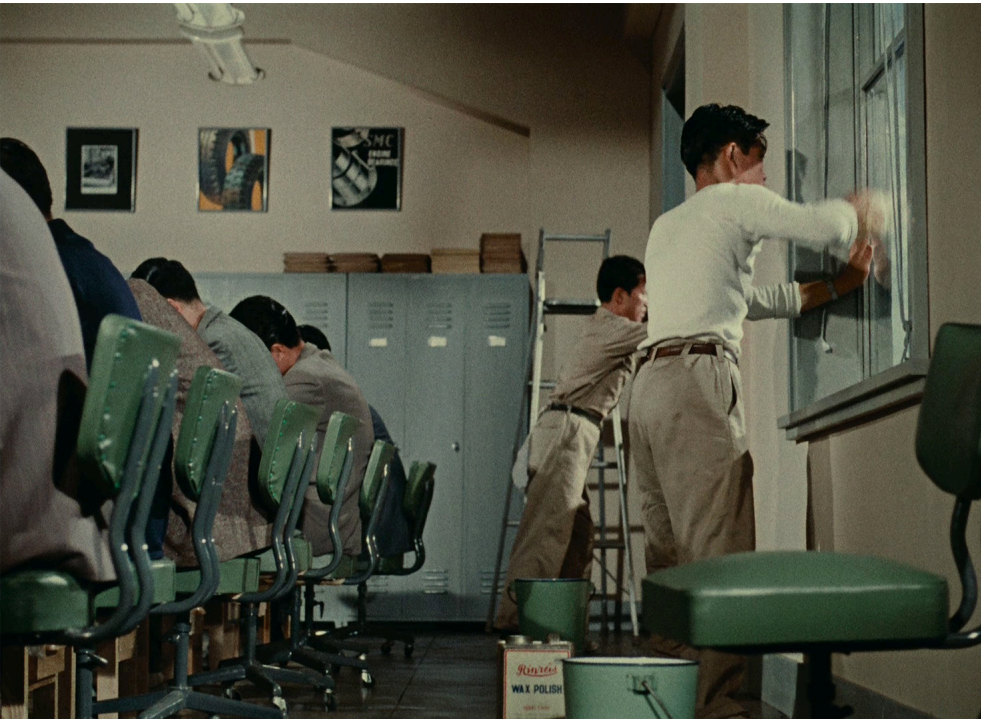
Un trépied conçu par Ozu,
pour les scènes extérieures



Lorsque la caméra capture des scènes
hors du cadre domestique,
elle conserve son point de vue
à hauteur de tatami.











Son objectif est le 50mm,
celui qui se rapproche le plus
de la vision humaine.

La caméra paraît subjective,
mais les points de vue ne sont pas toujours
ceux des personnages.

Subtile mélange
entre poésie de la réalité
et beauté de la fiction.



Cet objectif et cette hauteur
fixent le premier cadre,
à l'intérieur duquel
tout est composé.

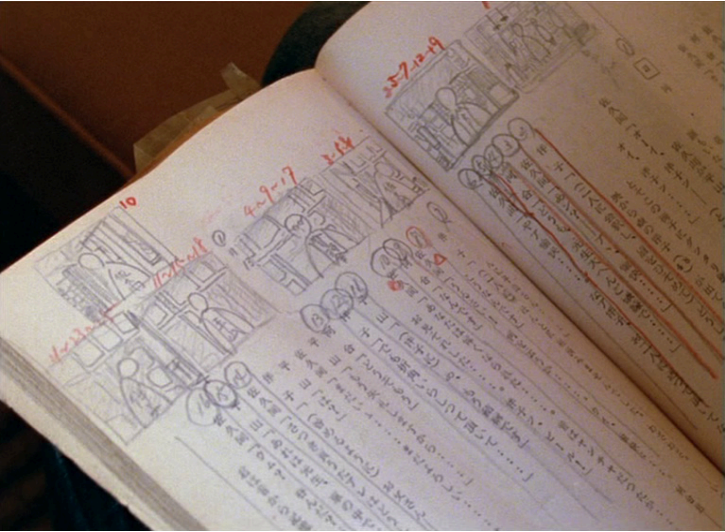
Les éléments verticaux de la maison
cadrent les personnages dans le plan.

Chaque plan est construit
avec méticulosité et minutie,
comme un tableau.

Avant chaque prise de vue,
il regarde à travers le viseur
pour s'assurer de l'harmonie.



Ozu maîtrise tout ce qui est visible,
mais aussi tout ce qui ne l'est pas.



L'eurythmie du plan
l'emporte sur le raccord.

Même l'intangible règle
de la limite invisible
est transgressée.



Le premier film parlant japonais,
Mon amie et mon épouse,
réalisé par Heinosuke Gosho
et produit par la société Shōchiku,
avec laquelle Ozu a souvent travaillé,
est sorti en 1931.

Ozu a réalisé son premier film phonique,
Le fils unique,
cinq ans plus tard.

Carmen revient au pays,
de Keisuke Kinoshita,
produit également par la Shōchiku,
est le premier film chromatique japonais,
sorti en 1951.

Le premier film en couleurs d'Ozu,
Fleurs d'équinoxe,
est sorti sept ans après.

Patience
Tous ses choix sont mûrement réfléchis.

Prudence
vis-à-vis de la couleur.

Et pourquoi faut-il
que la polychromie annihile
le noir et blanc ?



Le titre original,
Higanbana,
désigne une fleur rouge qui éclot lors de l'équinoxe d'automne.

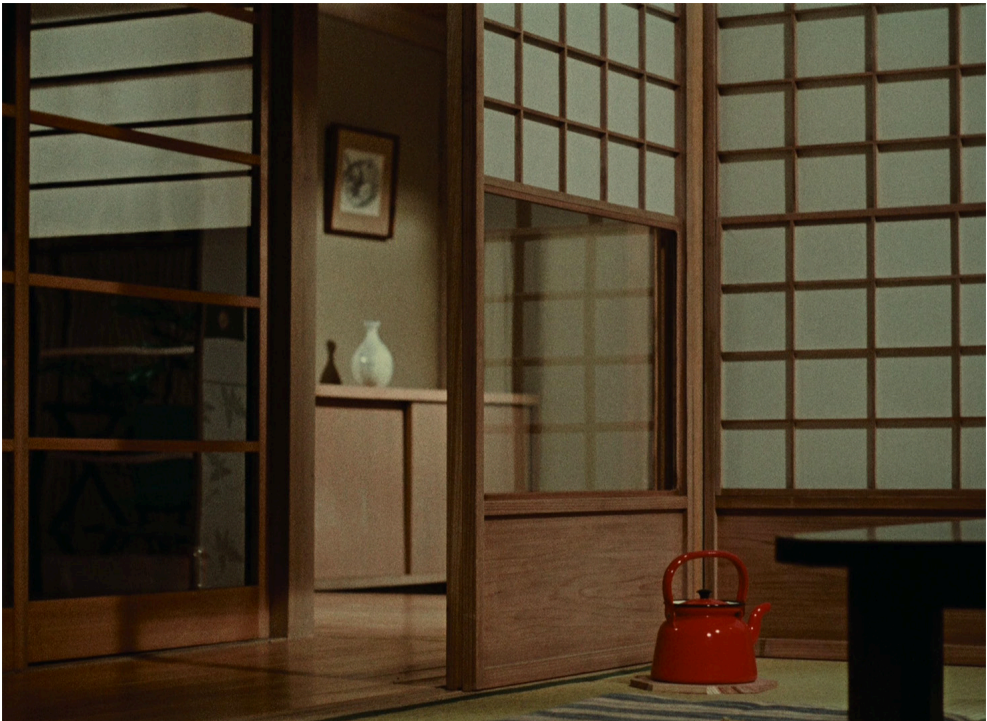
Le rouge est la couleur préférée d'Ozu
et la raison pour laquelle il a choisi l'Agfacolor.

Le rouge est la seule couleur flamboyante ;
la palette est composée de douces tonalités,
à l'exception de quelques produits importés.

Le rouge apparaît ponctuellement tout au long du film ;
une théière,
un coussin,
une paire de chaussettes,
une boîte,
une radio,
le chemisier de Hisako,
l'*obi* de Yukiko,
une table basse,
une cruche,
des fleurs
des plans habités,
des intérieurs vides.







Que certains des plus beaux plans d'Ozu soient qualifiés de
plans vides
me consterna initialement.
Pourquoi vide ?
Pourquoi définir les choses par
ce qu'elles ne sont pas,
par un manque ?



Certains auteurs les ont nommés :

Alain Bergala : plans sans personnages

Noël Burch : pillow-shots

Donald Richie : natures mortes

Paul Schrader : codas

Gilles Deleuze : natures mortes et espaces ou paysages vides



C'est la figure humaine

qui y fait défaut.

L'anthropocentrisme fait que l'on ressent une absence

lorsque l'on ne discerne aucun de nos semblables,

bien que l'image perçue ne soit pas

vide.

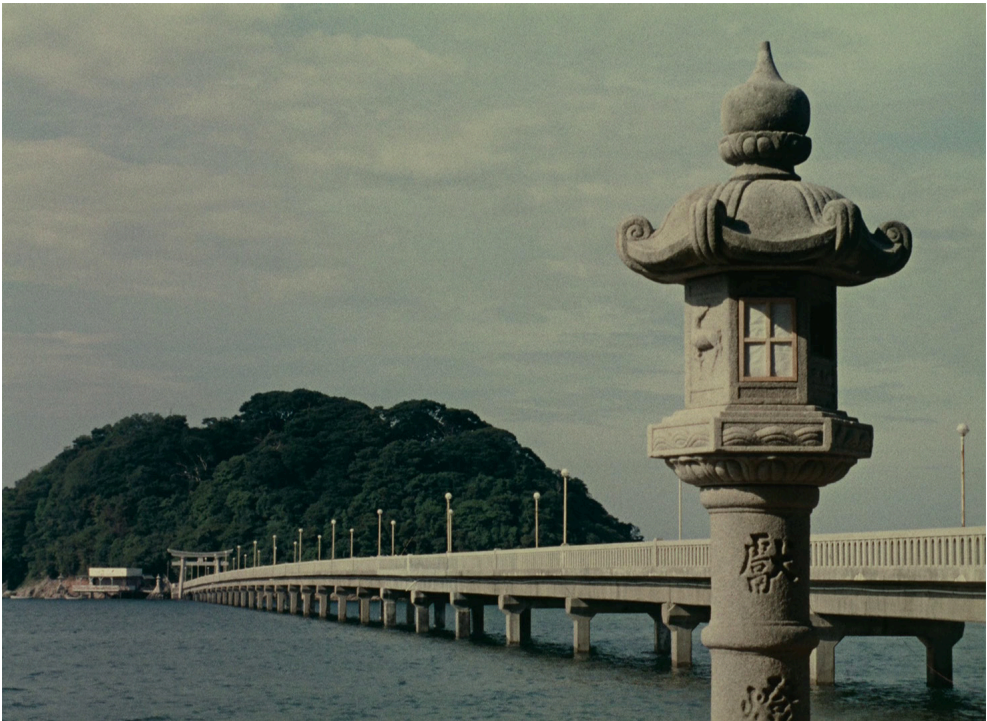
Et s'il s'agissait de mon interprétation occidentale

du vide

qui est péjorative?



Sur la stèle d'Ozu,
mu.



Mu est le vide,
la vacuité,
mais pas l'absence
ni le manque.

Le vide et le plein sont complémentaires,
l'un ne se définit pas
sans l'autre.

Comme dans un ouvrage,
composé tant par le substantiel
que par l'espace intersticiel.



Ces plans vides sont,
comme souvent au cinéma,
des repères dans l'espace
et dans le temps.

Ozu nous offre à voir ces espaces,
à l'aube d'une présence,
au crépuscule de notre existence.

Des plans déliés du script,
dont la fonction ne dépasse peut-être pas
leur propre essence.

Ces plans vides sont des respirations,
des pauses,
des intervalles,
des interstices,
des seuils.

Savamment disposés tout au long des diégèses d'Ozu.

Ces plans, que je souhaite qualifier de
ma,
ont, à mes yeux,
le même dessein que la petite salle blanche
au musée de l'Orangerie à Paris,
celle que l'on traverse
avant de pouvoir admirer les Nymphéas de Monet.



A l'aube,
le seuil est ablatif,
mobile,
impermanent,
versatile
flottant.

L'axe est horizontal ;
le rail est le stigmate.

Au crépuscule,
la limite est un mur ;
l'ouverture est une porte,
qui peut se clore.

L'axe est vertical ;
la charnière effectue
la transition
entre les deux situations.



Les maisons forment un tissu dense,
sans être attenantes.

Les limites opaques
entre la maison et la rue
peuvent être permanentes,
de hautes planches en bois,
de grandes clôtures en bambou,
ou mouvantes,
itado et *amado*.

Ce que l'on peut bouger est
impermanent,
on peut l'ôter,
lorsque le temps le permet.

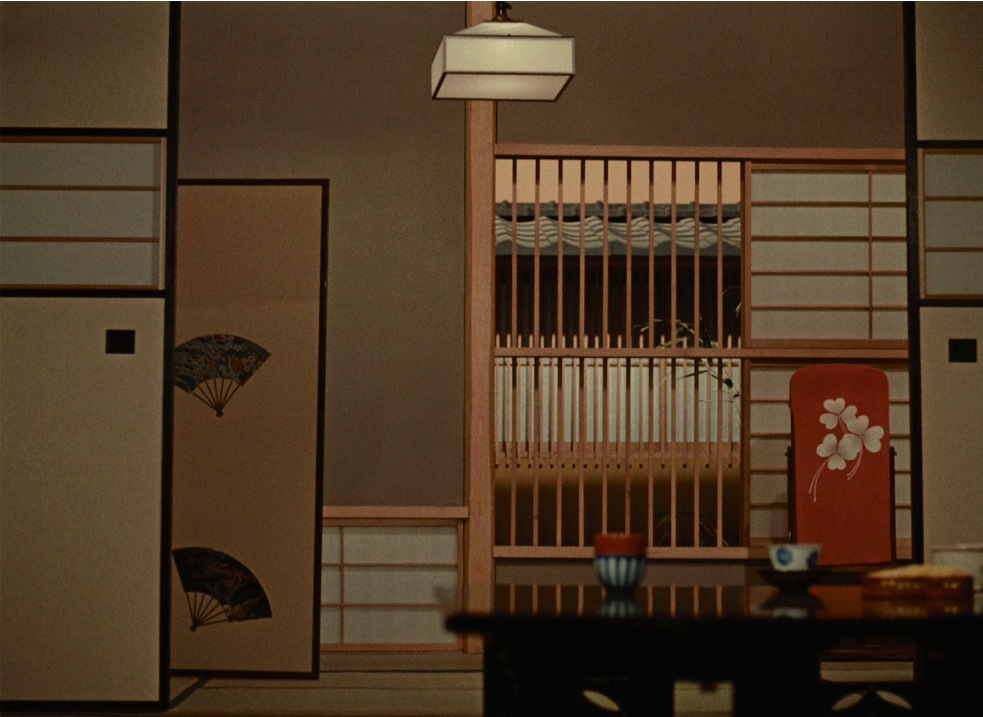
Les dispositifs mobiles,
peuvent être translucides,
shōji, *kōshi*,
ou pas, *fusuma*.

Les limites flottent :
rideaux de *washi*,
voilages de tissu.

Si l'on peut se soustraire aux regards,
les sons,
les odeurs
nous parviennent.

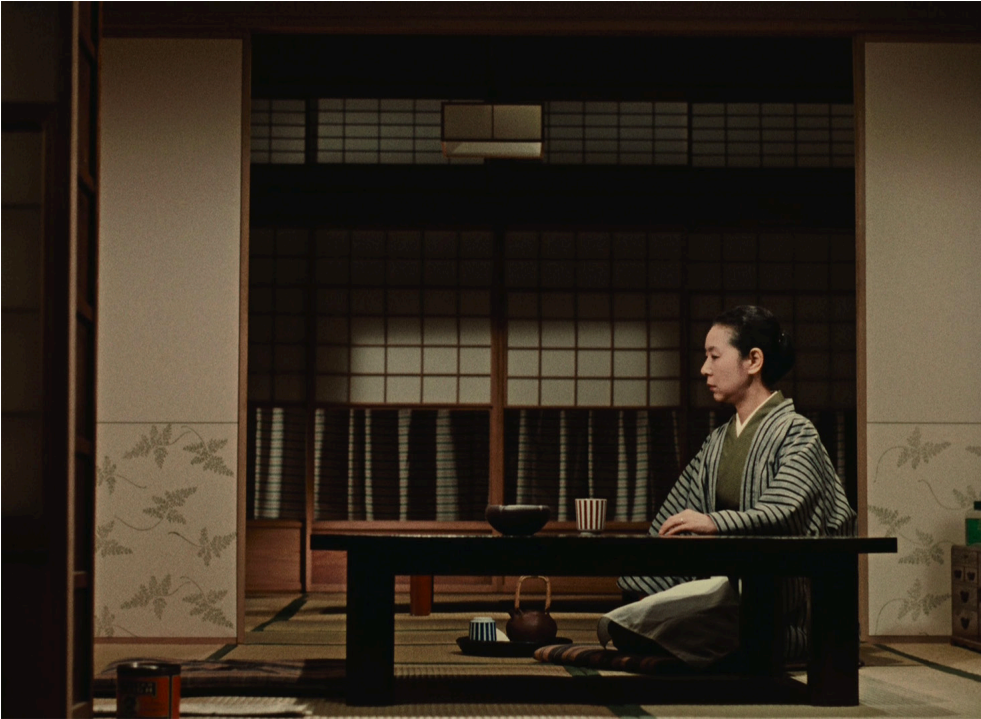
Si l'on peut se protéger de l'eau,
le froid,
le chaud
nous atteignent.











C'est depuis la rue
que l'on accompagne les visiteuses
qui arrivent dans la maison.



L'ethnologue et poète Orikuchi Shinobu
a défini le seuil comme un
« territoire vide qui n'appartient ni à ce côté, ni à l'autre ».



Le premier seuil que l'on franchit
est celui de la porte d'entrée.

Le *genkan* est à la même hauteur
que l'extérieur.

Le plancher est surélevé
de trente à cinquante centimètres;
l'acte de distanciation
le plus radical
de toute la maison.

La personne qui arrive a les yeux
à la hauteur
du nombril
de son interlocuteur.



Dans *Fleurs d'équinoxe*,
nous assistons à l'arrivée

- *ittekimasu!*

- *itterasshai!*

et au départ

- *tadaima!*

- *okaeri!*

de chaque membre de la famille.



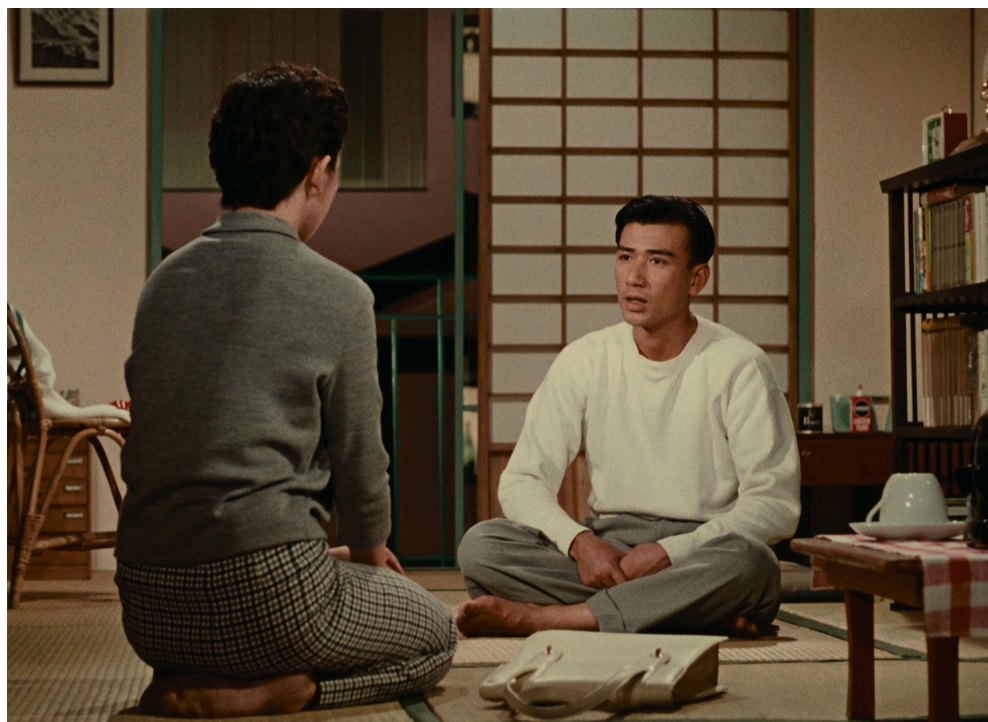
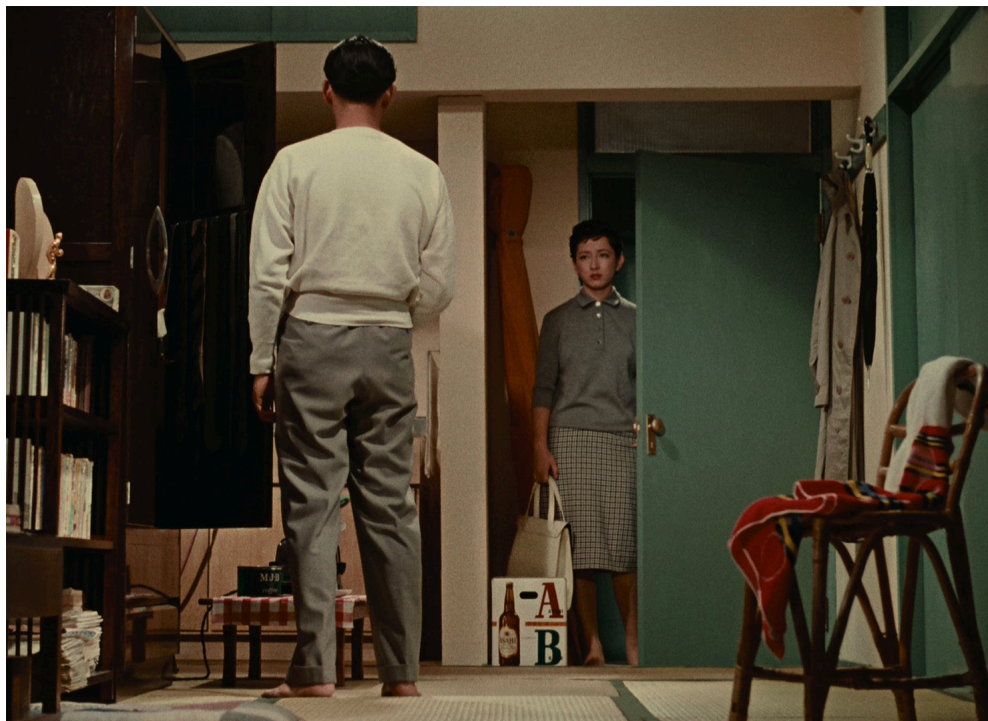








Les logements collectifs,
modernes,
adoptent et adaptent
les dogmes
de la maison traditionnelle.



Ce que j'ai cru être un couloir
était en fait l'*engawa*.

Longitudinalement fermé,
transversalement ajouré.

Ni extérieur,
ni intérieur,
ou les deux à la fois,
il parcourt toute la maison,
la traversant,
la contournant.











Sans pouvoir tout saisir,
des films d'Ozu,
de la domesticité japonaise,
n'y a-t-il pas des préceptes,
des concepts
de flottement
de limites
que l'on pourrait appliquer
et dont on pourrait bénéficier ?



Au cinéma, comme en architecture,
il y a la technique,
la technè
et l'épistémè.
Il y a le rationnel et l'analytique.

Mais,
en architecture, comme au cinéma,
il y a aussi l'indicible,
l'impression,
l'émoi.



Lorsque j'ai découvert le *mugicha*,
j'ai été, tout comme face aux films de Yasujiro Ozu,
emplit d'une sensation d'un inconnu familier.



Charlotte Roche-Meredith
Janvier 2021

Professeur Marco Bakker

Ozu filme
des intervalles de vie,
des familles,
à hauteur de
tatami.