

« Surprise dans le quotidien chez Rohmer,  
Ozu et Kore-eda »<sup>(1)</sup>

Kenji Kitayama

## 0. Introduction

Qu'est-ce que le quotidien ? C'est ce qui concerne une vie inchangée ou ce qui se répète tous les jours. En général, on n'en prend pas conscience. Et on est surpris de savoir que les actes inconscients répétitifs de la vie se présentent souvent comme tels après l'intervention d'un non-quotidien dans le quotidien. On regrette la disparition partielle ou totale du quotidien ou on ré-estime ce dernier. Sans aucun quotidien, on ne pourrait plus vivre. On ne connaît son importance qu'après sa perte. Alors, quel est le quotidien pour le cinéma ?

Le cinéma commença avec le Cinématographe des frères Lumière en 1895. Celui-ci consista à tourner ce qu'on voyait tous les jours pour en passer le film comme *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, été 1895<sup>(2)</sup>. On l'accueillait avec un air de surprise. Parce qu'il fit voir sur un grand écran des scènes quotidiennes qu'on croyait à jamais perdues. Mais, déjà conscients d'être assez entourés d'actes quotidiens, on s'ennuya de plus en plus des scènes quotidiennes passées, même représentées. En ce moment-là, Georges Méliès y ajouta l'autre cinéma : à truquages. On fut persuadé que ce dernier représenterait des mythes, des légendes, des épisodes, des histoires, des romans, des poèmes, des illusions, des rêves, etc., avec un meilleur effet de réalité inouïe<sup>(3)</sup>. Laissant le quotidien de côté, il se constitue encore une réalité virtuelle avec des créations numériques, ce qui nous transporterait de notre monde actuel à un monde fictif, en nous faisant oublier la vie quotidienne. Mais, après le film, le spectateur revient à son quotidien, et rien qu'à lui.

Or, l'art moderne à partir du milieu du 19<sup>e</sup> siècle, conscient de la photographie et puis du cinéma, qui représentent des scènes quotidiennes comme telles, visait à

transformer ou à rendre abstraites de telles scènes quotidiennes sur une peinture pour y chercher une autre réalité que celles de ces deux arts de la reproduction<sup>(4)</sup>. Et l'art contemporain, à commencer par le ready-made de Marcel Duchamp (1887-1968), changeant d'idée d'art et introduisant un objet quotidien comme tel dans le monde artistique, introduisit l'idée du quotidien comme un objet artistique possible. Jetons un coup d'œil sur certains artistes d'art contemporain, attachés au quotidien. Duchamp fait d'un urinoir, objet quotidien, une œuvre d'art comme *Fontaine*. On retrouve l'idée duchampienne plus ou moins chez Christo (1935-2020) et Jeanne-Claude (1935-2009) dont l'art consiste à rendre artistiques un bâtiment, une construction ou un paysage vus quotidiennement, en les enveloppant avec des couvertures en polyester et autres matériaux, déclarant ainsi qu'une quotidienneté cachée et découverte constitue une œuvre d'art ; chez Piero Manzoni (1933-1963) qui met en vente comme œuvre d'art une boîte de conserve de ses propres excréments, nommée *Merde d'Artiste*, voulant dire que des déchets quotidiens mis en boîte peuvent être rendus artistiques ; chez Santiago Sierra (1966-) qui expose du gaz d'échappement de voiture invisiblement dans une galerie, pour montrer qu'une odeur quotidienne peut constituer un art invisible ; chez Sophie Calle (1953-) dont l'art consiste à faire d'une suite de scènes quotidiennes une œuvre d'art pour interroger la possibilité qu'une quotidienneté rendue artistique puisse constituer l'identité d'une personne qui la vit ; chez Christian Boltanski (1944-) qui expose des boîtes de biscuit, de vieux vêtements ou des photos de visage, etc., rappelant des scènes quotidiennes perdues pour dire comment le goût, le toucher ou la vue quotidiens mémorisés conservent l'identité de leur possesseur. Ces artistes transforment un quotidien en art avec leurs propres moyens<sup>(5)</sup>.

Comme les artistes d'art contemporain duchampien, certains cinéastes s'attachent encore au quotidien. Comment font-ils de la quotidienneté leur sujet filmique à part entière ? On va réfléchir sur les trois réalisateurs Rohmer, Ozu et Kore-eda qui mettent au point le rôle du quotidien joué dans leur film.

## 1. Le quotidien chez Rohmer est-il voulu ?

Après une suite de scènes quotidiennes, l'intervention surprenante d'un miracle ou d'un suspense est fréquente chez Eric Rohmer (1920-2010). On en trouve un exemple typique dans le film *Le Rayon vert*, réalisé en 1986<sup>(6)</sup>. Le synopsis en est le suivant :

L'héroïne Delphine n'a pas d'amis pour partir en vacances d'été. Invitée par une amie à Cherbourg, elle n'est que solitaire même dans une ambiance amicale. Rentrée chez elle à Paris, elle n'a rien à faire. Ensuite, elle visite un site vacancier des Alpes où un copain travaille mais mécontente d'être toute seule, elle rentre chez elle le même jour. Elle va à la plage à Biarritz un jour où il ne se passe rien de nouveau sauf un discours, fondé sur le roman de Jules Verne *le Rayon vert*, tenu devant un groupe de personnes âgées. Elle rentre ensuite à Paris. Ces jours où elle n'a rien à faire constituent un quotidien qu'elle subit. Mais, tandis qu'elle attend le train à la gare, elle tombe sur un jeune homme. Enfin, avec lui, elle voit s'ouvrir un crépuscule, devenu le rayon vert, censé porter bonheur.

Delphine n'a donc rien à faire pendant les vacances. Elle est toujours solitaire, partout. Son quotidien subi est merveilleusement réaliste pour le spectateur. Parce que, tournant ce film en 16 mm, Rohmer a offert un vague canevas à l'improvisation des acteurs, laissant ainsi le film se réaliser petit à petit comme un documentaire sans plan détaillé. Comme si certains actes inconscients répétitifs voulus ou non se composaient comme tels. La longue prise de vue impose aussi aux acteurs de vivre dans une scène telle qu'elle se présente. Une mise en scène théâtrale ferait perdre une telle réalité. Sans plan général décisif ni idée totalisante, les acteurs vivent à l'improviste selon les circonstances instantanées. Comme si Delphine essayait de vivre quand même dans une réalité subie partout où elle allait. Le spectateur, plus attaché aux scènes, regarde donc soigneusement les gestes et les expressions de Delphine, guettant un incident ou un « suspense », vaguement. Enfin, elle rencontre par hasard un jeune homme en qui elle a confiance, et elle voit le rayon vert au bord de la mer avec lui. C'est comme un miracle inattendu. Son quotidien solitaire s'arrête soudain. Pourquoi ? Sans la scène finale, ce film ne s'achèverait jamais en restant la partie d'un film complet. Une telle fin, en quelque sorte à la manière d'un pis-aller, met encore en valeur le quotidien. Peut-on dire qu'un quotidien subi en appelle un autre, cette fois voulu ?

Quel est le quotidien dans un autre film réalisé par Rohmer en 1992, *Conte d'hiver*<sup>(7)</sup> ? Son synopsis est le suivant :

Félicie vit un amour de vacances merveilleux avec Charles. Mais quand ils se quittent à la fin des vacances, elle lui donne une fausse adresse. Elle n'a plus l'occasion de revoir Charles. Après naît une fille. Cette coiffeuse, qui n'a pas

oublié la rencontre amoureuse, vit à Paris avec un bibliothécaire intellectuel, qui l'aime beaucoup. Elle a aussi un amant, son patron, coiffeur, qui ouvre un salon à Nevers. C'est là le quotidien ambigu de Félicie. Elle décide d'habiter avec le coiffeur à Nevers. Mais ne parvenant pas à oublier Charles, elle rentre à Paris. Et elle le revoit avec son bébé dans un bus. Ils passent un joyeux Noël chez la mère de Félicie.

On est surpris qu'ils se revoient par hasard dans un bus, tel un miracle. Le quotidien de Félicie s'arrête soudain. Pourquoi ? Sans leurs retrouvailles à la fin, ce film resterait inachevé, incomplet. Le spectateur scrute donc soigneusement les gestes et les expressions de Félicie, son attention est absorbée par les scènes. La fin, en quelque sorte souhaitée faute de mieux, met à nouveau en valeur le quotidien. Peut-on dire qu'un quotidien subi en appelle un autre, cette fois voulu ?

Dans les films de Rohmer se succèdent des épisodes quotidiens qui échappent à la volonté d'une femme qui attend un homme perdu de vue. Les scènes quotidiennes successives sans jamais divertir l'héroïne, se montrent comme des choses banales, non point destinées à la présentation d'une histoire où le spectateur espère un incident dramatique. Ce n'est pas à un happy end mais au quotidien même que les films de Rohmer accordent de l'importance. Pourquoi ? Parce qu'il se demande ce qu'est une simple suite de scènes quotidiennes filmée même sans participer ni à un grand drame ni à une idée totalisante au-delà d'elles-mêmes ? Ou bien pour tourner en dérision le fait de détester le quotidien dans l'attente d'un miracle généralement impossible ? Ou encore pour déclarer que le quotidien plein d'objets variés attachés à l'existence même doit être vécu sans aucune idée décisive ?

## 2. Le quotidien chez Ozu est-il voulu ?

Chez Yasujiro Ozu (1903-63), un changement programmé dans une vie familiale fait disparaître le bonheur quotidien aussi miraculeusement que banalement. Un tel arrêt met-il en valeur l'unicité inconsciente du quotidien qui n'est pas sauvegardée ? On en trouve un exemple typique dans le film *Été précoce*, sous le titre japonais : *Bakushū*, littéralement «la saison de récolte de l'orge», réalisé en 1951<sup>(8)</sup>. Voici son synopsis :

Noriko Mamiya, âgée de 28 ans, secrétaire dactylographe dans un important bureau de Tokyo, vit au sein d'une grande famille à Kamakura, ancienne et tranquille ville côtière proche de Tokyo. Sa famille, composée de ses parents, de son frère aîné Koichi, médecin, ainsi que de sa femme et ses deux jeunes fils, est inconsciemment contente de mener tous les jours une vie harmonieuse. Un jour, arrive un oncle assez âgé, venu de sa campagne, qui rappelle à tous que Noriko devrait se marier et suggère à ses parents, le couple de son frère, d'aller vieillir à la campagne. La famille impose doucement à Noriko d'accepter le mariage proposé par l'administrateur qui dirige le bureau où elle travaille. Comme Koichi, Kenkichi Yabe, médecin, travaille dans un hôpital universitaire à Tokyo, et il était un ami de lycée de Shoji Mamiya, le frère cadet de Noriko, mort au cours de la Seconde Guerre mondiale. Il possède un épi d'orge que Shoji, dans une lettre, lui a demandé de livrer à Noriko au cas où il ne reviendrait pas. Un jour, Kenkichi lui donne cet épi d'orge. Et quand Kenkichi va travailler comme directeur dans un hôpital à Akita, très loin de Tokyo, la mère

de Kenkichi demande impulsivement à Noriko d'épouser son fils en les suivant à Akita. Noriko l'accepte. Elle révèle sa décision à sa famille qui la décourage. Avant le départ de Noriko, la famille prend une photo d'ensemble, une photo-souvenir. Les parents déménagent dans la région rurale de Yamato, pour habiter avec leur frère. Le bonheur quotidien de la famille Mamiya s'est évanoui. Dans la scène finale du film, une mariée passe en costume traditionnel sur un chemin de la campagne où vivent les parents et l'oncle de Noriko, tandis qu'apparaît un champ d'orge mûrissant.

La vie quotidienne des Mamiya dénuée du déroulement nécessaire d'un quelconque drame relève toujours d'une intimité de la famille avec de petits épisodes du genre que connaît la famille de classe moyenne japonaise après la Seconde Guerre mondiale. Et on sait que dans une telle vie nul grand drame ne peut survenir, nul problème social, et, de plus, qu'elle est destinée à s'interrompre après le départ de la femme et de ses parents, alors que, dans *Le Rayon vert*, la rencontre de Delphine avec un jeune homme par hasard sanctionne l'arrêt soudain de ses actes quotidiens. Le film *Été précoce* de Ozu exclut le travelling, le coup de grue (sauf une scène de plage où on ne peut pas fixer la caméra), le plan rapproché, le fade in/out et la plongée, préférant la caméra toujours basse et fixe et le montage le plus simple des plan. Pourquoi ? Parce que les personnages mènent une vie banale avec de petits épisodes, sans crier ni se distinguer à l'occasion d'un grand drame, se rassemblant doucement dans des chambres ou des pièces semblables pour boire, manger ou bavarder, alors que les enfants se passionnent pour des jeux de leur âge. Le réalisateur Ozu préfère la caméra toujours basse et fixe pour ne privilégier ni les grandes



actions ni les scènes spéciales. Les scènes semblables les unes aux autres, alignées sans explication constituent, plutôt qu'un drame inoubliable, une vie quotidienne dont les détails changent insensiblement, à chaque instant sans rebond dramatique, ce qui conduit le spectateur à comprendre non seulement la fragilité du quotidien familial mais encore le regain impossible d'un quotidien perdu. Le spectateur, amateur de Ozu, constatant qu'il privilégie les scènes quotidiennes plutôt que les scènes dramatiques, en vient-il à penser que ses films nous invitent à ressentir des scènes quotidiennes miraculeuses plus réellement que celles qui font partie de sa propre expérience, étant donné qu'elles disparaissent après le départ d'un ou de deux membres de la famille ?

### 3. Le quotidien chez Kore-eda est-il de l'ordre de la volonté ?

Chez Hirokazu Kore-eda (1962-), une relation familiale absurde déclenche une activité familiale devenue miraculeusement quotidienne. Le film *Notre petite sœur*, sous le titre japonais : *Umimachi Diary*, littéralement « Le journal de la ville de la mer », réalisé en 2015<sup>(9)</sup>, en offre un exemple typique. Kore-eda en a conçu le scénario d'après la série de manga, *Umimachi Diary*, écrite et dessinée par Akimi Yoshida (1956-), sous le titre français : *Kamakura Diary*. Son synopsis est le suivant :

Les trois sœurs Sachi, Yoshino et Chika Koda vivent à Kamakura, la même ville que celle dans le film *Été précoce*, dans l'ancienne maison de leur grand-mère. Quinze ans après le départ de leur père avec une autre femme que leur mère, elles vont assister à ses funérailles dans un petit village d'eaux à Yamagata,

éloigné de Tokyo. Elles rencontrent leur demi-sœur Suzu Asano, âgée de treize ans. Comme Suzu dont la mère est déjà morte est maintenant toute seule, Sachi lui propose de venir vivre avec les trois filles dans leur maison à Kamakura. Un peu hésitante, Suzu accepte finalement d'y aller. Les trois sœurs aînées et leur petite sœur partagent de mieux en mieux une vie quotidienne. Les quatre ensemble regardent un prunier, font de la liqueur de prune, renouvellent le shoji, porte constituée de papier japonais, partagent un kotatsu, support de bois de faible hauteur recouvert d'une couverture épaisse sur lequel repose le dessus d'une table qui peut être chauffée par dessous pour prendre une boisson, un repas ou un goûter. Elles prennent leur petit déjeuner ensemble, mangent un Donburi, bol de riz où on met de petits poissons Shirasu, se promènent au bord de la mer pour se baigner dans l'atmosphère marine, prennent des menus conseillés au restaurant Umineko Shokudo, littéralement restaurant Goélande dont le propriétaire Sachiko aime Suzu. Elles font des feux d'artifice chez elles en portant les vêtements de bain de leur grand-mère, gagnant de la sorte, petit à petit, le rythme quotidien qu'elles souhaitent. Suzu se fond au sein de l'école, joint une équipe de football locale qui fréquente le même restaurant. Ayant rompu avec un amant minable, la deuxième fille, Ayano, est aigrie. La troisième, Chika travaille gaiement dans un magasin d'équipement sportif avec Hamada, son propriétaire. Suzu et son coéquipier et camarade de classe, Futa, s'entendent de mieux en mieux. Amant de l'infirmière Sachi, le médecin Shiina, dont la femme, atteinte d'une maladie mentale, est hospitalisée, hésite à divorcer. Ayano, qui commence à travailler à la section des prêts dans une petite banque, est consultée par la propriétaire Sachiko du restaurant Umineko Shokudo qui a

un problème d'héritage. Atteinte d'un cancer en phase terminale, Sachiko décide d'être hospitalisée dans l'hôpital où Sachi travaille. Refusant la proposition de Shiina qui veut aller travailler avec elle à Boston, Sachi soigne Sachiko. A la fin, Sachiko ayant décédé, Fukuda, son ami lit lors de ses funérailles, les mots qu'elle a laissés : « Je suis heureuse de pouvoir dire combien les fleurs de cerisier sont belles ». Après, les sœurs se promènent sur la plage le long d'une mer sauvage. Peuvent-elles conserver le quotidien dont elles souhaitent la possession ?

Le départ au lointain avec une femme du père des trois sœurs et celui, ailleurs, de leur mère avec un homme provoquent une cohabitation, la survie collective des trois dans la maison de la grand-mère. Chacune a son goût et son travail. Elles n'avaient pas auparavant de vie familiale. Mais la décision qu'elles prennent de vivre avec leur quatrième sœur Suzu les oblige à mener cette vie plus ou moins familiale. Toutes les quatre essaient d'effectuer ensemble les mêmes actes quotidiens, finissant par gagner chacune le quotidien qu'elles souhaitent. Mais un lent travelling se déplace de gauche à droite ou de droite à gauche autour de chaque scène. Et la caméra se met dans la position un peu plus basse. La combinaison du déplacement lent du travelling se déplaçant avec la caméra basse, principalement focalisée sur les quatre sœurs, vise à montrer de petits changements dans le geste ou l'expression qui individualisent leur vie et leur personnalité. Ce film détache le quotidien de l'arrière-plan des paysages selon les saisons, soit sur celui de feuilles rouges et jaunes, soit sur celui de vêtements chauds avec un kotatsu, soit sur celui de fleurs de cerisier, soit sur celui des prunes et des feux d'artifice. Pourquoi ? Parce que chaque saison

impose des travaux en équipe qui stimulent tour à tour les sensations des jeunes femmes comme la vue, le goût, l'odorat, le toucher, l'ouïe. J'ajoute cet autre acte qu'elles partagent : jeter ensemble leur regard vers un même objet ; toutes les quatre regardent le quartier de Suzu, de sa place préférée un peu haute après les funérailles de leur père et aussi le prunier de la fenêtre du premier étage de la maison. Sachi, la sœur aînée et Suzu regardent le quartier de Kamakura du sommet d'une montagne. Ce partage d'un même objet par le regard, constitue leur propre vie quotidienne<sup>(10)</sup>.  
Peuvent-elles la conserver sans que rien ne change ?

Or, on assiste aux trois funérailles. Les premières pour la mort du père. Les deuxièmes pour le septième anniversaire<sup>(11)</sup> de la mort de leur grand-mère où Sachi ne pardonne pas encore à sa mère d'avoir abandonné ses trois enfants avant de se réconcilier avec la dernière. Les troisièmes pour la mort de Sachiko, la propriétaire du restaurant préféré des sœurs et de l'équipe du football. Le film veut-il évoquer la mort derrière le quotidien ? Non. Les trois funérailles montrent aux quatre sœurs que les trois départs influent sur le quotidien, en le renouvelant dans les trois cas.

Alors, comment le quotidien voulu apparaît-il en général chez Kore-eda ? Pour préparer une réponse à cette question, considérons ses cinq films suivants : *Nobody knows. Dare mo shiranai*, film réalisé en 2004<sup>(12)</sup> où quatre enfants dont les quatre pères sont déjà partis, abandonnés par leur mère, font chaque jour tout leur possible pour survivre, avant de mener une vie quotidienne, même après la mort de la plus jeune des deux sœurs ; *I Wish, Nos vœux secrets, Kiseki*, film réalisé en 2011<sup>(13)</sup> où un garçon qui vit avec sa mère à Kagoshima au sud de l'île de Kyushu, attendant la destruction de cette ville, et son frère cadet qui habite avec son père à Fukuoka au nord de Kyushu, font un vœu, au moment exact où, lors de l'inauguration du train à

grande vitesse, deux trains se croisent, le vœu de transformer leur quotidien en un autre, après quoi le garçon comprend qu'il vit entouré d'objets quotidiens implacables et partage partiellement le monde actuel ; *Tel père, Tel fils, Soshite chichi ni naru* en 2013<sup>(14)</sup> où un père et une mère dont le fils a été remplacé par un autre à sa naissance à l'hôpital, informés de la substitution quand il a atteint ses six ans, se demandent si la famille doit privilégier le lien du sang ou la vie quotidienne partagée, et s'il est possible d'étendre le partage à l'autre famille et à l'enfant héréditaire ; *Notre petite sœur, Umimachi diary*, film réalisé en 2015 où quatre sœurs ne parviennent au quotidien souhaité qu'à travers le partage des mêmes actes et des mêmes paysages ; *Après la tempête, Umi yori mo mada fukaku*, film réalisé en 2016<sup>(15)</sup> où une fausse détective privée et quelques paris non fructueux auxquels un écrivain qui ne produit pas grand-chose s'abandonne pour payer la pension alimentaire de son fils de onze ans, constituent un quotidien absurde, mais qui se banalise au gré du temps ; *Une affaire de famille, Manbiki kazoku*, film réalisé en 2018<sup>(16)</sup> où une pseudo-famille très pauvre, formée en dehors de tout lien du sang, dont les membres ne travaillent pas honnêtement, qui vit de menus larcins, mène une vie quotidienne de plus en plus désirée avant de se disperser à cause de l'arrestation du faux fils pour vol, une pseudo-famille dont chaque membre retrouvera plus ou moins volontairement son propre quotidien.

Le quotidien apparaît quand on répète quelques actes tous les jours. On l'oublie, tandis qu'on commence à répéter d'autres actes tous les jours. Mais dès qu'est reconstruite l'importance du quotidien, on veut vivre chaque moment du quotidien à la manière des sœurs dans le film *Notre petite sœur*. Mais le quotidien demeure-t-il inchangé dans son déroulement ? Change-t-il peu à peu tous les jours à la façon dont l'homme ?

Kore-eda réalise des films où, délaissés, abandonnés, battus par leurs parents ou remplacés par un autre à leur naissance, les enfants ont le courage de faire tout leur possible pour mieux vivre dans le quotidien. Mais il ne blâme jamais pour autant leurs parents. Au-delà du bien et du mal, il ne focalise l'attention du spectateur que sur les enfants, qui se sentent bien dans le quotidien constitué progressivement où il parviennent à affirmer leur identité provisoire. Aussi dans *Still walking*, *Aruitemo aruitemo*, film réalisé en 2008<sup>(17)</sup> et *Après la tempête*, *Umi yori mo mada fukaku* et *Une affaire de famille*, *Manbiki kazoku*, le metteur en scène réalise des scènes quotidiennes où les adultes qui n'ont ni métier ni profession mènent leur propre vie difficile à condamner. Il ne s'agit pas ici de morale, mais d'une vie quotidienne plus ou moins souhaitable dans des conditions involontaires.

#### 4. Conclusion — Qu'est-ce que le quotidien pour le cinéma ?

Le quotidien se divise en trois catégories : non voulu ou à oublier, voulu ou à regretter et à vouloir ou à créer. Mais les trois ne persistent pas longtemps chez Rohmer, Ozu et Kore-eda. Pour Delphine dans le film *Le Rayon Vert*, le quotidien n'est pas voulu avant un happy end. La famille dans le film *Été précoce* assure un quotidien voulu sans le dire avant les départ de Noriko et de ses parents. Les quatre sœurs dans le film *Notre petite sœur* essaient d'améliorer leur vie quotidienne, de créer une vie où chacun aurait sa place. Alors, s'agissant d'un regard vers le quotidien, d'une sensation réelle à son épreuve, ou des conditions où se forme une certitude à son égard, on peut recourir à l'approche phénoménologique. Il n'est pas fréquent qu'on l'emploie quand on s'interroge sur ce qu'est le quotidien au

cinéma qui, pourtant, partage souvent quelques problématiques avec la phénoménologie. Mais les trois réalisateurs des films considérés ne tournent que les scènes à voir, à écouter, à toucher et si possible, imaginativement, à humer ou à goûter pour un spectateur qui a lui-même coutume de sentir des scènes où on boit, on mange, on fume, on marche, que ce soit à la maison, au bureau, ou à l'école, au restaurant, à la mer ou à la montagne. Rohmer, Ozu et Kore-eda ne nous demandent pas de rechercher ce qui est au-delà des scènes représentées, justement parce qu'ils donnent de l'importance au quotidien. Comme les trois formes de quotidien sont rendues nécessaires par le déroulement des scènes, elles sont mises en valeur de trois façons, par la mise au point de leur dimension de sensation réelle qui, par un léger décalage, peut changer l'approche de la réalité.

Alors, pourquoi les trois cinéastes sont-ils si attachés au quotidien ? Est-ce parce qu'ils croient que le quotidien même ne signifie rien de spécial, et que, représenté par la caméra, il fonctionne comme une sorte de *désignification* du monde qui se suffit à elle-même, montrant qu'un monde filmé ne montre notre monde qu'avec un léger décalage ? Si tel est le cas, c'est un nouveau quotidien qui ne se retrouve pas par la logique mais par la perception « inframince » comme Duchamp le dit en donnant l'exemple suivant : « La chaleur d'un siège (qui vient d'être quitté) est inframince »<sup>(18)</sup>, perception avec un tout petit décalage dans la vue, dans l'ouïe, dans le toucher, si possible, imaginativement dans l'odorat ou dans le goût, des perceptions qui se retrouvent aussi dans l'art contemporain attaché au quotidien comme chez Duchamp, Christo, Santiago Sierra, Sophie Calle ou Christian Boltanski.

Enfin, on confirme l'importance des trois formes de quotidien à travers les trois films japonais et français analysés. Lycéen, je détestais le quotidien, parce que je

croyais qu'il ne changerait rien. Mais maintenant, c'est le quotidien qui fonde le monde, dis-je : sans connaître le quotidien, on n'accepterait pas le monde comme tel.

#### NOTE

- (1) Cet article élaboré est fondé sur l'intervention que j'ai faite le 21 juin 2019 dans le Colloque international à la Sorbonne : « Le Quotidien dans les cinémas japonais et français », dirigé par Camille Bui, Dominique Chateau, Sarah Leprechey & José Moure, le 20 et le 21 juin 2019. Cf. Le flyer du colloque en est la F1, F2.
- (2) Le film le plus célèbre des frères Lumière. Il fut réalisé par Louis Lumière en 1895. L'année suivante, il sortit sur un grand écran. Le court-métrage de 50 secondes sur pellicule 35mm montre l'entrée en gare d'une locomotive à vapeur et le passage de voyageurs.
- (3) Cf. Kenji Kitayama, « Raymond Roussel et le cinéma des origines », *Raymond Roussel 1 – nouvelles impressions critiques*, *La Revue des Lettres modernes*, Minard, Fleury-sur-Orne, 2001 pp. 183–207.
- (4) Cf. Kenji Kitayama, « Pourquoi l'art moderne est-il comme tel ? », *Recherches économiques*, No. 210, numéro anniversaire de la retraite du professeur émérite Susumu Chujoya, L'Association des Recherches économiques de l'Université Seijo, 2015, pp.101–137.
- (5) Cf. Kenji Kitayama, « L'art en excès », *L'art, excès & frontières*, préface de Dominique Chateau, postface de François Soulages : collection Eidos, Série RETINA, L'Harmattan, 2014, pp.1–39.
- (6) Réalisation : Eric Rohmer, Scénario : Eric Rohmer, acteurs principaux : Marie Rivière ; Vincent Gauthier ; Rosette ; Béatrice Romand, sociétés de production : Les Films du Losange, genre ; comédie dramatique, durée : 94 min., sortie : 1986.
- (7) Réalisation : Eric Rohmer, Scénario : Eric Rohmer, acteurs principaux : Charlotte Véry ; Frédéric van den Driessche ; Michel Voletti ; Hervé Furic, sociétés de production : Les Films du Losange ; Compagnie Eric Rohmer ; Canal +, genre ; comédie dramatique, durée : 114 min., sortie : 1992.
- (8) Réalisation : Yasujiro Ozu, Scénario : Kogo Noda, acteurs principaux : Setsuko Hara ; Chishu Ryu, sociétés de production : Shochiku, genre ; comédie dramatique, durée : 124



min., sortie : 1951.

- (9) Réalisation : Hirokazu Kore-eda, Scénario : Hirokazu Kore-eda, Akimi Yoshida (manga), musique : Yoko Kanno, acteurs principaux : Haruka Ayase ; Masami Nagasawa ; Kaho ; Suzu Hirose, genre ; drame, durée : 128 min., sortie : 2015.
- (10) Est-ce aussi une vie quotidienne des spectateurs du cinéma qui jettent ensemble leur regard vers un même écran dans une salle de cinéma ?
- (11) Le septième anniversaire de la mort du défunt est un service commémoratif très japonais, organisé quelques jours avant le sixième anniversaire de sa mort.
- (12) Réalisation : Hirokazu Kore-eda, Scénario : Hirokazu Kore-eda, acteurs principaux : Yuya Nagira ; Ayu Kaitera ; Hiei Kimura, genre ; drame, durée : 141 min., sortie : 2004.
- (13) Réalisation : Hirokazu Kore-eda, Scénario : Hirokazu Kore-eda, genre ; drame, durée : 128 min., sortie : 2011.
- (14) Réalisation : Hirokazu Kore-eda, Scénario : Hirokazu Kore-eda, acteurs principaux : Masaharu Fukuyama ; Machiko Ono ; Lily Franky ; Yoko Maki, genre ; drame, durée : 121 min., sortie : 2013.
- (15) Réalisation : Hirokazu Kore-eda, Scénario : Hirokazu Kore-eda, acteurs principaux : Hiroshi Abe ; Kirin Kiki ; Yoko Maki, genre ; drame, durée : 117 min., sortie : 2016.
- (16) Réalisation : Hirokazu Kore-eda, Scénario : Hirokazu Kore-eda, musique : Haruomi Hosono, acteurs principaux : Lily Franky ; Sakura Ando ; Mayu Matsuoka ; Kirin Kiki, genre ; drame, durée : 120 min., sortie : 2018.
- (17) Réalisation : Hirokazu Kore-eda, Scénario : Hirokazu Kore-eda, acteurs principaux : Hiroshi Abe ; Yui Natsukawa ; You, genre ; drame, durée : 114 min., sortie : 2008.
- (18) C'est l'inframince dans le domaine du toucher ou plutôt de la détection thermique voire de la sensation cutanée. Puisque la chaleur d'un siège se refroidit très vite, on devrait dire que c'est l'inframince dans le domaine du changement lent. D'ailleurs, ce phénomène inframince constitue une charnière entre la présence et l'absence d'un homme. Autrement dit, il sépare et unit les deux. Cf. Kenji Kitayama, « Marcel Duchamp avec sa nouvelle conception inframince », *L'Art, excès & frontières*, pp.59-86.

