



HAL
open science

Au-delà des répétitions du cinéma tardif de Yasujirô Ozu : variations quotidiennes d'un monde multiple parcouru de désir (1949-1963)

Quentin Barrois

► **To cite this version:**

Quentin Barrois. Au-delà des répétitions du cinéma tardif de Yasujirô Ozu : variations quotidiennes d'un monde multiple parcouru de désir (1949-1963). Art et histoire de l'art. Université de Strasbourg, 2023. Français. NNT : 2023STRAC018 . tel-04499876

HAL Id: tel-04499876

<https://theses.hal.science/tel-04499876v1>

Submitted on 11 Mar 2024

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.

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

École doctorale des Humanités – ED520

ACCRA – UR 3402

THÈSE présentée par

Quentin BARROIS

Soutenue le 8 décembre 2023

Pour obtenir le grade de **Docteur de l'Université de Strasbourg**

Discipline / Spécialité : **Arts du spectacle**

**Au-delà des répétitions du cinéma tardif de Yasujirô Ozu :
Variations quotidiennes d'un monde multiple parcouru de désir
(1949-1963)**

THÈSE dirigée par :

M. THOMAS Benjamin

PR, université de Strasbourg

RAPPORTEURS :

M. AMIEL Vincent

PR, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

M. LAVIN Mathias

PR, Université de Poitiers

AUTRES MEMBRES DU JURY :

Mme LE MAÎTRE Barbara

PR, Université Paris-Nanterre

Mme LEPERCHEY Sarah

MCF, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Mme MARTIN Marie

MCF, Université de Poitiers

Remerciements

Je ne peux terminer ce travail sans remercier Benjamin Thomas du fond du cœur, pour son accompagnement tout au long de cette thèse. Je lui suis reconnaissant pour sa disponibilité, sa curiosité, ses encouragements, sa patience aussi. Mais rien n'est plus précieux que les quelques fragments d'être-au-monde qu'il m'a transmis.

Je remercie également les enseignants et l'équipe administrative de la faculté des arts de l'Université de Strasbourg. En particulier, Christophe Damour, Nathalie Bittinger, Raphaël Szöllösy, Éric Galmard, avec qui discuter n'est pas seulement instructif mais aussi un grand plaisir, une source de motivation sans fin. Merci également à Sophie Suma pour tous ses efforts en faveur de la vie sociale et scientifique doctorale.

J'ai pu arriver au bout de ce travail avec l'appui des doctorants et doctorantes du groupe Culture Visuelle du laboratoire ACCRA, et tout particulièrement à Daphnée Guerdin pour son écoute et ses conseils.

Je dois remercier également les membres de mes comités de suivi, qui m'ont tous aidé à leur façon : José Moure, Stefan Kristensen, Diane Arnaud, Mathias Lavin et Janig Bégoc.

Merci à Catherine, Vincent, Claire, Olivier, Léo, pour leur soutien et leur présence.

Merci à Amaël, Pierre, Benjamin, Nicolas et Léa qui ont su recueillir mes abattements et les transmuier en enthousiasme. Je dois aussi à Raphaël T. de me rappeler régulièrement mes contradictions philosophiques, pour les métamorphoser en hypothèses de recherche.

Merci à Dream Theater, Tool, Nightwish, Enigma, Arch Enemy, In Flames, aussi bien qu'à Jean-Michel Jarre, Sébastien Tellier, Jordi Savall et tant d'autres, d'avoir rendu la rédaction de cette thèse plus fluide.

À Nadia Saïd, qui continue de me faire découvrir la poésie des boucles et qui m'a indiqué les voies borroméennes.

Un immense merci à Raphaël. Pour son soutien sans faille, en particulier pendant les derniers mois ; pour avoir été un Keiji Sada plutôt qu'un Hattori ; et, surtout, pour son don quotidien de réflexion, de rêverie et d'allégresse.

À Annie, ma Tomi à moi, à qui cette thèse est dédiée.

Avant-propos

Dans ce travail, malgré l'usage japonais concernant l'ordre des noms, nous suivons l'usage français (le prénom suivi du nom), plus courant dans les textes de cinéma.

Afin de retranscrire les noms japonais, le système le plus répandu est la notation Hepburn, qui signale notamment les voyelles longues par le « macron » (comme dans Tōkyō ou sūtra). Nous lui préférons toutefois le circonflexe qui tient ici le même rôle : signaler un son différent (la notation Kunrei, promue par le ministère japonais de l'éducation, privilégie d'ailleurs le circonflexe).

De plus, nous n'utilisons pas d'accent pour les noms dont la graphie est courante en français (Tokyo), ni pour les noms de personnages de films, en accord avec les sous-titres de films (Shojiro Toda). Nous ne conservons donc que les accents des mots japonais sans traduction ni usage courant (*shōji*) et des noms d'acteurs et actrices (Chishū Ryū, Chōko Iida).

Lorsque nous citons les dialogues extraits d'un film, nous présentons cette citation sans note de bas de page et en italique, afin de la différencier des autres types de citation. Les références des sous-titres que nous avons utilisés sont répertoriés en fin de texte, après la filmographie.

La majorité de nos analyses portent sur les personnages fictifs. Mais dans le deuxième chapitre, nous évoquons aussi les personnes qui les incarnent. Pour plus de clarté, nous écrivons une astérisque derrière le nom des acteurs et actrices (Noriko Mamiya, incarnée par Setsuko Hara*). Le livret d'annexes comptait à l'origine plus de 300 illustrations et a été drastiquement réduit pour cette première publication. Nous avons dû faire des choix un peu arbitraire pour les images restantes.

Dans le livret des annexes, certains schémas et tableaux sont issus de notes de travail, d'autres sont des élaborations synthétiques rétrospectives, d'autres enfin relèvent davantage d'une expérimentation. Nous assumons ces différents degrés d'aboutissement, qui traduisent adéquatement notre recherche.

Pour finir, nos notes de bas de page suivent l'usage en vigueur aux Presses universitaires de Strasbourg.

SOMMAIRE

Introduction : Briser le cristal	5
Première partie : Un monde quotidien	40
Ch. I – Des histoires entre évidence de l'intrigue et opacité des situations	43
Ch. II – Des acteurs-personnages entre fonction et altérité radicale	90
Ch. III – Un monde filmique entre lois et licences poétiques	159
Deuxième partie : Multiplicité du monde	214
Ch. IV – Un univers à explorer : lignes secondaires, réécritures, réinterprétations	217
Ch. V – Remakes : des répétitions comme les autres ?	261
Ch. VI – Temporalités des mondes multiples	292
Troisième partie : Des mondes parcourus par le désir	332
Ch. VII – Voir, ne pas voir : le maintien du désir par la persistance du hors-champ	335
Ch. VIII – Des Natures mortes aux Artefacts vivants	384
Ch. IX – Réparer l'amour du monde	429
Conclusion : Point-virgule	465
Lexique	476
Bibliographie	483
Index	496
Table des matières	499

Introduction

Briser le cristal

Interpréter, c'est accepter d'entrer dans un jeu où l'on rencontre un objet fabriqué – et même créé – qui a sa vie propre, énigmatique par définition, et dont il est clair qu'on ne l'épuisera pas par le commentaire verbal¹.

Jacques Aumont, 2017.

Écrire sur l'œuvre d'un maître du cinéma peut paraître tâche vaine : pourquoi réinvestir la théorie sur un auteur déjà bien commenté ? Il suffit pourtant d'un simple pas de côté, du plus léger écart, pour percevoir différemment les choses. Ceci fait, un sentiment de nécessité s'installe en profondeur, et pousse à tenter une interprétation supplémentaire.

Malgré une difficulté à dépasser l'insularité du Japon durant de longues années, l'œuvre de Yasujirô Ozu s'est imposée en France comme un corpus incontournable de la cinéphilie. Plus encore qu'un parangon du cinéma artistique, le réalisateur serait même doté de la capacité de faire « rire et pleurer comme un vrai divertissement² », dépassant les cloisons entre cinéma d'art et d'exploitation. Ozu est aujourd'hui non seulement connu au-delà du Japon, mais également révééré comme l'auteur ultime : « Ozu incarne une forme extrême de cohérence stylistique, il cristallise l'idée d'auteur à un point rarement égalé³ », comme l'affirme Jean-Michel Frodon. Toutefois, cette reconnaissance internationale ne s'est pas accomplie sans son lot d'incompréhensions, d'imprécisions et de théories limitant la portée de l'œuvre. Tout style, classique ou moderne, se doit d'être apprivoisé, nous rappelle encore Frodon : il est nécessaire de venir à sa rencontre, de construire son propre rapport à la singularité de l'artiste⁴. Le travail de l'analyste, ce n'est donc pas uniquement compléter les connaissances en reconduisant tout ce qui précède : c'est aussi se placer autrement pour aménager un espace susceptible d'accueillir des voies de recherche novatrices. La théorie sur Ozu ne déroge pas à la règle, et il est aussi improductif de le déclarer mystérieux ou inaccessible que de le croire limpide et aussi déchiffrable qu'une recette de cuisine.

Deux constats sont à l'origine de ce travail. Le premier est que de façon curieuse, les discours traitant Ozu dans des perspectives strictement culturalistes ont été bien plus nombreux que ceux sur ses compatriotes Mizoguchi et Kurozawa, et que ces approches ont eu tendance à enfermer le discours général sur l'œuvre, à l'anesthésier. Ozu est devenu un auteur

¹ Jacques AUMONT, *L'Interprétation des films*, Makaloff, Armand Colin, 2017, p. 7.

² Muriel BARBERY, *L'Élégance du hérisson*, Paris, Gallimard, « folio », 2006, p. 118. Dans ce roman, la narratrice est une grande amatrice du cinéma d'Ozu. C'est une des raisons pour lesquelles elle s'éprend de son voisin raffiné, M. Ozu, lointain cousin du réalisateur.

³ Jean-Michel FRODON, *Treize Ozu : 1949-1962*, Bordeaux, 202 éditions, 2019, p. 12.

⁴ *Ibid.*, p. 9-10.

lénifiant : son œuvre, facile à aborder et à interpréter – ou absolument mystérieuse car étrangère, ce qui revient au même : ne rien en dire – ne porte pas à débat et permet de se conforter dans des poncifs concernant le cinéma, l’auteurisme, le cinéma japonais, ou la civilisation japonaise elle-même. Parce que son style est si évident à reconnaître, si dépouillé et si répétitif, il est l’exemple d’auteur scolaire archétypal, dont les œuvres sont inertes, comme mortes, et dont on ne peut plus que redire, à peu de frais, ce qui a déjà été dit⁵. D’autre part, le phénomène de répétition au cœur du cinéma d’Ozu a été si clairement identifié qu’il n’en a jamais été étudié en tant que tel. Il existait donc une voie évidente pour étudier ce corpus selon un angle plus formel, et c’est celle que nous avons suivie.

Le projet d’analyser ce principe de fonctionnement de façon systématique voire exhaustive – en répertoriant, classifiant et analysant ces répétitions de toutes natures, de la structure scénaristique au motif le plus précis – a pu être une ambition aventureuse sinon démesurée au départ de ce travail, mais cette posture s’est avérée être une méthode heuristique. Il est apparu très vite qu’il y avait encore à dire et découvrir sur cette œuvre, bien plus riche et vivante que dépouillée et figée. En l’abordant selon le prisme de la répétition et de la variation – angle que nous nous efforcerons de définir et d’incarner dans une méthode, le long des pages suivantes – nous construisons notre propre rapport à la singularité de l’artiste, qui nous invite à revisiter les discours nous ayant précédés et les actualiser dans une nouvelle configuration. L’enjeu est de réussir à fissurer le cristal ozuien, c’est-à-dire la fixation des discours en des tropes inamovibles, et de réaffirmer au contraire la vivacité, l’inventivité et même l’indiscipline de ce corpus.

1 – Ozu dans la théorie

Mort en 1963 à l’âge de soixante ans, Ozu n’a été découvert en France qu’en 1978 avec la sortie en salles de *Voyage à Tokyo* (1953), de *Fin d’automne* (1960) et du *Goût du saké* (1962) : autant dire qu’il a été découvert à rebours, par la fin de son œuvre, et que sur ses trente-sept films (auxquels il faut ajouter dix-sept films disparus), ce sont les treize derniers qui ont constitué ce qui est considéré comme le style d’Ozu. *Voyage à Tokyo* ainsi que *Printemps tardif* (1949) sont largement compris comme les plus caractéristiques et les sommets de son art, jugé en France comme moderne grâce à l’analyse de Gilles Deleuze, qui

⁵ Ce que résume assez bien cette formule : « l’exemple type du cinéaste *trop connu* en même temps que *trop peu connu* ». Voir Shigehiko HASUMI, *Yasujirô Ozu*, Paris, Étoile / Cahiers du cinéma, « Auteurs », 1998, p. 10.

en fait l'inventeur des situations optiques et sonores pures⁶. Le cinéma ozuien est bien sûr plus étendu que ses derniers films : il constitue un ensemble multiple, se déployant sur une carrière de trente-cinq ans, ayant traversé les genres et les changements techniques : le passage du muet au parlant et l'arrivée de la couleur. Mais le virage principal est celui effectué après la Seconde Guerre mondiale⁷, après laquelle débute, avec *Printemps tardif*, la période dite tardive. C'est sur cette dernière que se concentrent la majorité des écrits sur le cinéaste, au point que les commentateurs qui ont voulu exhumer de l'oubli la première période d'Ozu, ont eu tendance à l'analyser par opposition avec la seconde, jugée critiquable à bien des titres⁸. À l'inverse, il nous semble que la filmographie d'Ozu reste d'une cohérence exemplaire, et que la dernière période n'est que l'aboutissement, la radicalisation peut-être, d'un principe créateur à l'œuvre depuis les premiers films. Mais la période tardive est précieuse en ce qu'elle fait apparaître clairement ce qui était déjà moteur dans l'œuvre et s'est organisé petit à petit. S'il est possible de découper sa carrière en sept phases⁹, nous n'en distinguerons ici que trois : la période initiale (1923-1930) où Ozu expérimente les moyens du cinéma, la période mature (1931-1948) où son style et ses thématiques s'élaborent plus précisément et où il acquiert sa notoriété, et la période tardive (1949-1963) où les films se sont constitués en univers cohérent. Nous parlerons parfois de première période, par opposition à la période tardive, pour indiquer la somme des films avant 1949.

Bien qu'il soit une figure majeure du cinéma japonais, tant par la longévité de sa carrière que par l'influence esthétique qu'il a exercée sur ses successeurs, Ozu n'a pas fait l'objet d'un si grand nombre de recherches spécifiques. Il est donc possible de viser l'exhaustivité, l'obstacle principal étant celui de la langue. Quelques textes majeurs ont été traduits du japonais en anglais et en français, mais les innombrables critiques contemporaines n'ont à ce jour jamais été publiées dans un recueil qui aurait pu être traduit. De la même façon, en tant que figure classique, les références au cinéma d'Ozu sont indénombrables, au point qu'il semble vain de vouloir en faire l'inventaire exhaustif, même en se limitant aux sources françaises. Nous avons donc subdivisé ce large corpus théorique selon les façons d'aborder ce cinéma, qui impliquent différentes méthodes de traitement. Il y a d'abord ceux qu'on pourrait appeler *commentateurs*. Souvent précurseurs dans l'étude du cinéaste, ils ont dû poser les

⁶ Gilles DELEUZE, *L'Image-temps : Cinéma 2*, Paris, Minuit, « Critique », 1985, p. 23.

⁷ Kijû YOSHIDA, *Ozu ou l'anti-cinéma* (1998), Lyon / Arles / Issy-les-Moulineaux, Institut Lumière / Actes Sud / Arte Éditions, 2004.

⁸ Nous pensons bien sûr à l'analyse de Noël Burch, sur laquelle nous reviendront. Voir Noël BURCH, *Pour un observateur lointain : Forme et signification dans le cinéma japonais*, Paris, Gallimard, 1982.

⁹ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, Princeton University Press, 1988, p. 10. La monographie de Bordwell est cruciale pour envisager une telle progression du cinéma d'Ozu. Notons que les quatre films de 1942 à 1948 élaborent un véritable pont entre la deuxième et la troisième période.

jalons d'une recherche inédite. Leur approche, essentiellement historique ou culturelle, a pour objectif principal de placer le cinéaste dans une histoire du cinéma, conçue comme nationale, et à le faire connaître en dehors de sa sphère culturelle. Ainsi, leurs propositions se limitent à des idées générales irrigant son œuvre, l'enjeu étant surtout de le différencier d'autres cinéastes. Faute de pouvoir établir une étude systématique du fait de leur manque de recul – la plupart n'avaient accès qu'à peu de films d'Ozu – les hypothèses culturalistes, qui ont encore la vie dure aujourd'hui, y sont beaucoup utilisées comme logique guidant la filmographie. On trouve ensuite ceux qu'on pourrait qualifier de *formalistes*, auteurs de monographies le plus souvent, cherchant à saisir la pensée globale du geste d'Ozu. Mieux armés que le groupe précédent, ils sont attachés à une description transversale du cinéaste, c'est-à-dire à une compréhension globale de son travail qui donnerait un sens général à la description de son style et de ses thématiques. Le troisième et dernier groupe est celui des *analystes*, privilégiant des pistes plus spécifiques que celles des précédents, choisissant d'autres manières de considérer le corpus, notamment ses prolongements. Nous placerions notre approche à mi-chemin entre les analystes et les formalistes puisqu'il s'agit pour nous d'atteindre une vision globale et théorisée du cinéma d'Ozu, mais de le faire par le détail et en relativisant la possibilité du sens transversal. En effet, ce type d'interprétation globale tend le plus souvent à soumettre les films à une lecture unique, alors que nous pensons qu'une interprétation doit toujours émaner des œuvres et, par conséquent, résister à l'analyse. La méthode analytique permet donc de contrôler, vérifier et nuancer les condensations formalistes.

Détaillons maintenant l'influence de ces sources sur ce travail. Pour commencer, il faut bien avouer que le groupe des commentateurs fait plutôt figure de repoussoir. Si Donald Richie¹⁰, du fait de son statut de précurseur, a apporté des éléments pertinents par rapport à l'intrigue, à la psychologie des personnages, mais aussi sur les mouvements de caméra, ses conclusions se rapportent à celles de Paul Schrader, qui n'a étudié Ozu que pour l'intégrer dans la vision transversale d'un style transcendantal, aux côtés de Bresson et de Dreyer¹¹. Chez Schrader, la conclusion semble précéder l'analyse : partant de la sensation que les films produisaient de la transcendance, l'auteur force la filmographie à se plier à son hypothèse. Le tandem Richie-Schrader a été repris tel quel maintes fois, dans la fiche schématique de Max

¹⁰ Donald RICHIE, *Ozu*, Genève, Lettres du blanc, 1980.

¹¹ Paul SCHRADER, *Transcendental Style in Film : Ozu, Bresson, Dreyer*, New York, Da Capo Press, 1972.

Tessier¹² ou dans l'ouvrage collectif de David Desser¹³, travaux ajoutant quelques éléments mais reconduisant toujours la conclusion préconstruite et ignorant une bonne partie des phénomènes observables. Une théoricienne comme Kathe Geist, qui aurait pourtant tout d'une formaliste¹⁴, réitère également la vision déjà bien ressassée d'un Ozu pétri de bouddhisme¹⁵, en rejetant sans ambages la contre-proposition de Bordwell – que nous décrirons dans un instant – qu'elle juge peu convaincante, sans prendre la peine de contredire ses arguments. Il ne s'agit pas, bien sûr, de dire que suivre la piste Richie-Schrader mène mécaniquement à une analyse stérile : José Moure a par exemple tiré le meilleur parti du « style transcendantal » pour proposer une analyse de la dynamique du vide chez Ozu qui dépasse largement le cadre initial¹⁶. Les commentateurs ont donc défriché l'œuvre et sont toujours intéressants à consulter pour identifier certains éléments qui n'auraient encore pas fait l'objet d'une relecture, mais c'est bien dans l'optique d'un remaniement de leurs thèses que l'on doit les aborder : ils seront plus souvent convoqués comme repères – dont il sera bon de se démarquer – que comme références.

Il va sans dire que les formalistes sont d'une importance cruciale pour notre travail. En élaborant les grands traits du fonctionnement du monde ozuien, ils nous donnent la possibilité de nous attacher aux détails. David Bordwell occupe pour nous une place centrale. Sa monographie dédiée à Ozu¹⁷ est le travail le plus conséquent existant à ce jour. Au fil des trois-cent-soixante-seize pages (d'un grand format) qui la composent, Bordwell décrit la carrière d'Ozu, ses influences artistiques et culturelles ainsi que la matière à partir de laquelle il compose ses films, avant de s'attaquer aux structures principales de son cinéma, aux manières dont le cinéaste dépasse ses propres normes pour mettre en place un univers mouvant entre ordre et liberté, afin d'analyser les usages et les effets que ces films produisent. Enfin, il propose une analyse des spécificités de chaque film, y compris des films perdus, et dresse des tableaux rassemblant des données techniques, dont le nombre et la longueur moyenne des plans de chaque film survivant. Outre la rigueur néo-formaliste très appréciable

¹² Max TESSIER, *Yasujiro Ozu*, Paris, L'Avant-scène Cinéma, « Anthologie du cinéma », tome VII, n°64, juillet-octobre 1971, p. 187-229.

¹³ David DESSER (dir.), *Ozu's Tokyo Story*, Cambridge, Cambridge University Press, « Film Handbook », 1997.

¹⁴ Voir par exemple Kathe GEIST, « Narrative Style in Ozu's Silent Films », *Film Quarterly*, Vol. 40, No 2 (Hiver 1986-1987), p. 28-35. Il s'agit d'un article consistant et instructif, mais qui n'étudie que le style narratif des films muets d'Ozu, et n'est donc que peu pertinentes quant à notre corpus.

¹⁵ Kathe GEIST, « Buddhism in Tokyo Story », dans David DESSER (dir.), *Ozu's Tokyo Story*, *op. cit.*, p. 101-102.

¹⁶ José MOURE, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, Paris, L'Harmattan, « Champs visuels », 1997.

¹⁷ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, *op. cit.*

du théoricien et le sérieux de la remise en cause des postulats culturalistes, son travail a le grand mérite d'identifier de nombreux fonctionnements esthétiques ozuiens et de les nommer, ce qui est d'un grand secours pour notre approche sur les variations, car cela nous permet plus aisément de discerner l'armature de l'ornement.

Mais aussi important que soit Bordwell, il n'est pas le seul à avoir guidé notre travail. La thèse de Suzanne Beth est également de première importance tant elle bouscule les manières de considérer notre objet. La chercheuse s'attache à démontrer que le travail d'Ozu relève d'une remise en question, voire d'une destruction des usages du médium cinématographique. Par un recours certain aux formes primitives de cinéma et la réflexivité des films sur les innovations techniques puis par une critique de la télévision, Ozu a effectué un *désœuvrement* de l'expressivité du cinéma. C'est bien par sa propre inventivité et non par le refus que le cinéaste déjoue les attentes du spectateur et désamorce les pratiques habituelles de filmage. En résulte une forme privilégiant les potentialités. Plutôt que d'actualiser en images stables ce que peut faire le cinéma à grand renfort de technicité, la voie « ménagée par la réalisation d'Ozu est au contraire celle d'une repotentialisation, d'une puissance de création régénérée dans un mouvement de retour et de reprise¹⁸ ». Pour le dire autrement, Beth nous invite à ne plus remarquer ce qu'Ozu ne fait pas, mais à nous rendre sensibles à ce qu'il fait effectivement, ainsi qu'aux situations où il présente ce qu'il pourrait faire. Cette lecture nous a convaincu d'insister sur la prise en compte des virtualités latentes dans les films, qui est un des moteurs de notre recherche.

La thèse de Kijû Yoshida est un peu dépassée de nos jours, en ce que ses considérations sur la technique ozuienne en restent justement à la description négative et car sa lecture est influencée par le fait que l'auteur est un cinéaste de la génération suivante – celle d'Ôshima, Imamura ou Shinoda –, qui voyait en Ozu à la fois le maître admirable du classicisme, mais aussi celui à dépasser absolument, auquel il ne fallait pas ressembler. Yoshida a donc tendance à orienter l'œuvre vers une justification du cinéma moderne, une sorte de cinéma classique appelant à son propre déplacement. Outre cette réserve que l'on peut garder à l'esprit, il n'empêche que ses analyses d'Ozu sont plutôt pertinentes. La thèse d'un « anti-cinéma », qui ne peut pas tout dire et donc se limite lui-même, se retrouve justement développée dans le travail de Suzanne Beth ; et il est par ailleurs un des premiers à faire une grande place aux répétitions :

Afin de vaincre la tyrannie du présent qui change constamment, il ne restait donc d'autre ressource que

¹⁸ Suzanne BETH, *L'Impuissance du cinéma : Une étude des films d'Ozu*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, « Formes cinématographiques », 2018, p. 246.

d'exprimer ce temps labile et évanescant, toujours en fuite d'instant en instant sans que l'on puisse le saisir jamais, en le faisant se répéter par des répétitions qui bloquent en quelque sorte son écoulement et peuvent être appropriées comme du passé. Le temps humain dont rêvait Ozu, décalé sur la présence ou l'absence de la répétition, prolonge ainsi le temps vers l'avenir et le fait perdurer insensiblement¹⁹.

Yoshida ouvre donc la voie à ceux qui analysent une théorie ozuienne du temps, qui s'exprime par le traitement, en répétitions et variations, d'un présent permanent. Notons enfin que l'auteur avoue plusieurs fois son projet de déceler les clés du mystère²⁰ et y renonce finalement, face à l'ouverture infinie de la filmographie.

Si Noël Burch a proposé une approche plutôt formaliste du cinéma d'Ozu, son mépris pour la période tardive est patent, ce qui diminue sa pertinence pour nous. Néanmoins, l'apport principal de son travail consiste en la description de ce qu'il appelle « *pillow-shot* », c'est-à-dire les plans isolés dépourvus d'enjeux narratifs et le plus souvent de personnages, qui ponctuent les films du réalisateur. Le terme même de *pillow-shot* et la nature de ces derniers a été l'objet de nombreux débats, et si les positions de l'auteur à leur sujet semblent discutables (certains plans qu'il décrit pourraient bien être de simples inserts, tandis que d'autres plans peuplés de figures humaines mériteraient cette appellation), il a eu le mérite d'attirer l'attention sur ce procédé si remarquable dans la filmographie. Ses analyses ont notamment été prolongées avec soin dans l'ouvrage déjà cité de José Moure²¹, mais également dans un essai d'Alain Ménil portant sur le temps²², dont nous nous servons essentiellement pour discuter de ces plans particuliers. Ce croisement constituera la base de notre propre lecture des *pillow-shots*, dont l'omniprésence révèle bel et bien leur puissance structurante.

On ne saurait parler des discours sur Ozu sans évoquer son analyse par Gilles Deleuze, en particulier dans le deuxième volet de sa contribution sur le cinéma. À ceux qui voient chez le cinéaste un style primitif, résistant encore et toujours à l'innovation technique, le philosophe répond en le mettant du côté des modernes. L'usage de la banalité quotidienne montée avec de sobres coupes, des situations optiques et sonores pures plutôt qu'une intrigue centrale, de la contemplation, découle sur un style rendant sensible le temps et la pensée.

S'explique ainsi, peut-être, l'immense paradoxe d'Ozu : car Ozu fut déjà dans le muet celui qui inventa des espaces vides et déconnectés, et même des natures mortes, qui révélaient les assises de l'image visuelle et

¹⁹ Kijû YOSHIDA, *Ozu ou l'anti-cinéma*, op. cit., p. 236.

²⁰ La traduction d'*Ozu ou l'anti-cinéma* utilise le terme de *ozuesque* à plusieurs reprises (p. 126 par exemple). Mais Yoshida l'utilise surtout pour désigner ce quelque chose de spécifique à Ozu, autant dire pour désigner ce qu'il ne peut expliquer et en conserver son mystère. Notons que ce terme semble plus adéquat pour désigner quelque chose qui imiterait Ozu (ce que l'auteur n'écarter pas d'ailleurs : l'usage du terme dirait presque qu'Ozu pastiche son propre style), et c'est pourquoi nous préférons utiliser le dénotatif *ozuien*, pour désigner ce qui se rapporte à Ozu sans connotation aucune.

²¹ José MOURE, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, op. cit., p. 132-155.

²² Alain MÉNIL, *L'Écran du temps*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, « Regards et écoutes, 1991.

la soumettaient comme telle à une lecture stratigraphique ; par là il devançait si bien le cinéma moderne qu'il n'avait aucun besoin du parlant ; et quand il abordera le parlant, très tard, mais là encore en précurseur, ce sera pour le traiter directement au second stade, dans une « dissociation » des deux puissances qui les renforce chacune, dans une « division du travail entre image présentationnelle et voix représentationnelle »²³.

Deleuze a donc contribué en France à faire d'Ozu un authentique créateur, un visionnaire, premier des cinéastes modernes. Son texte soutient l'hypothèse d'un cinéma du quotidien au sens fort, qui s'exprimerait dans l'œuvre bien au-delà de l'ordinaire que représentent les films. Nous avons pour réserves que les démonstrations de Deleuze ne s'actualisent pas toujours dans des analyses filmiques, et perdent de vue qu'Ozu était malgré tout le chef de file du classicisme japonais. Ceci ne remet pas en cause la pertinence de ses conjectures et la fécondité analytique de ses observations, mais implique de modifier légèrement la méthode. Plutôt que d'accepter qu'Ozu fût moderne dans les mêmes termes que les Européens et de reprendre tel quel le vocabulaire deleuzien, nous redirigerons notre attention vers la matérialité du cinéma ozuien, c'est-à-dire son ancrage dans des histoires, des récits, et son incarnation dans des acteurs. Par exemple, les *pillow-shots* nous semblent moins être des espaces déconnectés à proprement parler que des plans liés étroitement aux séquences qu'ils encadrent selon une logique autre que spatio-temporelle²⁴ ; tandis que les situations décrites comme optiques et sonores pures sont plus strictement reliées au récit qu'il n'y paraît – mais un récit entendu avant tout ici comme une fable sensible. Notons qu'Antoine Coppola – que nous classerions plutôt comment analyste –, dans son ouvrage sur les cinémas asiatiques, suit les pas de Gilles Deleuze, décrivant un cinéma obéissant à une « méca-esthétique²⁵ » capable de figurer le temps, et insiste notamment sur le *pillow-shot*, objet qui n'est « pas utilisable dans la diégèse, mais porteur autonome d'un texte, d'un espace et d'un temps. L'objet porte en lui une autre temporalité²⁶ » et entre en résonance avec les autres images de la diégèse dont il modifie la perception.

Le dernier formaliste que nous voulons évoquer est Shigehiko Hasumi²⁷. Cet auteur se démarque par sa volonté de contredire les lieux communs sur Ozu, de montrer qu'il n'a rien de typiquement japonais, bien au contraire, et de ramener l'attention vers l'analyse de ce qui

²³ Gilles DELEUZE, *L'Image-temps*, op. cit., p. 321-322. La citation interne est tirée de Noël BURCH, *Pour un observateur lointain*, op. cit., p. 185.

²⁴ Dans un tout autre contexte, Frank Kessler propose par exemple l'existence d'un montage selon une logique expressive dans le cinéma allemand de Weimar. Nous développerons en quoi ce type de logique nous semble plus proche de la façon dont Ozu conçoit les *pillow-shots*. Voir Frank KESSLER, « Les ciseaux oubliés », *Cinémas / Revue d'études cinématographiques*, vol. 13, n°1-2, *Limite(s) du montage*, automne 2002, p. 109-127.

²⁵ Antoine COPPOLA, *Le Cinéma asiatique*, Paris, L'Harmattan, « Images plurielles », 2004, p. 25 et p. 102.

²⁶ *Ibid.*, p. 104.

²⁷ Shigehiko HASUMI, *Yasujirô Ozu*, op. cit.

constitue véritablement son travail. Ainsi observe-t-il que le sens chez Ozu n'est pas dans des signes particuliers (dialogues, objets, technique cinématographique) mais dans l'utilisation des choses mêmes : ce que les personnages mangent et où ils le font, comment ils se vêtissent et habitent leur logement, comment ce dernier est aménagé. Le chercheur analyse également les procédés d'interruption du mouvement, par la contrainte du plan fixe, par l'alignement des personnages, par les photos de famille. Il est aussi un des rares à avoir parlé de la météorologie du monde ozuien, notant qu'il était bien étrange, pour un cinéaste présumé traditionnel, de faire si peu cas de la pluie. Si Hasumi a tendance à trancher les hésitations de façon un peu trop nette – récusant parfois l'indécidabilité au travail – et, au prétexte de contredire les analyses culturalistes, à édicter sa propre loi culturaliste, son étude a le grand mérite de proposer un point de vue radicalement différent de ses prédécesseurs et à nous éveiller à des éléments subtils, comme la signification présente dans les discussions sur la nourriture ou dans les changements de tenue. C'est aussi cette attention qui lui permet ailleurs²⁸ de mettre au jour l'indignation particulière des personnages féminins, qui se manifeste également au détour d'un geste, d'un mot, de la façon de tenir un torchon.

Viennent enfin les analystes aux prétentions souvent plus humbles et plus spécifiques que les précédents, dont les approches diverses sont très éclairantes pour notre sujet. Leurs travaux sont représentatifs d'approches plus contemporaines de la recherche, rencontrant différents domaines de compétence, cherchant les héritages du cinéaste, ou profitant de la base solide des prédécesseurs pour proposer l'analyse d'un motif discret. Une de ces sources, le philosophe Basile Doganis, a choisi Ozu comme objet afin de penser le phénomène du silence en général. Mais ce faisant, il offre des analyses précises et pertinentes de la façon dont le silence peuple ce cinéma, mettant par exemple en lumière le fait que si « le silence suffit souvent à condenser des sentiments complexes ou une certaine tension visuelle et narrative, c'est qu'implicitement, il est parcouru de tout un réseau intertextuel d'échos à d'autres images et d'autres situations – dans un même film et d'un film à l'autre – qui en sont la véritable source²⁹ » : les émotions ozuiennes seraient donc si puissantes malgré leur manque apparent d'expressivité, du fait que leur retenue dans le silence renvoie justement à toutes les autres occurrences de la filmographie.

[Le] silence devient alors le milieu décentré et inorganique privilégié de l'épanouissement de cette

²⁸ Shigehiko HASUMI, « Yasujirô Ozu et ses “femmes indignées” », dans Diane ARNAUD, Mathias LAVIN (dir.), *Ozu à présent*, Paris, G3J Éditeur, 2013, p. 191-200.

²⁹ Basile DOGANIS, *Le Silence dans le cinéma d'Ozu : Polyphonie des sens et du sens*, Paris L'Harmattan, « L'Art en bref », 2005, p. 61.

nouvelle perception, sans rappel d'une localisation particulière (ubiquité du silence contre situation du son et de la parole), flexible et modulable à souhait, parfaitement conforme au corps mécanique, sans organe de la caméra [...]. Un silence qui serait alors non la soustraction, mais la somme des données sensibles, superposition de strates d'un sensible sauvage, impensable – à peine perceptible –, une polyphonie de tous les sens, et une inflexion unique de leur signification pour la conscience³⁰.

On voit bien comment cette analyse, issue d'un autre domaine de recherche, participe à la meilleure compréhension d'Ozu, dont l'auteur nie la prétendue négativité, au profit d'une attention portée aux potentialités, dans une appréhension comparable à celle de Yoshida, Hasumi ou Beth. Il est remarquable qu'en utilisant la force d'exemple des films pour parler du silence, Doganis contribue à la prise en compte des échos de l'univers ozuien. La considération du philosophe lui permet d'envisager cette filmographie comme étant en quelque sorte le silence du cinéma même, dans la mesure où elle s'est toujours attachée à travailler et rendre sensible les puissances du cinéma³¹. Notamment grâce au phénomène de (ré)incarnation actorale, l'univers en question serait alors comme en extension permanente.

C'est précisément cette piste que poursuit notamment un ouvrage fondateur de notre projet : le collectif *Ozu à présent* dirigé par Diane Arnaud et Mathias Lavin, dont les textes réétudient le corpus ozuien en renouvelant les approches, en le prolongeant selon un angle inédit (c'est le cas du précédent texte de Doganis), ou en étudiant ses retombées chez d'autres réalisateurs³². En décrivant l'héritage d'Ozu par le biais d'un effet de style, d'une philosophie ou d'un geste cinématographique particulier, ces études permettent à la fois de mieux comprendre le cinéaste comparant et de mettre en lumière de nouveaux phénomènes à l'œuvre chez le comparé³³, en particulier dans le domaine de la virtualité : certains héritages ne manifestant pas ce qu'Ozu a fait mais ce qu'il a rendu possible. En plus de ces prolongements, les textes tentent de décloisonner l'auteur par une mise en perspective qu'autorise le point de vue contemporain : deux textes sont ainsi à l'origine de notre travail, une synthèse des analyses du plan du vase de *Printemps tardif*³⁴, qui met en évidence l'indécidabilité de certaines images ozuiennes ; et une lecture par Mathieu Capel de la répétition comme dynamique fondamentale, dont l'exceptionnel est la clé : « dans la standardisation de tout un

³⁰ *Ibid.*, p. 83.

³¹ Basile DOGANIS, « Tout cinéaste a deux esthétiques : la sienne et celle d'Ozu », dans Diane ARNAUD, Mathias LAVIN (dir.), *Ozu à présent*, *op. cit.*, p. 117-127.

³² Nous renvoyons le lecteur vers les analyses de Pedro Costa par Anthony Fiant, d'Hou Hsiao-hsien par Vincent Amiel, de Kiarostami, Akerman et Hong Sang-Soo par Mathias Lavin, de Malick par Clélia Zernik, de Kitano par Benjamin Thomas et de Van Sant et Resnais par Diane Arnaud, dans *Ozu à présent*, *op. cit.*

³³ Dans l'idée que l'hypertexte (de la simple inspiration au remake) révèle toujours l'hypotexte. Voir Nicole BRENEZ, « Approche inhabituelle des corps », *Positif*, n°430, décembre 1996, p. 89.

³⁴ Diane ARNAUD, Mathias LAVIN, « L'image du vase : 10 secondes qui ont changé le sens du monde, de Schrader à Yoshida », *Ozu à présent*, *op. cit.*, p. 143-153.

monde, la possibilité trouée de l'inédit, la nécessaire éventualité de l'hapax³⁵ ». Cet ouvrage est donc l'emblème d'une analyse d'Ozu par le détail, qui n'est pas compréhensible par l'unique théorisation globale de son œuvre, mais par le déplacement du regard d'analyste³⁶, tout comme Ozu déplace son geste créatif en permanence.

Dans un geste proche de Doganis, Clélia Zernik s'intéresse à Ozu d'abord en ce qu'il met à l'épreuve la philosophie de la perception³⁷, mais ce travail regorge d'analyse pertinentes sur le cinéaste, notamment sur la qualité de la surface plane de ses images, que l'autrice développe aussi dans des ouvrages portant plus directement sur le cinéma : « Il ne s'agit pas de faire du plat, mais de créer un espace profond et familier et de le réduire à du plat et à du décoratif, de le mettre à la disposition du regard en le transformant en une image du monde³⁸. » Loin d'être un cinéma du dépouillement, Ozu surcharge l'image de décoration et fait de son monde une suite de tableaux, se présentant comme transparents et évidents, disponibles au regard, ce qui permet le déploiement d'émotions profondes.

Les textes critiques sont bien sûr à même de produire ce type d'analyse localisée. Sans pouvoir rassembler tout ce qui existe sur le sujet, nous en avons élues certaines comme particulièrement éclairantes. Une des plus importante est celle d'Alain Masson³⁹, qui invite à identifier chez les personnages ozuiens des fonctions reconduites d'un film à l'autre. L'auteur décrit deux types de fonctions, l'une stable et l'autre variée, mais n'associe pas ces dernières avec les personnages concernés, se contentant de la proposition propre à la critique, que nous développerons. Nous pourrions compter pour ce faire sur Olivier Eyquem, qui a développé le rôle des enfants ozuiens : sans en faire une fonction, il voit en eux les figures privilégiées du désordre dans la vie familiale, en raison de leur intransigeance morale opposée à celle des adultes, ainsi et de leur attrait de la paresse et de la fumisterie⁴⁰. Le regard critique est particulièrement attaché aux jeux d'influences et des échos. Ainsi, les auto-remakes – plus

³⁵ Mathieu CAPEL, « La répétition et l'hapax. Ozu parmi ses contemporains », dans *Ozu à présent, op. cit.*, p. 165.

³⁶ Ajoutons pour finir l'étonnante proposition de Jean-Michel FRODON, « Yasujirô Ozu, réalisateur de comédies musicales », dans *Ozu à présent, op. cit.*, p. 185-189.

³⁷ Clélia ZERNIK, *L'Œil et l'objectif: La Psychologique de la perception à l'épreuve du style cinématographique*, Paris, Vrin, « Essais d'art et de philosophie », 2012.

³⁸ Clélia ZERNIK, « Surface et profondeur dans le cinéma de Yasujirô Ozu : La doublure des images », dans Nathalie BITTINGER, *Les Cinémas d'Asie : Nouveaux regards*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2017, p. 114.

³⁹ Alain MASSON, « Bien définir et bien peindre : sur le goût du saké et fin d'automne », *Positif*, n°214, janvier 1979, p. 34-37.

⁴⁰ Olivier EYQUEM, « Métamorphose de l'enfant-roi (Ozu dans les années trente) », *Positif*, n°237, décembre 1980, p. 26-31. Voir aussi Yann TOBIN, « Pourquoi l'eau de mer est-elle salée », *Positif*, n°237, décembre 1980, p. 32-35. Voir aussi Eithne BOURGET, « Ces rites de la communication et du silence (sur "Ohayo") », *Positif*, n°205, avril 1978, p. 38-39.

spécifiquement *Bonjour* (1959) qui est le plus étudié – ont intéressé Hubert Niogret⁴¹, qui pointe qu'ils sont révélateurs des modulations du regard social d'Ozu⁴² ; tandis que Jean-Claude Biette⁴³ nous invite à comparer Ozu à Howard Hawks, Leo McCarey⁴⁴, Éric Rohmer ou Ermanno Olmi. Mais c'est sans aucun doute Alain Bergala qui nous apporte le plus, explorant le paradoxe principal d'Ozu :

[Qu]'une énonciation forte et violemment arbitraire (de type hitchcockien quant à cette violence et cet arbitraire) ne produise pas l'effet-spectateur que l'on attend généralement de ce type de cinéma (à savoir un ciblage et une gestion du spectateur) mais au contraire à des effets d'évidence que l'on prête habituellement au cinéma de l'épiphanie, du respect des choses, au cinéma bazinien⁴⁵.

Cette constatation le mène à analyser, au contraire de Noël Burch, les libertés formelles d'Ozu (qui divergent de l'usage classique américain), comme n'étant *pas ressenties comme telles* : bien que déroutant nos habitudes de spectateur, les excentricités du cinéaste sont en fait imperceptibles, en tout cas ne se manifestent pas comme un jump-cut de la Nouvelle Vague française. C'est cette même étrangeté apprivoisée qui est en jeu dans le système de répétitions et de variations.

Par cette tentation d'étaler dans l'espace de la fiction ce qui habituellement se succède dans le temps du récit, c'est-à-dire toutes les possibilités d'évolution de la situation principale, les films d'Ozu ne relèvent plus d'une structure narrative classique (où un choix en exclut un autre) mais d'une structure de reprises et de répétitions inversées qui semble ignorer, elle aussi, le principe de contradiction : une situation et ses variations inversées sont possibles dans le même temps du film⁴⁶.

Les propositions de Bergala auront à être discutées, mais il faut encore lui reconnaître d'avoir affirmé le premier que la structure répétitive implique aussi la coexistence des possibles, intuition qui nous a guidés vers l'une de nos hypothèses principales concernant le temps.

Il nous faut enfin revenir vers Jean-Michel Frodon, qu'un travail récent a rendu incontournable. L'objet d'étude de *Treize Ozu* est exactement le nôtre : la période tardive du cinéaste. Dans un style très libre, l'auteur se détache de tout commentaire occultant son objectif, pour dégager des leçons rarement tirées du corpus. Dans une compréhension à

⁴¹ Hubert NIOGRET, « Vingt-sept ans après Bonjour ! : Remakes par Yasujiro Ozu », *Positif*, n°460, juin 1999, p. 100-102. Dans ce même numéro se trouve un autre article dédié aux remakes américains, mais qui fournit des outils pertinents : Jacqueline NACACHE, « Comment penser les remakes américains ? », p. 76-80.

⁴² L'idée selon laquelle Ozu aurait été un grand cinéaste social du temps du muet avant de se dépolitiser pendant la période tardive, est un préjugé tenace que nous aurons loisir de discuter dans ce travail.

⁴³ Jean-Claude BIETTE, « Le Goût du saké (Ozu Yasujiro) », *Cahiers du cinéma*, n°296, janvier 1979, p. 41-43.

⁴⁴ D'autres ont souligné l'influence de McCarey. Voir Arthur NOLLETTI Jr., « Ozu's Tokyo Story and the "Recasting" of McCarey's Make Way for Tomorrow », dans David DESSER, *Ozu's Tokyo Story, op. cit.*, p. 25-49. Pour les autres influences du cinéma classique américain, voir David BORDWEL, *Ozu and the Poetics of Cinema, op. cit.*

⁴⁵ Alain BERGALA, « Fin d'automne (Yasujiro Ozu) », *Cahiers du cinéma*, n°307, janvier 1980, p. 43. Voir aussi Alain BERGALA, « L'homme qui se lève », *Cahiers du cinéma*, n°311, mai 1980, p. 25-30.

⁴⁶ Alain BERGALA, « Fin d'automne (Yasujiro Ozu) », art. cit., p. 45.

laquelle nous souscrivons quasi intégralement, Frodon rétablit l'équité ozuienne qui se manifeste dans ses scénarios : de la psychologie du personnage de *Printemps tardif* et de la sagesse digne de respect mais inutile des *Sœurs Munakata* (1950) à la joie débridée de *Fin d'automne*, de la fusion de la comédie et du drame dans *Dernier caprice* (1961) et la remise en question du *Goût du saké*, si sombre et amer, comme testament du cinéaste, à la réhabilitation partielle de la femme dans *Le Goût du riz au thé vert* (1952) et du père de *Fleurs d'équinoxe* (1958). Joignant analyse esthétique (les couleurs si différentes dans *Herbes flottantes* (1959), *Dernier caprice* ou *Fleurs d'équinoxe* ; les *pillow-shots* qui excèdent toute symbolique) à analyse scénaristique, l'auteur relativise comme Capel la dynamique de répétition, qui ne s'actualise que dans ses variations. Par un commentaire des films un par un dans leurs singularités, il prouve encore qu'il n'y a pas de « modèle ozuien » et qu'au contraire, « rien n'est moins conventionnel, prévisible ou systématique que les emplacements de caméra d'Ozu⁴⁷ ». Ouvrage plus critique que théorique et difficile à trouver, *Treize Ozu* achève de nous convaincre de la nécessité de notre travail, et de la validité de notre méthode.

Les travaux cités ne représentent évidemment pas la totalité des études menées sur Ozu, mais ils sont suffisamment centraux pour renseigner sur l'évolution de la pensée sur le cinéaste. Dans une posture contemporaine, nous essaierons de profiter de la distance dont nous jouissons pour bénéficier au maximum des différents apports de nos prédécesseurs. Il s'agit pour nous de produire une synthèse critique de ces derniers, tout en constituant notre propre ligne d'analyse, nous permettant de dépasser certaines apories. Après avoir présenté les principaux textes qui nous ont accompagnés, nous devons donc exposer notre méthode.

2 – Approches : en finir avec le culturalisme

Pour définir notre méthode, il convient peut-être d'affirmer ce qu'elle n'est pas, car dépasser certains discours est un des enjeux que nous nous sommes fixés. La réduction du cinéma d'Ozu à son origine japonaise, qui a dominé les premières tentatives théoriques, est l'un de ces discours, qu'il nous faut développer pour mieux le contrecarrer. Nous parlons de réduction, car il semble que ces travaux ont moins essayé de faire l'analyse concrète de la mise en images de phénomènes traditionnels, que de trouver un argument qui permettrait

⁴⁷ Jean-Michel FRODON, *Treize Ozu*, *op. cit.*, p. 17.

d'expliquer la difficulté d'aborder un cinéma comme celui du maître qui pourtant ne réalise que des *gendai-geki* (c'est-à-dire des films se passant dans le Japon contemporain). Formulons clairement notre doute initial vis-à-vis de ces approches : c'est parce que les Occidentaux ont eu a priori une image d'un Japon éternel se débattant *entre tradition et modernité*, qu'ils ont éprouvé des difficultés à analyser les *gendai-geki* – qui ne traitent pas forcément de cela et, en tout cas, rarement en ces termes – et qui en ont trouvé la cause idéale et unique dans le cas d'Ozu, le bouddhisme zen, conçu également comme une réduction de la culture japonaise. Développons et discutons ces points.

Le premier travail occidental portant exclusivement sur le cinéma de Yasujirô Ozu fut en 1980 celui de Donald Richie, qui dès la préface établit les grands traits de ce qu'il estime caractériser le cinéaste, notamment le fait qu'il s'agit du plus japonais des cinéastes, que ses films sont pétris de bouddhisme zen et que les événements qu'il décrit sont microscopiques⁴⁸. Aussi imprécises qu'elles soient, et même si Richie les nuance au cours de son texte, ces qualifications guident néanmoins ses conclusions⁴⁹ et se sont installées dans la pensée anglo-saxonne et par la suite en France. De Linda Ehrlich⁵⁰ à Kathe Geist, puis de Max Tessier aux critiques de *Positif* et des *Cahiers du cinéma*, le discours sur Ozu s'est focalisé sur son caractère japonais. La plupart des auteurs se rangent sous l'a priori d'Ozu comme *le plus japonais* des cinéastes⁵¹, et ceux qui s'y opposent en viennent à le proposer comme le cinéaste *le moins japonais*, ce qui renverse la perspective mais n'en déplace pas les enjeux, conservant ainsi l'idée que ce caractère national serait aussi éclairant (ou davantage) qu'une analyse formelle pour comprendre son cinéma⁵². Il faut bien noter que cette question n'est pas seulement une contextualisation vouée à situer l'œuvre, mais devient parfois un argument pour traiter tel ou tel film. C'est le cas de Paul Schrader par exemple, qui disqualifie *Le Goût du riz au thé vert* parce que la résolution du film, qui s'opère autour d'un changement de comportement de la protagoniste vis-à-vis de son mari, n'est pas conforme aux préceptes zen

⁴⁸ Donald RICHIE, *Ozu, op. cit.*, 1980, p. I-IV.

⁴⁹ Richie confie étudier le travail d'Ozu et non les effets du film, en laissant entendre qu'il serait impossible de faire autrement. Mais cet aveu d'impuissance ne l'empêche pas d'unifier Ozu en un sens transversal : celui du spirituel voire du religieux, en accord avec Paul Schrader sur lequel nous reviendrons. Voir *ibid.*, p. 181.

⁵⁰ Linda C. EHRLICH, « Travel Toward and Away : Furusato and Journey in Tokyo Story », dans David DESSER (dir.), *Ozu's Tokyo Story, op. cit.*, p. 53-72.

⁵¹ Et ce, jusqu'à nos jours : Michel Ciment pense utile d'affirmer une fois de plus qu'Ozu était bien *le plus japonais*. Voir Tewfik HAKEM, *Le Réveil culturel*, « Les derniers films de Yasujirô Ozu, un des grands formalistes de l'histoire du cinéma », France Culture, 25 novembre 2020.

⁵² « Au départ, une interrogation : pourquoi ce cinéaste qui est le moins japonais a-t-il été considéré comme typiquement japonais ? », Shigehiko HASUMI, *Yasujirô Ozu, op. cit.*, p. 10. L'auteur part bien de cette inversion pour effectuer ensuite une analyse formelle dans son ouvrage, mais il n'empêche que l'analyse formelle est légitime, même sans répondre à cette première question.

qui sont l'unique grille de lecture de Schrader⁵³. Au lieu de considérer que le personnage inquiète la réduction d'Ozu dans son modèle, l'auteur préfère donc affirmer que ce film est un mauvais film car il trahit l'œuvre, et qu'il est donc indigne d'être pris au sérieux. Ainsi, Ozu étant japonais, ses œuvres traduiraient la pensée zen, et tout film s'écartant du zen ne serait pas véritablement un film d'Ozu. Cette logique du truisme ne nous semble pas capable d'expliquer la complexité du cinéma ozuien. Pire, elle reconduit continuellement les mêmes imprécisions, les mêmes impasses dans l'analyse, les mêmes hiérarchies entre les films qui engendrent une survalorisation de quelques titres et une quasi-ignorance des autres.

Donald Richie a eu la chance de rencontrer Ozu, et sa position de précurseur, associé à Paul Schrader, a permis d'installer l'hégémonie de leur vision construite à partir de la personnalité connue ou supposée du réalisateur – notons que ses *Carnets*⁵⁴ n'étaient pas encore accessibles à l'époque. Cela pose deux problèmes. D'abord, nous réprouvons l'idée selon laquelle le créateur disposerait de clés privilégiées pour analyser son propre travail. Si ce dernier peut nous renseigner sur sa poïétique, sur sa manière d'envisager la création ou l'art, il n'est pas plus qu'un autre capable de commenter les effets produits par les films, la façon dont les formes agissant au-delà de ce pour quoi elles ont été choisies. Par exemple, si les répétitions scénaristiques peuvent être expliquées par la méthode d'écriture de Ozu et de son co-scénariste Kôgo Noda, qui reprenaient leurs anciennes trames pour les recycler dans un nouveau scénario⁵⁵, cela ne renseigne en rien sur l'effet que produisent ces répétitions au cours des films et au fur et à mesure de l'œuvre. De la même façon, si les acteurs favoris d'Ozu sont peut-être liés par contrat à la structure de la Shôchiku qui produisait ses films et qui fonctionnait sur le modèle des Majors hollywoodiennes, cela ne dit rien sur l'effet d'étrangeté produit par la persistance de ces dizaines d'acteurs endossant maints rôles semblables mais variés. La vision créative du cinéaste n'est pas sans pertinence, mais ce discours n'a ni valeur de loi – il est possible de s'en démarquer voire de l'invalider sur certains points – ni caractère exhaustif – le créateur est loin d'épuiser le sens de sa propre création, il ne peut en dévoiler l'intégralité et l'analyste a donc tout à gagner à dépasser ce discours. Le deuxième problème tient dans le fait que les commentateurs prompts à citer le réalisateur le font selon une sélectivité suspecte. Il en va du rejet du *Goût du riz au thé vert* par Ozu, qui pourrait être considéré comme une validation de l'évaluation de Schrader, si le désamour du réalisateur n'était pas lié à un tournage court l'ayant forcé à adopter des choix de mise en

⁵³ Paul SCHRADER, *Transcendental Style in Film*, op. cit., p. 36.

⁵⁴ Yasujirô OZU, *Carnets 1933-1963*, Paris, Carlotta Films, 2020, 1276 p.

⁵⁵ Donald RICHIE, *Ozu*, op. cit., p. 19-22.

scène non conforme à ses attentes⁵⁶. Il en va également de *Voyage à Tokyo*, perçu comme le sommet de l'art du maître, qui pourtant le trouvait trop mélodramatique – excessif donc – et s'étonnait de son succès⁵⁷. Mais il en va surtout de ce rapport au zen, dont Ozu lui-même disait que lorsque les Occidentaux lisaient son cinéma comme une illustration du zen, c'est qu'ils ne comprenaient rien à son travail⁵⁸ – et probablement, au zen. Contre l'artiste qu'il analyse donc, Schrader porte son attention sur la notion esthétique de *mono no aware*, qui irriguerait tout l'œuvre, et que l'auteur traduit par « la sensation de permanence dans la fugacité⁵⁹ », là où pour Ozu, le terme renvoie simplement à « une histoire traditionnelle⁶⁰ ». Il semble en fait que pour le réalisateur japonais, ce concept fasse partie de son arrière-plan culturel sans qu'il s'en serve spécifiquement, alors que pour Schrader, le réalisateur cherche nécessairement et consciemment à le traduire en images, parce qu'il est japonais⁶¹.

De l'appartenance ou non du cinéma d'Ozu à une esthétique spécifiquement japonaise, nous ne trancherons pas ici, car ce qui apparaît, c'est que cette question est une approche visant à lui apposer un sens transversal – et préconstruit – à peu de frais. Les arguments sont simples, la démonstration facile à imposer, avec pour justification une incompatibilité toute culturelle entre l'œil occidental et l'œuvre japonaise permettant de faire l'économie d'une analyse rigoureuse. C'est cette méthode éculée et le plus souvent simpliste – pour ne pas dire paresseuse⁶² – que nous voudrions dépasser. De nombreuses sources incitent à le faire, y compris chez ceux qui y participent. Youssef Ishaghpour⁶³ concède que le cinéma d'Ozu a subi de nombreuses erreurs d'appréciation, notamment du fait de la méconnaissance de la société japonaise. Il affirme que la tradition dans la société moderne est héritée d'un « codage très précis » à partir de l'ère Tokugawa⁶⁴, mais aussi que « le Japon et la tradition japonaise qui ont rendu cette réalisation possible ne sont pas tout le Japon, ni inhérents

⁵⁶ Yasujirô OZU, « Pour parler de mes films », *Positif*, n°203, février 1978, p. 24.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Cité dans David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, *op. cit.*, p. 27. Il est curieux de constater que Donald Richie cite lui-même cette affirmation d'Ozu dans son livre, ce qui ne l'empêche pas d'arriver à cette conclusion alors que jusqu'ici chaque citation d'Ozu valait comme argument d'autorité. Voir Donald RICHIE, *Ozu*, *op. cit.*, p. 51.

⁵⁹ Paul SCHRADER, *Transcendental Style in Film*, *op. cit.*, p. 33. Traduction personnelle de « the feeling of permanence within transience ».

⁶⁰ Yasujirô OZU, « Pour parler de mes films », art. cit., p. 25.

⁶¹ Paul SCHRADER, *Transcendental Style in Film*, *op. cit.*, p. 17-18.

⁶² Jean-Michel FRODON, *Treize Ozu*, *op. cit.*, p. 10.

⁶³ Youssef ISHAGHPOUR, *Formes de l'impermanence : Le Style de Yasujiro Ozu*, Tours, Farrago, 2002.

⁶⁴ Période de stabilité politique aussi appelée Époque d'Edo, s'étendant de 1603 à 1868, succédant à une longue période de guerres civiles et précédant la période de Meiji au cours de laquelle le Japon sera contraint de s'ouvrir à l'Occident. Voir notamment *ibid.*, p. 77-79. Voir aussi Philippe PONS, *D'Edo à Tokyo : Mémoires et modernités*, Paris, Gallimard, 1988, p. 262.

automatiquement et dans les mêmes termes à tout cinéaste japonais⁶⁵ ». Aussi invalide-t-il le fantasme d'un Japon éternel et reconnaît-il que quelle que soit l'influence de la tradition esthétique japonaise sur le cinéma d'Ozu, celui-ci ne saurait s'y réduire. Nous pouvons également en déduire que si la tradition ne s'exprime pas de la même manière chez différents cinéastes compatriotes, c'est d'une part parce qu'il ne suffit pas d'être japonais pour intégrer cette tradition dans son programme esthétique, et d'autre part parce que les formes de chaque réalisateur lui sont propres, et qu'elles ne sauraient exprimer même les mêmes éléments traditionnels. Par conséquent, affirmer une telle influence ne saurait faire l'économie d'une analyse précise, et pour l'auteur en tout cas, les films d'Ozu ne sont pas l'expression la plus pure du zen⁶⁶.

La posture de David Bordwell est plus radicale. Après avoir montré que le zen est loin d'être une école esthétique unifiée, que ce pluralisme a été largement ignoré par ceux qui le cherchaient chez Ozu (Schrader en particulier) et que les notions utilisées étaient choisies arbitrairement parmi d'autres, rendant leurs analyses caduques⁶⁷, il déclare par conséquent que la présence de la tradition dans le cinéma d'Ozu est contingente (comme le serait la présence d'églises dans un cinéma occidental, qui n'indiquerait pas nécessairement un cinéma chrétien) et que s'il existe une imagerie du zen dans ce cinéma, elle ne se manifeste que de façon indirecte⁶⁸. Bordwell termine cette analyse en évoquant le fait qu'une certaine tradition a été réagencée dans les années 1930 dans le contexte du pouvoir militariste, ce qui concorde avec le travail de Pierre François-Souyri. Dans son chapitre « Un peuple, une nation, une culture », l'historien explique que ce n'est que pendant la période Meiji, lorsque les japonais ont été confrontés aux puissances occidentales, qu'est apparue la conscience d'une culture spécifique japonaise. Ce fut une période de recherches historiques et culturelles pour tenter de la définir et la faire comprendre à l'étranger.

Ce faisant, ils contribuèrent – parfois à leur insu – à figer aux yeux des lecteurs occidentaux les canons de la culture japonaise dans une sorte d'invariance, le « Japon éternel », fabriquant alors leur propre orientalisme. En s'attachant aux traits qui définissent la spécificité d'une culture, ils adoptèrent une pensée fondamentalement culturaliste, qui trop souvent élimine la question de ces différences internes, autorise les idéalizations de la société « d'avant », et s'interdit pour une large part de penser à ses possibilités de transformation⁶⁹.

Puis cette culture a été utilisée par le pouvoir impérial – puis militariste – pour asseoir son

⁶⁵ Youssef ISHAGHPOUR, *Formes de l'impermanence*, op. cit., p. 45.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 65.

⁶⁷ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 26-27.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 27-28.

⁶⁹ Pierre-François SOUYRI, *Moderne sans être occidental : Aux origines du Japon d'aujourd'hui*, Paris, NRF (Gallimard), « Bibliothèque des Histoires », 2016, p. 216.

autorité. « On inventa alors une tradition⁷⁰ », vouée à unifier les consciences. Le travail de l'historien nous indique donc qu'il serait mal aisé de parler d'un pays *tirillé entre tradition et modernité* ou encore *nostalgique de sa tradition* : la tradition est en fait une partie de la modernité, elle ne précipite en quelque chose d'identifiable que par opposition à la modernité. Cette tradition est un ensemble de coutumes recomposées par la période moderne, et la nostalgie qui en découle est un fantasme fondé sur l'illusion que cette tradition est millénaire et constitue l'essence du Japon.

À l'inverse, il est fréquent de lire que la modernité au Japon n'est perçue que comme occidentalisation, c'est-à-dire comme la contamination d'un mode de vie ancestral par celui importé par les États-Unis à partir de l'époque Meiji⁷¹. Qu'elle soit accueillie positivement ou négativement, la modernité n'est comprise que comme exogène, nécessairement étrangère. Et c'est tout l'objet de l'ouvrage de Souyri que de défaire cette idée :

Le processus identifié comme modernisation a toujours joué au Japon sur des influences multiples, empruntant tour à tour à l'Occident, mais aussi – c'est moins connu – à la Chine ou à des savoirs de nature endogène. [...] Mais ce mouvement est issu des profondeurs de la société japonaise elle-même. Il n'est pas un objet d'importation. Il parcourt toute la période historique récente et contribue manifestement aussi à la construire⁷².

L'historien décrit avec beaucoup de précision les différents courants de la modernité japonaise et les nombreux domaines dans lesquelles elle s'est exprimée et imposée, petit à petit, à l'ensemble du pays. Ainsi, il ne faudrait être piégé ni par le fantasme d'un Japon éternel, ni par celui d'un Japon parfaitement occidental, comme assimilé aux États-Unis. Si nous prenons le temps d'insister sur ce point, c'est qu'il nous semble qu'Ozu a globalement fait état d'un rapport plutôt apaisé à la modernité culturelle de son époque, sans regretter particulièrement l'ancien temps, ni céder à l'éblouissement des lumières du siècle.

Il ne s'agit donc pas de nier la nationalité d'Ozu et encore moins de prétendre qu'il n'y a rien de japonais dans son cinéma. En revanche, il est important de voir que la façon dont cet angle a pu être abordé n'a pu éviter l'écueil qui a été celui de ceux qui ont défini la tradition japonaise : une élimination des différences, une idéalisation du passé, et une impossibilité d'en penser les transformations. Même en imaginant que cette approche culturaliste puisse être menée sérieusement, quel en serait l'intérêt du point de vue du cinéma ? Établir une influence du zen sur l'esthétique d'Ozu n'aurait d'intérêt que si cela permettait de mieux définir et expliquer cette esthétique. Nous analysons les films comme des œuvres dont le fond est

⁷⁰ *Ibid.*, p. 279.

⁷¹ Paul SCHRADER, *Transcendental Style in Film*, op. cit., p. 35.

⁷² Pierre François SOUYRI, *Moderne sans être occidentale*, op. cit., p. 27-30.

indistinct de la forme et par conséquent, ce caractère japonais hypothétique n'aurait aucune raison d'échapper mystérieusement à l'esthétique : il s'agit donc d'en finir avec cette contextualisation excessive d'Ozu, non en la niant ou en l'ignorant, mais en considérant qu'elle fait partie des films au même titre que d'autres éléments. Pour le dire autrement, tout cinéaste utilise sa culture (dont sa langue) en plus et par le truchement de la langue et de la culture cinématographiques : « dès lors que l'on prétend s'inscrire dans le champ des études cinématographiques : on s'y intéresse *d'abord* à des *faits de figurabilité*, non à des *faits historiques ou socioculturels*⁷³... » Ozu s'exprime avant tout par le cinéma et il est donc possible de l'aborder selon une approche purement formelle, esthétique, qui ne nécessite pas de chercher au préalable une traduction de tel ou tel concept dont il se serait servi, ce qui serait l'aveu que le cinéma ne se suffit pas à lui-même. L'usage de notions théoriques devrait permettre de densifier le propos, d'enrichir le point de vue ou d'établir des parallèles, plutôt que de devenir une condition préalable dont on cherche la traduction envers et contre tout. Ozu n'est probablement ni plus ni moins japonais que les autres cinéastes, et nous assumons donc une position modeste, consistant à n'« étudier "que" les films, à réaffirmer sa position d'observateur lointain⁷⁴ ».

3 – Revivifier le corpus : l'évidence et le doute

Notre écartement de l'angle culturel ne tient pas uniquement à un manque d'affinité. Il nous semble qu'il a aussi contribué à entériner un certain nombre d'imprécisions qu'il est temps de contrebalancer. Une critique que nous pourrions adresser à beaucoup de commentateurs serait de trop schématiser le monde ozuien pour l'élucider d'une part, et de chercher éperdument l'exception qui s'extrairait de la logique de répétition d'autre part : cette disjonction provoque régulièrement le procès rapide qui consiste à ignorer avec embarras les éléments jugés trop rébarbatifs pour surinvestir le reste. Ainsi, de la « systématique d'Ozu » définie par Noël Burch comme « Assemblage de systèmes semi-autonomes mais rapportés les uns aux autres⁷⁵ », on arrive facilement à la description par Donald Richie de « la fidélité arbitraire d'Ozu envers ses créations antérieures⁷⁶ ». En d'autres termes, le caractère répétitif

⁷³ Benjamin THOMAS « Des manières de penser avec le cinéma japonais », dans Nathalie BITTINGER, *Les Cinémas d'Asie*, op. cit., p. 67.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 70.

⁷⁵ Noël BURCH, *Pour un observateur lointain*, op. cit., p. 173.

⁷⁶ Donald RICHIE, *Ozu*, op. cit., p. 11.

présent dans l'œuvre, qui unifie les films selon une rigueur esthétique commune et régie par un système de ressemblance et de dissemblance mais surtout d'échos, en vient à être réduit à une structure non-réflexive, reconduisant indistinctement les mêmes éléments d'un film à l'autre. Pour Burch, ce qui était ludique et astucieux dans la première partie de sa carrière se dégrade après-guerre en un « dessèchement académique⁷⁷ », c'est-à-dire en un stade dépourvu d'inventivité. Les reconfigurations ozuiennes manifestent pourtant une maturité inventive importante, y compris dans les films les plus tardifs. Il est certainement adapté de parler de *système*, que ce soit dans le sens d'un ensemble d'éléments suivant une loi (car il y a bien un inventaire de règles identifiables dans ce cinéma) ou dans le sens d'ensemble destiné à une fonction définie, à une expression commune (celle d'un sens transversal, plus ou moins englobant) mais cela ne signifie pas pour autant que le système soit rigide, que les lois qui le régissent soient indépassables.

Le cinéma d'Ozu a été beaucoup décrit par la négative : refus du travelling, du panoramique, du gros plan, du fondu ou de la surimpression, adaptation tardive au sonore puis à la couleur⁷⁸. En plus de porter l'attention sur des paramètres peu éclairants – par exemple estimer la dernière occurrence de travelling⁷⁹ – une telle description laisse croire que le réalisateur n'inventerait rien et n'aurait comme spécificité que celle de refuser ce qui fait la richesse de ses homologues. Pire, parler de refus confirme la légende d'un cinéaste conservateur voire réactionnaire, attaché aux traditions cinématographiques comme aux traditions japonaises. Ce serait ignorer que travellings et fondus ne sont que des formes canoniques, des possibilités particulières, et que ne pas les utiliser n'implique pas un refus ou un manque, mais simplement l'utilisation d'autres formes. « Le travail d'Ozu est, pour le meilleur et pour le pire, excentrique⁸⁰ » affirme David Bordwell : loin de s'être battu contre les normes étrangères, il a simplement développé rigoureusement son propre univers, dont la particularité tient aussi en ce qu'il présente un « style “lisible” qui, en étant plus rigoureux que ce qui est nécessaire habituellement pour faire état de la trame, apparaît comme un système saillant en soi⁸¹ ». Il est donc faux de dire que le cinéma d'Ozu ne change pas ou que les

⁷⁷ Noël BURCH, *Pour un observateur lointain*, *op. cit.*, p. 183.

⁷⁸ C'est ainsi que Michel Ciment résume son cinéma. Voir Tewfik HAKEM, « Les derniers films de Yasujirō Ozu, un des grands formalistes de l'histoire du cinéma », émission citée.

⁷⁹ Donald RICHIE, *Ozu*, *op. cit.*, p. 113. On notera d'ailleurs que ce dernier travelling serait en 1956 d'après l'auteur, tandis qu'Ozu pensait avoir arrêté d'en utiliser en 1932 (*Ibid.*, p. 112).

⁸⁰ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, *op. cit.*, p. 24. Traduction personnelle de « Ozu's work is, for better or worse, eccentric. »

⁸¹ *Ibid.*, p. 74. Traduction personnelle de « a “legible” style which, in being more rigorous than it needs to be for normal syuzhet purposes, thus emerges as a salient pattern in its own right ». Le terme de syuzhet provient des travaux des formalistes russes et décrit « the substance and sequence of narrative events explicitly presented in the film » (*Ibid.*, p. 51).

variations y sont minimales. En effet, ne faut-il pas de la répétition pour que les variations soient analysées comme telles ? De façon plaisante, Ozu se définissait ainsi :

Je dis toujours que je suis comme un restaurateur de tofu, qui ne fait que du tofu. Une même personne ne peut pas créer des films si différents les uns des autres. D'ailleurs, on ne mange pas correctement dans un grand restaurant où on trouve de tout. Même s'ils apparaissent identiques aux yeux des autres, mes films expriment tous des choses différentes, et j'y trouve un intérêt toujours renouvelé⁸².

Il nous semble en effet que parler de variations n'a de sens qu'à partir du semblable. Il y a plus de variations au sein d'une symphonie qu'entre deux symphonies, qui sont trop différentes pour que l'on parle de variation. Ce n'est donc que parce que le cinéma d'Ozu suit un cadre plus strict et plus apparent qu'ailleurs qu'il devient pertinent de l'analyser par ce prisme.

Or, l'attachement du cinéaste aux formes les plus fixes du cinéma a souvent été interprété comme l'illustration de son ferme attachement à la tradition japonaise et aux règles sociales. Le fait que les trames d'Ozu privilégient le mariage d'une jeune femme amène Max Tessier à affirmer que les « femmes libres et les révoltées sont perdantes⁸³ ». Pourtant une étude rapide de quelques films permet d'invalider cela. Dans *Été précoce* (1951) et *Fleurs d'équinoxe*, les jeunes femmes tiennent tête à leur famille et épousent l'homme qu'elles ont choisi plutôt que d'accepter un mariage arrangé. Dans *Le Goût du riz au thé vert* ou dans *Printemps précoce* (1956), les femmes mariées tiennent tête à leur mari puis parviennent à se réconcilier avec eux : elles sont les artisanes de ce changement de situation face à des maris qui étaient prêts à abandonner. Dans *Fin d'automne* ou le même *Goût du riz au thé vert* enfin, les jeunes femmes acceptent le prétendant que voulaient leur imposer leur père, mais de leur propre initiative : résistant en façade et refusant les rencontres officielles et formelles, elles apprennent à connaître leur futur mari en secret de façon à transformer le mariage arrangé en mariage d'amour. Dans un tout autre ton, celui de la piété filiale inhérente à l'héritage confucianiste du Japon, l'ingratitude voire la méchanceté des enfants devenus adultes de *Voyage à Tokyo* fait quasiment consensus⁸⁴. Pourtant, une scène d'ivresse du père et la réaction de sa fille insinue que le père fut par le passé alcoolique et violent, ce qui pourrait expliquer la gêne de ses enfants. De plus, les autres films d'Ozu – en particulier, *Le Fils unique* (1936) – montrent également les difficultés sociales des jeunes provinciaux venus dans le Tokyo en reconstruction pour y faire leur vie. Dès lors, ce ne sont plus seulement les

⁸² Yasujirô OZU, cité dans Kijû YOSHIDA, *Ozu ou l'anti-cinéma*, op. cit., p. 23.

⁸³ Max TESSIER, *Yasujiro Ozu*, op. cit., p. 225.

⁸⁴ À notre connaissance, seuls deux travaux mettent en lumière le fait que les enfants n'ont pas tous les torts. Voir Arthur Jr. NOLLETTI, « Ozu's Tokyo Story and the "Recasting" of McCarey's Make Way for Tomorrow », art. cit., p. 25-49. Voir aussi Jean-Michel FRODON, *Treize Ozu*, op. cit., p. 55-59. Ces fragments d'analyse sont développés dans la Partie 1.

enfants qui sont cruels vis-à-vis de leurs parents : les attentes irréalistes et culpabilisantes de ces derniers ne le sont pas moins. Dans un cas comme dans l'autre, il est édifiant d'observer que le conservatisme supposé d'Ozu provient plus des commentaires à son sujet que de ce que disent vraiment ses films.

Ce traditionalisme conservateur se retrouverait dans la façon même de considérer le scénario. Les histoires, en plus d'articuler des événements minimaux et simplistes, raconteraient toujours la même chose : le mariage tardif d'une jeune femme et la séparation d'une famille. C'est ce que défend par exemple Donald Richie, qui ajoute qu'Ozu rejette l'intrigue, c'est-à-dire qu'il n'y a pas vraiment d'histoire à faire avancer selon une chaîne de causes et de conséquences, et que les personnages ne sont donc pas asservis à ce déroulement⁸⁵. Paul Schrader est plus radical, avançant qu'Ozu ne met en place un scénario que pour installer un quotidien – qu'il faut entendre ici comme une normalité – dans lequel des disparités font advenir un trouble qui perturbent cet état, qui doit être rétabli dans une stase qui transcende la disparité⁸⁶ ; autrement dit, toute histoire n'est qu'un prétexte suivant ce schéma qui constitue le *vrai* texte du film⁸⁷. Si ces deux visions ne sont pas dépourvues d'intérêt, le constat premier d'un scénario négligeable ou, au minimum, pur prétexte, nous paraît erroné. Certes, comme le décrit Gilles Deleuze, « il n'y a nullement, chez Ozu, du remarquable *et* de l'ordinaire, des situations-limites *et* des situations banales, les unes ayant un effet en venant s'insinuer dans les autres⁸⁸ », mais il faut surtout y comprendre que le scénario s'insère dans l'épaisseur même du quotidien, dans lequel les humains ne passent pas d'une situation ordinaire à une situation remarquable. Tous les événements appartiennent à la même trame, à la même continuité, et les « événements » ne sont que perçus comme tels : « Ce sont les hommes qui mettent le trouble dans la régularité des séries, dans la continuité courante de l'univers⁸⁹. » Ainsi, ce n'est pas que l'histoire soit simpliste ou ne comporte pas d'événement saillant, mais que la mise en scène d'Ozu les traite d'une façon particulière qui les atténue. Moins que d'être minimaliste, le scénario est surtout dédramatisé.

En réalité, certains films font preuve de complexité, que ce soient les machinations des personnages principaux dans *Fin d'automne*, celles des filles conjurées contre le père dans *Fleurs d'équinoxe* ou encore les relations familiales dans *Dernier caprice* – qui sont même

⁸⁵ Donald RICHIE, Ozu, *op. cit.*, p. 22-23.

⁸⁶ Paul SCHRADER, *Transcendental Style in Film*, *op. cit.*, p. 39-51.

⁸⁷ C'est aussi ce type de considération qui attire l'attention sur des films comme *Printemps tardif* et *Voyage à Tokyo*, plus adaptés à ce type d'interprétation que *Les Sœurs Munakata* ou *Crépuscule à Tokyo*, qui sont plus difficiles à intégrer dans de telles grilles et méprisés pour cela.

⁸⁸ Gilles DELEUZE, *Cinéma 2 : L'Image-temps*, *op. cit.*, p. 24.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 25.

soulignées au sein du film –, et ces situations se trouvent bien souvent d’autant plus compliquées que les personnages se font régulièrement des plaisanteries qui peuvent dérouter le spectateur, annonçant de faux décès, de faux mariages, quand ils ne mentent pas, tout simplement. Ce sont donc des scénarios très construits, au point qu’il est dans certains cas impossible de restituer certains éléments après un premier visionnage (c’est justement le cas des liens familiaux dans *Dernier caprice*). Ce qui est amoindri en revanche, c’est bien la chaîne de causes et de conséquences, les causes ayant tendance à disparaître : chez Ozu, le spectateur apprend les choses après les personnages, leurs motivations profondes lui sont dissimulées, il découvre un décès quand le deuil est déjà achevé, les mariages ont lieu pendant les ellipses. Ces trous dans le récit sont récurrents, et les reconfigurations du cinéaste ne viennent pas les dévoiler mais au contraire les accuser, comme pour indiquer qu’une part du récit devait rester inaccessible – quand bien même cette partie existe bel et bien. Ainsi pour Yoshida, l’intrigue est exposée partiellement et ses éléments sont disséminés devant le spectateur afin de « neutraliser le désir perpétuel de déchiffrer l’histoire qui se dévoile devant lui⁹⁰ ». Ce n’est pas le scénario qui est minime, mais la capacité offerte au spectateur de s’y abandonner, de s’y endormir. Mais dans le même temps, « Ozu, en plus de ses recherches remarquables, a toujours l’extrême élégance de ne pas insister, d’être tout aussi cruel qu’indulgent – de cette indulgence qui consiste à permettre au spectateur de passer à côté de l’essentiel⁹¹... » D’un côté, le spectateur est invité à ne pas succomber à la plénitude de la fable, de l’autre il lui est permis de ne pas y participer complètement, de manquer le sens du film. Il est intéressant de préciser que pour David Bordwell, dans la même dynamique que d’autres réalisateurs japonais qui s’inspiraient plus de la culture populaire et des conventions hollywoodiennes⁹², Ozu « si souvent associé à une spiritualité ascétique, s’avère faire constamment référence aux préoccupations contemporaines, allusion aux modes passagères, et développer des idées politiques⁹³ ». En clair, ce qui le sépare du cinéma étasunien ou même du reste du cinéma japonais, ce n’est ni le rejet de l’histoire en tant que telle, ni une soi-disant distance spirituelle avec le monde, mais le principe de dédramatisation. Si Ozu ne veut pas rendre son spectateur captif d’une histoire, c’est que pour lui et au contraire de la vision

⁹⁰ Kijû YOSHIDA, *Ozu ou l’anti-cinéma*, op. cit., p. 102.

⁹¹ Basile DOGANIS, *Le Silence dans le cinéma d’Ozu*, op. cit., p. 105.

⁹² « Instead of creating an indigenous cinema wholly art of pre-Meiji narrative tradition, Japanese filmmakers borrowed extensively from popular literature and theater’s reworking of Western narrative principles and from Hollywood convention of structure and style », David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 22.

⁹³ *Ibid.*, p. 33. Traduction personnelle de « The director so often identified with ascetic otherworldliness turns out to be constantly referring to contemporary concerns, alluding to passing fashions, and developing political ideas. ».

occidentale des arts narratifs, il ne régit pas le film, il n'est qu'un des éléments de l'œuvre. Le scénario n'est pas *moins* crucial mais *autant* que la forme dans laquelle il se présente.

C'est pourquoi il nous semble essentiel de nous en tenir à l'indécision extrêmement présente dans ce cinéma : en dédramatisant les intrigues et malgré l'évidence de la facture de ses films, Ozu maintient le doute sur de nombreuses situations scénaristiques. Si l'on peut exprimer sans en passer par l'événement, alors il n'est plus obligatoire d'être catégorique sur ce qui se produit. Or cette caractéristique de maintien de l'incertitude est rarement admise comme étant un choix réfléchi. À l'instar du *Goût du riz au thé vert* invalidé pour son prétendu non-respect du zen, un film comme *Crépuscule à Tokyo* (1957) est considéré comme peu ozuien du fait de son dénouement dramatique⁹⁴ : la jeune sœur mourant après s'être jetée sous un train, alors même que le film ne tranche pas entre le suicide possible et l'accident, tout aussi probable. Comme tant d'autres situations éminemment ozuiennes, ce violent décès arrive de façon aléatoire, non causale. Le monde ozuien est peuplé d'êtres subtils, aux motivations rarement explicitées, obscurs au spectateur et à eux-mêmes, qu'on ne peut penser faciles à cerner qu'en oubliant que les trames narratives contiennent de nombreux trous. À ce titre, étudier les scénarios d'Ozu, c'est constater la coprésence de l'évidence et du doute, se garder de trancher entre les deux possibles qui existent virtuellement dans le film, et remarquer que, au contraire de ses commentateurs, Ozu ne prodigue pas de jugement du fait d'un humanisme certain. Nous devons donc assumer une certaine naïveté initiale pour nous en tenir à ce qui est strictement attesté dans les films, afin de nous libérer des jugements de valeur et surtout des cristallisations du sens. C'est cette analyse prenant en compte l'équivoque, le contradictoire et le singulier, qui peut alors permettre d'envisager l'analyse de ce corpus comme un univers commun et multiple.

4 – Méthode et problématisation : un univers multiple

Pour entrer dans le vif du sujet, posons qu'à nos yeux, l'œuvre d'Ozu s'échine à établir un monde harmonieux et rassurant, qu'il est agréable de découvrir et redécouvrir : son cinéma semble tenter de réparer le monde décevant du réel, non par l'extraordinaire et le spectaculaire mais par l'ordinaire. Pour le dire autrement, il s'offre comme une réintroduction du désir dans le monde fictionnel, qui maintient activement son lien avec le monde de la réalité – un désir

⁹⁴ *Ibid.*, p. 339-342.

absolu, sans objet, dont nous préciserons en détail les caractéristiques et les implications. Ce lien s'est manifesté au début de la carrière du cinéaste par des thématiques sociales, un discours critique sur la société de son temps, puis, dans la période tardive, dans l'attachement à la quotidienneté. Cette sensation s'ancre profondément dans les répétitions que nous nous proposons d'étudier : le mystère d'Ozu, s'il en est, se niche dans cette capacité à apparaître comme un corpus absolument ouvert, résistant drastiquement à la fiction totalisante – c'est-à-dire celle qui compte tout raconter, tout montrer, tout expliquer –, tout en se caractérisant paradoxalement par un retour du même, un emploi, un recyclage.

Avant de détailler la façon dont nous envisageons ce corpus, il convient de revenir sur quelques-unes de nos assises théoriques issues de recherches précédentes. D'abord, ce travail est né d'une réflexion sur une réélaboration de la notion de hors-champ conçue comme puissance cinématographique. Nous assumons le fait que le hors-champ a une existence fluctuante et qu'il doit être défini à partir du cadre⁹⁵ et qu'en tant qu'excroissance du champ *dans le monde filmique*, il se détache du hors-cadre, excroissance *dans la réalité* ou bien *vers d'autres films*. Cette première position a permis de penser que certains films étaient constitués en réseau, et qu'il était possible de les analyser en considérant les liens entre chaque film du réseau avec les autres. Il ne s'agit pas seulement de reconnaître que « mieux on connaît cette œuvre, plus on apprécie les films un par un⁹⁶ », ni simplement de penser les films comme cohérents et comme reflétant une vision du monde, dans la ligne du cinéma d'auteur, mais d'accepter la possibilité que les films communiquent au sens fort, que leurs éléments communs soient considérés comme les *facettes* d'un *même* élément. Autrement dit, si la répétition est reconnue par de nombreux commentateurs, fort peu acceptent, comme Kijû Yoshida de voir dans le cinéma d'Ozu un univers⁹⁷ capable d'exprimer au-delà de ses composants. Cette posture invite à prendre à bras le corps cet *air de famille* si spécifique à ces films : cette sensation de revenir en terrain connu, parfois au point de confondre les films, les situations, les personnages.

⁹⁵ Définition et fluctuation du hors-champ sont deux caractéristiques établies par Noël Burch, et qui sont bien plus fondamentales que celle de « segments » proposée aussi par l'auteur. Voir Noël BURCH, « Nana ou les deux espaces », dans *Une praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, 1986.

⁹⁶ Jean-Michel FRODON, *Treize Ozu*, *op. cit.*, p. 13.

⁹⁷ Pour Yoshida, le principe de répétition permet de former un ensemble cohérent : « ses films étaient tous sans exception des œuvres liées en longue chaîne de remakes, de refontes et d'adaptations, et qui, tout en se complétant et se parachevant l'un l'autre, étaient parvenus d'une manière ou d'une autre à donner forme à un univers ». Kijû YOSHIDA, *Ozu ou l'anti-cinéma*, *op. cit.*, p. 207. Sur l'idée de facette, Yoshida propose aussi que l'« univers cinématographique forme un tore de révolution » c'est-à-dire une sorte d'anneau où les films sont reliés entre eux en de nombreuses directions (*Ibid.*, p. 211). Le ruban de Möbius paraît également être une belle métaphore de la continuité ozuienne : les films suivant venant proposer une relecture (un envers) des films précédents (à moins que ça ne soit l'inverse). Ces images seront commentées plus abondamment par la suite.

Or la constitution de films en réseau, ainsi que d'autres phénomènes filmiques, nous ont permis d'avancer qu'outre le versant *immanent* du hors-champ – c'est l'aspect le plus fréquemment considéré, relatif au spatial et à la continuité du monde filmique – il existe un versant *transcendant* – qui octroie au film des prolongements potentiellement infinis –, produit notamment par l'altérité que peuvent représenter les personnages de films. Un film peut présenter ses personnages en leur garantissant une part de mystère, en ne les limitant pas à des adjuvants d'un scénario. Que ce soit par un jeu d'acteur expressif et complexe ou par un scénario qui n'explique pas chacun de leurs actes, les personnages acquièrent alors une profondeur potentiellement insondable, qui confère subtilité et profondeur au film. Lorsqu'un film admet et met en scène la « vérité à quoi chacun se confronte journallement, c'est combien l'homme est obscur à lui-même⁹⁸ », ses personnages deviennent de véritables altérités qui renvoient le spectateur à sa propre expérience du visage de l'autre. Pas plus qu'autrui, le personnage ne doit être réductible à une totalité compréhensible. Déjà identifiée par André Bazin dans *Allemagne année zéro*⁹⁹, cette manière de présenter des personnages ouverts se retrouve dans les films d'Ozu. Ce dernier, en définissant conjointement ses personnages et l'univers habitable qui les accueille, enrichit les deux à la fois. Enfin, il nous semble que préserver des zones d'ombre et enrichir le hors-champ est une manière de maintenir les puissances du cinéma, d'admettre que ce qu'il montre est moins décisif que ses capacités mêmes, notamment celle de montrer ou cacher. À ce titre, le hors-champ est pour nous le désir même, intransitif, inconditionnel que l'on peut éprouver au cinéma, et quand les films peuplent un hors-champ transcendant, ils font à la fois vivre l'illusion d'une plénitude du désir assouvi, tout en conservant sa vivacité, en ne se laissant pas réduire à une forme finie. Or, si comme le dit Renaud Barbaras, « tout désir est donc désir de monde¹⁰⁰ », le hors-champ devient alors le lieu dans lequel s'investit le désir du spectateur pour donner naissance à un monde.

Il y a plusieurs manières d'envisager l'étude d'un tel système. La première hypothèse que nous avons suivie a été celle d'une lecture transversale de l'œuvre : il existerait un sens global de cet univers, une sorte d'enseignement qui nous serait inculqué au cours des films. Certains éléments filmiques anodins ne prendraient leur signification qu'au regard des autres et l'analyse des motifs permettrait de mettre à jour ce sens. Il y aurait donc un *sens caché*,

⁹⁸ Gérard WAJCMAN, *L'Œil absolu*, Paris, Denoël, 2010, p. 112.

⁹⁹ André BAZIN, « Allemagne année zéro », dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, « 7e Art », 2011, p. 205-206.

¹⁰⁰ Renaud BARBARAS, *Le Désir et le Monde*, Paris, Hermann, « Tûchè », p. 75.

unifiant les formes dans un discours global à décrypter. Si cette hypothèse a eu le mérite d'indiquer une méthode particulière, il s'agit désormais de la mettre en critique pour la relativiser, voire l'invalider. En effet, il paraît bien vain de vouloir trouver un sens général auquel se réduirait tout l'œuvre, ce qui serait croire à une vérité de l'œuvre, ou en tout cas à un projet conscient et strictement délimité du créateur, ce que nous avons déjà écarté plus haut. Le réalisateur japonais ne touche pas par son enseignement, par des grands principes qu'illustreraient ses films, mais par le monde subtil qu'il s'efforce de *faire vivre*. Il faut encore ajouter que cette hypothèse tendait à privilégier l'étude du répétitif, du socle invariable et commun à tous les films, aux dépens de ses variations dont nous avons pourtant l'ambition de faire cas. Si l'œuvre se comprend mieux au fur et à mesure que l'on découvre les films qui la composent, il est nécessaire en retour de constater ce que cette compréhension accrue de l'œuvre apporte à l'interprétation individuelle de chaque film, ainsi que l'indique Jean-Michel Frodon : « C'est, je crois, faire mieux honneur à ces films, c'est les regarder avec plus de considération de se rendre sensible à leur singularité, et à leur bien naturelle inégalité qui ne diminue nullement l'immense accomplissement de l'ensemble¹⁰¹. » Ce sont bien les répétitions qui rendent les singularités plus savoureuses.

Pour mieux le dire, il faut avouer qu'il est assez inexact de parler de répétitions *et* de variations comme si les deux phénomènes étaient étrangers : il n'y a en réalité *que* des variations, des formes différentes qui actualisent le potentiel esthétique du geste ozuien ; et c'est ce geste que l'on est tenté d'analyser a posteriori comme étant un fond préalable, répété. Ou pour le dire avec Gilles Deleuze : « La répétition est vraiment ce qui se déguise en se constituant, ce qui ne se constitue qu'en se déguisant [...]. Il n'y a donc rien de répété qui puisse être isolé ou abstrait de la répétition dans laquelle il se forme, mais aussi dans laquelle il se cache¹⁰². » En d'autres termes, il n'y a pas de premier élément répété, mais une interminable série de répétitions et de déguisements dont la quête de l'origine virtuelle ferait remonter jusqu'à la nuit des temps. « Bref, la répétition est symbolique dans son essence, le symbole, le simulacre, est la lettre de la répétition même. Par le déguisement et l'ordre du symbole, la différence est comprise dans la répétition¹⁰³. » Pour le philosophe, il y a tout de même deux degrés de répétition : celui des éléments identiques ayant absolument le même concept, et le véritable sujet de la répétition qui se répète par eux. C'est-à-dire qu'il n'y a pas

¹⁰¹ Jean-Michel FRODON, *Treize Ozu, op. cit.*, p. 13.

¹⁰² Gilles DELEUZE, *Différence et répétition* (1968), Paris, Presses Universitaires de France, « Épiméthée », 1997, p. 28.

¹⁰³ *Ibid.*

de répétition sans répétiteur ni de répété sans principe répétiteur¹⁰⁴ ou qu'un degré abstrait et absolu (conceptuel) de répétition se manifeste dans le degré concret et relatif (apparaître) :

L'une est le sujet singulier, le cœur et l'intériorité de l'autre, la profondeur de l'autre. L'autre est seulement l'enveloppe extérieure, l'effet abstrait [...]. Nécessairement, puisque la répétition n'est pas cachée par autre chose, mais se forme en se déguisant, ne préexiste pas à ses propres déguisements, et, en se formant, constitue la répétition nue dans laquelle elle s'enveloppe¹⁰⁵.

Dans le cadre de notre travail qui n'a aucune velléité philosophique, la répétition qui nous intéresse est celle de l'apparaître. Mais cette parenthèse nous permet d'affermir l'idée que loin d'être une réutilisation statique du même, la répétition se forme chez Ozu à partir de formes différentes : c'est un processus dynamique et inventif. Au contraire de Nagisa Ôshima par exemple, qui caractérisera par la suite sa posture créatrice comme étant une « incessante négation de soi¹⁰⁶ », caractérisée par « un rapport de tension avec la réalité » permettant l'élaboration de « méthodes subjectives-actives¹⁰⁷ », Ozu accueille avec bienveillance la ressemblance entre ses créations, qui sculptent de concert un univers stable mais en perpétuel changement. Pour en revenir au sens transversal, on voit donc qu'il est impossible à synthétiser ou, tout du moins, que ce sens ne saurait qu'être simpliste et réducteur. Il n'y a pas de sens global caché, déjà *stabilisé*, dont les films seraient de simples mises en images : ce sont bien les films qui, effectuant des fluctuations de formes, des échos, ont généré de concert un noyau de sens, qui ne pouvait se stabiliser et être perçu comme tel qu'une fois l'auteur éteint. Ce n'est donc pas dans l'ensemble qu'elles construisent que les variations sont productives de sens, mais en ce qu'elles expriment dans les films eux-mêmes, et il n'y a de compréhension possible qu'au plus près des œuvres. C'est par conséquent une hypothèse plus humble que nous devons éprouver : non plus l'existence d'un sens totalisant guidant l'œuvre mais au contraire l'existence d'un univers constitué et compréhensible *par* ses œuvres. En d'autres termes, le monde dont nous parlons n'a pas pour but de faire advenir un sens totalisant de l'œuvre mais simplement de permettre une posture expérimentale, par laquelle nous essayons d'appréhender les œuvres d'une façon renouvelée.

Cette posture expérimentale nous a menés vers une hypothèse qui se décline en trois

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 36.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 37.

¹⁰⁶ Nagisa ÔSHIMA, « À partir d'une incessante négation de soi (La nouvelle attitude des auteurs) » (1960), dans *Écrits 1956-1978 : Dissolution et jaillissement*, traduction de Jean-Paul Le Pape, Paris, Gallimard, « Cahiers du cinéma », 1980, p. 49.

¹⁰⁷ *Ibid.* « *Subjectif-actif* : terme forgé par le traducteur, le mot japonais "shutaiteki" n'ayant pas d'équivalent français. Subjectif-actif qualifie le comportement d'une subjectivité susceptible de s'extérioriser, de s'exprimer par des actes, des désirs volontaires, c'est-à-dire d'une subjectivité efficiente *motu proprio*, en quelque sorte "automotrice". (N.d.T.) » *Ibid.*, p. 47.

pistes principales. Le premier parti pris de notre thèse est de considérer les films de l'œuvre tardive d'Ozu comme faisant partie du même monde. Cela ne signifie pas seulement qu'ils se déroulent dans un monde qu'on pourrait qualifier de réaliste, voire de monde réel, mais bien qu'ils se déroulent dans un *monde filmique fictionnel commun*, répondant à des lois spécifiques et dont les éléments communs à plusieurs films peuvent être considérés comme le même élément. Toutefois, ce monde est dans le même temps multiple, c'est-à-dire qu'il n'est ni fixe ni achevé et que ce qui est semblable est en même temps toujours différent. Ce que nous voulons dire ici, c'est que le monde ozuien correspond à un ensemble de potentialités finies – tout n'y est pas possible – mais qu'aucun film ni ensemble de films n'est capable d'épuiser. Tout se passe comme si les films d'Ozu réécrivaient sans cesse une même histoire selon des paramètres différents, exploraient plusieurs possibilités ou points de vue, et ce en prenant soin d'exploiter les myriades de nuances que le monde filmique comporte tout en conservant une limite systématique entre ce qui est racontable et ce qui ne l'est pas. Ce qui nous semble édifiant, c'est qu'Ozu n'a jamais la tentation de lever le voile sur ce qu'il avait caché auparavant : réinvestir une histoire signifie pour lui reconfigurer sans modifier la distance avec laquelle il l'abordait. Ainsi, s'ils font tous partie du même monde, ces films constituent bien des œuvres indépendantes proposant une possibilité particulière, et non des épisodes d'une saga qui devraient s'expliquer – voire se compenser – l'un l'autre. C'est pourquoi ils ne forment jamais une totalité. À ce titre, le monde ozuien se présente comme un ensemble de mondes parallèles, ce que l'on pourra soutenir avec l'aide de Pierre Bayard. En acceptant ce modèle, les personnages interprétés par Setsuko Hara peuvent à la fois être le même personnage – unis par le corps de l'actrice et les archétypes qu'ils revêtent – et des personnages différents – séparés par des configurations de vie différentes. On comprend alors comment ces films peuvent venir investir le même espace sans cesse, sans pour autant l'épuiser. Les variations offrent mille nuances qui n'invalident aucunement les autres possibilités. Un tel monde ne peut qu'être enrichi car chaque film en est la réécriture ou la réinterprétation plutôt que la suite ou le commentaire.

La deuxième piste porte sur ce que décrit ce monde. L'idée selon laquelle Ozu met en scène le monde ordinaire du quotidien est bien connue, mais n'est peut-être pas développée autant qu'il serait possible de le faire. En effet, ce qui est entendu par quotidien dans cette acception, c'est simplement le fait qu'Ozu s'oppose à l'extraordinaire, que les situations qu'il montre relèvent de l'ordinaire ou du banal, de la trame habituelle du monde. C'est ce qui pousse certains commentateurs à désavouer *Les Sœurs Munakata* pour ses personnages trop caricaturaux, ou *Crépuscule à Tokyo* pour sa fin trop dramatique et marquée par la mort

violente¹⁰⁸. Pourtant, il nous semble que si le quotidien est bel et bien un thème pour Yasujiro Ozu, le considérer comme un réservoir d'éléments probables ou non, de situations acceptables ou non au regard de ce qui se passe dans la *vraie vie*, est insuffisant. Nous appréhenderons le quotidien ozuien de façon plus radicale, sur les traces du philosophe Bruce Bégout :

le quotidien ne constitue pas un catalogue de phénomènes, une boîte au fond de laquelle se tiennent les choses, mais le cadre toujours préalable à partir duquel ils apparaissent et qui se manifeste lui-même selon un certain style typique de déroulement [...]. En vérité, un fait n'est pas plus quotidien qu'un autre, car tout fait peut l'être ou le devenir¹⁰⁹.

La découverte du quotidien nous apprend que le quotidien n'est pas un répertoire de choses quotidiennes mais une tension entre l'habituel et l'étranger, autant qu'une dynamique entre ce qui se *quotidianise* et ce qui se *dé-quotidianise*. Or il nous apparaît que la particularité du monde ozuien est peut-être celle d'être une figuration du monde quotidien, au sens de Bégout. Ce n'est pas seulement qu'Ozu met en scène des intrigues qui se développent et se résolvent à l'échelle des jours qui passent, ni qu'il exploite des situations considérées comme quotidiennes – se nourrir, se vêtir, travailler – pour en faire les lieux du drame, ni même qu'il utilise le quotidien comme moyen d'évoquer l'impermanence des choses dans une perspective bouddhiste¹¹⁰. Bien plutôt, Ozu tendrait à restituer l'harmonie d'un monde qui s'assume comme quotidien. On pourrait croire que l'on retrouve ici les poncifs sur le réalisateur, qui se conforterait dans une *valeur refuge* de quotidien, c'est-à-dire qui n'accepterait que ce qui est maîtrisable, ce qui se reconduit tel quel, ce qui n'est conçu « que comme l'espace du même et de l'identique¹¹¹ ». Or le quotidien correspond également au *processus de quotidianisation* : pour être ce qu'il est, le quotidien doit rencontrer l'étranger, l'inhabituel. Lorsque nous parlons d'un rapport harmonieux à la quotidienneté, nous indiquons donc qu'Ozu admet la dualité du quotidien, entre mode stable d'apparaître du monde et interface avec l'inconnu. Il n'est donc pas question de ne mettre en scène que des configurations harmonieuses, mais d'accepter que le quotidien soit à la fois reproduction du même et variation perpétuelle, découverte de nouvelles possibilités, et inclusion de cette nouveauté dans un cycle. L'œuvre semble donc quotidianiser des éléments au fur et à mesure des films, les films sont comme quotidianisés au cours de l'œuvre, tandis que les personnages déploient leur altérité par leur conscience et leur épreuve du quotidien :

¹⁰⁸ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, *op. cit.*, p. 313-314 et p. 340-342. L'auteur suppose d'ailleurs que ces scénarios plus mouvementés ont subi les exigences du producteur Shirô Kido, à une époque où triomphait le *Taiyôzoku*, un courant artistique japonais comparable à la Nouvelle Vague française (*Ibid.*, p. 28).

¹⁰⁹ Bruce BÉGOUT, *La Découverte du quotidien*, Paris, Fayard, « Pluriel », 2018, p. 121.

¹¹⁰ Nous ne rejetons pas pour autant la notion d'impermanence, mais elle n'est *qu'une des dimensions* du quotidien tel qu'il apparaît chez Ozu, et sa qualité spirituelle n'implique pas qu'elle prévale sur les autres.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 27.

L'autre n'est pas un autre homme, tant qu'il n'a pas éprouvé comme moi le souci quotidien de manger, de se vêtir, de travailler, de trouver un abri où se reposer, bref, lorsqu'il ne s'est pas montré sous un jour ordinaire. Chaque homme reconnaît d'emblée dans un autre homme le fait de sa propre quotidienneté, quelle que soit sa matière sociale et historique¹¹².

C'est en exploitant cette intuition que nous pouvons résoudre la tension entre la tentation du sens général et l'appréhension par le détail ; résoudre l'indécision entre un Ozu maniériste de sa propre œuvre et un Ozu novateur ; éviter enfin l'écueil de l'exclusion de ce qui ne rentre pas dans un modèle.

Dernièrement, notre troisième piste suit la question du désir. Nous avons déjà exposé plus haut que le hors-champ peut être considéré comme désir de cinéma, reconnaissant leur valeur commune de dynamique fondamentale à partir de laquelle s'éprouve un monde, et ressentant dans le cinéma d'Ozu une capacité à maintenir le désir dans le monde fictionnel notamment grâce à la potentialisation des puissances du cinéma. Cette piste semble relier les deux premières : le cinéma ozuien parviendrait à représenter un monde quotidien à la fois en acceptant son absence d'état d'exception et en garantissant la rencontre de l'inattendu par les potentialités sans cesse réactualisées par le système. Le désir de cinéma se manifeste chez Ozu par l'envie d'éprouver le temps qui est le présent qui passe¹¹³, de retrouver une fois de plus le même monde rassurant et, dans le même temps, d'être dérouté par les modifications qui ont été opérées depuis le dernier film, ce qui impose un changement d'objet pour le désir, qui se réactive ce faisant. La facture de l'univers propose une illusion d'assouvissement du désir au sein du quotidien, mais une illusion qui se donne comme telle, évitant toute frustration liée à la découverte du mauvais objet et réactivant le désir¹¹⁴.

Au croisement de ces trois pistes, nous pouvons donc entrevoir le problème qui est le nôtre. La figuration du quotidien et le rapport du désir au monde filmique éclairent sous un jour nouveau le système de répétitions et de variations qui, par le truchement des univers parallèles, nous permettent de penser un même univers multiple. À l'hypothèse d'un sens transversal – qui se limite désormais à la description de la patte ozuienne, à la considération de l'auteur comme un répertoire de formes – se substitue alors une étude de la manière particulière dont chaque film travaille les éléments récurrents de l'univers, des motifs d'objet

¹¹² *Ibid.*, p. 96.

¹¹³ Youssef ISHAGHPOUR, *Formes de l'impermanence*, *op. cit.*, p. 43. Voir aussi p. 26.

¹¹⁴ Le désir transcendantal se caractérise par un objet impossible à atteindre, et c'est pourquoi le désir éprouvé s'incarne toujours dans de nouveaux objets. Ozu assouvit le désir du même tout en décevant l'attente d'un objet particulier, et c'est en cela que nous considérons le désir à l'œuvre dans sa filmographie comme un désir transcendantal. Voir Renaud BARBARAS, *Le Désir et le monde*, *op. cit.*, p. 88-89.

aux figures de personnages, en passant par les lieux et les situations scénaristiques.

Nous avons envisagé, dans un premier temps, de nous concentrer sur quelques films choisis d'Ozu, à savoir ceux de la trilogie Noriko (*Printemps tardif*, *Été précoce*, *Voyage à Tokyo*) et ceux d'une trilogie indiquée par Mathieu Capel¹¹⁵ (*Fleurs d'équinoxe*, *Fin d'automne* et *Le Goût du saké*). Mais le réseau tentaculaire d'échos filmiques s'est imposé à nous : nous avons tout à gagner à brasser les treize derniers films d'Ozu, à partir de *Printemps tardif*, qui est le premier film d'Ozu où jouent ses deux acteurs fétiches, Chishû Ryû et Setsuko Hara. En outre, les quatre films précédents entretiennent des liens étroits avec la période tardive : *Les Frères et Sœurs Toda* (1941) présage *Voyage à Tokyo* et son acteur principal, Shin Saburi revient dans les films suivants, *Il était un père* (1942) incarne Ryû comme père pour la première fois, *Récit d'un propriétaire* (1947) et *Une poule dans le vent* (1948) illustrent tous deux exemplairement le passage entre la première période et la dernière période du réalisateur. Les autres films des périodes initiale et mature seront ponctuellement cités, essentiellement à des fins comparatives. Ainsi, tout en restant dans le corpus le plus étudié, notre approche entend remettre en question les aspects actuellement prééminents dans l'analyse de l'œuvre. C'est la raison pour laquelle nous aborderons d'abord naïvement les phénomènes filmiques (sans prouver par exemple l'indépendance supposée de la période tardive) avant de réinterroger ces présupposés en même temps que les effets produits par l'ensemble. Aux interprétations fixes cherchant une moralité aux films d'Ozu, se substitue alors une lecture mouvante et multiple, accordant aux films la possibilité de s'exprimer par eux-mêmes et par leurs liens avec les autres. Il s'agit pour cela de se rendre sensible aux motifs, aux détails, autant qu'aux trames et aux schémas structurant l'œuvre.

La première partie de cette thèse est naturellement consacrée à l'analyse du quotidien, qui constitue les fondations de l'univers ozuien. Nous analysons ce quotidien en le déclinant en trois axes qui seront autant de chapitres. Le premier chantier est celui de la narration : il s'agit de creuser la tension entre évidence et indécidabilité dans les films, de mettre en évidence la façon dont cette dernière est un moteur d'histoires. Les films d'Ozu content bel et bien des histoires à proprement parler, bien qu'elles soient contrebalancées par d'autres types de narrations et par un rapport particulier aux événements et leur causalité, et par l'ouverture vers les autres films. Mais ces réseaux de narrations prennent vie au travers de leurs personnages, auxquels le deuxième chapitre est dédié. Ces derniers semblent être des entités

¹¹⁵ Mathieu CAPEL, « La répétition et l'hapax », art. cit., p. 155-165.

traversant les films, à la fois uniques et multiples. Comment appréhender l'opposition logique entre des personnages-fonctions (qui reconduisent leurs personnalités, postures et actions d'un film à l'autre, pouvant ainsi apparaître comme des adjuvants scénaristiques), et l'altérité profonde (l'authenticité, la justesse) qui caractérise ces mêmes personnages ? Nous analysons également comment ce paradoxe se décline dans le temps (entre la période mature et la période tardive) et selon les types de personnages (principaux, secondaires, figurants). Les matériaux diégétiques ont ensuite des prolongements filmiques, et c'est pourquoi notre troisième chapitre doit mettre en lumière une nouvelle opposition, entre la structure paramétrique¹¹⁶ du style d'Ozu et les créations véritables qu'elle permet : sans utiliser certaines formes classiques et occidentales, le cinéaste a créé des formes virtuelles tout à fait surprenantes, exploitant pleinement la « puissance de ne pas¹¹⁷ ». Cette dualité créative mène vers une discussion sur la notion même de système : nous envisageons avec Michel de Certeau¹¹⁸ que le réalisateur récuse toute construction doctrinale au profit d'un espace rusé de liberté. Aussi voit-on que nous n'abordons pas ici le quotidien seulement comme une image ou un contenu, mais comme l'expression même du geste créateur.

Sur les fondations du quotidien peut s'élaborer notre deuxième partie, vouée à la description de la multiplicité de l'univers, notamment en nous inspirant des propositions littéraires de Pierre Bayard. Nous pourrions résumer son approche à deux idées principales : celle d'une hybridité entre le passé, le présent et le futur, qui ne cessent de se manifester conjointement dans la vie des individus, et celle – conséquence de la première – d'une histoire des formes non linéaire, où le précurseur est en fait l'héritier de celui qu'il annonce. Cette conception est très féconde pour nous. Elle nous invite à parvenir « à nous extraire de l'ensemble des grilles de pensée qui nous modèlent à notre insu, pour nous libérer de notre condition et voir le monde *comme le verrait quelqu'un d'autre* », et à nous ouvrir à un « penser de la superposition¹¹⁹ » plutôt qu'à celui de la contradiction que l'on intègre très tôt. Dans notre cas, la dynamique quotidienne permet d'accepter cette possibilité pour le monde ozuien. Le quatrième chapitre s'attache à qualifier l'exploration ozuienne, c'est-à-dire la façon dont les lignes secondaires de films se retrouvent au centre de films suivants et dont les films relativisent leur propre histoire en évoquant le monde environnant ou même en donnant une certaine centralité aux objets. Nous y explicitons les différents buts poursuivis par les

¹¹⁶ C'est le terme utilisé par Bordwell pour décrire ce système si apparent. Voir David BORDWELL, *op. cit.*

¹¹⁷ Giorgio AGAMBEN, cité dans Suzanne BETH, *L'Impuissance du cinéma, op. cit.*, p. 97.

¹¹⁸ Michel DE CERTEAU, *L'Invention du quotidien*, T. 1, *Arts de faire* (1980), Paris, Gallimard, « folio essais », 1990.

¹¹⁹ Pierre BAYARD, *Il existe d'autres mondes*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2014, p. 127 et p. 149.

réécritures ozuiennes, avant de proposer un premier modèle par lequel les œuvres s'organisent en un seul univers. Le cinquième chapitre s'intéresse plus précisément aux auto-remakes d'Ozu, *Bonjour* et *Herbes flottantes*, afin de déterminer ce qui fait la particularité de ces films au sein d'une logique générale de variations. Mais nous verrons aussi qu'au-delà du remake avoué, le cinéma d'Ozu se commente et se réinvente, d'une façon plus intime et profonde qu'il n'y paraît, résolvant discrètement dans son univers propre des problèmes qu'il avait lui-même posés dans des œuvres postérieures. Le sixième chapitre se donne pour tâche d'élucider les temporalités des mondes multiples, notamment grâce à l'inventaire des outils proposés par Bayard, qui permettent l'étude de la coexistence, première des temporalités possibles. Ce n'est qu'après cela qu'il devient possible d'affronter frontalement une chronologie de l'univers qui articule quatre temporalités.

Après avoir détaillé les procédés organisant le cinéma d'Ozu selon les deux grands principes de la quotidienneté et de la multiplicité, la troisième partie en explore les effets produits, à savoir la tentative de réparation du monde par la réinstauration du désir dans le monde filmique. Le septième chapitre est ainsi consacré à la façon dont le hors-champ persiste, maintient les mêmes ombres aux mêmes endroits et sur les mêmes objets. L'exploration ozuienne ne se donne pas pour mission de révéler le Tout du monde mais d'en souligner l'insaisissabilité. Le désir ainsi constitué ne s'arrête donc pas sur un objet particulier mais aspire simplement à avancer dans le monde : le mauvais objet n'existe pas, et c'est avec sérendipité que les films sont à recevoir. Cette étude des figures du désir aboutit naturellement à notre huitième chapitre, exclusivement dédié à l'étude des *pillow-shots*, qui révèlent une appétence pour ce qui ne cesse de déborder. Nous y établissons une nouvelle typologie de ces plans. Le neuvième et dernier chapitre élucide comment ces mécanismes fictionnels mettent en place la réparation de l'amour inconditionnel envers le monde réel¹²⁰, qui se caractérise par un élan rigoureux vers l'altérité et par la prise en compte de l'immanence du monde ainsi que de ses puissances, de ses devenirs.

¹²⁰ Pour élaborer cette proposition, nous croisons notamment Renaud Barbaras et Clément Rosset, dont les travaux sur le réel ont été compilés. Voir Clément ROSSET, *L'École du réel*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2008.

Première partie

Un monde quotidien

Toute vie humaine est quotidienne, non par défaut ou par malchance, mais parce qu'elle ne s'éprouve elle-même que d'une manière continuellement journalière. D'une certaine façon (et la somme des informations ethnographiques recueillis ne viendra pas ici nous contredire), on peut dire que la quotidienneté est une propriété d'essence de la vie humaine, non un accident ou une calamité, dont il faudrait la plaindre ou la blâmer¹.

Bruce Bégout.

Note introductive

Envisager Ozu comme un cinéaste du quotidien implique de considérer autrement son œuvre que comme l'utilisation d'une simple manne de situations (optiques et sonores ?) issues d'un monde quotidien. Notre première proposition, qu'il s'agit de rappeler, est qu'Ozu ne semble pas se servir du quotidien pour créer des intrigues, mais au contraire réaliser des films qui produisent l'épaisseur du quotidien, c'est-à-dire qui mettent en images un monde habitable. Comme nous l'évoquions plus haut, le quotidien n'est pas un répertoire de formes, mais une façon d'apparaître : « avec un *air de famille* qui est le quotidien lui-même dans son propre être-donné[,] cette donation originale et atmosphérique du monde quotidien – un air qui enveloppe toute chose et qu'elle respire inconsciemment –, irréductible aux objets quotidiens qui le composent et pourtant contracté en eux et par eux² ». Si tout est capable d'être ou de ne pas (ou plus) être quotidien, c'est que le quotidien s'avère avant tout être la dynamique de *quotidianisation*, qui transforme inlassablement le nouveau en ordinaire pour constituer un monde rassurant, sans pour autant le rendre totalement routinier : il est « tout autant dans les choses ordinaires que dans ce qui les rend telles³ ». Pour retrouver ce caractère au cinéma, il faut observer au-delà de la représentation de ce qu'on appelle habituellement vie quotidienne. C'est pourquoi cette première partie s'attelle d'une part à la description des structures générales du monde ozuien et d'autre part aux dynamiques qui en font un monde véritablement quotidien.

Notre seconde proposition est qu'Ozu propose un rapport harmonieux au quotidien. Il reviendra aux autres parties de détailler ce que ce rapport harmonieux implique comme effets esthétiques, mais nous pouvons d'ores et déjà affirmer comment se manifeste ce rapport. À en croire Bruce Bégout – et en acceptant une simplification nécessaire ici –, le quotidien est le

¹ Bruce BÉGOUT, *La Découverte du quotidien*, op. cit., p. 100.

² *Ibid.*, p. 121.

³ *Ibid.*, p. 42.

résultat d'une autre tension fondamentale de l'existence, celle entre le maintien de soi et l'ouverture à l'altérité : dans l'absolu, ces pôles ne permettent pas l'existence et pour exister, l'être humain doit donc régler un rapport entre les deux.

Toute nouvelle forme de vie, imaginée par un artiste ou un penseur politique, par un homme de foi ou un utopiste, doit *nécessairement* prendre, à un moment ou à un autre de son existence, l'aspect ordinaire de ce qui dure et devient inexorablement commun. Il ne s'agit pas là d'une déchéance fatale de l'action, mais d'une détermination essentielle de l'existence humaine comme tension entre l'ouverture à l'autre et le maintien de soi. La sphère esthétique, scientifique, religieuse ou politique ne peut s'établir durablement dans le réel et prétendre constituer par là un monde qu'en se quotidianisant⁴.

Le monde d'Ozu est harmonieux en ce qu'il accepte cela. Comme nous aurons le loisir de le développer, à l'encontre de bon nombre de commentateurs, nous récusons la primauté de la transcendance dans son cinéma. Il n'est ni transcendant du fait de sa quotidienneté ni quotidiennement transcendant (comme le propose Paul Schrader) : il n'est *que* quotidien, et n'accepte la transcendance qu'en tant qu'elle est également une expérience quotidianisée. Éprouver et supporter un éclat d'infini n'est possible que dans le cadre rassurant du quotidien, et c'est précisément ce qu'Ozu nous fait éprouver (bien plus qu'il ne l'enseigne).

C'est également à ce titre que nous nous inscrivons contre l'idée d'un cinéma qui ne s'exprime que par ce qu'il ne dit pas. Bien au contraire, la prise en compte de la coexistence des possibles, des réécritures et réinterprétations, n'est possible que parce qu'un chemin a été effectué. C'est parce qu'Ozu répète une structure que nous pouvons éprouver ce que la répétition continue d'exclure. À l'instar du hors-champ qui n'a d'existence qu'à partir du champ et qui ne peut donc être décrit qu'avec l'aide des signes du champ, le montré reste extrêmement prégnant chez Ozu. Il n'est ni un prétexte ni un faire-valoir, et ce rééquilibrage est un des enjeux du présent travail. C'est avec cet esprit de balance que cette partie a été élaborée : chaque chapitre part de ce qui est stable et structurel, pour montrer en quoi ce socle rend possible le mobile, le fugace et l'incertain. À la tension du quotidien entre familier et étranger répondent donc les tensions au cœur des chapitres suivants : les intrigues face à l'indécidable, les personnages-fonctions face à l'altérité, le paramétrique face à la créativité, le système face à la ruse.

⁴ *Ibid.*, p. 386.

Chapitre I

Des histoires entre évidence de l'intrigue et opacité des situations

1 – Incontestablement, des histoires...

On ne saurait commencer une étude des histoires d'Ozu sans formuler deux paradoxes. Nous avons déjà rencontré le premier avec Alain Bergala et David Bordwell : comment se fait-il qu'un cinéma qui met en place une énonciation forte au point d'être visible voire lisible à tout moment, produise un effet d'évidence qui semble respecter la véracité des choses ? Le deuxième est le plus important : pourquoi associe-t-on un cinéaste classique de studio, dont le succès populaire n'a jamais été démenti, à une ascèse transcendante ? Jusqu'ici, la littérature a eu tendance à privilégier un pôle ou un autre. Ces deux aspects sont pourtant à comprendre conjointement. Encore faut-il analyser en premier lieu ce caractère d'évidence pour appréhender ce qui ne va pas de soi.

De l'évidence à la préexistence

Le cinéma d'Ozu est doublement évident du fait de son caractère quotidien. Si ce dernier est « tout ce qui, dans notre entourage nous est immédiatement accessible, compréhensible et familier en vertu de sa présence régulière⁵ », alors cela implique que l'on appréhende ses manifestations sans difficulté aucune. De plus, comme « ensemble de toutes les choses qui se produisent régulièrement, le monde quotidien représente donc le monde qui est déjà là, qui a précédé toute initiative personnelle⁶ » : il préexiste et ce, indépendamment de notre présence. L'évidence ozuienne est donc produite d'abord par la qualité quotidienne de ce qui se déroule dans ce monde et ensuite par le fait que cela semble pouvoir se produire avec ou sans notre regard. S'il y a sans aucun doute une histoire, c'est le drame qui est à remettre en cause, dans la mesure où les personnages n'agissent pas pour nous.

Une première série d'exemples peut permettre de s'en rendre compte : la façon dont les films commencent et s'achèvent. Les films de la période tardive utilisent trois méthodes

⁵ *Ibid.*, p. 39-40.

⁶ *Ibid.*, p. 41.

pour débiter : l'approche progressive, l'usage de formes évoquant le passage et l'arrivée sur des activités quotidiennes en cours. C'est David Bordwell qui nous renseigne sur l'usage de la première, qu'il appelle procédure « dominant/overtone⁷ » et qui signifie que pour exposer un lieu, Ozu met au premier plan un objet qui sera au second plan dans le plan suivant privilégiant un nouvel objet, qui sera ensuite en second plan, et ainsi de suite ; ou l'inverse. Le premier plan de *Fleurs d'équinoxe* est par exemple une façade de gare emplissant le cadre du sol au toit, filmé de trois-quarts. Le plan suivant filme l'arrière de ce même bâtiment, de plus loin, le bâtiment n'occupant plus que le centre du plan, dont l'avant est désormais occupé par les toits de quais. Puis le troisième plan descend sur le quai dont il montre un panneau d'affichage, sous lequel on aperçoit encore le toit dudit bâtiment. Dans le ciel qui occupe le bas de l'arrière-plan passent des câbles, que l'on retrouve dans le quatrième plan, moyen, qui cadre une famille en costume de mariage sur ce même quai. Ce n'est qu'au cinquième plan que débute réellement la scène : il s'agit d'un plan moyen sur deux employés de gare assis sur un banc qui observent la famille, réduite désormais en arrière-plan à droite. S'ensuit la première conversation qui entame véritablement le film. D'une autre manière, *Herbes flottantes* voit quatre plans se succéder avec le même phare blanc en arrière-plan. Au premier-plan du quatrième, une boîte aux lettres rouge est fixée à un mur. C'est elle qui devient *overtone* dans le cinquième plan, qui entre dans le bureau de poste auquel elle appartenait et dans lequel commence la conversation inaugurale. La logique dominant/overtone tourne autour de l'espace pour le découvrir progressivement ainsi que pour franchir la limite entre intérieur et extérieur sur le mode d'une invitation.

Tous les films de la période tardive commencent progressivement par des plans sans figure humaine, mais sans nécessairement répondre à cette procédure, dans la mesure où il n'y a pas toujours d'élément liant deux plans successifs. Ainsi, les deuxième et troisième plans des *Sœurs Munakata* montrant respectivement le haut d'un arbre (les branches d'autres arbres sont disposés en amorce) et une tour-horloge (qui s'avère être le clocher d'une université) ne sont associés que grâce au ciel duquel ils se détachent. Néanmoins, le troisième plan est intéressant en ce qu'il joint bien le précédent et le suivant. Il s'agit d'un plan de demi-ensemble sur une cour d'université. L'arrière-plan est occupé par un porche d'entrée et l'amorce gauche par un imposant pilier, tandis que des étudiants traversent la cour de droite à gauche (fig 11-13). Dans le plan suivant, on découvre un professeur donnant son cours

⁷ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 133. Il est difficile de traduire fidèlement le sens de cette expression, aussi conservons-nous sa formulation en anglais. Il nous semble cependant qu'elle correspond à une avancée progressive (ou un éloignement progressif). La notion de dominant/overtone est en quelque sorte la technique utilisée pour produire l'effet de progressivité.

magistral dans un amphithéâtre bondé. Sans répondre formellement à la définition du dominant/overtone, *Les Sœurs Munakata* passe des fragments d'extérieur à la situation inaugurale intérieure par le truchement d'un plan réunissant les deux éléments. Nous évoquons une invitation : il nous semble ici qu'elle se produit par la traversée du groupe d'étudiants qui est une forme du passage et qui permet naturellement l'entrée dans l'amphithéâtre. Or c'est cette forme du mouvement passer que l'on retrouve dans les films où le dominant/overtone n'est pas utilisé, à l'instar de *Voyage à Tokyo* où une péniche, des enfants se rendant à l'école et un train se succèdent à l'écran pour traverser de gauche à droite (le train fait la traversée dans l'autre sens sur le quatrième plan), avant que la caméra ne cadre le temple que l'on aperçoit depuis la maison, dans laquelle elle entre au cinquième plan pour y rencontrer les personnages principaux. L'une de ces formes du passage est particulièrement évocatrice en étant capable d'ouvrir et de fermer un récit : c'est le plan sur le ressac inéluctable de la mer, qui ferme *Printemps tardif* et ouvre *Été précocé* : ici le passage est réduit à un simple rythme inexorable, qui semble dire simplement que le temps s'écoule même avant, pendant et après l'histoire.

Ce qui est particulièrement frappant, c'est ce sur quoi débouchent ces ouvertures de film : une activité quotidienne en cours ou tout du moins, lorsque l'activité est un peu moins banale, marquée par la quotidienneté. *Printemps tardif* commence par exemple avec une cérémonie du thé, ce qui ne se produit pas tous les jours. Mais Noriko est presque la dernière arrivée et sa tante l'accueille avec une demande tout à fait banale : raccommodez les vêtements de son fils : cet endroit n'est donc pas exceptionnel pour elles et cet instant qui débute ne rompt pas la continuité du temps. Dans *Bonjour*, les enfants sont déjà prêts et se dirigent vers l'école. Après un court prologue présentant leurs habitudes fantasques du moment – essayer de péter sur commande –, le film rejoint les mères restées à la maison et s'affairant déjà à leurs occupations. Si le couple vénérable de *Voyage à Tokyo* prépare ses bagages pour un voyage tout à fait exceptionnel, la visite de la voisine qui s'invite à la fenêtre pour bavarder, inscrit cet inhabituel dans le mouvement quotidien. Ce procédé est d'ailleurs utilisé de façon identique à la fin du film : le vieil homme resté seul retrouve, grâce à la voisine, un quotidien qui malgré le deuil a peu bougé au cours du film. Quant à *Fleurs d'équinoxe* dont l'histoire commence véritablement au cours d'un mariage auquel assiste le père de famille et son épouse, les cheminots que nous avons déjà cités ont pour rôle de ramener le mariage dans la sphère de l'ordinaire :

Il y a beaucoup de mariages aujourd'hui.

– Mais pas beaucoup de jolies mariées.

- Tu as vu celle de 3h15 ?
- La joufflue ? C’était la mieux et de loin.
- [Il acquiesce.] On annonce un typhon pour aujourd’hui.
- Après les bonnes choses, les mauvaises.
- [Il acquiesce.] Regarde, une autre mariée !
- Trop maigre pour moi.

Après cette conversation, nous rencontrons les personnages principaux dans une cérémonie guindée de mariage. Pourtant, les employés ont insisté sur le fait que de leur point de vue, le mariage des autres est quelque chose de parfaitement banal. Si au sein d’une vie, le mariage est un moment marquant, il ne l’est pas tout à fait par rapport à la société du Japon de 1958. Notons que l’évocation du typhon – qui ne sera pas aperçu dans le film –, phénomène météorologique fréquent, est mis au même niveau que le mariage : c’est une information comme une autre⁸. De tels prologues avec commentateurs sont fréquents, dans *Crépuscule à Tokyo*, *Dernier Caprice*, ou *Herbe flottantes* qui inverse la situation : c’est pour les commentateurs que l’arrivée de la troupe d’acteurs sort de l’ordinaire, alors qu’elle est banale pour les personnages principaux dont l’itinérance est la forme de vie.

Ce qui est en jeu ici est la mise en scène du quotidien comme résultat d’une quotidianisation. Les plans de cheminées en contre-plongée, qui forment une métonymie du nouvel environnement qui doit être apprivoisé à la fin de *Printemps précoce*, se retrouvent comme figure du quotidien dans *Le Goût du saké* : ce qui sort de l’ordinaire a vocation à devenir familier, dans la vie comme chez Ozu. Ces débuts de films ont donc pour rôle de désamorcer l’impression de nouveauté éprouvée par le spectateur. En affirmant la quotidienneté de chaque situation filmique, les films se donnent un aspect d’évidence. *Été précoce* est sans doute l’épisode qui accomplit le mieux ces trois aspects, en ouverture comme en fermeture. Le premier plan accueille non seulement le rythme inexorable de la mer, mais aussi le passage d’un petit chien. Les plans deux à cinq s’invitent dans la maison par la progression de la procédure dominant/overtone, avec laquelle on rencontre le grand-père, affairé à la préparation de la nourriture pour ses oiseaux (dont les cages reviendront régulièrement pour marquer le passage du temps), que son petit-fils vient chercher pour se mettre à table. La séquence se poursuit avec des gestes du quotidien : le petit-fils rejoint sa tante déjà en train de manger, tandis que le père, se prépare à partir au travail, que son épouse

⁸ Pour Donald Richie, le typhon annoncé préfigure les complications quant au mariage de la protagoniste du film. L’auteur note aussi que ces commentateurs sont parfois placés en fin de film, mais que cela a moins d’impact, comme c’est le cas de *Dernier caprice*, dans lequel un couple de personnes âgées commente prosaïquement le décès du personnage principal en observant la cheminée du crématorium. Donald RICHIE, *Ozu, op. cit.*, p. 62.

termine une préparation et que le plus jeune enfant est rappelé à l'ordre pour se laver le visage. Le film se termine avec les grands-parents, trompant leur tristesse dans la dégustation du thé quotidien et actant l'éloignement de leur fille en observant le cortège du mariage d'une autre à l'extérieur. Le raccord regard, qui a lié les yeux des parents à l'extérieur, permet à la caméra de s'éloigner progressivement de la maison pour saisir le village de loin, d'abord en plan fixe, puis par un travelling qui achève le film. Donald Richie ne se trompe pas lorsqu'il commente cette fin :

En composant formellement un plan qui se poursuit par un travelling et qui ne s'achève sur aucun équilibre compositionnel, Ozu ouvre une parenthèse qu'il ne referme pas. Nous restons suspendus. Le film ne se conclut pas formellement. Dans un monde filmique dont le travail formel est un des attributs, cette absence est ressentie comme une ouverture sur l'infini⁹.

Mais ce n'est pas seulement parce que le travelling disparaît dans un fondu au noir que nous sommes suspendus : c'est aussi parce qu'après les sages paroles des anciens, le travelling tourne autour de ce havre de paix entouré par une mer de blé battue par les vents, qui répond à la mer véritable du début du film. C'est en douceur et par les figures du passage et du quotidien qu'*Été précoce* nous a accueillis puis laissés partir. Cet ultime travelling semble être à mi-chemin entre les trains figurant une suite des événements que nous ne verrons pas, dans *Fleurs d'équinoxe* et *Herbes flottantes*, et les plans fixes évoquant plus directement le cycle éternel de la vie et de la mort, comme les corbeaux sur les tombes dans *Dernier caprice*.

Sans pouvoir développer sur ce point pour l'instant, remarquons que ces extrémités de film utilisent bien entendu des *pillow-shots*. Nous aurons à éclaircir leur rôle par la suite, mais nous pouvons pour le moment nous contenter de constater qu'ils participent pleinement à la sensation d'autonomie des images. L'évidence du quotidien et de ses images qui fonctionnent sans regard extérieur peut provoquer deux attitudes d'analystes. Celle de Donald Richie, qui en conclut que la trame d'événements est si fine que l'analyse est presque facultative : « Les truismes, les coïncidences et les évidences abondent¹⁰. » Celle de Shigehiko Hasumi, qui voit dans l'œuvre d'Ozu l'expression d'une impossibilité : « par moment, elle cesse d'être du cinéma¹¹ ». Si le second choisit de s'attaquer malgré tout à ce que le premier rejette de la sphère du possible, il ne remet pas vraiment en cause l'idée d'un Ozu qui se détourne de l'histoire¹². Les auteurs ont donc une approche différente vis-à-vis de cette matière

⁹ *Ibid.*, p. 129-130.

¹⁰ *Ibid.*, p. 18.

¹¹ Shigehiko HASUMI, *Yasujirô Ozu, op. cit.*, p. 32.

¹² Car il faut bien entendre dans cette impossibilité du cinéma, le cinéma conçu comme un art narratif. Hasumi bat en fait en brèche les propositions de David Bordwell et Kristin Thompson, dans *Space and Narrative in the*

quotidienne, mais se rejoignent sur le fait qu'il n'y a en fait rien à signaler dans ces films : les formes du quotidien surpasseraient alors les trames des histoires, alors qu'elles participent aussi, de notre point de vue, du quotidien comme dynamique. Insistons encore une fois : la mise à égalité de l'histoire et des formes chez Ozu correspond au fait que le quotidien « représente l'assise muette et secrète sur laquelle repose, sans le savoir ou le reconnaître, tout comportement humain¹³ ». Il contient les formes et ce qui en permet l'apparition. Et ces extrémités de film, qui invitent et libèrent de la fiction présentée comme fragment de quotidienneté, ne doivent pas nous faire oublier que ce sont bel et bien des histoires fictives qui se sont déroulées entre les deux.

Le principe d'Alain Bergala selon lequel « *l'énonciation précède l'énoncé*¹⁴ » est sans doute la raison pour laquelle nous avons ce sentiment « très vif de l'être-là des choses, des corps et des gestes, de l'écoulement du temps, le sentiment que dans ce film-là il n'était fait, pas plus qu'au réel, violence au spectateur¹⁵ ». La réconciliation entre la confiance en ce monde digne d'un « cinéma hyper-bazinien¹⁶ » et le fait qu'il est d'une stylisation et d'un artifice achevés¹⁷ provient du fait que cette énonciation est impossible à naturaliser¹⁸. Parce que nous entrons dans une fiction marquée par le quotidien et selon un point de vue manifestement extérieur à cette réalité – qui ne peut par conséquent en aucun cas la perturber – nous éprouvons cette sensation de préexistence et d'évidence. Cependant, cette extériorité, qui n'est en aucun cas une distanciation, permet ensuite la mise en place de trames narratives que l'on peut analyser à part entière.

Une trame solide d'événements fins

Repartons de Donald Richie pour appréhender les scénarios. À son expression de trame fine d'événements, nous préférons proposer une trame solide d'événements fins. Tout en reconnaissant à Ozu la capacité de construire des histoires – Richie parle de « modules émotionnels¹⁹ » invariables, qui seraient agencés les uns aux autres comme on construit une maison japonaise à partir de pièces prédéterminées –, il lui refuse celle de composer des

Films of Ozu, qui voient le cinéaste japonais comme travaillant essentiellement en contrepoint du classicisme hollywoodien, qu'il déjouerait sans le renier. Voir *Ibid.*, p. 31-32.

¹³ Bruce BÉGOUT, *La Découverte du quotidien*, *op. cit.*, p. 130.

¹⁴ Alain BERGALA, « L'homme qui se lève », *art. cit.*, p. 25.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Shighiko HASUMI, *Yasujirô Ozu*, *op. cit.*, p. 115-126.

¹⁸ Ce dont témoigne Bergala. Voir aussi Suzanne BETH, *L'Impuissance du cinéma*, *op. cit.*, p. 206-210.

¹⁹ Donald RICHIE, *Ozu*, *op. cit.*, p. 18.

intrigues : le cinéaste ne composerait qu'une simple suite d'anecdotes sans lien de causalité²⁰. Le critique américain en vient à reconnaître sa propre impuissance, observant des structures qu'il se refuse à étudier : « Tout comme discuter de l'humour d'Ozu détruit partiellement l'effet de cet humour, détailler la structure de son cinéma aboutit à le priver de sa richesse ; une richesse qui semble être atteinte de manière presque fortuite voire accidentelle²¹. » Non seulement cette conception des histoires ozuiennes peut être facilement invalidée par une analyse du moindre scénario du maître, mais en plus on voit mal comment le détail méthodique de la structure de son cinéma pourrait le priver de quoi que ce soit.

Au contraire de ce constat, nous affirmons deux principes de base : tous les films sont construits autour d'un enjeu central que l'on peut formuler et tous les films se déroulent selon des étapes précises, qui ne mettent pas forcément en jeu des causalités très affirmées ni des événements particulièrement extraordinaires mais qui répondent à une progression logique menant du début de l'histoire à son terme. Les intrigues n'ont pas le même degré de complexité ou de certitude, le même nombre de lignes secondaires ou de personnages, mais il serait faux de dire que le spectateur, devant un film d'Ozu, se perd devant une suite d'actes quotidiens qui ne valent que pour eux-mêmes et pour exprimer un thème qui se passe bien d'une assise scénaristique.

Pour s'en convaincre, nous proposons d'abord la description du scénario du film inaugural de la période, *Printemps tardif*, en prenant le soin de suivre la suite des séquences pour en montrer le rôle précis²².

[1] Noriko Somiya (Setsuko Hara) se rend à une cérémonie du thé où elle rencontre sa tante Masa (Haruko Sugimura) qui lui confie une tâche ménagère.

[2] Rentrant à la maison, elle retrouve son père et un collègue, Hattori. Noriko prépare le thé et refuse de jouer au mah-jong avec eux tant qu'ils n'ont pas fini leur travail.

[3] Noriko et son père Shukichi (Chishû Ryû) se rendent à Tokyo. C'est elle qui porte les documents que son père devait achever la veille.

[4] Pendant ses courses dans la capitale, Noriko rencontre M. Onodera un ami de la famille qui l'emmène à une exposition puis au restaurant, où ils discutent du remariage de ce dernier. Noriko juge durement cette situation, qu'elle estime odieuse et dégoûtante.

[5] Onodera raccompagne Noriko à la maison et discute avec Shukichi. En évoquant

²⁰ *Ibid.*, p. 7.

²¹ *Ibid.*, p. 45.

²² La numérotation des séquences est un peu arbitraire : David Bordwell – qui admet combien la séparation entre les séquences n'a rien d'évident – compte 30 séquences dans ce film. Nous n'avons précisé entre parenthèses que les noms des acteurs ayant joué dans au moins deux films d'Ozu.

sa fille Misako qui ne veut pas se marier avant ses vingt-quatre ans, ils en viennent à envisager un mariage pour Noriko qui a à peu près cet âge.

[6] Noriko se balade à vélo avec Hattori, qui lui parle de son mariage prochain.

[7] Pendant ce temps, Shukichi discute avec sa sœur, qui a compris que Hattori plait à Noriko et pense qu'il ferait un beau parti.

[8] Le soir, Noriko raconte sa journée, qui déclenche naturellement l'attention de son père. Mais lorsqu'il lui demande si elle pense que Hattori ferait un bon mari, elle éclate de rire et explique qu'il est fiancé.

[9] Noriko et Hattori discutent à propos du cadeau de mariage qu'ils aimeraient utile. Il l'invite à un concert mais elle décline, surjouant la crainte de la jalousie de la fiancée. Hattori se rend seul au spectacle et Noriko rentre seule chez elle.

[10] Aya Kitagawa rend visite aux Somiya. Elle est récemment divorcée et ne veut pas se remarier pour l'instant. Noriko et elle s'isolent et Aya lui racontent une réunion d'anciens camarades à laquelle elle s'est rendue : la plupart sont mariés. Noriko explique qu'elle ne veut pas se marier et repousse les conseils d'une divorcée.

[11] Noriko se rend chez sa tante qui lui présente une amie, Akiko Miwa (Kuniko Miyake), avant de lui parler de mariage : elle veut lui faire rencontrer un beau parti. Noriko explique qu'elle ne veut pas se marier pour continuer à s'occuper de son père. La tante prétend alors que M^{me} Miwa, veuve et sans enfant, pourrait bien se remarier avec Shukichi.

[12] Noriko rentre à la maison mais refuse de parler à son père.

[13] Hattori passe chez les Somiya en leur absence et dépose la photographie de son mariage. Les domestiques la réceptionnent en s'étonnant qu'il ne se soit pas marié avec Noriko.

[14] Les Somiya sont au théâtre. Bien que Shukichi soit absorbé par le nô, il échange quelques regards et saluts avec M^{me} Miwa, ce qui déplaît à Noriko.

[15] Shukichi veut emmener Noriko au restaurant mais elle refuse et laisse son père.

[16] Noriko se réfugie chez Aya et se renseigne sur le fait de travailler. Mais comme Aya répond qu'elle n'aurait pas besoin de travailler si elle était mariée, Noriko part fâchée.

[17] De retour à la maison, Noriko refuse catégoriquement de rencontrer M. Satake, le prétendant proposé par la tante. Lorsqu'elle explique son refus à son père, Shukichi prétend qu'il pourrait se remarier et ne nie pas quand Noriko demande s'il s'agit de M^{me} Miwa. Il insiste encore pour qu'elle rencontre Satake.

[18] Shukichi et sa sœur se réjouissent de la rencontre prochaine de Noriko et de Satake. Masa trouve un porte-monnaie par terre, ce qui est un bon présage.

[19] Noriko raconte avec un certain enthousiasme, sa rencontre avec Satake, à Aya. Face au doute persistant de son amie, Aya explique que les entremetteurs permettent d'éviter la séduction malhonnête des hommes, et que dans tous les cas, le divorce reste une option.

[20] La tante est chez les Somiya pour obtenir la réponse de Noriko. Lorsque cette dernière rentre, elle accepte sans grand enthousiasme. La tante part bien vite annoncer la nouvelle au prétendant. Le père vient s'assurer qu'elle a accepté en toute conscience, ce qu'elle confirme.

[21] Les Somiya rendent visite à M. Onodera à Kyoto. Ce dernier plaisante sur les critiques de Noriko, mais la félicite pour le mariage à venir.

[22] Ils visitent un temple en compagnie de la fille et de la nouvelle femme d'Onodera.

[23] Le soir, Noriko dit à son père qu'elle regrette sa grossièreté envers Onodera et se réjouit qu'il ait rencontré sa nouvelle épouse. Elle en profite pour confier qu'elle a mal vécu le remariage prévu avec M^{me} Miwa, mais son père s'est endormi.

[24] Au temple, Shukichi et Onodera parlent du regret de voir partir leur fille.

[25] Noriko et Shukichi se préparent à partir. Ils parlent du voyage, puis Noriko exprime une dernière fois son envie de rester avec lui. Son père lui confie sa vision de la construction du bonheur au sein du mariage et insiste sur le fait qu'ils ne peuvent plus vivre ensemble. Elle acquiesce, les yeux humides.

[26] Le jour du mariage, Noriko pleure et remercie son père pour tout ce qu'il a fait pour elle. Ils partent pour la cérémonie.

[27] Shukichi et Aya parlent du mariage de Noriko en buvant du saké. Le père avoue que le mariage avec M^{me} Miwa était une ruse pour pousser sa fille à se décider. Aya promet qu'elle lui rendra beaucoup visite.

[28] Shukichi se retrouve seul à la maison et éprouve la solitude.

Ce déroulé fait apparaître plusieurs caractéristiques. D'abord, aucune de ces séquences ne peut être qualifiée de facultative. Si les quatre premières ne présentent aucune action importante, elles tiennent un rôle tout à fait classique, celui de l'exposition continue des personnages. Noriko y apparaît comme quelqu'un de très serviable, sur laquelle se repose beaucoup son père. Les deux jouissent d'une grande complicité, dont la séquence du train est la meilleure représentation. Dès la rencontre avec Onodera, le sujet du mariage fait son entrée et devient omniprésent : les séquences avec Hattori expriment le mariage idéal mais impossible de Noriko (notons toutefois que cette dernière ne confirme jamais ses sentiments pour Hattori), celles avec la tante montrent l'aspect arrangé du mariage auquel elle contribue, celles avec Shukichi s'intéressent aux conséquences avec le thème de la séparation, celles

avec Onodera désignent le mariage comme repoussoir (Noriko semble autant dégoûtée par le mariage en lui-même que par le re-mariage en particulier) et enfin celles avec Aya permettent l'élaboration d'un discours critique à ce sujet. Lors du voyage à Kyoto, le film propose une réconciliation de Noriko successivement avec son père et l'idée du mariage.

Il semble donc difficile de suivre Tadao Sato lorsqu'il affirme que le film « se contente de décrire en détail les sentiments contradictoires et subtils qui existent entre les deux personnages dont la vie n'est troublée par aucun élément extérieur²³ » : ce serait faire totalement abstraction du rôle d'entremetteuse de la tante Masa, celui de conseillère d'Aya et dans une moindre mesure de ceux de Hattori et M^{me} Miwa. De façon plus pertinente, Jean-Michel Frodon détaille deux segments, celui, émotionnel entre le père et la fille, et celui, actif, entre le père et la tante, ce trio étant le seul faisant advenir quelque chose, les autres personnages constituant des fausses pistes²⁴. Mais là encore, il faudrait peut-être tracer un troisième segment plus ténu, que l'on pourrait qualifier de psychologique ou de moral, entre Noriko et Aya : sans être active, cette dernière a sa place dans la progression du récit. S'il est vrai que Noriko est une héroïne énigmatique dans la mesure où Ozu « élude les événements-clés et cache les informations importantes à propos de son état d'esprit²⁵ », nous disposons en fait d'éléments pour comprendre ses actes. Noriko hésite, bien entendu, mais entre plusieurs pôles que nous connaissons : ses propres sentiments de loyauté et de confort vis-à-vis de son père, la conviction de ce dernier qu'elle doit le quitter pour être heureuse en tant qu'adulte, les visions complémentaires mais différentes du mariage de la tante et d'Aya, le repoussoir que constitue un temps Onodera, et enfin le regret de l'indisponibilité de Hattori. Il nous semble donc tout aussi simpliste d'affirmer que *Printemps tardif* présente un « retour à la paix, à l'ordre et à la tradition²⁶ » comme si une seule voie avait été esquissée pour Noriko et que le film ne constituait pas un dilemme. Les séquences se sont enchaînées pour exposer les étapes de cette progression et définir les possibles entre lesquels le personnage a tranché.

Ce constat ne doit bien sûr pas occulter le fait que tout ne se présente pas avec évidence. La séquence du nô par exemple, constitue plus de six minutes de film sans dialogue, centrée autour d'un jeu de regards entre la scène et les personnages, et comme l'a relevé Jean-Michel Frodon, la séquence suivante utilise de façon originale deux travellings figurant la

²³ Tadao SATO, *Le Cinéma japonais*, T. 1, Paris, Centre Pompidou, « cinéma/pluriel », 1997, p. 72.

²⁴ Jean-Michel FRODON, *Treize Ozu*, *op. cit.*, p. 27.

²⁵ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, *op. cit.*, p. 312. Traduction personnelle de : « Finally, in Noriko Ozu gives us a new, enigmatic heroine. His narration elides key events and withholds important information about her state of mind. »

²⁶ Tadao SATO, *Le Cinéma japonais*, T. 1, *op. cit.*, p. 72.

colère de Noriko²⁷ – mouvement de caméra non seulement rare, mais aussi plus souvent utilisé par Ozu pour exprimer l’harmonie entre deux personnes comme nous le verrons. D’autre part, la trame des séquences exclut bien certaines étapes de l’histoire : le mariage de Hattori, les éventuelles tractations avec M^{me} Miwa, la rencontre avec Satake et bien sûr le mariage des deux jeunes gens. Pourtant, est-il bien certain que ces événements-clés soient positivement absents comme l’affirme Bordwell ? On pourrait se demander quel intérêt le spectateur aurait à voir le mariage de Hattori, quand il a été annoncé par trois fois (séquences 6, 8 et 9) et que ce dernier dépose la photographie chez les Somiya (séquence 13), refermant définitivement sa piste narrative. Le plus surprenant n’est finalement pas que le mariage ait eu lieu hors du champ, mais bien plutôt qu’il est difficile d’estimer le temps qui s’écoule entre chaque séquence : les personnages utilisent rarement des marqueurs temporels dans leurs paroles et c’est au spectateur de déduire si ce qui se passe est vraisemblablement le lendemain ou bien plus tard. De même, la rencontre avec Satake est évoquée plusieurs fois et le récit qu’en fait Noriko à Aya (séquence 19) répète des éléments qu’avançait déjà la tante Masa (séquence 11), notamment sur le physique du prétendant ressemblant à l’acteur américain Gary Cooper. La rencontre est bien présente dans le hors-champ du film et des séquences correspondantes. Encore une fois, il ne s’agit pas d’amoindrir l’effet : Ozu se gardera toujours de montrer le prétendant-beau-parti que propose la famille²⁸ (*Été précoce*, *Le Goût du riz au thé vert*, *Le Goût du Saké*), mais il faut en revanche insister sur le fait que nous savons précisément à quel moment ont lieu ces événements. Nous en prenons connaissance après qu’ils ont eu lieu, mais nous savons que nous les avons manqués car les personnages nous en informent séance tenante. Ces ellipses ne valent donc pas pour élision, et ne provoquent pas particulièrement de trouble au visionnage.

Paradoxalement, c’est le dernier exemple qui est le moins relevé alors qu’il est le plus étrange : le prétendu projet de mariage entre M^{me} Miwa et Shukichi Somiya. En l’occurrence, cette dernière apparaît une première fois dans la première séquence de cérémonie du thé – où elle n’a qu’une réplique adressée à la tante et ne dispose que de deux plans dédiés – avant de réapparaître pour un bref échange de politesses en séquence 11. Aussi, dans cette même séquence, l’évocation d’un tel projet par la tante paraît-elle un peu brutale. Comme nous l’avons souligné, sans insister ou expliciter l’intégralité des réactions de personnages, le film donne un certain nombre d’éléments permettant de comprendre ce qui est en jeu. Les

²⁷ Jean-Michel FRODON, *Treize Ozu*, op. cit., p. 29-30.

²⁸ Dans *Fleurs d’équinoxe* et *Fin d’automne*, le prétendant, joué par Keiji Sada, est présent, mais ce sont les deux cas où le mariage est guidé par l’amour.

sentiments entre Noriko et Hattori sont exemplaires en ce sens : il est difficile de trancher avec certitude, mais au moins les éléments sont là pour en débattre. Ici au contraire, rien ne permet de présager d'une telle importance pour M^{me} Miwa, les deux personnages concernés n'ont jamais été aperçus dans une même séquence, le père et la tante n'en ont jamais parlé dans le cadre et cette annonce est autant une surprise pour Noriko que pour le spectateur. Dans la séquence du nô, c'est le regard de la jeune femme qui crée du doute sur les expressions des autres : Shukichi et M^{me} Miwa sont manifestement absorbés par le spectacle et pourtant leur simple échange de salut constitue une confirmation pour Noriko. Nous savons à la fin du film que le projet était une ruse des anciens pour inciter la fille à prendre son envol, mais c'est cette ligne qui a produit la plus grande étrangeté et surprise dans la trame du récit, bien plus que les autres éléments occultés.

Ainsi, le scénario de *Printemps tardif* est plutôt clair, d'ailleurs sans doute plus explicite que les films suivants, du fait qu'il n'y a qu'une seule ligne narrative, et que Setsuko Hara* utilise un jeu expressif, qui laisse peu de doute sur ses émotions. Les scénarios se complexifient avec le temps : dans *Printemps précoce* qui prend pour personnages principaux les membres d'un *batsu*²⁹, le film se promène entre les situations de chaque membre et les séquences s'enchaînent avec moins de douceur « comme si les scènes étaient les pièces d'un dossier qu'on compulse³⁰ », tout en poussant la répétitivité du quotidien, du rythme et des gestes à leur paroxysme³¹. Dans *Fin d'automne*, c'est le nombre de lignes qui rend l'histoire complexe, entre les activités de la mère, le travail de la fille, les affairements des amis de la famille essayant d'organiser le mariage, contrés par ceux de l'amie de la fille. Tout en étant une reprise de *Printemps tardif*, il en est la version plus développée, libérée et inventive. *Dernier caprice* insiste même sur la complexité par le biais de commentateurs qui se perdent en essayant de décrire les liens familiaux des Kohayagawa, ce qui n'est que l'actualisation dans une vraie famille des liens troubles de *Herbes flottantes*. Remarquons qu'avec la complexité de ces lignes narratives se produit un partage des rôles principaux : plus l'œuvre avance, et plus les films s'attachent à décrire des ensembles de personnages.

²⁹ Le terme renvoie à un groupe de collègues de même âge d'une entreprise de bureau, qui font des activités ensemble et sont souvent directement héritière d'un groupe d'étudiants. Voir David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 43.

³⁰ Jean-Michel FRODON, *Treize Ozu*, op. cit., p. 63.

³¹ Vincent AMIEL, « Hou Hsiao-Hsien dans les flux (in)temporels d'Ozu », dans Diane ARNAUD, Mathias LAVIN, *Ozu à présent*, op. cit., p. 34.

Élucider l'évidence

Il est assez surprenant que l'idée se soit imposée d'un Ozu aux histoires occultes. Ses films montrant le quotidien de ses personnages, les événements ne sont pas extraordinaires. Mais la transformation de ce constat en un fantasme, celui de films où il ne se passe plus rien du tout – un cinéma soustractif avant l'heure en somme³² –, ne peut avoir lieu qu'en fermant les yeux. L'analyse de Kijû Yoshida, qui affirme que « *Printemps tardif* manque aussi de ce grand récit qui pourrait lui tenir lieu d'épine dorsale³³ » et que nous sommes incapables d'intégrer les fragments de quotidien « dans un ensemble qui nous permettrait d'envisager une vaste histoire indiquant une direction³⁴ », n'a aucune assise concrète : le film est sans conteste l'histoire d'une femme qui doit choisir entre l'attachement à son père et la construction d'une histoire indépendante et seule, et comme nous l'avons vu les séquences – anecdotiques ou non selon les sensibilités – sont bien orientées vers un terme, un choix que fera Noriko. Et si tous les éléments menant à cette fin ne sont pas parfaitement explicites, elle n'est pas due au hasard non plus. Il nous semble donc que Donald Richie exagère le trait en déclarant que le personnage « peut se permettre d'être contradictoire, illogique et paradoxalement toujours fidèle à lui-même » du fait qu'il n'a « aucun travail à accomplir, aucune histoire à jouer, aucune intrigue à faire avancer, aucune fable à illustrer³⁵ ». Le critique a bien une hypothèse de la raison d'un tel rejet : « Peut-être ressentait-il intuitivement que l'intrigue utilise le personnage à ses propres fins, et qu'ainsi asservi à la fiction il devient incapable de refléter la complexité de l'illogisme d'un personnage profondément humain³⁶. » Mais il ne peut prouver que l'histoire se réduise à ce point. Il y a un lien entre la liberté des personnages et leur profondeur – c'est tout l'objet de notre chapitre 2 – mais *Printemps tardif* est le contre-exemple qui bat en brèche l'opposition drastique entre l'histoire qui progresse et la complexité d'un personnage : n'a-t-il pas besoin aussi de s'effectuer pour s'affubler d'autres possibles ?

Toujours est-il qu'avant de porter son attention sur la position des théières, il est possible de s'intéresser à la trame solide des films d'Ozu. Ce n'est pas que le récit « soit dissimulé, ce qui fait que le spectateur égaré dans le dédale d'épisodes foisonnants se perd en

³² Nous évoquons le terme forgé par Anthony Fiant dans la mesure où Ozu a énormément été décrit pour sa capacité à retirer des éléments de grammaire filmique, à refuser telle ou telle évolution, à la manière des réalisateurs soustractifs, qui n'ont pourtant rien à voir. Voir Anthony FIANT, *Pour un cinéma contemporain soustractif*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2014.

³³ Kijû YOSHIDA, *Ozu ou l'anti-cinéma*, *op. cit.*, p. 101.

³⁴ *Ibid.*, p. 102.

³⁵ Donald RICHIE, *Ozu*, *op. cit.*, p. 22.

³⁶ *Ibid.*, p. 23.

chemin pour se retrouver en train de flotter à la dérive³⁷ » : le récit est visible et il y a toujours quelque chose à comprendre dans ces histoires ozuiennes. Encore faut-il ne pas se limiter à l'évident – le quotidien, le mariage, la séparation – et rester sensible au manifeste : sans être particulièrement dissimulés, les éléments signifiants de l'histoire doivent être identifiés et compilés pour produire une interprétation. C'est cette raison principale qui nous oppose à la lecture de Paul Schrader : en plus de considérer les histoires comme des prétextes au développement d'une morale bouddhiste, l'auteur prétend que dans la phase de disparité – désunion entre l'humain et son environnement –, le personnage aperçoit qu'il pourrait y avoir plus que ce quotidien qui le rend insatisfait³⁸. L'humain agonise sans pouvoir échapper à ce monde éternellement froid. Après une action décisive, intervient alors la stase, qui transcende la disparité et permet de connaître le monde tel qu'il est réellement et réconcilier les humains et leur environnement³⁹. Le problème de cette proposition est que Schrader n'illustre son théorème que de très peu d'exemples. Le vase de la séquence 23 de *Printemps tardif* serait une stase (parmi d'autres analyses), mais l'auteur ne prend pas la peine d'expliquer en quoi consistait la disparité dans le film. Nous pouvons tout à fait souscrire au fait que le film montre d'abord un quotidien harmonieux remis en cause par la proposition de mariage, mais cela répond en fait au schéma narratif classique d'exposition et d'élément déclencheur : Noriko n'attend en rien « plus » de son quotidien, au contraire, elle aimerait se limiter à sa *valeur refuge*, et ce sont les autres qui l'encouragent à affronter l'inconnu pour changer sa vie, et qui l'emportent. Pour Bruce Bégout, il y a deux cas de figure où le familial écrase définitivement l'étranger : « Si la routine constitue une dévalorisation subie du quotidien, le conformisme représente inversement le moment de sa survalorisation intentionnelle⁴⁰ ». À en croire Schrader, Noriko veut échapper à la routine de la vie (elle souffre donc de la routine) et son trajet la ramènerait à la conclusion que rien n'existe hors du quotidien (cette révélation, ayant lieu lors de la stase, est un gain par rapport à la situation initiale). En réalité, tout porte à croire que Noriko mène une « vie routinière *voulue et assumée*⁴¹ » et qu'elle tient l'étranger pour horreur : si ça n'était pas le cas, comment interpréter la séquence 25, qui présente une sorte de rechute de Noriko, après la stase ?

En plus de ne pas être tout à fait démontrable, la théorie de Paul Schrader provoque donc des apories. Ce type de grands schémas réduisant les histoires ozuiennes sont par

³⁷ Kijû YOSHIDA, *Ozu ou l'anti-cinéma*, op. cit., p. 101.

³⁸ Paul SCHRADER, *Transcendental Style in Film*, op. cit., p. 39-42.

³⁹ *Ibid.*, p. 49-55.

⁴⁰ Bruce BÉGOUT, *La Découverte du quotidien*, op. cit., p. 474.

⁴¹ *Ibid.*

conséquent des béquilles permettant d'éviter de se confronter à ce qui est réellement raconté. Nous n'affirmons pas que les récits sont le tout de la façon dont Ozu raconte et exprime, mais ils sont une base de sens, accessible à tous, que nous aurions tort d'ignorer.

2 – Une autre narration par l'image

Nous avons décrit deux attitudes d'analystes face à l'évidence du quotidien : celle qui la considérait uniquement comme un simple fond dans les traces de Richie et celle qui la prenait au sérieux à l'instar de Hasumi. Si nous avons insisté sur le fait qu'il existe bel et bien une trame événementielle dans tous les films de la période tardive, nous ne remettons pas en cause l'existence d'une kyrielle de micro-événements par ailleurs. Pour être plus exacts, il faudrait parler d'événements d'une autre nature : ils ne sont pas moins visibles ou moins importants, mais tiennent plutôt du geste ou de l'accident plastique. Ce qui distingue surtout ces deux auteurs qui les relèvent, c'est leur propension à en tirer une interprétation ou non.

Une interprétation nécessaire

Dans *Dernier caprice*, Donald Richie relève deux scènes, au milieu et à la fin du film, où Akiko et Noriko s'accroupissent avec une lenteur identique. Soulignant la force visuelle de l'effet, il n'en propose aucune interprétation⁴². De son côté, Hasumi a bien relevé que ce type de mouvement n'est pas du tout isolé dans le cinéma d'Ozu et il le qualifie de « lyrisme cinétique n'obéissant pas à l'image » : les personnages ont tendance à s'aligner et à regarder dans la même direction lorsqu'ils se rapprochent et forment une union⁴³, comme c'est le cas entre les deux belles-sœurs de *Dernier caprice*, mais aussi entre un père et sa fille dans *Les Sœurs Munakata* ou entre deux amants dans *Bonjour*. Le premier exemple joint en fait deux effets identifiés par Bordwell, le *sojikei* ou composition de « figures similaires », où deux acteurs sont disposés de telle manière que leur position, placement ou orientation crée une composition analogue⁴⁴, et la communion par réunion des regards, que n'implique pas toujours l'effet précédent. Ainsi, l'accroupissement d'Akiko et Noriko permet de donner une

⁴² Donald RICHIE, *Ozu, op. cit.*, p. 42.

⁴³ Shigehiko HASUMI, *Yasujirô Ozu, op. cit.*, p. 155-157.

⁴⁴ David BORDWELL, *Ozu and the Poetic of cinema, op. cit.*, p. 84. Traduction personnelle de : « Ozu was well-known for his *sojikei*, or "similar-figure" compositions. He arranges two actors so that in posture, placement, or orientation they became compositionally analogous ».

image à la proximité émotionnelle et affective des deux femmes. Cette interprétation a d'ailleurs le mérite de manier l'évidence – cette composition intervient lors de discussions où les personnages dévoilent leur cœur – et la répétition de l'effet, que l'on retrouve du *Fils unique* au *Goût du saké*.

Pour autant, Hasumi se limite parfois à l'interprétation de l'évidence : tout en pointant l'importance des petits événements du quotidien, il tend à les reléguer dans une sphère de non-signification. Dans son chapitre sur la nourriture par exemple, il remarque tout d'abord que les aliments sont peu visibles chez le cinéaste, le repas étant bien plus un moment de conversation et d'échange de regards. Ensuite, le mot de la nourriture remplace volontiers l'aliment, tel le cri « Anpan ! » lancé par Tami Yabe dans *Été précoce* pour se réjouir du mariage annoncé de son fils et de Noriko : le mot désigne une brioche fourrée aux haricots rouges sucrés, que M^{me} Yabe propose de manger pour fêter la situation, mais qu'elles ne consommeront pas à l'écran, ce qui montre que l'emphase est sur l'effondrement de la famille et non sur la réjouissance⁴⁵. L'auteur propose donc de réduire l'aliment à un signal auditif qui fonctionne comme un mot. Pourtant dans une séquence du *Goût du riz au thé vert*, le personnage principal, Taeko, reproche frontalement à son mari de manger en produisant un bruit désagréable : « *Monsieur lape-t-il toujours son riz comme un chien ?* » Hasumi y voit une confirmation du lien entre nourriture et signal sonore et on pourrait le suivre : le son indique en effet que Mokichi mange un riz humidifié de soupe. Mais cette réduction n'indique rien des implications relationnelles de cette situation. Le son horripile Taeko qui refuse de rester à table, non pas à cause du son en lui-même, mais à cause du fait que ce son – produit par le geste d'arroser son riz de thé vert – lui rappelle les origines populaires et provinciales de son mari. Ces manières – qui le rapprochent d'ailleurs de la domestique Fumiko – lui rappellent d'autant plus qu'elle n'aurait jamais choisi un mari avec de telles manières si son mariage avait été un mariage d'amour. C'est ce que confirme d'ailleurs la séquence suivante, dans laquelle Mokichi tente en vain de s'excuser. La critique se généralise alors au choix des cigarettes ou de la classe en train et l'on sent bien dès lors que ces éléments sont des prétextes induisant un rejet plus profond de Taeko pour son mari : le son du riz humide n'est plus seulement signal de l'aliment mais un symptôme des sentiments de l'épouse.

Tout en reliant les petits événements du quotidien à la trame du récit, nous reconnaissons la distinction que propose Hasumi entre le récit et ce qu'il nomme le *thème*, c'est-à-dire « le détail significatif à l'intérieur duquel cette structure dépasse le récit, en tant

⁴⁵ Shigehiko HASUMI, *Yasujirô Ozu*, op. cit., p. 41-44.

que durée cohérente, vers un stade différent⁴⁶ ». Ce qui fait pour lui la spécificité ozuienne est que là où la structure narrative est discrète et retenue, la thématique s'affirme « avec une espèce de frénésie menaçant de détruire l'harmonie de l'ensemble⁴⁷ » et c'est aussi en cela qu'Ozu est un maître du cinéma, la *thématique* étant une spécificité cinématographique. Pour reformuler Hasumi, nous dirions que le système thématique est un ensemble d'éléments discrets fonctionnant en échos, de telle façon qu'ils ne se réduisent ni à une existence narrative (ils n'ont pas toujours d'existence dans le scénario), ni dramatique (ils n'ont pas besoin d'être mobilisés dans l'espace). Autrement dit, le thématique travaille en-deçà du narratif et du dramatique mais déploie des significations au-delà de ces derniers (et, en général, au-delà du film), en particulier lorsqu'ils deviennent plus ténus.

Le système thématique et la structure narrative, qui se mettent alors en rapport, introduisent un changement définitif dans l'enchaînement des épisodes, mais la direction de ces mouvements reste constamment ouverte et ne soumettra jamais l'image à un sens unique⁴⁸.

La vision de Hasumi implique donc de parler d'une autre narration, portée par l'image avant tout. Prendre en compte cette dimension est primordiale si l'on veut étudier les résonances du cinéaste car, si elles entraînent des conséquences sur l'interprétation des films, elles naissent avant tout dans le système visible. Nous proposons donc de développer cette narration seconde, mais en gardant en tête que tout en étant le plus gros réservoir émotionnel de l'œuvre, elle permet également la production de sens, fût-il équivoque.

Clélia Zernik est plus radicale, lorsqu'elle propose que les films d'Ozu ne montrent qu'un monde d'objet plat : n'étant pas construit à partir du regard des personnages, ce monde de la visibilité est antinomique avec la vie même, ce que révèle la scène finale du *Goût du saké*⁴⁹. La philosophe remet en fait en cause jusqu'à l'ambition réaliste du cinéaste : « La figure se soutient toute seule, par ses propres lois. Il n'y a plus, chez Ozu, d'hétéronomie du réel et du visible ; au contraire, ce sont les lois de la visibilité pure qui instituent l'objet et le monde⁵⁰. » Il ne s'agit pas d'admettre que le réalisme est un illusionnisme qui ne peut s'accomplir que par exagération (Hasumi) voire artifice et stylisation (Schrader), mais bien de récuser tout geste réaliste du cinéaste. Les plans de ses films ne sont en rien recomposition du monde, il se content de composer et articuler un monde. D'où le fait que pour Zernik le quotidien ozuien n'existe que par ses objets.

Ces propositions ont des implications philosophiques lourdes dont nous tenons compte

⁴⁶ *Ibid.*, p. 38.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 119.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 56.

⁴⁹ Clélia ZERNIK, *L'Œil et l'objectif*, op. cit., p. 7-8.

⁵⁰ Clélia ZERNIK, « Surface et profondeur dans le cinéma de Yasujiro Ozu », art. cit., p. 117.

et que nous élucidons en troisième partie. Pour l'heure, nous nous en tenons à l'affirmation d'une narration seconde – bien que Zernik la considère première – opérée par la visualité. Paradoxalement, c'est cette esthétique de la surface et de la transparence qui permet l'établissement d'une profondeur émotionnelle⁵¹. C'est le cas du *Goût du saké*, dans lequel le sentiment de perte du père est exprimé justement dans le regard du personnage qui erre, séparé des images plates de l'étage réservé à sa fille et désormais détaché d'elle. Mais c'est aussi le cas quand la caméra se fait directement projection d'un personnage, comme Doganis l'a vu dans *Fin d'automne* : après que son père l'a réprimandé, Kazuo effectue dans son dos des coups de boxe dans le vide, mais la perspective du couloir donne l'illusion que le fils, plus grand que son père, le frappe vraiment, « en ayant la malice et l'humour de traduire ces petits rêves à l'écran par une astuce fondée sur une illusion – une règle d'optique⁵² ». L'utilisation de la composition géométrique permet donc à Ozu de réduire le champ à la surface de l'écran, ce qui permet aux figures de s'autonomiser et à la narration seconde de prendre le relais pour approfondir les émotions.

Toutefois, il serait dangereux de penser que cette autre voie est univoque. À l'instar de la première, elle est composée de plusieurs degrés d'actualité : les fictions de gestes évoquées précédemment disposent d'une certaine stabilité du fait qu'elles sont étroitement liées au propos verbal. Sans être tout à fait une illustration du propos, elles le prolongent. D'autres figures sont plus labiles, comme les formes de passage dont nous parlions en début de chapitre : elles se prêtent volontiers à l'inclusion dans le commentaire de la fiction, mais on sent bien qu'elles échappent à toute fixation et qu'elles pourraient sans trop d'effort intégrer une autre interprétation. Enfin, certaines figures – parfois des situations entières – nécessitent un effort d'interprétation, sans lequel, à l'inverse du cas précédent, l'événement semble amputé d'une partie de sa signification. Nous en avons l'exemple dans des situations similaires dans *Printemps tardif* et *Voyage à Tokyo*. Dans le premier, lorsque Shukichi reçoit Onodera (séquence 5), ce dernier se demande exactement où se trouve la maison des Mamiya et interroge son ami.

On est près de la mer ?

– À 15 minutes à pied.

– Tant que ça ? De ce côté ?

– Non, de ce côté.

⁵¹ « Et si cette profondeur vivante est à ce point lisible, sensible, dans les films d'Ozu, au point de nous émouvoir aux larmes, c'est qu'elle s'appuie sur une esthétique de la surface, de l'image transparente et évidente. » *Ibid.*, p. 119.

⁵² Basile DOGANIS, *Le Silence dans le cinéma d'Ozu*, op. cit., p. 26. Doganis donne aussi une lecture similaire de la scène finale du *Goût du saké*.

- *Et le temple, de ce côté ?*
- *Non, de ce côté.*
- *Où est Tokyo ?*
- *Tokyo est dans cette direction.*
- *L'est est de ce côté ?*
- *Non, de ce côté.*
- *Ça a toujours été ainsi, bien sûr [ils rient].*
- *Les seigneurs féodaux l'appréciaient pour cela. Ce quartier est un vrai labyrinthe [ils rient].*

Mathieu Capel y voit un exercice de polarisation, à l'opposé du trouble de l'espace récurrent, de *Bonjour à Fleurs d'équinoxe*⁵³ : le but serait de donner au spectateur des repères pour appréhender un espace conçu comme factice, tout comme la séquence de visite en bus de *Voyage à Tokyo* où s'énonce « la nécessité de réapprendre à voir⁵⁴ ». On peut douter de l'efficacité de la scène entre Onodera et Shukichi, dans la mesure où les bras des deux protagonistes se croisent, indiquant tous les points cardinaux successivement, et où un changement d'axe à 180° s'opère entre la cinquième et la sixième réplique. Cette scène semble au contraire pointer que l'espace cinématographique, du fait de son artificialité, n'a aucun besoin d'être orienté et repéré de façon logique pour exister, les lieux fictifs n'étant reliés que par la mémoire du spectateur et non par des directions réelles.

Par conséquent, la situation est assez proche dans *Voyage à Tokyo*. Leurs enfants n'ayant pas le temps de s'occuper d'eux, c'est leur belle-fille Noriko qui fait visiter aux vieux parents la capitale japonaise. Elle les emmène dans un bus touristique qui traverse les quartiers de la ville et longe notamment le palais impérial, avant de monter sur une passerelle qui surplombe le paysage urbain et de pointer son doigt :

- La maison de Koichi et Fumiko est par là.*
- *Et celle de Shige ?*
- *Elle doit être... dans cette direction.*
- *Et la tienne ?*
- *J'habite par là. La maison est petite. Voulez-vous y aller plus tard ?*
- [Ils acquiescent.]*

Ici, seule Noriko pointe du doigt, mais la caméra capture les trois personnages en contre-plongée, ce qui a pour effet de cacher ce qu'ils regardent. La seule information que nous ayons est que Noriko vit à l'opposé des enfants, puisque le trio doit se retourner sur la passerelle pour apercevoir son logement. Après la proposition de la belle-fille, un cut introduit une vue de Tokyo qu'on ne saurait associer à ce que les personnages regardaient, notamment

⁵³ Mathieu CAPEL, « La répétition et l'hapax », art. cit., p. 161.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 160.

parce que le plan suivant – qui entame la séquence suivante – montre l'immeuble de Noriko, qui ne ressemble à aucun bâtiment présent sur le plan précédent, et qui est pourtant ce qu'ils observaient.

Pour Suzanne Beth, Tokyo est indéterminé, à l'opposé de la ville des parents, Onomichi, mise en valeur notamment dans l'ouverture et la fermeture du film, ou même Osaka, représentée par son célèbre château : à ce titre, les vieux parents ne peuvent pas rencontrer la capitale et cette dernière ne peut qu'être réduite à une carte postale – assez laide – de paysage urbain sans marqueur d'identité⁵⁵ : même le palais impérial n'est que deviné au-delà des arbres de ses jardins. Au moment de la passerelle, Beth relève bien l'ambiguïté des gestes de Noriko, « un peu comme si cette répartition géographique devait signaler le contraste dans la direction, au sens moral et existentiel, des personnages⁵⁶ » : moins que de montrer les lieux, la scène aurait pour rôle de polariser les attitudes des personnages, d'un côté les enfants qui ne libèrent pas de temps (ni d'espace) pour leurs parents, de l'autre Noriko qui n'est que leur belle-fille et les accueille pourtant les bras ouverts. De plus, les gestes ne sont reliés à aucune image, et l'image qui clôt la séquence semble s'imposer d'elle-même⁵⁷, ce qui confirme l'absence de localisation avérée et joue par ailleurs avec le sentiment de préexistence – d'autonomie – du monde ozuien.

D'un point de vue strictement narratif, la séquence de *Printemps tardif* a pour rôle de signifier la complicité de Shukichi avec Onodera, tout en signifiant que ce dernier est déjà venu plusieurs fois. Elle incarne Onodera dans le rôle d'ami proche de la famille, ce qui justifie que ses discussions avec Noriko puissent avoir un impact sur elle. Celle de *Voyage à Tokyo* présente l'intimité en train de se tisser entre Noriko et ses beaux-parents, qu'elle emmène ensuite chez elle et dont l'hospitalité conduira aux remerciements du père à la fin du film. Mais il est manifeste qu'autre chose se déroule en même temps et il faut bien se risquer à l'interprétation, sans quoi l'on en reste à l'appréciation d'un micro-événement. Ces motifs discrets ont beaucoup à dire, et ils sont souvent d'autant plus loquaces qu'on les envisage en série, dans leurs diverses occurrences.

⁵⁵ Suzanne Beth, *L'Impuissance du cinéma*, op. cit., p. 198.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 206.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 207-208.

Non-événement, non-dialogue, non-image

Si les petits événements restent omniprésents aux côtés de la trame principale, c'est que cette dernière travaille autant avec le manifeste qu'avec le latent. Il faut donc se rendre sensibles à la présence de non-événements, non-dialogues et non-images, dont nous allons montrer qu'ils représentent tout de même des effectuations concrètes.

Nous avons déjà évoqué l'absence à l'écran de Kumataro Satake, prétendant de Noriko dans *Printemps tardif*, et le fait qu'elle ne provoquait pas de trouble dans la compréhension du récit pour autant. Néanmoins, il est aussi indiscutable d'affirmer que Satake existe dans le récit que de dire que son absence visuelle est un événement filmique. Autrement dit le maintien du prétendant dans le hors-champ du film, l'ellipse de tous les moments le concernant, provoque moins un trouble dans la narration que dans l'image de cette histoire. L'évocation du prétendant provoque l'attente du spectateur mais une fois déjouée, ce dernier accepte sans problème l'ellipse, comme il accepte le fait de ne pas voir tous les levers, couchers ou repas des personnages, comme il accepte en un mot le fait que le film est une reconstitution temporelle. Pourtant, il se souviendra par la suite qu'il n'existe pas d'image du prétendant. Cela est d'autant plus probable que la situation se répète dans *Le Goût du saké*, où le prétendant de Michiko n'apparaît pas. Il en va de même, dès *Été précoce*, pour M. Manabe, le prétendant choisi par la famille pour Noriko. Une séquence joue malicieusement avec la tentation de l'observer, mais elle ne peut avoir lieu qu'après le choix de la jeune femme de se marier avec le voisin, Kenkichi Yabe. Quant à ce couple inattendu, il n'est jamais montré par le film comme tel.

La dernière scène montrant Noriko et Kenkichi ensemble apparaît donc comme une forme de négation ou comme l'envers d'une scène d'amour, le film coupant court à toute imagerie amoureuse pourtant intimement associée au cinéma, notamment dans l'image idéalisée qu'il peut en donner⁵⁸.

Il y a donc un maintien dans l'ombre de certains prétendants, tandis que d'autres paraissent en pleine lumière. Par quoi est motivée une telle différence ?

Notons déjà que la différence de nature entre les deux choix de Noriko explique peut-être l'opposition de la fille et de sa famille. En effet, à propos de Kenkichi, Suzanne Beth écrit : « Les détails de sa vie sont exposés, il s'agit de quelqu'un de réel, dont les limites sont explicites, au contraire d'un prétendant étranger à tout le monde, Noriko incluse, dont les seules caractéristiques factuelles sont connues (telle famille, telle profession, tel âge)⁵⁹. »

⁵⁸ *Ibid.*, p. 85.

⁵⁹ *Ibid.*

Ainsi ce qui guide l'intérêt de la famille est le potentiel du candidat. Ne pouvant être certain de la qualité de la personne réelle et de ce qu'il réserve pour l'avenir, la famille n'arrive à se rassurer qu'avec l'aide d'éléments comme la situation sociale du prétendant. Ce n'est pas le candidat qui est apprécié, ce sont ses caractéristiques et l'idéalisation qui est produite à partir d'un cliché de réussite. Kenkichi est effectivement à l'opposé de cela puisque la famille le connaît bien. Or c'est précisément cette concrétude et cette connaissance avérée qui provoque l'affection et la tranquillité de Noriko.

Ce constat est précieux quand on pense aux prétendants incarnés par Keiji Sada, respectivement Taniguchi et Goto dans *Fleurs d'équinoxe* et *Fin d'automne*. Le premier est déjà l'amant de Setsuko au début du film et sa demande de mariage surprend le père, Wataru Hirayama, qui avait quelqu'un d'autre en tête. C'est le conflit entre le mariage arrangé et le mariage d'amour qui est au centre du récit de ce film. Dans le deuxième, Ayako Miwa ne compte pas se marier et on lui propose Goto. Elle refuse d'abord d'aller aux rencontres officielles, mais l'ami de la famille, Mamiya, réalise qu'ils se sont en fait rencontrés et qu'ils s'apprécient. Ainsi dans les deux cas, malgré des situations initiales différentes, le personnage joué par Sada devient l'amant de la jeune femme et le mariage est accueilli avec joie. Les parents n'accueillent pas bien la nouvelle dans le premier cas parce qu'ils ne connaissent pas le prétendant, mais en réalité ils ne le connaissent pas mieux dans le deuxième cas : ils l'ont simplement choisi sur sa réputation. En revanche, nous savons que dans les deux situations, c'est la jeune femme qui connaît mieux le futur mari, sa réalité et ses limites – comme Kenkichi – et qui peut donc lui donner sa confiance et son amour.

C'est en fait ce qui fait la présence ou non du prétendant à l'écran. Les futurs maris choisis par des entremetteurs ne sont pas montrés, au contraire de ceux désignés par le cœur. Cela supporte deux exceptions : dans *Le Goût du riz au thé vert*, Setsuko refuse de se rendre au kabuki pour rencontrer le prétendant, dont le film montre l'embarras et celui de Taeko la tante-entremetteuse ; mais montre également Noboru que la fille choisira probablement. Dans ce cas, il se trouve que la ligne de Setsuko est secondaire dans le film et que son mariage final n'est pas acté. Les enjeux ne sont donc pas aussi centraux que dans l'exemple précédent. La deuxième exception est dans *Dernier caprice*, où le prétendant surnommé « le Taureau » espère une union avec Akiko Kohayagawa ; mais il s'agit ici d'un remariage, les deux personnages sont veufs et ont déjà des enfants, ce qui change fondamentalement la donne : ils connaissent déjà le mariage, l'idéal en est exclu.

Relevons deux choses. D'abord, nous pouvons savoir en observant le scénario quelles sont les relations entre les personnages et déterminer dans quelle mesure il s'agit d'un

mariage d'amour ou non, accepté avec enthousiasme ou non ; mais c'est le discours imagé qui nous en donne la confirmation. Par conséquent, il s'agit d'une effectuation par le film, qui a actualisé l'absence d'un événement (l'ellipse de la rencontre ou du mariage) pourtant présent dans la trame du récit. On pourrait le dire autrement en proposant que l'amour – comme la mort d'ailleurs – est un acte et un concept à la fois. Comme acte, il est extraordinaire et fend le cours de nos vies, c'est pour cela qu'il est si souvent mis en scène au cinéma. L'acte événementiel semble incompatible avec le quotidien :

Tout événement, quel qu'il soit, une naissance, un deuil, une crise politique ou une catastrophe naturelle, nous dévoile avec la violence d'une révélation fracassante, outre sa signification propre – son contenu événementiel pour ainsi dire –, l'antique précarité de notre situation mondaine que la quotidianisation a tenté depuis toujours de résorber et de dissimuler. Il y a dans l'événement quelque chose que ne peut souffrir la quotidienneté, à savoir cette apparition d'un sens que rien ne préfigure et qui remet en cause la trame ordinaire jusque-là solide des faits et des gestes⁶⁰.

Mais en tant que concept, il est déjà pris en compte dans une certaine expérience de l'événement : si le quotidien ne nous avait pas également habitué à une appréhension de l'inattendu, nous serions totalement désarçonnés, paralysés, face à la nouveauté. C'est ce que Bruce Bégout nomme « typique de l'événementiel » :

À notre sens, la rupture totale que produit l'événement est donc plus métaphorique que réelle, car si troublant soit-il, l'événement ne peut tout à fait briser le fil de l'existence ; il remet en cause une certaine appréhension de l'expérience et l'oblige à une reconfiguration violente et soudaine, mais celle-ci peut déjà s'aider des anciennes expériences qui ont été sédimentées dans la sphère passive et typifiées comme telles⁶¹.

C'est une première manière d'envisager la dédramatisation dont nous faisons déjà cas précédemment : Ozu envisage surtout les événements comme concepts plutôt que comme actes et peut donc les traiter comme quotidiens. Il semble que c'est ici ce qui est en jeu : l'absence d'image est une effectuation du film, qui exclut l'acte-événement de la rencontre ou du mariage mais le traite comme concept. Dans le cas du mariage arrangé, cela permet d'exclure la part de violence émotionnelle qui peut en découler et de se concentrer sur la part accessible que l'on peut penser (pour mieux la panser ?) ; dans le cas du mariage d'amour, cela rend crédible les valeurs de confiance et d'intimité, plus importantes que l'amour fou autant que la réputation sociale. Aussi l'ellipse ou non-événement constitue-t-elle une effectuation véritable.

Parmi les nombreux gestes qui sont esquissés, celui de parler est le plus fréquent chez

⁶⁰ Bruce BÉGOUT, *La Découverte du quotidien*, op. cit., p. 382.

⁶¹ *Ibid.*, p. 383 (note de bas de page n°406).

Ozu⁶², mais les paroles qui ne sont pas prononcées et le silence qui accompagnent celles qui le sont ont aussi voix au chapitre. Basile Doganis nomme « silence visible » l'éloquence de la visibilité sans besoin de parole et qui est aussi signifiant que cette dernière⁶³. Il devient même chez Ozu un geste, en ce qu'il permet de traiter les personnages à égalité. Reconnaisant que parler implique qu'autrui se taise pour écouter, le philosophe remarque, dans les séquences de communions silencieuses où les personnages s'alignent et s'orientent en regardant dans la même direction, « une véritable polyphonie silencieuse, au sens propre : la “présence” simultanée de plusieurs voix (celle des interlocuteurs)⁶⁴ ». C'est-à-dire qu'en renonçant aux mots le temps d'une composition picturale, les personnages s'expriment enfin à égalité, coexistent de façon accomplie. Outre les exemples de communions – entre Onodera et Shukichi au temple de *Printemps tardif*, les retrouvailles du couple contrarié des *Sœurs Munakata*, la longue discussion entre Noriko et sa belle-sœur en bord de mer dans *Été précoce*, le bref échange entre la jeune tante et le professeur d'anglais dans *Bonjour* sur un quai de gare, etc. – de nombreux autres gestes silencieux permettent une telle polyphonie, Doganis notant par exemple que lorsque Noriko accueille ses beaux-parents dans *Voyage à Tokyo*, elle n'a qu'un seul éventail avec lequel elle les évalue, créant un geste de solidarité et d'affection ; au contraire de la séquence immédiatement suivante où sont alignés le fils, la fille et son mari, chacun avec leur éventail, figurant leur individualisme voire leur égoïsme⁶⁵.

Mais la matière la plus riche que propose Doganis est l'idée de méta-silence, obtenue par un renforcement du silence par l'énonciation. Il se situe dans bon nombre de gags de *Récit d'un propriétaire* à *Bonjour* mais aussi et surtout dans les échos et intertextualités filmiques : comme nous le citons en introduction, le propre du silence ozuien est de renvoyer aux autres images et sons des autres films⁶⁶. Au manifeste déjà présent, le silence permet d'invoquer les échos des autres occurrences. C'est ce que l'on comprend en croisant deux analyses sur le jeu de Setsuko Hara. Jean-Michel Frodon remarque que dans *Printemps tardif*, l'actrice a pu développer tous les registres de l'émotion, de la joie à la tristesse en passant par la colère et le dégoût, ce qui n'a pas été le cas dans les films suivants : « Comme si, ensuite, l'actrice et le cinéaste pouvaient se contenter de les laisser parcourir, en réserve, après les avoir une fois

⁶² Nous affirmons en effet que parler est un acte. Voir Suzanne BETH, *L'Impuissance du cinéma*, op. cit., p. 174. Voir aussi Basile DOGANIS, *Le Silence dans le cinéma d'Ozu*, op. cit., p. 70.

⁶³ Basile DOGANIS, *Le Silence dans le cinéma d'Ozu*, op. cit., p. 16. L'expression « silence “visible” » est le titre de la partie qui débute p. 24.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 34-35.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 61.

exprimés pleinement ensemble⁶⁷. » Cela est corroboré par Osamu Takahashi sur la direction d'acteur d'Ozu :

Ce qu'il exigeait était que Hara montre qu'elle pleure en tournant son dos immobile à la caméra. [...]. Le talent de l'actrice, son expressivité se présentent à l'image et y rayonnent sous la forme d'une puissance et d'une potentialité qui suggèrent l'ampleur de sa capacité, mieux que ne le ferait toute virtuosité dans l'expression⁶⁸.

Nous pouvons donc aller plus loin que le philosophe, en affirmant que le but de la restriction du jeu n'est pas seulement de ne jouer que sur sa puissance, mais aussi de reposer sur une première effectuation, non reconduite dans les propositions ultérieures mais qui subsiste en elles comme un fantôme.

Ce dont il est question concerne ainsi le caractère potentiel de l'expression, qui n'est pas toujours mise en acte et actualisée dans des mots dits. Il se manifeste particulièrement comme un vouloir dire irréductible à tout contenu qui tend à disparaître au cinéma dans l'identification des scènes de dialogue à la figuration d'un élément d'information à transmettre⁶⁹.

Doganis nous invite en définitive à identifier les tentatives d'échange au-delà (ou plutôt en deçà) de leur formulation verbale : à ce titre la parole est un véritable acte quand le geste est un silence éloquent. Reste au silence en lui-même la fonction de signifier la polyphonie harmonieuse. Ce sont les présupposés qui peuvent notamment permettre à Kijû Yoshida d'expliquer pourquoi les discussions banales et stéréotypées fonctionnent aussi bien qu'un long discours argumenté :

Ces paroles anodines ne servent qu'à faire naître un décalage avec la réalité qui est en train de se dérouler sous nos yeux, et ce n'est que lorsque nous nous trouvons douloureusement et impitoyablement aliénés sous l'emprise d'un état de choses indésirable que, pour la première fois, leur sens devient évident [...]. Et même s'il n'existe aucune relation directe entre la signification des mots et la réalité qu'ils désignent, à force de les répéter ils engendrent fort heureusement des décalages, si bien qu'une conversation quotidienne qu'on est presque lassé d'entendre acquerra un sens étonnamment vivant, qui dépassera même tout ce qu'on aurait pu imaginer⁷⁰.

Yoshida ne s'arrête pas à la question des paroles, car il soutient que l'image absente subsiste également. En plus des prétendants invisibles, il y a les frères disparus à la guerre. Celui d'*Été précoce* et celui de *Voyage à Tokyo* s'appellent tous deux Shoji. Le premier ne dispose d'aucune image ni photographie qui le représente et seul le dialogue entre les parents et M^{me} Yabe permet d'en avoir connaissance. Il est d'autant plus intéressant que cette conversation a lieu le jour de la fête des enfants et plus particulièrement des garçons (*Kodomo*

⁶⁷ Jean-Michel FRODON, *Treize Ozu*, op. cit., p. 30.

⁶⁸ Osamu TAKAHASHI, cité dans Suzanne BETH, *L'Impuissance du cinéma*, op. cit., p. 136.

⁶⁹ Basile DOGANIS, *Le Silence dans le cinéma d'Ozu*, op. cit., p. 70.

⁷⁰ Kijû YOSHIDA, *Ozu ou l'anti-cinéma*, op. cit., p. 185 et p. 186-187.

no hi), le 5 mai, ce que l'on déduit des manches à air en forme de carpes flottant à l'extérieur. Le fils disparu à la guerre – donc jeune adulte – n'est évoqué que par cette fête dédiée aux jeunes enfants, et l'on peut en déduire du regard affecté de la mère fixant les carpes qu'elle garde en elle l'image de son fils comme petit garçon. Dans *Voyage à Tokyo*, le fils disparu dont Noriko est la veuve possède une photographie qu'admirent les parents, mais dans un format trop petit pour être pleinement apprécié par le spectateur. Aucun gros plan ne vient l'agrandir, ce qui fait dire à Yoshida qu'elle est une image absente là aussi.

Seul un préjugé stupide peut faire croire que toutes les images doivent être visibles. L'image qui se voit et l'image qui ne se voit pas, se trouvant dans le rapport des deux faces d'une même pièce, ne présentent donc qu'une différence infime. L'espace de l'invisible créé par la mise en absence de l'image, disons l'étendue de son néant, est présent et respire en permanence autour de nous⁷¹.

Plutôt qu'avec de telles images facultatives, Ozu nous laisse donc face à des regards un peu hagards qui accusent la présence d'une image que nous ne voyons pas. C'est l'absence d'image qui nous donne accès au for intérieur des personnages et c'est en cela que cette absence est si notable pour nous. Remarquons enfin que c'est en fait ce procédé qui est aussi en jeu lors des séquences de communion : Clélia Zernik écrit ainsi, à propos de la séquence de conclusion entre Shukichi et Onodera au temple du Ryôan-ji, que cette scène « est lourde de tout ce qui n'y figure pas⁷² ». Le film est capable de faire éprouver des émotions par sa retenue et ses angles morts, à l'instar du jardin du temple, réputé pour ses pierres qui ne sont jamais toutes visibles en même temps⁷³. Par conséquent, si l'on peut s'accorder sur le fait que les récits d'Ozu ne montrent, n'expliquent et ne disent pas tout, il est trompeur d'affirmer que cela est dû à une esthétique du dépouillement. Ces choix de ne pas faire sont des mises en ordre positives, qui partitionnent le monde fictif entre champ et hors-champ, mais ne condamnent pas ce dernier à l'inexistence, bien au contraire. Les récits ozuiens se caractérisent donc non par le mystère mais par la dynamique entre connu et inconnu, sachant que le réalisateur travaille de façon que nous nous habituions à cet inconnu ordinaire.

Déchiffrer et ressentir

Dès lors, il faut se demander dans quelle mesure nous pouvons suivre l'idée de Yoshida avancée en introduction, selon laquelle Ozu essaie de neutraliser le désir du

⁷¹ *Ibid.*, p. 149.

⁷² Clélia ZERNIK, « Surface et profondeur dans le cinéma de Yasujirô Ozu », art. cit., p. 122.

⁷³ *Ibid.*, p. 121.

spectateur de déchiffrer l'histoire qui se déroule devant lui⁷⁴. Le premier élément de réponse concerne la psychologie des personnages. Hasumi, qui s'attache peu à l'élucidation des histoires, reconnaît une aporie dans *Printemps tardif*: « Toujours est-il que le film reste ambigu sur les raisons pour lesquelles Setsuko Hara a accepté le mariage : a-t-elle effectivement cru au mensonge de son père ou l'a-t-elle feint pour pouvoir le quitter avec désespoir⁷⁵ ? » Face à la tristesse de sa fille, les mythes que le père invoque pour l'apaiser – le bonheur qui doit être construit avec quelqu'un de sa génération – ne suffisent pas, d'où l'importance de la séquence de nuit avec l'image du vase⁷⁶. Nous l'avons dit, le film n'est pas parfaitement mystérieux puisqu'il donne suffisamment d'éléments de réponse entre lesquels choisir, mais ne tranche effectivement pas entre ces pistes. Or ce que le récit perd en certitude, le personnage le gagne en épaisseur : le choix de Noriko a certainement encore plus de valeur si elle l'a fait en comprenant la ruse des anciens, qu'en se laissant bernier.

Plus encore que la dispense de progression du récit que proposait Richie, ce sont les preuves du choix qui donnent aux personnages leur liberté : « Ozu nous montre avant tout, simplement et dramatiquement, que derrière les émotions que nous affichons, sur lesquelles nous avons “choisi” de bâtir notre personnalité, se terrent celles que nous avons refoulées⁷⁷. » L'auteur évoque ainsi les changements brusques d'émotion qui peuvent advenir. En réalité, lorsqu'un personnage fond en larmes, cette réaction est attendue, comme lorsque Shige apprend que sa mère ne pourra pas être sauvée dans *Voyage à Tokyo* ou lorsque Noriko reçoit les remerciements du père dans le même film : l'irruption des émotions est préparée progressivement. En revanche, les sentiments s'imposent en effet sur le masque social choisi par le personnage : Shige, qui affiche une solidité qui frise l'insensibilité, ne peut dissimuler l'amour qu'elle ressentait pour sa mère. Les personnages ozuiens sont d'autant plus humains qu'ils manquent de constance. « Chez Ozu la mauvaise foi, dont le père de *Fleurs d'équinoxe* est un exemple vibrant, est une preuve d'humanité⁷⁸. » Mais ce n'est pas non plus parce qu'il n'a pas d'histoire à faire avancer qu'il peut se permettre d'être de mauvaise foi : c'est cette incohérence – entre intransigeance concernant sa fille et souplesse concernant celle d'autrui – qui est le sujet du film. Richie a donc raison lorsqu'il affirme que « l'inconstance est signe de vie car elle est preuve de choix⁷⁹ », mais cela indique bien que les films d'Ozu ont laissé le choix, que le réalisateur a créé une trame suffisamment dense pour que ses personnages ne

⁷⁴ Kijû YOSHIDA, *Ozu ou l'anti-cinéma*, op. cit., p. 102.

⁷⁵ Shigehiko HASUMI, *Yasujirô Ozu*, op. cit., p. 228.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 227.

⁷⁷ Donald RICHIE, *Ozu*, op. cit., p. 61.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 49.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 73.

soient pas perçus comme des âmes en peine de sens, mais comme des personnes crédibles à l'humanité manifeste. À ce titre, c'est dans la représentation qu'apparaît la psychologie⁸⁰ : les films n'ont pas à faire état méthodiquement des éléments motivant les personnages, ils se contentent de manifester cette activité intérieure en développant leurs actions, leurs relations et leur environnement.

Il n'y a pas que la psychologie qui est écartée du cinéma d'Ozu, nous proposons que la transcendance en soit exclue aussi. Lorsque Yoshida envisage la platitude des paroles stéréotypées comme la seule modalité de création de sens et d'émotion, il signifie par conséquent qu'il n'y a pas besoin d'aller chercher plus loin. À la fin de sa thèse, le cinéaste-théoricien conclut sur ce les éléments qui lui permettent de décrypter l'univers d'Ozu : « Il s'agit d'une théorie du temps bien "ozuesque", qui se présente aussi comme une méthode pour appréhender notre vie et y voir clair⁸¹. » Yoshida, qui se donnait pour mission d'élucider ce qui était perçu comme « ozuesque » dans tous les films, réutilise le terme en conclusion. C'est bien qu'à ses yeux, le cinéma d'Ozu boucle sur lui-même : le cinéma ozuien se caractérise par une illusion, produite par la répétition et le décalage, qui semble s'ouvrir vers l'infini mais ne renvoie que sur elle-même. Il n'y a donc plus d'énigme à déchiffrer, et dès lors que l'on a compris que le monde d'Ozu est limpide et doit être avant tout perçu et ressenti, il peut nous aider à voir clair dans nos vies en retour, qu'il faut davantage éprouver avec sérénité au quotidien.

C'est un constat proche qu'établit David Bordwell, lorsqu'il remarque notamment que le point de vue des films est omniscient, restant à une certaine distance de ses personnages, sans mise en images de rêve, de fantaisie, d'hallucination ni de voix off : le monde est observé « de façon comportementale⁸² » sans centre subjectif – ce qui est d'autant plus vrai à la fin de la période. Quant aux dialogues, c'est la politesse, la gêne et l'étiquette qui les rend difficiles à décrypter et donc peu fiables pour comprendre les histoires. En s'associant aux ellipses et limites de connaissance des événements, ces caractéristiques font que la narration d'Ozu « n'est ainsi pas seulement systématiquement ouverte : elle a aussi un certain ton ou attitude de jugement. Ce ton peut être qualifié de facétieux⁸³ ». Ce que ne contredit pas Benjamin Thomas en soulignant que les films « opèrent une dissociation entre fictionnalité et

⁸⁰ On retrouve ici la « Diffusion des états psychologiques dans l'image et le silence » dont parle le philosophe : voir Basile DOGANIS, *Le Silence dans le cinéma d'Ozu*, op. cit., p. 39-42.

⁸¹ Kijû YOSHIDA, *Ozu ou l'anti-cinéma*, op. cit., p. 236.

⁸² David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 53. Traduction personnelle de « behaviorally ».

⁸³ *Ibid.*, p. 72. Traduction personnelle de « Ozu's narration is thus not only consistently overt ; it has a certain tone, or judgmental attitude. This tone is best described as playful. »

narrativité, tout en maintenant perceptible l'écart ainsi révélé⁸⁴ », permettant d'appréhender les films sans les personnages, sans leur subjectivité. Il y a d'un côté les personnages libres et considérés dignement, de l'autre un ton facétieux qui les observe avec une certaine ironie, mais sans les juger sévèrement ; d'un côté une narration humaniste, de l'autre un monde fictionnel indépendant et malicieux. Une telle liberté transforme volontiers le monde en labyrinthe, et cela n'est pas produit par la complexité spirituelle de la transcendance, mais au contraire par une légèreté toute terre-à-terre.

Ce que le cinéma d'Ozu neutralise, c'est donc la tentation de voir les films comme un texte à lire plutôt qu'un objet à utiliser dans le but d'obtenir des effets⁸⁵. Les techniques ozuiennes ne sont ni de pures énigmes philosophiques, ni de purs jeux sans enjeux. Elles ont pour but de faire éprouver. Parfois, cela se produit simplement par l'élucidation du manifeste, parfois par le discours imagé. D'autres fois, il faut au contraire désamorcer l'interprétation et s'en tenir au doute.

3 – La quotidianisation par l'indécidable

Jusqu'alors, nous avons avancé avec l'idée que deux discours fonctionnaient de concert dans le cinéma ozuien, tantôt avec des formes fixes et aisément identifiables, tantôt de façon équivoque nécessitant l'interprétation. Mais cela pose la question de la causalité : est-ce que ces discours fonctionnent réellement selon une logique causale ? Cela est-il seulement possible au vu de la nature de ces discours ? Nous allons désormais nous pencher sur les aspects les plus indécidables des histoires d'Ozu, à partir desquelles nous pourrions formuler d'autres enjeux du corpus.

Causalité, temporalité, impermanence

La question de la causalité rejoint celle de la temporalité. En effet, la notion de causalité n'est efficiente que dans un contexte de continuité temporelle, afin que la cause

⁸⁴ Benjamin THOMAS, « Des plans qui se tiennent aux franges du monde », dans Diane ARNAUD, Mathias LAVIN (dir.), *Ozu à présent*, op. cit., p. 84.

⁸⁵ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 140. « Here a film is taken not as a “text” to be “read” but an artifact to be used by the spectator to produce certain effects, of which “meaning” in its most elevated sense (themes, implicit messages), is only one. The work prompts a range of perceptual, emotional, and cognitive effects – guidance of attention, establishment of expectations, thwarting of hypotheses, retroactive reconsideration of information – which are essential to the work's uniqueness. »

précède la conséquence et non l'inverse. Cette remarque anodine a en fait de grandes implications, car la façon de considérer la temporalité, et avec elle la causalité, dans les films d'Ozu ne fait pas consensus.

L'objet, la chose n'est pas utilisable dans la diégèse, mais porteur autonome d'un texte, d'un espace et d'un temps. L'objet porte en lui une autre temporalité. Ces micro-compositions entrent en *résonance* avec l'ensemble des images et leur succession répétée circonscrite dans l'univers diégétique du film⁸⁶.

Les compositions qu'analyse ici Antoine Coppola sont celles des *pillow-shots*, qui ne représentent pas l'intégralité de la matière ozuienne, mais qui la symbolisent et en révèlent la nature profonde. Ainsi, il lit dans la filmographie une tension entre la temporalité de l'inanimé, qui est « *l'enjeu du réel*⁸⁷ », et celle des humains : les passages de silhouettes dans les *pillow-shots*, tels les enfants du début de *Voyage à Tokyo*, accusent la rapidité de l'être qui ne fait que déplacer les choses. Or cet état de gesticulation n'a pas pour autant de temps fort mis en avant, ce qui fait que le « quotidien se temporalise de façon aléatoire, selon la temporalité propre de chacun⁸⁸ » : la temporalité de l'inanimé est en fait la réalité de laquelle se détache la temporalité hasardeuse des êtres.

Cette proposition est peut-être moins proche de celle de Gilles Deleuze – qui voit effectivement une dualité entre la nature et l'humain, mais qui n'établit pas de prééminence entre les deux ordres – que de celle de Youssef Ishaghpour, qui ne prend en compte que la forme mettant en lumière l'impermanence des choses, c'est-à-dire l'éternité (fixe) du changement (mobile). En effet ce dernier voit dans le monde ozuien « sa réduction à ce que l'on voit, dépouillé de la profondeur et des arrière-mondes historiques, imaginaires, religieux ou métaphysiques ; et son indifférence à l'action et au sens, et à leurs enveloppes idéologiques, psychologiques ou dramatiques⁸⁹ ». Dès lors, « il ne reste plus que l'acte qui pose cela, le montre, pour le faire voir en tant que pure forme⁹⁰ », c'est-à-dire l'attention à la composition et au cadre. Ishaghpour conçoit Ozu comme un réaliste, mais qui révèle le sens profond de la réalité grâce à la régularité de la forme, au contraire par exemple des néoréalistes qui s'attachent aux choses, au contexte et à la spontanéité. Pour le théoricien la forme ozuienne prouve donc la primauté d'un temps non humain – l'impermanence des choses – sur la temporalité humaine qui s'y oppose.

Dans une telle vision, la temporalité humaine est une sorte de chimère qui feint de croire en la causalité de son existence, déniait l'impermanence. Le rôle des films est alors de

⁸⁶ Antoine COPPOLA, *Le Cinéma asiatique*, op. cit., p. 104.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*, p. 105.

⁸⁹ Youssef ISHAGHPOUR, *Formes de l'impermanence*, op. cit., p. 15.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 16.

réconcilier les êtres avec la réalité selon laquelle « le sens est l'existence même dans son impermanence⁹¹ ». Nous ne saurions suivre cette position qui nie une partie conséquente de la réalité des films d'Ozu : au contraire de ce qu'affirme Ishaghpour, il existe du divers, de l'hétérogène, des éléments qui échappent à l'ordre. Prenons quelques exemples et d'abord, un motif : les plans sur du linge en train de sécher, présents dans tous les films entre *Récit d'un propriétaire* et *Bonjour* à l'exception de *Crépuscule à Tokyo*. Le linge est parfois présent dans le décor, c'est alors une simple marque de quotidien comme dans la scène d'ouverture d'*Été précoce*. Parfois, il forme un *pillow-shot*, dont le plus bel exemple se trouve avant la scène de train clôturant *Fleurs d'équinoxe* : deux rampes de bois supportent des vêtements unis de toutes les couleurs, sur un fond de ciel bleu. La dernière occurrence du motif est assez semblable bien que moins esthétisée, à la fin de *Bonjour* où deux mêmes rampes unissent des vêtements colorés et des sous-vêtements blancs : le cadrage est plus éloigné, les pièces de tissu sont plus statiques et le ciel est barré de câbles électriques parallèles. Dans *Récit d'un propriétaire*, il s'agissait d'un seul édredon étendu sur une barre de bois, tendu selon le même angle mais dans la direction inverse. Nous pouvons nous accorder sur la forme qui unit ces occurrences. Toutefois, sont-elles à même de communiquer l'impermanence ?

L'exemple esthétisé de *Fleurs d'équinoxe* travaille l'aspect fantomatique des vêtements : immaculés, animés par le vent qui les élève vers le ciel, ils n'évoquent l'humain que par son absence. Le plan permet néanmoins la transition narrative entre la joie de l'épouse qui se réjouit de la réconciliation de son mari et de leur fille, et la sérénité de ce dernier en route pour aller voir leur enfant. Plutôt que d'accuser la séparation de la famille et l'absence de la fille, le plan semble au contraire montrer la persistance de l'esprit familial. Or le linge est marqué par la corporéité dans *Bonjour* et *Récit d'un propriétaire* car les pièces ainsi étendues ont été souillées par les excréments d'un enfant : elles symbolisent à la fois la plus basse évidence de l'existence humaine et l'attention de la mère qui les nettoie inlassablement malgré l'exaspération. Avant toute image de l'absence ou de l'indépendance des objets – ce qui est correct au demeurant, ces plans placés en fin de fiction montrent que la vie continue, comme nous le proposons en début de chapitre –, ces plans sont une image de l'incarnation, que l'on ne peut détacher de toute causalité. Voici donc un motif, parfaitement éligible à la notion d'impermanence en tant que *pillow-shot*, qui résiste à cette réduction.

Reste l'hétérogène. Dans *Été précoce*, Noriko, Aya et leurs amies mariées se rencontrent dans un restaurant à l'occidentale. Au mur se trouve un étrange tableau de grande taille – au

⁹¹ *Ibid.*, p. 26.

moins deux mètres carrés – représentant un personnage féminin assis, avec une petite tête entourée de cheveux noirs et des seins proéminents, entourée d'un personnage cornu jouant de la flute et d'une chèvre. En contrechamp, on aperçoit en amorce, hors de la profondeur de champ, un tableau similaire avec un personnage féminin aux proportions semblables, accompagné d'un faon. L'instrument du personnage – une flute à deux branches, un *aulos* – traduit l'origine grecque de la représentation. Celui qui en joue est donc probablement un satyre et le personnage central pourrait être la déesse Artémis ou une simple nymphe. Si cette identification est juste, alors le décor soutient une séquence où les femmes non mariées, tenant à leur liberté et leur chasteté comme la divinité, se moquent de leurs amies mariées qui les prennent pour des petites filles. Il ne saurait y avoir plus hétérogène chez Ozu : c'est l'unique référence à la mythologie grecque du corpus, dans un restaurant lui-même extraordinaire – les bars et auberges plus traditionnelles étant privilégiés –, pour un discours allant à l'encontre de l'ordre social de l'époque. Notons que le tableau est stylisé. Il ne saurait être univoque, mais il ne peut pas non plus être ignoré au vu de sa taille et de son étrangeté. C'est un authentique accident plastique, rarissime dans le cinéma d'Ozu, mais qu'on ne peut ignorer. L'ordre est ici doublement mis à mal.

Répetons-le : ces réflexions n'ont pas pour but de nier que le cinéma d'Ozu exprime une certaine philosophie de l'impermanence dans son œuvre, mais elles remettent en cause la suprématie de cette notion sur le reste. De plus, l'impermanence représente un certain paradoxe, dans la mesure où elle évoque la constance d'un changement éternel⁹². Selon les contextes, on est donc tenté de voir la notion illustrée dès que sont évoqués indifféremment l'éternité, la mort, le changement, le passage, etc. L'erreur d'Ishaghpour est en tout cas de partir d'un sens déjà stabilisé, guidant le cinéaste qui n'aurait de cesse de l'illustrer : c'est bien le fait de choisir l'angle de l'impermanence qui mène à nier toute existence de la causalité dans les films. Nous affirmons par conséquent que ce type d'analyse confond ironiquement la cause et la conséquence : c'est parce qu'Ozu travaille un rapport particulier à la causalité – que nous allons préciser comme quotidienne – que ces derniers ont pu voir dans l'image de l'impermanence l'origine créative du cinéaste.

⁹² Bruce Bégout montre également combien l'impermanence ne peut être confondue avec l'immobilité ou l'éternité. Le règne du quotidien insiste au contraire sur le changement perpétuel, fût-il d'une lenteur extrême. Bruce BÉGOUT, *La Découverte du quotidien*, op. cit., p. 400-401.

La causalité quotidienne

Dans un premier temps, pour briser le cliché il faut rappeler à quel point la logique causale peut être présente chez Ozu. Son rapport particulier n'est en rien une suppression de la succession des événements. C'est au contraire la brutalité de l'apparition de certaines causes d'une part, et la douceur avec laquelle les personnages peuvent les appréhender, qui sont à l'origine de leur étrangeté : la trame solide des événements utilise parfois des événements conséquents, mais ramenés dans la sphère de la normalité par les réactions des personnages.

Ozu force souvent le problème dramatique au moyen de techniques de base comme les mutations professionnelles ou – ses préférées – une maladie ou mort soudaine. En effet, les critiques qui encensent le Ozu “non-causal” ont confondu trois choses : le degré d’“ordinarité” des événements ; le registre, ou niveau d'excitation dramatique qu'ils créent ; et leur enchaînement causal⁹³.

Bordwell insiste sur le fait que le degré d'ordinaire est en partie expliqué par les règles du genre – le *shoshimin-geki* et le drame domestique – et pas seulement par un geste du cinéaste, tandis que si le registre est souvent bas, on ne peut pas ignorer les effusions de tristesse (après la confrontation père-fille dans *Printemps tardif* ou dans *Voyage à Tokyo*), de colère (les pères contre leurs enfants dans *Été précoce* et *Bonjour*), ou même de violence (le mari contre sa femme dans *Les Sœurs Munakata* ou le chef de troupe contre sa maîtresse dans *Herbes flottantes*) ; le tout, reposant toujours sur une structure causale⁹⁴.

Voyage à Tokyo est un bon exemple pour appréhender le paradoxe de la causalité. L'histoire est connue : les enfants n'ont pas beaucoup de temps à consacrer à leurs parents et leur offrent donc un voyage à Atami pour les tenir éloignés et occupés. La mère subit un premier malaise dans la station balnéaire. Peu de temps après leur retour à Onomichi, son état décline brutalement. Les enfants tokyoïtes la rejoignent pour apprendre qu'elle ne survivra pas. Suzanne Beth pointe que lors des conversations exposant son état de santé, certaines causes sont niées, mais nous n'obtenons pas la cause réelle du décès.

D'une manière qui rappelle *Le fils unique*, seules les conséquences sont accessibles dans la diégèse, tout le reste est obstinément absent. D'un tel contexte, la seule explication, si l'on peut dire, qui semble tenir est donc celle du “voyage à Tokyo” comme source du mal qui lui a été fatal. [...] Priver un parent de maison, au sens où on ne considère pas que notre maison est également la sienne, n'est donc pas

⁹³ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 55. Traduction personnelle de « Ozu will often force the dramatic issue by means of staple devices like job transfers and the old favorite, a sudden illness or death. In effect, critics who praise the “non-causal” Ozu have confused three things: the degree of “ordinariness” of the events; the register, or level of dramatic excitement they create; and the causal concatenation of them. »

⁹⁴ *Ibid.* Les exemples sont les nôtres. »

seulement cruel, c'est une violence symbolique rejetant le fondement de cette constitution collective de la personne⁹⁵.

Pour Beth, l'absence de cause concrète incite à adopter une explication causale métaphorique. Le fait de ne pas savoir de quel mal meurt la mère force à admettre que c'est le manque d'hospitalité des enfants qui en est la cause. Cette explication a le mérite de lier entre eux les éléments du film en une explication plausible et concrète, dans la mesure où les parents ont été obligés de se déplacer plus qu'ils ne l'auraient voulu et où le séjour à Atami n'a pas été de tout repos.

Pourtant elle n'est pas tout à fait satisfaisante. D'abord, parce que l'aspect métaphorique implique un jugement moral : les enfants seraient coupables de leur manque d'attention, alors que l'attention portée aux activités et aux dialogues des enfants montre que leurs difficultés sont réelles. Le film dévoile ce que Tokyo fait aux individus – c'est la dimension sociale du film⁹⁶ – et au minimum, ces personnages ne méritent « ni admiration ni opprobre⁹⁷ ». En outre, c'est mettre de côté le fait que la victime est une personne âgée. À vrai dire, la mort de Tomi est comparable à celle du vieux père dans *Dernier caprice*, qui se relève d'une première attaque subite avant de mourir d'une seconde dans les bras de sa maîtresse. Les événements se ressemblent mais dans ce dernier cas, on ne peut trouver une cause semblable à celle de *Voyage à Tokyo*. La vieillesse peut donc être considérée comme la seule cause de ces décès. Ces événements brutaux n'ont parfois aucune cause scénaristique autre que d'assumer le rôle de rebondissement qui entraîne la résolution des films. Cette explication est peut-être simpliste, mais elle est tout aussi plausible et moins coûteuse que celle de la cause métaphorique.

Néanmoins, il est compréhensible de préférer une explication donnant un surplus de sens. L'indécision est manifeste dans ce cas. Or comme ce cas n'est pas isolé dans la filmographie, développons la raison pour laquelle nous considérons que l'indécision est un élément en faveur d'une causalité positivement quotidienne.

La pensée quotidienne est tout d'abord *incohérente* dans la mesure où elle sélectionne les éléments pertinents du monde qui entrent dans son plan pratique et laisse de côté tout ce qui ne convient pas à cet ordre pratique et pourrait même le mettre en cause. [...] Elle est ensuite *claire seulement en partie*, attendu que toute typification quotidienne, si concordante soit-elle d'un point de vue interne, se détache d'un arrière-plan d'incompréhensibilité qui est laissé en l'état, sans que cela inquiète outre mesure l'homme quotidien. [...] Elle est enfin *non exempte de contradictions*, car elle met en jeu des intérêts et des typifications de l'expérience qui sont parfois tout à fait incompatibles entre eux (les typifications du

⁹⁵ Suzanne BETH, *L'Impuissance du cinéma*, op. cit., p. 201.

⁹⁶ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 331.

⁹⁷ Jean-Michel FRODON, *Treize Ozu*, op. cit., p. 58.

salarié peuvent être en décalage avec celles du père de famille, du militant politique, etc.)⁹⁸.

Nous avons essayé de montrer qu'il était possible d'expliquer la mort de Tomi de différentes façons dans *Voyage à Tokyo*, selon une causalité plausible, une causalité métaphorique, ou selon un aléatoire propre à la vie. Il faut reconnaître que chaque version dispose d'éléments pertinents. En choisir une revient donc à sélectionner une partie de ces éléments au détriment des autres, selon le principe d'incohérence. Puis on remarque que les personnages du film acceptent ce fond d'incompréhensibilité sans inquiétude. Pour les enfants tokyoïtes, c'est une séparation qui les met face au temps perdu ; pour le plus jeune, Keizo, habitant à Osaka, c'est la révélation d'un mauvais comportement, qui l'incite à changer ; pour le père c'est le début d'une solitude terrible. Chaque personnage accueille l'événement de façon différente et n'est pas directement confronté au fait que les autres l'envisagent autrement. Le spectateur assiste donc à la fois à une histoire claire en partie seulement et non exemple de contradictions. Ajoutons que la dernière scène entre Noriko et son beau-père participe pleinement de ce décalage des typifications : la jeune femme, veuve indépendante à Tokyo, étant différente de l'idée de veuve inconsolable et dévouée qu'en ont les parents⁹⁹.

Pour prolonger enfin, les personnages ne sont de toute façon pas constants. Nous avons déjà dit que cela était une preuve d'humanité, il faut encore dire que c'est une preuve de quotidien. L'inconsistance appartient à la quotidianisation, qui par ses choix, « favorise une compréhension du monde *théoriquement* approximative mais *pratiquement* efficace et très souvent infaillible¹⁰⁰ ». C'est-à-dire que même si avec le recul les choix peuvent paraître mal motivés voire incohérents, s'il n'est pas possible d'en comprendre la logique, il n'empêche qu'ils ont eu pour rôle – et l'ont bien souvent tenu – de donner lieu à une effectuation pratique qui fonctionne. Dans cette optique, les enfants de *Voyage à Tokyo* n'ont rien à élucider sur eux-mêmes, ils se contentent d'agir selon ce qui est possible dans leur situation. Aussi les larmes viennent-elles à Keizo et à Shige, tandis que Koichi peut sans peine rester dans la même attitude de détachement, du fait de son rôle de médecin. Le père fait ce qu'il peut, tentant de faire preuve de sagesse et de dignité, affirmant que la mort de son épouse suit la force des choses, était probablement inévitable, alors que se lit sur ses yeux hagards la vision d'un futur fait d'une effrayante solitude. Les fameuses interjections « ah bon ! » du personnage « sont plutôt destinées à exprimer à quel point l'homme vit

⁹⁸ Bruce BÉGOUT, *La Découverte du quotidien*, op. cit., p. 439-441.

⁹⁹ Sur la question, le débat est vivace pour déterminer si Noriko avoue ce décalage avec culpabilité ou non et si le père accueille positivement cette hypothèse ou l'ignore totalement. Voir Kijû YOSHIDA, *Ozu ou l'anti-cinéma*, op. cit., p. 185-186. Voir aussi Suzanne BETH, *L'Impuissance du cinéma*, op. cit., p. 213. Voir aussi Basile DOGANIS, *Le Silence dans le cinéma d'Ozu*, op. cit., p. 46.

¹⁰⁰ Bruce BÉGOUT, *La Découverte du quotidien*, op. cit., p. 441.

distraitemment¹⁰¹ » plutôt que le regret ou l'indifférence : elles disent que tout en se sachant mortels, le vieux couple n'avait pas envisagé la concrétude de sa propre finitude. Le vieux père essaie donc de trouver un compromis pratique, entre conviction philosophique, posture sociale et émotions (surprise et désespoir) réelles.

On peut en dire autant du père de *Fleurs d'équinoxe*. Il est théoriquement illogique de tenir pour acceptable un mariage d'amour pour l'amie de sa fille et irrecevable pour sa propre fille, mais cela est pratiquement logique, dans la mesure où cette incohérence lui permet de justifier des rôles sociaux différents : ami de la famille d'une part, père d'autre part, dans sa dualité entre idéal de bonheur et besoin autoritaire de contrôle. Ces deux exemples mènent vers deux remarques. « La pensée quotidienne procède d'une façon méthodiquement progressive. Son principe de formation est d'employer les résultats tangibles qu'elle a déjà obtenus afin de s'adapter plus sûrement à la réalité environnante¹⁰². » La plupart des personnages ozuiens tendront à choisir d'abord la solution déjà éprouvée par la société ou par la tradition : sa capacité à se reproduire et à se maintenir devenant l'argument pour la transmettre à son tour. Mais cela n'est pas forcément le but à atteindre car causalement, « l'occupation humaine institue le souci pratique de la préoccupation qui témoigne de la nécessaire conservation de la vie¹⁰³ ». S'il s'avère que le choix ordinaire de l'habitude ne peut se maintenir sans dégâts, alors les personnages tendent à changer d'avis, d'où la reddition du père susnommé qui comprend que son ego est moins important que sa relation avec sa fille. Ainsi, les personnages réagissent de façon pragmatique selon leur situation. Ce rapport à la vie quotidien, gérant l'indécision avec empirisme, est l'un des piliers de l'humanisme ozuien.

De l'exceptionnel...

En observant le cinéma d'Ozu comme image de quotidien, nous essayons d'interpréter les éléments à l'aune d'éléments comparables dans d'autres films, autrement dit de déterminer un traitement filmique *habituel* qui orienterait l'analyse. Cette méthode nous permet d'élucider une part non négligeable des situations mystérieuses, mais elle implique que plus un élément est rare, plus il est difficile à comprendre, par manque de comparant. L'exceptionnel ne doit pas pour autant être écarté, bien au contraire : c'est ce caractère qui donne toute sa richesse à l'ensemble, à la fois en récusant la prétendue rigidité arbitraire du

¹⁰¹ Kijû YOSHIDA, *Ozu ou l'anti-cinéma*, op. cit., p. 105.

¹⁰² Bruce BÉGOUT, *La Découverte du quotidien*, op. cit., p. 430.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 437.

cinéaste et en garantissant un espace où l'indécidable règne en maître, du fait de l'impossibilité de le relier à du connu pour le déchiffrer. Curieuse ironie cependant, lorsqu'Ozu s'écarte du quotidien en conservant des espaces étanches à la familiarisation du monde filmique, il le fait par des éléments parfaitement ordinaires aux yeux de la réalité. Mathieu Capel n'est pas loin, au contraire de toutes les idées reçues, d'en faire le sens véritable de son cinéma : imposer à un monde qui semble voué à la répétition, la percée de l'inédit et la nécessité de l'hapax¹⁰⁴. L'analyste cite notamment des gestes qui déjouent toute attente, comme la violence des coups de *Herbes flottantes* – en l'occurrence, un tel déferlement est aussi observable dans *Les Sœurs Munakata* –, la chute dans les escaliers d'*Une Poule dans le vent*, ou la fuite de Shojiro sur l'horizon, à la fin des *Frères et sœurs Toda*, qui constitue pour Bordwell une plaisanterie à l'encontre du mariage qui reste au statut d'indécidable¹⁰⁵.

Toutefois, la proposition de Capel est en fait une invitation à se libérer du prisme de la répétition, Ozu devant être considéré « non pas comme récipiendaire de quelque tradition millénaire, mais comme hapax au regard de l'histoire du cinéma », et ses remakes comme « autant de *première fois* » visant plutôt à « rompre l'exercice combinatoire » des films les plus tardifs¹⁰⁶. Sans nier l'existence dudit exercice, il récuse l'indifférenciation des épisodes et encourage à les voir de nouveau comme des constructions positives. À notre sens, les deux gestes ne sont pas incompatibles. Nous souscrivons à l'idée d'individualité de chaque film, qui est une (re)création et non une copie, tout en soutenant que l'on obtient un surplus de sens en restant sensibles aux relations entre les variations du *même*.

Prenons justement l'exemple de l'horizon, qui ne semble pas être, à priori, un motif très régulier d'Ozu. Pourtant, il y en a déjà deux dans *Les Frères et Sœurs Toda* : le premier se trouve aux deux tiers du film et révèle l'environnement de la petite mesure où la mère de famille est recluse avec sa fille, l'autre clôt le métrage par la fuite de Shojiro sur la plage. Ce thème de l'échappée ne peut que rappeler la séquence de *Récit d'un propriétaire*, où O-Tane essaie d'abandonner sur la plage l'enfant perdu dont elle a reçu la charge, en se servant notamment de la ligne des dunes. L'horizon marin est aussi à l'honneur en *pillow-shot* de fin de *Printemps tardif* et d'ouverture d'*Été précocce*. Ce dernier film est aussi celui qui possède certains horizons des plus mémorables : la mer de blé clôturant le film, et surtout la séquences sur les dunes où Noriko se confie à sa belle-sœur Fumiko. Quant à *Voyage à Tokyo*, outre les nombreux panoramas urbains, la séquence de voyage à Atami est également célèbre pour ses

¹⁰⁴ Mathieu CAPEL, « La répétition et l'hapax », art. cit., p. 165.

¹⁰⁵ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 288.

¹⁰⁶ Mathieu CAPEL, « La répétition et l'hapax », art. cit., p. 165.

plans sur la mer (dont José Moure a proposé une analyse¹⁰⁷), notamment celui où Tomi subit son premier vertige. Les horizons tendent à se raréfier par la suite mais sont encore nombreux dans *Bonjour*, tandis qu'ils sont absents des *Sœurs Munakata* et *Crépuscule à Tokyo*, les deux films les plus sombres du corpus.

Une fois qu'il est établi que l'horizon n'est aucunement une rareté absolue, il s'agit donc de se demander ce qui caractérise telle ou telle occurrence et de nous intéresser par conséquent à l'exception dans l'exception. Si le plan final des *Frères et Sœurs Toda* marque tant, c'est parce que, grâce à l'angle particulièrement bas de la caméra et à la colorimétrie de l'image en gris uniforme, le sable se confond presque avec la mer pour former un espace neutre, à perte de vue. En outre, Shojiro surgit en courant par la droite de l'écran, se retourne lorsqu'il n'occupe plus qu'une moitié d'écran, puis continue de marcher vers la mer, accentuant la profondeur de ce cadre indifférencié. Car Shojiro ne va nulle part : il ne fuit pas vraiment car il aime Tokiko et a déjà accepté le mariage. Il ne fait finalement que s'autoriser une suspension, réconciliant deux aspects de son personnage : son indépendance et sa liberté de pensée d'une part, son sens des responsabilités de l'autre. Sa fuite sautillante et souriante n'est que la plaisanterie légère de celui qui sait qu'il assumera la fondation d'un foyer, comme il a été l'élément liant de la famille Toda malgré son absence¹⁰⁸.

La séquence de plage de *Récit d'un propriétaire* se singularise par l'humour et le mouvement. En effet, Ozu joue d'abord sur les stéréotypes de maternité : O-Tane s'immobilise d'abord avec Kohei devant la mer (c'est une composition de figures similaires) avant de s'asseoir et de partager un gâteau avec lui. Pourtant, c'est pour lui expliquer qu'il doit partir. L'enfant restant, elle lui demande d'aller chercher des coquillages avant de s'enfuir en courant : Kohei disparaît derrière les dunes. Mais alors qu'O-Tane croit être débarrassée, un travelling suivant son regard montre l'enfant la rejoindre en courant. Elle doit alors le chasser en prétendant le mordre. Aux stéréotypes d'affection se substituent alors un abandon en bonne et due forme, mais qui se transforme en sorte de cache-cache involontaire par la ténacité de l'enfant (qu'elle garde finalement auprès d'elle) et redevient un cliché de relation mère-fils. Présent essentiellement sous la forme de plans à grande profondeur de champ sur la mer observée depuis une butte, l'horizon est utilisé ici comme représentation d'un idéal stéréotypé, qui est vite remplacé par la ligne des dunes qui exclut la représentation attendue de la relation entre les personnages.

La situation est bien différente dans *Été précocce*. La séquence a lieu après le choix de

¹⁰⁷ José MOURE, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, op. cit., p. 144-145.

¹⁰⁸ Sur le rôle de liant de Shojiro, voir Suzanne BETH, *L'Impuissance du cinéma*, op. cit., p. 70.

Noriko de se marier avec Kenkichi. La jeune femme se rend avec sa belle-sœur sur une légère élévation donnant sur la mer, comparable à la séquence précédente. Les personnages apparaissent sur un travelling ascendant, qui débute sur une ligne de dunes dont dépassent en petit les têtes des jeunes femmes et qui s'achève en découvrant l'horizon. Une fois raccordées dans l'axe en plan moyen, les femmes de dos s'asseyent. Après un long champ contre-champ où Noriko explique son choix à Fumiko, elle s'élance vers le rivage et invite sa belle-sœur à la rejoindre. Un nouveau travelling les accompagne marchant côte à côte sur le bord de mer. À l'horizon et au travelling latéral, déjà peu usités, s'ajoute un événement unique, le travelling ascendant. Cet écrin exceptionnel accueille la vision du monde de Noriko et permet d'affirmer que son discours est réfléchi et légitime ; son choix n'est donc pas inexplicable.

À observer ces différentes séquences, il semble que l'horizon accueille régulièrement des éléments cruciaux, mais ces derniers ne sont pas traités selon le même ton. C'est ce qui rend difficile la lecture de la séquence de *Voyage à Tokyo* qui rend visible les premiers symptômes de Tomi. En la rapprochant de *Été précoce* – du fait de la mise en scène soignée et du ton plus contemplatif –, l'horizon tend à souligner l'importance, y compris métaphorique, de l'événement¹⁰⁹. Comparée à *Récit d'un propriétaire*, l'image d'Atami se rapproche d'un cliché, la contemplation se transmuant en commentaire ironique du réalisateur. L'élucidation reste insatisfaisante. Par conséquent, l'exceptionnel n'a de cesse d'inquiéter les modèles, ce qu'il faut accepter en se souvenant que cette méthode n'ambitionne pas de réduire la richesse d'une filmographie à un texte inerte et achevé.

Attardons-nous sur un autre motif, qui résiste encore plus à l'interprétation, pour nous en convaincre : les cheminées industrielles. Elles apparaissent peu de fois, mais leur statut de *pillow-shots* attire l'attention. Dans *Voyage à Tokyo*, elles symbolisent la capitale : suivant la séquence de préparation des bagages du vieux couple, le premier plan de coupe introduisant Tokyo est un plan d'ensemble contenant six cheminées, qu'on devine arrondies et en briques, dominant les toits, l'une traversant le cadre des deux côtés. Après la première soirée chez le fils, dont les parents ont aperçu les difficultés, un plan de ciel est suivi de quatre cheminées semblables, qui introduisent le salon de coiffure de Shige, la sœur aînée. On comprend alors que ces cheminées sont bien dans un espace proche, car les parents parlaient du fait que leurs enfants ont dû s'installer en banlieue – populaire et proche des industries – plutôt que dans les

¹⁰⁹ Il se trouve que la contemplation du dernier des plans sur la mer peut aussi éloigner de la causalité, José Moure y voyant un « retour à l'ordre », rejoignant la conception d'une temporalité non causale. Voir José MOURE, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, op. cit., p. 145.

quartiers centraux plus aisés. C'est enfin après la séquence d'Atami, refermée par un plan idyllique sur la mer, que Tokyo revient brutalement, avec ce même plan légèrement recadré vers la gauche et amenant de nouveau dans le salon de coiffure, où Shige s'exaspère du retour prématuré des parents. Dans ces premières utilisations des cheminées, elles représentent un lieu peu aisé, peu agréable à vivre. Elles sont l'image d'une ville qui ne se fait pas désirer et accentuent le point de vue des parents sur les conditions de vie humbles de leurs enfants.

Le film suivant d'Ozu, *Printemps précoce*, reprend le motif pour clôturer son histoire. Shoji a été muté à Mitsuishi, une toute petite ville industrielle de l'ouest de Honshû, où se trouve une des usines de la firme pour laquelle il travaille. Il a accepté la mutation après avoir trompé son épouse Masako et s'être fâchée avec elle : il est parti sans savoir si elle allait le suivre. La séquence de Mitsuishi s'ouvre sur un alignement de cinq cheminées – carrées en avant-plan, rondes en arrière-plan –, accompagnées d'une musique solennelle à base de cuivres. Les trois plans suivants montrent divers alignements de cheminées en nombre décroissant, cinq puis quatre et une seule. Deux cheminées apparaissent brièvement lorsque Shoji quitte le bureau pour se rendre chez lui, la musique s'est adoucie avec un violon. Il est surpris de trouver les affaires de sa femme dans l'appartement. Masako l'a rejoint sur les conseils du dévoué M. Onodera, un ami de son mari, comme elle l'explique :

Il m'a conseillé de te rejoindre. Pour qu'à deux, on répare une erreur tant qu'elle est petite. Avant qu'elle s'aggrave et qu'on soit vraiment malheureux.

[Après un temps] – C'est une petite ville.

– J'en ai fait le tour tout à l'heure.

– Ce sera dur de vivre ici deux ou trois ans.

– J'imagine. Mais ça ne fait rien. Ça nous changera les idées.

Les époux échangent ensuite des excuses puis entendent le sifflet du train. Ils l'observent en s'alignant. Le plan où passe le train contient une cheminée en son milieu. Nous revoyons les époux alignés de face puis de trois-quarts dos, puis un plan découvre quatre cheminées carrées, avant de se clore sur une dernière cheminée ; le ciel des deux derniers est bien plus sombre que les précédents. Les cheminées semblent avoir le même rôle évocateur dans *Printemps précoce* que dans *Voyage à Tokyo* : Mitsuishi ne semble pas être une ville agréable à vivre. Cela est corroboré par le fait qu'il n'y a pas d'activités à y faire. Pour autant, dans le contexte du film, cet aspect déplaisant indique que les époux s'établissent ici dans l'espoir de racheter leurs erreurs. Le manque d'activité pousse Shoji lire davantage et donnera plus de temps au couple pour se parler. L'éloignement du tumulte de la capitale est ici l'espoir de la refondation de leur relation. La musique accompagne ce changement : solennelle en début de séquence, elle se suspend lors de la deuxième occurrence, puis reprend de façon adoucie

lorsque Shoji rentre chez lui, pour se terminer en un mouvement manifestement positif sur la dernière cheminée. Le couple cherche la rédemption et la vie en province reculée prend ainsi les atours d'un exil prometteur.

Les cheminées s'absentent ensuite de la filmographie jusqu'aux deux derniers films. Dans *Dernier caprice*, c'est l'unique cheminée du crématorium où est incinéré Manbei qui domine la scène finale. Il s'agit d'une cheminée carrée de briques rouges, isolée en contre-plongée sur fond de ciel bleu. Après une discussion sur l'enterrement, la personnalité du défunt et les souvenirs vécus avec lui, la cheminée se met à cracher un nuage blanc. La famille Kohayagawa s'aligne et fixe la cheminée, accomplissant l'alignement typique de communion. À l'extérieur de la maison, Akiko et sa belle-sœur Noriko se sont aussi immobilisées pour observer la cheminée côte-à-côte. La colonne de fumée revient deux fois pour chaque groupe de personnages. Puis elle est filmée de plus loin, n'occupant plus qu'un tiers d'écran qui la cadre au centre au-delà d'une rivière. Un couple de fermiers, les pieds dans l'eau, regarde à son tour la fumée s'envoler et la femme commente :

De la fumée sort de la cheminée. Quelqu'un est mort.

– Je vois.

[Plan sur la cheminée]

– J'espère qu'il s'agit d'un vieillard. Ce serait dommage si c'était quelqu'un de jeune.

– Les vieux meurent, les jeunes les remplacent.

– Le monde est ainsi fait.

Ils s'accroupissent de nouveau dans la rivière et le film rejoint la procession funéraire. Comme dans la séquence de *Printemps précoce*, dont elle reprend les cadrages – proche comme éloigné – et le centre de la composition d'harmonie silencieuse, la cheminée évoque un élément négatif – le décès du père de famille – qui est pourtant de nature à raffermir les liens entre les membres de la famille. De plus, comme signalé en début de chapitre, le commentaire des fermiers ramène le décès du vieil homme dans la sphère habituelle. Les plans sur la cheminée incarnent donc un deuil en train de se faire, ce qui autorise naturellement la discussion finale entre Akiko et Noriko qui évoquent sereinement leur avenir, avec plus d'espoir que de mélancolie.

Enfin, les trois premiers plans du *Goût du saké* montrent cinq cheminées d'usine, rondes, métalliques, peintes en blanc et rouge, qui s'enchaînent en dominant/overtone pour entrer dans les bureaux de l'entreprise où travaille le personnage principal. Le troisième de ces plans revient à l'identique pour ouvrir une séquence dans l'entreprise, vers la moitié du film. Les cheminées sont assez différentes des précédentes et l'utilisation qui en est faite semble parfaitement neutre.

Le motif de la cheminée est assez perturbant en ce qu'il s'impose à l'analyse, par des plans vraiment semblables, sans qu'un thème vraiment net ne se détache. On peut arguer qu'il évoque toujours un sentiment négatif, quitte à ce qu'il soit utilisé par le film en contrepoint (il est alors utilisé pour présenter une volonté de rédemption), mais le dernier exemple résiste par sa neutralité. On peut aussi aller plus loin et se demander si les films plus tardifs peuvent influencer rétrospectivement les films plus récents. Le choix de Shoji et Masako de vivre à Mitsuishi dans une ville peu enthousiasmante afin de réparer et accomplir leur couple ne nous informe-t-il pas de la personnalité de Shige, qui ne vit pas dans le plus beau quartier de Tokyo et n'accueille pas ses parents avec beaucoup de délicatesse, mais semble gérer sa vie honnêtement et avoir créé une relation de confiance avec son mari Kurazo ? À l'inverse, la neutralité du *Goût du saké* peut-elle être remise en cause par la charge négative des cheminées des autres films, teintant d'inquiétude le personnage principal, chef de cette entreprise qui force, avec une certaine froideur, l'organisation du mariage de sa fille ? On pourrait envisager que cette neutralité apparente n'est qu'une manière de dire que les thèmes précédents ont été parfaitement digérés par le film et qu'ils ne sont plus des enjeux dans le dernier film. Ces hypothèses d'influences plastiques-thématiques montrent bien qu'il n'est pas aisé de trancher dans ces cas. C'est la structure même du cinéma ozuien qui trouble le jugement, forçant l'analyste à la comparaison. Fort heureusement, l'indécidabilité est aussi capable que la certitude de produire du sens.

Les rares moments où les films évoquent la Seconde Guerre mondiale en sont un bon exemple. Outre quelques évocations éparses¹¹⁰, deux séquences en parlent ouvertement : la réunion des anciens combattants vers la fin de *Fleurs d'équinoxe* et la rencontre imprévue de Shuhei et de Sakamoto, un ancien subalterne, dans *Le Goût du saké*. Dans la première, un des amis (Chishû Ryû) récite un poème, puis le groupe entonne un chant de guerre. Dans la seconde, Shuhei (Ryû également) écoute une marche militaire et effectue des saluts avec le drôle d'ancien soldat. Pour Donald Richie, cette dernière séquence est belle mais opaque tandis que la première, identifiée comme patriotique, semble d'une parfaite gratuité¹¹¹, ce qui rejoint son avis général sur les intrigues incertaines d'Ozu. Pour David Bordwell, il est plus évident que le poème de Masahige Kusunoki évoque pleinement le pouvoir traditionnel et

¹¹⁰ La maladie dont Noriko se remet à peine dans *Printemps tardif*, par exemple. Dans *Voyage à Tokyo*, chaque parent a perdu au moins un fils au combat, mais leur évocation n'exprime que la tristesse de la disparition. On peut aussi penser à *Une poule dans le vent*, dont le scénario tient sur l'absence prolongée du père de famille due à la guerre, mais dont la situation est une prétexte qui n'engendre aucun discours sur la guerre.

¹¹¹ Donald RICHIE, *Ozu, op. cit.*, p. 42.

qu'Ozu traite cet attrait d'un passé, tenu pour glorieux, avec ironie ; ce qui est également le cas dans le *Goût du saké*¹¹².

De manière différente, Jean-Michel Frodon voit dans *Fleurs d'équinoxe* des expressions poétiques qui « cristallisent la douleur jamais guérie de la double blessure de la guerre et de la défaite¹¹³ ». La séquence est traitée avec le plus grand sérieux, d'où une rigueur dans la mise en scène¹¹⁴, et s'attache non pas au contenu des textes patriotiques, mais à l'époque qu'elle évoque et les souvenirs douloureux mais forts qui y sont liés dans le cœur des personnages. C'est cette profondeur qui est importante dans un film où l'autorité du père est remise en cause. À cette version sérieuse s'oppose la « parodie noire¹¹⁵ » du *Goût du saké* dont l'enthousiasme de Sakamoto ne peut qu'être ridicule lorsqu'il imagine une fantaisie où le Japon aurait vaincu les États-Unis, dont les citoyens n'auraient plus qu'à jouer du shamisen. C'est aussi l'observation de Kijû Yoshida :

[Ce scénario exprime] toute la cruauté, en appuyant sur l'infinie tristesse qu'elle dégage, de cette guerre désormais réduite à guère plus qu'un événement d'un passé tellement lointain que nous ne pouvons même plus imaginer tout le tragique que peut encore signifier ce geste, même si c'est celui d'anciens militaires qui s'amusent parfois encore, prétextant l'ébriété, à se saluer militairement avec cette facétie crétine¹¹⁶.

Au vu de ces commentaires, il est donc difficile d'évaluer le degré d'ironie, de moquerie ou de respect qui accompagnent ces séquences. Mais cette incertitude n'est pas inutile.

Notons tout d'abord que d'autres séquences abordent plus frontalement l'ironie, comme lorsque Masako, dans *Printemps précoce*, appréciant peu les anciens combattants ivres que son mari héberge – dont un nommé Sakamoto et incarné par le même Daisuke Katô –, affirme : « *Avec des soldats pareils, je comprends que le Japon ait perdu la guerre.* » C'est une ironie réelle car le film donne la parole à ses soldats qui évoquent ces moments où ils ont dormi « *dans une étable, sur la crotte, serrés ensemble* ». La guerre est constitutive de leurs souvenirs et de leur vie, là où elle n'est pour Masako que la raison pour laquelle ce groupe d'amis ivres se rassemble. C'est leur attitude qu'elle critique, celle-là même qui permet à son mari d'oublier l'anniversaire de la mort de leur fils et qui fâche l'épouse. Le commentaire de Masako ne porte donc pas vraiment sur les soldats, il n'est qu'un élément révélant l'éloignement du couple.

La séquence du *Goût du saké*, pourtant teintée de ridicule, présente aussi une tonalité

¹¹² David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 346 et 372-373.

¹¹³ Jean-Michel FRODON, *Treize Ozu*, op. cit., p. 74.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 75. La rigueur est manifeste notamment par les cadrages, les kimonos identiques des personnages, ou le même plan sur une lanterne, filmée de jour et de nuit, encadrant la séquence.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 111.

¹¹⁶ Kijû YOSHIDA, *Ozu ou l'anti-cinéma*, op. cit., p. 235.

grave. Shuhei est manifestement gêné par la présence et le comportement de son ancien matelot, d'une part parce que ce dernier conserve une forme de rapport hiérarchique qui n'est plus nécessaire, d'autre part parce que le scénario imaginaire rappelle trop étroitement le projet de domination militaire et culturelle de la junte au pouvoir pendant la guerre. Dans *Fleurs d'équinoxe*, il faut ajouter deux choses : le père est dissimulé derrière un camarade lorsqu'ils se mettent à chanter, il n'est donc pas possible d'observer ses expressions ni même de s'assurer qu'il chante vraiment. Dans les autres plans, les visages sont pensifs. Il devient très audacieux de supposer que leurs pensées se limitent à leurs paroles. L'autre élément est que l'ami qui récite le poème a été prié pour le faire, mais refuse de l'achever et repousse les suppliques. C'est aussi avec lui que s'entretient le père par la suite, à qui il suggère de réparer son erreur et de se réconcilier avec sa fille.

Ainsi, les propos concernant la guerre sont tels qu'il n'est pas possible de le lier à une propension au traditionalisme et à la réaction du cinéaste. Tout au plus pouvons-nous affirmer qu'il ne jugeait pas les soldats qui y ont été entraînés et qu'il respectait le droit de ces derniers à se remémorer les moments vécus avec nostalgie. Mais cette impossibilité d'en dire plus entraîne une certitude : celle qu'il est impossible en retour de prétendre qu'Ozu était un traditionaliste convaincu et qu'il était aussi attaché au prétendu monde passé glorieux que les pères vieillissants qu'il décrit dans ses films.

... au coulissage

La mise en série permet donc toujours un surplus de connaissance. Cela est d'autant plus vrai que nous avons comparé ici des séquences similaires, en thèmes ou en motifs, mais que certaines séquences se relient d'un film à l'autre par des plans exactement similaires. C'est ce que Diane Arnaud nomme « remontage par coulissage¹¹⁷ », qui permet d'ouvrir l'imagination du spectateur aux possibles non présents dans les films. La deuxième partie est consacrée à cette capacité d'Ozu à organiser des fictions secondes chevauchant plusieurs films, mais il s'agit ici de montrer comment certains de ces coulissages permettent d'interroger les zones indécidables des scénarios.

Dans la neuvième séquence de *Printemps tardif*, Noriko rentre chez elle après avoir refusé l'invitation de Hattori à se rendre au concert. Elle l'aime (probablement) mais ne peut pas l'épouser car il est fiancé. Noriko est filmée de trois-quarts dos, de nuit, marchant le long

¹¹⁷ Diane ARNAUD, « Le montage des possibles. Ozu, du côté de chez Van Sant et Resnais », dans Diane ARNAUD, Mathias LAVIN (dir.), *Ozu à présent*, op. cit., p. 97.

d'un bâtiment de style occidental, dépassant un arbre avant d'emprunter une rue perpendiculaire et de sortir du cadre. Dans *Les Sœurs Munakata*, Setsuko vient de retrouver Hiroshi¹¹⁸, l'homme qu'elle a aimé dans sa jeunesse mais qu'elle n'a pas pu épouser car elle n'a compris son amour pour lui qu'après son propre mariage avec Mimura. Elle est aussi filmée de trois-quarts dos, de nuit, marchant le long d'un bâtiment très semblable, dépassant un arbre avant d'emprunter une rue perpendiculaire et de sortir du cadre. La présence de ce plan comparable lors d'une séquence semblable où les personnages doivent renoncer à l'amour, renforce la ressemblance entre Noriko et Setsuko, dont les personnalités sont similaires.

Ce constat devient particulièrement intéressant lorsque l'on remarque que les *Sœurs Munakata* présente deux sœurs opposées en tout : Setsuko est l'aînée, c'est une femme traditionnelle qui aime la quiétude des temples, porte le kimono tous les jours et a épousé son mari par arrangement. Mariko est la cadette, et c'est une *modern girl* ou *moga*, qui tient la tradition pour vieillerie, préfère le tailleur et a le mariage d'amour pour idéal. L'opposition des sœurs est assez binaire – c'est justement un des points qui fait que ce film est peu apprécié des commentateurs –, ces dernières ressemblant peu aux personnages ozuiens habituels qui dissimulent leurs pensées et leurs ressentis. Sans oublier que certains points relativisent ce constat, on peut dire que le film présente une incarnation littérale du conflit entre tradition et modernité par la figure des deux sœurs. Or c'est le seul film où le thème est central. En comparaison, *Printemps tardif*, souvent donné comme le plus traditionnel, est plus équivoque. Noriko, qui est qualifiée plusieurs fois de « vieux-jeu » dans le film, n'est pourtant pas au niveau de Setsuko. Son comportement, attaché farouchement à son père, est même surprenant et ressemble bien plus à une crise d'infantilisme qu'au comportement d'une femme traditionnelle : son puritanisme envers M. Onodera est avant tout une condamnation du désir, de la part d'une personne qui ne suit que les siens¹¹⁹. La séquence commune aux deux films permet donc à la fois de rapprocher les deux femmes et de les différencier. Elle indique surtout une piste pour déchiffrer l'une à l'aune de l'autre et à ce titre, les positions de Noriko deviennent plus faciles à élucider.

Terminons avec un dernier exemple : la mort d'Akiko dans *Crépuscule à Tokyo*. La jeune femme a découvert qu'elle était enceinte de Kenji mais n'arrive pas à le trouver pour prendre une décision et choisit l'avortement, seule. Quand enfin ils se retrouvent dans un bar,

¹¹⁸ Il s'agit du prénom de Hiroshi Tashiro, que les Munakata utilisent pour le nommer. Cela indique une certaine affection, par rapport au mari de Setsuko qui n'est appelé que par son nom de famille.

¹¹⁹ Jean-Michel FRODON, *Treize Ozu, op. cit.*, p. 30-31.

il lui reproche d'avoir été introuvable. Akiko le gifle, s'enfuit et se fait renverser mortellement par un train. Ce décès est souvent interprété comme un suicide, notamment par David Bordwell qui trouve que cette mort violente ne sied pas à Ozu¹²⁰. Pourtant rien ne permet d'affirmer avec certitude que cette mort était volontaire. Le seul témoin de l'accident (que n'a pas vu le spectateur) affirme que le passage à niveau était réputé dangereux – cela est confirmé par les plans ouvrant la séquence et appelant à la prudence sur le passage – et que c'est un malheureux hasard que le garde-barrière était absent à ce moment-là, au point que les policiers l'ont emmené, considérant qu'il pourrait être responsable par négligence. Ajoutons qu'Akiko a déjà beaucoup bu lorsqu'elle quitte le bar en courant. De son côté, la sœur aînée, Tokiko, prétend que sa cadette est morte par la faute de leur mère, qui ne les a pas élevées et est réapparue à Tokyo. Tokiko pense que sa sœur s'est tuée pour cette raison, alors même que le spectateur sait qu'il pourrait y avoir une autre raison, sa relation avec Kenji et l'avortement qui l'a fait souffrir (après l'opération, elle aperçoit son très jeune neveu et fond en larmes). Bordwell et Hasumi¹²¹ croient au suicide : c'est une hypothèse plausible, mais en fait autant que celle de l'accident.

Ce que l'analyse de *Crépuscule à Tokyo* révèle, c'est que le suicide pour lequel il a été critiqué¹²² n'est pas avéré. Or la mort violente utilisée comme rebondissement scénaristique est présente dans le cinéma d'Ozu : Mimura s'effondre à force de noyer son désespoir dans l'alcool dans *Les Sœurs Munakata* ; Manbei fait fi de son état de santé et meurt dans les bras de sa maîtresse dans *Dernier Caprice*. Et on peut bien sûr remonter jusqu'au *Voyage à Tokyo*, dont la mort de Tomi est aussi brusque qu'inexpliquée. Ce n'est pas la mort d'Akiko qui ressemble plus à une béquille scénaristique que d'autres occurrences ozuiennes : c'est parce qu'elle a lieu dans un film qui utilise d'autres éléments plus inhabituels – une attention sur des personnages plus jeunes, moins stables et leur fréquentation de lieux mal famés ; la grossesse et l'avortement ou même l'arrestation d'Akiko – que la mort de la jeune femme est aussitôt envisagée comme un suicide. Ce qui ne devrait pas nous faire oublier, en comparant les films entre eux, que chez Ozu la mort est toujours une manifestation du cours normal des choses¹²³.

¹²⁰ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 339.

¹²¹ Shigehiko HASUMI, *Yasujirô Ozu*, op. cit., p. 154.

¹²² Si Bordwell a raison de dire que c'est un film construit plus sur la crise que le quotidien – probablement influencé par le *taiyozoku* (une forme de Nouvelle Vague) triomphant, cela n'implique pas pour autant que le suicide soit indiscutable. Voir David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 339-342.

¹²³ Les cas des *Sœurs Munakata* et, plus particulièrement, de *Crépuscule à Tokyo*, ont été développés à l'occasion de journées d'études doctorales ayant fait l'objet d'une publication : Quentin BARROIS, « La sous-interprétation : garde-fou d'une hypothèse heuristique », *Plastik*, n°11, « Interpréter les œuvres : questions de méthode » [en ligne], 15 décembre 2022 (lien en bibliographie).

Nous avons vu que les éléments d'indécidables dans les films sont pour nous un moteur rendant sensible aux échos vers les autres épisodes du corpus. Ils incitent à mettre en série ce qui semble exceptionnel et flou afin de déterminer ce qui se répète réellement dans le processus et ce qui est nouveau. En d'autres termes, l'indécidable élabore une dialectique du connu et de l'inconnu dans les films. Et c'est à ce titre que nous y lisons une image de la quotidianisation dont parle Bruce Bégout.

Nous nommons *quotidianisation* ce processus d'aménagement matériel du monde incertain en un milieu fréquentable, ce travail de dépassement de la misère originelle de notre condition par la création de formes de vies familières. [...] Quotidianiser, c'est donc assimiler *jour après jour* le monde hostile à travers tout un filtre de croyances et d'objets de coutumes et de symboles qui donnent prise sur la réalité¹²⁴.

Nous analysons le monde d'Ozu en tant qu'il manifeste un processus de quotidianisation. C'est-à-dire qu'il met en lumière ce qu'est une vie quotidienne dans sa gestion du familier et de l'étranger d'une part et, d'autre part, qu'une fraction de son sens n'est compréhensible que lorsqu'on l'analyse en étudiant ce filtre de croyances, d'objets et de symboles assimilés petit à petit. Nous avons essayé d'établir comment cela se manifeste dans la logique de construction des histoires, mais cela ne saurait être concluant sans étudier le retour des mêmes acteurs dans des rôles similaires, objet du prochain chapitre.

¹²⁴ Bruce BÉGOUT, *La Découverte du quotidien*, op. cit., p. 225.

Chapitre II

Des acteurs-personnages entre fonction et altérité radicale

1 – Typologie des personnages ozuiens

Le sentiment de retour du même que l'on peut éprouver devant les films d'Ozu n'aurait certainement pas la même force s'il ne s'établissait pas à partir de la présence répétée d'acteurs fétiches. Setsuko Hara*, Chishû Ryû*, Shin Saburi* ou Chôko Iida* sont des noms qui reviennent de nombreuses fois¹. La raison de cette présence est liée à la Shôchiku, dont la structure ressemble à celle des Majors hollywoodiennes : les acteurs-stars sont dépêchés sur les films des maîtres, qui n'ont pas toujours le choix de la distribution des rôles. Mais s'arrêter à cela serait bien sûr une erreur : d'une part, le retour des acteurs n'implique pas nécessairement qu'ils incarnent des rôles semblables – au contraire, quelqu'un comme Alain Resnais préfère explorer différents rôles pour la même personne² – ; d'autre part, ce constat ne dit rien des effets ainsi produits. C'est ce à quoi s'attelle ce chapitre, dans lequel nous serons amenés à jongler des noms des acteurs à ceux de leurs personnages. En effet, la logique d'Ozu est telle qu'il faut à la fois parler d'acteurs-personnages et de personnages-fonctions. Le premier terme renvoie au fait que les membres de la troupe tendent à interpréter le même type de rôle, le second terme exprime le fait que ces personnages effectuent des trajectoires semblables. Ainsi les acteurs reproduisent à la fois le rôle, et l'emploi de ce dernier dans la fiction.

Pour caractériser ces personnages, nous partirons de l'hypothèse qu'à un type de personnage est dévolu un nombre limité de possibilités (dans leur caractère comme leurs actions) mais aux variantes infinies. Nous aurons donc à établir des catégories de personnages (principaux, secondaires, etc.) en dissociant ce qui fait leur stabilité de ce qui permet leur variation, selon les fonctions proposées par Alain Masson³. Pour chaque personnage-fonction, nous partirons d'un acteur-personnage qui en est la matrice, avant d'envisager ses déclinaisons incarnées dans d'autres acteurs qui en héritent. De ce réseau de fils reliant rôles

¹ Pour des raisons de clarté, dans ce chapitre, les noms des acteurs seront suivis d'une astérisque afin de les différencier plus aisément des noms des personnages qu'ils incarnent. Voir le livret des personnages-fonctions.

² Plus proche d'Ozu, et même à la Shôchiku, on peut également penser au duo de Toshiro Mifune et Takashi Shimura, qu'Akira Kurosawa a employé de bien diverses façons.

³ Alain MASSON, « Bien définir et bien peindre », art. cit., p. 37.

et incarnations, nous pourrions envisager la notion d'héritage entre les acteurs, liée au vieillissement mais aussi à une certaine idée d'interchangeabilité, avant de développer enfin ce qui fait que ces personnages, tout fonctionnels qu'ils soient, ont toujours une part d'indécidable et de singularité, qui manifestent l'altérité. Or nous verrons au fil de cette typologie que cette tension entre la fonction – mélangeant rôle social et archétype fictionnel – et l'altérité radicale – ces personnages sont toujours des individus – est un autre pilier de la quotidienneté ozuienne.

Parentalité et filiation : la fille (le centre)

Au sein de la période tardive, sept films s'organisent autour de la relation entre des parents et leur progéniture, le plus souvent un père et une fille. C'est tout naturellement que nous commencerons par ce duo, en nous concentrant d'abord sur l'élément le plus jeune, qui est au centre des attentions.

Setsuko Hara* est une figure fondamentale du cinéma d'Ozu, au point que sa présence suffit à caractériser certains de ses films. Pour définir son personnage-fonction, il faut partir de Noriko, nom de son personnage dans *Printemps tardif*, *Été précoce* et *Voyage à Tokyo*. Cette « trilogie Noriko⁴ » permet efficacement de séparer les aspects stables des aspects changeants. C'est une jeune femme, âgée d'environ vingt-cinq ans, dont les parents (beaux-parents dans le dernier) essaient d'organiser le mariage, malgré la tristesse que cela peut engendrer pour eux ou pour elle. Noriko est une femme enjouée et dynamique dont la politesse n'a d'égale que sa gentillesse, son dévouement et sa délicatesse. C'est donc une femme portée vers les autres auxquels elle apporte son soutien, ses conseils, sa bonne humeur. Une telle description a pour rôle de la désigner comme partenaire idéale, qui ne saurait laisser insensible un homme célibataire de la société de cette époque, mais aussi comme un membre loyal et solide de la famille qui peut compter sur elle.

Pour autant, ce personnage idéal socialement se caractérise aussi par une certaine indépendance et des désirs. C'est ce que met très bien en avant l'analyse de *Printemps tardif* par Frodon que nous avons déjà relevée⁵ : Noriko suit ses propres désirs et n'a pas l'intention, dans un premier temps, de laisser son père choisir son avenir pour elle. On a vu que la Noriko d'*Été précoce* ignore les conseils de sa famille en la matière et choisit son compagnon selon ses propres critères. Quant à la Noriko de *Voyage à Tokyo*, il est difficile de trancher sur la

⁴ Suzanne BETH, *L'Impuissance du cinéma*, op. cit., p. 80.

⁵ Jean-Michel FRODON, *Treize Ozu*, op. cit., p. 30-31.

réaction qu'a son beau-père, mais tous les auteurs évoqués précédemment conviennent sur le fait que la jeune femme n'est pas le cliché que les vieux imaginent : elle a achevé le deuil de leur fils, Shoji, et ne désire pas particulièrement se remarier parce que, du fait de ce décès prématuré, elle a pu goûter la vie d'une femme libérée de lien marital, pouvant utiliser son temps pour elle-même, pour s'épanouir. Ainsi, les versions de Noriko disposent d'un caractère assez proche, mais expérimentent différentes situations : respectivement célibataire fuyant le mariage, célibataire choisissant son mari, veuve refusant le remariage⁶.

Il est presque surprenant de voir comment Hara* est souvent réduite à Noriko chez les critiques, mais il faut bien reconnaître que la ressemblance des personnages est telle que cette répétition s'incarne littéralement dans l'actrice. L'autre étrangeté consiste dans le fait que les personnages de Hara* sont parfois lus comme un pur produit de la tradition – loyale et dévouée envers le père et ne se concevant que mariée –, alors que Noriko échappe manifestement à une telle réduction. Ce sont sans doute les rôles de deux autres films qui orientent cette interprétation. Comme nous l'avons vu notamment avec la séquence identique qui les relie, *Printemps tardif* est très proche des *Sœurs Munakata*, dans lequel Setsuko (Kinuyo Tanaka*) est une femme mariée traditionaliste. Tout en ayant des points communs avec Noriko, la radicalité des positions de Setsuko montre bien en comparaison que Noriko est plus complexe. Ça n'est pas tout. Dans *Crépuscule à Tokyo*, Setsuko Hara* interprète Takako, présentée aux côtés de sa sœur Akiko (Ineko Arima*). Takako est mariée à Numata avec lequel elle s'entend mal (de même que Setsuko est mariée à Mimura, alcoolique et violent) au point de retourner vivre chez son père avec lequel elle s'entend bien mieux que sa sœur rebelle. En devenant Takako, Setsuko Hara* est restée proche de ses précédents rôles, très attachés à leur père, mais a perdu le côté indépendant, dont a hérité dans ce film Ineko Arima* qui le tenait déjà du précédent, *Fleurs d'équinoxe* (rappelons aussi que dans les *Sœurs Munakata*, Setsuko est opposée à sa sœur Mariko, moderne, énergique et déterminée). Il semble donc que Noriko tient aussi des caractères de Setsuko et Takako, bien que cette dernière soit la transition vers les rôles plus tardifs de Setsuko Hara* en adulte.

C'est donc à partir d'une actrice-personnage, Setsuko Hara* incarnant Noriko, que

⁶ En 1953, une critique française dressait un portrait semblable de ces héroïnes d'un genre nouveau, « tantôt en kimono et tantôt en tailleurs, affectant une obéissance toute archaïque et tantôt une audace toute américaine », ce qui faisait d'elles « un type humain assez hybride et fort curieux ; car à un certain désir de liberté, elle joint les qualités traditionnelles de la femme japonaise » que sont la piété filiale, la douceur et la fidélité. La critique estime – sans doute à juste titre – que ces nouveaux rôles de femme sont une des raisons qui ont permis l'essor du cinéma japonais dans les années 1950 (ce qu'on appellera plus tard l'Âge d'or du cinéma japonais). Voir Suzanne AUDREY, « Les femmes et le cinéma au Japon », *Cahiers du cinéma*, n°30, spécial « La femme et le cinéma », Tome V, Noël 1953, p. 46-47.

s'est inventé le personnage-fonction qu'est cette jeune femme, appelée Noriko, Setsuko⁷ ou Akiko⁸, autour duquel se cristallisent les enjeux relationnels principaux : le mariage arrangé ou d'amour, la séparation douloureuse avec la famille et avec les amis, la possibilité d'être disponible pour les autres contre celle d'exister pour soi. Sans être toujours le personnage principal des films où elle apparaît, cette fonction tend à polariser les films autour d'elle.

Parentalité et filiation : le père (le pôle)

Chishû Ryû* est l'acteur ayant le plus joué avec Ozu : présent dans tous les films depuis *Une auberge à Tokyo* (1935), pour des rôles allant de la simple apparition (*Dernier caprice*) au rôle principal (*Le Goût du saké*). Il est de fait plus difficile à associer à une seule fonction, étant donné la différence entre les rôles qu'il a tenus, même en se limitant à notre corpus strict depuis 1949. Il est pourtant logique de s'en saisir après le cas Hara*-Noriko, car la fonction que tient Ryû* est à déterminer selon cette dernière. En effet, il est le père de famille, le plus souvent sage et mesuré, attaché à la fois au bonheur de ses enfants et de sa fille en particulier, et à une certaine idée de la réussite, dont il croit que le bonheur découle. C'est sur ce dernier point qu'il est en décalage avec sa progéniture qui peut envisager les choses différemment, à l'instar de Noriko. Qu'il soit autoritaire ou mesuré dans sa déclinaison, il n'en devient pas moins un obstacle aux aspirations de sa fille, car même s'il agit dans le souci de cette dernière par amour et lucidité, il en vient à s'opposer à elle et surtout à ses désirs.

À ce titre, même dans les cas où Ryû* n'est pas le père de la fille à marier, il tient le rôle de guide moral (dans tout ce que la morale a de coercitif). C'est ainsi que son interprétation de Koichi, le frère de Noriko dans *Été précoce*, tout en grimace crispée et tête penchée, est à rapprocher de la manière dont le père gère la crise avec ses enfants dans *Bonjour*. Koichi tient en l'occurrence de l'autorité du père, mais également des caractéristiques de l'entremetteuse (dont nous parlerons ensuite), notamment dans la séquence célèbre où il se cache derrière un *fusuma*⁹ pour guider sa femme dans l'interrogatoire visant à faire parler Noriko de ses sentiments amoureux supposés. Bien qu'il soit souvent un obstacle

⁷ La nièce de Taeko, personnage principal du *Goût du riz au thé vert*, s'appelle Setsuko et subit les influences de ses proches pour se marier, tout comme la jeune femme de *Fleurs d'équinoxe* jouée par Ineko Arima*.

⁸ Akiko est un prénom très intéressant car il a servi à nommer des jeunes femmes (*Crépuscule à Tokyo*) et des femmes adultes veuves (la fameuse Akiko Miwa dans *Printemps tardif* et *Fin d'automne*, le personnage de Setsuko Hara* dans *Dernier caprice*), mais qui pourraient se remarier. Voir le développement sur l'héritage dans les pages qui suivent.

⁹ Un *fusuma* est un panneau coulissant plein (en bois), à la différence d'un *shôji*, fait de papier de riz translucide.

aux désirs de ses enfants, le père est amené majoritairement à baisser les armes face à ces derniers, en particulier lorsqu'il semble intransigeant.

Il semble que le rôle matriciel de cette fonction est dans le bien nommé *Il était un père*, où Chishû Ryû* cumule les fonctions de père, de mère de substitution (il est veuf), et de professeur, comme le montre la séquence où il aide son fils aux devoirs tout en reprenant des vêtements¹⁰. Malgré l'abandon de sa profession d'enseignant après un accident, il n'a de cesse d'enseigner l'intégrité à son fils. C'est un père sévère mais juste, prêt à tous les sacrifices pour que son fils ait la meilleure vie possible, comme la mère du *Fils unique*. Ce premier archétype ne présente aucun défaut, la dureté dont il peut faire preuve étant justifiée par la reconnaissance que lui témoigne son fils. Notons au passage que cette figure de père qui respire l'autorité et qui est admirée pour cela est assez rare et n'est pas sans inspiration hollywoodienne, d'après Tadao Sato¹¹. C'est en tout cas avec ce mélange entre autorité naturelle, réserve et propension au sacrifice, qui s'opère dans *Il était un père*, que Ryû* est incarné dans un rôle paternel à des degrés différents. En fait, deux fonctions sont cumulées par ce dernier : celle d'autorité et de bienveillance.

Le deuxième aspect, la bienveillance, est ce qui fait que dans *Fin d'automne*, sa brève apparition en tant qu'oncle de la jeune femme, l'assimile dans un rôle en partie paternel et positif. Comme porteur de la voix de son défunt frère, il semble dépositaire de la bénédiction paternelle pour sa nièce et sa belle-sœur. Dans les films se concentrant entre autres sur un homme – *Printemps précoce* et *Fleurs d'équinoxe* – Ryû* joue un simple ami de la famille : Onodera dans le premier et Shukichi Mikami dans le second. Les deux parviennent, par leurs conseils, à infléchir les rancœurs entre les personnages et permettre la réconciliation de l'homme, respectivement avec sa femme et sa fille. Ainsi, lorsqu'il n'est pas père, la fonction de Ryû* est-elle encore d'apporter un soutien moral aux personnages, de les aider avec la sagesse dont il est largement pourvu.

La fonction paternelle associée à Chishû Ryû* est donc déclinée entre deux pôles, autorité et bienveillance, que les héritiers auront à se partager. Avant cela, il convient de remarquer que la figure du père n'est pas exempte de défaut, en dépit du modèle inaltérable de 1942. On peut tout d'abord rappeler que les films tendent à acter sa défaite, accusant la vanité de son autoritarisme, dans *Été précoce* et plus particulièrement *Bonjour*. Dans ce dernier, le revirement de son choix à acheter une télévision est brusque et il ne réagit que peu aux

¹⁰ Diane ARNAUD, « Ozu ou l'école de la vie », conférence du cycle « Cas d'école », donnée dans le cadre de l'Académie du Forum des images, le 11 novembre 2016. Consulté en ligne sur le site forumdesimages.fr.

¹¹ Tadao SATO, *Le Cinéma japonais*, T. 1, *op. cit.*, p. 49.

réactions enthousiastes de ses enfants et maintient sa sévérité après avoir rendu les armes, comme pour maintenir une dignité un peu risible. Même lorsqu'il ne se positionne comme adjuvant, il est inapte à apporter des conseils valides pour ses enfants : dans *Les Sœurs Munakata*, la « sagesse des anciens est digne de respect, mais à peu près inutile, face à la situation moderne¹² » ; tandis que dans *Crépuscule à Tokyo*, il est maintenu en périphérie de l'histoire, Takako essayant tant bien que mal de tenir le rôle de l'adulte pour sa sœur Akiko. Il y a comme un non-dit dans ce film, selon lequel la jeune femme se démène, abandonnée de tous, parce que tout bienveillant qu'il soit, la sagesse du père est pétrie de moralisme : Akiko ne cherche pas son aide car elle ne peut que le craindre dans sa situation.

Enfin le père place parfois le pôle de l'ambition pour ses enfants au-dessus du pôle affectif. Cette ligne est développée dans *Voyage à Tokyo* et dans *Le Goût du saké*. Dans le premier, les parents rejouent la déception de la mère du *Fils unique* : à leurs yeux, s'établir à Tokyo était gage de réussite économique, tous ces parents sont donc déçus de voir que leurs enfants connaissent des difficultés. Le couple échange sur le quartier où ils se trouvent, remarquant qu'il ne ressemble pas à celui dont leur fils rêvait et en déduisent que les affaires ne fonctionnent pas beaucoup. Dans *Le Fils unique*, cette désillusion se résorbe par un acte de générosité du fils qui fait apparaître à la mère que la plus belle richesse est celle du cœur ; dans *Voyage à Tokyo*, les parents n'ont pu observer cette générosité que chez leur belle-fille, et se persuadent eux-mêmes que leurs enfants sont suffisamment gentils pour s'en réjouir. De retour de Tokyo, chez leur plus jeune fils Keizo à Osaka, le père constate ainsi :

Shige était beaucoup plus gentille dans le temps.

– *C'est bien vrai.*

– *Les filles changent quand elles se marient.*

– *Koichi aussi est différent. Lui aussi était plus gentil.*

– *Ils ne sont pas toujours comme on le voudrait. [Ils rient.] On ne peut pas trop exiger d'eux.*

– *Ils sont plus gentils que la moyenne. En fait, nous avons de la chance.*

– *Nous devons admettre que nous sommes plutôt heureux.*

– *C'est vrai. Nous avons beaucoup de chance.*

Après cet échange, ils continuent de s'éventer lentement, les yeux pensifs, avant qu'un plan de linge étendu mette fin à la séquence – comme le ciel bleu a mis fin à celle du premier soir. La cinquième réplique opère un retournement d'opinion et de point de vue : en passant de l'impuissance à faire de ses enfants ce qu'on voudrait, on en vient à la chance d'avoir des enfants plutôt gentils. Les parents se persuadent ainsi qu'ils sont heureux mais cela ne remplace pas la déception de les voir s'éloigner affectivement et idéalement.

¹² Jean-Michel FRODON, *Treize Ozu, op. cit.*, p. 36.

Mais cette reconnaissance a d'autant plus de sens que la troisième réplique induit la notion de mariage qui change les filles. Pourtant, la ligne du *Goût du saké* radicalise le rapport du parent au mariage de son enfant. Jean-Michel Frodon a raison de parler d'un « film sans amour¹³ », sans le moindre geste d'affection. Dans la séquence où le père retrouve un ancien professeur dont la fille s'occupe du logis, il constate qu'ils sont malheureux et se met en tête d'éviter cela en mariant sa propre fille au plus vite. C'est sa peur de devenir comme le vieil homme et non son empathie envers la fille, qui le motive à agir ainsi. Ce qui mène infailliblement à la séquence juste avant le mariage, où la fille n'échange pas un mot avec son père, puis à la séquence où le père se retrouve seul dans la maison. Reprises de *Printemps tardif*, ces séquences en sont une version glaciale, brutale, sans émotion autre que le dépit et le chagrin. Shuhei Hirayama, le rôle de Ryû* dans *Le Goût du saké*, est la version la plus absolue du pôle autoritaire-moral de la fonction de père. Avec cette représentation, on comprend que les filles changent après le mariage, comme l'évoque son homologue au même nom de famille, Shukishi Hirayama, dans le *Voyage à Tokyo*. Comment les parents pourraient-ils exiger quoi que ce soit de leurs enfants après une telle agitation pour les éloigner d'eux ? C'est pour cette raison que la reconnaissance du fait qu'ils ont été heureux s'impose : en acceptant de relayer la tradition sociale, ils s'obligent à s'en satisfaire et à s'accommoder de la façon dont leurs enfants ont agencé leur vie.

Parentalité et filiation : la mère

Si la fonction paternelle s'organise autour de deux pôles, une telle partition n'est pas observable dans les figures maternelles qui sont plus variées. Pour être tout à fait exact, les pères des familles qui ne sont pas au centre de la ligne principale (tels les trois amis dans *Fin d'automne*) n'ont que peu de rapport avec la fonction paternelle. Au contraire, les mères de famille ont toujours une fonction de mère, mais il en existe plusieurs. La première est justement celle qui est en lien direct avec la fonction paternelle. C'est le cas de Shige Mamiya et Tomi Hirayama, que Chieko Higashiyama* interprète respectivement dans *Été précoce* et *Voyage à Tokyo*. Ce sont en fait des grand-mères vieillissantes et il est intéressant de noter que cette différenciation d'âge n'est pas aussi marquée chez les pères. Cette vieille femme forme avec son mari un couple solide qui impose le respect par sa continuité dans le temps, sa capacité à avoir surmonté l'adversité. Cette expérience lui permet d'affronter les nouvelles

¹³ Jean-Michel FRODON, *Treize Ozu*, op. cit., p. 110.

mésaventures avec philosophie. En contrepartie, elle a une propension pour les regards pensifs renvoyant aux véritables blessures qui ne guérissent pas : la disparition de Shoji, son fils dans les deux films. C'est elle qui lance la remémoration des souvenirs avec son mari, comme lorsqu'elle pointe le ballon qui s'envole lors de la séquence de pique-nique dans le film de 1951, lui rappelant aussi bien Shoji que son frère Koichi.

On pourrait ainsi dire qu'elle se rattache surtout au pôle de bienveillance du père, mais ce regard tourné vers le passé est aussi celui qui est garant de la tradition. Dans la même séquence, ils évoquent ensemble leur espoir que Noriko choisisse la proposition de mariage arrangé de son patron. À leurs yeux, ce moment où les enfants quittent le nid est la meilleure période de leur vie (ce qui est une version plus enthousiaste de l'auto-conviction de *Voyage à Tokyo*). Quand ils apprennent la nouvelle selon laquelle Noriko choisit finalement Kenkichi Yabe, c'est sa mère qui soutient Koichi dans l'interrogatoire. Après s'être retirée à l'étage avec son mari, elle songe : « *Quelle insouciance. Prendre une telle décision toute seule. Comme si elle s'était faite toute seule.* » Ce à quoi son mari acquiesce en soupirant, mais sans ajouter de mot. De plus, Ozu raccorde le visage, aux yeux cachés, de la mère, à celui de Koichi, resté coi dans le salon. La mère peut donc se substituer au père dans le rôle de garant moral.

Cela n'a rien d'étonnant si l'on considère ce que les fonctions parentales doivent aux rôles portés par Chôko Iida* : Tsune dans *Le Fils unique* et O-Tane dans *Récit d'un propriétaire*¹⁴. Tsune est la matrice du rôle de Ryû* dans *Il était un père* et ne cesse de hanter *Voyage à Tokyo*. Elle incarne à la fois une sévérité sans faille, à la hauteur des sacrifices qu'elle a dû endurer pour son fils, et un amour inconditionnel se révélant dans le film par la simple envie que le fils soit heureux et digne. D'une façon particulière, O-Tane tient aussi de cette dualité, prise qu'elle balance entre l'envie de se débarrasser du garçon et le devoir d'hospitalité, qui se redouble d'affection grandissante. Il y a donc chez la seconde une tension entre la possibilité de chasser ou de garder l'enfant, qui déplace celle, chez la première, entre la déception et l'admiration de ce qu'accomplit le fils. La mimique de réprobation que nous décrivions chez Ryû* – grimace crispée et tête penchée – nous semble venir directement de Chôko Iida*, lorsqu'elle tente d'éloigner le garçon dans *Récit d'un propriétaire*, tandis que c'est sa personnalité qui provient du rôle du *Fils unique*.

La fonction de mère incarnée par Iida* se transmet donc, dans la période tardive, à une grand-mère, qui partage des fonctions similaires avec le père. Le couple âgé reste un obstacle

¹⁴ Chôko Iida* a joué dans bien d'autres films d'Ozu, mais ces deux films sont les plus liés à notre corpus.

à la définition d'un chemin personnel pour les enfants. Malgré leur bonne volonté, leur sagesse qui leur fait accepter une situation inexorable qu'ils n'ont pas choisie, ainsi que leurs vœux de bonheur envers leur progéniture, la fille doit s'opposer à eux et affronter notamment leur tristesse. L'articulation centrale parent-enfant et en particulier le duo père-fille incarné au mieux par le tandem Hara*-Ryû*, est la relation qui a été la plus commentée. Mais toute centrale qu'elle est, elle fonctionne avec d'autres éléments éminemment importants du système, qu'il s'agit de ne pas ignorer.

Cercle familial : tantes, sœurs, belles-sœurs

C'est le cas des actrices Kuniko Miyake* et Haruko Sugimura* qui, fortes de leurs neuf films chacune auprès d'Ozu, sont en fait plus fréquentes que Setsuko Hara*. Les deux ont donc une place de choix au milieu des figures ozuiennes. Commençons par Haruko Sugimura*, qui a endossé plusieurs rôles différents, mais est intimement lié au père. En effet, son rôle matriciel est celui de la tante Masa dans *Printemps tardif*. Sœur du père, tante de la fille à marier, c'est une entremetteuse particulièrement active. Elle partage les mêmes objectifs que le père sans être ralentie par l'attachement de ce dernier. Son impact est donc souvent plus décisif que le père lui-même, comme on l'a vu justement dans *Printemps tardif*, où c'est elle qui trouve le prétendant et le fait admettre à Noriko. Tami Yabe, dans *Été précoce*, n'est certes pas la tante de Noriko, mais c'est également elle qui confie son désir de mariage entre la jeune femme et son fils Kenkichi : de Masa, elle garde l'entremise. Même dans *Crépuscule à Tokyo*, qui ne consiste pas en une intrigue de mariage, la tante Shigeko, constatant que sa nièce Akiko vient souvent lui demander de l'argent, conseille à Shukichi de la marier pour lui éviter une vie dissolue. Car avec cette responsabilité d'entremise, les rôles de Sugimura* sont marqués par la morale. Elle ne prend que peu en compte les aspirations des jeunes femmes et critique leur idéalisme qu'elle juge naïf. Elle semble en fait tout percevoir selon l'efficacité à accomplir ses objectifs, ce qui la rend peu amène voire hypocrite selon les circonstances. Cela se manifeste au-delà de ses relations avec les personnages, par exemple par le porte-monnaie trouvé par hasard au temple dans *Printemps tardif* : malgré ce qu'elle affirme, on ne saurait dire si Masa va rendre le porte-monnaie ou le garder. Ce qu'on retrouve aussi dans *Bonjour*, où en tant que présidente de l'association du quartier, elle doit récupérer les contributions de ses voisins. L'argent semble à un moment perdu et elle n'hésite pas à accuser l'une de ses voisines sans preuve, avant de réaliser qu'elle en avait juste oublié la cachette. Le doute plane sur l'honnêteté de ses personnages – ou leur gentillesse –, ce qui

n'est pas traité sans humour.

Dans le même temps, les films ne se contentent pas d'en faire un personnage moral mais aigre, efficace mais ridicule. Sa personnalité affirmée lui permet en contrepartie d'être un personnage capable d'énoncer des vérités crues. Dans *Voyage à Tokyo*, le vieux père n'a nulle part où aller et après une nuit d'ivresse, échoue chez Shige, la fille aînée. Cette dernière, furieuse et dépitée – il avait promis d'arrêter de boire après la naissance de la plus jeune fille –, explique à son mari : « *C'était une vraie éponge dans le temps. Il était toujours rond et embêtait maman.* » Elle a donc ses raisons d'en vouloir à son père et elle produit la seule critique du film envers le vieil homme. Dans *Dernier caprice*, elle semble surtout préoccupée par les objets ou vêtements qu'elle pourra récupérer avec le décès de son frère, mais c'est aussi celle qui brosse le portrait le plus à charge de Manbei : « *Il était vraiment insouciant. Il n'en faisait qu'à sa tête. [...] Il était égoïste et avare. [...] Il aurait dû mourir l'autre jour quand on était tous là. [Elle rit.] Il a toujours dilapidé nos trésors familiaux. C'était un homme inconscient, odieux.* » Ce côté brusque, pouvant être perçu comme inapproprié en circonstances de deuil, est plutôt une contenance pour noyer son chagrin, qu'elle ne dissimule d'ailleurs qu'à moitié. De plus, les membres de la famille ne s'en offusquent pas, reconnaissant la justesse de la plupart de ses paroles. Dans *Le Goût du saké* enfin, elle joue la fille de l'ancien collègue du père. Le personnage de Ryû* la voit comme une femme aigrie, destin qu'il ne veut pas pour sa propre fille. Mais il refuse d'envisager qu'outre le fait de ne pas s'être mariée, Tomoko souffre de devoir subir l'alcoolisme d'un père persuadé de sa médiocrité et qui ne nourrit que ses rêves brisés. À ce titre, Sugimura* incarne à la fois le rôle d'une femme intégrée dans la famille traditionnelle et en même temps le rôle qui en accuse le dysfonctionnement. Tout se passe comme si la part sombre de ce personnage-fonction indiquait que la part lumineuse était peut-être une façade. Les rôles de Sugimura* prolongent donc les fonctions du père, comme au négatif : en tant qu'entremetteuse, elle contribue à maintenir l'ordre normal des choses grâce à l'institution du mariage ; mais elle tend pourtant à montrer que cela ne va pas de soi et manifeste une sorte de retour du refoulé à l'encontre des mâles qui l'entourent.

Tout autre est la situation de Kuniko Miyake*, qui a pu avoir pour rôle celui de la belle-sœur lorsque le personnage principal est la fille, d'épouse d'ami lorsque l'histoire est centrée sur le père. Elle est dans la force de l'âge et est souvent mère. Bien qu'un de ses premiers rôles de ce type soit dans *Les Frères et Sœurs Toda* et qu'elle apparaisse dans *Printemps tardif*, son rôle matriciel est celui d'*Été précoce* : Fumiko, l'épouse de Koichi et

belle-sœur de Noriko. Sa fonction est celle d'une adjuvante, confidente attentive et bonne conseillère, caractérisée par sa bienveillance et sa compassion. Ce n'est pas un hasard si c'est à elle que se confie Noriko sur la plage et, alors qu'elle demande à son mari s'ils doivent tenter de la raisonner concernant le mariage, si elle comprend et accepte les positions de sa belle-sœur. Miyake* est en fait une femme lucide qui est incluse dans un système souvent injuste envers les femmes mais qu'elle a apprivoisé et accepté, sans doute plus que Sugimura*. Comme elle maîtrise les codes sociaux, elle peut influencer les hommes et soutenir les femmes de son entourage.

Toutefois, il ne faut pas minimiser qu'elle est essentiellement perçue en couple, ce qui peut influencer son rôle. Dans *Les Frères et Sœurs Toda* justement, elle est Kazuko, mariée à Shin'ichiro, le fils aîné qui, le premier, chasse de chez lui sa mère et sa sœur. Kazuko est alors aussi mesquine que son mari et multiplie les petites attaques envers sa belle-famille. Dans *Voyage à Tokyo*, elle n'a pas beaucoup de marge de manœuvre face à l'accaparement de Koichi : occupée avec ses enfants, elle ne peut pas plus s'occuper des vieux parents. Mais dans ce cas, ce sont les enfants qui manifestent surtout l'impatience par rapport aux grands-parents : Fumiko, elle, manifeste de la compassion envers ces derniers qu'elle ne peut pas aider. Sous le nom de Nobuko, elle a enfin été mariée deux fois à l'acteur Nobuo Nakamura*, qui endosse souvent des rôles oscillants entre le sérieux et le ridicule, ce qui permet à Kuniko Miyake* de se dessiner en contrepoint. Ainsi dans *Fin d'automne*, elle est consciente des sentiments anciens – et peut-être persistants – de son mari pour Mme Miwa, mais ne lui en tient pas rigueur. Tout juste se contente-t-elle de se moquer gentiment de lui. C'est bien l'ironie et l'humour qui lui permettent de surmonter les tracasseries de la vie quotidienne, notamment lorsque ses enfants ne l'écoutent pas. Si elle peut sembler dépassée par ces enfants turbulents, dans *Été précoce*, *Voyage à Tokyo* et *Bonjour*, elle les gère avec sensibilité et appel au bon sens, laissant l'autorité (improductive) à son mari.

On peut reconnaître bien sûr qu'elle n'est pas plus efficace que ses maris respectifs pour gérer les crises de sa progéniture. Néanmoins, c'est auprès des adultes que sa capacité à écouter devient la plus précieuse. Même dans sa très courte apparition de *Printemps précoce*, c'est en tant qu'épouse de Yutaka Kawai, avec qui elle gère un bar où se retrouvent les hommes pour se confier, qu'elle est associée à cette fonction. À l'inverse, on peut dire qu'Akiko Miwa, son rôle dans *Printemps tardif*, se rapproche davantage de l'autre Akiko Miwa – celle jouée par Setsuko Hara* dans *Fin d'automne* sur laquelle nous reviendrons – que de la fonction habituelle de l'actrice. Toujours est-il que Miyake* et Sugimura* font d'autant plus partie du socle du monde ozuien que contrairement à Hara* et Ryû*, elles sont

peu concernées par la notion d'héritage et ont tenu leur personnage-fonction tout au long de la filmographie. Elles forment un duo comparable mais sensiblement différent : Sugimura* est du côté des anciens presque par défaut et participe à l'ordre social par l'action, les intrigues, les suppliques ; Miyake*, du fait de sa fonction d'écoute et de conseil, crée davantage un pont entre les générations, qu'elle aiguille plus qu'elle n'influence¹⁵.

Cercle familial : enfants

Aussi fréquente que soit la présence répétée des acteurs adultes, le cas de la plus jeune génération est assez frappant. Minoru, l'aîné, et Isamu, le cadet, sont les noms des deux jeunes enfants du couple de Koichi et Fumiko (Kuniko Miyake*) dans *Été précoce* et *Voyage à Tokyo*, et des enfants de la même actrice dans *Bonjour*. Le même acteur, Kaoru Murase*, joue Minoru dans les deux premiers, tandis que deux acteurs différents prennent le rôle d'Isamu. Koji Shitara*, qui apparaît comme silhouette dans *Le Goût du riz au thé vert* reprend le rôle de Minoru dans *Bonjour*, aux côtés de Masahiko Shimazu* en tant qu'Isamu. Ce film est la dernière apparition d'un duo d'enfants sous ce nom, mais les deux enfants-acteurs restent dans l'univers d'Ozu. Shitara* joue le fils d'un ami de la famille dans *Fin d'automne* (c'est lui qui effectue les coups de boxe fantôme dont nous parlions plus tôt), sous le nom de Kazuo. De son côté, Shimazu* devient Tadao, le fils d'un autre ami de la famille dans le même *Fin d'automne*, et Masao dans *Herbes flottantes* et *Dernier caprice*, deux films d'Ozu réalisés hors de la Shôchiku. Si nous insistons sur les noms des personnages, c'est qu'avec ces enfants la fonction de l'identité apparaît d'elle-même : Minoru ne va pas sans Isamu et par conséquent, dans les films où les mêmes acteurs jouent des personnages toujours semblables, ils ne portent plus ces noms car ces personnages ne sont plus frères. Ce qui ne les empêche pas de faire varier leurs fonction, comme nous le verrons plus bas.

Minoru et Isamu sont des enfants turbulents et irrévérencieux, ils remettent en question les conventions familiales, d'une façon différente. Le plus jeune tend surtout à esquiver les obligations, comme lorsqu'il feint par deux fois de se laver le visage avant de se mettre à table. L'aîné est dans un rapport de confrontation plus aiguë, lorsque, fâché de découvrir du pain au lieu de rails pour son circuit de train miniature, il donne un coup de pied

¹⁵ On trouve toutefois, dans *Dernier caprice*, le personnage de Fumiko (Michiyo Aratama*), fille de Manbei Kohayagawa et mariée à Hisao. Sa situation maritale et sa relation avec les autres femmes de la famille la rapproche des rôles de Kuniko Miyake*, tandis que son implication dans les affaires de la famille et sa situation conflictuelle avec son père sont davantage comparables aux rôles de Haruko Sugimura* (qui joue sa fonction habituelle dans le film). La Fumiko de 1961 est la seule hybridation de ces deux personnages-fonctions.

dans le colis, provoquant la colère de son père¹⁶. C'est aussi à l'initiative de Minoru qu'ils font une fugue dans *Été précoce* et *Bonjour*, après la grève de la parole dans ce dernier film. Isamu semble suivre son frère parce que c'est amusant, mais rejoint bien rapidement les parents. Dans *Voyage à Tokyo* il accepte de jouer avec sa grand-mère en remplacement de la sortie prévue, tandis que dans *Bonjour* il n'a de cesse de faire le geste prévu avec son frère pour mettre une pause à la grève du silence, dont il comprend moins les enjeux et qu'il a plus de mal à tenir. Plus proche des parents, Isamu échappe plus facilement à la punition, et déchiffre mieux les signes que son frère. Comme le fait remarquer Eithne Bourget, c'est lui « qui sait déchiffrer le mieux le langage du corps en jugeant que le sourire caché sur le visage du père l'emporte sur ses grondements verbaux¹⁷ », lorsque le père, après l'achat de la télévision, rejoue sa grimace caractéristique en exagérant sa sévérité pour maintenir un semblant d'autorité malgré tout.

Les gags enfantins et crises de colère peuvent donner l'impression de détacher le duo de la frise des événements. C'est le cas, dans la mesure où ils ne sont pas concernés par les problèmes des adultes ; mais dans le même temps, ils sont capables, par leur imprévisibilité, d'influencer le développement hasardeux de l'histoire. C'est leur fugue qui dans *Été précoce* permet à Noriko de remarquer Kenkichi, qui ne ménage pas ses efforts pour aider la famille Mamiya à les retrouver, et de réaliser qu'elle se sent parfaitement en confiance avec lui. Avec un enchaînement moins causal, c'est aussi ce qui se passe dans *Bonjour* où leur professeur d'anglais se rapproche de leur plus grande sœur, au fur et à mesure de leurs péripéties. De plus, ils ajoutent de la complexité aux histoires : dans *Voyage à Tokyo*, c'est la colère de Minoru qui semble chasser les grands-parents, qui se retrouvent chez la fille aînée, après la séquence de la sortie annulée. Le hasard du rendez-vous de Koichi qui déclenche la crise ne doit pas faire oublier que Minoru ne voulait pas donner sa chambre à ses grands-parents, ce qui était l'origine de sa mauvaise humeur. *Bonjour* est centré sur les enfants, mais on voit bien que leur intransigeance crée des ennuis aux parents, qui n'arrivent pas à la raisonner.

Nous aurions pourtant tort de ne considérer ces pics d'émotions passagères que comme des comportements déraisonnables. Ce serait oublier un peu facilement qu'Ozu a toujours établi des enfants assez lucides, comme le montre Olivier Eyquem. Que ce soit dans *Cœur capricieux* (1933) ou *Gosses de Tokyo* (1932), si les ennuis sont causés par une intransigeance morale inadaptée à la vie en société, les enfants sont bien révoltés pour une

¹⁶ Ces deux exemples ont lieu dans *Été précoce*. L'enfant s'en prend souvent aux objets. Dans *Voyage à Tokyo*, fâché que leur père annule la sortie dominicale à cause d'un rendez-vous médical, Minoru jette plusieurs fois un rouleau d'essuie-tout dans son bureau, s'en prenant métonymiquement au statut de son père.

¹⁷ Eithne BOURGET, « Ces rites de la communication et du silence (sur "Ohayo") », art. cit., p. 39.

raison précise, que les parents sont bien incapables d'expliquer¹⁸. Les enfants ne se révoltent pas par déraison ou parce qu'ils ne comprennent pas la société, mais bien parce qu'ils n'en veulent pas. Ils sont capables de comprendre que leur père les empêche de battre le fils de son patron et fait le pitre dans les films de ce dernier parce qu'il est un subalterne, mais ils trouvent cette subordination insupportable. Dans *Bonjour*, le père comme la mère sont incapables de trouver un autre argument que celui de l'observation des normes sociales pour contraindre leurs enfants à la docilité. Habités par la vie à l'ordre des choses, les adultes se trouvent désarmés pour expliquer à des enfants pourquoi ils devraient accepter cette situation. C'est pour cette raison que les séquences enfantines sont aussi drôles que poignantes : les réactions excessives des colères dissimulent à peine la tristesse réelle de l'enfant devant l'injustice ou le désespoir.

À ce titre, on peut un peu mieux délimiter la fonction du duo Minoru-Isamu, bien qu'elle diffère des autres fonctions par son côté imprévisible et chaotique. C'est avant tout une fonction qui introduit du désordre et de la fortuité dans l'histoire. On ne peut pas vraiment les qualifier en adjuvants ou en opposants des personnages adultes, dans la mesure où ils n'agissent pas vraiment sur le même plan. C'est d'ailleurs cette séparation des espaces narratifs qui produit ce désordre, puisque leurs enjeux personnels ne recoupent pas ceux des adultes et n'y sont donc pas rattachables de manière causale. Par conséquent, on ne peut pas non plus dire qu'il y ait un « retour à la normale » après les crises les concernant : d'une part parce que le chaos fait partie de leur normalité ; de l'autre parce que ces crises semblent toujours valider le proverbe selon lequel « jamais on n'a raison contre son seigneur ni contre un enfant qui pleure¹⁹ ». En effet, les détresses infantiles ne peuvent être ignorées, et poussent les personnages à révéler leur empathie, leur éthique, d'où l'importance du don de soi lors des recherches pour retrouver les enfants fuyards, qui mène à des fiançailles. En d'autres termes, le duo de chenapans est en quelque sorte étranger aux adultes, de cette sorte qui « ne nous est étranger que parce qu'il nous est proche [...] autre, mais jamais hétérogène²⁰ ». Il crée du désordre parce qu'il est l'étranger au sein même du monde, parce qu'il « bat en brèche, sans même le faire exprès, par sa propre assurance envers son monde de la vie, notre propre quotidienneté²¹ », c'est-à-dire en l'occurrence, remettre en cause les certitudes des parents. Ainsi, par le plus grands des hasards et sans projet conscient de leur part, le duo permet aux

¹⁸ Olivier EYQUEM, « Métamorphose de l'enfant-roi (Ozu dans les années trente) », art. cit., p. 27.

¹⁹ Ce proverbe japonais est notamment référencé dans le recueil *Sources de sagesse orientale*, Genève, Weber, « Source de sagesse », 1975.

²⁰ Bruce BÉGOUT, *La Découverte du quotidien*, op. cit., p. 335.

²¹ *Ibid.*, p. 332.

adultes de se différencier entre eux, de se reconnaître et même se retrouver.

Notons pour finir les quelques suites des acteurs Shimazu* et Shitara*, dans *Fin d'automne*. Ils jouent chacun dans une seule scène. Kazuo (Shitara*) est le fils de Taguchi, l'un des trois amis essayant de trouver un mari pour Ayako Miwa. Tadao (Shimazu*) est celui de Mamiya, un autre des amis. Dans les deux cas, ils apparaissent dans une séquence où les amis discutent avec leur épouse au sujet d'Ayako, avant que l'épouse ne retourne la discussion en demandant au mari quel est son lien d'affection avec Akiko Miwa, la mère d'Ayako (les deux amis prétendent que c'est l'autre qui était amoureux d'elle lorsqu'ils étaient étudiants, ce qui fait beaucoup rire leurs épouses). Kazuo intervient après la discussion pour prévenir que le bain est prêt et se fait réprimander par son père pour n'avoir pas éteint le gaz et réclamer à manger : c'est ce qui provoque chez lui les gestes de boxe notés par Doganis dont nous parlions plus tôt. De son côté, Tadao apparaît à la faveur d'un contrechamp, avant la discussion. Ses parents le congédient pour parler, il en est surpris et part avec ses bandes-dessinées, non sans chanter avec emphase – comme vient de le faire sa sœur – pour manifester son exaspération d'être ainsi dérangé alors qu'il ne prêtait aucun intérêt à la discussion parentale. Kazuo et Tadao ne sont donc pas frères mais leurs séquences sont jumelles : ils viennent marquer une ligne d'enjeux tout à fait autres en contrepoint des préoccupations des parents, qui se laissent dérouter facilement.

La fonction Minoru-Isamu semble maintenue et marque sa différence avec le fils du troisième ami, Koichi, qui est un étudiant et avec lequel le père parle donc à égalité. Dans cette famille, parent et enfant tentent de s'accorder sur des enjeux communs. Notons que l'acteur de Koichi, Shin'ichirô Mikami*, est celui qui joue Kazuo, un rôle très semblable dans *Le Goût du saké*. Avec son caractère impertinent, ironique mais empathique, il semble un futur proche probable pour les plus jeunes. Quant à Masao (joué par Shimazu* dans *Herbes flottantes* et *Dernier caprice*), devenu seul enfant de son environnement, il semble plus proche des parents. Dans le premier, il danse sur scène avec les membres de la troupe itinérante et apparaît surtout dans les scènes de vie. Mais il reste assez distant du monde des adultes : lorsqu'il fond en larmes à la fin du film, il évacue la tension de la tristesse latente des adultes face à la dissolution du groupe, qu'il ne comprend pas vraiment. Dans le second, il est un symbole de vitalité comme en témoignent les jeux qu'il partage avec son grand-père qui semble s'être remis. Ce qui n'empêche un certain clivage entre les générations de se maintenir : Masao tente effrontément de garder son grand-père à sa disposition, tandis que ce dernier se sert d'une partie de cache-cache pour fuir la maison et rejoindre sa maîtresse.

Les amis proches comme famille étendue : le trio d'amis

Le cas des enfants est un bon exemple pour constater que la fonction au sein de la même famille peut se retrouver en mineur dans des familles différentes. La notion de famille tend chez Ozu à dépasser les limites de la maison. C'est la raison pour laquelle nous avons choisi d'étudier les amis proches aux côtés de la famille. L'idée selon laquelle le corpus décrit la « dissolution de la famille²² » peut être en partie battue en brèche par ce constat : la famille se prolonge dans l'entourage proche, qui tend à prendre une place importante dans le destin des personnages. Ainsi, Kazuo et Tadao, enfants issus du trio des amis qui guident *Fin d'automne*, semblent comme les cousins de Ayako, alors qu'ils n'ont diégétiquement aucun rapport familial. Il conviendra de prolonger cette sensation de famille étendue par la gestion de la caméra. Pour ce qui est des personnages, le trio de *Fin d'automne* ne peut qu'attirer notre attention, en tant qu'il rassemble des trajectoires d'acteurs-personnages différents aux fonctions semblables.

Le trio rassemble Soichi Mamiya (Shin Saburi*), Shuzo Taguchi (Nobuo Nakamura*) et Seiichiro Hirayama (Ryûji Kita*). Ils se rassemblent plusieurs fois au cours du film et intriguent dans le but de trouver un mari pour Ayako, la fille d'Akiko Miwa, veuve d'un de leurs amis proches. C'est ce décès – et leur propre affection pour l'épouse – qui les pousse à se placer en protecteur, un peu envahissants, de la jeune femme. Au vu du schéma narratif, ils sont donc des adjuvants de la ligne principale du mariage. Au contraire de la Noriko de *Printemps tardif*, dont le film reprend la trame, Ayako ne refuse pas totalement la possibilité du mariage. Le déroulé du film montre plutôt qu'elle ne l'avait jamais envisagé parce qu'elle n'avait pas rencontré l'élue et qu'elle s'entendait bien avec sa mère. Le trio est introduit dès la première scène, l'anniversaire de la mort de M. Miwa, au cours duquel ils se mettent en tête de trouver un mari à sa fille. Mais les compères compliquent en fait la situation, en se mettant en tête de remarier aussi Akiko avec le veuf du groupe, Hirayama. Ce projet secondaire, empiétant sur le premier, alterne espoirs et déception pour le vieil homme, quiproquos et colère entre la fille et sa mère – comparable à celui entre Noriko et son père – et les adjuvants deviennent malgré eux des semeurs de zizanie.

Alors qu'il s'implique sérieusement dans le projet, passant en revue tous les bons partis disponibles, les triant selon des critères à la hauteur de leur affection pour Ayako, deux

²² Donald RICHIE, *Le Cinéma japonais*, Monaco, Éditions du Rocher, 2005, p. 75.

éléments montrent que le trio est tourné en dérision. D'abord, la ligne secondaire de l'affection envers Akiko Miwa, qu'ont partagée Mamiya et Taguchi, et dont ils veulent donner la main à Hirayama car eux sont encore mariés. Cette ligne parasite le temps accordé à Akiko et déplace les enjeux du film vers la psychologie de ces trois personnages d'âge mur, dont la situation fait ressortir le comportement juvénile. Ensuite, leurs gesticulations ne permettent pas de débloquent la situation, d'une part car Ayako rencontre son prétendant, Goto, et s'en rapproche sans leur aide, d'autre part parce que Akiko décline l'offre de remariage, laissant Hirayama dans le dépit et les amis dans l'embarras. Ces éléments nous permettent d'affirmer que cette extension de la famille que représente le trio d'amis prend trop de place. Si leur implication peut être profitable, elle tend à devenir dirigiste, à se radicaliser en un patriarcat aveugle, qui gère les mariages comme les affaires économiques dont ils ont la charge. Le mariage devient un problème à régler rapidement d'une façon ou d'une autre, et lorsque cela prend plus de temps, les intérêts de la protégée peuvent être sacrifiés : les entremetteurs se cachent alors derrière le sentiment du devoir accompli.

Fin d'automne est l'opus où le trio est le plus développé et où le comique est le plus marqué, ce qui nous donne un bon comparatif par rapport aux autres œuvres. Dans *Fleurs d'équinoxe*, on retrouve les mêmes acteurs, avec Wataru Hirayama (Saburi*), Toshihiko Kawai (Nakamura*) et Heinosuke Horie (Kita*). Le film est centré sur Hirayama et sa relation avec sa fille dont il réprovoque le mariage : il ne tient donc pas les mêmes fonctions. Cependant, c'est par rapport à Yukiko Sasaki, l'amie de sa fille, qu'il prend cette place. Or son comportement est radicalement différent selon le costume revêtu et la jeune femme essaie de lui faire prendre conscience de ses contradictions. La fonction d'ami de la famille se cumule aisément avec celle de père dans sa propre famille. La famille extensive est provoquée par cette possibilité : les pères se réinventent dans les familles de leurs amis. Cela peut être, comme Wataru Hirayama, de façon plus libérale vis-à-vis de Yukiko en l'encourageant à épouser l'élu de son cœur, même à l'encontre de sa mère, ou, comme Shuzo Taguchi, de façon plus sérieuse vis-à-vis d'Ayako, qu'il « aime bien » et qu'il n'aimerait pas voir « épouse[r] un bon à rien », inquiétudes qu'il n'a pas pour sa propre fille, comme lui fait remarquer son épouse. Cette réinvention leur permet de se distinguer des pères – ils se gardent bien de constituer un obstacle comparable – mais ne produisent qu'un faible gain d'adjuvance : ils sont comme une version comique des pères sages inefficaces des *Sœurs Munakata* et *Crépuscule à Tokyo*.

Le trio se retrouve dans une forme modifiée dans *Le Goût du saké* : Shin Saburi*

laisse sa place à Chishû Ryû* dans son personnage de Shuhei Hirayama, et l'on retrouve Shuzo Kawai (Nakamura*) et Shin Horie (Kita*). La situation est aussi différente en ce que Hirayama doit marier sa propre fille, aidé par ses amis. Horie est moins présent, occupé qu'il est avec sa deuxième femme, bien plus jeune que lui, et l'essentiel se passe avec Kawai. C'est avec plus de distance que l'entremise s'organise et la touchante affection est substituée par une froide efficacité. Dans une première partie du film, Hirayama se laisse effrayer par l'image qu'on lui dépeint d'un futur qu'il partagerait avec sa fille ; puis une fois convaincu, il entretient seul l'engrenage menant à la séparation avec sa fille. La configuration de ce film, où les hommes agissent en pleine possession de leurs prérogatives patriarcales – le tout selon une atmosphère et un rythme plus monotones, moins joyeux, voire franchement sinistres – confirme que c'est bien ce caractère absolutiste qui est mis en critique dans *Fleurs d'équinoxe* et tourné subtilement en dérision dans *Fin d'automne*. Lorsque les amis de la famille sont trop proches du père, ils épousent parfaitement son point de vue, oublient de se réinventer et deviennent de nouveaux obstacles aux aspirations de la fille.

Notons que les trois rôles tenus par Nobuo Nakamura* ont des sources opposées. Dans *Printemps précoce*, il joue M. Arakawa, le directeur de la compagnie TOA à Tokyo, dont un des seuls rôles est de provoquer la mutation du personnage principal. Sa fonction sociale est tout ce qui s'est transmis de ce rôle²³. Pour le reste, il est plus judicieux de le trouver chez Kurazo Kaneko dans *Voyage à Tokyo* et Sakae Aiba dans *Crépuscule à Tokyo*. Dans le premier, il s'agit du mari de Shige et dans le second, c'est le deuxième mari de Kisako, la mère de Takako et Akiko ayant quitté leur père et Tokyo. Les deux rôles sont extrêmement proches : Kaneko et Aiba se caractérisent par le fait qu'ils aident leurs épouses dans la gestion d'un commerce (salon de coiffure et bar, respectivement) et par la douceur avec laquelle ils soutiennent ces dernières, notamment en accueillant leurs états d'âme (la colère envers le père, la tristesse d'être rejetée par ses enfants). Les deux ont en fait des fonctions qui rappellent celle de Kuniko Miyake*, qui joue justement l'épouse de Nakamura* dans *Fin d'automne* et *Le Goût du saké*. Or il semble que Kawai et Taguchi, plus particulièrement, essaient de dissimuler une certaine douceur derrière par une façade sérieuse ou dure, celle du Arakawa de *Printemps précoce*. Cette sensibilité doublée d'une espièglerie, mise au jour par les épouses le plus souvent, rendent les personnages de Nakamura* plus charmeurs et cocasses que ceux de Kita*, davantage tourné vers le pathétique.

²³ Avec, peut-être, une tendance à l'opportunisme. Les collègues rappellent en effet que M. Arakawa était syndicaliste avant d'être président. Un passé qu'il essaie de faire oublier lorsqu'il gère son entreprise avec une main de fer.

Les amis proches comme famille étendue : l'amie de la jeune femme

Pour terminer ce tour d'horizon des personnages les plus proches du cœur familial, il faut nous intéresser au seul personnage capable d'être un adjuvant pour tous les personnages, d'être un pont entre les générations, d'effectuer une synthèse des manières de voir le monde. Il s'agit de l'amie de la jeune femme, qui a passé suffisamment de temps auprès de la famille principale pour qu'elle soit considérée comme en faisant partie. Cette amie porte trois fois le nom d'Aya et son incarnation par Chikage Awashima* est la plus représentative. Toutefois, le rôle à l'origine de la fonction est Aya Kitagawa, jouée par Yumeji Tsukioka* dans *Printemps tardif*. Comme nous l'avons déjà vu, elle s'illustre par son soutien au père et à la fille : tout en encourageant cette dernière à se marier selon le désir du père, elle relativise l'importance du mariage et rappelle à la fille qu'elle peut divorcer si l'union ne lui convenait pas. Sa relation n'est pas toujours simple avec Noriko, qui peut mettre fin aux conversations lorsqu'elle se trouve en opposition.

Aya est un personnage affable et enjoué. Lorsqu'elle arrive en avance pour voir son amie, elle prend toujours le temps de discuter avec le père. Dans ces échanges, les inversions sont fréquentes : le père s'inquiète de l'insistance des parents de l'amie (« *Tes parents t'ennuient-ils encore ?* ») et l'amie s'amuse des petits défauts du père, qui n'est pas le sien. La jeune femme a une relation apaisée avec cet autre parent plus distant et donc compréhensif. Ce qui donne aussi lieu à des conversations qu'on pourrait qualifier de plus matures : Aya a plus d'expérience que Noriko – qui ne connaît que la vie de famille avec son père – et connaît donc mieux ce qu'elle aime et ce qu'elle n'aime pas. C'est en tant que jeune adulte qu'elle accompagne Noriko dans son changement de vie : elle reste proche des habitudes adolescentes – comme en témoignent les cancans échangés sur les anciens camarades de lycée – tout en appartenant pleinement au monde accompli des adultes, d'où ses réserves sur l'idée d'émancipation par le travail de Noriko.

Aya se caractérise aussi comme substitut de la fille. Après le mariage de *Printemps tardif*, elle se réjouit en apprenant que le père n'avait pas l'ambition de se remarier et lui promet : « *Vous ne vous ennuierez pas. Je viendrai vous voir souvent.* » Même après le départ de la fille, elle maintient le lien entre générations en s'assurant que le geste du père ne blesse pas la fille, et en donnant de son temps pour compenser l'absence de cette dernière²⁴. D'une

²⁴ Bien entendu, le film ne montre pas si la promesse sera suivie d'actes, mais aucune observation ne prouve le contraire, tandis que le caractère des différentes Aya va dans ce sens.

certaine manière, comme les pères se réinventant avec l'amie de la famille, Aya est comme une réinvention de la jeune femme, une version ayant accompli la synthèse entre l'intégration à la société et la liberté et l'émancipation. Pour le dire autrement elle est une figure qui entre dans le cadre, avec la confiance de pouvoir le faire positivement sien, le transformer de l'intérieur²⁵.

Le rôle d'Aya jouit d'une grande stabilité, y compris chez ses alter egos portant un autre nom. Avant d'y venir, attardons-nous sur les interprétations de Chikage Awashima*. Dans *Été précoce*, elle est Aya Tamura. C'est un personnage assez différent du précédent mais aux fonctions comparables. Dès sa première apparition, elle se présente à la fois comme amie proche de Noriko – à qui elle annonce le mariage d'une ancienne camarade de classe et qu'elle invite chez elle – et comme proche de M. Satake, le patron de son amie, auprès duquel elle recouvre une dette avant de sortir déjeuner avec lui. Par la suite, elle se distingue par son discours anti-mariage très prononcé. À son amie Takako qui s'est réfugiée chez elle à la suite d'une dispute avec son mari, elle affirme : « *Les maris sont tous les mêmes. Ils n'en font qu'à leur tête. C'est pour ça qu'on n'en veut pas.* » À Mari, son autre amie mariée, elle insiste sur son indépendance : « *Moi, je suis libre comme l'air.* » Outre la critique des maris, c'est l'enfermement des femmes qu'elle déplore. Au point que lorsque Takako se réconcilie avec son mari parce que ce dernier est venu la chercher en voiture, Aya lui en tient rigueur. Ce qu'elle formule plus frontalement lorsque plus tard, les deux amies décommandent une visite prévue chez Noriko provoquant un mot d'humeur d'Aya : « *Quelle aliénation.* » La critique du mariage est avant tout celle de la limitation du cercle social de la femme à sa famille.

Pourtant, plutôt qu'une condamnation radicale du mariage, nous retrouvons plutôt le relativisme dont la version de *Printemps tardif* faisait preuve. En effet, ces emportements manifestent avant tout l'indépendance à laquelle elle tient : lorsque Noriko lui explique son choix porté sur Kenkichi Yabe, Aya lui explique qu'elle a toujours été son « *rêve de femme mariée* ». Le personnage ne dit pas si elle aimerait se marier comme son amie, mais elle avait un idéal néanmoins. Par ailleurs, remarquons que son opposition personnelle ne remet aucunement en cause son rôle d'adjuvante envers et contre tout : au début du film, Noriko partage la vision d'Aya et elles taquinent joyeusement et en chœur leurs amies mariées, qui les traitent en retour de jeunes filles inexpérimentées. Mais dès que la jeune femme témoigne

²⁵ Les incarnations d'Aya sont un excellent exemple pour remarquer que si les dialogues des films n'ont pas toujours de valeur motrice dans le récit, ils peuvent donner accès à une certaine définition du « personnage-acteurs, dans la quotidienneté de son Être ». Voir Antoine COPPOLA, *Le Cinéma Asiatique, op. cit.*, p. 119.

des sentiments qui l'ont poussée à prendre la main de Kenkichi, Aya l'encourage, essaie de lui démontrer qu'elle en est bien amoureuse. Ainsi, tout en étant un personnage plus enfantin que le précédent dans son discours et sa gestuelle, elle continue à pousser son amie à accomplir son changement de situation, tout en maintenant le pont entre les générations. Le patron, qui est ici un substitut du père, échange justement avec elle pour comprendre pourquoi Noriko ne s'intéresse pas au parti qu'il propose, M. Manabe. De son côté, tout en acceptant le choix de cette dernière, Aya insiste pour qu'elle observe M. Manabe à son insu. Ce faisant elle affirme que le choix de la jeune femme ne signifie pas rejeter tout ce vers quoi ses parents l'encourageaient à aller : un véritable choix d'adulte consiste à le faire en contemplant sereinement ce à quoi on a renoncé.

Dans *Le Goût du riz au thé vert*, Chikage Awashima* revient dans le rôle de Aya Amamiya. Si son rôle est différent en ce qu'il est le confident d'un personnage adulte – Taeko, qui n'apprécie guère son mari Mokichi et essaie d'organiser le mariage de sa nièce Setsuko –, elle conserve encore les caractéristiques de ses précédentes incarnations. Sa première séquence la présente comme une *modern girl*, qui porte des tailleurs de femme d'affaire (elle tient une boutique de couture), qui fume et aime le *pachinko*. Bien qu'elle soit mariée, son discours reste très critique envers le mariage : « *Un mari, c'est terrifiant. Ça râle tout le temps. Plus possible de s'amuser tranquillement.* » Dans cette optique, elle fournit à Taeko les excuses pour justifier son absence auprès de son mari et dissimuler qu'elles s'offrent régulièrement des sorties entre amies. L'importance qu'elle donne à l'indépendance et à ses loisirs est donc patente.

Néanmoins la situation mérite un peu plus d'attention. Taeko, sa nièce Setsuko, Aya et leur amie Takako se rendent donc à Shuzenji, une station thermale réputée au sud de Tokyo. Alors que les festivités vont bon train et que les femmes profitent d'être loin de leur mari, Taeko affuble brusquement grise mine, l'évocation de ce dernier suffisant à la déprimer. Aya n'hésite pas à la traiter de girouette, ou à la qualifier de « *tante indigne* », dans la mesure où elle reproche à Setsuko d'avoir trop bu tout en la traînant dans leurs soirées mouvementées. Bien plus tard dans le film, Taeko s'est fâchée avec Setsuko qui refuse le mariage arrangé, puis avec son mari, qui paraît soutenir leur nièce en l'emmenant au *pachinko* et au baseball plutôt que de la gronder sévèrement lorsqu'elle esquivé les rencontres. Elle se vante auprès d'Aya de ne pas avoir parlé à son mari depuis dix jours. Cette dernière s'en étonne :

Tu es drôlement stoïque ! Moi, je ne tiens pas 2 jours !

– Mais non, je n'ai aucune envie de lui parler.

– Tu exagères ! Tu lui mens bien, toi aussi ! Un couple peut-il exister sans mensonges ? On se ment tous un peu.

– Tu crois ? Mais pas comme lui. Certains couples ne se mentent pas.

– Inimaginable ! Ou alors, c'est qu'ils sont blasés !

L'opinion d'Aya ne se limite aucunement à son discours, car elle fait preuve de sérénité lorsque, plus tôt, elles surprennent son propre mari au match de baseball en compagnie d'une hôtesse de bar de Ginza. Tenant à être cohérente, elle n'affiche pas son éventuelle jalousie et s'en réjouit presque : « *Il est piégé ! Il devra me faire un cadeau !* » Dès lors on comprend mieux sa position. Aya critique le mariage exactement comme ses autres incarnations : c'est une institution qui ne promet rien en soi, qu'il faut relativiser. Sa réussite tient à un mélange de hasard, de bonne volonté entre les deux membres, mais peut-être aussi d'inventivité. Son mariage, tout critiquable qu'il soit, est un compromis, et c'est pour cette raison qu'elle peut légitimement prendre du temps pour elle à Shuzenji sans honte.

C'est en comprenant ce positionnement que l'on peut comprendre par suite les éléments qu'elle oppose à Taeko. Elle lui reproche son manque de constance : le fait qu'elle se plaigne de son mariage tout en organisant un mariage arrangé pour sa nièce, ou bien qu'elle n'assume pas de mentir systématiquement pour échapper à son mari. Loin de la blâmer pour un attachement ridicule à ses principes, Aya parvient en fait à diagnostiquer la frustration réelle de Taeko : elle voudrait aimer son mari mais leur mariage ne fonctionne pas. Elle admire le rapport d'Aya à son mari parce qu'elle ne perçoit pas qu'il s'agit d'un compromis, et c'est pour cela qu'Aya se permet de considérer qu'elle est capricieuse, piégée par ses désirs. Taeko n'admet pas de compromis mais commet une compromission, aux yeux d'Aya, lorsqu'elle ignore son mari au point de ne pas venir à son départ pour l'Amérique du Sud. Or le commentaire sévère de l'amie éclaire les motivations de Taeko pour se réconcilier avec Mokichi, dont l'avion a dû faire demi-tour. Si, bien plus subtilement que Paul Schrader, Jean-Michel Frodon n'a pas tort en décrivant la fin du film comme déséquilibrée voire caricaturale – car toutes les femmes du groupe finissent par chanter les louanges des hommes et que Mokichi n'a reconnu aucun défaut en retour ni formulé d'excuse²⁶ – on constate qu'Aya reste précisément un personnage qui suit, accompagne et parfois provoque les progressions de son amie, le tout avec des principes souples et un rapport apaisé aux conventions sociales.

Il semble nécessaire d'évoquer le cas de Yukiko Sasaki, interprétée par Fujiko

²⁶ Par ailleurs, l'auteur reconnaît que la ligne de Setsuko, qui parvient à faire échouer le mariage arrangé et semble aller vers un mariage d'amour, rétablit la balance du discours sur le mariage. Voir Jean-Michel FRODON, *Treize Ozu*, op. cit., p. 51-53.

Yamamoto* dans *Fleurs d'équinoxe*, qui reprend exactement la fonction d'Aya malgré son changement de nom et d'incarnation. Yukiko rassemble les différentes caractéristiques évoquées précédemment. D'abord, elle est la confidente de la jeune femme à marier, Setsuko Hirayama (Ineko Arima*), dont elle partage les inquiétudes et traverse les mêmes difficultés : sa mère la harcèle pour la marier alors qu'elle ne le souhaite pas. C'est ce parallélisme qui entraîne la suite des événements. Yukiko explique au père de Setsuko, Wataru, la situation et ce dernier lui apporte son soutien, l'invitant à résister à sa mère. Face à Setsuko, Yukiko est donc enthousiaste en décrivant ses parents comme très compréhensifs²⁷. Ce qui encourage Setsuko et son prétendant, Taniguchi, à se dévoiler ; mais Wataru n'est pas aussi compréhensif avec sa propre fille, comme nous l'avons déjà relaté. Ensuite, à l'instar d'Aya, Yukiko est proche de la génération précédente : elle met donc en récit la situation de Setsuko en la faisant passer pour la sienne, afin que Wataru donne à son insu sa bénédiction pour le mariage de sa fille. Tout en réalisant qu'il a été piégé²⁸, le père ne s'oppose pas à ce qu'elle prévienne la fille. De la même façon, lorsque le père vient rendre visite aux Sasaki à Kyoto, ces dernières prennent l'initiative pour qu'il rende visite au couple de sa fille à Hiroshima. La fonction de pont générationnel tenue par Yukiko est particulièrement patente dans ce film, où elle se déplace en personne pour confronter le père avant de téléphoner aux personnes concernées pour répandre les bonnes nouvelles. Enfin le parallélisme entre les deux jeunes femmes va plus loin à la fin du film où Yukiko devient un véritable substitut. Alors que Setsuko n'apparaît plus après son mariage, Wataru vient chez les Sasaki, qui tiennent une auberge, notamment pour les remercier d'y avoir accueilli le couple de sa fille. Il se renseigne ainsi sur le jeune homme, que la mère et sa fille ont trouvé très charmant, au point que Yukiko confie : « *J'aimerais épouser un homme comme lui* ». Il y a donc une inversion et un transfert : Yukiko, qui confiait ne pas vouloir se marier auprès de Wataru, admet désormais qu'elle pourrait trouver un homme aimable et même qu'elle le désire. Recherche pour laquelle le père ne peut que l'encourager. La réconciliation réelle de Wataru et Setsuko n'apparaît pas dans le film, qui n'en dévoile que la doublure, dans le transfert effectué par Yukiko.

Yukiko dispose donc bien des mêmes fonctions qu'Aya avant elle. Avant d'écartier momentanément le dossier, notons encore que dans *Printemps tardif* et *Le Goût du riz au thé vert*, Aya est une *modern girl* sans le moindre doute – elle ne porte que le tailleur, fume et a un penchant pour le saké – ce qui correspond aux autres personnages de la fiction. Dans *Été*

²⁷ Notons que Setsuko et Yukiko scellent leur alliance contre le mariage par le biais d'une formule magique et en se serrant les petits doigts, d'une manière qui rappelle la proximité de Aya et Noriko dans *Été précoce*.

²⁸ En langue original, Sasaki avoue avoir usé d'un « torikku » (de l'anglais « trick ») : le mot renvoie autant à une escroquerie ou un subterfuge qu'à un simple tour, une farce.

précoce, elle est moins assignable, apparaissant dans des tenues variées – kimono, jupes longues, chemisiers, tailleurs habillés – et selon une gestuelle à mi-chemin entre l’adolescente et la femme distinguée. Dans *Fleurs d’équinoxe*, Yukiko est plus proche d’une femme traditionnelle – elle ne porte que le kimono et ses manières ne débordent jamais de l’étiquette – qui est sans doute une des raisons de son bon rapport avec le vieux père réactionnaire Wataru. L’apparence de ce personnage-fonction suit donc des variations adaptées à celles des personnages dont elle doit pacifier les relations avec son amie²⁹. Par ailleurs, la notion de substitut pourrait presque être radicalisée par le biais de la relation à la mère. Yukiko Sasaki dit de sa mère Hatsu (Chieko Naniwa*) qu’elle ne veut pas vraiment la marier : « *Ce petit jeu l’amuse, mais elle ne veut pas vraiment me voir partir. [...] Elle sélectionne plusieurs candidats et leur trouve ensuite des défauts. Elle est comme un enfant avec un jeu de construction.* » C’est un trait de caractère qui peut être amusant de l’extérieur, mais est surtout difficile à vivre pour elle, d’autant que Yukiko finit par avouer ce sur quoi cela découle : « *Je ne peux pas me marier et laisser ma mère.* » Ce qui est tout à fait partagé par la Aya de *Été précoce*, qui confie être la seule à pouvoir s’occuper de sa mère excentrique et légèrement hypocondriaque. Ces descriptions ne peuvent que nous rappeler l’attachement excessif de la Noriko de *Printemps tardif* à son père. Dans le cas présent, les retombées négatives sur l’enfant sont plus clairement définies et la responsabilité du parent est pointée plus fermement. Aussi la fonction de l’amie de la jeune femme pourrait-elle être radicalisée par moments, en voyant en elle un alter ego de la jeune femme principale : elle en est la doublure et peut par conséquent en exprimer la critique de façon plus acérée.

Collègues et voisins : le cercle des jeunes hommes

Le plus déroutant dans le monde d’Ozu est sans doute le fait que l’usage de fonctions marquées ne concerne pas que les personnages principaux : les personnages secondaires aussi se retrouvent de film en film et ils participent d’autant plus au sentiment de monde cohérent. En effet, s’il n’est pas rare de réutiliser des acteurs réputés, y compris dans des rôles semblables, remployer les silhouettes n’ayant qu’une ou deux répliques est plus surprenant. Bien que cela puisse paraître contre-intuitif, c’est avec cette sélection de petits rôles que naît le plus fort sentiment de quotidien. À en croire Bruce Bégout, le monde quotidien permet

²⁹ Dans le cas d’*Été précoce*, c’est par rapport au patron qui joue le substitut du père par son rôle d’entremetteur. Ce dernier est lui-même à mi-chemin, entre le paternalisme qui lui fait proposer un mari à Noriko, et son comportement presque libéral avec les femmes qui l’entourent : Noriko et Aya. Cette dernière s’accommode de ce deuxième aspect de M. Satake, dont elle est proche tout en le traitant de mufle.

d'éloigner l'inquiétude originaire envers le monde et les autres qui le peuplent : « Ce n'est donc pas uniquement l'assurance naturelle dans le monde que le quotidien doit nécessairement instaurer, mais aussi une confiance spontanée dans les autres hommes qui sont au monde³⁰. » C'est-à-dire que si le rapport aux autres est originairement inquiet, dans le monde quotidien (le seul auquel un individu a finalement accès), la confiance envers l'existence d'autrui est naturelle et cela se met en place « par l'institution quotidienne de rapports de confiance, d'une poignée de main à la ratification d'un contrat³¹ ». Or c'est précisément ce que nous reconnaissons chez Ozu : ce qu'il bat en brèche, c'est le doute dans le fait que les personnages secondaires soient d'authentiques personnalités. Le pari du réalisateur est de faire revenir constamment les mêmes figures dans des situations similaires, afin que le spectateur les retienne en tant que figures familières, jouant quasiment leur propre rôle. Ces rôles secondaires deviennent ainsi, dans le monde ozuien, des piliers bien plus importants qu'il n'y paraît, tenant moins du simple voisin que du personnage de la *commedia dell'arte* ou de la mythologie.

Nous commencerons toutefois avec des personnages à mi-chemin entre les personnages-fonctions de la famille étendue et ces personnages de la communauté. Il s'agit des hommes, prétendants ou fiancés envisagés, qui ont le privilège d'être montrés à l'écran, dont nous avons déjà indiqué que cette particularité tenait de la nature du mariage : libre et amoureux. Si nous ne les décrivons que maintenant, c'est parce que malgré leur proximité, ces personnages diffèrent dans leur fonction. La plus ancienne est celle de l'homme généreux et sérieux – proche du père dont il est le collègue – qui se trouve choisi par la jeune femme mais trop tard. On aura bien sûr reconnu dans cette description Hattori, dans *Printemps tardif*. Hattori représente l'homme idéal pour Noriko, mais qui n'est plus disponible au moment où elle envisage enfin de franchir le pas. Cette fonction est reprise par Hiroshi dans *Les Sœurs Munakata* : c'est en l'occurrence Setsuko qui est déjà mariée, et c'est elle qui renonce à se remarier avec lui après son veuvage. Néanmoins les personnages sont très proches et le renoncement que doivent affronter les deux femmes est exprimé par la séquence identique d'avancée pensive dans une rue nocturne. Dans *Le Goût du riz au thé vert*, Noboru (surnommé Non-Chan), qui sera choisi par Setsuko, connaît bien l'oncle de cette dernière, qui est allé au collège avec son frère et le soutient dans son parcours professionnel. Jeune diplômé brillant et travailleur, Noboru semble un choix plus enviable pour Setsuko que le parti envisagé par sa tante. La fin du film ne tranche pas réellement sur un engagement amoureux

³⁰ Bruce BÉGOUT, *La Découverte du quotidien*, op. cit., p. 211-212. Voir aussi p. 209.

³¹ *Ibid.*, p. 211.

entre les deux – leur relation semble d’ailleurs surtout amicale – mais ce doute sur le mariage, la centralité de la position du jeune homme dans le cercle familial ainsi que ses qualités, le rapprochent des personnages précédents.

La deuxième fonction peut se décrire à partir du personnage de Mokichi dans *Le Goût du riz au thé vert*. Pour Tadao Sato, ce rôle tenu par Shin Saburi* est celui « d’un *tateyaku*, un homme solide et généreux, dans le plus pur style traditionnel³² ». C’est Kenkichi Yabe, dans *Été précoce*, qui partage de nombreux traits avec lui et redéfinit la fonction de prétendant. C’est un homme simple, d’une famille peu aisée, qui travaille beaucoup pour assurer un avenir à sa fille qu’il doit élever seul avec sa mère. Sa vie n’est pas très enviable et pourtant le courage et la bonhomie avec lesquels il l’affronte manifestent ses qualités. Mokichi étant déjà marié dès le début d’un film non centré sur une intrigue de mariage, Kenkichi est quasiment le seul personnage dans sa catégorie. À ses côtés se trouve « le Taureau », le prétendant d’Akiko Kohayagawa, dans *Dernier caprice*. Dans un style plus moderne et plus séducteur, il semble partager tout de même les caractéristiques de solidité, travail et générosité, sans oublier qu’il est veuf et père d’une fille, comme Kenkichi. De plus, cette deuxième fonction se rapproche en fait de la première d’une façon très discrète.

Ce qui est commun, c’est que ces mariages ne semblaient pas indispensables : en fait, les jeunes gens disposaient déjà d’une vie quotidienne plaisante et partagée qui apportait joie et stabilité aux deux partis. C’est au contraire l’obligation sociale du mariage qui perturbe cet ordre idyllique. La balade à vélo montre ce partage entre Noriko et Hattori, et cette dernière n’envisage le mariage que parce que son père commence à l’inciter à partir, déjà trop tard. Le journal lu par sa sœur montre que c’est par un fâcheux concours de circonstance que Setsuko (*Les Sœurs Munakata*) a épousé Mimura plutôt que Hiroshi, qu’elle aimait mais qui était absent. Setsuko (*Le Goût du riz au thé vert*) n’est pas certaine d’avoir à épouser Non-Chan une fois que sa tante abandonne le projet de mariage : leur relation n’est-elle pas plutôt fraternelle ? Noriko (*Été précoce*) confie enfin à Aya comment elle a choisi Kenkichi :

Moi-même, je n’avais jamais songé à l’épouser.

– Alors, pourquoi ce changement ?

– Par hasard.

– Par hasard ?

– Ce n’est pas vraiment le mot mais je ne sais comment dire. Imagine-toi en train de coudre, tu as posé tes ciseaux et ne les retrouves plus alors qu’ils étaient là sous ton nez. [...] Il était trop proche de moi, je ne le voyais pas.

³² Tadao SATO, *Le Cinéma japonais*, T. 2, *op. cit.*, p. 91.

Cette confiance de Noriko précise ce que nous entendons par un mariage pas indispensable : les liens entre personnages étaient déjà présents et la vie quotidienne pourvoyait déjà l'accès aux valeurs recherchées dans l'institution : le soutien indéfectible, la confiance, l'affection. Ce sont donc les circonstances, et non une nécessité du cœur, qui poussent chacun et chacune à confirmer cette relation au grand jour, quitte à se confronter à un échec.

La troisième fonction diffère justement par la nécessité du mariage. Il faut provoquer ce dernier, convaincre les parents de le laisser faire, en un mot le conquérir. Keiji Sada* est l'acteur qui incarne cette troisième voie. Taniguchi dans *Fleurs d'équinoxe* et Goto dans *Fin d'automne* sont deux rôles proches qui ne sont distingués que par le comportement de Shin Saburi* : père dans le premier, son personnage rejette le prétendant ; ami de la mère dans le second, il encourage au contraire l'union. Les personnages de Sada* partagent les qualités des prédécesseurs, auxquelles il faudrait ajouter le physique très avantageux de l'acteur. Plus jeune et séduisant que les derniers, l'attraction qu'il exerce passivement sur les jeunes femmes semble imposer la forme d'une relation non platonique. Toutefois, ce personnage tient également du *tateyaku*, comme en témoignent sa participation aux recherches pour retrouver les enfants dans *Bonjour* – dans le rôle de Fukui, leur professeur d'anglais – ou le fait qu'il raccompagne sa compagne chez ses parents après qu'elle a fui, dans *Fleurs d'équinoxe*. Sada* n'est pas seulement séduisant, intelligent et doux, il est aussi attentionné, sérieux et travailleur. Mais, à l'instar de Kenkichi, cela ne suffit pas à séduire les parents en 1958 : le père rejette Taniguchi par principe.

La situation de *Fin d'automne* peut sembler différente dans la mesure où c'est Mamiya qui pousse Ayako vers Goto. En effet, après avoir refusé la rencontre officielle, le patron profite d'un hasard – Goto entre dans le bureau alors qu'Ayako le visite – pour les présenter maladroitement l'un l'autre : « *C'est la demoiselle qui vous a éconduit. [Goto acquiesce.] C'est celui que tu as refusé, Ayako. [Ils se saluent.] – Mon nom est Goto.* » Mais il ne faut pas négliger le hasard de cette rencontre, doublée de celle qui se produit juste après. En quittant le bureau de Mamiya, les deux jeunes gens se croisent de nouveau par hasard dans le couloir et il lui demande de saluer un de ses amis qui travaille dans son entreprise. Ces fortuités permettent à terme aux deux de se découvrir un amour commun. Ainsi la relation entre Ayako et Goto n'a pu avoir lieu que parce qu'une rencontre non organisée a eu lieu, leur amour n'a pu naître qu'en florissant en dehors des cadres établis. Goto n'est pas un choix possible tant qu'il se trouve dans la situation d'idéal parental que nous avons décrit plus tôt et ne le devient qu'en apparaissant dans le plus simple appareil du quotidien.

Le rôle de Sada* dans *Le Goût du saké*, Koichi Hirayama (le frère aîné de la fille à marier par le personnage principal), permet encore de souligner cet aspect. Dans ce film, il est déjà marié avec une certaine Akiko (Mariko Okada*) et leur relation se présente comme conflictuelle : il se montre dépensier et son épouse ne tolère que peu d'écart de sa part ; ce qui fait dire à Frodon que l'un est impuissant quand l'autre est une teigne³³. Cette situation sur un couple qui ressemble tant à ceux des autres personnages de Sada* semble énoncer un doute froid sur la possibilité des mariages, fussent-ils basés sur de belles valeurs de solidité, de confiance et d'affection, à produire une relation durable. Tout du moins, toute relation, quelle qu'en fût l'origine, ne peut tenir et durer qu'en étant entretenue par les deux parties. À ce titre, le personnage de Sada* ne représente pas plus un idéal qu'un autre : il montre plutôt le fait que toute relation est une conquête ou un apprivoisement, puis une construction et un entretien de tous les jours. L'amour est un bon moteur pour justifier de tels efforts, mais il n'est pas suffisant pour en faire l'économie. Nous pouvons ainsi constater que, sans pouvoir généraliser un seul personnage-fonction, ces figures masculines ont beaucoup en commun.

Collègues et voisins : les silhouettes actives

Les personnages qui nous intéressent maintenant tiennent plus de la silhouette ou du figurant : leur rôle dans les histoires est limité voire inexistant ; et pourtant même pour ces figures occupant le fond du monde, Ozu persiste à employer les mêmes corps dans les mêmes situations. On peut encore distinguer deux catégories dans cet arrière-plan : certains visages sont des silhouettes actives, participant à la fiction sur un ton mineur ; d'autres sont des silhouettes passives, génériques, habitant le décor. Leur distinction tient de celle entre haut et bas-relief. Avant de nous pencher sur l'effet que ces rôles produisent, nous allons en détailler quelques-uns.

Le cas de Toyo Takahashi* est sans nul doute le plus représentatif. Présente dans huit films, elle n'a jamais tenu de rôle principal, tandis qu'on peut lui reconnaître deux rôles différents. La domestique des Somiya qu'elle incarne dans *Printemps tardif* est proche du comportement de la voisine des vieux Hirayama dans *Voyage à Tokyo*. C'est un personnage fort aimable et poli, attentif à ce qui se passe dans son entourage : elle s'intéresse avec son mari au mariage de Noriko dans le premier ; elle surveille la maison pendant le voyage puis s'enquiert de l'état du vieil homme à la fin du second. Cet attrait pour les nouvelles d'autrui

³³ Jean-Michel FRODON, *Treize Ozu, op. cit.*, p. 110.

se mue en intérêt pour les potins dans *Bonjour*, où elle fait partie des membres de l'association de quartier et participe volontiers aux propagations de rumeurs concernant ses voisines. Le deuxième type de rôles qu'elle tient est celui de propriétaire d'une auberge : ceci dès *Été précoce* – où elle est aussi la mère d'Aya – et par trois fois, dans *Fleurs d'équinoxe*, *Le Goût du saké* (dans les deux cas, elle tient le « Wakamatsu ») et dans *Fin d'automne* (dans un lieu au nom inconnu).

Ce personnage est souvent comique à ses dépens. Par exemple, si Aya pense que sa mère ne pourrait pas se débrouiller sans elle, c'est parce qu'elle est facilement inquiète – on la voit obsédée par ses palpitations provoquées par quelques coupelles de saké : elle interrompt pour cela une conversation pour que Noriko en parle à son frère médecin – et excentrique et désorganisée, comme lorsqu'elle interrompt encore les amies pour retrouver un objet étrange : « *Dis Aya, où est-ce passé ? Tu sais bien, le truc de l'autre jour, comme ça, rappelle-toi, le truc jaune... je l'ai déposé quelque part.* » Puis une de ses employées la sollicite et elle repart, mais Aya affirme à raison qu'elle reviendra encore. Dans les films les plus tardifs, elle est aussi l'objet de railleries des trios d'amis se rencontrant dans son auberge. Dans *Fleurs d'équinoxe*, les hommes prétendent que si le mari est fort, les enfants seront des filles, ou des garçons si l'épouse est forte (cela permet de se moquer de Horie qui a eu deux garçons) ; puis ils demandent à la propriétaire si ses trois enfants sont des garçons, ce qu'elle confirme. Alors qu'elle se doute de quelque chose, Kawai conclut la plaisanterie : « *Nous ne faisons qu'admirer votre beauté.* » Dans *Fin d'automne*, ils imaginent que « *quand on a une aussi belle femme, on ne fait pas de vieux os* » – en faisant référence à leur ami Miwa, mort prématurément mais ayant vécu auprès du personnage de Setsuko Hara* – puis demandent à la tenancière si son mari se porte bien, ce qui est le cas. Ils se demandent qui est le plus heureux des deux. Dans *Le Goût du saké*, Kawai lui demande si son mari prend des stimulants, comme ils le supposent pour Horie qui sort avec une femme bien plus jeune que lui. Dans une seconde séquence, ils lui font croire que Horie est mort, foudroyé par une attaque, auprès de sa jeune femme.

Ces plaisanteries n'ont pas un grand intérêt pour le déroulement de l'histoire. En revanche, au travers d'elle, Toyo Takahashi* effectue tout de même trois tâches : d'abord, elle a le même niveau de connaissance que le spectateur et en cela, peut se laisser berner à sa place par les autres personnages. Ensuite, elle est un commentateur de l'action, qui accueille les explications des autres personnages, leur permettant de poser les enjeux de l'intrigue – les liens entre le trio d'amis et la famille Miwa de *Fin d'automne*, par exemple – et donne son modeste point de vue sur la situation. Enfin, si elle semble du côté des hommes en s'occupant

de l'espace où ils peuvent se retrouver et se confier, et en tentant de participer à leurs conversations, ces derniers la tiennent en réalité à distance. Par leurs plaisanteries, non sans esprit mais ironiques et parfois déplacées, ils l'excluent de leur cercle. Ce faisant, ils accentuent la frontière entre le monde des hommes et celui des femmes : de leur point de vue, ces dernières n'ont pas vraiment leur place à leurs côtés pour commenter le monde. À ce titre, les rôles de Toyo Takahashi* ont quelque chose d'un peu pathétique : d'une femme qui tente de se conformer aux attentes masculines pour intégrer leur monde, en vain.

Présent dans quatre films, Eijirô Tôno* a interprété une vieille connaissance du père, un ancien professeur, un simple voisin ou un compagnon de boisson d'un soir³⁴. Dans tous les cas, sa fonction est celle d'un repoussoir : sa situation familiale ou sociale n'est jamais enviable, il incarne ce que les autres personnages veulent éviter pour eux-mêmes et leurs proches. C'est un personnage particulièrement pathétique, au goût immodéré pour l'alcool, dont on ne sait pas trop s'il est la cause ou la conséquence de ses soucis. Au fil des verres, il n'a de cesse d'énumérer ses rêves abandonnés et ses regrets. C'est dans le dernier film d'Ozu que cette fonction de repoussoir est la plus marquée, où il semble justifier les actions du père qui met tout en œuvre pour éviter le déclassement. Comme nous l'avons remarqué, Hirayama semble plus effrayé pour lui-même que pour sa fille. Pourtant, dans *Printemps précoce*, le vieil employé de bureau se morfond du fait que son fils a repris la mallette et marche dans les pas de son pauvre père. Nous remarquons donc que tout en étant peu présent dans le déroulé du film – il n'apparaît jamais plus de deux fois –, il tient un rôle actif d'importance en ce qu'il émet des critiques sociales et pousse les autres personnages à se positionner par rapport à lui.

Une troisième silhouette active, se trouvant à la rencontre des précédentes, est jouée par Daisuke Katô*. Dans *Printemps précoce* et *Le Goût du saké*, il se nomme Sakamoto et a combattu auprès du personnage masculin central, respectivement Shoji et Hirayama³⁵. Comme Toyo Takahashi*, c'est une figure comique au comportement bouffon, mais comme Eijirô Tôno*, il incarne quelque chose de pathétique. C'est cette dualité qui est au travail dans la séquence de parade dans le bar du second film : son insistance à jouer le salut militaire oscille entre le spectacle grotesque et la survivance inquiétante d'un imaginaire martial et totalitaire. C'est aussi le cas dans la séquence d'ivresse du premier : l'alcool pousse son compagnon et lui à multiplier les maladresses à l'encontre de la femme de leur ami ; mais

³⁴ Respectivement dans *Voyage à Tokyo*, *Le Goût du saké*, *Bonjour* et *Printemps précoce*.

³⁵ Katô* joue également dans *Dernier caprice*, mais il est plus important, héritant de la fonction d'oncle-entremetteur de Haruko Sugimura*, pour rapprocher Akiko Kohayagawa de son ami « le Taureau ».

aussi à se remémorer les souvenirs douloureux de la guerre. Loin de n'être qu'une caution amusante, Katô* semble incarner le retour du refoulé de la guerre et la facétie à laquelle il s'adonne pointé surtout des caractéristiques de ses anciens compagnons : avec Shoji, qui était troupier comme lui, c'est l'évocation de la camaraderie et du soutien sans faille dans la douleur qui remonte ; avec Hirayama, qui était son supérieur hiérarchique, c'est la manifestation d'un patriotisme aveugle et imposé. Paradoxalement, c'est peut-être moins la gesticulation de Sakamoto que la réaction molle et gênée de l'ancien officier qui est perturbante ici, car c'est lui qui menait la marche à l'époque.

Collègues et voisins : les silhouettes passives

À de telles figures, il faut enfin ajouter les silhouettes passives, qui peuplent le monde sans imposer leur marque à l'intrigue. Mutsuko Sakura*, qui a joué dans six films d'Ozu, en est une. Dans *Voyage à Tokyo*, puis de *Crépuscule à Tokyo* à *Fin d'automne*, elle travaille toujours dans un bar, dont elle est parfois propriétaire (dans le premier ou *Bonjour*), parfois simple serveuse, ou même hôtesse, dans *Herbes flottantes*. Peu définie, elle n'a pas toujours de prénom ni d'histoire qui lui soit spécifique. Nous savons seulement qu'elle est accueillante sans se laisser embarrasser par ses clients (elle les invite à rentrer quand ils ont trop bu, repousse des mains baladeuses), ou bien qu'elle apprécie le mouvement festif de la vie nocturne, puisqu'elle s'étonne du calme de Kondo dans *Fleurs d'équinoxe* et l'incite, en dépit de la présence de son patron, à boire davantage et à adopter son comportement habituel, que l'on imagine déchaîné. Ce qui est surprenant, c'est que tout en étant à peine esquissé, ce personnage de serveuse reste stable. Ce qui pose question dans *Fin d'automne*, où Hisato Sasaki est liée à l'histoire principale, en sa qualité de belle-mère de Yuriko Sasaki (Mariko Okada*), l'amie de Ayako Miwa : on peut se demander si ce rôle est une tentative de donner plus de profondeur à une silhouette habituellement indistincte, ou si les rôles indéfinis nous renseignent sur ce rôle plus précis.

En effet dans *Fin d'automne*, M^{me} Sasaki apparaît pour la première fois lorsque Ayako se réfugie chez Yuriko après s'être mise en colère contre sa mère (comme dans *Printemps tardif*, parce qu'elle croit que sa mère va se remarier). Son amie lui explique alors que sa colère est égoïste et que le fait que sa mère se remarie ou non ne la concerne pas : elle dit à propos de son père qui s'est remarié que c'est lui qui a fait défaut à son devoir de mémoire. En ce sens, le personnage de Mutsuko Sakura* a été choisi comme deuxième femme, précisément parce qu'il n'était jusqu'ici affublé d'aucune qualité maternelle. De plus, les

milieus que fréquente Sakura* sont plus ou moins interlopes selon les films : sa réputation sociale n'est par conséquent pas reluisante. Mais comme elle n'a aucune raison, pour Yuriko, de remplacer sa mère, cette situation ne concerne qu'elle et son père et leur bonheur est le seul critère valable. En d'autres termes, si Yuriko accepte ce personnage comme belle-mère, Ayako n'a aucune raison de refuser à sa mère un remariage avec un ami de son père qu'ils connaissent bien. Par ailleurs, le film montre que ces histoires de réputation sont bien relatives : Hisato Sasaki manifeste de l'intérêt pour sa belle-fille et lui parle avec douceur, en plus d'avoir l'attention d'apporter aux jeunes femmes une collation – comme le père de *Printemps tardif*. Ainsi Yuriko essaie de s'assurer que Horie, qui est supposé se remarier avec M^{me} Miwa, est gentil, respectueux et généreux, pour aider Ayako à reconnaître qu'un beau-parent peut être agréable à vivre sans prétendre remplacer le défunt.

Tsûsai Sugawara*, présent dans sept films d'Ozu, est notamment un camarade masculin de la précédente, car il est souvent présent dans les bars. Il se caractérise par cette fonction trois fois, dont sa première apparition dans *Printemps précoce*. Il y joue Sugai, un habitué du bar de la mère de Masako et un ami de cette dernière – il parie régulièrement avec elle (Masako soupçonne d'ailleurs sa mère de mentir sur leurs gains afin de ne pas partager avec sa fille). Il se contente, par quelques bavardages avant de partir, d'ouvrir la séquence de confiance mère-fille. Un tel passage éclair se produit dans *Bonjour* et *Fin d'automne* où il ne fait que donner son avis, respectivement sur la télévision qui abrutit les gens et les clams qui sont le mets le plus savoureux. Dans *Crépuscule à Tokyo* et *Herbes flottantes* il est défini comme une personne maniant l'argent, patron d'une entreprise quelconque (bien qu'il passe le plus clair de son temps à jouer au mah-jong) dans le premier et négociant rachetant le matériel de la troupe de théâtre dans le second : dur en affaires, armé de son boulier. Il est aussi rattaché à la trame principale dans *Fleurs d'équinoxe* et *Le Goût du saké*, où dans les deux cas il se nomme Sugai et est un ancien camarade du père de famille (Chishû Ryû* et Shin Saburi* s'appelant tous les deux Hirayama). Dans la réunion des anciens combattants du premier, il ne veut pas parler de ses sept filles qui lui ont causé du soucis (il balaie trois fois le sujet de la main avant de subir la même plaisanterie que Toyo Takahashi*). Lors du poème chanté, il est le plus intérieur en prenant sa tête entre ses deux mains. Dans la réunion d'anciens lycéens du second, il pose seulement une question au vieux professeur, rit aux plaisanteries, effectue le même geste de la main, puis entame la discussion sur le vieil homme après son départ.

Comme ceux de Sakura*, les personnages de Sugawara* sont peu définis et pourtant assez fixes. La triple occurrence du nom de Sugai donne particulièrement l'impression d'un

même personnage, alors même qu'il n'a pas d'autre fonction que d'être un visage parmi d'autres, soit dans une assemblée, soit pour être une présence dans un bar. Il agit véritablement comme un figurant, mais en mettant en lumière le fait que chez Ozu la majorité des figurants sont en fait des silhouettes, qui ont toujours quelque chose à dire, fût-ce minime³⁶. Il fait partie des acteurs qui permettent également de rendre sensible un deuxième cercle de sociabilité, tout aussi habituel et fréquent mais moins intime, cercle sur lequel nous reviendrons³⁷.

Pour contraster avec les deux précédents, une troisième silhouette passive peut être décrite sous les traits de Fujio Suga*, présent dans six films d'Ozu. Contrairement aux autres, il a joué des rôles différents qui ne peuvent en aucun cas être rapprochés en une fonction. Cela apparaît notamment dans les métiers qu'il a exercés de *Printemps précoce* au *Goût du saké*³⁸ : employé de bureau, barman, contrôleur de train, instituteur, puis de nouveau employé de bureau, deux fois (il est aussi caractérisé comme ancien combattant dans le dernier cas). La fréquence de ses apparitions au cours du film est variable, tout comme ses liens avec les autres personnages : il est plus présent dans *Printemps précoce* et *Crépuscule à Tokyo* qui décrivent des groupes de personnages. Bien entendu, le jeu de l'acteur reste reconnaissable et les caractères qu'il joue sont proches : c'est un personnage assez sévère avec les autres, qui manie l'ironie pour dénoncer ce qu'il considère comme immoral. Il n'hésite pas à manifester son dédain pour ce qui sort de sa vision de la normalité. Ces quelques caractéristiques sont déterminées à partir de ses rôles plus développés, mais il est remarquable que son rôle le plus minime soit celui d'un contrôleur de train. Pour autant, les emplois divers impliquent des trajectoires divergentes et cela a d'autres conséquences : comment comprendre qu'une incarnation – au sens d'un visage, d'un corps, qui se présente et déplace même dans l'espace – soit choisie de façon répétée, parfois pour endosser le même rôle et parfois non ?

³⁶ Certains personnages sont d'ailleurs figurants dans une séquence pour devenir silhouette dans une autre. Tel Hattori (Eijirô Tôno*) dans *Printemps précoce*, qui apparaît dans l'arrière-plan de la première séquence au Blue Mountain, mais qui ne prend la parole que dans la séquence des adieux, au même endroit, à la fin du film.

³⁷ Précisons que les *Carnets* d'Ozu nous apprennent que Tsûsai Sugawara* et Mutsuko Sakura* étaient des amis proches du cinéaste. Cela peut expliquer leur présence répétée, mais pas l'effet esthétique produit. Encore une fois, la cause concrète (réelle) ne doit pas se substituer à l'analyse filmique. Voir Yasujirô OZU, *Carnets, op. cit.*

³⁸ Excepté *Dernier caprice* où il n'apparaît pas. Les emplois sont listés dans l'ordre des films.

2 – Quotidianiser autrui

C'est ce que nous allons élucider maintenant. Bien que nous distinguions des degrés de force dans les silhouettes – passives ou actives – et que nous les séparions des autres figures plus définies – les personnages-fonctions –, il convient de reconnaître dans ces catégories des stades progressifs de familiarisation. La question est finalement de comprendre le passage entre le fait que « l'étranger reste donc toujours inabordable, hermétique, inexorablement écarté de cette entente spontanée qui caractérise l'expérience familière de la communauté de mes compagnons de vie³⁹ » et l'acceptation des structures ozuiennes. En d'autres termes, nous cherchons encore à expliquer, grâce au quotidien, le rôle des répétitions de personnages. Comment ces figures peuvent-elles se reconduire pour y interpréter une forme d'étrangéité ?

Le paradoxe est moins fort qu'il n'y paraît. D'abord, il faut entendre que familier et étranger ne se composent que conjointement : leur comparaison dessine des mondes délimités et habitables, et sans elle, il n'y aurait qu'un monde indistinct (et théorique), réunissant tout le monde mais inhabitable⁴⁰. C'est l'intuition qu'a eue Linda Ehrlich en écrivant : « on peut ajouter qu'Ozu crée un monde dans lequel il peut vivre, un monde qui fait sens pour lui, qui crée une famille pour lui. Les motifs qu'Ozu établit dans ses films et entre les films individuels, indiquent non seulement les motifs qui définissent nos vies, mais aussi tout ce qui est situé à l'extérieur de ces motifs⁴¹ ». Par sa filmographie, le cinéaste aurait tracé sa propre délimitation entre étranger et familier. Pour autant, il nous semble que la séparation n'est pas aussi franche. Bégout fait encore remarquer que l'étranger frappe et provoque le doute parce qu'il rend étranger à soi-même. En montrant qu'on peut vivre selon un autre quotidien et d'autres coutumes, il révèle le mensonge de l'évidence du monde quotidien. « Le dépaysement qu'opère la rencontre avec l'étranger trouble mon propre empayement dans le monde natal⁴². » Bien entendu, l'étranger dont il est question ici est bien plus radical que ce que l'on peut observer chez Ozu. Néanmoins, la description des fonctions de personnage a mis en lumière l'organisation des figures en fonction de leur relation avec le ou les personnages principaux. Il y a donc bien un spectre depuis les personnages les plus familiers

³⁹ Bruce BÉGOUT, *La Découverte du quotidien*, op. cit., p. 324.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 328-329.

⁴¹ Linda C. EHRLICH, « Travel Toward and Away », art. cit., p. 65. Traduction personnelle de « one could add that Ozu creates a world in which he can live – a world that holds meaning for him, that creates a family for him. The patterns that Ozu establishes within his films, among individual films, point not only the patterns that define our lives but also to what lies outside those patterns ».

⁴² Bruce BÉGOUT, *La Découverte du quotidien*, op. cit., p. 332. Voir aussi p. 336.

jusqu'aux plus étrangers, qui ne le sont jamais entièrement.

La notion de “chez soi” est alors précieuse. Bruce Bégout explique en première analyse que le “chez soi” forme le cœur du monde quotidien, refuge absolu de l'individu, qui irradie progressivement le monde alentour. Le quotidien aurait donc le “chez soi” comme quintessence, qui conquiert lentement l'extérieur, conçu primitivement comme obscur et inquiétant. Mais en seconde analyse, l'auteur récuse cette idée du dehors qui ne serait que l'expérience dégradée du quotidien domestique.

Il est difficile de l'admettre, car on ne peut pas dire tout simplement que le “chez soi” est *plus* quotidien que la rue où l'on vit ou le lieu de travail où l'on se rend chaque matin. Le monde quotidien semble plutôt fait de diverses sphères de familiarité. Pourquoi privilégier alors le seul petit cercle de l'intimité ? Le “chez soi” n'est pas l'unique forme d'habitation quotidienne de monde ; l'homme séjourne dans des lieux très différents où s'établir ne lui traverserait pas l'esprit⁴³.

Ce qui mène à établir une nouvelle distinction, plus poreuse, entre deux espaces :

Aussi le quotidien public (la rue, la ville, les lieux publics) assume-t-il sa quotidienneté, dans la mesure où il manifeste ouvertement le caractère duel du quotidien lui-même, tandis que le quotidien privé (le “chez soi”) tend à amputer le monde de la vie de l'une de ses dimensions fondamentales, la confrontation avec l'étrangeté. De nature équivoque, le quotidien n'est ni dedans ni dehors. Il se tient sur le seuil entre hospitalité et hostilité. Cela revient à dire qu'il n'est qu'un compromis toujours instable et à renégocier entre le familier et l'étranger⁴⁴.

Cette différenciation est nécessaire dans la mesure où l'on constate une différence d'appréciation entre les espaces, sans pouvoir refuser à l'un d'entre eux le statut de quotidien. Le philosophe remarque leur similitude, mais fait de l'un le lieu de la rencontre, de l'autre le lieu où se reconstituent les forces épuisées dans le précédent.

Au vu de la définition de la quotidianisation, on comprend dès lors que le “chez soi” ne peut pas être la source qui s'extérioriserait en monde quotidien, c'est au contraire une intériorisation dans la familiarité pure⁴⁵. Ces remarques sont importantes quand on repense aux scénarios évoqués jusqu'ici. Ce n'est pas la dissolution de la famille en soi qui est mise en images par Ozu, c'est bien plus la crise de la familiarité du foyer. Ce dernier ne remplissant plus pleinement son rôle de restauration du fait d'une aspiration d'un personnage (jeune) vers l'extérieur ou de la pression intérieure d'un autre personnage (vieux), le quotidien public est davantage sollicité afin d'y trouver les ressources nécessaires pour réagencer une familiarité

⁴³ *Ibid.*, p. 342-343. Voir aussi p. 341.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 345.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 348-349. L'isolation du non-familier qui se produit dans le “chez soi” peut devenir un « arrêt périlleux » (vers un individu casanier maladif), mais ce moment reste nécessaire (p. 350).

du foyer⁴⁶. Les scénarios d'Ozu sont donc régulièrement articulés entre l'extérieur – qui procure rencontres, hypothèses et propositions – et l'intérieur où ces apports sont mis en délibération et méditation, dans l'optique d'une réélaboration partielle des habitudes quotidiennes.

Or c'est à partir de cette dichotomie du chez soi et de l'extérieur, et à l'aide de la notion de sphère de familiarité, que l'on peut aborder la quotidianisation des personnages. « Il ne sert à rien d'instaurer un monde familier, s'il n'est pas garanti par une participation collective ; celle-ci fournit ce supplément de confiance que seule peut produire l'assurance réciproque de se comprendre et d'œuvrer dans le même sens⁴⁷. » Par conséquent, le monde et ceux qui l'habitent ne peuvent être séparés qu'artificiellement. De la même manière dans un monde fictif, il faut prendre au sérieux toutes ses composantes et comprendre qu'il ne peut exister sans sa population. Le cinéma d'Ozu se découvre alors un nouvel enjeu : si le monde fictif qu'il présente est un monde quotidien, alors ses personnages doivent être quotidianisés aussi : il nous faut alors « concevoir le processus de quotidianisation comme le refoulement de l'incertitude *du* monde et *des* autres. Le monde quotidien ne peut donc s'instaurer qu'en pacifiant la relation du moi au monde et aux autres⁴⁸ ».

Précisons encore une fois que malgré l'ordre dans lequel nous présentons les choses, ce n'est pas parce que le cinéma d'Ozu est quotidien que ses personnages le sont, mais l'inverse : nous définissons le cinéma d'Ozu comme quotidien du fait de ses caractéristiques, notamment par les personnages qui le peuplent et qui se présentent comme des altérités quotidianisées. Pour Alain Masson, ce n'est pas la fixité qui constitue le style d'Ozu, c'est ce dernier qui produit la fixité, « parce qu'il donne de la vie ordinaire une interprétation noble et humble, dont elle a besoin⁴⁹ ». Dans ses pas, nous affirmons qu'une telle interprétation se manifeste précisément dans le rapport harmonieux au quotidien. De plus, il est crucial de noter que puisque la fixité est dans le style, créée par lui, le rapport harmonieux décrit n'est pas fixe : à l'instar du quotidien lui-même, il est un processus ininterrompu. Par conséquent, il s'agit de montrer d'abord que les personnages sont progressivement assimilés, ensuite que cela mène à une situation en partie stabilisée, avant d'exposer que la période tardive n'est ni le début ni le terminus de ce processus.

⁴⁶ Nous insistons sur notre choix de mots : il s'agit bien d'une familiarité nouvelle, qui peut donc différer de l'ordre précédent, et non de la familiarité, préconçue au préalable, qui devrait être rétablie.

⁴⁷ Bruce Bégout, *La Découverte du quotidien*, op. cit., p. 212.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 219.

⁴⁹ Alain Masson « Bien définir et bien peindre », art. cit., p. 37.

Un processus en cours : apprivoiser les personnages

Des personnages comme ceux de Mutsuko Sakura* ou Tsûsai Sugawara* n'ont aucune chance d'être pleinement compris sans prendre en compte la successivité de leurs apparitions dans la filmographie. La première fois que ce type de personnage apparaît, ils ne peuvent être perçus que comme de simples figures, car le spectateur sait bien que certains personnages seront privilégiés sur d'autres, qui n'ont pas vocation à occuper le premier plan de l'intrigue. Il est même probable que deux visionnages ne suffisent pas à ancrer pleinement les figures dans la mémoire du spectateur⁵⁰. Le retour d'un même visage tend à créer une nouvelle sensation, sur le mode du déjà-vu, trouble, incertain, jusqu'à ce qu'une fréquentation assidue du monde ozuien remette les figures à leur place. Un travail d'assimilation est donc nécessaire, et se trouve être comparable au temps d'adaptation à un nouvel environnement ou un nouveau groupe de la vie réelle. Les personnes avec qui nous aurons des contacts plus importants et plus réguliers prendront rapidement leur place dans nos esprits, tandis que ceux avec qui nous n'avons que de courts échanges mettront plus de temps à être mémorisés. Le plus souvent, il suffit soit d'une récurrence qui se mue en régularité, soit d'un seul moment privilégié avec une personne que l'on voit régulièrement, pour que cette personne dispose enfin d'un statut particulier.

Il en va de même pour les personnages de films et c'est pour cette raison qu'il est délicat de les caractériser autrement qu'en comparant les apparitions et de ne pas créer du sens à partir de leurs différences. Ainsi, Sakura* n'obtient un véritable rôle qu'en se tenant au seuil de ce qu'elle n'était pas auparavant : une mère. Sa caractérisation tient plutôt du second mode, où la particularité unique suffit à donner sens à l'ensemble. Sugawara* tient en revanche du premier mode, où c'est la récurrence qui établit la familiarité. Ce cas mérite cependant deux remarques. D'une part, la simple répétition a plutôt tendance à créer une surprise, tout du moins un doute, en mettant en évidence le paradoxe énoncé plus tôt : le fait que ce personnage inconnu me soit familier produit une dissonance. Mais d'autre part, le rôle qu'il tient est assez astucieux, dans le cas de *Printemps précoce* notamment : tout en étant familier de la mère de Masako, ce personnage n'est pas ami très proche et cette relation semble assez authentique de ce qui est possible entre une tenancière de bar et son client. En d'autres termes, la dissonance

⁵⁰ Ce travail n'ayant aucune prétention psycho-sociologique, cette supposition ne sera pas prouvée pour l'instant. Mais l'analyste qui écrit ces lignes est bien placé pour savoir que le doute peut persister longtemps avant de s'assurer que tels acteurs sont bien les mêmes que tels autres. À l'inverse, en se familiarisant avec la filmographie, il n'est pas rare, en sachant qu'Ozu a tendance à utiliser les mêmes acteurs, d'amalgamer des acteurs aux fonctions proches, mais qui ne sont *pas* les mêmes (nous reviendrons sur ce point).

éventuelle est compensée par l'appartenance de Sugawara* à une certaine sphère de familiarité : celle des collègues ou des camarades, des habitués de bar ou des gens qui partagent une même activité. On peut dire de ce type de personnage qu'il est parfaitement assimilé par le quotidien, sans qu'il n'attire particulièrement l'attention ou la curiosité sur lui. Nous décrivons cette quotidianisation comme perçue et ressentie par le spectateur, mais notons bien que cette réception est influencée par la façon dont le personnage est reconnu par les autres personnages.

Ce qui nous mène aux personnages de Fujio Suga* et à la difficulté de le caractériser. La variété de rôles qu'il interprète mène vers deux interprétations. La première est que, bien que relégué à la sphère de familiarité la plus externe – la dernière avant celle de l'étranger –, il est néanmoins reconnu en tant qu'archétype. Qu'entendons-nous par archétype ? S'il est vrai que toute expérience est envisagée par l'individu comme répétition d'une expérience plus ancienne⁵¹, cela est vrai aussi des personnes que nous croisons au cours de nos vies. Qu'ils donnent lieu à des échanges ou non, ces contacts ne sont pas envisagés comme de véritables rencontres, et par conséquent les personnes simplement croisées en restent au stade d'ébauche non élaborée d'individu. Un archétype n'est en ce sens pas forcément psychique, il peut se réduire à des caractéristiques physiques ou à une voix. Nous avons parlé de Suga* comme d'une incarnation, d'un corps donc, qui se répète comme archétype, c'est-à-dire qu'il n'est plus un *seul et même personnage* comme nous pourrions le dire de Noriko-Hara*, mais *des personnages* similaires. Les occurrences ne se renseignent plus l'une l'autre, mais s'en tiennent à un registre commun de possibles que le personnage se garde de déformer – d'où dans le cas de Suga*, cette propension à imposer sa vision de la normalité qui occupe tout son temps à l'écran.

La deuxième interprétation est que chez Ozu, la familiarité des figures est toujours au moins partielle grâce aux archétypes. Il est extrêmement rare qu'une silhouette devant donner au moins une réplique n'en soit pas un, et si tel est le cas, cela se produit dans un lieu qui, lui, est quotidianisé. Par conséquent, si les différentes sphères sont mises en scènes et que ces dernières se perçoivent progressivement au fil du visionnage des films, il faut reconnaître que l'étrangéité radicale est absente de ce cinéma. Mais moins qu'une exclusion totale du rebut du

⁵¹ Bruce Bégout parle de l'habitude comme minorant l'inconnu et majorant le déjà vu à partir d'une première fois. « Par instauration originaire, il faut comprendre ici la détermination préalable d'un horizon d'expériences possibles que les premières impressions contiennent et qui va servir de règle prescriptive pour toutes les impressions futures. » Bruce BÉGOUT, *La Découverte du quotidien*, op. cit., p. 266.

quotidien⁵², le monde ozuien profite du fait qu'il est fictionnel pour faire exister ce monde accueillant tout le monde tout en restant habitable, ce que nous aurons l'occasion de développer.

Un processus en cours : noms et familiarité

Les noms des personnages ouvrent une bonne entrée pour constater l'établissement de ces sphères de familiarité, ainsi que pour mettre en évidence le caractère progressif de ces dernières. Si nous avons tenu à nommer les occurrences des personnages-fonctions dans la séquence précédente, c'est parce que les noms représentent, avec les visages, l'un des éléments répétitifs les plus évidents, au point que certains personnages deviennent éponymes de leur fonction.

Les prénoms Setsuko, Noriko Ayako et Akiko sont parmi les plus centraux. Le spectateur d'Ozu ne peut que tendre l'oreille et ouvrir les yeux plus grands lorsqu'il entend ces noms, car il sait par expérience que c'est un personnage important qui le porte. Rappelons que lorsque Ayako est abrégé en Aya, il désigne plus souvent l'amie de la jeune femme : la possibilité d'échange du nom renforce la proximité entre les personnages. Les pères joués par Ryû* portent très souvent un prénom commençant par « Shu » : Shuhei (dans ses premier et dernier rôles de père), Shukishi / Shukichi (quatre fois pour ce duo), tandis que ceux joués par Shin Saburi* ont des prénoms différents mais reprennent les noms de famille du précédent : Hirayama et Mamiya⁵³. Ces prénoms et noms sont comme les jalons de la sphère du "chez soi" ozuien, à partir de laquelle le spectateur est invité dans la fiction.

La deuxième sphère de familiarité est celle unissant la famille et les amis proches : on retrouve de nombreuses Shige, qui sont parfois mères ou en possèdent la fonction sans l'être⁵⁴, ainsi que des Fumiko ou Nobuko, le plus souvent belles-sœurs du personnage

⁵² « L'étranger est un contre-produit de la quotidianisation, son résidu inutilisable et pour cela répréhensible, à savoir ce matériau de la familiarisation quotidienne qui n'a pu être entièrement recyclé et qui, à présent, est mis au rebut de la société et du monde. La rencontre avec ce monde *rebut* ne peut donc être que *rebutante*. » *Ibid.*, p. 331. À partir d'une telle description de l'étranger, on comprend bien qu'il n'apparaît pas tel quel chez Ozu.

⁵³ Mamiya est le nom de la famille dépeinte dans *Été précoce* : Chishû Ryû* y est donc le frère de Noriko, Koichi, et c'est Ichirô Sugai* qui joue le père, avec Shukichi comme prénom. Notons que dans *Le Goût du riz au thé vert*, Saburi* interprète un certain Mokichi Satake, nom de famille porté par le prétendant de Noriko dans *Printemps tardif* et par le patron entreprenant de Noriko dans *Été précoce* : un nom à mi-chemin entre deux figures paternalistes (le prétendant invisible n'étant pas une image d'homme séducteur, comme nous l'avons montré). Seuls les pères joués par Ganjurô Nakamura* ont des noms uniques.

⁵⁴ Shige (diminutif de Shigeko) est par exemple le nom de la femme qui s'occupe de l'intendance de la troupe itinérante de *Herbes flottantes* : elle n'est la mère d'aucun acteur et organise pourtant maternellement la vie de cette troupe (dont le chef se comporte comme un *pater familias*). Mais c'est aussi le nom des sœurs se

principal⁵⁵. Nous avons déjà nommé les enfants, Minoru et Isamu, dont le nom se confond avec la fonction, et qui deviennent parfois Masao, Koji et en vieillissant Kazuo et Koichi. Du côté des amis de la famille, on retrouve les noms de Kawai, Taguchi, Horie et bien sûr Miwa. La particularité de ce dernier est d'être associé à un homme disparu, à l'instar de Shoji, le frère disparu pendant la guerre du Pacifique. Il est intéressant de noter que ce qui participe à la création d'un ensemble famille-amis est précisément le fait que les noms des amis sont parfois intégrés à la famille au gré des mariages des personnages féminins. Ainsi dans *Printemps tardif*, tout en étant la sœur de Shukichi Somiya, la tante Masa allie le nom de Taguchi à l'arbre généalogique ; tandis qu'à l'inverse, dans *Voyage à Tokyo*, Noriko, qui n'est que la belle-fille des vieux parents, porte bien le même nom qu'eux, Hirayama.

La troisième sphère de familiarité est celle des amis et connaissances proches, mais moins intimes, à laquelle peuvent appartenir les personnages de T. Sugawara* (qui porte donc le nom de Sugai chaque fois qu'il est nommé) ou les deux anciens combattants nommés Sakamoto, interprétés par Daisuke Katô*⁵⁶. Mariko et Takako sont d'autres noms portés par des jeunes femmes, la première comme personnage principal et la seconde comme amie, mais ces noms marquent justement une certaine différenciation du personnage : dans *Les Sœurs Munakata*, Mariko s'oppose à Setsuko, qui représente l'aspect ordonné, plus familial. Quant à Takako, c'est le nom de la femme ne partageant pas le point de vue de ses amies dans *Été précoce*, mais est aussi un des noms portés par Setsuko Hara* (dans *Crépuscule à Tokyo*) et nous avons déjà noté que ce changement de nom signale un moment de transition dans ses fonctions. Les personnages affublés d'un surnom appartiennent aussi à cette sphère : le vieux professeur surnommé la « Gourde » du *Goût du saké* (ainsi que ses collègues qu'ils évoquent : « le Lion », « l'Empereur », « le Blaireau ») ; Chiyo alias « Poisson d'or » et Aoki alias « Gelée » dans *Printemps précoce* (et d'autres membres du *batsu* dont on ne connaît pas le vrai nom : « Pin », « la Dodue »). Il est peu risqué d'affirmer que ces surnoms sont moqueurs plutôt qu'affectueux. Dans le cas de Poisson d'or, qui est la maîtresse de Shoji, ce surnom insiste à la fois sur la mauvaise réputation qu'elle a auprès de ses collègues – qui rivalisent de sévérité contre elle, tout en étant parfaitement complaisants envers Shoji – et sur le fait que malgré la relation intime qu'ils entretiennent, le mari infidèle maintient une distance entre eux

substituant aux mères décédées (H. Sugimura* dans *Crépuscule à Tokyo*) ou de celles essayant de se détacher du noyau familial pour fonder leur propre foyer (H. Sugimura* dans *Voyage à Tokyo*).

⁵⁵ Dans *Fleurs d'équinoxe*, Fumiko Mikami est plus l'équivalent d'une nièce pour Shin Saburi*, tandis que dans *Fin d'automne*, Fumiko Mamiya est mariée au personnage de ce dernier et représente bien une sorte de belle-sœur pour Akiko Miwa.

⁵⁶ Dans *Le Goût du saké*, nous avons développé sur la gêne qu'éprouve Shuhei lors de la rencontre dans le bar, mais les relations entre anciens militaires sont toujours dépeintes, au minimum, comme *ayant été* fortes.

et la relègue dans cette sphère de familiarité.

Dans la quatrième sphère on trouve enfin les archétypes de tout genre, peuplant les maisons voisines, les bureaux, les boutiques, et qui sont malgré tout des visages connus avec certains noms familiers comme Tomizawa ; jusqu'aux surnoms d'hôtesse de bar, tel Kaoru, porté par Fumiko Mikami (fille de Ryû*, elle s'est enfuie de la maison et travaille, sous pseudonyme selon l'usage, dans le but d'être indépendante et d'épouser l'homme qu'elle aime) dans *Fleurs d'équinoxe* et par la barmaid du Torys Bar dont Ryû* trouve une ressemblance avec sa veuve, dans *Le Goût du saké*. Mais la plupart des personnages de cette sphère ont des noms uniques comme Okubo, Kuwata ou Naganuma.

On pourrait encore complexifier ces quatre sphères, mais le plus important se limite à trois assertions. D'abord, le nom répété accompagne le personnage répété : sans que cela devienne une loi absolue ne connaissant aucune exception, les prénoms et noms renseignent, par familiarité, sur la qualité des personnages, et participent par ailleurs à la mise en place de cette familiarité. Ensuite, aucun personnage-fonction ou fonction de personnage n'est absolument limité à une seule sphère : le simple usage d'un nom permet d'accentuer la familiarité d'un personnage ou au contraire d'insister sur le décalage qu'il subit. Il est par exemple intéressant de noter que le détenteur du dernier nom cité, Ichiro Naganuma, est le fiancé de Fumiko Mikami alias Kaoru : tout en étant très marginal dans l'histoire de *Fleurs d'équinoxe*, ce couple ressemble à celui formé par Ayako et Goto dans *Fin d'automne* : cet homme, qui apparaît comme un parfait inconnu, pourrait bien devenir un mari, beau-frère, un gendre, et rejoindre les premières sphères. Ce qui implique que la sphère est finalement la qualité de la rencontre dont nous parlions plus haut : pour appartenir à une haute sphère, il faut que se développe la spécificité d'une relation entre deux êtres. Enfin – cela découle directement de la précédente affirmation –, aucun personnage n'est suffisamment étranger pour n'appartenir à aucune sphère. La raison en est que ces personnages sont autant des fonctions que des altérités – ce sur quoi nous insistons plus loin – et que loin de former un agrégat informe ou une communauté uniforme, Ozu prend soin de présenter des individus intégrés dans leur groupe humain tout en conservant leurs particularités : les fonctions, les archétypes et les systèmes n'apparaissent jamais que selon un ensemble de variations situées.

Un processus en cours : progression des acteurs

Nous savons maintenant que la quotidianisation des personnages est un processus en cours pour le spectateur, mais c'est aussi un phénomène en cours au fil de la filmographie.

Prenons l'exemple de Kinuyo Tanaka*, dont le trajet est exemplaire, et observons ses rôles à rebours. Son dernier rôle ozuien est celui de Kiyoko Hirayama*, mère de famille dans *Fleurs d'équinoxe*, aux côtés de Shin Saburi*. Elle y exerce la fonction maternelle dans une variation plutôt douce, essayant toujours de réconcilier son mari et leur fille. Avant cela, elle était Setsuko, dans *Les Sœurs Munakata*, incarnant un des aspects de la jeune femme typique d'Ozu : l'aspect sérieux, presque rigoriste, qui sacrifie intégralement sa personne au devoir. Dans notre corpus principal, Tanaka* joue donc une fille puis une mère (à l'instar du trajet que fera Hara*) mais en moins d'épisodes. C'est qu'avant cela, Tanaka* a déjà beaucoup tourné chez Ozu : dans *Une poule dans le vent*, elle joue Tokiko, une femme qui s'occupe de son fils pendant que son mari est à la guerre, et qui doit se vendre pour obtenir de l'argent pour soigner le fils malade. C'est un film dans le Japon en ruines de l'après-guerre, avec un rôle qui fait le lien entre ces quelques rôles futurs intégrés à l'univers tardif et les rôles plus anciens. En effet, en 1948, Tanaka* a déjà travaillé sept fois avec Ozu⁵⁷. Elle incarne dans ses films une fonction de jeune femme déterminée dévouée, fiancée ou proche de l'être. En bref, d'authentiques prémisses des personnages de Setsuko Hara*, mais dont l'enjeu marital était encore secondaire au profit d'éléments plus en phase avec le genre auquel appartenaient ces films : policier, comédie, etc.

Takeshi Sakamoto* a aussi été central chez Ozu avant la période tardive : il a joué dans dix-neuf films du réalisateur. D'abord spécialisé dans les rôles de jeune homme dégingandé, ancien cancre devenu étudiant ou jeune travailleur fumiste⁵⁸, il est devenu, en prenant de l'âge, un jeune père aimant mais maladroit ou manquant d'autorité avec sa progéniture. C'est ce deuxième mouvement qui, après *Cœur capricieux*, a donné naissance à la « trilogie Kihachi⁵⁹ ». Plus âgé, il est enfin devenu un archétype de père sans être personnage principal, dans *Il était un père* (où il est le collègue et le contrepoint de Chishû Ryû*), et *Récit d'un propriétaire* (où il dirige une grande famille, voisin d'O-Tane qui doit s'occuper de l'enfant perdu).

La répétition des acteurs n'est ainsi pas chose nouvelle, ni la progression des rôles au fur et à mesure de leur maintien dans la filmographie. Ce qu'il faut noter, c'est comment une figure et même une fonction s'impose dans le corpus, s'y installe un certain temps, au travers

⁵⁷ *J'ai été diplômé, mais...* (1929), *J'ai été recalé, mais...* (1930), *Mademoiselle* (1930), *Où sont les rêves de jeunesse ?* (1932), *Une femme de Tokyo* (1933), *Femmes et Voyous* (1933) et *Une jeune fille pure* (1935).

⁵⁸ Citons notamment *Rêves de jeunesse* (1928), *J'ai été diplômé, mais...* (face à Kinuyo Tanaka*) et *La vie d'employé de bureau* (1929).

⁵⁹ « *Une auberge à Tokyo* [1935], *Un cœur capricieux* [1933] et *Histoire d'herbes flottantes* [1934] sont souvent considérés comme constituant la "série Kihachi", du nom de leur personnage principal, joué à chaque fois par l'acteur Sakamoto Takeshi. » Suzanne BETH, *L'Impuissance du cinéma*, op. cit., note 42, p. 41.

de variations, puis se déquotidianise et disparaît. En effet, Kinuyo Tanaka* a pu jouer dans les films tardifs en transitionnant vers les nouvelles fonctions ozuiennes. De son côté, Kihachi n'a pas pu survivre longtemps à Sakamoto* et inversement : sans doute l'acteur était-il trop chevillé à sa fonction pour évoluer.

Bouclons ce mouvement en évoquant le cas de Sô Yamamura*, un exemple surprenant qui résiste en partie à la quotidianisation. Sa première apparition chez Ozu se fait sous les traits de Mimura, le mari violent de Setsuko dans *Les Sœurs Munakata*, autrement dit un des rôles les plus atypiques du corpus. Dans *Voyage à Tokyo*, il est au centre de la famille, fils aîné ayant déjà deux enfants, il est le premier à accueillir ses parents. C'est donc au contraire un personnage très typique, qui reprend le rôle que Ryû* (qui joue ici son père) tient dans *Été précoce*. Puis il joue successivement Yutaka Kawai et Shukichi Sekiguchi dans *Printemps précoce* et *Crépuscule à Tokyo* où il est un ami des personnages principaux. C'est un trajet assez surprenant, dans la mesure où il a tout autant tenu des rôles appartenant à chaque sphère de familiarité, ce en quoi il se rapproche de Ryû*. Mais étant moins omniprésent que le précédent, son cas semble plutôt résister à la familiarité. Tout se passe comme si l'acteur était convoqué dans le monde sans pouvoir trouver une place qui lui convienne. C'est peut-être le seul visage possible de l'étrangeté, chez Ozu, ou pourtant les remplaçants ont autant de place que les titulaires.

Interchangeabilité et profondeur

Au cours du processus de quotidianisation, les fonctions se familiarisent, s'attachent à des visages, mais se divisent aussi parfois en fonctions plus précises. L'idée du personnage-fonction permet aussi d'anticiper le classement des films mineurs et majeurs, car ceux-ci pourront être déterminés notamment à partir des personnages mineurs ou majeurs. Le cas de Setsuko et Mariko, qui dans *Les Sœurs Munakata* opèrent une scission de la fonction de jeune fille qu'inaugure Setsuko Hara* dans *Printemps tardif*, est le premier que l'on puisse observer dans le cinéma tardif d'Ozu, mais est loin d'être le seul. Nous avons en tout cas déjà remarqué que cette séparation permet d'explorer isolément différentes facettes du personnage majeur et de mieux comprendre ce dernier au prisme des personnages mineurs. Toutefois, force est de constater que pour la jeune femme à marier, cette exploration ne donne pas lieu à une réélaboration complexe de la fonction, qui reste assez fixe au cours de l'œuvre. Il en va autrement pour la fonction de père ou d'amie, tandis que certains acteurs de rôles secondaires tendent à partager leur personnage-fonction assez aisément. Il y a donc chez les personnages,

malgré le retour des mêmes acteurs pour interpréter les mêmes rôles, une tendance certaine à l'interchangeabilité des visages, qui permet de dédoubler la fonction ou d'en approfondir certains aspects, en en révélant la complexité.

Hisao Toake* est l'un de ces acteurs, que l'on pourrait qualifier d'appoint, dédoublant une fonction lorsque le film nécessite un plus grand nombre de personnages. Dans *Le Goût du riz au thé vert*, il joue Monsieur Amamiya, le mari d'Aya, plutôt soumis à son épouse, bien qu'il ait l'habitude de sortir avec des hôtes. Dans *Voyage à Tokyo*, il est Monsieur Hattori, le vieil ami du père qui le reçoit chez lui avant de s'enivrer avec Monsieur Numata (Eijirô Tôno*). Collègue comptable du père dans *Fleurs d'équinoxe*, il dirige enfin avec sa femme l'établissement où M^{me} Miwa donne ses cours de couture dans *Fin d'automne*. Tout en ayant des emplois et situations variés, Toake* campe toujours un personnage d'homme mûr, réservé voire timide ou mal à l'aise. C'est un homme discret et surtout débonnaire : il ne s'impose pas, tout particulièrement avec les femmes. En revanche, les fonctions qu'il endosse sont empruntées ailleurs : son attitude en tant que mari et en tant que collègue rappelle dans un autre registre, celle de Nobuo Nakamura* ; tandis que dans *Voyage à Tokyo*, il laisse toute la place à Numata dès lors que le groupe est ivre, or c'est ce dernier (Tôno*) qui porte la fonction de connaissance-repoussoir, bien que Toake* se laisse bel et bien emporter dans l'excès de boisson avec eux. La place qu'il occupe dans les films est souvent réduite, son rôle est toujours celui de contrepoint (à son épouse, son collègue ou ses amis) ou plutôt d'élément de combinaison, voire de faire-valoir. C'est en cela qu'il est agi par les fonctions des autres plutôt qu'il n'en exerce lui-même une.

Ozu pousse parfois le vice jusqu'à adjoindre une ressemblance physique à cette ressemblance des fonctions. Il est difficile de prouver la ressemblance concrète entre deux visages, mais nous prendrons tout de même ce risque, avec une situation intéressante dans *Fleurs d'équinoxe*. Teiji Takahashi* y joue pour la troisième fois chez Ozu : il est un certain Konda, employé fêlard et pas très malin, sur lequel le père compte pour en apprendre un peu plus sur le prétendant de sa fille. Fumio Watanabe* joue Naganuma, qui compte bien se marier avec Fumiko alias Kaoru. Lorsque ce dernier apparaît, on peut éprouver un trouble et avoir l'impression que Fumiko est en couple avec Konda, qui n'est pourtant pas bien à son avantage dans le film. Cela n'est évidemment pas vrai, mais la ressemblance entre les deux personnages est accentuée par le fait que dans *Fin d'automne*, Watanabe* joue un collègue de bureau de Ayako, comme Teiji Takahashi* dans *Printemps précocé*. Nous opérons peut-être un excès d'interprétation ici, mais cela a le mérite de souligner le caractère débordant des fonctions ozuiennes : l'usage de ces personnages-fonctions étant rapidement indiscutable en

découvrant la filmographie, de tels brouillages entre des acteurs se ressemblant un peu peuvent avoir lieu. Comme nous aurons l'occasion de le voir dans un cas beaucoup plus évident, cela est rendu possible par l'usage de la caméra.

Revenons-en maintenant au cas d'approfondissement fonctionnel le plus éloquent : les variations de la fonction paternelle. Nous avons établi que la fonction élaborée par Chishû Ryû* depuis *Il était un père* pouvait se séparer en deux pôles : autorité et bienveillance (qui ont souvent comme parallèle respectif l'ambition et l'affection). Dans *Été précoce* où Ryû* interprète le frère de Setsuko Hara*, le vieux père est joué par Ichirô Sugai*. C'est bien Ryû* qui exerce le plus de sévérité, tandis que Sugai* incarne un pendant bien plus sage, qui ne prononce aucune condamnation inconsidérée et prête l'oreille à sa fille. Le film ne fait pas de mystère quant à son sentiment principal – la déception du choix de mari de sa fille et le fait qu'elle l'ait choisi sans demander l'avis de ses parents – mais chez le père joué par Sugai* c'est l'affection et l'écoute qui se manifestent en premier lieu. Il est en cela comparable aux premières réactions de celui de *Printemps tardif*, avant qu'il estime qu'il aurait dû contrarier sa fille plus tôt. Cependant, insistons encore sur le fait que ce père affectueux se permet la gentillesse parce que son fils exerce la voix de l'ordre social : l'interprétation de Sugai* donne donc bien une place privilégiée à la bienveillance paternelle, mais cela n'est qu'un aspect de la fonction paternelle, dont l'aspect autoritaire est tout de même présent dans le film.

Le pendant sévère du père est particulièrement repris par Ganjirô Nakamura*, à l'affiche des films tournés par Ozu hors Shôchiku. Ses deux personnages – Komajuro Arashi dans *Herbes flottantes* et Manbei Kohayagawa dans *Dernier caprice* – sont très proches : autoritaires et colériques, ils ne tolèrent pas la contradiction et partagent leur temps entre leur famille et une maîtresse et son enfant caché. C'est de cette double vie que découle d'ailleurs le caractère du personnage : dissimulant sa situation, il se retrouve régulièrement sur la défensive, à devoir justifier ses actions. La brutalité avec laquelle il le fait révèle la frustration et l'amertume qu'il éprouve au quotidien. Toujours est-il qu'elle se manifeste très concrètement avec un comportement allant des remontrances aux coups en passant par les insultes. Sa violence est décuplée dans *Herbes flottantes*, où il n'est que chef de la troupe : par conséquent, quand sa colère éclate, il n'est pas freiné par d'authentiques liens familiaux. Néanmoins, l'amplitude de ses sentiments a pour contrepartie un certain enthousiasme affectif, comme le démontre la séquence de pêche entre Komajuro et son fils (qui ne sait pas

qu'il est son père), rappelant celle d'*Il était un père*, qui figure l'amour père-fils idyllique⁶⁰. Dans *Dernier caprice*, sa gentillesse s'exprime surtout envers son petit-fils et la fille de sa maîtresse (qui ne sait pas qu'il est son père), et bien sûr envers cette maîtresse, pour laquelle il trouve assez d'énergie pour venir mourir à ses côtés.

Les rôles tenus par Shin Saburi* se trouvent enfin entre ces deux variations extrêmes. Il ne joue qu'une seule fois un père, Wataru Hirayama dans *Fleurs d'équinoxe*, et nous savons que ce dernier a bien du mal à assumer la perte de son autorité absolue. C'est le pendant sévère qui l'emporte donc, mais dans un film qui dessine un arc de rédemption, puisque le père, aidé par son ami (Chishû Ryû*), entreprend de renoncer à son contrôle, d'accepter la situation et de se réconcilier avec sa fille. Cette repentance est probable, puisque le film a montré les preuves de sa gentillesse cachée par le moyen de Yukiko Sasaki, qui reçoit ses marques d'affection paternelle. Ses deux autres rôles ne sont pas des pères bien qu'ils en aient une fonction proche. L'oncle Mokichi du *Goût du riz au thé vert* peut donc se contenter de passer des moments agréables avec sa nièce Setsuko, en se gardant bien d'être sévère envers cette dernière, malgré les directives de son épouse en ce sens. C'est justement son absence d'autorité qui fait que cette dernière le qualifie de mou, mais son caractère lui permet d'assumer pleinement son choix. Dans *Fin d'automne* enfin, c'est l'affection pour Ayako qui pousse Soichi Mamiya à organiser son mariage, mais cette tâche devient bientôt un objectif en soi, qui doit s'accomplir sans considération pour autrui. Ses camarades et lui sont mus en quelque sorte par l'ambition (plutôt que la sévérité), qui devient plus importante à leurs yeux que les sentiments de la jeune femme. En cela, Mamiya développe plutôt le pôle sévère, mitigé par la situation réelle du personnage – ami de la famille – qui ajoute de la légèreté à son rôle.

Ces variations proposées par d'autres acteurs peuvent se rapprocher des rôles de Ryû*, lui-même très différent entre *Printemps précoce* et *Le Goût du saké*. Le personnage matriciel reste à l'origine de la fonction, mais cette dernière le dépasse. En retour, les déplacements opérés par les reprises permettent un approfondissement des qualités de cette fonction, un élargissement de ses possibles (tableau 1). C'est notamment en vertu de ce constat que l'on peut battre en brèche l'idée que Chishû Ryû* serait toujours la caution morale des films, étant donné que le spectre des possibles de son personnage-fonction va de l'altruisme, la subtilité et la sagesse à l'égoïsme, le conformisme et l'irrationnalité. Notons que sans avoir une telle

⁶⁰ Dans les deux cas, cette image idyllique est aussi le lieu de la perturbation puisque les pères expliquent aux fils qu'ils ne pourront pas vivre ensemble. Voir notamment Charles TESSON, « "Voyage à Tokyo" de Yasujiro Ozu », conférence donnée dans le cadre de l'Académie du Forum des images, le 10 décembre 2010. Consulté en ligne sur le site internet forumdesimages.fr.

amplitude, bien d'autres fonctions possèdent de tels déplacements. Il ne paraît pas utile de toutes les détailler : privilégions plutôt un autre mode de déclinaison, qui se réalise à la faveur du temps.

Héritages : le cas de la jeune femme

Dans la mesure où notre corpus s'étend sur quatorze ans, Ozu a pu faire évoluer les rôles de ses personnages en fonction de leur âge. Ce geste implique de trouver une nouvelle place pour les acteurs plus anciens et d'envisager des successeurs pour hériter de leurs fonctions précédentes. Basile Doganis évoque le fait que Mariko Okada*, présente dans *Fin d'automne* et *Le Goût du saké*, est la fille de Tokihiko Okada*, qui a lui-même joué plusieurs fois auprès d'Ozu, dans *L'Épouse de la nuit* (1930) et *La Femme et la Barbe* (1931) notamment. L'acteur étant décédé à trente ans alors que sa fille n'était née que depuis un an, Doganis y voit une réincarnation cinématographique. Attaché aux dates, il note également que Chishû Ryû* est né en 1903, comme Ozu lui-même, ce qui le désigne tout naturellement comme incarnation du réalisateur dans son propre univers⁶¹. Ces éléments sont intéressants en ce qu'ils montrent concrètement l'importance qu'a pu revêtir la filiation et le corps dans l'esprit du réalisateur. Nous maintenons cependant notre réserve concernant l'identification absolue de l'acteur Ryû* au cinéaste. En définitive, l'héritage dont nous parlons ici est spirituel, imaginaire, fictionnel, bien qu'il se fixe sur des acteurs, des visages. La transmission des fonctions semble davantage déterminante que les filiations réelles : les différents pères ozuiens sont par exemple des variations des rôles de Ryû* et peuvent le tenir sans être nés eux-mêmes en 1903.

C'est avec Setsuko Hara* que l'héritage peut se dessiner plus clairement. Au moment où l'actrice rejoint Ozu en 1949, elle incarne déjà pour le public un idéal de jeunesse et de beauté, que le cinéaste porte à son pinacle avec la trilogie Noriko. Mais en prenant de l'âge, il lui a fallu devenir épouse et mère, d'abord jeune et encore très proche de son père dans *Crépuscule à Tokyo*, puis veuve, dans *Fin d'automne* et *Dernier caprice*. Cette évolution, qui passe par un stade intermédiaire, se caractérise par une transformation partielle des attitudes, des discours, de la fonction, tout en maintenant certaines particularités de Noriko.

Son personnage change : en tant qu'épouse et mère d'une très jeune enfant dans le premier (Takako), elle supplée son père dans l'encadrement de sa sœur cadette. Presque une

⁶¹ Basile DOGANIS, « Tout cinéaste a deux esthétiques », art. cit., p. 121.

mère de substitution, elle effectue un pont générationnel entre son père et sa sœur, qui est au centre de l'intrigue et possède les caractéristiques de la jeune femme. Dans *Fin d'automne* (Akiko Miwa), c'est à elle de marier sa propre fille, dans une situation inverse de *Printemps tardif*. Elle rejoint donc une fonction paternelle féminisée, qui se constitue en opposition de sa fille qui ne veut pas la quitter. Mais dans une certaine mesure seulement, étant donné que les trois amis prennent rapidement le relais pour endosser la fonction matrimoniale qui devient peu à peu oppressive. Grâce à eux, le personnage de Hara* se trouve rapproché des rôles de Kuniko Miyake* : elle utilise davantage son expérience pour aider sa fille à trouver une place dans une société potentiellement hostile, qu'elle n'essaie de la forcer à partir. Son rôle de *Dernier caprice*, Akiko Kohayagawa, est au croisement des deux précédents : belle-sœur plus âgée de Noriko Kohayagawa (Yôko Tsukasa*), elle se met au service de cette dernière – que ses parents veulent marier – pour la conseiller et lui transmettre son expérience. Ainsi, les rôles de Setsuko Hara* quittent définitivement les thématiques de la fonction de jeune femme, mais on remarque déjà qu'elle ne rejoint pas entièrement le rang des fonctions liées aux parents.

C'est à partir de cet indice que l'on peut remarquer en deuxième analyse ce qui reste de Noriko dans les rôles suivants de Setsuko Hara*. Les deux Akiko ne ressemblent pas exactement aux femmes de leur âge : bien que veuves, leurs proches persistent à songer à les remariage, tandis que leur attention est davantage portée vers le bien-être des jeunes que du leur. Là où Noriko tendait à mettre son confort de côté pour se dévouer au service des anciens, Akiko pense avant tout à la génération suivante. Mais comme pour la jeune femme, il ne faudrait pas s'arrêter à cette seule hypothèse d'abnégation : l'altruisme d'Akiko lui permet dans le même temps de justifier ses propres intérêts. Libérée de la relation directe avec le père⁶², elle compte profiter de cette indépendance permise par le veuvage. Ainsi, elle explique dans *Fin d'automne* : « *Un mari m'a suffi. Je suis satisfaite. Je vivrai avec le souvenir de ton père. J'ai été heureuse avec lui. Escalader à nouveau la montagne depuis le bas... non.* » Résumant sa propre aventure à un bonheur construit au fil des ans, elle confie qu'elle ne referra pas cette aventure, mettant plutôt en exergue le mariage d'amour de sa fille. Dans *Dernier caprice* également, après avoir prétendu que c'est son propre âge qui fait obstacle à un remariage, elle finit par se confier à sa belle-sœur : « *Je suis bien comme je suis. Minoru va grandir, c'est mieux pour lui de rester ainsi* » ; affirmant ainsi que sa situation lui convient,

⁶² Le beau-frère joué par Chishû Ryû* dans *Fin d'automne* et le beau-père joué par Ganjurô Nakamura* dans *Dernier caprice* continuent de porter des affects paternels à son égard, mais ils n'ont pas le même rapport direct – mêlant autorité, affection et gratitude – avec Akiko.

avec toujours à cœur le bonheur de son enfant.

Il semble donc bien que le changement de nom des personnages de Setsuko Hara*, de Noriko à Akiko (avec Takako comme point de pivot) signale l'évolution du personnage-fonction mais qu'il s'agisse toujours du même acteur-personnage, dont l'évolution correspond en fait aux changements tels que peut en expérimenter un individu en vieillissant. La progression de Hara* est le symptôme le plus évident de celle du monde ozuien, mais c'est la même logique qui fait que le cinéaste a pu traiter du passage des étudiants au monde du travail dans la première partie de sa carrière, pour ne plus traiter que des *salarymen* dans la période tardive⁶³. D'une part, les personnages vieillissants changent de fonction, correspondant à leur nouvelle situation sociale et familiale, d'autre part, ils conservent leurs caractéristiques individuelles et comme la caméra d'Ozu continue de les suivre, c'est le monde fictionnel qui s'en trouve transformé. On pourrait ainsi affirmer qu'Ozu a fictionnellement activé un ascenseur social improbable pour ses personnages, qui ne sont dès lors plus concernés par les thématiques sociales du début de sa carrière.

La conséquence immédiate de ce vieillissement est l'apparition de nouvelles figures de jeunesse qui remplacent les anciennes, effectuant un savant mélange entre récupération exacte des fonctions anciennes et approfondissements de celles-ci, à l'instar des avatars paternels. Observons donc les héritages de Setsuko Hara* et repartons pour cela du diptyque tardif où Hara* forme un duo avec son héritière principale : Yôko Tsukasa*. Dans *Fin d'automne*, cette dernière joue Ayako Miwa, la fille d'Akiko, tandis que dans *Dernier caprice*, elle est Noriko Kohayagawa, la plus jeune fille de Manbei, et belle-sœur d'Akiko. Au sein du film qui reprend directement la trame de *Printemps tardif*, Ayako est véritablement une réélaboration du personnage de Hara*, dont elle reprend certaines valeurs – elle est dévoué à sa mère mais le supposé remariage de cette dernière la choque dans un premier temps – et traits de caractère, dont un certain entêtement – elle se vexe lorsque son amie Yuriko essaie de la convaincre que ce remariage n'est pas son affaire. Cependant, son opposition envers son propre mariage est bien moins prononcée car nous savons qu'elle rencontre d'elle-même Goto et désire dès lors ardemment cette union. Dans *Dernier caprice*, on retrouve aussi une certaine résistance à la rencontre officielle proposée par la famille, mais son enthousiasme se manifeste dès qu'elle a eu lieu. La jeune femme troque le dilemme de se marier ou non pour le dilemme entre deux hommes : celui que recommande la famille – qu'elle a apprécié mais pour lequel elle ne ressent pas d'amour – et celui que son cœur a désigné. Le dilemme n'est

⁶³ Voir à ce sujet David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 34-35.

pas totalement nouveau, il était déjà présent dans *Été précoce*, mais celui-ci devient plus cornélien dans la mesure où l'homme présenté ne lui déplait pas. Cette configuration semblable mais singulière nous invite à ajouter cet opus – dans lequel Tsukasa* hérite du prénom de Noriko – dans la ligne directe de la trilogie de Hara*. On remarque dans cette suite un ton plus joyeux et moins dramatique, ce qu'on peut attribuer notamment à la présence très rassurante de l'expérimentée Akiko-Setsuko Hara*. L'héritage est d'autant plus apparent que le modèle est présent, aiguillant Tsukasa* avec le recul de sa propre vie.

Une actrice a déjà posé les jalons de cette reprise, lors de la période transitionnelle de Hara* : il s'agit d'Ineko Arima*, dans les rôles d'Akiko Sugiyama (*Crépuscule à Tokyo*), et Setsuko Hirayama (*Fleurs d'équinoxe*). Nous l'avons vu, dans le premier, elle incarne la jeune sœur au centre de l'histoire, dont les thématiques s'éloignent drastiquement de la question du mariage pour préférer celles de l'amour déçu et de l'abandon, et ce sur un ton plus mélodramatique. Plus que jamais, la famille y devient un problème existentiel plutôt qu'un "chez soi" possible. Par ailleurs, Akiko a pour sœur Takako (Setsuko Hara*), qui bien que mariée et mère, représente encore un milieu entre son rôle de fille et son rôle de mère. Akiko semble se caractériser par récupération des caractéristiques que Takako n'a plus – par rapport à Noriko – et radicalisation de ces traits, à la manière de la Mariko des *Sœurs Munakata* qui se construit par extraction de Setsuko. Dans cette optique, ce premier rôle d'Ineko Arima* n'est pas le plus facile à interpréter comme héritage, étant donné que la fonction qu'elle tient dans *Crépuscule à Tokyo* est sensiblement autre. Néanmoins, cette extraction partielle témoigne du partage de la fonction tenue encore par Setsuko Hara* dans ce film et indique bien que l'héritage se prépare. Ce qui s'actualise en effet dans le film suivant, *Fleurs d'équinoxe*, où Arima* reprend le rôle de jeune femme à l'âge de se marier, qui se trouve malgré elle en conflit avec son père qui ne considère pas l'homme qu'elle aime. Le mariage d'amour heureux est l'enjeu du film et réintroduit la question du dilemme marital qu'on retrouve chez Tsukasa*. La particularité de son incarnation tient au fait qu'elle semble bien plus réservée que Noriko ou la première Akiko : elle ne s'oppose pas frontalement à son père, subissant les reproches la tête baissée et n'osant le contredire qu'à demi-mot, préférant la « solution des pleurs⁶⁴ ». La tristesse de la jeune femme est celle de la résignation, non pas de renoncer à l'homme qu'elle aime, mais de renoncer temporairement à l'approbation de sa famille. Cela s'illustre de façon originale, car alors que *Fleurs d'équinoxe* établit avec le plus

⁶⁴ Donald RICHIE, *Ozu, op. cit.*, p. 152. Richie insiste sur le fait que les pleurs constituent un véritable choix d'adulte et que c'est ce qui permet au spectateur d'être sur un pied d'égalité avec les personnages.

d'évidence la « défaite totale⁶⁵ » du père, Setsuko Hirayama vainc ce dernier sans combattre, sans parler, sans argumenter, en se contentant de suivre sa voie et de croire à ce bonheur. Cette tension entre l'abatement paternel et la résignation apparente de la fille annonce peut-être le personnage de Yôko Tsukasa*, dont le rapport aux autres est plus proche de celui de Noriko – en partie conflictuel, basé sur l'usage du langage – mais qui est plus en phase que cette dernière avec la génération des anciens dont elle tolère mieux les inconséquences.

La dernière actrice à avoir incarné le personnage-fonction de la jeune femme à marier est Shima Iwashita*, dans *Le Goût du saké*, sous le nom de Michiko Hirayama. On ne peut pas vraiment dire qu'elle s'oppose aux versions précédentes⁶⁶ et dans le même temps elle semble effectuer la synthèse inverse de *Fleurs d'équinoxe*. En effet, comme l'a remarqué Shigehiko Hasumi, c'est une des rares à affronter son père, frontalement, le regard froid, et affublée d'une serviette d'ordinaire réservée aux hommes⁶⁷. C'est en effet avec assurance qu'elle mène l'échange avec lui, comme en témoignent quelques-unes de ses répliques : « *Je n'ai pas l'intention de me marier tout de suite. C'est impossible. [...] Laisse-moi, je suis bien comme ça. [...] Si tu as réfléchi, tu devrais te taire. [...] Non, papa.* » Pourtant, après avoir réalisé que l'homme qui l'aurait intéressée est indisponible, elle accepte soudainement de rencontrer l'homme envisagé par son père et de se marier. Le jour du mariage, elle esquisse une parole à son père, qu'il coupe, en l'encourageant à être courageuse : loin de l'effusion de *Printemps tardif*, ce dernier dialogue se fait aussi dans la froideur⁶⁸. Ainsi, malgré la manifestation de ses indignations, on constate la défaite totale de Michiko. Et les mots voulus rassurants du père, lui disant qu'elle peut refuser le prétendant s'il lui déplaît, n'ont aucun poids, car Michiko sait bien qu'on ne la laissera pas tranquille tant qu'elle n'en aura pas choisi un. C'est de cette façon que l'on peut comprendre la rapidité avec laquelle elle accepte le prétendant et les larmes qui s'ensuivent. Le rôle d'Iwashita* est particulier car il se déroule dans un film centré sur le père : son cas est notamment expédié parce que le film préfère explorer l'après-mariage et le vide que ressent le vieil homme une fois sa besogne achevée. Il est en fait assez inexact de dire que, dans ce film ou dans un autre, le légendaire Ryû* éclipse

⁶⁵ Jean-Michel FRODON, *Treize Ozu*, *op. cit.*, p. 77. Pour l'auteur, cette défaite se fait sans humiliation, selon le geste de compassion cher à au réalisateur.

⁶⁶ Voir à ce sujet Robin WOOD, « Resistance to Definition : Ozu's Noriko Trilogy », dans *Sexual Politics and Narrative Film: Hollywood and Beyond*, New York, Columbia University Press, 1998.

⁶⁷ Shigehiko HASUMI, « Yasujirô Ozu et ses "femmes indignées" », art. cit., p. 193-195. L'auteur relève qu'une telle serviette a été portée par Chikage Awashima* dans *Printemps précoce*. Au contraire de Hasumi, nous affirmons que les personnages ont bien quelque chose en commun étant donné que le personnage d'Awashima* est un futur possible pour les jeunes femmes : le geste d'indignation avec la serviette rapproche bien les deux personnages.

⁶⁸ Ce dont fait également état Jean-Michel FRODON, *Treize Ozu*, *op. cit.*, p. 111.

les femmes⁶⁹, car dans cette absence poignante en fin de film se dessine à la fois le regret du père, dont il apparaît qu'il a agi finalement aux dépens de tous, et le désarroi de la fille, qui a été chassée de chez elle sans ménagement. Le personnage féminin s'indigne, le film prolonge ce sentiment d'un discours critique, qui commente rétrospectivement une bonne partie de l'œuvre (tableau 2).

Héritages : le cas des amies et le destin de la jeunesse

Aux côtés de la jeune femme, l'amie évolue aussi selon la logique de l'héritage. Nous avons déjà pu le voir, tant cette fonction stable a été incarnée par différentes actrices : Yumeji Tsukioka* (*Printemps tardif*), Chikage Awashima* (*Été précocce*, *Le Goût du riz au thé vert*), Fujiko Yamamoto* (*Fleurs d'équinoxe*) et enfin Mariko Okada* (*Fin d'automne*, *Le Goût du saké*). Le passage à Yamamoto*, qui s'accompagne par un changement de nom du personnage (Yukiko Sasaki), n'est pas un changement drastique dans ses fonctions. C'est avec Mariko Okada* que l'on peut vraiment parler d'héritage, ce que son nom dans le premier film (Yuriko Sasaki) ne laisse pas présager. Comme ses incarnations précédentes, elle a des liens privilégiés avec la génération des parents : elle ne les craint pas et n'hésite pas à faire irruption dans leurs bureaux pour les remettre à leur place et mettre fin aux machinations des trois amis sur la famille Miwa, ce qui ne l'empêche pas dans la foulée de se réconcilier avec eux en les emmenant manger dans le restaurant de son père et de sa belle-mère. Puis, comme la première Aya, elle promet à M^{me} Miwa qu'elle viendra la visiter souvent pour la consoler du départ d'Ayako.

Sa fonction d'adjuvance est réduite dans le *Goût du saké*, mais elle fait partie de la famille puisqu'elle est mariée à Koichi, le frère aîné de Michiko (elle porte donc son nom de famille : Hirayama). Par conséquent, elle est moins disponible pour autrui et passe le plus clair de son temps à s'agacer des dépenses de son mari. Bordwell note que dans ce film, il n'y a pas de moment de vie partagée, pas de voyage, donnant l'impression, au regard des autres films, qu'il n'y a rien à perdre dans le mariage de Michiko⁷⁰ ; dans le même temps, le mariage de sa belle-sœur Akiko ne semble pas très reluisant. La fonction d'alter ego dépasse donc celle d'adjuvance de la confidente. Telle la première Aya, elle possède un surplus d'expérience par rapport à Michiko, mais vivant les difficultés de son propre couple, Mariko Okada* incarne d'autant plus un double de la jeune femme, son futur probable. Futur que le

⁶⁹ Shigehiko HASUMI, « Yasujirô Ozu et ses "femmes indignées" », art. cit., p. 192.

⁷⁰ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 373.

film ne décrit d'ailleurs pas comme invivable : Akiko et Koichi se réconcilient au sujet des clubs de golf et lorsqu'ils rendent visite au père à la fin du film, la sérénité est revenue entre eux. Ils disent d'ailleurs avoir confiance en Michiko, comme ils ont confiance en eux-mêmes pour faire prospérer le couple.

Aux côtés de Mariko Okada*, de nouveaux personnages héritent des fonctions d'adjuvance et d'alter ego : ce qui nous amène aux deux rôles tenus par Yoshiko Kuga*. Dans *Fleurs d'équinoxe*, elle est Fumiko Mikami, qui, sous le pseudonyme de Kaoru, travaille dans un bar dans le but d'être indépendante de son père, Shukichi Mikami, et de se marier avec l'homme qu'elle aime, Ichiro Naganuma. Fumiko est en fait dans la même situation qu'Akiko, la seule différence étant que Fumiko a fait son choix quelques années auparavant et a dû en affronter les conséquences : elle est donc un futur possible pour Akiko. De plus, du point de vue de Wataru Hirayama, Fumiko est la fille d'un ami qu'il essaie de conseiller en lieu et place de son père, de la même façon qu'il se fait médiateur entre Yukiko Sasaki et sa mère. Ainsi, Akiko, Yukiko et Fumiko forment un trio d'alter egos au même point de la vie : trois chemins possibles pour une même situation initiale. Fumiko n'a pas de lien avec Akiko dans le film et ne l'aide pas à proprement parler, mais le fait que Wataru doive faire preuve d'empathie pour assurer la médiation participe à sa réconciliation avec sa propre fille⁷¹.

Dans *Bonjour*, Kuga* devient Setsuko Arita, la tante des deux enfants (il s'agit de la sœur de la mère, d'où son nom de famille différent des Hayashi). Elle travaille mais est plus jeune que le couple de parents, ce qui la rend naturellement proche des adultes tout en restant très attentionnée envers ses neveux. Cela se manifeste par les friandises qu'elle ne manque pas de leur apporter ou par le fait qu'elle s'assure qu'ils n'ont pas faim. Lorsque les enfants viennent mimer à leurs parents qu'ils ont besoin de l'argent pour la cantine, c'est elle qui essaie d'interpréter leurs gestes. Puis c'est elle également qui explique la situation de la grève de la parole à leur professeur d'anglais, M. Fukui (Keiji Sada*). C'est encore elle qui vient chercher ce dernier pour essayer de retrouver les enfants lors de leur fugue. Dans le même temps, c'est elle qui mène la ligne maritale et secondaire du film. Comme son prénom pouvait le présager, le film développe son rapprochement avec M. Fukui, et leur communion sur un quai de gare conclut la narration du film (qui s'achève tout de même avec un gag d'enfant), annonçant leur mariage d'amour à venir. Setsuko Arita assure donc, dans ce film un peu éloigné des préoccupations habituelles du cinéma tardif d'Ozu, la fonction centrale de jeune

⁷¹ Notons que Wataru ne rencontre pas Goto – contrairement à son épouse – ce qui lui permet de maintenir un rejet irréfléchi contre lui. Mais il rencontre Naganuma, ce qui le force à constater que la relation entre les jeunes gens est solide, heureuse et fructueuse.

femme proche du mariage. *Bonjour* fait principalement hériter Yoshiko Kuga* des fonctions d'adjuvance et de pont générationnel d'Aya, mais aussi, en mineur, de celle d'alter ego (tableau 3).

Nous aimerions revenir enfin sur un héritage un peu particulier qui s'est produit dans la période tardive. Nous avons évoqué le fait que les étudiants des années 1930 ont disparu dans le cinéma d'Ozu d'après-guerre, parce que le réalisateur a suivi l'évolution sociale logique de ces derniers : *salarymen* ou médecins puis cadres d'entreprise. En réalité, de ces personnages-fonctions d'étudiants, c'est avant tout le *personnage*, c'est-à-dire l'idée d'un personnage masculin instruit, qui se retrouve dans les films suivants, plutôt que leur *fonction* précise. Chishû Ryû*, qui détermine la période tardive, joue déjà dans *Jours de jeunesse* (1929), *J'ai été recalé, mais...* (1930) et surtout dans une œuvre annonciatrice de ce changement filmographique : *Où sont les rêves de jeunesse ?* (1932) C'est aussi le cas de Tatsuo Saitô* – encore plus central dans ces trois films –, qui dès *Les Frères et Sœurs Toda* incarne un prototype de fils aîné (qui en l'occurrence a très bien réussi sa vie), comme Ryû* dans *Été précoce* et Sô Yamamura* dans *Voyage à Tokyo*. Les deux acteurs sont témoins dans leurs rôles du passage des étudiants à la vie active, dans la mesure où les seconds sont les évolutions probables des premiers. Pourtant, une partie de la *fonction* de ces étudiants est également restée dans l'univers ozuien jusqu'à son terme : ce que nous appellerons la fonction chaotique, dont héritent les enfants. Olivier Eyquem remarque que la vie étudiante est la continuité parfaite de l'enfance dans les films d'Ozu : « rien ne se passe, fondamentalement, dans ce présent suspendu, et pourtant tout peut arriver à chaque instant⁷² ». Les étudiants rivalisent d'imagination pour éviter les responsabilités des adultes accomplis : le travail et le mariage. C'est avec *Où sont les rêves de jeunesse ?* que « quelque chose s'est irrémédiablement brisé : le refus de l'ordre productif et des rapports hiérarchiques, à prendre cette tournure hystérique et violente, l'exprime bien⁷³ » : mais cette déferlante des personnages accuse surtout l'impossibilité d'être aussi inconséquent dans le monde du travail, et la fonction chaotique des étudiants avait toutes les raisons de disparaître à partir de 1949.

Cette imprévisibilité tumultueuse partagée jusqu'ici avec les enfants (*Le Galopin*, 1929 ; *Gosses de Tokyo*, 1932 ; *Cœur capricieux*, 1933) devient le seul privilège de ces derniers dans la période tardive. Ils deviennent alors les seuls à avoir la capacité de refuser l'ordre social. Ils savent « inventer des rites, remplacer les anciens, ou les restaurer, les

⁷² Olivier EYQUEM, « Métamorphose de l'enfant-roi (Ozu dans les années trente) », art. cit., p. 28.

⁷³ *Ibid.*, p. 29.

assouplir, et surtout, jouir de leur autonomie éventuelle, de leur a-fonctionnalité esthétique ou religieuse⁷⁴ ». Comme nous avons pu le souligner plusieurs fois, cette inventivité jointe à leurs réactions spontanées, ont un effet sur les adultes, peut-être parce que leurs actes rappellent leur passé à ces derniers.

Dans les pages précédentes, nous avons pu expliciter ce que nous entendions par la quotidianisation d'autrui. Il s'agit d'un processus au travail dans la filmographie d'Ozu : de la première apparition d'un acteur se forme petit à petit un nœud acteur-personnage-fonction, dont la majorité des cas se fixe autour d'un nombre restreint de possibilités. Par ailleurs, bien que cette synthèse se produise à partir d'un acteur privilégié, les singularités des films donnent la possibilité à d'autres acteurs de reprendre le personnage-fonction, de le prolonger, de l'approfondir (voir tableaux 4 et 5). Enfin, dans la famille que forme la troupe d'acteurs ozuiens, les fonctions laissées de côté sont héritées par des nouveaux arrivants. Alors qu'un personnage-fonction comme celui de Setsuko Hara* se maintient – la mère qu'elle devient tient de la jeune femme qu'elle était – son personnage et ses fonctions se transforment. En se modifiant, elle hérite à la fois de qualité d'autres personnages – nous l'avons rapprochée de Kinuyo Tanaka* plus que de Chieko Higashiyama* – tandis qu'elle laisse ses fonctions liées à la jeunesse aux personnages plus jeunes. On peut dès lors suivre la carrière d'un acteur-personnage en observant sa traversée des différentes sphères de familiarités : archétype, puis connaissance ou collègue, membre de la famille ou ami proche, et enfin personnage privilégié dans le cœur familial. Reste à se demander si, avec une telle propension à la transformation, il est encore possible de parler de personnage-fonction. Avant d'apporter une réponse à cette interrogation, il convient d'aller plus loin dans la critique du personnage-fonction, en étudiant comment ces personnages très caractérisés parviennent toutefois à se manifester comme altérités authentiques.

3 – Altérité dans la fonction

Pour ce faire, repartons d'une observation sur les choix généraux de mise en scène d'Ozu. Commentant ces choix de cadrages, Youssef Ishaghpour décrit le point de vue adopté comme manifestant son extériorité aux rapports des personnages. Ce serait le rôle principal de

⁷⁴ Eithne BOURGET, « Ces rites de la communication et du silence (sur "Ohayo") », art. cit., p. 38.

la frontalité des plans rapprochés et des raccords entre les regards qui ne prend jamais parti : « Les changements des plans et le montage ne correspondent pas à une dramatisation interne des rapports, et n'exigent donc pas les signes habituels qui établissent ou ponctuent des continuités⁷⁵. » Autrement dit, ce qui est dans le cadre est observé plutôt que raconté, et les éléments présentés ne sont pas à disposition du spectateur. Plus précisément, la caméra est posée « là où la clarté légèrement dorée de la paille du *tatami* est source de lumière – et elle n'est l'expression ni le point de vue de personne. [...] Pour [Ozu], le regard n'instaure pas mais accueille, en étant lui-même situé dans l'ouvert du monde, et non pas devant lui dans la séparation d'avec son objet⁷⁶ ». Pour l'analyste, le réalisateur parvient à décrire le monde et à y inviter le spectateur, sans exposer son objet qu'il dévoile avec respect. « Ozu confère un privilège unique au cadre, qui distancie et, en même temps, célèbre ce qu'il cadre⁷⁷. » Bien que nous n'adhérions pas tout à fait à l'idée de la distanciation, et qu'au lieu de célébration, le réalisateur fasse aussi preuve d'ironie et même d'irrévérence⁷⁸, nous retrouvons chez Ishaghpour l'idée de Richie de personnages évoluant librement, sans intervention extérieure ni jugement, se présentant au spectateur sans obscénité ni pudibonderie, agissant avant tout pour eux plutôt que pour un spectacle.

Pour révéler cela, nous allons prendre au sérieux l'affirmation de Bruce Bégout : « Autrui n'est ainsi pour moi qu'un phénomène expressif, attendu que tout ce que je peux savoir de lui prend sa source dans ce qu'il me donne à voir à travers ses manifestations gestuelles et linguistiques⁷⁹. » Si l'altérité réelle n'est qu'un phénomène perceptible de l'extérieur dont on ne peut jamais avoir de confirmation définitive⁸⁰, alors cela est véridique aussi d'un personnage fictif, qui est également un phénomène sensible. Il y a évidemment des différences entre les deux, mais les caractéristiques permettant de s'assurer de l'altérité de l'un doivent être efficaces pour manifester l'altérité de l'autre. Par conséquent, nous pouvons nous appuyer sur la proposition du philosophe que nous avons déjà relevée : *autrui n'est considéré comme tel qu'en apparaissant sous son jour ordinaire*. Or les films d'Ozu regorgent

⁷⁵ Youssef ISHAGHPOUR, *Formes de l'impermanence*, *op. cit.*, p. 30.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 32.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 28.

⁷⁸ Voir en particulier le chapitre « Unserious Business » dans David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, *op. cit.*, p. 64-72 et p. 45.

⁷⁹ Bruce BÉGOUT, *La Découverte du quotidien*, *op. cit.*, p. 209-210.

⁸⁰ *Autrui n'est pas plus certain que le monde en lui-même*. « Les yeux d'autrui forment la surface opaque d'un lac dont on ne perçoit pas le fond. Ils font écran à toute communication des esprits. Impénétrables, les yeux nous ouvrent au monde tout en empêchant le monde de s'immiscer en nous. [...] Autrui accentue donc encore un peu plus notre incertitude natale. Son impénétrabilité renforce le mystère du monde, à tel point qu'on ne peut plus compter sur lui pour nous le révéler. » *Ibid.*, p. 210. Rappelons que cette étrangeté première est surmontable, comme nous en avons fait état plus haut.

de séquences dévoilant les personnages sous cet angle, et les discussions importantes pour l'intrigue sont le plus souvent incluses dans ces moments de vie quotidienne.

*Se nourrir, se vêtir, se loger*⁸¹

La place accordée à la nourriture est particulière chez Ozu. On ne voit que peu la nourriture en soi : les emplacements de caméra, soit à l'extérieur de la table, soit proche du croisement des regards, ne mettent pas en valeur la table et ce qu'elle contient. Les aliments sont davantage présents de deux manières : d'abord par la monstration du repas en tant que moment routinier – on voit les personnages manger bien qu'on ne voie pas ce qu'ils mangent en détail –, ensuite par le truchement du langage. Hasumi a analysé ces deux dimensions : en montrant que lors du repas, la direction des regards l'emporte sur la conversation, qui est plus importante que les aliments ; en décrivant la nourriture comme signe auditif dans les films et surtout en décelant une dramaturgie du mouvement de la nourriture, révélateur de souffrance⁸². Toutefois, dans *Le Goût du riz au thé vert*, il est difficile de limiter l'aliment au rang de signe auditif, au signal du *fait* de manger, alors que le plat du titre édicte à lui seul l'enjeu de la trajectoire de Taeko. Non seulement le couple qu'elle forme avec Mokichi se réconcilie autour d'un riz au thé vert, mais le goût de ce plat renvoie à la capacité du mari à apprécier les plaisirs simples et modestes. Plus encore, le plat porte surtout l'enjeu de l'acceptation et compréhension de l'autre membre du couple. Le riz au thé vert du film n'est pas mis en valeur en tant que tel, mais en tant qu'il représente le caractère construit du couple. Aucun couple n'est garanti de fonctionner si les deux parties ne joignent pas leurs efforts en ce sens. C'est de cette façon que l'on peut comprendre également la scène d'exposition d'*Été précoce*, qui décrit un repas représentant avant tout l'union harmonieuse qui caractérise la famille Mamiya. C'est ce qui rend particulièrement dramatique le plan montrant Noriko manger seule dans la cuisine après avoir annoncé son futur mariage avec Kenkichi, puis émouvant le repas de départ autour duquel tout le monde se réunit à la fin du film, en repas de réconciliation.

Ce qui n'empêche pas le film d'utiliser un aliment comme gag, avec un fraisier dont il est dit qu'il est très bon et excessivement cher : Kenkichi se montre très gourmand et tente de manger la part de Fumiko ; les adultes cachent puérilement leur part pour éviter d'avoir à en

⁸¹ Ces mots croisent les éléments que cite Bégout pour reconnaître l'autre comme homme par le quotidien (p. 96), et les titres des chapitres II à IV de l'ouvrage de Hasumi.

⁸² Shigehiko HASUMI, *Yasujirô Ozu, op. cit.*, chapitre « Manger », p. 41-56.

proposer à Minoru. Pour Hasumi, la scène est prophétique du mariage de Noriko et Kenkichi et de la scène où les deux se retrouvent dans un café, juste avant que celle-ci accepte la proposition de M^{me} Yabe. Mais la séquence a aussi quelques fonctions narratives plus simples, comme développer le personnage de Kenkichi, qui se révèle humble mais serviable. En outre, moins que la séquence du café à venir, la scène semble davantage répondre à celle, plus tôt dans le film, où Koichi dissimulé derrière le *fusuma*, demande à sa femme de sonder Noriko au sujet du mariage. En effet, Fumiko y mange le même gâteau – un *short cake* que Noriko a ramené du mariage d'une amie – qui a le « *bon goût d'autrefois* » (est-ce pour évoquer les qualités d'un *tateyaku*, comme Kenkichi qui goûtera du gâteau ?). Par ailleurs, Fumiko est bien présente dans les deux scènes, qui participent au sentiment que cette dernière est proche de Noriko, ce qui renvoie par conséquent à la séquence de confiance au bord de la plage. S'il est vrai que l'aliment, thématiquement et visuellement, tend à disparaître sous la conversation et les regards, en particulier lors des repas et collations pris à l'extérieur, ceux pris à la maison sont cruciaux pour comprendre les relations familiales, qui se nouent parfois autour d'un plat.

Le vêtement ozuien est avant tout montré comme étant quotidien. On peut déjà remarquer qu'une grande variété d'habits est utilisée. Aya, dans *Été précoce*, a toute une garde-robe adaptée aux différentes circonstances qu'elle rencontre. Dans *Printemps précoce* également, on peut suivre Masako avec un yukata de nuit, un chemisier ou un kimono habillé, et portant parfois d'un tablier. L'important n'est pas la quantité de ces tenues, ni leur éventuelle richesse, mais bien plutôt le fait qu'il s'agisse de vêtements qui révèlent l'activité de la vie quotidienne. Les personnages changent de tenue sans que l'objectif soit la nudité. On voit notamment les hommes de retour du travail, qui laissent tomber leur costume de bureau pour aller au bain ou enfiler de confortables yukata. Dans *Fin d'automne*, Taguchi se déshabille petit à petit alors qu'il discute avec sa femme du mariage d'Ayako, jusqu'à être en sous-vêtements pour se rendre à la salle de bain⁸³. *Dernier caprice* lie plus précisément le changement de vêtement à un enjeu dramatique, car Manbei doit réussir à s'habiller pour rejoindre sa maîtresse, sans éveiller les soupçons de sa fille. Il profite donc d'une partie de cache-cache avec son petit-fils pour ce faire et s'éclipser. Manbei meurt au court de ce

⁸³ Pour Hasumi, le fait que sa femme n'aide pas Taguchi à se déshabiller et qu'on le voie dans le plus simple appareil, préfigure la difficulté du mariage d'Ayako (le mariage étant réduit au vêtement rituel, par métonymie), ce qui est une interprétation audacieuse mais possible de cet événement filmique. Une interprétation plus narrative est que c'est l'évocation de l'amour passé pour M^{me} Miwa et le désintérêt de Taguchi pour sa propre fille (au bénéfice d'Ayako) qui fait partir Nobuko. La scène figure donc aussi plus prosaïquement que Taguchi s'est mis à nu – peut-être trop – dans cette conversation. Voir *ibid.*, p. 66.

rendez-vous, et à cet habillage du père répond le changement de la famille en habits de deuil, avec un saut de tonalité du comique au tragique⁸⁴. Dans *Fleurs d'équinoxe*, Kiyoko aide joyeusement son mari à se dévêtir pendant la première séquence où Wataru rentre du travail. Ils discutent du mariage qui a ouvert le film. Lors de la deuxième séquence, Wataru demande à sa femme d'empêcher leur fille de sortir et d'aller travailler pour qu'elle ne puisse pas voir son prétendant : Kiyoko est alors assise, le visage fermé, et plie les affaires de son mari sans sourire. La troisième fois, Wataru insiste pour qu'elle dise le fond de sa pensée : sa femme pose donc sa veste de costume par terre avant de se rapprocher et de lui édicter ses reproches. Ces trois occurrences rejoignent donc tout à fait les évolutions de geste vis-à-vis du vêtement qui figurent des émotions, comme on peut l'observer dans *Printemps précoce*, *Crépuscule à Tokyo* et *Le Goût du saké*⁸⁵. Comme en confirmation que ce linge se porte au quotidien, les scènes de repassage sont fréquentes, dans *Une poule dans le vent*, où c'est la première tranche de vie du film, *Les Sœurs Munakata*, *Printemps précoce* et *Le Goût du saké* ; tandis que sont omniprésents les plans sur du linge en train de sécher : à l'exception de *Crépuscule à Tokyo*, il y en a au moins un des *Frères et Sœurs Toda* à *Bonjour*, et en particulier dans *Été précoce* et *Voyage à Tokyo*, où le linge étendu occupe l'arrière de dizaines de plans.

Ces analyses de nourriture et de vêtements se prolongent naturellement dans celle du chez soi : les espaces domestiques ozuiens sont travaillés de façon à recevoir l'aspect de l'authenticité. Au contraire de l'aménagement purement traditionnel⁸⁶, les maisons sont chargées de nombreux objets dont certains peuvent être insolites. On trouve de petits oiseaux de bois chez M^{me} Yabe, un mannequin chez Masako et Shoji, des objets liés aux occupations d'un personnage et de nombreux emblèmes familiaux⁸⁷, sans compter les pièces de style occidental, qui sont toujours riches en meubles, rideaux et surtout en bibelots. Mais comme les vêtements, ces objets ne sont pas que décoration : ils sont manipulés et l'on parle d'eux, quand leur apparition à elle seule ne scande pas une nécessité vitale, comme dans la scène

⁸⁴ *Ibid.*, p. 64. On peut ajouter que lorsqu'il lance la partie avec Masao, le garçon porte un gant de baseball sur la tête, comme pour imiter la serviette posée sur la tête de Manbei. De plus, outre le comique de la scène, comme Taguchi, Manbei se met à nu en profitant de ses dernières forces pour visiter sa maîtresse.

⁸⁵ Dans le premier, Masako, qui faisait mine de s'occuper de la chemise de Shoji, finit par la jeter sur le côté lorsqu'elle se décide à le confronter. C'est aussi le geste de Ayako – qui a déjà jeté sa veste au sol – dans le second avant de discuter avec sa sœur Takako, puis de ramasser ses affaires pour aller affronter sa mère. Dans le dernier, Michiko écarte son linge repassé et retire sa serviette pour résister à son père. Voir Shigehiko HASUMI, « Yasujirô Ozu et ses “femmes indignées” », art. cit., p. 195-196.

⁸⁶ Jun'ichiro TANIZAKI, *Éloge de l'ombre* (1933), Lagrasse, Verdier, 2011, p. 44-50.

⁸⁷ Respectivement dans *Été précoce* et *Printemps précoce*. Dans le premier, il y a aussi tout un attirail d'objets liés aux canaris qu'élèvent les Mamiya, dans *Crépuscule à Tokyo* des jouets d'enfants (Takako est mère). Les emblèmes sont visibles dans *Les Sœurs Munakata*, *Le Goût du riz au thé vert*, *Voyage à Tokyo*, *Dernier caprice*.

ouvrant *Voyage à Tokyo*, dans laquelle le vieux couple cherche ses oreillers gonflables pour le voyage – manifestant leur besoin de confort et de repos – alors que des gourdes en bois sont accrochées au mur – ce dont ils ne parlent pas mais dont l'utilité est évidente. Ce qu'on retrouve dans les couloirs d'immeubles qui inaugurent la majorité des séquences d'appartement. Ils sont souvent parcourus par les personnages pour aller chercher quelque chose chez les voisins : du saké et les coupelles pour le boire dans *Voyage à Tokyo*, des tomates dans le *Goût du saké*. Tout en montrant les relations du personnage avec le voisinage, ces plans découvrent d'autres lieux de vie semblables sans être uniformes ; sans compter que des objets s'accumulent également dans les communs : un tricycle, des bouteilles ou des bassines, afin de compenser le manque d'espace dans le logement moderne⁸⁸. Dans ce deuxième film, Akiko Hirayama admire l'aspirateur de sa voisine et affirme qu'elle va acheter un frigo : les changements de l'habitat japonais dans les années cinquante et soixante ne sont pas qu'une affaire de débats civilisationnels, ils affectent les individus dans leurs désirs et leurs projets⁸⁹.

Parmi les objets que l'on retrouve dans l'espace privé, ceux qui évoquent des loisirs attirent l'œil, dans la mesure où ils qualifient les goûts des personnages. Ce sont par exemple les skis du professeur d'anglais ou la télévision diffusant les matches de sumo dans *Bonjour*, qui témoignent de vitalité et de jeunesse, ou le plateau de go d'*Été précoce*, qui indique au contraire le sérieux et le calme du personnage de Ryû*. Ces loisirs se trouvent autant voire davantage à l'extérieur : les clubs de golf du *Goût du saké* voyagent entre la terrasse où se trouve le stand de golf et l'appartement de Koichi, tandis que de nombreux personnages se pressent dans les salles de *pachinko* (en particulier dans *Le Goût du riz au thé vert*), de mah-jong (qui ponctue *Crépuscule à Tokyo*)⁹⁰, dans les matches de baseball ou encore au vélodrome (les deux se retrouvent dans *Le Goût du riz au thé vert* et *Dernier caprice*). On peut enfin noter la radio, grâce à laquelle Kiyoko écoute joyeusement un concert dans *Fleurs d'équinoxe*, de la même façon que les jeunes femmes d'*Été précoce* suivent à distance le spectacle de kabuki où se sont rendus les parents de Noriko. À l'instar des plans de coupe sur du linge étendu (dont un cas dans *Fleurs d'équinoxe* a été développé au chapitre précédent),

⁸⁸ Ces exemples viennent de l'appartement de Noriko dans *Voyage à Tokyo*. Le tricycle, ainsi qu'une sorte de caddy en osier, se retrouvent aussi dans *Printemps précoce* et *Crépuscule à Tokyo*.

⁸⁹ Remarque qui est au cœur des réflexions proposées par *Bonjour*. Voir Suzanne BETH, *L'Impuissance du cinéma*, op. cit., p. 186-191.

⁹⁰ Le mah-jong est associé à la vie nocturne et à une certaine frénésie due à sa nature de jeu d'argent. Ainsi, dans *Voyage à Tokyo*, le mah-jong sert aussi à définir en négatif le vieux couple, qui n'y joue pas, ce qui creuse leur différence avec les groupes de jeunes gens qui s'amusent dans l'auberge d'Atami. Dans *Une poule dans le vent*, il sert à qualifier la tenancière de l'établissement où Tokiko a dû se prostituer. Dès lors, difficile de ne pas voir comme un défaut le fait que Shoji (*Printemps précoce*) y joue avec ses amis.

ces objets donnent de l'épaisseur au lieu domestique : ils le rendent habitable en étant des « indices émouvants que des *êtres* – bien davantage que des personnages – ont vécu céans⁹¹... »

L'étrangeté et l'incertitude comme preuves d'humanité

Si l'environnement est authentique et accueillant pour ses habitants, ces derniers s'affirment comme altérités en n'y étant pas réductibles : c'est ce qu'observait notamment Donald Richie dans leur rapport à l'intrigue. Dans le monde réel selon Bruce Bégout, « bien des choses nous échappent dans notre monde familier⁹² », mais nous repoussons cette incertitude en l'attribuant à la présence d'éléments étrangers. À ce titre, la distanciation que ressent Ishaghpour tient sans doute au fait qu'Ozu ne dissimule pas cette étrangeté du familier : nous avons bien vu que le monde ozuien tend à quotidianiser les éléments qui le composent, mais cela est contrebalancé par le point de vue de la caméra qui se positionne à l'extérieur. C'est de cette façon que le spectateur perçoit les étrangetés des événements et des personnages et peut les interpréter comme des preuves d'altérité.

Le premier de ces éléments est le jeu d'acteur restreint. Analysé par Jean-Michel Frodon et Donald Richie, le jeu de Setsuko Hara* s'est surtout déployé dans *Printemps tardif* et – de façon déjà plus sobre – dans *Été précocé*. De son côté, Ozu prétendait que « Ryu n'est pas un acteur habile, c'est pour cela que je l'emploie⁹³ ». Le réalisateur dirigeait ses acteurs sans expliquer le sentiment recherché, en faisant beaucoup de prises, mais en considérant l'acteur comme appartenant complètement à la composition de l'image⁹⁴. Une telle description pourrait rapprocher la technique d'Ozu de celle de Bresson, mais le résultat est tout autre. Loin du modèle bressonnien, les acteurs d'Ozu ne sont pas désincarnés ou mécaniques, ils sont plutôt limités à la gestuelle du crédible, mise au premier plan : « chez Ozu, chez Mizoguchi ou chez Naruse, pour des raisons sans doute profondément ancrées dans la culture et la philosophie, la gestuelle du crédible sert de paravent à l'expression de l'émotion, jugée trop impudique⁹⁵ ». Il convient cependant de nuancer ce constat : d'une part,

⁹¹ Benjamin THOMAS, « Des plans qui se tiennent aux franges du monde. D'Ozu à Kitano », art. cit., p. 86.

⁹² Bruce BÉGOUT, *La Découverte du quotidien*, op. cit., p. 353.

⁹³ Yasujirô OZU, cité dans Chishû RYÛ, « Ozu et moi », *Positif*, n°214, janvier 1979, p. 38. Contrairement à Ryû* qui trouvait cette remarque pertinente, le critique Osamu Takahashi affirme que Ryû* et Hara* sont des acteurs de premier plan, peu exploités par Ozu. Voir Osamu TAHAKASHI, cité dans Suzanne BETH, *L'impuissance du cinéma*, op. cit., p. 135-136.

⁹⁴ Chishû RYÛ, « Ozu et moi », art. cit., p. 38.

⁹⁵ Christian VIVIANI, *Le Magique et le vrai : L'acteur de cinéma, sujet et objet*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, « Raccords », 2015, p. 29-30.

l'émotion n'est pas toujours refoulée et certains films connaissent des effusions, d'autre part, la survalorisation du crédible se fait en parallèle d'une exacerbation de la *persona*, assurée par la récurrence des visages et la centralité de certains acteurs, malgré la limitation de la sphère de l'interprète et de la gestuelle théâtrale⁹⁶. Donald Richie met notamment en contact ces deux tendances, en parlant d'un jeu parasitaire, non signifiant et en contrepoint de l'action en cours (des mouvements d'éventails aux jeux distraits avec un épi de blé), mais dont la régularité et l'interruption peuvent exprimer une intense émotion (la pomme que le père de *Printemps tardif* n'arrive plus à peler)⁹⁷.

La conséquence de ce jeu restreint est que les motivations des personnages paraissent peu claires. Nous avons déjà insisté sur la question de la causalité des actions des personnages : malgré le fait qu'il soit possible d'émettre de sérieuses hypothèses à ce sujet, grâce aux éléments du film (ou d'autres films), ces raisons restent en partie opaques et équivoques. Cela s'appuie sur différents gestes d'acteurs, qui apparaissent davantage comme des micro-événements, modules sémantiques davantage qu'expressions purement personnelles, cessibles aux autres individus du monde.

Toute personne en train de coudre se sert de son aiguille pour se gratter la tête ; tout locataire d'un appartement dans les années 1950 a des chances d'entendre un voisin chanter des gammes. Tous les enfants d'Ozu pleurent de la même façon – les poings sur les yeux, les coudes bien haut, les bras à l'horizontale. Par contraste, quand les femmes d'Ozu pleurent, elles lèvent leurs bras verticalement et cachent leurs visages avec leurs paumes⁹⁸.

D'autres gestes sont plus discrets, comme ce geste de gaieté, fait par Setsuko Hara* dans *Été précoce* et repris même par Yôko Tsukasa* dans *Fin d'automne* : tout en parlant à sa belle-sœur devant le *short cake*, Noriko lance en l'air un bout de ficelle qu'elle a noué plusieurs fois autour de ses doigts. Ayako effectue le même geste avec sa mère – alors qu'elles viennent d'évoquer les souvenirs joyeux du passé – avec les clés de l'appartement. Ce geste est théâtral (il dépasse du simple crédible) mais il semble gratuit, dépourvu de sens, ce qui ne l'empêche pas d'en valider l'héritage d'une actrice à l'autre⁹⁹. Dans le même *Fin*

⁹⁶ Il va sans dire que la troisième sphère décrite par Viviani, celle « du créateur, la gestuelle de l'ornemental », est quasiment inexistante. Voir *ibid.*, p. 32-44.

⁹⁷ Donald RICHIE, *Ozu, op. cit.*, p. 122-123. L'auteur parlait aussi de « modules émotionnels » invariables utilisés dans la construction des scénarios. Si cela ne paraît pas pertinent pour tous les films – d'autant que le théoricien ne détaille pas ces hypothétiques modules et utilise une comparaison contestable avec l'architecture japonaise –, l'expression nous semble plus heureuse dans le cas du jeu d'acteurs. Voir *ibid.*, p. 18.

⁹⁸ David BORDWELL, *Ozu, op. cit.*, p. 62. Traduction personnelle de « Anyone who is sewing will use the needle to scratch his or her head; any 1950s apartment-dweller is likely to hear a neighbor singing scales. All Ozu children cry in the same way – knuckles to the eyes, elbows high up, arms horizontal. By contrast, when Ozu women cry they raise their arms vertically and blot out their faces with their palms. »

⁹⁹ Le geste semble venir de la Noriko de *Printemps tardif*, qui jette en l'air une serviette alors qu'Onodera la félicite pour son mariage, lors du dernier voyage avec son père.

d'automne, Mamiya et Taguchi se frottent pensivement le nez avec leur pipe, n'osant aborder le sujet du remariage de Hirayama. Comme le précédent, le geste déborde du naturel et vient localement signifier quelque chose de précis : ici la pipe fait référence à celle que fumait M. Miwa (dont les amis ont été jaloux) et que son épouse a proposé d'offrir à Mamiya¹⁰⁰. Tous ces mouvements ne sont pas totalement anodins, mais en deçà de tout sens fixé, ces gestes illustrent une activité intérieure : les personnages ne sont pas uniquement voués à rendre l'histoire signifiante, mais à être simplement. Comme dans la séquence de *Voyage à Tokyo*, où Noriko montre les lieux de Tokyo à ses beaux-parents sans que le film n'effectue les raccords-regards, souvent les gestes « demeurent dans leur abstraction et leur absence de transitivité¹⁰¹ ».

Notons brièvement que l'apparition d'un être sous l'équivocité du geste n'est pas identifiée par tous. Pour Kijû Yoshida, c'est au contraire l'actrice Setsuko Hara* qui apparaît, à force de la voir de façon répétée et semblable depuis *Printemps tardif*¹⁰² : ce serait alors un autre moyen de déconstruction du cinéma utilisé par Ozu. Mais il nous semble que cette lecture part du présupposé de l'anti-cinéma ozuien : au cinéma, si la *persona* actorale (ou son usage plus directement réflexif) peut être développée, cet usage nécessite une connaissance qu'un spectateur n'a pas forcément. Pour ce spectateur naïf, le phénomène actoral se camoufle sous celui du personnage. Nous voulons donc dire que les fictions d'Ozu résistent à cette « immédiateté crue » de l'acteur dont parle Yoshida, bien qu'il soit possible de se rendre plus particulièrement attentif à la part réflexive de son cinéma.

Le deuxième élément est celui du nombre de personnage, qui augmente à partir de *Printemps précoce* : le couple principal est observé du point de vue de Shoji et de celui de Masako, mais le film suit également certains collègues (notamment ceux joués par Fujio Suga* et Teiji Takahashi*) même en l'absence des personnages principaux, et les personnages ont davantage d'interlocuteurs (comme le frère de Masako qui donne la réplique à leur mère ; ou l'amie de Masako qui est autant sa confidente que la mère). Cette tendance se poursuit plus particulièrement dans *Bonjour* où les quatre femmes (Kuniko Miyake* au centre ; secondée de Haruko Sugimura*, Toyo Takahashi* et Teruko Nagaoka*) du voisinage interagissent ensemble et séparément, de même que leurs maris et enfants respectifs. C'est aussi le cas

¹⁰⁰ Alain Masson envisage le cadeau de Mme Miwa comme un moyen de remercier Mamiya de ne *pas* avoir osé la demander en mariage lorsqu'ils étaient jeunes, puisque c'est ce qui lui a permis de vivre une belle histoire avec son mari défunt. Alain MASSON, « Bien définir et bien peindre », art. cit., p. 36.

¹⁰¹ Suzanne BETH, *L'Impuissance du cinéma*, op. cit., p. 207.

¹⁰² Observant Setsuko Hara* sous toutes ses coutures, le spectateur « va bien au-delà de l'image que le film est censé lui donner, en ce sens qu'il découvre l'immédiateté crue, le vécu de la chair de l'actrice qui joue ce rôle [...]. Ce que nous voyons alors, c'est moins la bonne jeune fille que ce film met en scène que l'actrice qui tient ce rôle ». Kijû YOSHIDA, *Ozu ou l'anti-cinéma*, op. cit., p. 112-113.

d'*Herbes flottantes* dont la ligne principale est celle de Komajuro, le chef de troupe, et de ses deux amantes, mais dont le point de vue est partagé avec les acteurs (Haruo Tanaka*, Koji Mitsui* et Mantaro Ushio*) qui jouissent de nombreuses scènes. Manbei, dans *Dernier caprice*, se trouve dans une situation similaire et là aussi, la caméra le suit autant que les autres membres de la famille. Ce partage du temps à l'écran épaissit les personnages secondaires : les principaux n'ont pas besoin de beaucoup d'attention, dans la mesure où ils sont un prolongement de rôles déjà connus d'Ozu, tandis que les secondaires profitent de ce temps pour laisser apparaître qu'ils ont autant de profondeur que les premiers. Le film établit finalement une équivalence entre les personnages qui deviennent tous virtuellement principaux.

Se soustraire au regard dans un espace à soi

Les personnages ozuiens se présentent à l'écran sans être objet du regard ni opposé au sujet du regard, qu'ils accueillent en se montrant eux-mêmes¹⁰³. Ils échappent ainsi à ce que Gérard Wajcman décrit et incrimine : « Que les sujets sont réductibles à leur image, tel est le principe de la transparence¹⁰⁴ ». C'est ce qui se traduit au cinéma par le mode de la totalité, qui entend dire le tout du monde et refuser l'existence des choses en dehors de ce qui est montré. Paradoxalement, si la fiction est nécessairement plus délimitée que la réalité, elle est parfaitement capable de se rendre vertigineuse, tout comme ses personnages. La vision de ces derniers par Ishaghpour sonne juste, parce que le monde d'Ozu n'a de cesse de rappeler qu'il n'est précisément pas une totalité. Or c'est dans ce contexte que le personnage peut manifester son altérité véritable :

Qu'il y ait, face au monde, un lieu du sujet, un lieu qui soit son lieu, où il puisse se soustraire au regard de l'Autre, à sa volonté de transparence, c'est-à-dire à sa volonté de réduire l'homme à une chose, livré entièrement dans sa vérité à son regard extralucide. [...] Un lieu aussi où le sujet hors de tout regard peut se regarder lui-même. Tel est le cœur double de l'intime : pouvoir se soustraire au regard omnivoyant, et se regarder soi-même¹⁰⁵.

Wajcman situe l'intime dans ce lieu « où le sujet surgit dans son opacité, son irréductible division. Ce qui explique, pour être un lieu de secret et d'ombre, l'intime puisse être aussi un lieu de pudeur¹⁰⁶ ». Nous avons déjà pu observer cette opacité et cette division dans les incohérences des uns, les mensonges de certains et les hésitations voire confusions des autres.

¹⁰³ Youssef ISHAGHPOUR, *Formes de l'impermanence*, op. cit., p. 33.

¹⁰⁴ Gérard WAJCMAN, *L'Œil absolu*, op. cit., p. 34.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 44-45.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 46.

Le fait d'échapper à un fonctionnement purement logique d'un point de vue narratif, de surprendre le spectateur par ses difficultés à assumer son désir ou à fuir ce qu'il craint, est l'une des modalités de cette intimité. L'autre moyen, en fiction, est l'établissement de ce lieu personnel où il puisse se soustraire à l'influence de son entourage et de la société pour se retrouver avec soi-même.

Un tel espace a été décelé par Shigehiko Hasumi : « Les pièces du premier étage d'une maison japonaise, chez l'Ozu de la *dernière période*, forment un espace étrange et donnent l'impression d'être suspendues dans les airs¹⁰⁷ ». Cette sensation a pour cause le fait que l'escalier qui y donne l'accès ne soit pas visible, bien qu'on en devine l'emplacement, et le fait que les fonctions de ces pièces soient bien différentes du reste de la maison. En effet, l'étage est d'après l'auteur, le domaine privilégié des femmes, c'est-à-dire l'équivalent du salon d'auberge pour les hommes¹⁰⁸. Cette séparation de l'étage est particulièrement visible dans *Printemps tardif*, *Été précoce* ou *Fleurs d'équinoxe*, avec quelques différences. Dans le premier, l'espace apparaît cinq fois : d'abord pour une conversation entre Aya et Noriko au sujet de la réunion des anciens du lycée – le père ne fait que passer pour servir une collation –, puis lorsqu'elle se réfugie après avoir appris de sa tante le projet de remariage de son père – celui-ci la suit, mais elle s'empresse de sortir de la maison –, et de nouveau pour se réfugier après avoir confronté son père qui confirme le projet annoncé par Masa – il la suit pour lui demander de redescendre et l'intimer à aller voir sa tante : elle ne répond pas et attend qu'il soit parti pour pleurer. La quatrième fois, c'est Masa qui lui rend visite pour lui demander si elle accepte le mariage, ce qu'elle confirme ; l'espace est enfin investi une dernière fois par la famille pour les adieux avant le mariage. Les deux premières fois, nous suivons Noriko monter à l'étage, les trois suivantes, nous montons en suivant Masa ou le père.

Dès *Été précoce*, bien que l'étage soit principalement utilisé pour une longue discussion entre Noriko et Aya, il est aussi le lieu où se retirent les vieux parents après avoir appris la décision de leur fille. Dans *Fleurs d'équinoxe*, l'étage n'apparaît qu'une seule fois, à la fin du film : la mère de Setsuko monte la prévenir que son père se rendra finalement à son mariage et la jeune femme en pleure de joie. Il est à noter que dans *Voyage à Tokyo* ou *Printemps précoce*, cette séparation est toujours observable quelle que soit la maison, mais l'étage n'est plus le domaine exclusif de la jeune femme : dans le premier, ce sont au contraire les vieux parents qui y sont relégués – comme dans les *Frères et Sœurs Toda* qui l'inspire,

¹⁰⁷ Shigehiko HASUMI, *Yasujirô Ozu, op. cit.*, p. 85.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 91-96.

dont l'occupation de cet espace est un enjeu central¹⁰⁹ – tandis que dans le second, c'est là où se réfugie le mari avec ses amis pour ne pas importuner l'épouse. Nous constatons donc qu'il est un peu exagéré de considérer que Noriko (ou une autre) puisse être « isolée par l'espace vide de cet escalier infranchissable pour les autres¹¹⁰ ». En réalité, si l'étage est un espace sacré pour les jeunes femmes, alors le film inaugural de la période tardive fait déjà état d'une profanation : au début, Noriko ne profite de l'espace qu'en l'absence de son père, mais elle ne peut bientôt plus résister à ses assauts, jusqu'à ce qu'elle en soit chassée le jour du mariage. C'est *Le Goût du saké*, qui insiste davantage sur la perte de cet espace, car Michiko n'y est montrée que le jour du mariage, puis le film le découvre vidé de toute présence – selon un raccord regard trompeur avec le père qui ne s'y trouve pas – à la fin du film¹¹¹. Alors que d'ordinaire nous y accédons par le truchement d'un corps qui s'engouffre dans le hors-champ, l'escalier occupe ici un plan.

Toutefois, ce n'est pas parce que l'escalier est emprunté par de nombreuses personnes et que la valeur refuge de l'étage est compromise, qu'il faut douter de la séparation cinématographique de l'étage avec le rez-de-chaussée et que cela donne une fonction particulière à l'étage. Malgré le refus des parents de laisser la jeune femme en liberté, le lieu reste celui où elle se rend dans le but de se soustraire au regard : il est exemplaire en ce sens, que dans *Printemps tardif*, Noriko n'y est de face qu'avec Aya ; dans les autres cas, elle montre son dos et elle ne se retourne qu'à moitié pour répondre à ses interlocuteurs, avec une froideur travaillée. Le jour du mariage est une exception, mais il est curieux que Noriko regarde son père au travers du miroir, ce qui est rarissime chez Ozu : ce dernier nous dit-il que la jeune femme n'offre qu'un reflet ce jour-là, ou bien le retour à la frontalité entre la fille et le père accomplit-il la réconciliation ? Nous devons aussi prêter attention aux moments où un personnage s'y trouve sans qu'on le voie. Après le départ de Masa (quatrième occurrence), Noriko descend pour confirmer fraîchement sa décision à son père, puis remonte : la caméra ne la suit pas à l'étage mais nous savons qu'elle s'y rend. Le temps qu'elle y passe lui est manifestement profitable, car lors de la séquence suivante à Kyôto, elle a retrouvé son enthousiasme. C'est ce qui se joue aussi dans *Fleurs d'équinoxe* et *Le Goût du saké*, dans lesquels nous savons bien que Setsuko et Michiko se réfugient à cet étage où leur père ne

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 102-104. À ce titre, on peut aussi penser que c'est surtout la chambre (souvent située à l'étage) qui constitue, non un refuge inaliénable, mais le lieu où s'exprime l'émotion (qui correspond tout de même au lieu intime de Wacjman. Voir Mathias LAVIN, « Prolonger Ozu, avec Kiarostami, Akerman, Hong Sang-Soo », dans Diane ARNAUD, Mathias LAVIN (dir.), *Ozu à présent*, *op. cit.*, p. 60.

¹¹⁰ Suzanne BETH, *L'Impuissance du cinéma*, *op. cit.*, p. 94.

¹¹¹ C'est aussi le cas, mais sans la présence du père, dans *Printemps tardif*, après le départ des voitures vers le lieu du mariage : le miroir ne réfléchit plus que les lignes de la pièce.

vient pas les importuner.

Une difficulté subsiste quant à l'édification d'un lieu proprement intime dans le monde ozuien. Elle réside dans le fait qu'il est assez rare que des personnages y soient tout à fait seuls. Nous remarquons deux méthodes filmiques qui surmontent cet obstacle. Premièrement, si ce que nous avons découvert des liens forts entre la jeune femme et sa confidente est exact, alors les deux forment un tandem d'alter egos au sens fort. Les scènes de discussion entre les Aya successives et Noriko font bien partie de cette intimité. Cela est particulièrement clair dans *Été précoce* lorsque Mari annule sa venue chez Noriko : les pensées que les deux amies échangent concordent parfaitement – comme si l'une prononçait en fait les paroles de l'autre et inversement – et cela est souligné par leur placement dans cet espace : à peine entrées dans la pièce, elles s'immobilisent parallèlement sur le balcon en regardant vers le jardin. Puis elles s'asseyent de façon synchrone. Lorsque le téléphone apprend à Noriko que Takako ne viendra pas non plus, elles s'asseyent de nouveau à table en même temps. Ce qui ne les empêche pas de profiter de leur collation. Ce tandem d'alter egos est repris et renforcé dans *Dernier Caprice* entre Akiko et Noriko Kohagayawa : en plus d'établir deux fois un espace intime entre elles, elles y arborent les mêmes couleurs : d'abord le blanc, puis le noir des habits de deuil¹¹². Par le moyen de cette communication privilégiée entre deux êtres, Ozu met en place un espace intime où la singularité de ces altérités rayonne.

La deuxième méthode filmique est corrélée au phénomène de non-image et de non-événement que nous avons développé dans le premier chapitre. Du prétendant arrangé au frère mort à la guerre, l'absence d'image permet de protéger l'espace intime. Dans le premier cas, c'est une pudeur qui refuse de réduire le couple à venir à un malheur programmé ou la jeune femme à une victime : cette distance peut être perçue comme complaisante avec le mariage arrangé, mais il n'empêche qu'elle garantit aux personnages le statut des personnes. Dans le second, l'absence d'image évoque une ouverture à l'infini : on ne peut circonscrire la profondeur des émotions qui habitent les personnages. Entre le couple âgé et la petite photo de Shoji dans *Voyage à Tokyo*, ou entre le visage de la mère et le drapeau en forme de carpe dans *Été précoce*, il y a une béance parfaitement intime, que les films ne profanent jamais. Ainsi, bien que les situations sociales ne permettent pas toujours à ceux qui les vivent de s'isoler avec eux-mêmes, le dispositif filmique rend possible la solitude (ou la communion) nécessaire à l'établissement d'un lieu intime, qui confirme l'altérité persistant dans ces

¹¹² Lors de leur première apparition commune, elles portent également un vêtement crème de motif comparable, mais le parallélisme n'est pas poussé dans les gestes. Lors d'une séquence où elles se retrouvent dans la chambre de Noriko, la différence de leur couleur est amoindrie par le motif à carreaux qui les rassemble.

personnages-fonctions.

La persistance de l'altérité rappelle finalement le fait que le « monde quotidien ne peut échapper à l'étrangeté qu'il combat. Il ne parvient jamais à établir une familiarité totale¹¹³ ». L'établissement du quotidien permet de recouvrir l'indéfini du monde, mais il est impossible de « la domestiquer entièrement par une ritualisation quotidienne¹¹⁴ ». C'est ce qu'il convient de ne pas oublier chez Ozu : malgré sa propension à la mise en place de structures très stables, ces dernières ont aussi pour rôle de se laisser dérouter par les singularités. La présence de structures fonctionnelles est évidente, mais elles ne phagocytent pas les éléments filmiques un tout ergonomique.

Arrivés au terme de ce chapitre, nous pouvons nous demander s'il est encore approprié de parler de personnage-fonction. D'abord, il s'agit de rappeler que la pertinence d'acteur-personnage est avérée, par la persistance des caractères des rôles de Setsuko Hara* : au-delà du crédible, les acteurs ont bien créé des figures ozuiennes qu'ils reconduisent de film en film. Ensuite, nous avons montré que les fonctions de personnage sont utiles pour étudier lesdites structures narratives et les transformations d'un film à l'autre : l'expression n'est pas abusive au sein d'un film (fonction d'entremise, de conseil, d'autorité, de bienveillance, fonction chaotique) ni pour décrire comment elles s'échangent entre les types de personnages. Le personnage-fonction est alors au croisement de l'acteur et de ses fonctions privilégiées : dans telle œuvre en fonctionnement, cette entité est bel et bien observable. Il s'agit peut-être d'un abus de langage, mais tant que l'on garde en mémoire la subsistance de l'altérité qui met à mal toute totalisation, l'expression reste adéquate.

Enfin, il ne faut pas comprendre ces expressions comme un tableau stable, fini et défini à l'avance : les personnages construits par les acteurs sont perçus comme un répertoire de formes, de même que ce qu'on appelle fonction – ce qui est une réduction analytique – est la synthèse obtenue en observant un répertoire de formes¹¹⁵. Ce n'est donc pas la fixité qui fait quotidienneté, c'est le simple fait que ces formes reviennent, ces éléments de caractères et ces actions-types également : aucun n'est plus quotidien qu'un autre, c'est la persistance qui le rend tel. Il en va de même pour ces actions quotidiennes, qui pourraient bien ne pas apparaître comme quotidiennes : ces événements filmiques le sont doublement, dramatiquement et

¹¹³ Bruce BÉGOUT, *La Découverte du quotidien*, op. cit., p. 350.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ Il s'agit donc bien de motif : « profilé mais transformable, identifiable bien que mouvant ». Voir Emmanuelle ANDRÉ, *Esthétique du motif : cinéma, musique, peinture*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « Esthétiques hors cadre », 2007, p. 15.

thématiquement, pour le dire avec les termes de Shigehiko Hasumi¹¹⁶.

¹¹⁶ Hasumi est un peu abscons quant à ce « rythme vivant », ce « niveau différent de celui du temps » obtenu grâce aux systèmes thématiques qui irriguent le cinéma d'Ozu, mais nous le rejoignons quant au résultat : un « cinéma libre [qui] ne soumettra jamais l'image à un sens unique ». Voir Shigehiko HASUMI, *Yasujirô Ozu*, *op. cit.*, p. 38, p. 56 et p. 118.

Chapitre III

Un monde filmique entre lois et licences poétiques

1 – Rigueur persistante de la forme

Nous avons vu jusqu'ici que le quotidien d'Ozu se manifeste par le retour de personnages semblables qui, dans leur variété, se présentent devant le spectateur pour jouer des histoires comparables mais se modifiant de film en film. Il serait cependant incomplet de parler de quotidienneté ozuïenne sans évoquer le cadre, cinématographique, dans lequel se déroulent ces tranches de vie. En effet, rappelons ce qu'est le quotidien :

Il est le cours régulier des choses, ce qui arrive couramment dans le monde sans poser de problème et est accepté pour cette même raison comme indiscutable. On voit ici que le quotidien ne désigne pas la qualité particulière d'une chose, ou sa valeur intrinsèque (comme l'adjectif ordinaire peut le faire), mais simplement son mode de manifestation. C'est le domaine de l'expérience habituelle, de ce qui se reproduit et est reproductible¹.

Il qualifie ce qui se répète et qui devient familier ce faisant, il décrit moins l'objet lui-même que son mode d'apparition, évident et sans problème, car répété et déjà vu. Or il est bien connu que la facture des films d'Ozu fait l'objet d'une grande régularité, en particulier dans la période tardive : Hasumi propose même d'appeler « ozuïen » ce qui ne choque pas dans les films du réalisateur japonais, ce qui fait consensus dans l'observation de ses films, c'est-à-dire les règles de filmage auxquelles on ne peut échapper². Cela étant, le théoricien s'attelle ensuite à étudier ce qui est en mouvement, en transformation, dans le cinéma d'Ozu. Ainsi, il y a bien des formes qui se répètent d'une part et d'autre part, une activité productive intense une « maîtrise folle, l'inventivité extrême de sa forme³ », ce qui favorise la sensation d'un environnement quotidien accueillant les événements dans une trame habituelle.

Il s'agit donc désormais d'explorer la facture des films, c'est-à-dire les principales règles de son univers formel, que nous aborderons exclusivement de façon positive : nous abandonnons définitivement l'étiquette du dépouillement ou de l'ascèse, qui nous paraissent être des qualificatifs moraux, inadéquats à une description esthétique et impliquant presque

¹ Bruce BÉGOUT, *La Découverte du quotidien*, *op. cit.*, p. 40.

² Shigehiko HASUMI, *Yasujirô Ozu*, *op. cit.*, p. 15-18. Rappelons qu'il s'agit d'une proposition différente du terme « ozuesque », retenu dans la traduction française de l'ouvrage de Kijû Yoshida, pour lequel le mot désigne un élément immédiatement reconnaissable du style d'Ozu sans que l'on puisse expliquer pourquoi.

³ Diane ARNAUD, « Ozu ou l'école de la vie », conférence citée.

automatiquement la conclusion d'un cinéaste de la transcendance. Nous ferons souvent référence à David Bordwell, dont la monographie dédiée à Ozu reste le travail le plus complet à ce jour et dont l'attention s'est concentrée sur des problèmes de système et de fonction. De plus, le néo-formaliste nous permet d'éviter l'étape préalable de la question de l'inclusion du style ozuien dans un mouvement ou style national, tant les préambules de son ouvrage sont riches sur ce point⁴ : le réalisateur est l'héritier d'un certain nombre de normes de production de la Shôchiku, qu'il a largement contribué à personnaliser et perfectionner. L'originalité de son style a ensuite infusé dans la société de production puis influencé le Japon entier. Il reste un précurseur indéniable dans son pays et les maîtres qui l'ont majoritairement inspiré – Charlie Chaplin, Harold Lloyd et surtout Ernst Lubitsch – ont fait leur carrière aux États-Unis. Toutefois, en Amérique comme au Japon et en Europe le style d'Ozu a fait l'objet de beaucoup d'études et il s'agira de croiser ces nombreux éléments dans l'optique d'obtenir une nouvelle synthèse, au prisme du quotidien. Nous commencerons par commenter les règles filmiques les plus systématiques du monde ozuien, avant de nous intéresser aux points d'inventivité libre qui les dynamisent. Cette rencontre nous permettra d'envisager le fonctionnement de ce monde comme un ensemble de ruses contre son propre système, dans une perspective quotidienne avec l'aide de Michel de Certeau.

Règles d'échelle, de composition, de progression

La description d'une séquence ozuienne par ses échelles de plans est assez aisée, comme en témoigne l'ouverture de *Fin d'automne* : la séquence commence par un ou plusieurs plans d'ensemble ou de demi-ensemble permettant de présenter les lieux (en l'occurrence, deux plans sur une tour de communications, puis un de demi-ensemble sur la cour d'un temple où est assise une vieille dame avec un enfant), suivis par un ou plusieurs plans moyens laissant aux personnages la possibilité de traverser les lieux contigus et de s'installer en compagnie d'autres personnages (ici, un plan montre un espace intérieur vide de personnage, puis un couloir traversé par Ryûji Kita, puis une table à laquelle s'assoit l'acteur ; au premier plan, une figurante est assise). La conversation entre les personnages présents peut débiter et s'enchaînent alors des plans rapprochés, le plus souvent entre taille et poitrine, plus rarement aux épaules, jusqu'à ce que la conversation se termine et que les personnages doivent quitter la pièce : on retrouve alors des plans moyens permettant l'évacuation de

⁴ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of cinema*, op. cit., p. 17-30 et p. 151-159.

l'espace. Au sein de la conversation peuvent partir ou entrer de nouveaux personnages, auquel cas des plans moyens s'intercalent. Enfin, les plans encadrant les discussions sont de qualité variable : ils peuvent ne montrer que la traversée rapide d'un figurant (c'est le cas du début de la séquence suivante) ou ne montrer que des pièces vides, voire des objets. C'est ce grand triplet d'échelles, ensemble-moyen-rapproché⁵, qui constitue la base du système paramétrique dont parle Bordwell et qui est présenté en début de chaque film⁶.

Toutefois, ces échelles générales ont leur lot de variations et sont parfois difficiles à catégoriser à cause de l'absence de figure humaine. Deux autres paramètres nous sont alors utiles. Nous savons d'abord que l'objectif 50mm a été le seul utilisé par Ozu, ce qui représente un espace pouvant être traversé en trois pas d'après le chef opérateur Yûharu Atsuta⁷. Outre les conséquences visuelles sur la planéité de l'image, l'unicité de l'objectif produit une homogénéité de l'optique. C'est-à-dire que non seulement les cadrages possibles sont réduits, mais qu'ils produisent aussi une habitude de l'œil à ce type de perspective. Par conséquent, là où les choix d'objets peuvent mettre à mal le cadrage, celui-ci est stabilisé par la persistance de l'objectif qui uniformise le regard. L'autre paramètre tient au fait que le cadrage est relatif plutôt qu'absolu. En effet, la caméra n'a de cesse d'établir une équivalence entre les personnages qui échangent – fussent-ils en conflit –, en modifiant l'angle de caméra ou la distance entre celle-ci et l'acteur, de façon que les deux personnages occupent le même espace à l'écran⁸. De cette façon, alors que les cadrages changent bel et bien, ils apparaissent d'autant plus semblables. Ces deux paramètres structurants, l'un établissant un absolu de la caméra, l'autre sa relativité à l'objet filmé, déjouent l'instabilité de l'échelle pour établir une unité graphique⁹. Il faut ainsi remettre en question l'idée d'une absence totale de « ligne

⁵ Deux remarques s'imposent ici. La première est que les plans d'ensemble inter-séquentiels sont souvent des *pillow-shots*, mais nous devons insister sur le fait que ces transitions ne rassemblent pas toutes les natures mortes qu'Ozu utilise (voir chapitre VIII). Cependant, les plans d'ensemble *sont* parfois remplacés par des *pillow-shots* à l'échelle discutable : pendant la randonnée de *Fin d'automne*, il y a par exemple un plan sur une lanterne-panneau, mais dont l'arrière-plan est occupé par un conifère et une montagne. La deuxième remarque est que l'échelle des autres plans est également discutable : les plans moyens dont nous parlons s'ouvrent fréquemment sur une grande profondeur de champ traversée par des personnages ; tandis que les plans rapprochés semblent parfois moyens du fait que l'on observe l'intégralité du corps d'un personnage, assis au sol, à la japonaise. Nous avons donc préféré classer ces échelles selon leur rôle : les plans mettant en valeur les personnages sont toujours « rapprochés » (ni gros plan, ni plan américain), ceux mettant en valeur le déplacement dans l'espace sont « moyens » (ni plan américain, ni d'ensemble). Notons que ce triplet est retenu par Donald Richie, selon une progression du général au particulier. Voir Donald RICHIE, *Ozu, op. cit.*, p. 157-159.

⁶ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema, op. cit.*, p. 73-75.

⁷ Cité dans Donald RICHIE, *Ozu, op. cit.*, p. 195. Voir aussi p. 109-111. La règle des trois pas s'applique exclusivement pour les plans rapprochés, les plans moyens s'ouvrant généralement sur une grande profondeur.

⁸ Pour la première situation, voir Suzanne BETH, *L'Impuissance du cinéma, op. cit.*, p. 165-167. Pour la seconde, dont nous reparlerons, voir Alain BERGALA, « L'homme qui se lève », art. cit., p. 26-28.

⁹ Il nous semble que c'est aussi de là que vient cette sensation de fragilité du plan fixe. Voir Anthony FIANT, « Pedro Costa et la fragilité du plan fixe », dans Diane ARNAUD, Mathias LAVIN (dir.), *Ozu à présent, op. cit.*, p. 23-32.

d'univers » ou « d'englobant » dans le cinéma d'Ozu qui serait régi par la « déconnexion » ou la « vacuité », comme le décrit Gilles Deleuze¹⁰. L'usage d'images vides, voire du vide, comme méthode – s'il s'agit bien de cela – ne signifie pas pour autant que l'espace soit désarticulé. Les principes de base dictant la forme des plans prouvent que l'espace est établi selon une logique de cohérence voire de cohésion, menant du général au particulier et inversement, de façon progressive. Mais une fois les différents plans établis comme unités de base du film, comment se construisent-ils ?

Nous avons déjà évoqué le *sojikei* découvert par David Bordwell, nom qui signifie une composition de figures similaires : que ce soient les amis qui se frottent le nez avec leur pipe dans *Fin d'automne* ou le geste synchronisé de manger dans *Gosses de Tokyo*¹¹. Ce type de composition s'accorde à la fois au mouvement – comme dans les exemples précédents – et à la fixité : au début de ce premier film par exemple, lors de l'anniversaire de la mort de M. Miwa, les personnages sont alignés avec une posture similaire. Pour mettre en scène de telles compositions, Ozu utilise majoritairement un angle favorisant la profondeur de champ : en se positionnant de trois-quarts de face (voire de moitié, parfois de quart de profil, pourrait-on dire), la caméra peut aligner plusieurs personnages en faisant ressortir leur posture identique davantage qu'en les captant de face. Cet alignement produit dans la profondeur est accru par l'usage des lignes verticales, *shôji* ou lourds piliers de temple, favorisant la lecture de la perspective. Ainsi pour Bordwell, malgré la composition manifestement picturale de l'image, on ne peut en conclure à une image plate, dans la mesure où profondeur de l'espace et planéité de la picturalité sont utilisés conjointement de façon à dynamiser l'image¹². La composition de figures similaires est centrale dans l'image ozuienne et a été lue majoritairement comme signifiant l'harmonie, comme nous l'avons vu chez Hasumi, mais aussi chez Sato¹³. Pourtant, l'exemple des pipes de *Fin d'automne* manifeste au contraire une inadéquation entre l'attente de M. Hirayama, pressé d'obtenir la confirmation d'éventuelles noces avec M^{me} Miwa, et le malaise des deux autres, qui doivent reconnaître que l'affaire n'avance pas, tout en pensant à leurs vieilles blessures du passé. On peut également penser à l'alignement du repas familial à la fin des *Frères et Sœurs Toda* : il figure au contraire l'hypocrisie et la rigidité des membres de la famille, que le jeune Shojiro est amené à briser

¹⁰ Gilles DELEUZE, *L'Image-temps*, op. cit., p. 26.

¹¹ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of cinema*, op. cit., p. 84.

¹² *Ibid.*, p. 88.

¹³ Ozu « s'attache à dessiner une figure géométrique sur l'écran, de telle sorte que, vus de côté ou en diagonale, ces personnages forment toujours des figures semblables. Dans ses films, cette correspondance formelle est un signe d'harmonie psychologique. » Tadao SATO, *Le Cinéma japonais*, T. 1, op. cit., p. 34.

pour rétablir un peu de justice envers sa mère et sa sœur et recréer avec elles un espace intime, dans la frontalité. Pour Donald Richie, le fait que les personnages se positionnent face-à-face ou côte-à-côte dépend en réalité du lieu où ils se trouvent et n'a pas de fonction symbolique¹⁴. L'exemple précédent – et bien d'autres avec des personnages agissant de façon synchrone – montre bien que cette composition n'est jamais le fruit du hasard et qu'elle figure toujours quelque chose, mais nous devons reconnaître que la forme choisie pour la composition n'a pas de sens intrinsèque.

Ce qui nous mène à une deuxième composition courante chez Ozu : le *sujikai* ou construction « décalée » ou « en décalage » qui produit l'illusion d'un face-à-face pour des personnages en réalité côte-à-côte ou positionnés selon une diagonale¹⁵. Notons immédiatement que nous parlons bien de composition dans la mesure où ces aménagements de l'espace apparaissent en un plan grâce au plan d'ensemble ou moyen qui inaugure la séquence : « Ce qui rend la variante du *sujikai* particulièrement astucieuse, c'est que le plan d'ensemble est souvent pris selon un angle oblique et une distance considérable, de façon qu'on ne puisse pas facilement déceler que les personnages ne sont pas réellement face-à-face¹⁶. » Ainsi, bien que l'effet du *sujikai* se produise à la faveur du champ-contrechamp, Ozu présente cette structure ouvertement, dans un plan illusionniste. Hasumi montre qu'un tel jeu sur les lignes de regard existe dès *J'ai été recalé mais...*, où une femme sur un balcon s'adresse à un homme situé au pied du bâtiment, les deux personnages fixant un point devant eux, comme s'ils se trouvaient au même étage¹⁷. Dans la période tardive, la construction en décalage s'est restreinte à un déplacement sans changement de hauteur, non sans maintenir une certaine virtuosité. Pensons à un exemple d'*Été précoce*. Dans le restaurant occidental à l'étrange tableau où se retrouvent les quatre amies, le groupe se sépare en deux duos – Aya et Noriko d'un côté et de l'autre Mari et Takako – entre lesquels la caméra établit un échange surprenant. Le *sujikai* a lieu au sein de chaque duo, en particulier le second, mettant en relation le duo comme s'il se faisait face ; puis entre les deux duos, à la faveur d'un déplacement : Takako se déplace sur le carré de chaises voisin et Mari se rapproche d'elle en prenant la place qu'elle occupait jusqu'alors. La construction est apparente, car Takako et Mari ne se déplacent qu'en plan moyen – selon la règle édictée précédemment – et pourtant

¹⁴ Donald RICHIE, *Ozu, op. cit.*, p. 131.

¹⁵ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema, op. cit.*, p. 94. Le mot « staggered » se traduit par « décalé » mais l'expression française « en décalage » est également utilisée dans le texte original.

¹⁶ *Ibid.*, p. 95. Traduction personnelle de « What makes the *sujikai* variant particularly cunning is that establishing shot is often at an oblique angle and from a considerable distance, so that one cannot easily tell that the characters are not really opposite one another. »

¹⁷ Shigehiko HASUMI, *Yasujirô Ozu, op. cit.*, p. 129-130.

l'illusion se produit à deux niveaux. D'une part, le *sujikai* entre les duos se maintient, Takako et Aya paraissant autant face-à-face qu'avant le déplacement ; d'autre part, le plan moyen dévoilant la nouvelle configuration se place à hauteur de la table et fixe le tableau trônant au milieu de l'écran, les deux duos se situant de part et d'autre de cet axe. De cette façon, il semble que les tables occupées par les quatre femmes n'en forment qu'une seule et que la distance qui les sépare est négligeable. Pourtant, cette séquence écarte bel et bien les deux duos, formellement et thématiquement, le second (celui des femmes mariées) s'éloignant petit à petit du premier (qui résiste davantage au mariage). Comme dans le cas du *sojikei*, le *sujikai* n'est pas réductible à un symbole : dans d'autres exemples, comme les repas à trois entre les femmes de la famille Hirayama dans *Fleurs d'équinoxe* ou entre le vieux couple et Noriko dans *Voyage à Tokyo*, la composition en décalage permet justement de créer artificiellement trois face-à-face pour insister sur l'équilibre du groupe, qui produit de l'harmonie¹⁸.

La question des règles de composition et de leur sens éventuel nous mène à celle des limites de ces compositions : qu'est-ce qui arrête l'élan organisateur de l'espace filmique ? Nous pouvons retenir deux grands types d'éléments. Dans une période tardive de plus en plus recroquevillée dans les espaces intérieurs connus¹⁹, il n'est peut-être pas inutile de rappeler le rôle du mur dans la composition des cadres, comme le rappelle Hasumi : le mur est « le décor privilégié par excellence [...]. Au-delà du couloir et de la fenêtre, *rien n'existe*²⁰ ». En fait, la position basse de la caméra efface le tatami – qui peut agrandir la profondeur de champ – et rapproche le mur, ce qui accomplit la clôture des lieux. Dans cette négation de l'extérieur que propose le théoricien, nous comprenons un recentrement sur le moment présent qui contient l'essentiel du monde. Au contraire, Eugène Green nomme « rencontre dans les murs » la « conversation entre deux membres de la famille, enfermés dans la maison, et où un élément de la contradiction semble céder le pas à l'autre », ce qui « produit une épiphanie renvoyant aux forces naturelles à l'extérieur de tout ce que ce cadre domestique représente²¹ ». Pour Green, c'est le sens général de l'œuvre d'Ozu, que de se servir de ces discussions mondaines

¹⁸ Pour revenir à *Été précoce*, on peut également penser au plan sur la plage, à la fin du film, où Noriko fait un signe à sa belle-sœur Fumiko pour qu'elle la rejoigne : hormis le fait que Fumiko est de dos, la construction niant la hauteur séparant les deux femmes est comparable à l'exemple de *J'ai été recalé, mais...* : les idées novatrices d'Ozu ne restent jamais lettre morte.

¹⁹ Dans les derniers films d'Ozu « les personnages ne quittent l'espace domestique que pour leur lieu de travail ou de distraction (restaurant, café), qui semblent d'ailleurs d'autant plus normalisés qu'ils circulent quasiment à l'identique d'un film à l'autre ». Voir Anthony FIANI, « Pedro Costa et la fragilité du plan fixe », art. cit., p. 24.

²⁰ Shigehiko HASUMI, *Yasujirô Ozu, op. cit.*, p. 139.

²¹ Eugène GREEN, « Ozu : la rencontre dans les murs », dans Jacques AUMONT (dir.), *La Rencontre : Au cinéma, toujours l'inattendu arrive*, Rennes / Paris, Presses Universitaires de Rennes / La Cinémathèque, « Le Spectaculaire », 2007, p. 202.

pour faire surgir la « force spirituelle qui reprend ses droits²² » : dans le champ-contrechamp, les murs disparaissent (c'est-à-dire échappent à l'attention par le primat des visages) pour signifier l'effondrement de l'ordre familial et social qui doit être rebâti en harmonie universelle²³. Ainsi, une révélation vers l'extérieur (voire l'Ouvert) serait possible par la monstration de la vacuité intérieure, qui se manifeste grâce aux murs. Mais Green fait de son concept – construit à partir de trois films dont un seul tardif – une clé pour l'ensemble de l'œuvre d'Ozu : peut-on réellement dire que toute discussion a pour but d'en révéler l'inanité ? Hasumi est plus raisonnable en s'en tenant à une limite visuelle (mais non thématique) : le mur insisterait sur la limite – de la représentation et de la réalité – de l'espace filmique, il avouerait les limites du cinéma. Les relations entre intérieur et extérieur sont alors assumées par la dynamique spatiale et thématique des regards – que nous investiguons plus loin – et non par une mise en rapport philosophique ou spirituel. Par ailleurs, Green se souvient que l'habitation a un rôle « d'organisateur harmonieux de la vie familiale : ainsi on voit une ouverture centrée, créant un cadre dans le cadre, et donnant sur des espaces multiples où est ordonnée et hiérarchisée l'activité humaine²⁴ ». Au moins autant qu'elle fixe les murs lors des champs-contrechamps, la caméra se tourne lors des plans moyens vers le *roka*, ce corridor central de la maison, qui permet au réalisateur de jouer des entrées et des sorties, et de faire de cette ouverture une invitation à la rencontre²⁵. Ainsi, la composition intérieure et l'omniprésence des murs n'instaure pas la claustration et l'isolation, pas plus qu'elle n'implique l'effondrement moral et relationnel. Elle fait plutôt vivre le chez-soi dans sa complexité : à la fois comme lieu sécurisé permettant de se ressourcer et comme refuge absolu risquant de mettre à mal le retour à l'extérieur. Sans oublier que le chez soi familial est composé lui-même de communs et de lieux plus privés pour tel membre de la famille : le domicile est donc encore un lieu d'échange entre extérieur et intérieur.

Ce serait enfin l'activité humaine, en particulier l'émotion, qui romprait l'exercice de composition. C'est ce que propose Richie avec l'exemple des *Frères et Sœurs Toda* où Shojiro brise la première composition pour en produire une nouvelle. Pour être plus précis, l'humain créerait de l'émotion par la désorganisation du monde²⁶. D'un autre côté, la composition insiste, comme en témoignent les déplacements impromptus d'objets au fil des plans sans qu'aucun personnage ne les ait touchés, que signalent Donald Richie et Paul

²² *Ibid.*, p. 212.

²³ *Ibid.*, p. 206 et p. 212.

²⁴ *Ibid.*, p. 206.

²⁵ Donald RICHIE, *Ozu, op. cit.*, p. 120.

²⁶ *Ibid.*, p. 136-138.

Schrader²⁷. En fait, il n'est pas aisé d'approuver les allégations des auteurs américains, tant les personnages quittent une composition pour en reproduire une autre et tant, au contraire, les effets illusionnistes de perspective recherchés par Ozu peuvent donner l'impression d'un changement qui n'a pas eu lieu en réalité. Par exemple, lors du repas entre Wataru Hirayama et Fumiko Mikami dans *Fleurs d'équinoxe*, on peut avoir l'impression que le plan sur l'homme a fait disparaître la salière et la poivrière présents sur le plan de la jeune femme, qui sont en fait simplement cachés par la bouteille et le bol. Toute la table étant apparente dans les deux plans, il est aussi difficile de déterminer avec exactitude la position de chaque objet. Cela est accru par la mobilité de la caméra, comme lors de la confrontation entre Wataru et son épouse : au fil des plans, la théière rouge peut donner l'impression de changer de direction ou de se rendre sur le tatami voisin, alors qu'elle est parfaitement immobile. L'émotion humaine est donc rarement capable d'effriter la solidité des compositions et quand elle y parvient, comme dans l'exemple de Richie sur l'attaque cardiaque d'*Il était un père*²⁸, le film dispose encore d'autres procédés pour recadrer implacablement cette émotion rebelle.

Dans les films d'Ozu, la succession des plans répond à des règles assez précises, qui complètent les logiques de compositions : quand ces dernières sont remises en cause par les figures humaines, la progression visuelle maintient en partie l'ordre formel et emmène le film vers une nouvelle stabilité. Bordwell parle de correspondance graphique d'un plan à l'autre, donnant lieu à une continuité graphique²⁹. Le théoricien a édifié quatre principes de continuité, agissant séparément ou se combinant : la *contiguïté* (ou adjacence) – c'est ce qui est en jeu lorsqu'Ozu dévoile les déplacements de personnages au sein d'une conversation ou lorsqu'il passe de l'intérieur au jardin à la faveur d'un raccord ; l'*inclusion catégorique* – qui enchaîne deux plans selon un lien conceptuel, comme entre deux enseignes ou panneaux de rue ou bien entre deux personnes en train de manger ; la *ressemblance graphique* – qui substitue le lien visuel au lien sémantique, comme ce qui est en jeu dans le *sojikei* ou comme l'usage des couleurs en ce sens à partir de *Fleurs d'équinoxe* ; et enfin la *symétrie*, le plus souvent produite par un raccord à 180°, qui renverse la composition du plan tout en la

²⁷ *Ibid.*, p. 116. Voir aussi Paul SCHRADER, *Transcendental Style in Film*, *op. cit.*, p. 31.

²⁸ Donald RICHIE, *Ozu*, *op. cit.*, p. 137. En l'occurrence, un raccord à 180° a lieu au moment de l'attaque, ce qui crée une continuité de la profondeur intérieure à la profondeur extérieure, elle-même s'accomplissant dans le *pillow-shot* du jardin, un plan très composé permettant la jonction vers la séquence de l'hôpital dans laquelle la composition de figures similaires reprend ses droits.

²⁹ « Ozu's shot/reverse-shot cuts create "graphic matches" of figure position from shot to shot. [...] Shoulders and elbows in the foreground can add still other elements of graphic continuity. [...] In Ozu's stylistic development, the desire for graphic matching came first. » David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, *op. cit.*, p. 98.

maintenant³⁰. Il va sans dire que les angles des raccords dépendent eux-mêmes de règles assez précises. Le raccord à 180°, que Bordwell qualifie avec le nom japonais *donden* ou avec sa traduction « “sudden reverse” cuts³¹ » (coupe à retournement soudain), est en fait extrêmement courant dans le montage ozuien. Mais là où le cinéma classique hollywoodien se limiterait à un seul demi-cercle défini par l’axe entre deux personnages, Ozu s’autorise le cercle à 360° : une fois l’axe choisi pour débiter la séquence, la caméra n’utilisera plus que des multiples de 45°, tout autour de l’objet filmé³². Notons que *sojikei* et *sujikai* sont précisément permis par cette progression : ce sont des raccords à 90° ou 180° qui en produisent l’illusion. De plus, la logique dominant/overtone dont nous avons déjà fait cas est aussi régie par ces règles de progression : « La procédure dominant/overtone incarne des hypothèses sur la contiguïté dans et entre les plans, sur la symétrie des motifs visuels et particulièrement sur l’inclusion catégorique³³. »

Il faut maintenant dissiper un malentendu qui a opposé deux façons d’envisager la systématique ozuienne. D’un côté, Noël Burch estime que le réalisateur utilise des règles disruptives et qualifie les coupes d’inexactes dans la mesure où elles divergent de l’usage hollywoodien qui dissimule les coupes par les règles du montage.

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 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 l’élaboration des “règles de montage” avaient [perceptivement] oblitérées³⁴.

De l’autre, Bordwell – qui commente directement ce passage dans son ouvrage – estime qu’il semble que la plupart des spectateurs ne perçoivent pas de tels à-coups et que si tel était le cas, le système visuel est tel qu’ils s’y habitueraient probablement très vite, étant donné que cela ne met pas en danger la compréhension d’une scène³⁵. Des auteurs comme Alain Bergala ont approfondi les analyses de Burch quant au trouble perceptif (nous y reviendrons), tandis que d’autres, sans remettre en cause la contre-proposition de Bordwell, ont noté qu’il est peut-être exagéré d’estimer que le procédé finit par n’avoir plus aucun effet. C’est le cas de Hisaki

³⁰ *Ibid.*, p. 122-123. Pour un exemple cumulant les quatre règles.

³¹ *Ibid.*, p. 91. Traduction personnelle en français.

³² *Ibid.*, p. 92.

³³ *Ibid.*, p. 135. Traduction personnelle de « The dominant/overtone procedure embodies assumptions about contiguity within and between shots, about symmetries of visual design, and especially about categorical inclusion. » Voir aussi les exemples de dominant/overtone développés par l’auteur, p. 130-137.

³⁴ Noël BURCH, *Pour un observateur lointain*, *op. cit.*, p. 174. Nous nous permettons de corriger « perpétuellement » en « perceptivement », qui est le terme utilisé dans le texte original (« perceptually »), comme en témoigne sa citation par David Bordwell.

³⁵ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, *op. cit.*, p. 91.

Matsuura qui note que le *donden* permet de mettre en évidence la représentation et de contrer l'hypnose du cinéma³⁶, ou de Benjamin Thomas qui montre également l'implication de ces règles sur le spectateur : « Face à tout champ-contrechamp conventionnel, le spectateur doit tenir son rôle d'agent de liaison entre les plans [...]. Ici, Ozu fait en sorte que cette fonction soit de nouveau remplie consciemment³⁷. » Ainsi, bien que les règles soient perçues comme telles et qu'il soit donc possible de regarder le film sans être bousculé en permanence par l'étrangeté de ces règles, il n'empêche qu'elles rendent davantage sensible à l'espace filmique, à la composition graphique et à la construction du montage, que le montage classique de la transparence. Il faudrait alors peut-être envisager de parler de « faux-semblant » plutôt que de « faux-raccord » dans les situations où le montage induit une surprise du fait d'une construction spatiale originale. Il est important pour nous de rappeler qu'en tant qu'analyste, la position du « spectateur naïf » qu'évoque Bordwell ne nous intéresse pas. Il importe en revanche que les règles d'Ozu, fussent-elles originales, restent des paramètres structurants permettant bel et bien de mener une progression logique au cours du film. La suite des plans ainsi formée répond à des normes, qui ne sont pas plus ou moins naturelles que les normes hégémoniques du cinéma américain.

Vers une dilatation du temps

Les règles de construction du monde filmique sont d'autant plus structurantes qu'elles se répètent inlassablement. Elles varient, s'assemblent et se perfectionnent au cours de la filmographie, mais elles instaurent petit à petit une habitude progressive à la façon de présenter le monde. Il est crucial de remarquer que la sensation de lenteur qui touche manifestement le cinéma d'Ozu³⁸ provient davantage de ces règles de progression que du contenu objectif de ce qui se passe à l'écran. La succession des plans et des séquences provoque en effet une dilatation du temps, qui est aussi une densification, et qui est propre à l'expérience quotidienne, comme nous allons maintenant l'étudier.

Il faut pour commencer revenir sur la tension spatiale évoquée avec Hasumi et Green : la focalisation du récit vers l'intérieur aux dépens de l'extérieur (ou en sa faveur, pour le second). L'idée que rien n'existe au-delà des murs se retrouve en fait dans d'autres séquences

³⁶ Hisaki MATSUURA, cité dans Basile DOGANIS, *Le Silence dans le cinéma d'Ozu*, op. cit., p. 55.

³⁷ Benjamin THOMAS, « Des plans qui se tiennent aux franges du monde », art. cit., p. 79.

³⁸ À en croire les textes qui analysent le cinéaste en ce sens. Voir Jonathan ROSENBAUM, « Ozu est-il lent ? », dans Diane ARNAUD, Mathias LAVIN (dir.), *Ozu à présent*, op. cit., p. 179-184. Voir aussi José MOURE, « Le quotidien comme forme-rituel dans le cinéma de Yasujirô Ozu », dans Sarah LEPERCHEY, José MOURE (dir.), *Filmer le quotidien*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, « Caméras subjectives », p. 55-57.

extérieures, via l'absence de contrechamp raccordés aux regards. Les deux exemples les plus connus sont les séquences des directions dans *Printemps tardif* et plus encore dans *Voyage à Tokyo* : dans les deux cas, un personnage pointe du doigt des directions pour indiquer à son ou ses interlocuteurs la disposition de l'espace ; mais ces gestes sont peu effectifs dans la mesure où ils ne sont pas raccordés à l'espace commenté. Plus exactement dans le deuxième cas, une image possible du paysage urbain est proposée, mais elle ne correspond pas au dialogue, « devenant en quelque sorte visible par ses propres moyens, séparée du point de vue depuis lequel elle est découpée. [...] L'existence de Tokyo ne s'énonce pas comme le contrechamp du regard porté sur elle³⁹ ». D'autres exemples moins thématiquement spatiaux existent, comme la séquence de kabuki d'*Été précoce*, dont ne nous parvient que le son du spectacle : davantage qu'un enjeu de localisation, « 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 visuel⁴⁰ ». Hasumi donne encore l'exemple du regard posé vers le drapeau-carpe, dans ce dernier film : le plan montrant le regard porté obtient alors un symbolisme supérieur à ce que représente l'objet en lui-même⁴¹. C'est cet exemple qui nous éclaire : malgré l'absence de toute modification temporelle – flash-back ou flash-forward – dans le cinéma d'Ozu, le lien entre le regard de Shige et le drapeau-carpe est un lien temporel. La vieille mère se rappelle son fils disparu, elle contemple le passé. Ce faisant, elle reste pourtant bien ancrée dans le présent dont elle ne peut se défaire : la contemplation du passé ne peut se faire qu'au présent mais elle épaissit le présent d'une nappe de passé. Il y a donc à la fois une focalisation spatiale – nous restons avec les personnages qui regardent plutôt qu'avec ce qu'ils regardent – et temporelle – nous accompagnons les personnages qui se remémorent plutôt que ce dont ils se souviennent – sur les images de la réalité du film, c'est-à-dire, une insistance sur ce qui se passe *ici et maintenant*. Or cette attention caractérise bien plus l'expérience quotidienne que la dynamisation cinématographique habituelle.

Plus saillant que ces exemples localisés, le symptôme principal de ce positionnement réside dans la régularité extrême des séquences. Variant de trois à sept minutes, le plus souvent de cinq minutes, les séquences forment parfois des blocs qui fonctionnent conjointement : au début de *Printemps tardif*, la séquence dans le train menant Noriko et son

³⁹ Suzanne BETH, *L'Impuissance du cinéma*, op. cit., p. 207.

⁴⁰ Shigehiko HASUMI, *Yasujirô Ozu*, op. cit., p. 140.

⁴¹ *Ibid.*, p. 141.

père à Tokyo, celle dans les rues de Ginza où Noriko rencontre Onodera, suivie de celle où ils déjeunent dans un restaurant, forment un ensemble qui retrace la sortie de Noriko et qui s'achève avec le retour à la maison. Nous ne déclarons pas une unité essentielle entre ces blocs – on pourrait considérer la séquence du train comme autonome, séparée du bloc des trois séquences suivantes avec Onodera – mais en associant les séquences les unes avec les autres, on obtient une somme de cinq ou dix minutes⁴². Ce constat est peu étonnant, car nous connaissons la légende d'Ozu capturant les images son chronomètre en main : le réalisateur utilisait un système métrique, simple mais efficace, pour pratiquer la régularité et la symétrie. Mais il faut insister tout de même sur l'effet ainsi produit :

Pour le spectateur, un métrage aussi répétitif crée une norme subliminale. Il n'y aura pas d'accélération soudaine, pas de déferlement de plans rapides ; le rythme calme du montage correspondra aux événements qui se produisent dans la trame [syuzhet]. La mesure exacte par Ozu du temps sur le plateau et au montage, révèle la préoccupation de l'artisan, non seulement à contrôler le moindre aspect de son matériau mais aussi d'instiller un lot d'attentes tacites chez celui qui perçoit⁴³.

Cette norme subliminale, c'est la métrique précise des séquences, culminant en moyenne autour de cinq minutes. À l'intérieur de ces séquences, le temps est continu, ininterrompu, sans ellipse ni accélération, tandis que ce dont rendent compte les blocs de séquences s'étale sur plusieurs heures et que chaque bloc est séparé du bloc suivant par une ellipse dont la longueur n'est pas explicitée et s'avère parfois difficile à déterminer.

Le film ozuien, tout en effectuant une synthèse d'épisodes se déroulant sur plusieurs jours, montre le temps réel qui s'écoule inexorablement. Ce qui ne l'empêche pas pour autant de mettre en jeu un temps plus psychologique, tel qu'analysé par Donald Richie dans la séquence du nô de *Printemps tardif* : là où les saluts entre Shukichi, Noriko et M^{me} Miwa se produisent une fois, Noriko regarde deux fois supplémentaires les deux adultes dont elle craint le remariage prochain. La longue séquence de presque sept minutes, dont la continuité temporelle est assurée par le son du spectacle, insiste sur les pensées de la jeune femme, dont

⁴² Dans ce début de *Printemps tardif*, nous avons par exemple 6' pour la séquence de cérémonie du thé, 4' pour la présentation du noyau familial : ces deux séquences fonctionnent ensemble pour un total de 10'. La séquence du train dure 3', celle de Ginza 4' et celle de retour à la maison 3'. Nous obtenons ainsi un deuxième bloc de 10' sur la deuxième journée, quelles que soient les additions envisagées.

⁴³ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema, op. cit.*, p. 75-76. Traduction personnelle de : « For the spectator, such repetitive meter creates a subliminal norm. There will be no sudden accelerations, no flurry of rapid shots; the calm pace of the cutting will match the unfolding syuzhet events. Ozu's exact measurement of time on the set and of footage in editing reveals the craftsman's concern not only to control the most minute aspects of his material but also to instill a set of tacit expectations in the perceiver. » Issu du formalisme russe, le mot « *syuzhet* » a un sens bien précis que l'auteur définit par « la substance et séquence des événements narratifs explicitement présentés par le film » (p. 51), à la différence de la narration (la dynamique de la structure) et de la *fabula* (l'ensemble des éléments, explicites et implicites). Nous le traduisons donc par « trame » (voire trame d'épisodes), dans le sens de la suite des éléments directement accessibles au spectateur, préalablement à toute déduction.

les expressions successives traduisent le fil. Plus qu'un temps réel, c'est donc un temps psychologique pour Richie, qui nous confronte au tempo interne de Noriko⁴⁴. Mais l'intérêt de la séquence réside justement dans le fait que le regard de la jeune femme observe le visage ravi de son père. La caméra dévoile donc également l'expression joyeuse de Shukichi, que sa fille interprète comme due à la présence de M^{me} Miwa, alors qu'elle provient principalement du spectacle de nô (nous pouvons le vérifier en début de séquence : avant même que les personnages ou le spectateur ait aperçue la veuve, le père paraît déjà captivé, comme la fille d'ailleurs). Par conséquent, il y a une coexistence des tempos personnels qui sont rendus sensibles par le truchement du rythme du nô, propre à rendre manifeste l'activité intérieure : une même séquence fait cas du temps psychologique divergent de deux personnages, en se basant sur une expérience de temps réel, non segmenté. Or loin de contrecarrer la logique quotidienne, cette alternance de moments perçus et cette union d'expériences discordantes évoquent au contraire le subterfuge qui recouvre le quotidien : « ce subterfuge, *c'est que le monde nous occupe, c'est que les sens nous enchantent, c'est que le présent nous entraîne*⁴⁵ ». Le présent nous entraîne, à la fois dans sa monotonie douceuse et dans ses expériences plus intenses ou personnelles. Le cinéma d'Ozu ne donne pas de traduction visuelle à l'accélération ressentie ni à l'ennui profond, mais figure le rôle des sens et la façon dont le monde occupe les vivants.

Cependant, selon Kijû Yoshida, cette répétition des motifs met à mal la continuité : « la répétition appelle le retardement et la stagnation, et le décalage n'engendre que la monotonie qui vient de ces infimes différences⁴⁶ ». Mais cette remarque porte sur la continuité du récit, sur sa complétude, qui sont effectivement mises à mal par l'écriture d'Ozu et Noda ; elle ne remet pas en cause la continuité de la durée. S'il est évident que la stagnation et la monotonie engendrent une dilatation du temps, remettent-elles en cause la continuité du temps, comme Burch le prétendait sur la continuité de l'espace avec les *donden* ? Pour Basile Doganis, même dans le *Goût du saké* où les hiatus sont très prononcés et que certains gestes de personnages bégaiant lors d'un raccord entre deux plans, malgré l'absence fréquente de plan d'ensemble au début des séquences, aucune rupture ne se produit pour autant⁴⁷. Dans ce dernier film, la séquence de la marche militaire dans le bar est exemplaire d'une continuité quasiment parfaite. Chaque changement de plan s'effectue dans l'exacte continuité du

⁴⁴ Donald RICHIE, *Ozu, op. cit.*, p. 174-176.

⁴⁵ Bruce BÉGOUT, *La Découverte du quotidien, op. cit.*, p. 22.

⁴⁶ Kijû YOSHIDA, *Ozu ou l'anti-cinéma, op. cit.*, p. 48.

⁴⁷ Basile DOGANIS, *Le Silence dans le cinéma d'Ozu, op. cit.*, p. 57-59.

précédent, à l'exception d'un mouvement de tête fait par Chishû Ryû dans le hors-champ – qui reste parfaitement probable. La séquence met bien en scène des répétitions : par trois fois les deux hommes boivent de façon synchronisée, par trois fois chaque personnage est montré en train de faire le salut militaire. Si la monotonie de la séquence est défendable, ce n'est pas vraiment le cas de la stagnation ni du retardement. En effet, les déplacements du personnage de Daisuke Katô témoignent indubitablement d'une avancée normale du temps, tandis que thématiquement, la longueur de la séquence permet de déployer son contenu latent, c'est-à-dire la charge critique contre la guerre et la dictature militariste du Japon. Il semble donc que dans le courant d'un film, la répétition participe à la perception du temps comme bloc, qui se dilate et éventuellement se densifie ainsi. Elles permettent également de mettre sur le même plan deux expériences discordantes. À ce titre, il est raisonnable d'envisager pour le moment que la répétition entre les films permet également de densifier le temps plutôt que d'en entraver le cours.

Finalement, ces considérations sur les méthodes pour faire éprouver l'épaisseur du temps est l'occasion pour nous de faire un bref détour sur la notion de grammaire du cinéma, qu'Ozu révoquait : « la célèbre profession de foi d'Ozu : “je ne crois pas que le cinéma ait une grammaire”⁴⁸ ». Pour Hasumi, cela se caractérise par son usage poétique des choses plutôt que son usage de choses poétiques : le réalisateur crée des effets de poésie *ad hoc* sans se reposer sur une symbolique préalable. C'est aussi ce que montre Jean-Michel Frodon dans *Printemps tardif* : de la séquence dynamique du vélo à l'expressivité de l'escalier du temple avec ses oiseaux, en passant par le double travelling figurant la colère de Noriko après le nô, Ozu fait usage d'un vocabulaire filmique original⁴⁹. Pour autant, en parlant des normes paramétriques de ce dernier, il semble difficile d'admettre qu'il n'ait aucun attrait pour la notion de grammaire : ses séquences n'utilisent-elles pas toujours les mêmes schémas de succession de plans ? Il y a deux façons d'envisager cette question. La première est de répondre qu'Ozu niait la primauté d'une grammaire sur une autre : que les règles établies par le cinéma européen ou hollywoodien n'avaient aucune valeur de loi, qu'il était parfaitement possible de diriger un monde filmique autrement. Comme Pasolini⁵⁰, il ne reconnaît aucune autre grammaire que personnelle, stylistique, subjective, qui ne s'élève jamais au rang de code général. C'est d'ailleurs parce qu'ils considèrent que le cinéma ozuien détourne le cinéma hollywoodien (et se constitue au travers de lui) que Burch, Richie ou même Bordwell

⁴⁸ Shigehiko HASUMI, *Yasujirô Ozu, op. cit.*, p. 188.

⁴⁹ Jean-Michel FRODON, *Treize Ozu, op. cit.*, p. 28-30.

⁵⁰ Pier Paolo PASOLINI, *L'Expérience hérétique : langue et cinéma*, Paris, Payot, 1976, p. 135-138.

se retrouvent souvent déroutés devant la réalité des films. L'autre façon de répondre est de constater que l'usage d'une poésie propre et sans symbole défini a pour pendant l'usage de règles sans sens associé. En effet, nous avons vu que *sojikei* et *sujikai* sont capables de supporter des affects localement identifiables, mais que la valeur de ces affects n'est pas dépendante de l'usage d'une forme ou d'une autre. C'est ce que l'on peut comprendre avec la lecture de Jean Mitry, qui écrivait qu'au cinéma, « les symboles figés et conventionnels [...] sont remplacés par des valeurs symboliques fugitives qui dépendent moins des objets ou des événements représentés que du contexte visuel au milieu duquel on les situe⁵¹ ». De la même façon, les quatre règles de continuité permettent le déroulement compact du film, mais disposent d'expressions propres, qui ne sont pas généralisables. Ainsi Bordwell évoquait une hiérarchie par défaut qui gouvernerait l'espace, plutôt qu'une grammaire⁵². Nous pouvons, à la suite de ces auteurs, affirmer que les constantes d'Ozu tiennent davantage d'une morphologie que d'une grammaire : ses techniques de filmage sont des habitudes filmiques avant d'être des procédés sémantiques. Mais nous pouvons assurer conséquemment qu'en deçà de toute signification, si cette organisation peut être perçue comme une grammaire c'est parce qu'elle devient parfaitement habituelle. En étant le mode privilégié d'apparition de l'image, elle habille tout événement du vêtement du familier. C'est en cela que la régularité d'Ozu effectue une quotidianisation de ses propres films, unifiés par leurs normes. Or ce sont elles qui règlent le rythme des films, tel le sablier dont la forme apprécie l'écoulement du sable – et permettent de dilater ou condenser le temps.

Le regard donné au spectateur

Nous avons jusqu'ici esquivé une norme intrinsèque et fondamentale parce qu'elle méritait une longue attention à elle seule et cause des débats houleux qu'elle a provoqués : la position de la caméra. Elle fait partie de ces éléments ozuiens si connus qu'ils paraissent évidents et qui continuent pourtant de faire l'objet d'imprécisions. La position estimée basse de la caméra a incité les commentateurs à proposer des interprétations quant à ce paramètre. C'est ainsi qu'est née la légende de la caméra posée à hauteur d'un homme assis, comme

⁵¹ Jean MITRY, *Esthétique et psychologie du cinéma* (1963), Paris, Le Cerf, « 7^e Art », 2001, p. 30.

⁵² David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, *op. cit.*, p. 101. « Rather than treating this scheme as an abstract, quasi-linguistic “grammar” of options, we should see it as a functional “default hierarchy”, a tabulation of the tacit assumptions that come to govern the spectator's construction of space. » L'auteur précise en note de bas de page que l'observation de la poétique révèle davantage que des considérations purement sémantiques, ce à quoi nous souscrivons tout à fait.

attablé avec les autres personnages ou observant en retrait les événements à l'extérieur⁵³. Cette formule permet bien sûr de situer à peu près la hauteur de la caméra et l'imprécision n'a pas d'importance pour des études qui n'envisagent pas frontalement la facture des films. Elle devient toutefois dommageable, lorsqu'elle permet de justifier des poncifs sur la fonction de cette position qui serait naturellement japonaise. Pour sa part, Tadao Sato a proposé que la caméra représente en fait le regard du spectateur dans la salle de cinéma : l'écran étant situé plus haut que lui, elle permettrait d'ajuster la fenêtre ouverte sur le monde à sa posture assise, avec les yeux proches du sol⁵⁴. Cette hypothèse est intéressante dans la mesure où elle propose que le point de vue est extradiégétique, voire méta-textuel.

En comparaison, les propositions des commentateurs selon lesquelles il s'agit du point de vue d'un enfant, d'un chien ou même d'un dieu⁵⁵ – point de vue naturaliste paradoxal s'il en est –, parce qu'ils ont remarqué que la caméra est en fait souvent plus basse que les personnages, sont bien plus extravagantes. En effet, à Yann Tobin qui affirme que ce paramètre est un hasard dû au fait d'avoir filmé tôt des enfants (dans *Gosses de Tokyo* et *Cœur capricieux* en particulier)⁵⁶, il faut opposer Alain Bergala, qui remarque que les enfants eux-mêmes sont filmés comme des adultes – c'est-à-dire depuis une position plus basse qu'eux – dès *Gosses de Tokyo*⁵⁷. Bordwell a également remarqué cette proportionnalité :

Ce qui donne l'impression que la caméra d'Ozu est "basse" n'est pas son angle mais sa hauteur. Et cette hauteur n'est pas fixée à deux pieds, trois pieds, ou n'importe quelle hauteur particulière. La règle d'Ozu est de placer l'axe de l'objectif entre la moitié et les deux tiers de la hauteur de l'objet à filmer. En filmant une figure humaine, cette position place la tête assez haute dans le plan. En filmant quelque chose proche du sol – un bébé, une table, une personne affalée – la caméra descend proportionnellement. Si l'objet filmé est à une hauteur considérable, disons un immeuble ou une lampe pendant du plafond, la position de la caméra est réhaussée⁵⁸.

Par conséquent la position de la caméra ne saurait être à la hauteur de quelconque être vivant,

⁵³ Max TESSIER, *Yasujiro Ozu, op. cit.*, p. 226. Voir aussi le résumé du style d'Ozu par José Moure dans son texte « Le quotidien comme forme-rituel dans le cinéma de Yasujirô Ozu », art. cit., p. 57.

⁵⁴ Tadao SATO, cité dans David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema, op. cit.*, p. 76.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Yann TOBIN, « Pourquoi l'eau de mer est-elle salée ? », art. cit., p. 33. Notons que cette remarque s'inscrit dans une vision plus générale d'Ozu par Tobin : « la recherche du regard (perdu) de l'enfance a été chez lui une des clefs de la création artistique » (p. 32) ; autrement dit, c'est dans la mesure où les enfants (et l'innocence) sont absents ou ignorés dans le cinéma tardif, que cette interprétation s'applique.

⁵⁷ Alain BERGALA, « L'homme qui se lève », art. cit., p. 28.

⁵⁸ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema, op. cit.*, p. 76. Traduction personnelle de « What makes Ozu's camera seem "low" is not its angle but its height. And that height is not fixed at two feet, three feet, or any particular distance. Ozu's rule is to set the lens axis between halfway and two-thirds of the way down the object to be filmed. When shooting a human figure, this position puts the head quite high in the shot (fig. 2). In filming something close to the ground – a baby, a table, a slumped-over person – the camera gets lowered correspondingly (fig. 3). If the filmed object is at a considerable height, say a building or a lamp hanging from the ceiling, the camera position is elevated (fig. 4). »

ou bien il s'agirait d'un être capable de changer de taille à volonté. Pour s'en convaincre, il suffit effectivement de s'intéresser aux séquences confrontant adultes et enfants dans *Bonjour*, pour constater que ce rapport de taille initié dans *Gosses de Tokyo* est toujours actif. S'il subsistait un doute, les photographies de tournage reproduites dans l'ouvrage de Bordwell anéantissent l'hypothèse de l'homme assis⁵⁹. Nous insistons sur ce paramètre, car il est important de comprendre là encore que l'instabilité de la caméra (sa hauteur change continuellement pour s'adapter aux objets et figures qu'elle filme) est compensée par la grande stabilité visuelle qui en découle. L'uniformité ainsi créée ne saurait donc avoir pour but la traduction rationnelle de conventions sociale et naturelle, mais une véritable expressivité cinématographique organisant un processus original de relations aux personnages⁶⁰.

La réponse de l'homme assis est donc un leurre qui dissimule la relativité de la position de la caméra. Ce constat a permis de s'orienter vers une autre nature du point de vue : « la caméra n'est pas située à hauteur d'homme assis ou allongé, ou d'enfant, mais en un point lui-même inorganique, hors de toute perception ordinaire⁶¹ ». Ce point permet à Doganis de rapprocher l'image des valeurs qu'il associe au silence qui est « modulable à souhait, parfaitement conforme au corps mécanique, "sans organe" de la caméra⁶² ». Cette valeur mécanique est reconnue par Clélia Zernik, qui pointe l'invariabilité de la focale et de la distance de la « machine désensibilisée qui, quel que soit l'objet fixé, adopte toujours la même attitude [...] l'image ozuienne devient inorganique et apersonnelle⁶³ ». De son côté, Suzanne Beth et Alain Bergala confirment qu'il est vain de naturaliser la caméra ozuienne⁶⁴ sans thématiser cet impossible, tandis qu'Ishaghpour estime qu'elle n'est ni mécanique, ni objective, sans être pour autant le point de vue de quelqu'un⁶⁵. Nous sommes alors tentés de rapprocher ces tendances diverses de l'idée de Sato, malgré leur divergence : qu'il soit du spectateur dans la salle de cinéma, qu'il soit humain mais impersonnel, inorganique ou mécanique, fait somme toute peu de différence. Ce qui importe est que le relatif de l'objet

⁵⁹ *Ibid.*, p. 77.

⁶⁰ Notons par ailleurs que la position de la caméra évoque parfois une contre-plongée, type de cadrage qui indique souvent la mise en valeur voire la supériorité du personnage. Au contraire, Ozu déplace cet effet pour établir l'équivalence de tous les individus quelle que soit leur taille. Voir à ce sujet *ibid.*, p. 80.

⁶¹ Basile DOGANIS, *Le Silence dans le cinéma d'Ozu*, op. cit., p. 79. L'auteur s'établit sur les travaux de Hideki MAEDA, *La Maison de Yasujirô Ozu, durée et imprégnation*, Tokyo, Shoshi Yamada, 1993 (en japonais).

⁶² *Ibid.*, p. 83.

⁶³ Clélia ZERNIK, « Surface et profondeur dans le cinéma de Yasujirô Ozu », art. cit., p. 112.

⁶⁴ Voir Suzanne BETH, *L'Impuissance du cinéma*, op. cit., p. 208. Voir aussi Alain BERGALA, « L'homme qui se lève », art. cit., p. 28. Bordwell indique avoir critiqué le concept même de naturalisation du point de vue, y compris dans le cinéma occidental, dans David BORDWELL, *Narration in the Fiction Film*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985, p. 7-12.

⁶⁵ Youssef ISHAGHPOUR, *Formes de l'impermanence*, op. cit., 32.

l'emporte sur l'absolu de la règle, que l'importance de la position de l'objectif est minorée par les autres règles de construction, que l'image résultante échappe à toute réduction personnelle ou identitaire, qu'elle soit par conséquent capable de déployer du dissensus, du décalage et de l'équivocité.

Reste néanmoins une autre possibilité, qui s'incarne cette fois dans la distance entre l'objectif et son objet, et qui thématise cette dénaturalisation par une forme de transcendance. C'est ce qui apparaît dans les textes étudiant la frontalité ozuïenne, c'est-à-dire le placement systématique de la caméra entre la ligne de regards de deux personnages en train de converser, afin de cadrer les deux visages de face. Dans les pas de Paul Schrader et Antoine Coppola, Vincent Amiel compare la frontalité des conversations à la peinture occidentale à la fin du Moyen-Âge, « qui articule les cadres frontaux – relatifs à l'expression divine "en majesté" – et les visages de profil grâce auxquels elle commence à saisir l'humain, c'est-à-dire le passage⁶⁶ ». L'intérêt de cette comparaison, malgré un matériau bien différent, est qu'elle s'intéresse à l'effet produit par le procédé, en l'occurrence la figuration de l'éternité contre la relativité de la vie humaine. La position de la caméra ne serait alors pas le point de vue du dieu critiqué par Bordwell mais le point de vue depuis lequel le transcendant est enfin perceptible. La comparaison médiévale fonctionne donc de pair avec l'interprétation culturelle d'Ishaghpour pour lequel le double dispositif de distance – détachement des figures du fond et spectateur placé entre les spectateurs – se constitue selon l'esthétique du *ma*, cet intervalle n'imposant pas de signification mais pouvant orienter le sens de l'observation : « Et ce champ se rend présent dans le vide et le silence, où subsiste la blessure de la séparation⁶⁷ ». Comme plus tôt dans ce texte, nous ne nions pas ces exposés mais les trouvons coûteux, car la présence hypothétique du *ma* dans l'image n'est pas justifiée et que les effets découverts dans cette optique sont survalorisés aux dépens des autres éléments des films.

Il est en fait possible de reconnaître l'effet de distance sans cet arsenal très engageant théoriquement. Ainsi, Bergala analyse encore le film dans son ouverture lorsqu'il estime qu'il ignore le spectateur en se déroulant « moins *pour* lui que *devant* lui » :

Et cela n'a rien à voir avec une quelconque distanciation, laquelle est encore une façon de s'intéresser d'abord au spectateur. Ici, ce n'est pas le spectateur qui est visé : les regards visent quelque part derrière

⁶⁶ Vincent AMIEL, « Hou-Hsiao-Hsien dans les flux (in)temporels d'Ozu », art. cit., p. 35. Coppola effectue une analyse semblable en rapport à l'art byzantin et ses figures se détachant du fond doré. Antoine COPPOLA, *Le Cinéma asiatique*, op. cit., p. 103. On retrouve cette comparaison dans Paul SCHRADER, *Transcendental Style in Film*, op. cit., p. 155.

⁶⁷ Youssef ISHAGHPOUR, *Formes de l'impermanence*, op. cit., p. 56. Ce propos s'appuie sur les travaux d'Augustin Berque, en particulier *Vivre l'espace au japon* (1982) et *Du geste à la cité* (1993).

lui, dans le vide, très loin, et il est seulement celui qui voit passer la flèche, parfaite, au-dessus de sa tête⁶⁸.

Tout en pointant que le spectateur n'est ni l'origine ni la visée du film, l'auteur exprime clairement que les regards frontaux sont perçus au sein d'un déroulé fictionnel qui n'est pas interrompu pour autant. Tout en perturbant la plénitude du spectacle, l'histoire reste intacte. C'est ce que l'on retrouve d'une autre façon dans les mots de Jean-Michel Frodon :

À rebours d'un spectacle des émotions dont le principe dominant est l'assouvissement fantasmé de la pulsion fusionnelle, son cinéma construit une distance, une distance qui est aussi une proximité, tout à fait originale. Cette composition formelle est la traduction d'une utopie, celle d'un corps social qui prendrait en considération, avec respect et affection, chacun des individus qui le composent⁶⁹.

Ici, l'historien du cinéma ne qualifie pas seulement la distance imposée au spectateur auquel on refuse l'immersion fictionnelle totale, mais lui prête également une interprétation quant à la nature de ces entités agissantes à l'écran. La distance ozuienne devient ainsi une distance qui rapproche, qui « cherche une autre relation que la confrontation⁷⁰ ». Notons pour finir que l'hypothèse de la frontalité transcendante tend à ignorer la tension potentielle du champ-contrechamp, qui est d'ordinaire évitée par Ozu via la composition de figures similaires, qui permet de présenter deux personnages regardant un même point⁷¹. C'est elle qui d'ordinaire contient le plus fort affect de pacification et d'harmonie, plutôt que la frontalité qui peut agencer la représentation de la colère, dans *Fleurs d'équinoxe* ou *Herbes flottantes*. Le champ-contrechamp, bien que capable de faire preuve d'harmonie, incarne la conversation normalisée du quotidien, dans ses variations de ton et de sentiment.

Pour refermer ce tour d'horizon des règles générales d'Ozu, il faut répondre à cette question : cette rigueur persistante prouve-t-elle que « l'énonciation précède l'énoncé⁷² » ? C'est l'expression qu'utilise Alain Bergala pour parler du « sentiment que les principes qui président à la mise en images préexistent souverainement à ce qui va être montré dans le plan [...], tout le dispositif du filmage manifeste son antériorité et un *relatif arbitraire* par rapport au filmé et à ses aléas⁷³ ». David Bordwell demande si cette préséance est logique ou

⁶⁸ Alain BERGALA, « Fin d'automne (Yasujirô Ozu) », art. cit., p. 45.

⁶⁹ Jean-Michel FRODON, *Treize Ozu*, op. cit., p. 21.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 19.

⁷¹ Suzanne BETH, *L'Impuissance du cinéma*, op. cit., p. 228-229. On pourrait également ajouter qu'avec ce que Bordwell appelle la torsion (« "torquing" ») – c'est-à-dire le fait qu'un personnage tourne les yeux dans une direction, le visage dans une autre et le torse dans une troisième, parfois face à un personnage faisant de même –, le terme même de « frontalité » porte à confusion. Voir David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 97-98.

⁷² Alain BERGALA, « L'homme qui se lève », art. cit., p. 25.

⁷³ *Ibid.*, p. 26.

temporelle, et dénonce le fait que l'article mette de côté la construction de l'action et réduise le fonctionnement de la narration à une impossibilité d'identification aux personnages⁷⁴. Mais c'est une lecture un peu trop littérale du terme d'énonciation qui est utilisée ici. Bergala renvoie davantage à quelques éléments localisés – le fait que la caméra ne recadre pas un personnage en train de se lever – et à cette fameuse sensation de préexistence dont nous avons parlé, qu'à l'énonciation au sens linguistique du terme. En fait, il préfère ce terme à celui de narrateur, qui paraît particulièrement inapproprié à l'écran ozuien. Dans cette optique, s'il fallait répondre à cette question, l'initiative de l'énonciation est bien temporelle – dans la mesure où les normes, bien que relatives, ne dépendent pas de ce qui sera filmé – et logique, dans la mesure où elle établit un rapport particulier entre le spectateur et ce qu'il voit :

On pourrait dire de ces regards-Ozu qu'ils n'ont pas à être suturés, qu'ils se dérobent d'une certaine façon à la passion suturante du spectateur. Le regard-Ozu, "indécidable" de n'être ni tout-à-fait un regard-caméra, ni tout-à-fait un regard-fiction met le spectateur dans une position singulière, qui n'a d'équivalent chez aucune autre cinéaste, même Japonais : celle d'un spectateur qui ne serait ni véritablement centré (comme l'opérateur) ni véritablement exclu (rejeté à sa place de spectateur par quelque interpellation directe) du jeu des regards dans la fiction. Le spectateur est quelque part du côté de ce vide, de ce rien que semblent regarder les acteurs, un peu au-dessous de la ligne de fuite de ces regards ; c'est un spectateur flottant, légèrement décentré, jamais aspiré dans la fiction, maintenu en quelque sorte à la périphérie⁷⁵.

L'idée de l'énonciation précédant l'énoncé provient aussi du fait que le spectacle n'est pas constitué pour un spectateur et qu'il fonctionne pour lui-même : arbitrairement donc librement. Bordwell a raison de mettre en doute cette théorie si elle aspire à la généralité, car il serait faux de prétendre que le cadre est réellement absolu et que les événements filmiques s'y plient invariablement. Elle permet en revanche, dans la situation précise du champ-contrechamp, d'esquisser une piste de réflexion quant à ce point étrange que la caméra épouse. Elle témoigne également de l'expérience selon laquelle les séquences d'Ozu se comprennent à l'aune de celles déjà connues – comme la typique de l'événemential décrite par Bégout –, rappelant une fois encore que la forme persistante de ses films instaure au fil des images, un mode de connaissance quotidienne.

⁷⁴ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of cinema*, op. cit., p. 138.

⁷⁵ Alain BERGALA, « L'homme qui se lève », art. cit., p. 29.

2 – Positivité véritable de la création

Le style d'Ozu répond à des règles précises qui permettent d'ériger un monde consistant. C'est un cahier assez strict mais traçant des lignes de possibles plutôt que multipliant des interdits. Avec Bégout, on comprend qu'à la grammaire du cinéma et ses prétendues lois de transparence, Ozu répond par les normes qu'il a choisies pour gouverner son monde : « Une loi *décrit* un état de fait constant du monde, tandis que la norme *prescrit* une règle qui n'existe pas dans le monde mais crée un monde à sa mesure – ou, en tout cas, impose le devoir-être de cette création⁷⁶. » Le cinéma ne dispose d'aucune loi tangible au-delà des réalités techniques : ne restent que des normes différentes pour faire advenir des mondes filmiques divers, et celles particulièrement régulières d'Ozu produisent de l'habitude et de la familiarité, bref, de la quotidienneté. Mais tout l'intérêt de cette démarche est de laisser la porte ouverte à l'imprévu. Le mode de présentation persiste, mais permet l'irruption de l'original et de la disparité, qui ne remettent pas en question le cadre : « Il ne peut y avoir, après l'instauration du monde de la vie, d'anormalité généralisée. L'anormal est toujours *une* anomalie, à savoir ce qui fait irruption dans la régularité d'un monde et perturbe son cours⁷⁷. » Le quotidien est en effet tel que ce qui apparaît en son sein se retrouve rapidement quotidianisé à son tour. C'est ce qui permet à Ozu de déplacer ses propres normes, de jouer avec les possibles tracés et déjouer les attentes, de retravailler les formes mêmes du cinéma. C'est ainsi que Bordwell conclut son chapitre sur les normes intrinsèques :

Mais les principes d'Ozu sont si « arbitraires » et son système narratif possède tant de richesse et de nuance que les fonctions générales sont subtilement modifiées. Ses images sont informatives, mais les informations sont filtrées au travers de principes de composition uniques. Ses scènes sont dramatiques, mais elles sont filmées et montées selon ses propres règles. Ses transitions nous emmènent toujours d'un lieu à un autre, mais elles répondent aussi à une logique interne. La trame [syuzhet] « surdéterminée » d'Ozu trouve son parallèle dans la représentation spatiale « surdéterminée », qui donne au style visuel une saillance inhabituelle⁷⁸.

Le cinéaste se trouve ainsi toujours à mi-chemin entre une attitude propre au classicisme et une autre d'inventeur farfelu. Dans la suite de ce chapitre, nous laissons de côté la description

⁷⁶ Bruce BÉGOUT, *La Découverte du quotidien*, op. cit., p. 452.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 108. Traduction personnelle de : « But Ozu's devices are so "arbitrary" and his narrational system possesses such richness and nuance that the grosser functions are subtly modified. His images are informative, but the information is filtered through unique compositional principles. His scenes are dramatic, but they are shot and cut according his own rules. His transitions still shift us from place to place, but they also answer to an inner logic. Ozu's "overdetermined" syuzhet finds its parallel in an "overdetermined" spatial representation that gives visual style an unusual saliency. »

frontale des normes et de ses déplacements⁷⁹ pour nous intéresser à quelques symptômes très spécifiques du monde d'Ozu, de véritables inventions formelles qui démontrent une dernière fois la préférence de ce dernier pour les effets de style plutôt que pour le dépouillement.

Immobilités mouvantes

Le premier de ces symptômes est à rechercher dans la mobilité. Nous avons déjà eu l'occasion de dire que la fixité présumée d'Ozu n'était qu'une façade. Il s'agit maintenant de l'examiner plus précisément et d'élucider le paradoxe énoncé par Hasumi selon lequel « le mouvement cinématographique le plus intense soit créé par *l'arrêt du mouvement*⁸⁰ ». Pour commencer, ce paradoxe affirme en lui-même qu'au contraire de certains réflexes critiques, les films de notre corpus sont irrigués du mouvement de la vie : ils pulsent, ils accueillent en eux des actions, des élans, des dynamiques, parfois même des gesticulations. Mais le mouvement cinématographique tient à autre chose : le théoricien fait ici de nouveau référence à son rythme vivant : à la vitalité intense et interne. Cette remarque l'emmène à explorer quelques moments de photographie, que nous proposons de prolonger.

Ces séquences où interviennent la photographie se trouvent dans *Les Frères et Sœurs Toda*, *Il était un père*, *Récit d'un propriétaire*, *Été précoce* et *Fin d'automne*, auxquelles il faut ajouter les portraits déjà réalisés de *Voyage à Tokyo* et *Printemps précoce*. Tout d'abord, il apparaît que trois de ces occurrences font partie du corpus préliminaire à l'œuvre tardive, tandis que sur les quatre dernières, seules deux exposent l'acte du photographe. Sans être rarissime, la photographie n'est donc pas un motif courant et suscite notre intérêt. Dans le premier, la photographie réunit sur un cliché les onze membres de la famille Toda – dont Shojiro qu'il a fallu quérir – une dernière fois avant le décès du père de famille qui a lieu juste après. Dans *Il était un père*, c'est une photo de classe qui est prise devant une statue de Bouddha, lors du voyage scolaire au cours duquel un élève de Shuhei se noie, événement qui décidera le professeur à quitter l'enseignement. Ces deux films dessinent déjà un lien entre la photographie et la mort : la première s'opposant à la seconde en donnant une trace qui seule restera du disparu ; ou bien, en tant qu'événement filmique, la première annonçant la seconde. On ne peut pas dire que ces séquences, placées au début du film, soient des moments d'émotion intense, de bouleversement visuel. En revanche, c'est effectivement, de façon

⁷⁹ Notons que nous en avons déjà fait cas en partie : la procédure dominant/overtone ou les quatre principes de progression font partie du chapitre « Liberté et Ordre » de Bordwell. *Ibid.*, p. 109-142.

⁸⁰ Shigehiko HASUMI, *Yasujirô Ozu*, *op. cit.*, p. 164.

paradoxe, avec ce moment d'immobilisation des individus pour former un groupe humain face à l'objectif de la caméra, que le groupe paraît plein de vitalité. C'est ce qui rend le décès s'ensuivant particulièrement brutal, car il vient troubler l'ordre qui venait d'être établi.

La situation est inversée dans *Récit d'un propriétaire*, où la photographie réunissant O-Tane et Kohei en un cliché se trouve à la fin du film, actant le rapprochement des deux individus, la naissance de sentiments maternels de la première pour l'enfant, au moment même où le père de ce dernier va revenir et les séparer. La particularité de la séquence est de faire apparaître le cliché à l'envers, encadré de deux images noires, avant de s'attarder dans le studio déserté. L'effet est assez spectaculaire mais sa fonction est assez proche de la version d'*Été précoce*, dans lequel on retrouve l'image prise de face, de la famille fixant la caméra. Le cliché est à l'endroit et mobile cette fois-ci, mais les deux ont pour point commun de figurer le pinacle des relations exposées entre personnages à la fin du film, avant que ces derniers ne nous quittent. Pour Hasumi, un tel cliché (celui du film de 1951) est une forme de cruauté :

Ce double croisement de regards est joué non pas comme une cérémonie de séparation familiale, mais comme une cérémonie funéraire où, en somme, on enterre déjà les deux parents. Car qu'est-ce qu'un enterrement sinon la cérémonie où tous les membres d'une famille regardent un visage photographié qui fixe l'objectif⁸¹ ?

En effet, après la photo de famille, les deux vieux parents se retrouvent seuls face à l'objectif, et le *donden* d'Ozu permet à leur fils, fille et belle-fille de les fixer en retour. Or après le mariage, ces derniers se retirent à la campagne habiter avec le frère de Shukichi pour leurs vieux jours. Le dénouement de *Fin d'automne* confirme la coexistence, sinon la proximité, entre mariage et rite funéraire – ce que ne dément pas le *Goût du saké*, dans lequel le père qui vient de marier sa fille se rend au Torys Bar : la barmaid lui demande s'il revient d'un enterrement, il répond : « *En quelque sorte, oui.* » En 1960, lors du dernier déjeuner entre Akiko et Ayako Miwa, elles observent avec mélancolie une classe en pleine séance photo devant la montagne : cela leur rappelle le passé pétillant de l'enfance de la jeune femme, temps heureux où M. Miwa était encore de ce monde. C'est ce qui rend si vif, comme dans les exemples de la période mature, la séparation des deux femmes et inscrit la photographie de mariage d'Ayako avec son mari autant du côté de la vie que de la mort.

Mais s'il est vrai que la photo-souvenir est un des procédés qui « interrompent la durée narrative et achèvent le récit⁸² », la cruauté ne nous semble pas prédominante. D'une part parce que les portraits d'enterrement évoqués par Hasumi sont présents chez Ozu : dans *Les Frères et Sœurs Toda*, la jeune Setsuko se confronte plusieurs fois au portrait de feu son père

⁸¹ *Ibid.*, p. 169.

⁸² *Ibid.*, p. 171.

– qui regarde d’ailleurs vers sa droite –, incarnant sans équivoque les temps heureux révolus ; dans *Printemps précoce*, le portrait utilisé lors de l’enterrement de Miura est trop petit pour être distingué, à l’instar de la photo de Shoji dans *Voyage à Tokyo*, ce qui permet comme nous l’avons relevé, de ne pas réduire l’individu à une image et de figurer un vide qui n’appartient qu’aux proches du défunt⁸³. D’autre part, parce que nos deux cas ne sont pas parfaitement immobiles – ils ne font qu’imiter la photographie –, parce que nous ne voyons pas le flash capturant les vieux parents et enfin parce que l’apogée relationnelle du film se prolonge dans une dernière conversation puis quelques plans indiquant la continuité de la vie : *Récit d’un propriétaire* montre comment O-Tane décide de recueillir de véritables orphelins, *Été précoce* insiste sur la vie qui s’offre à Noriko et la quiétude de la région idyllique où vit le vieil oncle⁸⁴.

La photographie est sans doute le cas le plus évident, mais une telle tension entre mouvement et immobilisation se produit chez Ozu dans d’autres phénomènes remarquables. Les mouvements de caméra, réputés si rares dans cette filmographie, sont en fait le lieu d’inventions et de déplacements tout à fait singuliers. Observons trois séquences dans lesquelles deux personnages marchent côte-à-côte. Dans *Printemps tardif*, suivant la séquence dans le théâtre nô, Noriko et son père marchent dans la rue. Après un plan moyen les montrant de dos s’éloigner de l’objectif, la caméra les cadre de face et recule au même rythme que leur pas. Deux arbres couvrent en partie le ciel et ne semblent que peu bouger dans le cadre du fait de la distance et de la position basse du point de vue. On remarque également un muret en amorce droite, dont les lignes verticales se répètent dans la profondeur de champ. Puis Noriko s’arrête à la faveur d’un raccord reprenant le premier angle. Trois plans plus tard (la fille annonce qu’elle doit partir), la caméra recadre de face Shukichi resté seul, en reculant à son rythme. Puis un raccord regard dévoile un travelling latéral montrant Noriko marcher à vive allure vers l’extrémité du cadre. Shukichi apparaît ensuite de dos dans un travelling le suivant, et la séquence s’arrête enfin avec une prise oblique de la rue dont la profondeur est mise en valeur, pour montrer l’écart entre le père et la fille avançant dans la même direction mais à

⁸³ « L’ordre sacré est d’autant plus beau qu’il est inconcevable en ce monde, et la meilleure façon de le représenter c’est en définitive de le cacher. » Kijû YOSHIDA, *Ozu ou l’anti-cinéma*, op. cit., p. 162. Au sujet de la photo de *Récit d’un propriétaire*, Yoshida explique en quoi le cliché peut être lu comme une triple métaphore de la fin de la Seconde Guerre mondiale (p. 77-80).

⁸⁴ À en croire Ishaghpour, la forme ozuienne permet d’établir une nouvelle *aura* au sens de Walter Benjamin, qui désarme l’emprise du regard et s’oppose à la photographie comme image de mort. Voir Youssef ISHAGHPOUR, *Formes de l’impermanence*, op. cit., p. 31. Nous sommes conscients par ailleurs que le départ pour Yamato représente un retrait du monde de la vie – d’où les considérations des parents sur leur vie qui a été heureuse, mais cela se fait justement sans cruauté aucune, avec une imagerie favorisant l’acceptation de la mort.

des vitesses différentes. *Le Goût du riz au thé vert* utilise un paramètre semblable : Setsuko et Noboru marchent sur un trottoir le long d'un parc : ils sont cadrés de trois-quarts face en plan moyen, l'arrière-plan est occupé par la grille du parc aux barreaux très serrés. Ce plan a suivi un plan de demi-ensemble montrant la haute grille et le duo de loin, et précède une conversation plus classique entre les deux jeunes gens, après qu'ils se sont arrêtés devant la grille. Dans *Été précoce* enfin, Kenkichi et Noriko marchent en plan moyen, de face, vers la caméra qui recule à la même vitesse, le long d'un muret de pierres sombres. Derrière eux au loin se trouvent quelques maisons et un grand bâtiment blanc. La profondeur de champ, associée à la lenteur du déplacement, amoindrit la sensation de mouvement, tout comme le faisaient les travellings et l'arrière-plan régulier des deux premiers.

Ozu crée ici une occurrence de travelling fixe qui neutralise le mouvement du plan et de ses personnages. Ce procédé permet de conserver la composition⁸⁵, mais également de nullifier la marche comme mouvement des corps dans l'espace⁸⁶, de créer une *marche-stase* qui produit de la stabilité avec du déséquilibre. Comme souvent, il est difficile d'unifier cet élément filmique en une interprétation. Il semble en premier lieu qu'il tente justement de présenter un duo de personnages selon une tension: capables d'avancer ensemble, ils maintiennent l'ordre compositionnel de l'environnement. Il s'agit donc en première analyse d'une figuration d'harmonie concrète, c'est-à-dire qui se manifeste dans le mouvement du monde, échappant au cliché de l'ordre inerte. En effet, malgré la neutralisation du mouvement, les personnages marchent bel et bien : l'événement réel et l'événement filmique se contrarient, mais leur rencontre crée un flottement, une ondulation, plutôt qu'un arrêt du temps. Nous ne pensons donc pas, comme l'affirme Antoine Coppola, que les mouvements de caméra « absorbent les mouvements des personnages pour nier le mouvement du monde et inclure les personnages dans la grande lenteur du temps⁸⁷ ». Si *Été précoce* pourrait être lu en ce sens – Kenkichi va avec Setsuko dans un salon de thé après avoir retrouvé les enfants, le travelling est achevé par un plan d'église avant de présenter leur face-à-face – les deux autres exemples résistent mal au mouvement : dans le film de 1952, Noboru agace Setsuko et cette dernière s'enfuit joyeusement, poursuivie par le jeune homme. Dans le premier exemple, plus complexe, la tentative d'harmonie du père est contrecarrée par la fille, rendue furieuse par l'idée de remariage. La caméra accorde vainement le même cadrage au père, mais insiste

⁸⁵ Tadao SATO, *Le Cinéma japonais*, T. 1, *op. cit.*, p. 34. C'est surtout le cas des travellings avant et arrière.

⁸⁶ Il est intéressant d'observer que Yoshida a radicalisé ce procédé dans *Le Lac des femmes* (1966), grâce à « l'élosion du fond ». Voir l'analyse de Jean-Michel DURAFOUR, « D'un corps chez Yoshida Kijû. Le cinéma : du mouvement au déclenchement », dans Jérôme GAME (dir.), *Image des corps / corps des images au cinéma*, Lyon, ENS Éditions, « Signes », 2010, p. 35-48.

⁸⁷ Antoine COPPOLA, *Le Cinéma asiatique*, *op. cit.*, p. 104.

aussi sur son incapacité à suivre Noriko, avant de conclure formellement avec le plan dans la profondeur de la rue. La difficulté de la séquence provient de l'enchevêtrement des travellings essayant d'instaurer l'harmonie avec ceux figurant la colère de Noriko – c'est d'ailleurs le sentiment privilégié par Frodon. De plus, pour Alain Bergala, les travellings, qui suivent toujours les déplacements des personnages, entretiennent le sentiment de préséance⁸⁸. Dans cette optique, l'extrait de *Printemps tardif* a l'air de bégayer, comme si la caméra était déroutée par l'opiniâtreté chagrine de Noriko. En deuxième analyse, si la marche-stase est une tentative de figuration de l'harmonie, cela n'indique en rien l'actualité ou la solidité de cette idylle : tout se passe comme si l'ordre était une pulsion indépendante interne à l'œuvre, dont la marche-stase serait la trace, mais qui peut atteindre son but ou échouer.

La mobilité de la caméra répond à une logique qui est impersonnelle – elle ne saurait être directement l'expression des émotions ou pensées de tel ou tel personnage – mais motivée par la mise en place de la norme, dont l'aspect thématique l'emporte parfois sur le visuel (c'est-à-dire que l'élan organisateur figurant l'harmonie peut l'emporter sur les autres règles d'organisation spatiale, y compris sur la priorité de la fixité du cadre sur son immobilité). Ce qui nous mène naturellement à d'autres exemples qui interrogent la nature du mouvement de caméra. Les trois cas que nous allons développer montrent que le réalisateur use de stratégies entraînant une porosité entre mouvement et fixité de la caméra. L'ouverture d'*Herbes flottantes* est connue pour son utilisation du phare blanc, et en particulier pour son premier plan comparant un phare à une bouteille noire ayant quasiment la même taille. La succession dominant/overitone qui suit (pour les quatre premiers plans du film) conserve le phare dont il s'éloigne. Mais cette séquence se prolonge : après l'exposition du bureau de poste dont les visiteurs attendent l'arrivée des comédiens, le phare se réinvite dans le plan, précédant le plan cadrant dans sa longueur le pont du bateau à bord duquel arrive la troupe. Puis, après l'exposition de ces personnages, le même pont revient, suivi d'un raccord à 90° sur le bastingage, sur lequel semble glisser le phare. On voit alors, depuis la berge, le bateau s'avancer le long du quai au bout duquel se trouve le phare. L'exposition continue ensuite grâce aux affiches et drapeaux du théâtre (dont la première occurrence contient encore le phare, en amorce droite). Dans cette même séquence, Hasumi évoque deux travellings⁸⁹. Pourtant, si un travelling décrit bien un mouvement de caméra, alors *aucun* de ces plans n'en

⁸⁸ Alain BERGALA, « L'homme qui se lève », art. cit., p. 26. Voir aussi p. 30. Un célèbre plan de *Gosses de Tokyo* constitue l'exemple contraire : la caméra interrompt son travelling et rebrousse chemin pour inciter un personnage à produire un bâillement que tous ses collègues avaient eu au cours du mouvement.

⁸⁹ Shigehiko HASUMI, *Yasujirô Ozu*, op. cit., p. 163.

est un : dans le plan du bastingage, la caméra est fixe, c'est le déplacement du bateau sur lequel elle se trouve qui produit le mouvement à l'écran ; dans le plan sur le quai, la caméra est fixe également et c'est le déplacement du bateau qui continue le mouvement précédent. Mais il n'est pas étonnant que l'auteur ait relevé ces plans comme des travellings : d'une part parce que si le premier excluait le bastingage, il serait considéré comme tel sans aucun doute ; d'autre part parce que le raccord entre les deux plans s'opère en positionnant le phare exactement au même endroit, ce qui produit un sentiment de continuité entre les deux⁹⁰.

De façon surprenante, dans la séquence de balade touristique en bus de *Voyage à Tokyo*, Hasumi observe cette fois que « des plans fixes et monotones se succèdent⁹¹ », alors qu'ils sont comparables à ceux du bateau : la caméra est fixe dans le bus, comme en témoignent les cadres des fenêtres, et c'est le mouvement du véhicule qui produit le mouvement extérieur. La fixité évoquée fait peut-être plus précisément référence aux plans cadrant les personnages dans le bus, qui ne débordent pas d'enthousiasme de la part des vieux parents et dont le mouvement extérieur est moins visible, mais ces plans jouissent pour leur part d'un mouvement interne : le cahotement de la carlingue et les mouvements de tête synchronisés des passagers. Il est donc possible d'affirmer que le « désir de notre adhésion au glissement sensuel de l'image se trouve suspendu⁹² » et que le Tokyo de carte postale en est neutralisé, mais ce que la différence de traitement entre deux constructions comparables indique, c'est que le travelling est tantôt perçu comme mouvant, tantôt comme fixe, et que c'est la situation dramatique qui fait l'emporter telle ou telle manière de ressentir. Notons que dans la séquence de bus, la règle des échelles participe à la stabilité de l'image, alors que les cadrages picturaux de la séquence de bateau encouragent son caractère mouvant. Suzanne Beth a donc raison d'affirmer que les deux seuls travellings de *Voyage à Tokyo* se trouvent dans la séquence de la passerelle d'Ueno, lors de laquelle le couple doit se séparer pour la nuit – la mère va rejoindre Noriko et le père ses amis. Ces deux courts mouvements d'appareil « se remarquent d'autant plus que ni l'un ni l'autre ne sert à clarifier le trajet des personnages entre les deux points de vue depuis lesquels ils sont filmés dans la séquence⁹³ ». Le premier débute en effet face à un muret de pierre et de bois, derrière lequel est installé le couple, assis dans l'herbe (le même couple se trouvait dans une habitation dans le plan précédent), tandis que le

⁹⁰ Nous en restons au phare, mais Benjamin Thomas a montré qu'il répond en fait au motif de la bouteille, qui lui-même est mouvant tout au long du film. Là encore, un mouvement est subtilement dissimulé dans la fixité. Voir Benjamin THOMAS, « De la vie réelle des objets au cinéma : L'étrange cas de trois œuvres portées sur la bouteille », dans Cyril CRIGNON, Wilfried LAFORGE, Pauline NADRIGNY (dir.), *L'Écho du réel*, Sesto San Giovanni, Mimesis, « Art, Esthétique, Philosophie », 2020, p. 278-280.

⁹¹ Shighhiko HASUMI, *Yasujirô Ozu*, op. cit., p. 164.

⁹² *Ibid.*

⁹³ Suzanne BETH, *L'Impuissance du cinéma*, op. cit., p. 222.

second le cadre une dizaine de secondes au rythme de leurs pas, avant de laisser place, en cut, à l'enseigne de M. Hattori, l'ami du père. Les mouvements n'ont raccordé la séquence ni à l'espace précédent ni au suivant, ils insistent plutôt sur la déconnexion du lieu et la désorientation des personnages qui tend à amoindrir le déplacement, à le rendre inefficace, comme le craint Tomi : « *Si on se perdait dans cette immensité, on ne se retrouverait plus jamais.* »

Notre troisième cas se trouve dans le premier quart d'heure de *Printemps précoce*. La séquence présentant le lieu de travail de Shoji – et l'existence de Miura, le collègue malade – se termine par un travelling de moins de dix secondes dans un couloir de l'entreprise. Ce cadre décrit un couloir dans sa profondeur, qui se termine sur un couloir perpendiculaire. Quatre portes se dessinent discrètement sur les amorces du plan, trois lumières rondes trônent au plafond, tandis que la porte du deuxième couloir est centrée dans l'axe de la caméra. Un objet qui ressemble à un seau est posé par terre. Un cadre semblable (mais fixe) a pu être observé dans l'entreprise de Mokichi dans *Le Goût du riz au thé vert* et devient régulier à partir du film de 1956. Alors que le travelling avance à la vitesse d'un pas calme, « aucune raison ne nous est donnée à ces mouvements ; ils n'ajoutent rien ; vraiment, il n'y a rien dans cette scène, ce n'est qu'un couloir vide. Et pourtant, du fait du contexte immobile et rigide, l'effet de ces plans est inquiétant⁹⁴ ». En réalité, d'autres travellings étonnants ont pu se produire dans des espaces sans présence humaine, notamment le salon de la maison de Mokichi, tandis que de tels plans dans les couloirs (fixes) sont intégrés à la systématique dès le film suivant et en particulier dans les films en couleurs. À ce titre, il n'est pas évident que le dernier travelling ait vraiment eu lieu dans *Printemps précoce*, tant il semble que le plan mobile du couloir a inauguré les occurrences suivantes. Ce sont des plans fixes bien *fragiles* qui gardent du premier ce que Richie a raison de qualifier d'inquiétant : la récurrence de ce plan mystérieux, privé de son mouvement, remet en question la stabilité et la fixité des images qui en résultent. De façon rare et hétérogène dans le monde ozuien, les couloirs deviennent en quelque sorte hantés. Le réalisateur confiait aux critiques : « je ne veux pas que le public s'aperçoive des mouvements de caméra. Quand j'en fais, je veux que cela passe inaperçu⁹⁵ ». L'expérience infirme que des mouvements aussi rares et extravagants puissent passer inaperçus, mais c'est peut-être la richesse qu'ils recèlent qui reste dissimulée pour l'instant et à laquelle nous ne manquerons pas de revenir.

⁹⁴ Donald RICHIE, *Ozu, op. cit.*, p. 116.

⁹⁵ Yasujirô OZU, cité dans Shinbi IIDA et Akira IWASAKI, « Entretien avec Yasujirô Ozu », *Positif*, n°214, janvier 1979, p. 40.

Coupes et continuité

Le deuxième symptôme apparaît au sein de la logique de continuité, qui est assurée par un montage-cut de durées réelles, c'est-à-dire sans ellipse (qui sont réservées aux espaces inter-séquentiels). Toutefois ce schéma général n'est pas sans poser quelque difficulté. En effet, il n'est pas si aisé de déterminer la limite exacte des séquences ozuiennes. Pire, lorsqu'elles sont séparées par un *pillow-shot*, celui-ci n'est pas toujours clairement associé à l'une des deux séquences, semble même parfois appartenir aux deux.

D'une certaine façon, les transitions d'Ozu peuvent s'efforcer d'abattre la distinction même entre une scène et une transition : la narration hésite, ralentissant suffisamment le flot des informations causales pour permettre au spectateur d'émettre de vagues suppositions quant aux potentiels lieux de l'action⁹⁶.

Cela n'empêche pas le théoricien de proposer en annexe de son ouvrage un découpage précis de séquences, entendues comme moment continu d'action dans un même lieu (p. 377). Ses critères de séparation ont l'avantage de faciliter le comptage mais s'éloignent parfois de ce qui peut être ressenti au visionnage, plus proche d'un bloc de durée qui franchit les espaces. Si nous reprenons l'ouverture d'*Herbes flottantes*, nous avons déjà deux lieux (le bureau de poste et le bateau) dans ce qui semble être une séquence unique, unifiée par la présence du phare qui apparaît avant, entre et après les séquences. Mais le dernier plan où apparaît le phare contient l'affiche annonçant le spectacle de la troupe itinérante et le plan suivant est une contre-plongée sur le théâtre, facilement identifiable par ses cinq drapeaux colorés. La caméra recadre ensuite quatre drapeaux depuis le niveau du théâtre puis trois drapeaux isolés sur le ciel bleu. Ainsi, l'exposition initiale caractérisée par le phare se prolonge par le motif du drapeau qui caractérise le théâtre. Dès lors, la séquence suivante, dans laquelle deux comédiens en costume passent dans les rues et les enseignes (le bar à hôtesses et le barbier) pour informer la population de leur arrivée, et qui s'achève par le retour du théâtre en contre-plongée, paraît englobée dans l'exposition. Ce même plan encadre de nouveau deux séquences présentant les comédiens s'installant dans le théâtre, puis le propriétaire de ce dernier qui vient les accueillir⁹⁷. Ce n'est qu'après ce plan que le film s'éloigne de la fonction d'exposition pour entrer véritablement dans l'intrigue, avec Komajuro rendant visite à son

⁹⁶ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 137. Traduction personnelle de « In such ways, Ozu's transitions may work to break down the very distinction between a scene and a transition: the narration hesitates, slowing the flow of causal information enough to permit the spectator to send out tentative probes about potential sites of action. »

⁹⁷ Les deux séquences, au sens de Bordwell, ne sont séparées que par le plan du propriétaire arrivant dans la rue : la continuité temporelle permet de passer outre cette discontinuité spatiale et de former une unique séquence.

ancienne maîtresse et leur fils. Il est intéressant de noter que le plan en contre-plongée n'apparaîtra plus : le théâtre sera alors indiqué par un plan cadrant frontalement son entrée, flanquée de deux drapeaux⁹⁸. Ces éléments nous permettent d'affirmer que le théâtre en contre-plongée unifie effectivement les différents lieux en un même bloc d'exposition. Les cinq petites séquences (parade dans les rues ; bar à hôtesses ; barbier ; théâtre ; arrivée du propriétaire) d'environ deux à trois minutes chacune, forment un bloc (ou méta-séquence) d'une dizaine de minutes qui s'enchaînent sans rupture avec les cinq minutes autour du phare.

Poursuivons avec d'autres formes spécifiques de ce type de phénomène. Dans *Été précocce*, Ozu joint astucieusement deux séquences pourtant séparées sans doute possible dans le temps et l'espace. Cela se produit à l'issue de la dernière conversation entre Noriko et Aya : cette dernière convainc son amie d'observer M. Manabe – le prétendant proposé par le patron – qui se trouve dans l'auberge. Un plan moyen cadre la longueur du couloir de l'étage, une porte blanche et une lanterne au fond, l'escalier à droite. Les deux jeunes femmes arrivent par les marches, puis avancent à pas de loup vers la caméra. Le travelling commence à reculer lentement au rythme de leur avancée. À la faveur de ce qui ressemble à un *donden*, le plan suivant est un travelling avant, progressant à la même vitesse. Mais nous sommes désormais dans le couloir, centré sur la cuisine, de la maison des Mamiya. Le plan suivant montre la famille rassemblée dans le salon et Noriko rentre bientôt – la fin de la soirée chez Aya est donc éludée et au minimum le temps du trajet s'est écoulé depuis. Les mouvements de caméra rythmiquement symétriques, l'angle et la topographie similaires (un couloir dans sa longueur), unifient donc ces deux espaces et gomment le saut temporel. D'une part, la succession des séquences est évidente, de l'autre leur transition n'est pas manifeste, ce qui suggère une continuité thématique. Or la séquence précédente conclut les hésitations de Noriko, elle lui permet de forger un choix accompli, motivé et définitif ; tandis que la séquence suivante montre que ce choix n'a pas encore été digéré par la famille, voire pas accepté comme tel. C'est la séquence suivante, au bord de la plage, qui permet cette acceptation par le truchement de la belle-sœur. Aussi le travelling trompeur est-il une transition originale, qui met en lumière la continuité thématique des séquences mais en conserve l'opposition grâce à la symétrie.

De telles progressions peuvent se produire sans mouvement de caméra, toujours dans *Été précocce*. Nous avons déjà relevé la coupe passant du visage de la mère à celui du fils, que

⁹⁸ La première occurrence de ce plan frontal se produit justement après le retour du plan des trois drapeaux, sur un fond nocturne : il s'agit de la première ellipse sensible du film, qui mène à la première représentation de la troupe au village.

nous lisons comme un transfert de fonction de l'une à l'autre (les deux partagent bien la même préoccupation même si c'est le fils qui l'exprime ouvertement). Nous pouvons ajouter la transition entre la collation des jeunes femmes et le pique-nique des vieux parents, construit par une double composition de figures similaires⁹⁹ : d'abord le parallélisme – les jeunes sont cadrées de trois-quarts face, les vieux de trois-quarts dos, les corps occupent la même place verticale à l'écran – et le raccord mouvement – les premières lèvent leur verre, le couple achève ce geste pour manger un morceau. Dès le plan suivant, un raccord à 90° replace le couple de face, imitant le placement des jeunes femmes. Hormis la situation, deux personnages intimes échangeant leurs pensées, la discussion semble prolonger la précédente puisque les jeunes femmes déploraient le mariage de leurs amies et que le couple envisage celui de leur fille, par le prisme de la tristesse de son absence qui plus est. Dans ces nombreux cas, alors même que le changement spatial ou temporel est indiscutable, le film continue de lier par la forme les séquences fonctionnant de pair.

À l'instar du travelling, nous aimerions alors proposer que malgré l'absence manifeste de fondu dans la période tardive¹⁰⁰, il existe une certaine porosité entre coupe et fondu. Les transitions que nous venons d'exposer sont finalement assez comparables dans leur emploi à la transition de l'image-action, par exemple dans le film noir. Dans chaque cas, les deux séquences ne sont pas disparates thématiquement et peuvent s'enchaîner logiquement en dépit de la dissonance spatio-temporelle. D'une part, la transformation du travelling avant en travelling arrière ressemble à un fondu par l'illusion de raccord-regard et raccord-mouvement, d'autre part le passage d'une séquence à l'autre par le procédé des figures similaires permet d'établir la superposition des deux images bien qu'elles n'apparaissent pas simultanément. Marc Vernet indique bien que certaines surimpressions sont invisibles par l'usage de trucages – caches, maquettes, etc. – et que le fondu est un procédé métonymique : ce type de technique « établit de la continuité là où il y a de la différence [...] en passant par-dessus les distinctions convenues pour aménager d'insoupçonnés passages, d'invisibles concordances¹⁰¹ ». C'est par

⁹⁹ David Bordwell relève déjà cet étrange raccord-mouvement : « the narration creates an odd “match on action”, cutting from two woman drinking [...] to the grandparents eating in a park [...] ». David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 133.

¹⁰⁰ D'après Richie, Ozu affirmait avoir abandonné les fondus en 1932. On en retrouve pourtant beaucoup dans *Le Fils unique* (cet emploi inconscient serait le signe d'un guidage par le cinéma américain). C'est à partir d'*Il était un père* que les fondus disparaissent véritablement (et que le style d'Ozu s'affirmerait définitivement). Voir Donald RICHIE, *Ozu*, op. cit., p. 112. N'oublions pas cependant la persistance des fondus au noir finaux, comme à la fin de *Crépuscule à Tokyo* ou après la toile de fin d'*Herbes flottantes*.

¹⁰¹ Marc VERNET, *Figures de l'absence : de l'invisible au cinéma*, Paris, Étoile / Cahiers du cinéma, 1988, p. 86. Au sujet de la coprésence des images dans le fondu et la surimpression, voir p. 61.

cette continuité malgré la coupe et le saut spatio-temporel que les transitions ozuiennes ont quelque chose du fondu. Les *pillow-shots* eux-mêmes, en ce qu'ils peuvent se rattacher parfois à la séquence précédente ou à la suivante, effectuent une continuité étrange de cette nature. Nous n'indiquons pas là des fondus actuels que personne n'avait remarqué, mais des virtualités de fondus, maintenues malgré leur refus. Reste à savoir s'il s'agit d'une sorte de traduction du fondu hollywoodien dans la grammaire d'Ozu ou d'autre chose.

C'est un dernier exemple qui nous en donne l'intuition. Nous avons déjà fait cas de la place de la caméra dans les champs-contrechamps de conversation, mais n'avons pas encore insisté sur une règle compositionnelle qui les guide. En effet, ces plans n'interrompent aucunement la composition et l'élan ordonnateur de la caméra. Cette dernière ne contrôle pas seulement la hauteur des personnages dans le cadre, mais également leur distance à la caméra et leur position, de façon que leurs visages occupent le même espace et que leurs yeux se trouvent au même endroit. Ainsi dans *Le Goût du riz au thé vert*, les plans sur Shin Saburi intègrent la table (ce qui correspond à un plan-taille), tandis que ceux sur Michiyo Kogure la cadrent à la poitrine, afin que les corps de taille différentes occupent toujours le même espace à l'écran. Bergala parle d'images à l'arrachée du réel¹⁰² tant le cadre contrecarre la perception habituelle. L'auteur indique que les yeux occupent la place exacte qu'occupaient ceux de l'interlocuteur dans le précédent : une telle précision n'est pas systématique (ni parfois possible, dans les conversations debout par exemple), mais il semble qu'elle accompagne une fois encore l'harmonie entre les êtres. Lorsque ceux-ci s'opposent, comme dans l'exemple précédent, c'est la caméra qui pousse à l'équilibre par la forme, sans y parvenir parfaitement. Mais d'autres cas pourraient être décrits comme parfaits, tel le face-à-face final des *Sœurs Munakata* : les deux sœurs occupent la même place, leurs yeux, sourcils et bouches se relaient dans l'exactitude de leur position, sur un fond neutre qui ne peut altérer la composition, afin de créer un champ-contrechamp que Jean-Michel Frodon qualifie de fulgurant¹⁰³. Mais il y a plus. L'environnement et en particulier le fond, participe à ce phénomène. Revenons au face-à-face Saburi-Kogure : des deux côtés, un *shôji* quadrillé, placé derrière, encadre la tête du personnage. Devant eux, la bouteille placée à droite de Kogure se trouve à la même place qu'un récipient à droite de Saburi, qui semble être prolongé dans la hauteur et par la perspective, par une sorte de pot posé dans le fond de l'image (à la hauteur du goulot). Notons que par contraste, Fumiko, la domestique, est strictement encadrée par un panneau non

¹⁰² Alain BERGALA, « L'homme qui se lève », art. cit., p. 28.

¹⁰³ Car il met en évidence la morale du film : la différence peut rapprocher. Voir Jean-Michel FRODON, *Treize Ozu*, op. cit., p. 37.

quadrillé (qui forme une porte avec un autre panneau, observable derrière Kogure au niveau de son épaule).

Mais c'est dans *Dernier caprice* que l'on observe ce phénomène à son paroxysme. Lors du face-à-face Akiko-Noriko en bord de rivière, les deux femmes ont derrière elles la rivière et l'épaisse forêt se trouvant de l'autre côté, tandis que malgré leur position symétrique (Akiko a les mains à gauche et le dos à droite, Noriko les mains à droite et le dos à gauche), leurs têtes occupent la même position centrale avec leurs yeux comme point d'ancrage. Les plans sont identiques dans la composition, y compris chromatique, ce qui effectue une curieuse fusion des visages. Ce qui se reproduit d'une autre façon plus tard, entre Akiko et Fumiko (la fille de Manbei et sœur de Noriko, belle-sœur d'Akiko). Il s'agit d'un face-à-face plus frontal que le précédent, mais les visages sont cette fois-ci parfaitement positionnés. Derrière Akiko, deux lignes verticales coupent le champ en tiers : ce sont des piliers de bois qui encadrent l'actrice et entre lesquels une cloison de papier et de bambou se dresse (derrière cette dernière). À l'extérieur, dans le tiers droit on observe une lanterne turquoise et une fleur rouge (qui pourrait être une amarante), dans le tiers gauche d'autres fleurs semblables¹⁰⁴. Derrière Fumiko, on trouve des lignes semblables ; mais c'est le tiers droit qui est occupé par une natte de bambou (son contour dessine une ligne blanche à l'endroit du pilier), tandis que le tiers gauche est occupé par un *shôji*, que l'ombre et la distance rendent semblable à la natte. Un meuble moderne, rouge, blanc et turquoise, fait échos aux éléments disposés à l'extérieur. C'est l'intérieur de la maison qui se déploie derrière l'actrice : les deux femmes se tiennent devant un angle droit, l'un pointant vers Fumiko, l'autre pointant vers l'extérieur (les deux angles sont donc correspondants). Les couleurs et formes de l'arrière-plan semblent par conséquent flotter d'un plan à l'autre, comme pour souligner l'identité du visage des deux femmes. Il n'est pas exagéré de parler de fusion pour une construction visuelle insistant ainsi. Dans ces exemples plus ou moins aboutis, les visages sont traités avec égalité et uniformité. Nous trouvons là encore une forme de continuité avec de la différence, un processus métonymique. Si ce phénomène a réellement quelque chose à voir avec un fondu, alors il ne saurait être une traduction de celui du cinéma américain : il est bien une invention positive du cinéaste japonais, dont ce dernier se sert pour exprimer la communauté, peut-être même la consubstantialité des personnages qui agissent les uns sur les autres, qui s'influencent, se souffrent ou se grandissent.

¹⁰⁴ Les grandes fleurs doivent être des amarantes et les plus basses sont des *salvia splendens* (sauge rouge). Les deux se retrouvent dans d'autres plans composés avec l'extérieur de la maison. Notons que l'amarante revient souvent chez Ozu, notamment l'amarante tricolore – dans *Herbes flottantes* et *Fin d'automne*. Je remercie Catherine Barrois et surtout Laure Civeyrel d'avoir identifié ces fleurs.

Stylisation de la fixité

En guise de troisième et dernier symptôme, il s'agit de poursuivre la piste d'Alain Masson, pour montrer que ce n'est pas la fixité qui fait le style d'Ozu : non seulement la fixité est le résultat du style, mais le réalisateur stylise cette fixité. C'est ce qu'une étude d'éléments très généraux de l'œuvre révèle. Comme souvent, les *pillow-shots* sont un bon objet à interroger. À l'encontre de leur réputation de fixité et d'exclusion diégétique, nous proposons qu'ils puissent être des simili-fondus de transition. Ce que Noël Burch lui-même ne contredit pas puisqu'il reconnaît que l'absence effective de fondu est précisément due à l'utilisation de *pillow-shots* qui alternent en cuts avec les séquences diégétiques¹⁰⁵. Ainsi, tout en étant différents dans la forme, ces plans partagent avec le fondu enchaîné leur fonction. De son côté, Richie indique que les *pillow-shots* servent avant tout à l'introduction et à l'articulation des séquences : ils incarnent la capacité des personnages à s'arrêter malgré le cours du récit¹⁰⁶. La force de ponctuation de ces plans est argumentée également par Bordwell, qui rappelle que les *pillow-shots*, nommés ainsi par Burch en référence à un motif de la littérature japonaise, ont pu être appelés *curtain-shots* par les Japonais, par analogie aux rideaux du théâtre occidental¹⁰⁷, ce qui indique qu'ils sont perçus comme des articulations (et motifs exogènes). De plus, parmi les objets des *pillow-shots*, les paysages urbains tiennent une place importante : comme le plan d'exposition hollywoodien, ils peuvent servir d'exposition tout en utilisant ce flottement dans la diégèse à des fins poétiques¹⁰⁸. De nouveau, il ne s'agit pas de conclure à une équivalence entre fondu et *pillow-shots*. En revanche, il convient de constater une similarité de fonction – celle de l'articulation spatio-temporelle – et certaines qualités formelles comparables – la coprésence des espaces notamment. Notre proposition peut ressembler pour l'instant à une aporie, mais cette difficulté soutient la nécessité d'une réélaboration typologique et théorique des *pillow-shots*, que nous présenterons en troisième partie.

Réalisateur conscient de soi, Ozu a souvent réussi à déjouer les attentes associées à ses images – ce dont témoignent David Bordwell et Suzanne Beth. Cette attitude a donné lieu à

¹⁰⁵ Noël BURCH, *Pour un observateur lointain*, op. cit., p. 181.

¹⁰⁶ Donald RICHIE, *Ozu*, op. cit., p. 58.

¹⁰⁷ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 159. Ce qui semble être une anecdote révèle une fois de plus que la culture d'Ozu est avant tout celle du cinéma : « Both "Japanese" and "Western", Ozu exploits his sources in order to reveal the richness of specifically cinematic form. »

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 49-50.

des glissements visuels, des changements plastiques conséquents ou des stylisations discrètes, tout au long de sa carrière. Dans *Dernier caprice* par exemple, Jean-Michel Frodon relève l'autodérision des *pillow-shots*, qui alternent motifs identifiés comme traditionnels et immenses enseignes urbaines faisant état d'un « New Japan¹⁰⁹ ». L'auteur fait également état d'une *fusion plastique* produisant une équivalence visuelle tout au long du film, par le moyen d'une omniprésence d'une colorimétrie bleu-gris¹¹⁰. Cet élément nous semble aussi faire partie de l'autodérision, dans la mesure où Ozu a été davantage associé au rouge, dans *Fleurs d'équinoxe* (dont le titre évoque l'amaryllis du Japon, fleur absente de cet opus) et *Herbes flottantes*. Les couleurs moins affirmées de *Bonjour*, *Fin d'automne* et *Le Goût du saké* nous semblent tout de même pencher plus vers le rouge-jaune-brun que vers ce bleu-gris surprenant qui caractérise *Dernier caprice* : le film en retire une atmosphère globalement plus froide (et nocturne), mais paraît aussi plus artificiel, manifestement plastique.

Les altérations liées à la couleur forment un changement à grande échelle, qui affecte et stylise les règles établies dans leur ensemble. Mais de tels ajustements ont également lieu dans l'utilisation générale de plans plus ciblés. Dans *Femme et Voyous* (1933), Basile Doganis examine un plan sur les mains menottées ensemble du couple : le métal les unit au moment où ils allaient quitter le monde de la pègre et refaire leur vie. Cette unique image exprime la force de leur amour en même temps que l'impossibilité de son expression, elle permet la coprésence de la proximité et de la séparation¹¹¹. Or de tels plans vont disparaître de l'œuvre : le gros plan d'une partie du corps est impossible dans le cinéma tardif, de même qu'un symbolisme de ce type. Malgré la simultanéité du contradictoire, la figuration est assez univoque et Ozu préférera par la suite des plans encore plus ouverts, à l'image de ces ciels nuageux emplissant le cadre, dans *Été précoce* et *Voyage à Tokyo*, ou encore de l'inénarrable vase de *Printemps tardif*.

Comme une confirmation du *pillow-curtain-shot*, d'autres éléments témoignent de l'intérêt porté à des formes typiquement occidentales dans les films. C'est le cas de l'influence de la comédie musicale et du pop art, que rapporte Jean-Michel Frodon. C'est la propension au chant et au pas sautillant de Hideko Takamine dans les *Sœurs Munakata* inspirée par Garland et Rogers, l'esprit de la danse habitant les courses enthousiastes autour d'une table dans *Été précoce*, ou les chorégraphies du ballet des travailleurs synchronisés

¹⁰⁹ Jean-Michel FRODON, *Treize Ozu, op. cit.*, p. 102.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 103. Notons que ce bleu-gris est qualifié de japonais par l'auteur, p. 76. Comment comprendre l'usage d'une couleur traditionnelle dans un film particulièrement moderne sinon par l'ironie ?

¹¹¹ Basile DOGANIS, *Le Silence dans le cinéma d'Ozu, op. cit.*, p. 41-42. Voir une analyse comparable p. 33.

dans *Printemps précoce*¹¹². Plus particulièrement dans *Fleurs d'équinoxe*, le rouge vif habille des objets modernes – sac à main, radio, thermos – mais aussi la bouilloire, qui « est utilisée comme une sorte de *running gag* discret en même temps qu'elle est un motif formel et chromatique soigneusement choisi pour souligner que le moderne s'impose dans cet espace qui est par excellence celui de la cohabitation entre modernité et tradition¹¹³ ». Dans ce film, même les façades ont quelque chose du Pop Art, qui est aussi le style auquel s'apparente *Fin d'automne*. À Garland, Mariko Okada préfère Audrey Hepburn, et de la comédie musicale « on retrouve un même sens du mouvement et de l'artifice, qui vaut pour la gestuelle comme pour les dialogues, les accessoires et bien sûr les coloris¹¹⁴ ». Le mouvement et la parole n'y sont pas naturalistes et se rapprochent plutôt de la chorégraphie et de la chanson. La proposition de Frodon s'éloigne drastiquement de l'idée du Ozu réservé aux acteurs mécaniques. C'est pourtant ce que la rythmique des mouvements et des conversations suggère. De la marche synchronisée de la randonnée aux vives répliques d'Okada, la comédie musicale hybride les autres formes du film. Nous n'irons pas jusqu'à proposer une équivalence, tant la différence de code et de genre est évidente, mais Frodon nous invite à interroger autrement les films d'Ozu. Or il est plus porteur de changer de prisme pour enquêter sur les films que de reconduire les mêmes bases et l'hypothèse de la comédie musicale – d'autres seraient possibles, dans le domaine du fantastique ou du policier – permet à la fois de fournir des éléments utiles pour l'analyse locale des films en couleurs, mais aussi de questionner la création d'Ozu en indiquant de nouvelles pistes quant aux modes d'expression se déployant dans les films.

Cette interrogation sur le genre nous mène assez naturellement à nous intéresser aux environnements musicaux qui accompagne la diégèse. La musique est rarement considérée chez le cinéaste : deux lignes principales suffisent à décrire la façon dont elle a été envisagée. La première la comprend comme négligeable, simple habillage invariable, code de représentation non signifiant. Donald Richie la qualifie de « soupe » permettant la transition, sauf dans *Bonjour* et *Dernier caprice* (compositions de Toshiro Mayuzumi) et *Herbes flottantes*¹¹⁵ (composition de Takanobu (Kojun) Saitô). Sans reprendre forcément l'expression, de nombreux analystes rangent la musique dans la catégorie du même, de ce qui

¹¹² Jean-Michel FRODON, *Treize Ozu, op. cit.*, p. 37, p. 44 et p. 63. Sur le deuxième film, voir aussi Basile DOGANIS, *Le Silence dans le cinéma d'Ozu, op. cit.*, p. 34. Sur le troisième, voir Shigehiko HASUMI, *Yasujirô Ozu, op. cit.*, p. 117.

¹¹³ Jean-Michel FRODON, *Treize Ozu, op. cit.*, p. 76.

¹¹⁴ Jean-Michel FRODON, « Yasujirô Ozu, réalisateur de comédies musicales », art. cit., p. 187.

¹¹⁵ Donald RICHIE, *Ozu, op. cit.*, p. 178.

ne change jamais et n'a qu'un intérêt limité. La deuxième ligne ne la considère pas plus comme expressive en soi, mais lui reconnaît un rôle, celui d'être réceptacle ou point d'orgue de l'expressivité des scènes parlées. C'est le cas d'Ishaghpour qui évoque une musique douce de chambre capable de faire résonner l'émotion, souvent à la faveur de *pillow-shots*¹¹⁶. Il est rejoint dans une certaine mesure par Doganis, dont l'étude a montré les liens étroits entre musique et silence : le silence informe qui précède et succède une œuvre, le silence noté (prévu) qui taille dans les sons et fait partie intégrante de la composition, et le silence final, entre la fin et les applaudissements, qui accueille l'appréciation de l'œuvre. Ainsi, le silence expressif « la parcourt toute entière dans un va-et-vient constant, une sorte de dynamique interne ou de dialectique imperceptible, entre le son et son silence¹¹⁷ ». Pour le philosophe, le but est d'atteindre ce silence qui « est un prélude d'ouverture à la révélation », et avec lequel « le sujet percevant peut retrouver cette densité, cette polyphonie sémantique et sensorielle dont ses facultés perceptives mêmes, dans leur fonctionnement ordinaire, l'avaient privé¹¹⁸ ». À ce titre, bien que l'auteur ne fasse pas explicitement référence à la musique, il paraît logique que sa valeur ne réside pas dans sa qualité elle-même mais dans sa capacité à accompagner – ou plutôt introduire – la révélation par le silence. La musique, elle-même bâtie sur le silence, permettrait alors de recouvrir la plupart des transitions pour concentrer l'expressivité au sein même des dialogues, des scènes de vie et à la fin du film.

C'est encore avec Bordwell ou Frodon que nous décelons une troisième voie médiane. Le théoricien américain fait cas d'une porosité entre musique diégétique et extradiégétique, liante ou non-liante, expressive ou indifférente. Il arrive qu'une musique appropriée au lieu, qui semble diégétique, soit coupée par un mot d'un personnage (*Le Goût du riz au thé vert*) ou qu'au contraire une musique associée à un restaurant se prolonge dans la séquence suivante avant de s'éteindre et de s'avérer comme musique de transition dès la séquence suivante (*Fleurs d'équinoxe*). Ce qui l'amène à considérer de façon générale que c'est une « musique mécanique : son lyrisme impitoyable cristallise à la fois la beauté bas de gamme et l'indifférence de la cité moderne. C'est la musique de tous les jours dans le nouveau Japon¹¹⁹ ». Il s'agirait donc d'une sorte de soupe imageant la vie moderne, mais avec laquelle Ozu produirait du décalage, de la disparité, de l'ironie. Ce qu'affirme également le théoricien français, en soulignant l'importance de l'ambiance musicale dans *Herbes flottantes* tout entier

¹¹⁶ Youssef ISGHAGHPOUR, *Formes de l'impermanence*, op. cit., p. 39.

¹¹⁷ Basile DOGANIS, *Le Silence dans le cinéma d'Ozu*, op. cit., p. 15.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 104 et p. 102.

¹¹⁹ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 68. Traduction personnelle de « *Nansensu survives in this mechanical music: its pitiless lyricism crystallizes both the cheap beauty and the indifference of the modern city. This is the music of everyday life in the new Japan.* »

caractérisé par son « côté stylisé », musique comprise¹²⁰, et en affirmant que le thème principal de *Bonjour* – qui reprend des tonalités d’opéra bouffe à la Offenbach – est une musique ironique¹²¹, jouant de concert avec les sons de pets, réalisés à la trompette, qui lui répondent avec une liberté de ton inédite. Bien que timide dans leur portée, ces analyses supplémentaires permettent de discerner un usage affirmé de la musique, qui ne se limite pas à de l’habillage ou à tout autre usage générique et systématisé.

Il faut ajouter à cette pratique de décalage celle, plus classique, de la correspondance des mélodies à des thèmes : loin d’être limitée à une fonction décorative ou habituelle, la musique (et parfois les sons) caractérise les séquences et dans une certaine mesure les personnages. Elle manie pleinement la transposition des mélodies du majeur au mineur et leur développement en variations plus ou moins remarquables et emphatiques. Le lyrisme dont parle Bordwell n’est pas si implacable que ça et sait se développer du subtil au grandiloquent. Notons enfin que, jusqu’au *Goût du riz au thé vert*, Ozu a collaboré alternativement avec Senji Itô et Ichirô Saitô, avant de ne plus travailler qu’avec Takanobu (Kojun) Saitô à partir de *Voyage à Tokyo*, à l’exception des deux films mis en musique par Mayuzumi. Pourtant il est trompeur d’associer les modifications musicales aux différents compositeurs : la « soupe » est perçue ainsi de *Printemps tardif* au *Goût du saké*, tandis que les films remarquables incluent des compositions de T. Saitô. D’autres films sont en fait remarquables pour leur utilisation d’un instrument particulier par exemple – clochettes dans *Les Sœurs Munakata* et *Été précoce*, flûtes et xylophone dans *Fin d’automne*, clavecin dans *Dernier caprice*, orchestre jazz dans *Crépuscule à Tokyo* – ou de la voix – l’air de « Ce n’est qu’un au revoir » dans *Printemps précoce* ou *Fin d’automne*, chœurs à la fin d’*Été précoce* – et il faut un certain manque d’attention pour affirmer que la musique est un excès, à neutraliser dans l’analyse.

Cette attention portée aux éléments de création positive dans le cinéma d’Ozu – et donc parfois à l’exceptionnel – ne doit pas provoquer la crainte de s’être éloigné du monde quotidien. Celui-ci reste un monde vivant qui admet l’originalité, l’intègre à son programme et le rend familier. De l’invention de plans ou procédés techniques propres au réalisateur à la stylisation par le jeu sur les genres ou sur la musique, c’est une créativité vivace qui met en branle le monde campé par des règles stables. Les règles ne sont pas détruites, seulement inquiétées par la réalisation d’Ozu, qui en recherche les possibilités les plus abouties.

¹²⁰ Jean-Michel FRODON, *Treize Ozu, op. cit.*, p. 87-89.

¹²¹ *Ibid.*, p. 79.

3 – Système et ruse conjoints

Dans cette rencontre entre règle et jeu, nous retrouvons les nuances retracées par Suzanne Beth, à la suite de Giorgio Agamben, à la fin de son ouvrage. Si le style est la possession parfaite des moyens, alors la manière est un tremblement, une vacillation intime à l'intérieur, la manière est le désœuvrement du style : « Ce qui est en jeu, dans cette conception de l'œuvre comme champ de forces polaires tendu entre création et décréation, est plutôt l'exposition, l'exhibition, la monstration de la puissance expressive l'ayant occasionnée¹²². » Bien que maître incontestable de son style, Ozu l'utilise de concert avec la manière qui le dérouté, ce qui donne toute sa profondeur à son univers. Mais cette tension ressemble également à celle du quotidien, qui régit les échanges entre familier et étranger. À Michel de Certeau, qui donne toute leur place à la ruse, la résistance et l'inventivité dans le quotidien, Bruce Bégout reproche la dévalorisation de cette partie du quotidien qui n'est ni créatrice, ni inventive, ni subversive. « Ressaisi à partir du processus de familiarisation, le quotidien n'est pas écart et résistance. Il n'est pas même créativité personnelle. La formation de la quotidienneté appartient en effet à une genèse passive et anonyme où l'activité rusée d'une conscience faible n'a aucune place¹²³. » Nous proposons donc d'observer deux triplets opposés, *règles-style-familier* contre *jeu-manière-étranger*, qui sont permis par la différence ontologique entre monde de la réalité et monde fictif. En effet dans ce dernier, l'activité rusée et la conscience ont toute leur place ; il permet d'articuler des caractéristiques de philosophies divergentes. Ainsi, Michel de Certeau nous souffle un autre type de quotidien, que nous n'opposons pas à celui de Bégout mais que nous considérons comme un changement temporaire de lunettes, qui nous donne accès à de nouvelles intuitions concernant le style d'Ozu. Est-il possible que le cinéaste crée à la fois un système et les ruses qui le déjouent ? Si tel est le cas, que produit cette organisation irrégulière ?

Des règles pour jouer

Repartons de David Bordwell, qui qualifiait les narrations ozuiennes de « playful ». Cela s'applique d'une part au ton avec lequel les histoires sont rapportées – et nous avons traduit le terme par *facétieux* – d'autre part, le terme décrit la façon dont Ozu joue avec les

¹²² Suzanne BETH, *L'Impuissance du cinéma*, op. cit., p. 241, d'après Giorgio AGAMBEN, *Le feu et le récit*, Paris, Payot & Rivage, 2015, p. 15.

¹²³ Bruce BÉGOUT, *La Découverte du quotidien*, op. cit., p. 481-482.

règles qu'il s'est fixées, auquel cas la meilleure traduction serait plutôt *ludique*. Une définition minimale du jeu n'est ici pas inutile : il se caractérise par Roger Caillois comme une activité *libre, séparée, incertaine, improductive, réglée* ou *fictive*¹²⁴. Les règles d'Ozu, qui s'appliquent aux fonctionnements à la fois visuel et narratif, sont la marque d'une pratique réglée et fictive à la fois. Elles sont séparées de celles du monde et peut-être même du reste du cinéma : elles nous semblent ne dépendre que très partiellement des conventions sociales et d'une grammaire préalable du cinéma ; elles sont par conséquent libres puisque le réalisateur se les impose lui-même, les décalages imposés par les demandes de la production étant largement perçus comme étrangers à la patte ozuienne. Elles ont enfin leur part d'incertitude, en ce que leurs variations produisent des effets supplémentaires, différents et inattendus, et d'improductivité, dans le sens où elles n'aboutissent pas à un sens univoque, à une leçon à déceler. Il n'y a aucun gain cognitif à dire que le cinéma ozuien *est* un jeu, ni même qu'il se pense comme tel, en revanche, ce parallèle met en lumière que des règles rigoureuses sont susceptibles de créer *du* jeu¹²⁵.

D'après un témoignage issu de *Tokyo-Ga* (Wim Wenders, 1985), Frodon rapporte qu'Ozu replaçait toujours la caméra après son installation par le chef opérateur suivant ses indications. C'est une anecdote importante, qui « souligne que rien n'est moins conventionnel, prévisible ou systématique que les emplacements de caméra d'Ozu¹²⁶ ». Elle appelle aussi deux remarques. D'abord, en dépit de sa description précise des règles d'angles et de positions de caméra, même Bordwell admet que ce sont des lois générales, qu'Ozu déplace à l'envi. Mais dans le même temps, ces règles résistent grandement lorsque l'on tolère une légère marge d'erreur : un déplacement léger ne remet pas en cause tout l'édifice (oserait-on ajouter que si cette correction est systématique, elle devient elle-même une règle ?). À supposer même un changement plus conséquent, l'expérience du visionnage confirme que les règles générales ne sont pas remises en cause, juste inquiétées. Nous pouvons acquiescer cependant au fait que cela ne rend pas pour autant les plans systématiques (une grande variabilité demeure), prévisibles (Ozu déjoue) et encore moins conventionnels (le code est le sien et il n'est pas clairement sémantique). Dès lors c'est une sorte de jeu qui est proposé au

¹²⁴ Roger CAILLOIS, *Les jeux et les hommes : Le masque et le vertige* (édition revue et augmentée), Paris, Gallimard, 1967, « folio / essais », p. 42-43.

¹²⁵ Nous pensons en fait que la fiction en général entretient des rapports étroits avec le jeu : la particularité de la fiction ozuienne est d'être particulièrement réglée, mais elle n'égale jamais sur ce point le jeu qui, avec un nombre réduit et fini de règles, peut décrire toutes les situations possibles de jeu. Pour poursuivre ce débat (qui n'est pas l'objet du présent travail), voir Jean-Marie SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, « La Poétique », 1999 ; voir aussi Jacques AUMONT, *Limites de la fiction : Considérations actuelles sur l'état du cinéma*, Montrouge, Bayard, « Logiques des images », 2014.

¹²⁶ Jean-Michel FRODON, *Treize Ozu, op. cit.*, p. 17.

spectateur, inviter à investiguer dans l'histoire et à la surface de l'image :

Durant les deux étapes, la tâche du spectateur est de former des suppositions et prédire des hypothèses non seulement à propos de l'histoire mais aussi du style. Le spectateur doit remarquer les nuances dans les répétitions et variations paramétriques, non pour le bien de la signification thématique mais en tant que moyen pour rechercher une logique abstraite et non narrative, qui contrôle la surface du film¹²⁷.

Le style est ainsi inhabituel sans être transgressif, suffisamment visible pour être l'objet d'une attention particulière, sans faire basculer le monde dans l'expérimentation. Il permet à la fois le déploiement d'une histoire et d'un jeu d'enquête voire d'énigmes. Encore une fois, il s'agit d'éviter que l'univers ozuien soit « appréhendé extérieurement et de façon inerte comme un ensemble clos et fini¹²⁸ », d'en percevoir la mobilité et l'astuce. Basile Doganis liste les risques pouvant mener à une telle conclusion, notamment l'exclusion d'une période (la première pour la plupart, la tardive pour Burch) et l'ignorance du caractère protéiforme d'Ozu : le début et la fin de l'œuvre ne s'opposent pas, la période tardive étant bien plus une prolongation et une radicalisation des premiers films¹²⁹. Pour le dire autrement d'après la dichotomie d'Agamben, si la manière ozuienne est apparue très tôt, son style s'est bel et bien formalisé à la faveur de la période tardive, sans constituer pour autant un ensemble fixe puisque la manière continue d'agir et d'y déplacer les normes. Par conséquent, il est tout de même légitime de s'attarder sur la période tardive, qui accomplit et révèle les propositions de la précédente. Tout en affirmant un changement de direction avec *Printemps tardif* et l'affermissement d'un monde fictif au sens fort, nous en percevons tout à fait les racines anciennes, d'où l'irruption localisée de films réalisés avant 1949.

C'est donc avant tout dans l'histoire qu'apparaît le caractère ludique. Ozu retarde la mise en valeur de la ligne principale, ce qui permet de présenter le quotidien des personnages selon un rythme tranquille et de présenter les normes, incarnées dans des symétries localisées. « La tactique implique du jeu aussi. Elle remplit habituellement les étirements des ouvertures avec des parallèles qui s'avèreront secondaires mais qui, en raison de l'emphase initiale, semble être l'enjeu principal du film¹³⁰. » Pour ne prendre que le seul exemple pointé par Bordwell, *Dernier caprice* commence par la rencontre entre « le Taureau » et Akiko, organisée par l'oncle de cette dernière. Puis elle rencontre sa belle-sœur Noriko qui évoque

¹²⁷ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 122. Traduction personnelle de « In both stages, the spectator's task is to form assumptions and project hypotheses not only about the story but about the style. The viewer is to notice nuances of parametric repetition and variation, not for the sake of thematic meaning but as a way of searching for an abstract, non-narrative logic controlling the surface of the film. »

¹²⁸ Basile DOGANIS, *Le Silence dans le cinéma d'Ozu*, op. cit., p. 12.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 17-20.

¹³⁰ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 65. Traduction personnelle de « The tactic involves some playfulness as well. It typically fills the opening stretches with parallels that will turn out to be secondary but which because of their initial highlighting seem to constitute the film's main issues. »

ses projets de mariage. La séquence suivante présente la famille Kohayagawa à la brasserie, puis l'on retrouve Noriko participant à la fête d'adieu de l'homme qu'elle aime. À ce stade, il paraît probable que nous suivrons les deux belles-sœurs, mais en fait, Akiko et Noriko sont parallèles et laissent la place à une autre ligne principale : celle de la liaison amoureuse de Manbei et de sa mort. « Les parallèles deviennent ainsi non seulement des dispositifs de retardement mais aussi des leurres de narration, qui attirent notre anticipation dans des chemins tortueux¹³¹. » Nous discuterons du statut de principal ou secondaire des lignes – et surtout leur rapport de subordination – mais le caractère trompeur de la narration est indéniable, d'autant que le réalisateur abonde de moyens pour attirer l'attention ou au contraire pour dissimuler la motivation ou le rôle profond de tel événement filmique.

L'attitude du cinéaste interroge son rapport plus général aux références qu'il utilise. Pour Kathe Geist, rompre les règles est une manière de faire traditionnelle, qui a pour défaut de paraître moderne. Elle affirme : « Jusqu'à quel point la propension facétieuse d'Ozu [...] qui abonde dans ses premiers films, est liée au koan du Zen est, sans autre preuve, impossible à dire, mais l'état d'esprit, particulièrement avec la maturité, semble similaire¹³². » Nous avons déjà mis en critique la posture de Geist, qui affirme le rôle du bouddhisme et de la tradition en reconnaissant la difficulté à le prouver. Ce que l'autrice semble esquiver, c'est la possibilité que l'évocation (hypothétique) du koan zen soit elle-même facétieuse. En effet, Doganis considère l'œuvre « comme un univers enraciné dans une culture bien spécifique, et pourtant absolument libre de ses “attaches” culturelles dans le traitement, voire la distorsion esthétique dont elles font constamment l'objet¹³³ ». Ce n'est pas que les références culturelles soient inexistantes mais elles sont constamment hybridées par d'autres références, distillées par le registre variable, et elles ne président en rien l'ensemble.

La conclusion de *Voyage à Tokyo* a justement été analysée, plutôt comme un discours sur les clichés socio-culturels que comme une affirmation de quelque sagesse traditionnelle. Rappelons la situation. Tomi vient de mourir et sa belle-fille Noriko, face au veuf qui la remercie d'avoir été exemplaire, affirme qu'il n'en est rien. Shukishi la contredit en réassurant qu'elle est admirable, avant de lui offrir la montre de Tomi : la jeune femme fond en larmes. Dans le train qui la ramène à Tokyo, Noriko contemple la montre. Quelle est la nature des sentiments exprimés par les deux personnages dans cette séquence ?

¹³¹ *Ibid.* Traduction personnelle de « Parallels thus become not only delaying devices but narrational decoys, luring our anticipation into tangled paths. »

¹³² Kathe GEIST, « Buddhism in *Tokyo Story* », art. cit., p. 114-115. Traduction personnelle de « To what extent Ozu's tricksterism [...] which abounded in his early films, is related to the Zen koan is, without other evidences, impossible to say, but the mind set, particularly as he matures, seems similar. »

¹³³ Basile DOGANIS, *Le Silence dans le cinéma d'Ozu*, op. cit., p. 11.

Pendant que le spectateur se perd dans ces mille conjectures, Ryû, vite revenu de son trouble, met fin à cette scène gênante en réaffirmant, ou en répétant mécaniquement, comme si Hara n'avait rien dit – déni assez violent, sous l'apparente fadeur de l'échange, de la liberté de la jeune femme – les stéréotypes dont elle a tenté de se défaire. Ryû va donc figer la jeune femme dans une image positive et toute faite, inerte, et en un sens, il va la tuer en la réduisant à une simple image sans vie, creuse¹³⁴.

Noriko (Hara*) ne parviendrait pas à s'extraire de l'image attendue d'une veuve, parce que son beau-père refuserait ses paroles contrevenant aux convenances. Pourtant, s'il est vrai que Shukishi (Ryû*) garde le contrôle l'échange, ce qu'il répète est la reconnaissance que lui et sa femme ont eue pour elle, et que Tomi voulait lui transmettre. Ce n'est pas l'aveu de Noriko – le fait qu'elle tend à oublier Shoji – que le vieil homme balaie, c'est la culpabilité qui en découle : elle *doit* oublier leur fils selon lui. Shukishi l'encourage donc à poursuivre un avenir ouvert, ce que montre Suzanne Beth en considérant que la montre formalise la transmission d'une génération à l'autre par le biais d'un geste gratuit.

Cette image de Noriko dans le train est d'une grande beauté parce qu'elle n'affirme rien sans toutefois renoncer le moins du monde à sa présence. Ce plan, dans lequel le personnage n'est pas enfermé par ce qui pourrait être attendu d'elle, conduit ainsi à nuancer l'observation de Doganis au sujet du rapport du personnage de Noriko à son image et à le comprendre plutôt comme un risque, très réel et à vrai dire fréquent, de l'enfermement des personnages de cinéma par des images toutes faites¹³⁵.

De plus, d'après Darrel W. David, le mot *zurui* dont s'accuse Noriko signifie davantage un fourbe rusé et trompeur qu'un égoïste (mot choisi dans la traduction française)¹³⁶. En ce sens, le vieux père a raison de lui dire que cela n'est pas vrai : l'hospitalité de Noriko envers eux *malgré* ses doutes quant à son mari défunt, prouvent que les défauts qu'elle se trouve – lâcheté, tromperie ou égoïsme – sont en fait des marques de délicatesse. Elle n'est peut-être pas franche et rêve sans doute d'une nouvelle vie, mais elle ne peut nier sa gentillesse. Il semble donc bien que cette fin raisonne sur la tension entre les rôles sociaux et les aspirations personnelles. Notons que pour Hasumi, dans *Printemps tardif*, les conseils de Shukichi sont des idées reçues qui ne permettent d'apaiser Noriko¹³⁷. Le seul moyen de dépasser le cliché est alors de ne pas privilégier d'image.

Ces quelques considérations ont tenté d'éclaircir le rapport entre règles et jeu, deux

¹³⁴ *Ibid.*, p. 46.

¹³⁵ Suzanne BETH, *L'Impuissance du cinéma*, *op. cit.*, p. 221.

¹³⁶ Darrel William DAVID, « Ozu's Mother », dans David DESSER (dir.), *Ozu's Tokyo Story*, *op. cit.*, p. 82. Pour l'auteur, il y a dans le film une inversion symbolique des rôles : Noriko devient la mère (elle protège), Tomi la fille (elle cherche protection), tandis que Shige est la veuve (car étrangère : Shukishi affirme qu'une femme mariée est une étrangère). Mais cette interprétation peut être renversée : au contraire de Shige qui est sortie de la famille par le mariage, Noriko l'a intégrée. Le statut de la veuve n'est pas synonyme d'étranger, bien au contraire, et c'est l'enjeu de la fin du film.

¹³⁷ Shigehiko HASUMI, *Yasujirô Ozu*, *op. cit.*, p. 228. Comme nous l'avons déjà vu, Yoshida pense qu'énoncer un cliché peut être bien plus émouvant que toute autre parole, mais les deux auteurs se rejoignent sur le refus de l'image pour ouvrir la fiction.

termes de notre double-triplet qui agissent conjointement plutôt qu'ils ne s'opposent, permettant la mise en perspective des normes, de l'histoire, des références, du discours. Mais c'est aussi le cas du style et de la manière, comme nous allons maintenant le voir à l'épreuve de la philosophie certaldienne.

Stratégies et tactiques : un autre quotidien

C'est en définissant l'opposition entre stratégie et tactique que Michel de Certeau ouvre une réflexion fertile pour l'étude de mondes fictionnels, notamment en ce qu'elle s'adosse à l'opposition entre style et manière. En effet, le philosophe établit le premier terme comme un ensemble de calculs de rapports de forces, rendu possible par la possession d'un environnement, d'un lieu propre, tandis que le second n'a pas de lieu propre, ne peut pas garder ce qu'il arrive à produire : « les stratégies misent sur la résistance que l'établissement d'un lieu offre à l'usure du temps ; les tactiques misent sur une habile utilisation du temps, des occasions qu'il présente et aussi des jeux qu'il introduit dans les fondations d'un pouvoir¹³⁸ ». Sans lieu propre, les tactiques doivent « saisir au vol » les « occasions » au sein du lieu de l'autre. Au cinéma, la stratégie ne peut se trouver que dans ce qu'on a pu appeler grammaire du cinéma, tandis que la tactique est dans les points qui vont décaler le regard. Or nous avons déjà montré comment le style d'Ozu, système paramétrique mais original, rigoureux mais irrégulier, ressemble à une grammaire sans en être tout à fait. En fait, on pourrait ajouter que c'est le cas de tout mouvement artistique – qui élabore petit à petit sa stratégie en conquérant son lieu propre – et de ses zéloteurs – qui par leurs tactiques individuelles déjouent le système en place et rejouent leur système en construction. Si la tactique est l'arme de l'artiste, elle doit être détaillée avec l'aide de la notion grecque de *mêtis*, telle qu'exploitée par le philosophe :

D'une part, la *mêtis* compte et joue sur le “moment opportun” (le *kairos*) : c'est une pratique du temps.

D'autre part, elle multiplie les masques et les métaphores : c'est une défection du lieu propre. Enfin, elle disparaît dans son acte même, comme perdue dans ce qu'elle fait, sans miroir qui la re-présente : elle n'a pas d'image en soi. Ces traits de la *mêtis* sont également attribuables au récit¹³⁹.

L'histoire est un *coup* (c'est-à-dire une ruse, l'exécution d'une tactique) en soi pour Michel de Certeau : tout récit a la possibilité d'en produire un notamment parce que l'auteur croit en la capacité des lecteurs ou spectateurs à échapper aux injonctions de consommation (comme Jacques Rancière, Jacques Aumont et bien d'autres). La *mêtis* cinématographique travaillerait

¹³⁸ Michel de CERTEAU, *L'Invention du quotidien*, T. 1, *op. cit.*, p. 63. Voir aussi p. XLVI.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 124.

alors la *défection du lieu propre* (déplacer les formes dominantes) ainsi que *le moment opportun* et la *pratique du temps* (l'usage du hors-champ et l'inscription dans le temps long), et se caractériserait par le fait de *disparaître dans son acte même*, de *ne pas créer son propre lieu propre* (au cinéma, ne pas laisser d'image, de message univoque).

Une hypothèse générale étant autre chose qu'une analyse, nous pouvons nous demander si ces caractéristiques siéent à l'univers ozuien. Tout d'abord, le système paramétrique du réalisateur reproduit bien un système, mais n'est en rien *la* « grammaire » du dominant puisque ses formules ne produisent pas de sens stabilisé et parce qu'il est extrêmement visible voire lisible. Sa grammaire est stylistique, son code n'est issu que de la répétition et se retrouve par conséquent sensible à toute modification, qui n'est plus perçue comme une erreur mais comme une variation. L'artifice étant révélé, les procédés de succession des plans sont ramenés à la conscience du spectateur. Christian Ruby critique l'idéal du spectateur éclairé mis en place depuis la Renaissance, parce que cet idéal invisibilise le fait qu'il produit ses propres spectateurs, qui ne sont jamais qu'un modèle de spectateur¹⁴⁰ : par la mise en évidence de ses propres normes qu'il enseigne film après film, le cinéma d'Ozu ne cache pas la production de son spectateur. C'est une forme affirmée plus que rigide, qui produit autant de répétitif que d'éléments qui y échappent et produit ainsi du sens non consensuel. Le doute, sur lequel nous avons insisté dans le premier chapitre, participe aussi à la défection de ce lieu propre, qui est caractérisé par l'évidence. Les trames attendues sont déjouées, les personnages-fonctions rendus à leur altérité. Et le désœuvrement se poursuit en rejetant en permanence la totalité et la plénitude de sa narration et de sa compréhension. C'est parce que certaines images sont absentes (le prétendant du *Goût du saké*, le mariage de la fille de *Fleurs d'équinoxe* – c'est le mariage d'une autre qui ouvre le film) qu'à l'inverse, il est facile de croire les personnages qui annoncent de faux événements que l'on n'a pu observer. Ozu crée une sorte de lieu propre mais changeant, capable de surprendre autrement que par le spectaculaire. Il accuse sa propre artificialité tout en racontant des histoires entières, ouvertes et riches, repoussoirs drastiques à la fiction totalisante.

Toutefois, avec notre adoption de l'absence de séparation entre remarquable *et* ordinaire relevée par Deleuze, il semble difficile de parler de « moment opportun ». C'est pourtant ce que l'on peut trouver dans la manière dont sont traitées les ruses des personnages. Nous avons vu dans *Fleurs d'équinoxe* les récits trompeurs de Yukiko Sasaki visant à tromper l'indéfectible Wataru Hirayama. Il faut remarquer que ce n'est pas la ruse en elle-même qui

¹⁴⁰ Christian RUBY, *Spectateur et politique : D'une conception crépusculaire à une conception affirmative de la culture ?*, Bruxelles, La Lettre volée, « Essais », 2014, p. 27.

permet à l'homme d'avouer son incohérence : ce sont les efforts conjoints de la jeune femme, de l'épouse de Wataru et de son ami Mikami. L'histoire se déroule sur plusieurs jours et c'est aussi le temps qui permet au père de changer d'avis : s'il se résigne rapidement au mariage de sa fille, c'est un certain temps plus tard, à la faveur de la visite chez les Sasaki à Kyoto, que l'on comprend que le temps a guéri sa rancœur et rétabli la balance en faveur de son affection pour sa fille. Les actions de Yukiko jouent sur le moment opportun qui ébranle les certitudes du père et le force à laisser faire le mariage, mais c'est la pratique du temps long qui parachève cette première offensive. Dans *Le Goût du riz au thé vert*, les ruses se déploient avant la crise du couple, Taeko redoublant d'inventivité pour les prétextes qu'elle donne à son mari pour passer le moins de temps possible à ses côtés. Mais Mokichi n'a rien contre les sorties de sa femme en soi et cette dernière culpabilise systématiquement une fois échappée. Les stratagèmes manquent donc d'efficacité car ils ne brisent pas le mariage et n'allègent pas pour autant son quotidien. La vraie résolution se fait avec le temps, à la faveur de la scène du train, qui expose trois visages réflexifs de Taeko¹⁴¹. Le moment opportun est alors celui du retour hasardeux du mari parti : les regrets de l'épouse arrivés trop tard deviennent un moyen de se saisir de cette bonne occasion pour arranger les choses. La ruse permet de résister et ainsi de gagner du temps. C'est ensuite ce temps qui fait fructifier les doutes des personnages et rend possible le « coup » final, rendu possible par le hasard ou une ultime astuce. Et ce moment opportun est justement un moment où deux lignes d'ordinaires se croisent pour former du remarquable du point de vue des personnages, ce qui rend compatible cette constatation certaldienne avec l'assertion de Deleuze. Rappelons que pour Michel de Certeau, les pratiques quotidiennes sont bien souvent des tactiques, qui manifestent combien « l'intelligence est indissociable des combats et des plaisirs quotidiens qu'elle articule¹⁴² ». À ce titre, il n'est guère surprenant qu'Ozu se serve du quotidien pour articuler habilement le temps long et opportun, propres à la tactique, afin de tisser des ruses cinématographiques¹⁴³.

Se servant ponctuellement d'occasions dans un environnement qui ne lui est pas favorable, la *mètis* ne crée pas son propre lieu. Le cinéma qui n'exprime qu'en fixant images et sons peut-il se saisir d'un ressort supposé disparaître dans son acte même ? En mettant de côté la concrétude de cette disparition, nous répondons par l'affirmative. Plutôt que de créer

¹⁴¹ Les personnages en train clôturent d'ailleurs souvent les films, pour figurer une absence (l'urne funéraire dans *Il était un père*), l'apaisement (*Fleurs d'équinoxe*), un nouveau départ enthousiaste (*Herbes flottantes*) ou plus inquiet (*Crépuscule à Tokyo*). Il s'agit visiblement d'un lieu propice à la réflexion intime.

¹⁴² Michel de CERTEAU, *L'Invention du quotidien*, T. 1, *op. cit.*, p. XLVII.

¹⁴³ Ruse dont Ozu se sert à la fin du film, pour rétablir la balance entre mariage d'amour et mariage arrangé, avec la ligne de Setsuko et Noboru, malgré l'absence de condamnation du mariage arrangé. C'est en tout cas la lecture de Jean-Michel FRODON, *Treize Ozu*, *op. cit.*, p. 53.

un lieu propre en fin de fiction – c’est-à-dire un nouvel ordre signifiant permettant d’unifier les éléments divergents en un sens fini –, la *métis* cinématographique en reste à l’étape de l’équivocité. Pire, elle laisse les différentes possibilités au même niveau, de façon qu’il soit possible d’ignorer ce qu’elle a engendré. C’est ce qui se produit avec les situations impossibles à trancher : nous pouvons décrire les différentes possibilités et leurs conséquences, mais aussi les admettre dans leur ouverture. Nous avons pu remarquer que les interprétations des victimes de *Voyage à Tokyo* ou de *Crépuscule à Tokyo* ont tendance à privilégier la piste de la causalité (mort à cause de l’abandon, suicide) alors que cette supposition n’est ni assurée par les faits, ni sans danger pour la compréhension des films. C’est également par le refus de l’actualisation imagée et le détournement du sujet que se poursuit cette *métis* : les ruses utilisées par les personnages dans *Printemps tardif* pour encourager le mariage de la jeune femme, ne font qu’obstruer la tension œdipienne possible entre le père et la fille. Si au sein du film cette piste n’est pas la plus fructueuse, elle devient plus porteuse à partir de *Fin d’automne* où Setsuko Hara* prend le personnage d’Akiko Miwa. En reprenant le nom du personnage-fonction de Kuniko Miyake* – la femme mariée qui a accepté et maîtrisé les codes –, Hara* hérite de la personne que Noriko a identifiée comme désirée par son père. Cette progression du personnage en 1960 confirme le conflit œdipien latent de 1949 – et si difficile à considérer comme vrai¹⁴⁴ ! – mais en montrant qu’il peut (et *doit*) être dépassé. Chishû Ryû* est devenu le frère de son défunt mari, c’est-à-dire un homme intouchable pour une veuve, suffisamment âgé pour être le guide innocent de sa nièce Ayako bien plus jeune. Mais cette résolution très tardive a été rendue possible notamment par l’image du vase qui a de toute façon maintenu cette ligne dans la virtualité du film, avec une efficacité manifeste. En outre, la résistance à une lecture unique s’accomplit enfin dans la coexistence des lignes possibles. Nous l’avons vu avec Bergala ou Doganis, le cinéaste n’impose pas une vision nouvelle ni ne demande à son spectateur d’être éclairé : ses histoires favorisent le ressenti et l’émotion à la compréhension et garantissent l’équivoque pour échapper au sens littéral. À cette fiction vouée à dominer le lecteur, Ozu préfère les ruses poétiques qui autorisent le lecteur à tirer toute la pluralité de la signification, bien au-delà de

¹⁴⁴ Seul Yoshida est persuadé de l’évidence de cette lecture. Kijû YOSHIDA, *Ozu ou l’anti-cinéma*, op. cit., p. 126-127. Dans le même temps, l’auteur ressent le besoin de parler de l’observation de l’acteur qui dépasse de son personnage pour justifier cette piste (p. 112-113), ce qui montre qu’il craint tout de même de faire de l’hypothèse œdipienne une pleine interprétation. Elle reste en tout cas difficile à envisager telle quelle par les autres commentateurs, « comme si parler de sexualité et de désirs refoulés à propos d’Ozu était si aventureux qu’on ne pouvait que fermer la parenthèse provocatrice que pour mieux renvoyer de manière abrupte au caractère indécidable des images ozuiennes ». Voir Diane ARNAUD, Mathias LAVIN, « L’image du vase », art. cit., p. 153.

ce qui était prévu par le créateur¹⁴⁵.

En considérant la *métis* cinématographique, nous envisageons plus précisément le monde quotidien d'Ozu. À l'encontre d'une vie insouciant et sans accident, le quotidien est aussi un réservoir d'attitudes à même de contrecarrer la totalité et le simplisme, le moyen même de la résistance de l'ouvert, qui se réalise par le doute et l'inquiétude. Il y a néanmoins une limite à ce rapprochement de la manière agambenienne et de la tactique certaldienne. Une tactique vise à vaincre un adversaire plus fort. Chez Ozu, rien de tel : les techniques employées ont pour but de vivre en paix, d'élaborer un espace libre dans les lieux dominés¹⁴⁶, en abandonnant la tentation de l'hégémonie. Le monde ozuien est un système qui tolère ce qui le contrecarre, car les éléments réfractaires au système ne cherchent pas à le détruire mais à cultiver ses possibles. Ainsi, on comprend mieux comment fonctionnent le style – la possession parfaite des moyens, c'est-à-dire la régulation de tous les paramètres de la création – et la manière – la vacillation qui désœuvre le style en utilisant les règles de façon aléatoire, en les contredisant ou en fournissant pléthore de contre-exemples, en variant sans jamais répéter. À l'instar du jeu dans les règles et de la tactique dans l'espace stratégique, le premier (le style) n'est que le résultat de l'exercice de la seconde (la manière), et la seconde ce qui rend vivant le premier, à savoir la dynamique qui l'anime et lui permet de se maintenir en se parachevant.

Un monde à éprouver

Pour refermer ce chapitre, il convient d'ouvrir une réflexion sur le terme de monde. Avant d'évaluer le degré de sa multiplicité, il est en effet utile de déterminer ce qu'il est en soi, de revenir sur ce terme que nous utilisons généralement dans notre travail. Qu'est-ce qui nous permet de parler de monde (parfois d'*univers*, mais cette distinction appartient à la partie suivante) plutôt que de diégèse ou de représentation ? Cette question recoupe en partie le dernier duo d'opposition que nous avons relevé : familier contre étranger. Si dans la réalité l'un se constitue au contact de l'autre par le biais du quotidien, les fictions font état d'une séparation déjà opérée entre les deux pôles. D'ordinaire, la partie familière est d'ailleurs restreinte, se limite à ce qu'on appelle la situation initiale en narratologie, et plus particulièrement au cinéma, à ce qu'on peut apprendre au début de l'exposition continue. Il y a un parallèle quasiment exact entre familier et sécurité d'une part, étranger et péripétie

¹⁴⁵ Michel de CERTEAU, *L'Invention du quotidien*, T. 1, *op. cit.*, p. 245-249.

¹⁴⁶ L'« *espace est un lieu pratiqué* » pour Michel de Certeau. *Ibid.*, p. 173.

d'autre part, tant la tension et le rythme cinématographiques sont liés à l'irruption de l'inattendu, qui peut être contrecarrée par un moment de relâchement apporté par un élément connu des personnages que l'on suit. Bien entendu, les fictions sont en fait toujours en partie familières – elles jouent de codes et de références connues par le récepteur – et en partie étrangères – l'élément connu est toujours découvert une première fois par le récepteur. Mais cela ne les empêche pas de traiter ces informations comme supposées connues ou supposées étranges, c'est-à-dire de les présenter selon un mode d'apparaître différent, qui peut être donné comme familier ou étranger selon l'effet recherché. Ainsi, bien que la plupart des fictions ont la représentation comme outil, certaines travaillent davantage un mode d'apparaître du familier, qui privilégie la régularité et les remous tranquilles à l'extraordinaire et la tension dramatique. Ces remarques nous permettent d'envisager la question de la mondanité selon l'angle de l'habitabilité : une fiction fait monde lorsqu'elle permet la mise en place d'un système esthétique souple, qui s'éprouve sensiblement. Et cela dépend moins du contenu que de la forme retenue :

Ce respect rigoureux de la forme permet de mieux exprimer l'intimité entre les êtres, montrant clairement, bien que cela puisse paraître paradoxal, que la relation humaine la plus intime n'est pas immuable, qu'elle est instable et éphémère. C'est justement pour cette raison que chaque instant de la relation, même le plus anodin, est si précieux¹⁴⁷.

Ce que Tadao Sato souligne, c'est que malgré l'esthétisation et l'usage d'artifice apparent chez Ozu, il est possible d'effleurer le fond des relations humaines – c'en est peut-être même au contraire un moyen d'accès¹⁴⁸. C'était d'ailleurs le but avoué de la société de production dont le directeur Shirô Kido énonçait le programme artistique, en 1924 : « nous, à la Shochiku, préférons considérer l'existence d'une manière chaleureuse et optimiste [...]. Nous entendons résister à l'acceptation aveugle d'une quelconque banale règle morale, et utiliser la critique de la morale comme point de départ pour appréhender la réalité des êtres humains¹⁴⁹ ». Le producteur appelait de ses vœux des films mettant en avant la joie et le salut plutôt que le désespoir et l'abandon (notons qu'il n'accueillit pas toujours favorablement les films Ozu, comme *Gosses de Tokyo*, pour cette raison) mais également des films dépeignant le monde tel qu'il était plutôt que tel qu'il devrait être selon la loi morale. L'adéquation exacte

¹⁴⁷ Tadao SATO, *Le Cinéma japonais*, T. 2, *op. cit.*, p. 74.

¹⁴⁸ Précisions que la notion d'habitabilité est cruciale pour nous. Nous défendons l'idée qu'une saga qui n'aurait de cesse de dévoiler la moindre parcelle de non-dit, de hors-champ, en ajoutant toujours de nouvelles prothèses filmiques, ne saurait que créer une fiction inhabitable. L'habitabilité d'un monde fictionnel dépend absolument de sa capacité à cacher des choses, à se faire plus grand que ce qu'il est capable de montrer. Que les moyens employés soient artificiels n'est pas un obstacle, bien au contraire : les fictions qui tentent d'épouser absolument la réalité sont bien souvent des fictions totalisantes.

¹⁴⁹ Shirô KIDO, cité dans Donald RICHIE, *Le Cinéma japonais*, *op. cit.*, p. 57.

entre Ozu et les aspirations du directeur (qui devint président entre 1954 et 1977) n'est pas évidente, mais il est en revanche flagrant qu'ils partageaient l'ambition de représenter filmiquement le monde de la vie, dans une optique bienveillante et didactique.

De l'autre côté de l'interprétation, Paul Schrader instaure Ozu comme représentant du style transcendantal, qui « préfère l'irrationalisme au rationalisme, la répétition à la variation, le sacré au profane, le déiste à l'humaniste, le réalisme intellectuel au réalisme optique, la vision en deux dimensions à la vision en trois dimensions, la tradition à l'expérimentation, l'anonymat à l'individualisation¹⁵⁰ ». Nous revenons brièvement à Schrader pour clarifier ce qui, à ce stade, nous oppose. Au gré de l'analyse du style ozuien, nous pouvons argumenter que la forme n'a rien d'irrationnel puisqu'elle établit et suit des règles structurelles effectives. Ensuite, la variation n'est que l'autre face de la répétition qui n'est jamais parfaite et à ce titre, elle domine largement le cinéma d'Ozu (cette remarque entraîne conséquemment une remise en cause de la tradition au profit de l'expérimentation). Si nous ne pouvons pas statuer l'omniprésence du profane sur le sacré, il semble en revanche que des éléments très concrets traitent de l'humaniste aux dépens du déiste. Les personnages, sans faire triompher l'individualisation à outrance (la tentative de faire communauté est manifeste), n'en restent certainement pas au stade de l'anonymat comme l'analyse des personnages-fonctions l'a prouvé. Quant aux caractéristiques optiques, nous avons essayé de montrer que l'habitation de la forme conduit à une forme de réalisme optique, tandis que d'autres commentateurs se sont chargés de montrer que la question du nombre de dimensions dans le cinéma d'Ozu était bien plus complexe qu'une opposition simple entre deux et trois¹⁵¹. À moins que la définition du style transcendantal soit inexacte ou que notre analyse soit irrecevable de bout en bout, il est raisonnable d'éloigner la proposition de Schrader. Or le style transcendantal repousse les caractéristiques du monde de la vie, qui se prête pourtant mieux au cinéma d'Ozu. Le cinéaste ne se retire aucunement du monde puisqu'il n'a de cesse de le présenter dans ses films.

La fiction ozuienne se donne ensuite comme monde habitable parce qu'elle s'ouvre à la pensée, au temps, et ce par la fréquentation répétée de ses composants. Elle existe pour elle-même tout en permettant à son récepteur de s'y intégrer, de s'interroger à son contact. Elle n'est pas seulement vue et entendue mais perçue. « Percevoir n'est pas voir ; percevoir c'est

¹⁵⁰ Paul SCHRADER, *Transcendental Style in Film*, *op. cit.*, p. 11. Traduction personnelle de « chooses irrationalism over rationalism, repetition over variation, sacred over profane, the deific over the humanistic, intellectual realism over optical realism, two-dimensional vision over three-dimensional vision, tradition over experiment, anonymity over individualization ».

¹⁵¹ Bordwell, maintes fois repris, estime que le réalisateur utilise les deux conjointement : « Ozu travaille sur une composition en deux dimensions et une mise en scène en trois dimensions ». David BORDWELL, « Regarde encore ! Regarde bien ! Regarde ! » (préface), dans Diane ARNAUD, Mathias LAVIN (dir.), *Ozu à présent*, *op. cit.*, p. XI. Voir aussi les travaux de Clélia Zernik.

en même temps, savoir, se rappeler, anticiper et rêver les choses¹⁵². » Clélia Zernik envisage deux valeurs en jeu dans l'image, graphique et affective, qui peuvent « dans l'art de les superposer que manie si bien Ozu, contourner la platitude des images et inventer une stéréoscopie proprement esthétique¹⁵³ ». La platitude éventuelle des images permet la profondeur des émotions, dans un film qu'on ne suit pas mais qu'on éprouve. C'est ce qui est mis en évidence par l'étude de la nature du regard de la caméra, des inventions formelles travaillant la porosité ou de l'usage astucieux de ruses formelles, qui impliquent le spectateur à se positionner par rapport aux images et l'invitent à se confronter au monde qui se déploie devant lui. En plus de l'épaisseur affective des images, Ozu travaille également l'épaisseur temporelle, en dépit de son ancrage exclusif dans le présent.

Afin de vaincre la tyrannie du présent qui change constamment, il ne restait donc d'autre ressource que d'exprimer ce temps labile et évanescant, toujours en fuite d'instant en instant sans que l'on puisse le saisir jamais, en le faisant se réitérer par des répétitions qui bloquent en quelque sorte son écoulement et peuvent être appropriées comme du passé. Le temps humain dont rêvait Ozu, décalé sur la présence ou l'absence de la répétition, prolonge ainsi le temps vers l'avenir et le fait perdurer insensiblement¹⁵⁴.

Dans la dynamique de répétition et de variation, Yoshida décèle une densification du présent, qui en s'enroulant sans cesse sur lui-même, se prolonge vers le passé et le futur à la fois. Progressant dans la filmographie, le spectateur observerait les films comme il gravirait un escalier à retours avec jour, pouvant à tout moment regarder vers le bas pour contempler les répétitions déjà effectuées, ou vers le haut pour anticiper celles qui se préparent¹⁵⁵. Cela fait écho à l'insistance sur ce qui se passe ici et maintenant dont nous faisons état plus haut : cette caractéristique ne peut contribuer à faire monde que si elle s'enrichit du passé sous-jacent qui a donné naissance à la situation présente et de l'avenir probable de ce présent dont nous profitons. Il y a bien d'autres moyens que donner une image aux autres temps pour parvenir à les rendre sensibles.

La méthode privilégiée par Ozu consiste d'une part à se servir d'artifices pour organiser son monde de manière à favoriser l'épreuve sensible du spectateur, d'autre part à exposer cet artifice pour souligner le manque de naturel du cinéma, afin de produire une sorte de réalisme critique, qui ne partirait pas du postulat que le cinéma est ontologiquement réaliste. À l'hypothèse d'un cinéaste (réaliste) du dépouillement, Hasumi oppose les chorégraphies synchronisées des employés de *Printemps précoce*, qui se rendent au travail

¹⁵² Clélia ZERNIK, « Surface et profondeur dans le cinéma de Yasujirô Ozu », art. cit., p. 122.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ Kijû YOSHIDA, *Ozu ou l'anti-cinéma*, op. cit., p. 236.

¹⁵⁵ Je remercie Raphaël Bonnet d'avoir attiré mon attention sur l'escalier à retours, qui figure avec justesse la répétition éternelle du motif.

d'un même pas comme une assemblée de fourmis et se tournent comme un seul homme vers le train qui les y mènera ; et dans une moindre mesure, les collègues de *Fin d'automne* marchant ensemble du même pas comme des enfants chantant une comptine¹⁵⁶. Le cinéma, qui permet de tels agencements, manque de naturel, il est le lieu de la composition visuelle et non du réalisme. Toutefois, c'est dans ces mouvements artificiels que réside une dynamique autre : « À mesure que, dans son récit, Ozu se rapproche du silence, il modifie le rythme même de la durée, grâce à une image intervenant dans la narration, détachée du récit, et qui instaure une forme radicale de loquacité : c'est ce rapport qui crée la *fraîcheur* d'Ozu¹⁵⁷. » Cette *fraîcheur* dont parle Hasumi rejoue le paradoxe énoncé par Sato : ici, c'est bien l'originalité de la forme et la liberté prise par rapport à ce qui semble naturel, qui donne accès à une autre dimension de l'histoire et des personnages, qui elle ressemble davantage à la complexité du monde. Le « réalisme étroitement sélectif d'Ozu¹⁵⁸ » est un compromis entre le réalisme (qui n'explique pas tout) et l'intimité (qui se construit à partir des personnages que l'on finit par connaître)¹⁵⁹. Les procédés artificiels donnent donc à percevoir l'image comme telle, une image du monde. Mais ce faisant, ils encouragent à l'aborder avec un regard analytique voire critique, qui donne en retour accès à une épaisseur comparable à celle du monde de la vie. C'est une telle astuce qui peut justifier l'absence de gros plan au profit du plan rapproché : si le gros plan traduit un rapport perceptif que l'on peut qualifier de réaliste (objet augmenté par l'attention, le désir, etc.), il tend à faire ressortir son étrangeté. Cette étrangeté elle-même n'est pas inexistante dans la réalité, mais Bruce Bégout nous rappelle que la grande majorité du temps, elle est *déjà* pacifiée par le quotidien. Dès lors, les plans rapprochés d'Ozu ne nous permettent-ils pas d'esquiver la « surface opaque d'un lac dont on ne perçoit pas le fond¹⁶⁰ » que représentent les yeux d'autrui, pour lui préférer un contact apaisé et propice à la communication, beaucoup plus habituel dans nos vies ?

Conclusions partielles

Arrivés au terme de cette première exploration du monde ozuien, nous pensons avoir

¹⁵⁶ Shigehiko HASUMI, *Yasujirô Ozu, op. cit.*, p. 115-117.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 126.

¹⁵⁸ Donald RICHIE, *Le Cinéma japonais, op. cit.*, p. 18.

¹⁵⁹ « This narrational tactic contributes to some of the most commonly felt effects of the Ozu film: its "realism" (as in real life, characters don't explain all) and its intimacy (we come to "know" these characters because their existence is almost completely circumscribed by the span of the film). » David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema, op. cit.*, p. 54.

¹⁶⁰ Bruce BÉGOUT, *La Découverte du quotidien, op. cit.*, p. 210.

clarifié les aspects de la quotidienneté de ce monde. Elle n'est pas une « représentation méticuleuse des platitudes banales et insipides de de la vie de tous les jours » dans laquelle « rien n'est expressif, tout est froideur¹⁶¹ » et ne dépend en fait pas des éléments qui y sont présentés. Ce qui importe en revanche, c'est le mode d'apparaître. Les histoires se déroulent selon une causalité quotidienne, caractérisée par la répétition et l'alternance entre cause unique, multiple et hasard. Elles décrivent des événements non pas froidement mais sans dramatisation s'ajoutant à l'expression première des personnages. Elles sont un repoussoir à la totalité car elles contiennent (et reproduisent) des trous invariables, ellipses ou images manquantes, qui manifestent que l'on ne peut pas tout dire de la vie. Dans le même temps, à la compréhension ordinaire des fictions s'ajoute d'une part une thématization imagée qui prend en charge la part d'imaginaire avec laquelle tout un chacun avance dans le monde, et de l'autre une élucidation par l'expérience, en se confrontant aux recoupements des lignes narratives qui donne accès au sens des films selon une réflexion propre au quotidien. Il n'y a rien d'insipide ni de froid là-dedans, seulement une façon d'appréhender l'événement, qui n'est ni spectaculaire ni intégrale.

Ce sont les mêmes raisons qui repoussent l'idée de disparité, ou « désunion réelle ou potentielle entre l'homme et son environnement qui culmine dans une action décisive¹⁶² », action qui peut être retardée provisoirement par l'ironie et peut se décliner en une série de plusieurs actions décisives. Comme nous l'avons vu, même si des tensions, oppositions et bascule d'avis, voire de situation ont lieu, elles n'ont pas pour effet de mettre en danger le monde quotidien. Il est d'ailleurs assez rare que l'espérance d'un surplus de vie hors du quotidien soit formulé par les personnages : cela n'arrive que dans les mots de Noriko de *Voyage à Tokyo* – « Parfois je me demande au milieu de la nuit ce que je deviendrai si ça continue. Je suis angoissée par la monotonie de ma vie. J'attends quelque chose au fond de mon cœur. » – et dans ce cas encore, Noriko entend dépasser son veuvage et peut-être se

¹⁶¹ Paul SCHRADER, *Transcendental Style in Film, op. cit.*, p. 39. Traduction personnelle de : « The everyday : a meticulous representation of the dull, banal commonplaces of everyday living [...]. In the everyday nothing is expressive, all is coldness. » Schrader utilise dans son texte le terme français « le quotidien » et reconnaît que pour parvenir à ce résultat, la stylisation l'emporte sur le réalisme.

¹⁶² *Ibid.*, p. 42. Traduction personnelle de : « Disparity : an actual or potential disunity between man and his environment which culminates in a decisive action ». Voir aussi p. 43-47. L'exemple donné par l'auteur est la série de pleurs à la fin du *Goût du saké*, qui est assez difficile à identifier : Masako ne pleure qu'une seule fois, hors-champ (elle se maîtrise lorsque son père vient la voir) et on ne saurait dire si l'on doit comprendre que la disparité qui sera résolue est la tristesse de cette dernière ou la gêne que sa tristesse provoque pour son père qui la force à partir...

remarier ainsi que son beau-père le lui conseille¹⁶³, et non échapper au quotidien (sa discussion précédente avec la sœur de Shoji montre qu'elle a déjà accepté la marche inéluctable de la vie). Les personnages d'Ozu, partagés entre leurs fonctions et leurs particularités individuelles, qui s'héritent au fil des générations d'acteurs, sont déjà quotidiennés et comprennent que pour « s'épargner des désillusions futures, il est bon de savoir au préalable que l'existence ne peut s'accomplir qu'avec une certaine forme de constance dans le temps et de stabilité dans l'espace¹⁶⁴ ». Ils n'ont aucun besoin de la « vision gelée de la vie qui ne résout pas la disparité mais la transcende¹⁶⁵ » en donnant accès au *satori* (l'illumination, qui permet de voir la vie comme elle est). Le système stylistique rigoureux mais empreint de manière et de jeu voire de ruse, son réseau de relations entre des formes fixes et leurs transformations poreuses, donnent largement accès à l'empan de la réalité, non pas cette deuxième réalité derrière la nôtre dont il faudrait commencer par prouver l'existence, mais la complexité sensorielle et affective de la seule réalité. Ils parviennent également à faire coexister des émotions contradictoires sans les fixer dans une stase permanente, en unifiant la vision et en recherchant la communauté des êtres. Il donne une image noble de la vie sans excès ni ascèse : « la grandeur d'Ozu vient sans doute de ce qu'il échappe au dilemme simpliste qui oppose l'euphorie de la stylisation à la noire ingratitude du morne réalisme¹⁶⁶ ».

Le quotidien d'Ozu ne cherche donc pas à être transcendé, parce qu'il n'a aucun besoin de l'être. Les personnages qui traversent ce monde quotidien peuvent ponctuellement chercher davantage que ce mode d'existence – il s'agit surtout de rechercher la meilleure voie possible dans ce mode inchangeable – mais la quête de supplément d'âme ou d'éternité qui s'achève par la transcendance ne saurait être généralisée à ces personnages et encore moins à la filmographie.

En vérité, il n'y a pas de retour des mêmes faits, mais uniquement de *la même manière de faire*. [...] Que le quotidien exclut l'exceptionnel et tout événement inhabituel, il ne le doit qu'à la faculté nivellante de la répétition laquelle, en effaçant apparemment les différences et les singularités, constitue un monde où tout est égal¹⁶⁷.

C'est dans ce fait que réside l'humanité ozuienne : l'égalité du monde traite toutes et tous de

¹⁶³ Noriko est même le personnage qui *incarne* l'espoir d'après Jonathan ROSENBAUM, « Ozu est-il lent ? », art. cit., p. 182. Dans la deuxième partie, nous reviendrons sur cette scène pour montrer combien elle prend effectivement en compte les autres possibles de Noriko et du monde.

¹⁶⁴ Bruce BÉGOUT, *La Découverte du quotidien*, op. cit., p. 387.

¹⁶⁵ Paul SCHRADER, *Transcendental Style in Film*, op. cit., p. 49. Traduction personnelle de : « Stasis : a frozen view of life which does not resolve the disparity but transcends it. » Sur les remarques suivantes au sujet du *satori*, voir aussi p. 51-52 et p. 54-55.

¹⁶⁶ Alain MASSON, « Bien définir et bien peindre », art. cit., p. 32.

¹⁶⁷ Bruce BÉGOUT, *La Découverte du quotidien*, op. cit., p. 372-373.

la même façon, en leur donnant les mêmes outils et en les observant avec la même sérénité. Et cette caractéristique principale du monde ne remet en cause aucune de ses nombreuses facettes :

Pris comme classiciste, Ozu devient un grand conteur. Pris comme un réalisateur de “cinéma d’art”, il devient un moraliste profond, sensible à l’ambivalence d’un monde changeant. Pris comme réalisateur “paramétrique”, il est l’un des grands réalisateurs expérimentaux. [...] Ce cinéma devrait aussi mener les spectateurs à réfléchir aux limites et possibilités du film lui-même. C’est vers ce cinéma qu’Ozu nous mène. Il offre à la fois une poésie de la vie quotidienne et une vision de la poétique du cinéma. Tout ce qu’il demande est notre attention¹⁶⁸.

Les mots avec lesquels David Bordwell achève la première partie de son ouvrage indiquent que, tout en considérant les films comme des objets produisant des effets (et non des textes à lire), ceux-ci sont le résultat d’un système précis et conscient de soi. Mais bien que ces différents aspects permettent de déployer le monde quotidien dans sa complexité, il nous reste à en développer un aspect méconnu malgré de nombreuses intuitions non exploitées – la multiplicité du monde –, ainsi que la force – le désir – qui vainc la monotonie et la morosité au profit de la variation et de l’harmonie.

¹⁶⁸ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, *op. cit.*, p. 178-179. Traduction personnelle de : « Taken as a classicist, Ozu becomes a great storyteller. Taken as an “art-cinema” director, he becomes a profound moralist, sensitive to the ambivalence of a changing world. Taken as a “parametric” director, he is one of the great experimental filmmakers. [...] This cinema should also lead spectators to reflect on the limits and possibilities of film itself. It is toward this cinema that Ozu points us. He offers both a poetry of everyday life and a vision of the poetics of cinema. All he asks is our attention. »

Deuxième partie

Multiplicité du monde

Les vies que nous n'avons pas vécues, les êtres que nous n'avons pas aimés, les livres que nous n'avons pas lus ou écrits, ne sont pas absents de nos existences. Ils ne cessent au contraire de les hanter, avec d'autant plus de force que, loin d'être de simples songes comme le croient les esprits rationalistes, ils disposent d'une forme de réalité dont la douceur ou la violence nous submerge dans les heures douloureuses où nous traverse la pensée de tout ce que nous aurions pu devenir¹.

Pierre Bayard.

Note introductive

Dans la première partie, nous avons établi que nous nous trouvons dans un monde quotidien, construit selon une balance entre familier et étranger. Cela n'établit en rien un cadre rassurant et inamovible, mais une dynamique créative cruciale. Nous pouvons désormais nous éloigner un peu du quotidien, non pour le nier, mais pour remarquer que dans un mouvement quasiment inverse (comme l'image du miroir), les films ozuiens se déclinent en *mondes* différents. Phénomène paradoxal, la quotidienneté à l'œuvre dans les films ne met pas en place *un seul et même monde*, quotidien et habituel qui serait – pour le nommer – le monde de la réalité, mais une multiplicité de mondes. Qu'entendons-nous par-là ? D'une part, que nous prenons à cœur les intuitions précédentes de films qui se répondent, de personnages qui se reconduisent, de situations qui se reproduisent ; mais que cela n'est possible qu'en admettant la multiplicité du monde, étant entendu qu'il est impossible d'envisager une suite temporellement logique de ces films. D'autre part, que nous récusons l'idée d'un Tout ozuien qui unifierait *a priori* les différences par le commun, qui ne pratiquerait les variations que pour en montrer la répétition, c'est-à-dire qui ne développerait des histoires individuelles que pour parler des conditions de vie dans le Japon des années cinquante et soixante : c'est plutôt en s'attachant à l'individualité de chaque trajectoire de vie qui se décline dans les métrages, en centrant temporairement le monde sur chaque, qu'il dessine, *a posteriori*, les possibilités d'existence d'une communauté des êtres.

Revenons sur quelques notions avant de décrire le projet de cette partie. D'abord, ces mondes multiples ne sont pas contradictoires avec le quotidien, bien qu'ils en constituent le miroir. En effet, rappelons qu'avec Bégout, nous avons envisagé la pensée quotidienne comme étant *incohérente, claire seulement en partie et non exempte de contradictions*². Bien

¹ Pierre BAYARD, *Il existe d'autres mondes*, op. cit., p. 68.

² Bruce BÉGOUT, *La Découverte du quotidien*, op. cit., p. 439-441.

que le quotidien se charge de lisser les apories de la vie sur laquelle l'individu inquiet pourrait buter, ces étrangetés et contradictions internes existent. Dans les films, elles se manifestent selon une logique individuelle (comme la personnalité du père de *Fleurs d'équinoxe*) et selon une logique commune (entre personnages-fonctions par exemple, ce qu'il nous faut élucider ici) : comme dans la réalité, il est tout à fait possible de traverser la filmographie d'Ozu sans se laisser perturber par ces apories créatrices de multiplicité, qui nécessitent donc attention et décryptage.

Ensuite, il convient de préciser notre terminologie. Dans son ouvrage sur les mondes fictionnels (contemporains), Anne Besson ne retient pas de différence entre « monde » et « univers », dont le choix du mot est souvent régi par la prétention ou non à l'infini. « Le “monde”, “l'univers”, c'est donc ce qui, à jamais inaccessible en tant que tel, dépasse et fédère les occurrences, leur donne leur cohérence tout en permettant leurs prolongements³. » Nous utiliserons à partir de maintenant le terme d'*univers* pour parler de l'œuvre d'Ozu, c'est-à-dire du monde commun – plus ou moins proche de la réalité de son temps – que se partagent les films. Le terme de *monde* servira dès lors pour signifier les lignes qui se dessinent entre un ensemble de films (les trois Noriko semblent faire partie d'un même monde, davantage que de celui d'*Herbes flottantes*). L'échelon le plus petit sera celui du film, qui décrit un *environnement*. Notons que la définition de Besson se prête bien à nos mondes et notre univers, dont nous gardons la différence, adaptée au cas de la multiplicité des mondes. Il reste enfin à préciser que l'utilisation des thèses de Pierre Bayard en littérature nécessiteront des adaptations pour le cas du cinéma, ainsi qu'une distance : celle qui nous empêchera de faire d'Ozu un auteur de science-fiction. Les mondes-parallèles dont il sera question seront une fois de plus davantage une radicalisation de l'ambivalence fictionnelle développée depuis notre première partie, plutôt que des supputations sur la manière de travailler du créateur.

Nous voyagerons dans les mondes multiples ozuiens en partant des éléments les plus simples. Dans le quatrième chapitre, les intuitions de nos prédécesseurs nous incitent à l'exploration des lignes d'histoires secondaires, proposées par des personnages ou même des objets, puis à l'étude des réécritures et réinterprétations des narrations. Le cinquième chapitre est l'occasion d'investiguer plus profondément sur les remakes d'Ozu, éléments répétitifs s'il en est : ces films déjà beaucoup commentés sont particulièrement riches pour éprouver nos concepts. Le sixième chapitre peut alors revenir sur l'impossible énoncé plus tôt, pour proposer malgré tout une temporalité de ces mondes multiples.

³ Anne BESSON, *Constellations : Des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*, Paris, CNRS, 2015, p. 49.

Chapitre IV

Un univers à explorer : lignes secondaires, réécritures, réinterprétations

1 – D'une ligne à l'autre

Il peut paraître incongru de s'étonner de l'existence de lignes secondaires dans la trame narrative d'Ozu, car les films en général sont tout à fait capables de développer des fils d'histoire se développant de façon conjointe ou indépendante. Mais le plus souvent, ces lignes travaillent ensemble à un but commun, comme c'est le cas dans les films chorals, dans lesquels les lignes sont vouées à se croiser en un nœud à un moment donné de la fiction. Les choses sont bien différentes chez Ozu : la causalité parfois trouble et le caractère peu dramatisé de ses narrations donnent aux lignes qui les composent un aspect particulièrement indépendant. Ce n'est pas qu'elles n'ont aucun lien les unes avec les autres, mais elles semblent toujours avoir une origine, un cœur et une direction propres. De plus, comme les personnages semblent agir pour eux-mêmes, ils échappent plus facilement à la narration. Les lignes narratives posent dès lors problème dans cet univers : qu'est-ce qu'un personnage *secondaire* par rapport à un *principal* ? Dans quelle mesure peut-on dire qu'il ou elle décrit une *ligne* propre ? Les éléments autres qu'humains sont-ils capables de faire de même ?

Du personnage secondaire à sa ligne secondaire

Commençons par la hiérarchie des personnages. A priori, la reconnaissance d'un personnage principal est assez aisée en début de fiction : il s'agit bien souvent du premier personnage à l'écran, c'est-à-dire de la première figure humaine capable de se maintenir plusieurs plans d'affilée. On peut trouver des contre-exemples, mais un film ne peut pas ruser indéfiniment sur l'identité de son personnage principal (à moins de faire de ce doute le sujet du film), qui est en général établie définitivement à un certain moment du film. Même dans un film comme *Psychose* (Alfred Hitchcock, 1960), bien connu pour se débarrasser de Marion Crane à la moitié du film, dont l'intérêt se porte rapidement sur Norman Bates, on ne peut retirer toute centralité à cette dernière : le film est précisément réputé (entre autres choses) pour avoir éliminé son personnage principal. Dans une telle situation, il est plus courant

d'envisager un partage du caractère principal du personnage que de considérer qu'un personnage fréquenté pendant une moitié de film ne l'est plus⁴. À ce titre, il paraît plus aisé de considérer les films d'Ozu comme possédant de nombreux personnages principaux que de prétendre qu'il n'y en a pas. En revanche, les films utilisent des méthodes qui complexifient cela et parviennent à un effet comparable – toute proportion gardée – à la disparition de Marion Crane.

Nous avons déjà abordé un film travaillant cela en début de fiction : il s'agit de *Dernier caprice*, que David Bordwell analysait pour sa capacité à jouer sur l'étirement des ouvertures et la subordination des lignes narratives. Pour le théoricien américain, la ligne d'Akiko et Noriko (deux femmes que la famille veut marier) est bien secondaire et celle de Manbei lui est préférée. Mais est-ce aussi évident ? Lorsque l'on prend en compte la continuité de la durée et la régularité des blocs de séquences que nous avons établies au chapitre précédent, rien n'est moins sûr. Il est vrai qu'après le bloc initial de dix minutes présentant les deux belles-sœurs, le film bifurque : introduite par un intermède plaisant dans les bureaux de la brasserie où Hisao (le gendre de Manbei) travaille, la séquence suivante présente le duo Manbei-Fumiko (le père et sa fille) autour duquel se cristallise la tension du film (la seconde réprouvant la liaison amoureuse du premier). Mais dans ce morceau de moins de cinq minutes, l'oncle qui a présenté le Taureau à Akiko est précisément en train de raconter cette rencontre : le film revient bien vite (en un bloc de cinq minutes) au bureau où Noriko travaille avant de se rendre à la fête des adieux pour son soupirant. En somme, l'ouverture sur les belles-sœurs dure environ vingt minutes. Or le bloc sur Manbei, qui débute le lendemain de la fête, dure vingt-cinq minutes : après une amorce narrative dans les bureaux, Manbei sort, suivi par un employé qui soupçonne sa liaison, mais qui est repéré par son patron qui le remet à sa place pour pouvoir enfin se rendre chez sa maîtresse et voir sa fille⁵. Nouvel intermède, puis Hisao raconte ses propres doutes à sa femme Fumiko, qui confronte son père : il se fâche, rabroue sa fille et retourne chez sa maîtresse. Ensuite, nous retrouvons déjà Akiko.

Autrement dit, le bloc exposant les enjeux de Manbei n'est pas beaucoup plus long que celui qui a ouvert le film. De plus, la séquence qui s'ouvre à sa suite introduit à son tour une certaine durée où les belles-sœurs ont une place privilégiée pendant une dizaine de

⁴ Nous pourrions débattre également de la *transmission* du caractère principal de Marion à sa sœur Lila qui forme dès lors avec elle un duo principal ; mais cette réflexion sort clairement de notre sujet. Cet exemple montre en tout cas que le temps passé à suivre un personnage est un paramètre important pour déterminer le caractère principal d'un personnage.

⁵ Pour rappel, Manbei est veuf, mais sa relation avec cette femme (Sasaki Tsune) a été adultérine. Leur fille (supposée) Yuriko a d'ailleurs le même âge que Noriko. Malgré la ressemblance des lignes, c'est d'ailleurs une différence notable avec *Herbes flottantes*, où Komajuro a d'abord fréquenté une première femme avant de rencontrer la seconde, avec laquelle il n'est pas marié.

minutes. Or à ce moment, le père prend une place bien paradoxale : sa centralité n'est affirmée définitivement que parce qu'il subit sa première attaque cardiaque ; l'enjeu vital de Manbei occupe le devant de la scène, mais ce n'est qu'en tant qu'il fédère alors la famille autour de la possibilité de sa disparition. Aussi ne devrait-on pas considérer cette deuxième moitié de film comme la ligne principale du film qui concerne Manbei (qui meurt d'ailleurs avant le dernier quart du film) mais comme une autre ligne narrative, presque indépendante, où la famille doit envisager sa recomposition après le décès du père, et qui reste parcourue des autres lignes – les sentiments amoureux de Noriko, le remariage refusé par Akiko ou le destin de la brasserie. Cette précision ne remet aucunement en cause l'organisation ludique relevée par Bordwell. En revanche, la compréhension rigoureuse de la narration par ce dernier l'incite à exagérer la hiérarchie entre les lignes, que *Dernier caprice* ne pratique que mollement, que ce soit dans l'attention portée aux affects de chaque ligne ou à la durée équivalente qui leur est accordée. Moins qu'un effet de retardement de la ligne principale, nous remarquons plutôt une alternance des lignes Akiko-Noriko et Manbei-Fumiko qui débouche sur une ligne familiale croisant les précédentes sans les englober, ses enjeux ne chassant pas les leurs.

Nous avons spontanément parlé de ligne secondaire se rattachant à un personnage. Mais comment ce personnage dessine-t-il sa ligne ? Le premier réflexe serait de penser que cela se fait automatiquement : un personnage autonome manifestant des enjeux propres provoquerait l'esquisse d'une ligne correspondante. Mais cela n'est pas toujours le cas. Dans *Le Goût du riz au thé vert*, il n'est pas évident de déterminer immédiatement les lignes du film. À en croire Jean-Michel Frodon, il y aurait deux parties de films bien définies, une première heure de comédie sur la question du mariage de Setsuko, une seconde de mélodrame autour du ménage de Taeko et Mokichi (tante et oncle de la précédente). Alors que la première montre alternativement la frivolité des femmes puis des hommes, la seconde débute par une discussion de couple très sérieuse et contient notamment la séquence de train accueillant la réflexion de Taeko⁶. Le passage de l'une à l'autre se perçoit également par les lieux employés : assez divers au début (maison, station thermale, rue, théâtre, stade, vélodrome, *pachinko*, bar), la fin se recentre dans les espaces intérieurs et plus particulièrement domestiques. En revanche, il faut noter un début comme celui de notre précédent exemple : nous suivons d'abord Setsuko et Taeko dans leurs loisirs – trente minutes pendant lesquels Mokichi et Noboru (Non-chan) paraissent bien secondaires –, pour sentir

⁶ Jean-Michel FRODON, *Treize Ozu, op. cit.*, p. 47-50.

ensuite poindre la thématique du mariage malheureux, bien avant que le mariage arrangé de Setsuko ne soit envisagé par sa tante. À peine cela est-il posé – séquence dans laquelle Setsuko relie les deux sujets : pourquoi accepter un mariage arrangé quand celui de sa tante est visiblement un échec ? –, le film se rapproche de Non-chan et surtout de Mokichi. Le caractère de celui-ci se précise tandis qu’il aide Setsuko à tenir le mariage à distance. Un comportement protecteur vis-à-vis de sa nièce qui fait retour vers la première ligne en alimentant la colère de sa femme.

Les deux parties ne suivent donc pas vraiment deux lignes bien différentes. D’une part chaque partie est elle-même séparée en deux : dans la première moitié, qui pourrait être le temps de l’innocence, Setsuko accorde sa confiance à sa tante, puis à son oncle ; dans la seconde, qui marque le retour du refoulé, le cas de Setsuko met en évidence les tensions du couple, qui semble éclater dans les aveux puis se réconcilie. D’autre part, on voit combien les lignes du film sont tressées : la ligne narrative du mariage de Setsuko est davantage une double ligne Setsuko-Taeko et Setsuko-Mokichi fonctionnant en miroir, qui met en lumière la ligne du mariage en difficulté, Taeko-Mokichi. Ce qui est frappant, c’est que Noboru, pourtant présent dès la première séquence et présent régulièrement au cours du film, ne semble pas disposer d’une ligne propre. Lorsqu’il est avec Mokichi il fonctionne comme un prolongement de ce dernier et quand il est avec Setsuko, il recueille avant tout sa parole. Malgré sa proximité de fonction que nous avons relevée avec les rôles de jeunes hommes généreux et sérieux – Hattori (1949) et Hiroshi (1950) –, Non-chan reste une périphérie de Setsuko, dont l’enjeu premier est d’échapper au mariage arrangé et non de se marier elle-même. C’est sans doute la raison pour laquelle Frodon estime que le rapprochement des jeunes gens à la fin du film est une « pirouette scénaristique » vouée à « ne pas souscrire de manière univoque à ce que son film a malgré tout raconté », la réconciliation du couple plus âgé dont le mariage arrangé n’est pas condamné en soi⁷. Notre conclusion diffère légèrement, dans la mesure où la ligne narrative de Setsuko ne saurait être tenue pour secondaire (elle est principale à deux titres : elle se maintient tout du long et participe pleinement à l’articulation du film) et où, conséquemment, cette dernière séquence n’est pas une pirouette compensant maladroitement l’autre ligne narrative, mais le tout début d’une nouvelle ligne narrative : Setsuko l’a emporté, ce n’est que maintenant qu’elle peut songer à l’amour, peut-être (mais pas forcément) avec Non-chan.

⁷ *Ibid.*, p. 53.

Le cas de Noboru témoigne du fait que malgré ses thématiques propres (la réussite d'étude, l'entrée dans la vie active, l'amour), un personnage peut tenir un rôle important sans indiquer sa propre ligne. Il est en quelque sorte l'inverse du Taureau de *Dernier caprice*, en relation avec Akiko et son oncle, sous-ligne indépendante aux enjeux clairs, malgré l'importance apparemment modeste des personnages secondaires impliqués. Ce qui nous mène au cas de figure où un type de personnage se maintient dans la secondarité. Prenons par exemple le *Goût du saké*, dans lequel évoluent Seitaro Sakuma, l'ancien professeur devenu patron d'un restaurant médiocre, et sa fille Tomoko, qui ne s'est pas mariée et vit avec lui. Dernier avatar du personnage-fonction de Eijirô Tôno*, Sakuma n'est pas en reste quant aux thématiques propres : l'échec personnel et professionnel, l'aliénation du travail, l'alcoolisme. Pourtant, les quatre personnages de Tôno* ont toujours eu le même rôle périphérique, permettant aux autres de se positionner par rapport à lui, mais sans obtenir un développement pour lui-même. Dans ce dernier cas, c'est la présence de Tomoko, jouée par Haruko Sugimura qui pose question : pourquoi Ozu n'a-t-il pas profité d'avoir donné ce personnage secondaire à une actrice souvent centrale dans ses constructions, pour le développer ? Sans doute est-ce parce que cela a déjà été fait : dans la lignée des personnages de H. Sugimura*, Tomoko pointe la part sombre des personnages masculins comme elle désignait son père comme ancien alcoolique dans *Voyage à Tokyo*. Grâce à elle, nous savons que les personnages d'un Chishû Ryû* ne sont pas fondamentalement différents de ceux de Tôno*. La réaction du personnage principal du *Goût du saké* suppose que Tomoko a été comme Masako, la fille de ce dernier. Tomoko est un futur possible des jeunes femmes (pas le seul, ni même le seul dans le cas où il n'y aurait pas de mariage), Tôno est par conséquent un autre père possible pour ces dernières. C'est aussi *Il était un père* qui nous renseigne à ce sujet : Shuhei (Chishû Ryû*) a lui aussi quitté son poste d'enseignant, pour devenir employé. Il redouble d'efforts pour permettre à son fils de mener des études, mais il se sacrifie à la tâche. Différent dans ses objectifs, il n'est pas moins tragique que le vieux professeur Sakuma. Ce personnage toujours secondaire a donc bien eu une ligne personnelle, mais c'est une ligne transversale qui se dessine discrètement dans la filmographie d'Ozu. Notons que le cas de Setsuko du *Goût du riz au thé vert* doit aussi à ce phénomène de transversalité : elle paraît d'autant plus importante et centrale qu'en plus du rôle organisateur qu'elle assure dans son *environnement*, elle reprend la ligne transversale des autres grands personnages féminins d'Ozu.

Les derniers films du cinéaste regorgent ainsi de nœuds reliant des pistes anciennes, autant que d'amorces de nouvelles pistes qui pourraient se développer. Dans *Fin d'automne*, M. Taguchi est surpris de voir sa fille Yoko chez lui : elle lui explique avec le sourire qu'elle

s'est fâchée avec son mari, sans motif plus précis que l'exaspération, et se réfugie ici en attendant qu'il la supplie de rentrer. La manière dont elle gère le conflit rappelle beaucoup O-Taka dans *Été précoce*, qui s'est fâchée sans grand motif et se cache chez son amie Aya jusqu'à ce que son mari ne vienne la chercher. L'une comme l'autre ne sont pas comprises par leurs proches qui mettent en doute leur patience et pointent la mesquinerie à l'œuvre dans leur couple. En outre, les deux femmes paraissent en peignoir, au sortir du bain. En particulier, celui de Yoko est rose à rayures verticales et blanches, à pois. Or dans *Dernier caprice*, Yuriko, la fille supposée de Manbei, en porte un déshabillé tout à fait semblable. La ressemblance manifeste entre les deux jeunes femmes est surprenante, dans la mesure où leurs rôles divergent : la ligne de Yuriko, plus nette bien que secondaire, traite de la filiation. Par rapport à *Herbes flottantes*, où le fils de Komajuro ignore qui est son père, Yuriko sait qui est Manbei. Ou plutôt elle sait que c'est la version officielle, car il est clair que sa mère elle-même ignore s'il est son véritable géniteur. La jeune femme s'interroge à ce sujet, bien qu'elle le traite avec désinvolture : « *Il sera mon père jusqu'à ce que j'aie mon vison* ». Par ailleurs, c'est la seule femme de l'univers ozuien à sortir avec un Américain, Georges (ce qui n'est pas sans inquiéter son père), même si cela rappelle que M. Satake d'*Été précoce* est censé ressembler à Gary Cooper. En l'occurrence, on peut se demander si cette situation – la recherche de filiation (mais peut-être aussi les relations entre Japon et États-Unis) –, était vouée à devenir récurrente. Dans le cas présent, Yuriko est englobée dans la ligne narrative de Manbei, mais les discussions sur la parenté se déroulent en l'absence du père, précisant des enjeux propres pour la fille et sa mère. La ligne est ténue mais elle existe bel et bien, malgré le maintien à la périphérie de la filmographie.

Fictions d'à côté

Les scénarios d'Ozu se déclinent en lignes, peu évidentes dans la mesure où elles sont emmêlées les unes aux autres et très souvent indépendantes. Cela est accru par le procédé de « character-contiguity » que relève David Bordwell, qui remarque qu'un personnage secondaire dans une scène précédente devient souvent principal dans la séquence suivante, sans jamais utiliser de montage alterné⁸. C'est-à-dire qu'avant toute primauté de personnage, le film procède déjà à une attention variable et progressive qui donne à la plus infime ligne narrative, non la même durée, mais la même importance. C'est une réelle présence qui est

⁸ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 53.

accordée momentanément à l'individu, comme un petit rôle de théâtre peut briller comme un premier rôle lorsqu'il occupe seul le devant de la scène.

Continuité et contiguïté sont décidément deux mots qui résonnent de façon particulière dans le cinéma d'Ozu, qui excelle dans le fait de créer du lien par de l'inattendu et de tisser des fils pour le seul plaisir de l'ouvrage, sans but apparent. Plus qu'une somme de lignes narratives, pour Diane Arnaud ce cinéma « a inventé une manière de raconter l'histoire qui invite à décliner les possibles [...] en s'attardant dans un alentour qu'on devine proche⁹ ». Inviter, car le film ne fait qu'amorcer un mouvement qui doit être investi par le spectateur. Décliner les possibles car ce qu'on découvre est à la fois une voie que le film *aurait pu* suivre, mais aussi un *autre possible* pour la voie que l'on suit effectivement. Les plans inauguraux de séquences se chargent d'effectuer un *repérage* des lieux de la fiction, tandis que ceux qui les referment gardent les lieux ouverts malgré l'actualisation qui en a été faite. « L'activité de repérage conduit l'air de rien à envisager le film comme un site départagé par une ligne de démarcation. La fiction en cours est ainsi côtoyée par une fiction potentielle, une *fiction d'à côté*, qui pourrait occuper une place inattendue¹⁰. » C'est d'après l'autrice ce qui est en jeu dans ces séquences bien connues où un jeune personnage tente de quitter le cadre avant de revenir à l'intérieur car celui-ci reste désespérément fixe (*Le Chœur de Tokyo*, 1931 ; *Récit d'un propriétaire*, 1947) : il y a un espace du jeu et un hors-jeu, bien que les deux pourraient être inversés si quelque chose était différent, « un plus tôt, un plutôt, un ailleurs¹¹ ». D. Arnaud trouve de telles pistes dans les paroles des personnages. C'est par exemple Keizo, le plus jeune frère dans *Voyage à Tokyo*, qui regrette d'être arrivé après le décès de sa mère qu'il aurait pu revoir une dernière fois s'il avait pris le train précédent. Ou le couple de *Printemps précoce*, qui remarque que s'ils prenaient ce train, ils seraient de retour à Tokyo dès le lendemain. D'où l'expression de « fiction parallèle sur le mode du conditionnel¹² » qui peut aussi s'évoquer par images, comme le match de baseball du *Goût du saké* dont le stade est montré de l'extérieur sans que le film ne s'y aventure. Notons que cela ne crée pas pour autant de confusion ni ne remet en cause le déroulé de l'histoire : dans *Printemps précoce*, évoquer la proximité de Tokyo souligne le bien-fondé de leur isolement à la campagne, capable de raccommoier leur couple, tout comme le regret de Keizo a une puissance de révélation pour lui.

⁹ Diane ARNAUD, « Montage des possibles », art. cit., p. 89.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p. 92.

¹² *Ibid.*, p. 93.

Dans ces fictions d'à côté se côtoient les possibles enviables ou non, les espoirs autant que les rêves brisés. Ce sont tous ces figurants de bar comme les personnages de Eijirô Tôno, qui regrettent d'avoir donné leur vie pour une entreprise ingrate : et s'ils avaient pu faire autrement ? Mais à la lumière des propositions de D. Arnaud, ces personnages prennent un nouvel aspect. Si le film définit une limite entre jeu et hors-jeu, alors les bars, gares et autres lieux où des figurants s'expriment, bornent l'espace intérieur. Ce n'est pas un hasard si ces figurants ont souvent fonction de commentateurs sur les événements (quand ils les connaissent) ou sur un sujet qui résonne avec le thème du film (comme dans l'hypothèse de la métaphore météorologique de *Fleurs d'équinoxe*). En retrait de la trame principale, ces figurants commentateurs s'expriment depuis une bordure, comme ce qui peut se produire autour d'un événement sportif. L'emplacement de ces moments dans le récit le révèle également : ouvrant le film, ils font évidemment office de propos liminaires au sens fort, amorçant les lignes possibles pour en privilégier une et la suivre. Dans *Crépuscule à Tokyo*, Shukichi et la patronne évoquent les mutations, l'évolution des carrières, les vacances à la montagne de la fille de cette dernière, le tout en évoquant plusieurs spécialités culinaires – foie de calamar, huîtres, riz au brouet vinaigré, saké bien chaud – et le temps qu'il fait – froid, atmosphère qui marque le film. Malgré l'hiver, le thème du voyage est très présent puisqu'ils évoquent avec l'autre client (H. Tanaka) plusieurs localités fameuses du Japon – Anori et Nakiri, péninsule de Shima, île de Kashiko. Ce n'est qu'après tout ça que la tenancière parle de Numata, le gendre de Shukichi qui est enfin une amorce de la trame principale – Takako, fâchée avec lui, s'est installée chez son père – sans qu'il ne s'agisse pour autant de l'intrigue, centrée sur le triangle entre Takako, Akiko et leur mère. De façon moins subtile, le prologue des *Sœurs Munakata* présente le professeur Ushida, qui donne un cours sur le cancer en mentionnant un ami qui refuse d'arrêter le whisky et le tabac malgré le cancer dont il est atteint : « *Logiquement, il devrait être mort. Mais il est coriace. Ce n'est pas demain qu'il mourra.* » Cet ami s'avère être le professeur Munakata, père des deux sœurs qui devront apprendre à vivre sans lui. Dès la séquence suivante, Uchida explique à Setsuko l'état de son père. Comme dans le cas précédent néanmoins, cette première amorce vers la trame du film ne fait que frôler son intrigue assez éloignée du père.

Les intermèdes que nous avons relevés dans *Dernier caprice* reprennent en fait la fonction de bordure propice au commentaire : les bureaux de la brasserie sont occupés par Hisao, qui en tant que gendre de Manbei occupe une position moins centrale que son épouse Fumiko, et par les employés, qui endossent la fonction de commentateurs. La première fois (incluse dans le premier bloc Akiko-Noriko), ils parlent du rachat d'une autre entreprise,

annonçant les difficultés de la leur. La deuxième fois (précédant le bloc de Manbei), la comptabilité en cours de réalisation fait état des difficultés économiques de la brasserie, mais est aussi l'occasion pour les employés de susciter le soupçon d'une liaison amoureuse de leur patron. La troisième occurrence signale un hors-champ car l'employé annonce qu'il a vu le patron entrer chez M^{me} Sasaki, en dépit de ce qu'a vu le spectateur – le patron rabroue son employé puis se vante de s'en être débarrassé – et même une séquence qui n'a pas été vue – Manbei aurait joué du shamisen et chanté. Le collègue s'inquiète alors de la relation qui pourrait compliquer la situation. La quatrième et dernière fois, les deux comparses commentent l'attaque cardiaque de leur patron, avant de décrire la complexité de la famille de ce dernier, rassemblée pour le veiller :

Qui est le monsieur qui est passé ?

– *Le frère du Patron.*

– *Il vient de Nagoya ?*

– *Non, de Tokyo. C'est la dame qui est arrivée ce matin de Nagoya. C'est sa sœur.*

– *C'est l'aînée de celle d'Osaka ?*

– *Non, essaie de comprendre. La femme du monsieur d'Osaka est la sœur vivant à Nagoya. Non, je me trompe. Écoute, la femme du monsieur d'Osaka est la sœur de la femme de notre Patron.*

– *C'est bien embrouillé.*

– *Les Kohayagawa sont une famille compliquée.*

On retrouve ici le trait d'humour caractéristique d'Ozu sur des explications qui ont pour seul but de perdre le spectateur (comme les directions de *Printemps tardif*). Plaisanterie qui se double d'un commentaire en abyme : il n'est pas nécessaire de comprendre exactement les liens familiaux pour suivre les événements qui se déploient ensuite. En tant que propos liminaire, la discussion se contente de préparer l'arrivée de ces nouveaux personnages, sans qu'il soit important de comprendre que le « monsieur qui est passé » n'est pas l'oncle que nous avons déjà vu (visage bien connu de Daisuke Katô*) mais un nouveau personnage.

Ces intermèdes de travail, qui ponctuent clairement le récit, ont leur pareil dans les lieux de loisirs, ailleurs qu'en ouverture. Nous ne parlons pas des lieux privilégiés des hommes principaux que l'on peut observer dans *Le Goût du saké* par exemple, mais bien des bars où s'établit un échange entre les personnages principaux et les figurants (comme c'est le cas au début de *Crépuscule à Tokyo*). Il est intéressant de constater que les personnages se trouvent contaminés par le caractère périphérique de ces figurants. Que fait M. Hayashi (C. Ryû*, le père dans *Bonjour*), quand il discute des effets pervers de la télévision (avec H. Tanaka*, puis T. Sugawara*), sinon se mettre en retrait des événements en cours pour commenter l'action ? Plus crucial est le statut de Mimura, le mari alcoolique de Setsuko dans

Les Sœurs Munakata. De toutes ses apparitions dans le film, on ne le voit guère qu'à deux endroits : sa maison, où il malmène Setsuko et sa sœur, et le « Sanguin », le bar où il a ses habitudes. Dans celui-ci, il fréquente la serveuse qui le trouve étrange, le patron et un client enivré qui partagent des opinions misogynes. Mimura parle peu, évalue ses verres à leur capacité à saouler et semble méditatif en caressant le chat, qu'il apprécie pour son égoïsme. Difficile de se passer de l'alcool dit-il encore à Mariko dans le bar de son épouse. La seconde fois au « Sanguin », après qu'il a trouvé un travail mais que le divorce a été décidé, il se grise encore en servant un discours outrancier sur les épouses : « *Ce sont des outils de prix, sans plus. Comme une sonnette... ou une planche à lessive... Absolument pareil !* » Mais c'est en fait l'autre client qui prend la relève et achève le discours, laissant encore Mimura dans le silence. Ajoutons que la première fois qu'un personnage parle de lui, c'est pour dire qu'il est passé dans le bar de son épouse sans piper mot, et que sa première apparition est un moment de lecture où il balbutie des mots en allemand¹³. Ce personnage mystérieux dont on ne connaît que la part sombre se tient donc dans des lieux liminaires pour n'y prononcer que la surface de sa pensée. En restant dans les lieux de bordure, il s'est fait apathique, spectateur de sa propre ligne narrative. Les mots que les figurants-commentateurs disent à son sujet rebondissent sur son visage triste, comme la mort de Manbei sur le couple des paysans de *Dernier caprice* : pouvant produire de l'émotion et de la réflexion, mais n'ayant aucun impact sur soi. Le ton des séquences est différent mais il est produit par la même distance.

On peut s'étonner d'une telle comparaison entre des séquences dissemblables : commentaires en ouverture, des commentaires internes sous la forme d'intermèdes, et une séquence où un personnage commente sa propre vie. En fait, malgré l'indépendance d'une ligne et la place qu'elle occupe dans le récit, il se produit souvent un effet retour qui commente le drame principal en cours. Pour D. Arnaud, c'est ce qu'effectue la fin de *Voyage à Tokyo*, qui reprend les mêmes plans qu'en ouverture mais privés de présence humaine :

Comme le chagrin s'écoule entre la mer et la montagne, non loin d'une voie ferrée, et se diffuse dans l'air matinal, la réinscription de l'événement hors-champ aboutit à l'impression d'un non-lieu. Autrement dit, le montage *co-diégétique* déplace le drame de côté, tempère l'incidence de la mort et l'estompe en glissant, de proche en proche, une sorte d'indifférence passagère vis-à-vis de la peine ressentie¹⁴.

L'embrayage entre la fiction et celle d'à côté est donc un décalage qui produit de la distance,

¹³ Il est curieux que le dernier mot qu'il prononce dans cette séquence est « deshalb », signifiant « c'est pourquoi », sans préciser le pourquoi en question. Ozu affirme-t-il encore une fois qu'une cause et sa conséquence ne doivent jamais apparaître ensemble et l'une à la suite de l'autre ?

¹⁴ Diane ARNAUD, « Montagne des possibles », art. cit., p. 95.

non seulement spatiale mais aussi émotionnelle. Le co-diégétique et ses applications (fausses pistes, indication de possibles, prise de distance...) permettent une diversion autant qu'un estompage du drame, le tout menant à l'expression de la tempérance. Autrement dit, en s'attardant dans les alentours, la caméra change d'échelle pour rappeler que le drame n'est qu'un moment précis parmi d'innombrables autres. Or si la forme virtuose de la fin de *Voyage à Tokyo* est la plus prononcée dans ce sens, une telle atténuation par incorporation à un ensemble plus grand est possible dans des formes plus modestes, comme ces séquences de commentateurs. Dans le cas des *Sœurs Munakata*, la contribution de l'ivrogne atteste la fonction de commentaire de la séquence et fait des mots de Mimura – auxquels il souscrit parfaitement – un cliché. Ce dernier, dont la vie intérieure inaccessible fait office de fiction d'à côté, est renvoyé à la banalité de son existence, dont la fin ne saurait constituer un véritable événement. On peut donc affirmer que son personnage, comme celui de M. Hayashi dans l'exemple précédent, est contaminé par la fonction des commentateurs.

Pour finir, nous observons que les fictions d'à côté apparaissent à la faveur de certains actes de personnages autant que des plans de paysage d'échelles différentes. Renaud Bezombes compare les paysages entrecoupant chaque « noyau de fiction » à des *kyôgen*, ces intermèdes comiques qui interrompent le spectacle nô¹⁵. Il serait sans doute pertinent d'associer les séquences de commentateurs aux *kyôgen*, dont les personnages expliquent le nô qui s'est déroulé. S'il est discours, le paysage est silencieux et commente différemment des personnages. Nous ne discuterons des paysages ozuiens qu'en huitième chapitre, mais cette comparaison nous permet déjà de repérer un lien fonctionnel possible entre décor et commentaire.

Fictions d'objets

Élargissons ici la proposition de Bezombes – qui porte exclusivement sur les paysages – au décor au sens large, ou plutôt à l'environnement, c'est-à-dire en acceptant les fonds et objets qui se trouvent en avant-plan ou en arrière-plan, cet ensemble d'espaces et d'objets qui ne sont pas directement mis en jeu par la narration. Il nous faut déterminer la mesure dans laquelle les éléments non-humains sont capables d'intervenir dans la fiction. Pour ce faire, nous allons étudier trois exemples impliquant des logiques différentes : lien au narratif, indépendance totale ou caractérisation flottante.

¹⁵ Renaud BEZOMBES, « Le Goût du saké et Fin d'automne », *Cinématographe*, n°41, novembre 1978, p. 74.

Le premier est l'analyse de *Récit d'un propriétaire* par Diane Arnaud. Bien que le film ne fasse pas partie du corpus strict, son cas est suffisamment exemplaire pour faire jurisprudence. Nous avons déjà rapporté les caractéristiques que l'autrice met en lumière, à savoir qu'un espace hors de la fiction se laisse connaître par le truchement des plans présentant des éléments périphériques. Plus encore, « il arrive que les plans de l'à-côté fictionnel mont(r)és à la place de l'événement dramatique se réfèrent silencieusement à la fiction principale, le plus souvent parce que leur répétition comporte une différence visuelle significative¹⁶ ». C'est le cas dans *Récit d'un propriétaire* : l'édredon sur l'étendoir, souillé par le garçon, est à la fois part du récit, tout en marquant la limite du terrain d'O-Tane. La première fois, l'édredon apparaît parce qu'il a été souillé par l'enfant et que sa mère de substitution le gronde pour cela, tandis que la seconde fois, il signale la conséquence de ce même acte : l'enfant s'est enfui parce qu'il a mouillé le linge et craint des représailles. La couverture apparaît donc moins pour la tâche qu'elle arbore que pour se substituer à l'absence du garçon. Ce faisant, elle redouble sa signification de limite puisque l'enfant l'a dépassée et est parti dans le hors-jeu de la fiction. On peut lui ajouter un troisième sens : puisque la couette étendue est une métonymie du garçon, du fait des humeurs de ce dernier, c'est bien ce signe qui pousse O-Tane à partir à la recherche de cet enfant qui la préoccupe déjà. Ainsi, l'édredon dispose bien d'une caractérisation importante et intervient dans la fiction de façon plus subtile qu'il n'y paraît, mais il reste fortement lié aux personnages du drame. Il ne participe pas au drame au sens fort, pas plus qu'il ne dispose d'une ligne propre : malgré son importance dans la spatialisation et la construction temporelle de l'histoire, il n'en devient pas indépendant, bien au contraire.

Le deuxième exemple nous est indiqué par Benjamin Thomas. Dans *Fin d'automne*, ce ne sont pas seulement les plans d'ensemble qui rendent sensible un à-côté fictionnel, mais les objets qui se glissent dans le champ-contrechamp. Lors du repas après la cérémonie d'anniversaire de mort ouvrant le film, la caméra s'aventure dans les couloirs vides du restaurant avant de rejoindre les convives. Puis les bouteilles qui accompagnent la succession des plans de la discussion, semblent tout à coup suivre Taguchi accompagnant les Miwa. D'une part, le film s'attarde sur des lieux où personne ne se trouve et que personne ne regarde, d'autre part les objets s'invitent en marge de plans inattendus.

Sans doute l'œuvre de Yasujirô Ozu offre-t-elle l'un des exemples les plus saisissants d'un cinéma narratif au cœur duquel, pourtant, les objets accèdent à une présence muette et *insistante*, parce qu'ils y échappent obstinément à la signification tout en actualisant pleinement dans le sensible les pouvoirs

¹⁶ Diane ARNAUD, « Montage des possibles », art. cit., p. 93.

d'existence propre que leur confère leur "cinématographicité"¹⁷.

On peut dire que les deux bouteilles insistent, parce qu'elles semblent faire courber le cadrage : alors qu'elles sont posées sur le sol (ce que le plan d'ensemble sur les convives assis expose), la caméra les inclut ensuite en opérant une forte contre-plongée (dans un plan d'ensemble sur les convives debout). Il y a donc dans cette séquence à la fois des objets qui se donnent à la vue sans être joués par des considérations humaines (les plans de présentation de l'auberge) et des objets qui s'invitent dans le plan malgré le déplacement des personnages qui ne s'en servent pas. Ce qui se présente ainsi, c'est « un monde où les objets *deviendraient* en fait des choses¹⁸ », c'est-à-dire où ce qui s'offre à la perception acquiert une existence individuelle et concrète. L'auteur semble bien identifier un à-côté de la fiction – « il y a une vie du monde et des objets, en compagnie des sujets certes, mais pas nécessairement dans leur immédiate proximité, ni sous leur emprise¹⁹ » – sans qu'il constitue un à-côté fictionnel. Les objets devenant des choses existent et sont capables d'affecter le spectateur en raison de cette indépendance aux usages fonctionnels – c'est leur *cinématographicité*. Toutefois, nous serions bien en peine de déterminer une ligne narrative qui soit associée à ces phénomènes. Au contraire, c'est ici le retrait de la fable et la dissolution de ses motivations, qui permettent aux objets d'obtenir leur indépendance. Au point qu'ils existent pour eux-mêmes sans être tenus de signifier quoique ce soit. Les objets réalisent finalement les caractéristiques que Donald Richie associait aux personnages : « aucun travail à accomplir, aucune histoire à jouer, aucune intrigue à faire avancer, aucune fable à illustrer²⁰ ».

Un troisième exemple nous indique un dernier mode d'intervention des objets qui pourrait éclairer les précédents. Il s'agit du rôle tenu par le fauteuil rond en osier de *Fleurs d'équinoxe*. Muni d'un coussin rouge et noir, il est placé, légèrement décentré, au fond du couloir central menant au salon. Il apparaît ainsi quatre fois lors de plans de coupe introduisant ou refermant une discussion, mais aussi, discrètement, tout au long du champ-contrechamp confrontant les parents, Wataru et Kiyoko. Notons que pour sa troisième occurrence, son dossier est recouvert d'une serviette rayée. Personne n'utilise le siège, à l'exception de Kiyoko, qui à la toute fin du film, se réjouissant de la réconciliation de son mari avec leur fille, s'assoit et se recoiffe, visiblement très émue²¹. Accueillant le soulagement de la mère, le fauteuil paraît soudain avoir contemplé toute la succession des

¹⁷ Benjamin THOMAS, « De la vie *réelle* des objets au cinéma », art. cit. p. 270.

¹⁸ *Ibid.*, p. 273-274.

¹⁹ *Ibid.*, p. 270.

²⁰ Donald RICHIE, *Ozu*, op. cit., p. 22.

²¹ Ce geste était déjà utilisé par Kinuyo Tanaka* pour exprimer l'émotion de ses rôles de jeunes femmes, dans *Où sont les rêves de jeunesse ?* par exemple.

événements, et c'est parce que ceux-ci s'achèvent qu'il peut enfin reprendre sa fonction d'assise. Autrement dit, ce fauteuil rond a exprimé tout au long du film l'impossibilité de s'asseoir – au sens figuré bien sûr, puisque les Japonais s'assoient bel et bien sur le tatami –, acte qui ne redevient possible qu'avec l'apaisement des tensions familiales. Mais ne nous contentons pas de cette intuition. Il convient de comparer les occurrences pour s'en assurer. Il faut encore préciser que le fauteuil occupe le fond du couloir qui fait face à l'entrée de la maison (ce qui n'est pas évident au premier visionnage). Au milieu de la conversation entre les parents que le fauteuil semble écouter, leur plus jeune fille Hisako rentre et les interrompt. Elle traverse le couloir central et les rejoint, dans un plan moyen caractéristique. Pour une fois, si l'on demandait *qui* voit ce plan, on pourrait répondre que c'est le fauteuil : non un personnage assis dessus mais son assise elle-même, qui pourrait bien se trouver au niveau de l'objectif de la caméra²². David Bordwell a bien remarqué que le fauteuil va de pair avec la théière rouge, dont la couleur répond à celle du coussin. L'un vaut pour l'autre et tous deux accompagnent les situations narratives tout en étant de purs éléments chromatiques²³. Toutefois, malgré l'omniprésence des théières dans le cinéma d'Ozu et l'importance qui en découle, le fauteuil semble ici d'autant plus prépondérant qu'il provoque des échos aisément identifiables.

Dans le même film, nous ne pouvons ignorer d'autres sièges ronds en osier, cette-fois munis d'un coussin gris, dans l'auberge où séjourne Yukiko Sasaki qui s'apprête à piéger Wataru. À l'instar du champ-contrechamp précédemment décrit, un fauteuil se place derrière la jeune femme lorsqu'elle tend son leurre, puis un autre apparaît derrière Wataru une fois celui-ci piégé – mais Yuriko attendait le père de son amie assise sur le fauteuil. Dans *Fin d'automne*, l'appartement des Miwa possède un tel siège à coussin vert : c'est là que s'assoit Ayako pour mettre fin à la discussion qui l'oppose à sa mère. Dans *Dernier caprice*, le fauteuil se montre dos tourné, au fond du balcon de la chambre de Noriko et possède un coussin blanc à pois qui n'est pas sans évoquer la tenue de cette dernière lors de ses confidences au bord de la rivière : est-ce pour rappeler qu'Akiko – qui s'assoit dessus – est son alliée ? Dans *Le Goût du saké*, le siège rond est dans l'entrée, avec un coussin vert et des serviettes rayées : on peut l'observer parce que Michiko va accueillir son père, tandis qu'il disparaît alors que l'hypothèse du mariage se fait plus précise, et ne réapparaît que lorsque la jeune femme a quitté la maison. Dans *Bonjour* enfin, M. Fukui possède ce type de fauteuil,

²² C'est aussi lui, couvert de sa serviette rayée, qui observe la fuite de Setsuko qui a subi les remontrances de ses parents : l'objet apparaît derrière Kiyoko dans le champ-contrechamp puis semble être la source du plan cadrant le départ précipité, en plan moyen dans le couloir.

²³ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, *op. cit.*, p. 345-346.

dans lequel se love plus régulièrement le petit Isamu. Quand le professeur d'anglais va chercher les enfants, il récupère son pullover posé sur son dossier.

Une fois de plus, la juxtaposition des occurrences ne produit pas de synthèse facile sans effort d'interprétation. Plusieurs choses se distinguent néanmoins. D'abord, ce meuble en osier est assez peu utilisé malgré sa fréquence d'apparition. Quand il l'est, c'est pour obtenir une position de refuge : Isamu n'y travaille pas beaucoup mais y parle malgré la grève de la parole, Ayako fuit sa mère ; ou pour soutenir quelqu'un d'autre. Ensuite, il est souvent associé à l'expression de la tension, bien que de façon non consistante : il annonce un répit dans *Printemps précoce* et dans *Dernier caprice* (puisque l'étage de Noriko est le lieu où s'exprime l'amour secret de cette dernière) tandis que sa disparition du dernier film d'Ozu indique le ressentiment de Michiko pour son père. Enfin et surtout, il fonctionne en alternance avec d'autres motifs, la serviette ou les vêtements qu'on pose dessus, la théière avec qui il semble converser, ainsi que les couleurs du monde. L'irrégularité sémantique du motif du fauteuil rond peut d'ailleurs correspondre à la fréquentation quotidienne de tout objet, capable de recevoir « non seulement un sens particulier, disons sa finalité instrumentale, mais aussi tout un spectre variable de valeurs symboliques, culturelles, affectives qui passent, soit par des intentions conscientes, soit par des activités habituelles²⁴ ». Autrement dit, la façon dont le fauteuil se comporte exprime sa place dans l'imaginaire familial auquel nous n'avons qu'un accès partiel. C'est ainsi que l'on peut envisager que ces fauteuils, exemplaires d'autres objets du monde ozuien, fonctionnent comme des *commentateurs*, au même titre que les cheminots qui ouvrent *Fleurs d'équinoxe*. Sans obtenir de ligne narrative personnelle, ils prennent part au monde environnant et le caractérisent, tout en proposant une prise de distance avec les événements qui se jouent, au milieu d'autres événements. C'est en ce sens que les fauteuils semblent *écouter* les conversations, que les bouteilles semblent *suivre* Taguchi ou *regarder* le phare. Et si dans *Récit d'un propriétaire*, l'édredon ne peut que difficilement commenter son propre cas, ce sont les boules de papier portées par le vent, qui viennent à la rencontre d'O-Tane et ironisent sur son attitude (n'a-t-elle pas voulu le chasser comme en disant « *du balais* » ?) tout en évoquant l'enfant nomade ballotté par la vie et désormais parti.

Ainsi, les différentes lignes narratives font bien l'objet d'une hiérarchisation, en tout cas dans leur construction. Ces lignes se rapportent davantage à des relations qu'à des personnages principaux, qui sont donc réunis par duo ou trio selon la nature du lien. L'analyse

²⁴ Bruce BÉGOUT, *La Découverte du quotidien*, op. cit., p. 300. L'auteur prolonge une réflexion de Lydia FLEM, *Comment j'ai vidé la maison de mes parents*, citée à la même page.

de la construction des films laisse apparaître que si les techniques de retardement ou décalage peuvent brouiller les pistes, il est possible de restituer l'ordre hiérarchique des lignes (ou de remarquer les équivalences). Cette primauté laisse tout à fait envisageable l'élaboration de lignes secondaires, qui font notamment apparaître des contrepoints fictionnels, des contre-exemples. Plus encore, tout en se concentrant sur la trame principale, les films s'attardent dans les lieux proches invitent des personnages – ou des objets, devenus *choses* dirait B. Thomas – environnants à se glisser dans les mailles de la fiction. Ce qui est environnant caractérise ainsi l'*environnement* : les éléments qui le composent n'ont nul besoin de posséder leur ligne, car ils *englobent* toutes les lignes, ils en sont voisins comme ils pourraient être suivis plus attentivement par la caméra si d'autres choix de réalisations avaient été faits. Outre leur présence concrète et indépendante, par conséquent imprescriptible, si ces éléments apparaissent dans les films, c'est à la fois pour caractériser l'*environnement* et pointer son lien avec le *monde* et les *autres mondes* : le fauteuil est le même mais ses coussins et ses usages sont différents.

2 – Réécrire pour modifier, corriger, étendre

Maintenant que nous avons replacé les lignes principales par rapport aux secondaires et précisé l'envergure de ces dernières, nous pouvons enfin affronter les personnages principaux et leur complexité. Dans cette section, nous envisageons la répétition comme une réécriture. Si des personnages portent le même nom, c'est qu'il s'agit d'une autre version possible pour un même personnage. Nous posons alors l'hypothèse que la répétition permet de modifier un trajet de personnage (en faisant d'autres choix, que devient-il ?), de le corriger (peut-on réparer des erreurs par la fiction ?) ou encore d'en prolonger les horizons (malgré l'effectuation d'une route, ne reste-t-il pas d'autres potentialités ?). Pour éprouver ce point de vue, il est temps de nous confronter à l'analyse de la graine à partir de laquelle a éclor notre recherche : la trilogie Noriko, cas très particulier de répétition qui est le mètre-étalon des mondes multiples ozuiens. Les résultats seront ensuite comparés aux autres cas de répétitions nominales, puis aux cas de répétitions de plans. Des *environnements* abreuvés par les lignes secondaires et les fictions d'à-côté, nous passons aux *mondes* que visite imperturbablement un même visage.

Les trois destins de Noriko

Aussi central que puisse paraître le personnage de Noriko interprété par Setsuko Hara* dans trois films, il reste un certain nombre de choses à en dire. Le personnage a souvent été analysé pour ce qu'il était dans chaque film et si les commentateurs ont remarqué cette trilogie, ils ne l'ont pas forcément étudiée en ce sens. C'est pourquoi nous allons aborder la trilogie de différentes façons pour en dégager et développer de nouvelles pistes d'analyses.

Avant toute chose et en cohérence avec ce que nous avons affirmé dans la section précédente, cette centralité de Noriko doit être redéfinie. En effet, elle ne saurait définir les trois films à elle seule. Dans *Printemps tardif*, elle est un personnage principal, mais au même titre que son père Shukichi, avec qui elle forme un duo : ce sont les lignes narratives qui sont principales, bien davantage que les personnages. Ce dernier est donc à envisager en relation avec elle, d'autant plus que ce couple d'acteurs caractérise à minima la période tardive. Or, les deux entretiennent une relation en crise au cours du film, alternant entre amour inconditionnel, rejet viscéral et pardon. Noriko donne le rythme en début de film, elle est le sujet de la plupart des séquences, tandis que Shukichi prend le pas sur elle, petit à petit à partir de leur deuxième confrontation. La structure du film évoque ainsi deux fils de même taille, cousus l'un à l'autre de façon décalée. La jeune femme occupe indéniablement une position centrale mais la partage avec son père²⁵. Dans *Été précoce*, Noriko est encore principale, cette fois en lien avec toute la famille d'une part – en particulier le couple de ses parents et celui de son frère – et ses amies d'autre part – Aya privilégiée, avec laquelle elle se distingue du duo d'amies mariées. Dans chaque groupe, elle tient un rôle organisateur : son caractère la fait échanger équitablement avec chaque personne. Comme nous l'avons vu au travers des personnages-fonctions, l'ambivalence du rôle de Shukichi par C. Ryû* se décline ici entre son frère Koichi et le patron Satake (pour le pôle autorité), et le Shukichi d'Ichirô Sugai* (pour le pôle affection). Si l'on s'intéresse au rôle de C. Ryû*, qui interprète Koichi, il est intéressant de remarquer que Noriko a, somme toute, une relation plus apaisée avec lui. Koichi est plus sévère, mais Noriko sait mieux dominer ses émotions face à lui : elle comprend facilement si ses remontrances doivent être prises au sérieux ou non, elle sait quand se moquer de lui et quand il est préférable de le laisser fulminer. C'est aussi le cas avec ses parents, envers qui elle fait preuve de compassion, sachant qu'elle les blesse. Le partage des fonctions entre

²⁵ C'est aussi le résultat du faible nombre de séquences, vingt-huit, qui permet une rapide progression du film sans multiplier les errances périphériques, au contraire des deux autres films de la trilogie. Notons toutefois que le *Goût du saké* possède vingt-sept séquences qui semblent s'attarder davantage à de telles périphéries, mais réussissent malgré tout à centraliser le personnage du père.

plusieurs personnages permet donc à Noriko une pacification de ses relations, puisqu'elle n'a pas à gérer frontalement une seule relation complexe. C'est ce qui la rend plus centrale mais comme partie d'un tout. Dans *Voyage à Tokyo*, Noriko devient un personnage secondaire, laissant le devant de la scène au couple de parents. On observe cependant une synthèse des deux cas précédents : elle est en relation privilégiée et frontale avec le couple de parents qu'elle ne fuit pas ; elle est l'un des nombreux personnages secondaires, mais la pièce la plus importante de ce groupe, au point de devenir la clé de voûte de la structure du film. Tout en entretenant cette relation apaisée avec son beau-père, elle partage avec lui des scènes que l'on pourrait qualifier de confrontation, dans le sens où ils affrontent ensemble leurs émotions.

La relation différente avec les parents implique des différences sur la jeune femme et par ricochet, sur ses relations avec les autres. Son attachement à son père, dans le premier film, produit une confiance absolue en ce qu'elle croit être le monde, tout en justifiant son dévouement sans faille à l'égard de ce dernier. Mais c'est aussi ce qui explique son comportement envers les autres. En effet, c'est par rapport à son père que Jo Onodera lui semble dégoûtant : son père à elle n'a pas oublié sa mère et ne s'est pas remarié. Aussi la jeune femme perd-elle, lorsque sa tante entreprend de lui faire croire au remariage de son père, son unique repère, son seul idéal familial. Dès lors, ce n'est pas seulement son père et de surcroît Onodera qu'elle va repousser, mais aussi sa tante et son amie Aya, tous ceux qui osent prétendre que la situation est acceptable. Le dévouement de Noriko est existentiel et originel : il la définit autant qu'il est sa raison de vivre. C'est toute l'échelle de valeur et l'engagement dans le monde de la fille qui sont remis en cause par l'hypothèse du remariage, ce qui explique l'exhumation d'une autre facette du personnage – inquiet, égoïste et presque méchant – qui n'est autre que le trouble face au réel qui se dévoile. Le père ne saisit pas tout de suite de quoi il retourne, mais dès que la situation est posée, il comprend tout cela et travaille à faire accepter à Noriko qu'il faut déplacer ce dévouement (qui vire à la dévotion) : si elle reste avec lui, son attention n'aura plus d'objet et elle se découvrira très malheureuse à sa mort. S'il participe à la ruse, c'est pour la convaincre qu'elle doit offrir ce dévouement à un partenaire plus durable que lui, mais aussi s'occuper d'elle-même.

Dans *Été précoce*, la famille de Noriko est plus grande : elle a eu deux frères et l'aîné a déjà deux enfants. Dans un tel contexte, la jeune femme a connu différents objets d'amour et a pu s'occuper de ses proches de bien des façons (elle ne s'occupe probablement pas de ses parents comme elle s'occupe de ses neveux). Le dévouement est toujours principal, mais pas principal : il la caractérise car c'est la façon qu'elle a d'envisager le monde, sans qu'il n'ait

pour fonction de combler un vide ou de déguiser un oubli de soi. C'est pour cela que la crise qu'elle provoque ne l'incite pas à changer son comportement : elle sait qu'elle est l'élément perturbateur aux yeux des autres et accepte leur indignation sans pour autant leur concéder le contrôle de sa vie. Toutefois, comme nous l'avons vu, Noriko mène une vie paisible avec des gens si proches qu'elle ne ressent pas le besoin de faire évoluer les choses avec eux : l'injonction à se marier ne vient pas d'elle, mais si on l'écoute, on constate que son inclination pour Kenkichi Yabe était déjà actée.

Le cas de *Voyage à Tokyo* est un peu particulier, dans la mesure où Noriko n'est pas née dans la famille Hirayama, on ne connaît pas son nom de jeune fille et on ne sait rien de ses parents. De son dévouement, nous ne pouvons donc que dire qu'il a des causes externes et constater qu'il continue à s'exprimer dans cette famille d'accueil. La visite des parents et la mort de la mère a plutôt tendance, au contraire, à révéler ce que cet être-au-monde a de subi. L'analyse de la conclusion du film, que nous avons menée en fin du troisième chapitre, insistait sur la gentillesse indéniable de Noriko malgré ses doutes. Ajoutons que ce que cette conversation a de poignant, c'est que le père pointe très justement que cette attitude pourrait bien être le résultat d'une obligation, c'est-à-dire qu'elle agisse ainsi par habitude. Encore une fois, il balaie sa culpabilité et l'encourage à écouter son désir. Noriko est bouleversée car elle se trouvait dans une situation à mi-chemin entre ses deux précédentes incarnations : ses attentions sont adressées à tous ses proches, mais comme ces derniers sont ce qui lui reste de son défunt mari, son altruisme s'est fixé sur eux, et s'est mué en abnégation. Rappelons toutefois une autre hypothèse, selon laquelle Noriko s'est habituée à sa condition de veuve. Le discours d'Akiko Miwa dans *Fin d'automne* (jouée par la même Setsuko Hara) donne à cette possibilité des arguments qui ne sont pas incompatibles avec l'autocritique de Noriko²⁶. Dans tous les cas, le père retourne cet altruisme grâce au don de la montre de Tomi, ce qui permet à la belle-fille d'envisager un nouveau départ, quel qu'il soit.

Dans un troisième temps, il faut prendre en compte ce que ces différentes situations provoquent comme différences de destin, à la fois pour elle et pour les autres. Il apparaît que la répétition de Noriko en fasse l'*implexe* de son monde. Philippe Arnaud reprend ce concept initié par Paul Valéry pour envisager la somme des possibles (ou « variations du possible ») – idées et événements – qui sont latents en nous et qui nous constituent en se combinant et en

²⁶ Dans le même ordre d'idées, Noriko avoue à ses beaux-parents que leur fils Shoji était porté sur la bouteille et revenait souvent saoul avec des camarades. Tomi lui dit qu'elles ont donc vécu la même chose. Impossible de savoir si Noriko trouvait cette situation acceptable ou non, mais on comprend bien que même si ce n'était pas le cas, il serait difficile de le confier à sa belle-mère qui a su supporter l'alcoolisme de son mari.

s'actualisant²⁷. Les implexes sont des situations filmiques où apparaissent – concrètement ou par insinuation – les possibles d'un personnage, ses virtualités non actualisées. L'auteur prend l'exemple de la dernière séquence de *Ma Nuit chez Maud* (Éric Rohmer, 1969), qui met aussi en évidence que l'implexe arrive souvent lors d'une rencontre.

Appelons occasion la direction nouvelle qu'une rencontre peut susciter, frayant un chemin dans une infinité de possibles [...]. L'occasion est donc aussi une chance, d'où peut naître une nouvelle réalité. C'est le pouvoir qu'on dira engendreur, de la rencontre ; opérateur de possibles, qui dégage une direction²⁸.

Nous devons assumer que Noriko est un personnage-implexe, en ce que sa répétition rend manifeste ses virtualités de façon continue et polarise les potentialités du monde. Anne Besson écrit : « Pour être pivot du monde, le héros doit en effet présenter des spécificités qui jouent dans le sens de son effacement autant que de son épiphanie²⁹. » Même lorsqu'elle n'est pas le personnage principal, nous reconnaissons en elle l'archétype de référence, le premier raccord de l'univers. En comparaison, les personnages de Chishû Ryû* (qui est pourtant plus central dans l'œuvre), sont davantage portés vers la différence. Il est un *repère*, mais pas au même titre que Noriko, qui impose son *identité*. La trilogie installe la jeune femme comme quintessence universelle, qui percute les autres êtres avec force mais douceur. Image que nous pouvons penser avec Jean Douchet.

Chaque élément appartient à un monde qui est parallèle à l'autre. Chacun de ses univers fonctionne selon une mécanique qui a sa logique propre [...]. Dès lors, puisqu'il doit y avoir une rencontre, on demandera à une perpendiculaire de relier ces deux éléments et d'en tirer un effet comique (et cosmique) pour le héros de la rencontre de ces deux parallèles via le soudain surgissement de cette perpendiculaire impensable dans sa logique³⁰.

Nous retrouvons, dans cette proposition de Jean Douchet, la vision deleuzienne de séries ordinaires qui, s'entrechoquant, provoquent du désordre dans les yeux humains. Noriko ne constitue-t-elle pas cette perpendiculaire ? Le passage du deuxième au troisième film illustre cette perspective : les deux familles sont très semblables, avec un frère aîné médecin, marié et père de deux fils, un couple de parents vieillissant. Ces derniers n'habitent pas avec leurs enfants dans *Voyage à Tokyo*, mais les parents vont s'installer à la campagne à la fin d'*Été précoce* : le troisième film décrit en quelque sorte une situation ultérieure. Le changement le

²⁷ Philippe ARNAUD, « "... son aile indubitable en moi." Où l'on suit quelques variations sur la Rencontre au cinéma », dans Jacques AUMONT (dir.), *La Rencontre, op. cit.*, p. 319.

²⁸ *Ibid.*, p. 310-311.

²⁹ Anne BESSON, *Constellations, op. cit.*, p. 67. L'autrice part de l'exemple des personnages très connus, comme le Chaperon rouge, dont le vide existentiel les rend disponible à la réincarnation. Le cas de Noriko est différent puisqu'il est caractérisé, mais ses variations et les héritages de ses fonctions lui permettent finalement d'atteindre la même capacité de définition mondaine et de transformisme.

³⁰ Jean DOUCHET, « Rencontres perturbantes de l'homme et toutes ses femmes », dans Jacques AUMONT (dir.), *La Rencontre, op. cit.*, p. 63.

plus important se situe donc bien dans la situation du personnage de Noriko. Voilà pourquoi elle est choisie pour conclure le film : oui, la vie est décevante, dans le sens où elle n'est que la vie, mais savoir cela permet de l'apprécier. Jean-Michel Frodon conclut : « C'est à cette femme à principes, c'est-à-dire qui a le sens de l'absolu mais ne s'y laissera pas enfermer, qu'échoit la possibilité d'énoncer aussi la nécessité de prendre en compte le trivial et l'aléatoire, le quotidien et l'éphémère, les contraintes de chaque jour³¹. » À ce titre, si le futur de la première Noriko pourrait bien ressembler à celui de Setsuko dans les *Sœurs Munakata* ou de Takako *Crépuscule à Tokyo*, celui de la deuxième tend vers des situations plus apaisées, celle des rôles de Kuniko Miyake*. La troisième Noriko, elle, repotentialise complètement sa vie à la fin du film.

Un dernier point permet d'appréhender le potentiel « perpendiculaire » de la jeune femme : Noriko inquiète le monde, de deux façons différentes. La première, c'est que si la trilogie traite subtilement du rapport entre tradition et modernité, c'est ce personnage qui en rend la lecture ardue. En effet pour David Bordwell, *Printemps tardif* associe les deux temporalités avec sérénité : le vieux père ne s'inquiète pas du maintien de l'*ie* – la construction patriarcale traditionnelle où un homme aîné détient l'autorité sur tous les proches qui vivent sous son toit – ou de trouver le meilleur parti économique, tout ce qu'il souhaite étant le bonheur de sa fille³². Il est aisé de penser qu'il en va de même dans *Été précoce* – le vieux père, féru de tradition, donc de zen, accepterait tout ce que la vie apporte, y compris la décision de sa fille – mais le théoricien indique qu'il n'en est rien : le patriarche est profondément attristé du choix unilatéral de sa fille – l'attitude de Noriko étant parfaitement contraire à la tradition – tandis que malgré le choix de cette dernière qui semble indiquer sa liberté, elle choisit le voisin qu'elle connaît depuis l'enfance, c'est-à-dire quelqu'un qui est presque de la famille et qui d'ailleurs ne semble pas emballé par cette idée³³. Autrement dit, M. Somiya n'accepte pas le changement si aisément et Noriko agit avec des relents de traditionalisme en imposant un mariage arrangé pour maintenir un semblant d'*ie*. Le paradoxe de la *modern girl* « vieux jeu » de *Printemps tardif* s'étendrait ainsi aux films suivants³⁴. Nous ne souscrivons pas à cette interprétation d'*Été précoce* qui insiste à plusieurs reprises sur l'émancipation que représente le choix de la jeune femme, mais nous reconnaissons dans la

³¹ Jean-Michel FRODON, *Treize Ozu*, *op. cit.*, p. 59.

³² David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, *op. cit.*, p. 307.

³³ *Ibid.*, p. 318-319.

³⁴ *Ibid.*, p. 278-279. Dans *Voyage à Tokyo*, Bordwell lit ce trait de caractère dans la confession de Noriko, qui s'accuse plus elle-même de l'oubli de son mari, que son beau-père qui l'enjoint à se remarier.

proposition de Bordwell l'idée que le discours ozuien sur la tradition est bien autre chose qu'un concept stable opposé frontalement à la modernité. D'autre part, le théoricien ne va pas assez loin dans son exposé de la « fragilité » de ce rapport, qui se trouve plus radicalement troublé.

En effet, la deuxième manière d'inquiéter le monde se trouve dans d'infimes détails qu'il nous faut examiner. Bordwell rappelle que le choix de Kenkichi prendrait ses racines dans l'enfance, lorsqu'ils se promenait avec Noriko et son frère Shoji, celui qui a disparu pendant la guerre – souvenir qu'évoque la jeune femme en se confiant à Aya. Pour continuer, nous devons ici évoquer un autre souvenir, celui de la première critique française des *Frères et Sœurs Toda*, par Charles Tesson, en 1980.

La dimension ludique, presque ironique, qui s'installe à la fin entre le frère et la sœur, témoigne de l'ambiguïté dont se tisse leur repli sur eux-mêmes, contre leurs frères et sœurs. Si dans ce jeu passe la vérité d'un désir, c'est celui de cette cohabitation heureuse, cette relation mère-enfant, frère-sœur, enfin réussie, aux confins d'un inceste. Ce qu'affleure le film en permanence sans jamais l'aborder de front³⁵.

Pour rappel, dans ce film de 1941, le fils cadet, Shojiro Toda, revient d'un voyage en Mandchourie et découvre que sa mère et sa plus jeune sœur ont été malmenées par le reste de la famille après le décès de leur père, dans une mise en scène qui inspirera *Voyage à Tokyo*. Aucun membre de l'*ie* n'a assumé la responsabilité de s'occuper de ces femmes laissées pour compte à la mort de M. Toda. Shojiro en conçoit une grande colère contre la famille et les chasse du repas de retrouvailles, puis il promet à sa mère et sa sœur de les installer avec lui en Mandchourie. Cette remarque de Charles Tesson peut étonner et pourtant ébranle, car elle fait effectivement écho à un sentiment difficile à chasser lors du visionnage du film. La jeune sœur en particulier, semble regarder son frère avec idolâtrie, tandis que ce dernier, présenté comme sensible plutôt que rigoureux, déborde de générosité, aspire au don de soi, mais fuit l'hypothèse du mariage avec une (autre) femme. En outre, *Les Frères et Sœurs Toda* fournit un précédent sur lequel appuyer notre hypothèse : Noriko avait pour son frère Shoji des sentiments analogues, « aux confins d'un inceste ». En trois épisodes, la trilogie Noriko décompose le complexe des Toda : la relation fusionnelle avec le père dans *Printemps tardif*, la cohabitation réussie avec les parents dans *Voyage à Tokyo* et l'amour avec le frère dans *Été précoce*. C'est d'ailleurs aussi le troisième film qui insiste sur cette possibilité : Noriko s'est mariée avec Shoji. Ce n'est pas le même Shoji, bien entendu, mais si l'on prend au sérieux

³⁵ Charles TESSON, « Rétrospective Ozu à la cinémathèque » (Alain BERGALA, Serge DANÉY, dir.), *Cahiers du cinéma*, n°311, mai 1980, p. 36.

l'identité de Noriko, cette situation pose une véritable question³⁶. Nous pouvons même supputer que Shoji est en fait Shojiro, archétype de fils idéal qui n'a pas son égal dans la période tardive. Établi en Mandchourie, Shoji(ro) est mort pendant la guerre, laissant peinée la Noriko qu'il avait promis de protéger et la Noriko qu'il avait épousée. Pour revenir à l'environnement d'*Été précoce*, Noriko choisit Kenkichi parce qu'il lui évoque son frère et Kenkichi est attristé parce qu'il sait qu'il n'est pas choisi complètement pour lui-même.

Il y a une dernière hypothèse, encore plus surprenante qu'il semble que personne ne l'ait jamais écrite : Noriko pourrait-elle être homosexuelle ? À première vue, cela paraît aberrant, sans équivalent et inapproprié à l'univers d'Ozu. Pourtant, toujours dans *Été précoce*, un personnage se pose la question : M. Satake, le patron de Noriko qui s'implique dans l'organisation du mariage et s'entretient à ce sujet avec Aya.

Les hommes, ça l'intéresse ?

– *À votre avis, M. le Directeur ?*

– *Peut-être bien que oui, peut-être bien que non. Elle est bizarre. Depuis toujours ? Jamais été amoureuse ?*

– *Ça, je ne crois pas. Au lycée, elle était toquée d'Hepburn. Elle avait un tas de photo.*

– *Qui c'est ça, Hepburn ?*

– *L'actrice américaine.*

– *Quoi, une femme. Invertie ?*

– *Vous plaisantez [elle rit].*

– *C'est bien ce que je disais. Elle est bizarre.*

Dans ce dialogue, les soupçons de Satake sont amoindris par la réaction d'Aya, qui a l'air de trouver l'idée saugrenue. Dans le même temps, la question du patron lui suggère immédiatement l'admiration de Noriko pour Hepburn³⁷. Dans tous les cas, la simple interrogation du directeur de la compagnie renseigne non seulement que l'homosexualité existe dans l'univers ozuien (bien que le monde de référence soit notre réalité, le cinéaste n'est pas obligé de traiter toute sa complexité), mais aussi que cette orientation n'est pas taboue au point de ne jamais en parler. Disons plus simplement que si Satake y pense, nous pouvons le penser. Cette hypothèse a l'avantage certain de pouvoir expliquer les comportements des différentes Noriko. Pour la première, s'occuper du père serait une façon d'échapper à l'amour charnel d'un homme. Pour la troisième, la mort de Shoji lui donne une

³⁶ Notons que nous différons de l'interprétation de Kijû Yoshida quant au badinage œdipien de *Printemps tardif*, (voir chapitre II, 3). Pour le théoricien-réalisateur, il fallait en passer par le corps des acteurs pour justifier cette interprétation, qui déployait alors ses effets dans un espace extra-filmique. Cela apparaît rétrospectivement comme une précaution pudique pour ne pas assumer la possibilité d'un sujet incestueux positivement traité par Ozu dans *le corps même du film*, hypothèse dont nous espérons avoir finalement montré la plausibilité.

³⁷ Précisons qu'il s'agit bien sûr de Katharine Hepburn : la période lycéenne des deux jeunes femmes (au début des années 1940) ayant eu lieu bien avant le premier film d'Audrey Hepburn.

justification pour ne plus avoir à se confronter aux hommes, tandis que sa confession auprès du père vibre de cette culpabilité sous-jacente de n'avoir éprouvé d'amour pour son mari. Pour la deuxième enfin, Kenkichi est idéal d'une part parce que leur proximité quasi-familiale semble le dissuader d'éprouver du désir pour elle, d'autre part car il est déjà père, ce qui permet à Noriko de s'occuper d'un enfant sans avoir à s'unir à lui. Kenkichi est peut-être embarrassé parce qu'il est conscient de cela et s'attriste pour elle. Il faut néanmoins contrebalancer cette hypothèse en pesant ce que la remarque de Satake a de sexiste : une femme est-elle forcément homosexuelle parce qu'elle ne se trouve pas à son aise dans le schéma défini pour elle par la tradition patriarcale ? Ou bien parce qu'elle se montre trop proche, ou trop admirative, d'une autre femme ? Bien sûr que non : c'est la raison pour laquelle on ne peut pas considérer cette hypothèse comme vraie. Mais elle reste *possible* et, en deuxième analyse, pas si improbable, ce qui confirme enfin combien la persistance de Noriko définit l'univers en même temps qu'elle en inquiète l'édifice.

Sagas familiales

La trilogie Noriko nous a ainsi informés de la grande capacité de modification que possède l'univers ozuien : l'usage des personnages-fonctions – de surcroît lorsqu'ils utilisent le même nom – permet de penser chaque incarnation à la fois comme un individu et comme hanté par ses autres versions. Cela permet d'envisager différentes possibilités pour un même personnage, de dessiner une saga où Ozu explore différents chemins pour lui, de façon additive plutôt qu'exclusive. Nous voulons maintenant nous intéresser aux cas des noms de famille, cette fois pour voir comment ces sagas familiales permettent de corriger des destins malheureux voire de corriger l'univers.

Pour commencer, penchons-nous sur le cas d'une famille dont le nom se répand dans la filmographie d'Ozu. Existe-t-il une trilogie Hirayama ? Cette famille apparaît pour la première fois dans *Voyage à Tokyo*. Comme nous le savons bien, elle est formée de Shukishi et Tomi (les vieux parents), de Koichi (médecin, marié à Fumiko avec qui il a enfanté Minoru et Isamu), Shige (propriétaire d'un salon de coiffure, mariée à Kurazo Kaneko), Shoji (décédé, il a été marié à Noriko, employée de bureau), Keizo (célibataire, habite Osaka où il est employé de gare) et enfin Kyoko (célibataire, habite avec les parents à Onomichi, elle est institutrice). Les Hirayama sont aussi la famille principale de *Fleurs d'équinoxe*. Wataru est directeur d'entreprise, marié à Kiyoko, avec qui ils ont deux filles, Setsuko (employée de bureau, elle se mariera avec Taniguchi, employé dans l'entreprise de Wataru) et Hisako

(célibataire et probablement étudiante). On retrouve encore les Hirayama dans *Le Goût du saké*, avec Shuhei (directeur d'entreprise, veuf), père de Koichi (employé de bureau, marié à Akiko), de Michiko (elle se mariera avec l'homme dont on ne connaît même pas le nom, proposé par Taguchi) et de Kazuo (célibataire, étudiant). Les différences qui séparent ces familles sont plus fondamentales que celles qui distinguent les incarnations de Noriko. Nous pouvons tout de même énoncer plusieurs remarques. La première famille Hirayama est plus proche de la famille Mamiya (*Été précoce*) que des familles au nom identique, tant dans sa composition que sa situation sociale – mais les Mamiya étaient moins nombreux : les vieux parents, le couple Koichi-Fumiko et leurs enfants, Noriko (le vieil oncle n'habitant pas avec eux, il fait davantage figure d'élément extérieur). Notons également que la famille de *Voyage à Tokyo* est gonflée par une légère étrangeté : alors que Noriko semble faire intégralement partie de sa belle-famille comme le veut la tradition, Shige, qui est pourtant mariée, n'a pas été intégrée à la famille Kaneko. C'est aussi la seule famille touchée par un drame pendant le déroulement du film : la mort de Tomi. Par ailleurs, elle a aussi la particularité d'être éclatée dans plusieurs villes, ce qui n'est pas le cas dans les autres films. Ainsi, le grand nombre de personnages apparaît rarement à l'écran et les grands-parents traversent les cellules familiales. Comme dans *Les Frères et Sœurs Toda*, c'est le décès du parent qui rassemble plus tard la famille au complet. Ensuite, malgré le même nombre de membres chez les deux familles Hirayama suivantes, elles se différencient par une inversion des genres : celle de *Fleurs d'équinoxe* compte trois femmes pour un homme, celle du *Goût du saké* trois hommes pour une femme (ce simple constat pourrait suffire à guider l'interprétation du dénouement des films). La mère du deuxième film est substituée par un frère aîné qui se place du côté du père dans le troisième film, tandis que les deux pères, eux, ont des situations et relations très proches, avec un caractère légèrement différent.

La comparaison de ces trois familles peine à faire apparaître une cohérence qui imposerait l'idée d'une trilogie Hirayama, mais elle fait poindre le caractère modulaire de la famille. C'est moins le scénario ou les émotions qui sont modulaires³⁸ que ces familles, dont les membres s'assemblent et emportent leurs enjeux et sujets avec eux. Le couple de parents vieillissants est le module qui rapproche les films de 1951 et 1953, tout comme le couple formé par le personnage de Kuniko Miyake*, un homme et leurs deux fils (que l'on retrouve dans *Bonjour*). Le père-chef qui s'impose dans les films en couleurs est un module s'inspirant davantage des Koichi que des rôles paternels plus anciens de Chishû Ryû*. La jeune femme à

³⁸ Donald RICHIE, *Ozu, op. cit.*, p. 18.

marier est un module à la longévité indéniable, mais auquel il faut adjoindre celui de la jeune sœur qui est un adjuvant comme l'amie de la jeune femme, tandis que le jeune frère fragilise plutôt sa position au profit du père³⁹. En avançant dans la filmographie, Ozu se concentre sur des familles plus cellulaires – conformément à l'air du temps –, ce qui a aussi pour effet de casser certains de ces modules⁴⁰. C'est ainsi que l'on retrouve un Seiichiro Hirayama (Ryûji Kita*) dans *Fin d'automne*, père d'un Koichi (joué par l'acteur qui jouera Kazuo dans le dernier film d'Ozu) et veuf, espérant se remarier avec M^{me} Miwa. Ainsi, si les Hirayama ne forment pas une entité invariable, ils aident à identifier ce qui permet de composer telle ou telle famille dans chaque monde et, malgré tout, ils décrivent aussi les familles qui s'éloignent de cette construction modulaire.

Pour en arriver à cette idée de correction, il faut s'intéresser aux autres Hirayama : les autres porteurs de ce nom diffèrent radicalement de ce modèle. Dans *Le Goût du riz au thé vert*, Sadao Hirayama (Chishû Ryû*) est le propriétaire du *pachinko* où se rend souvent Mokichi : ancien combattant, moraliste et nostalgique, il est marié mais ne semble pas avoir d'enfant. Dans *Printemps précoce*, c'est l'un des deux anciens compagnons de troupe de Sugiyama, celui qui évoque les nuits passées dans la fange, qui porte ce nom. Tout en se détachant des autres incarnations, le nom de famille (et le visage de Ryû*) ancre ces personnages dans une filiation lointaine mais insaisissable. Les Hirayama évoquent alors d'autres cas, dans des familles certes moins fréquentes, mais qui se rapportent tout du moins à cet édifice. Énumérons-les rapidement. Dans *Printemps tardif*, la domestique des Somiya s'appelle M^{me} Hayashi, comme la famille principale de *Bonjour* : Toyo Takahashi*, qui l'incarne, joue une voisine dans le deuxième film. M^{me} Tomizawa (Teruko Nagaoka*) est la gouvernante des Sugiyama dans *Crépuscule à Tokyo* et des Hirayama dans *Fleurs d'équinoxe*, tandis que dans *Bonjour* elle est l'épouse du personnage d'Eijirô Tôno*, l'éternel déclassé. Cette actrice porte un autre nom dans *Voyage à Tokyo*, puisqu'elle est l'épouse de l'ami du vieux père, Hattori, qui lui porte le même nom que l'ami et premier prétendant de Noriko dans *Printemps tardif*, mais aussi que le personnage d'Eijirô Tôno* dans *Printemps précoce*, où il a été licencié après trente ans de bons et loyaux services.

De quoi s'agit-il, dans cette mise en série de noms, d'acteurs et de rôles ? Il semble

³⁹ Cela se vérifie même dans le cas de *Voyage à Tokyo*, étant donné que Keizo se reproche de n'avoir point suivi le proverbe « *Soigne tes parents avant leur enterrement* » tandis que le père affirme : « *Si j'avais su, j'aurais été plus doux, je l'aurais gâtée avant qu'il ne soit trop tard.* » Le fait qu'ils s'aventurent tous deux sur le même chemin de regrets révèle un « camp » paternel, mis en déroute (en partie) par la mort de Tomi.

⁴⁰ Comme nous l'avons vu avec les héritages de personnages-fonctions, notamment le cas des enfants. Voir Chapitre II. 2 – « Quotidianiser autrui. »

que là où les prénoms se partagent entre les détenteurs d'une même fonction de personnage, les noms de famille ont tendance à dépasser les fonctions et les personnages qui les endossent, c'est-à-dire à créer du lien entre les groupes. Comme une ritournelle entêtante, ces noms évoquent une récurrence : aussi vrai qu'un nom de famille remonte nécessairement loin dans le passé, les patronymes de l'univers ozuien excèdent la situation présente : d'autres personnes ont pu le porter ou le porteront et ces individus sont liés. David Bordwell établit que de l'attention portée au prolétariat naissant et aux étudiants, Ozu va progressivement s'intéresser aux *salarymen*, aux professeurs, docteurs, puis managers ; mais d'une part les classes les plus favorisées étaient déjà représentées dans ses films d'avant-guerre, d'autre part cela suit une évolution logique de l'époque, les étudiants diplômés devenant des *salarymen*⁴¹. C'est avec cette progression en tête qu'il faut penser le partage des noms de famille : ils sont une possibilité de lien entre les classes sociales et disent quelque chose du geste d'Ozu. Ce refrain nominal donne à chacun la possibilité d'être un autre et, ce faisant, il participe à la survivance du discours social dans les films, au même titre que la représentation de certains types de personnages. Pour le dire clairement, c'est avec cette astuce que le cinéaste corrige le fatalisme des destins malheureux (dans son monde, les gens changent de rôle) et sa propre attirance pour les familles bourgeoises, qui l'éloignent de ses premiers intérêts.

Pour finir, certains noms partagés entre seulement deux occurrences posent tout de même question en échappant aux identifications. Dans *Printemps précoce*, la voisine d'en face qui se confie sur son mari volage et met en garde Masako, est M^{me} Tamura (Haruko Sugimura*) : est-ce en lien avec Aya Tamura, l'amie qui soutenait Noriko dans l'adversité masculine et dont semble manquer Masako (un futur possible de jeune femme) dans ce film ? Dans *Voyage à Tokyo*, le personnage d'Eijirô Tôno*, bien qu'abattu par la vie, est bien l'ami du vieux Hirayama avec qui il a en commun l'amour de la bouteille. Son nom, Numata, est le même que le mari difficile de Tokiko dans *Crépuscule à Tokyo* : est-ce une autre façon d'humaniser ce dernier⁴² ? Dernier exemple, dans *Été précoce*, le chef de Noriko exerce une influence qui va à l'encontre des intérêts de cette dernière. Il porte le patronyme de Satake, qui est aussi celui de Mokichi et Taeko dans *Le Goût du riz au thé vert*, dans lequel le personnage masculin est développé avec une sympathie certaine. Dans le cas d'Hirayama, Alain Masson écrit : « Comme cet air de famille ne concerne ici que des visages, il devient

⁴¹ Sur ce sujet, voir le développement de David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 33-35.

⁴² Sans compter que le Numata de Tôno* est très comparable à Sakuma, le professeur décrépît du *Goût du saké* qui fait tant peur au personnage de Ryû*. Sakuma aussi dispose donc d'antécédents plus amicaux.

l'expression strictement visuelle de ce que ces figures ont de compréhensible, puisqu'elles ne sont plus les mêmes⁴³. » Ce procédé était pour l'auteur, la métaphore même de la façon d'Ozu de traiter les sujets familiaux. Au constat du critique, qui commente cet air de famille extradiégétique créé par les visages, il faut ajouter l'air de famille diégétique (mais irrationnel) mis en place par les noms traversant les films. Ce phénomène diminue les tensions entre les groupes⁴⁴, apaise la déception pour une trajectoire malheureuse, en intégrant toutes et tous dans une grande communauté – c'est le geste qui corrige les mondes.

Montage par coulissage

Dans notre premier chapitre, nous avons déjà convoqué cette notion élaborée par Diane Arnaud, pour montrer que la séquence de déception amoureuse commune à *Printemps tardif* et les *Sœurs Munakata* engendrait un surplus de connaissance : les films ainsi liés permettaient d'interpréter l'un à l'aune de l'autre. Mais ce type de procédé a aussi pour effet, plus diffus, d'excéder toute réécriture et d'élargir le propos en l'intégrant dans un plus grand système. Ainsi, Alain Ménil sépare les plans isolés qui se répètent – linge étendu, cheminées, etc. – en décrivant un récit parallèle au premier (comme la fiction d'à côté), des inserts parfois abstraits qui sont véritablement extraits du schéma narratif principal⁴⁵. Dans son article prenant en compte les fictions d'à côté, Diane Arnaud commente le texte de Ménil :

Cette autre dimension à laquelle fait accéder le remontage des vues d'à côté, je la comprends comme étant toute l'œuvre, le Tout, d'Ozu. L'action du montage *co-diégétique*, qui repose sur la puissance de rupture fictionnelle logée entre deux plans, a ainsi l'extension d'un *coulissage* intra- et inter-filmique entre des vues interchangeables⁴⁶.

La réécriture à l'œuvre ici serait bien l'inclusion dans un Tout – nous dirions dans l'univers ozuien. Un exemple de D. Arnaud est notamment le dernier plan de *Printemps tardif* – un bord de mer que des vagues basses viennent caresser de nuit – qui se retrouve au premier plan d'*Été précoce* – filmée selon un angle perpendiculaire et de jour, la mer est plus loin, surplombée par des hauteurs à l'arrière-plan, tandis qu'un chien traverse la plage. « Parce qu'il a lieu à des moments où les protagonistes acceptent de renoncer pour avancer, le

⁴³ Alain MASSON, « Bien définir et bien peindre », art. cit., p. 33.

⁴⁴ Il peut aussi résoudre d'autres types de tensions : dans *Dernier caprice*, la plus jeune fille Kohayagawa s'appelle Noriko, pour la première fois depuis la trilogie. Cette nouvelle Noriko a un rapport apaisé au monde, elle accepte de rencontrer le parti proposé par son oncle sans dévier pour autant de son amour pour Teramoto. Le choix est possible, lui appartient. Noriko se détache de l'inquiétude du monde, ce qui est sans doute permis par l'accession de Setsuko Hara* aux rôles de femmes adultes et accomplies.

⁴⁵ Alain MÉNIL, *L'Écran du temps*, op. cit., p. 56. Notons que Ménil insiste sur l'indépendance par rapport au récit et non, comme le propose Noël Burch, par rapport à la diégèse (nous reviendrons sur ce point).

⁴⁶ Diane ARNAUD, « Montage des possibles », art. cit., p. 97.

coulissage serait un des moyens par lesquels Ozu raconte sensiblement la même histoire⁴⁷. » Cette affirmation convient au film de 1949 car il clôt le film après les plans montrant le vieux père attristé de rentrer seul chez lui, sans sa fille mariée. Notons que pour l'autrice, le coulissage se situe dans le premier film, qui ouvre vers le second : il aurait donc une direction, le deuxième film réécrivant le premier. Cela se vérifie avec l'exemple des nuages d'*Été précoce* : le père de Noriko observe dans le ciel des cirrocumulus, qui emplissent le plan et avancent lentement. Le père est allé se promener le lendemain de l'aveu de Noriko et ce plan se produit donc bien lors de son renoncement. Le plan coulisse vers *Voyage à Tokyo*, où un plan semblable de cirrocumulus (davantage étalés dans le ciel) précède la présentation du salon de coiffure. Il ne constitue pas un point de vue subjectif mais Ozu le glisse malicieusement après un plan de Shukishi au regard fixe, le soir, comme s'il contemplait cette image.

Il est remarquable de voir que cet enchaînement de coulissages retrace la trilogie Noriko, en esquivant *Les Sœurs Munakata* (pourtant également rattaché à *Printemps tardif* par coulissage) et *Le Goût du riz au thé vert*⁴⁸. Pourtant, l'hypothèse du coulissage permis par le renoncement (donc la progression) d'un personnage se limite à une partie de ces procédés. Bien d'autres remontages par coulissage ne suivent pas cette logique, telle la façade des immeubles d'entreprise d'*Été précoce* et *Printemps précoce*. Les deux plans décrivent rigoureusement le même endroit : un réverbère reconnaissable en avant-plan, un immeuble de briques à droite, un autre à gauche, la façade où travaillent les personnages au fond. Dans le premier film, le plan, de nuit, ferme la séquence présentant Noriko au travail puis, de jour, ferme celle où Noriko fait ses adieux au patron ; dans le second, le plan, de jour, marque le retour au travail après la pause de midi, puis ouvre le jour où Shoji décide de retrouver sa maîtresse au lieu d'aller voir Miura⁴⁹. Les deux moments où les plans entrent en jeu ne correspondent pas exactement à la situation de renoncement précédemment décrite, comme ils ne permettent pas d'affirmer que *Printemps précoce* est une réécriture directe d'*Été précoce*. En revanche, le *batsu* de Shoji pourrait tout à fait être d'autres collègues de Noriko, qu'on sait avoir de bonnes relations au travail sans que cet aspect ne soit beaucoup développé dans son cas. Notons néanmoins que certains coulissages restent très mystérieux, telle la statue de

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ On pourrait arguer que ce sont les travellings qui relient ce film à *Été précoce* : dans le film de 1951, le surprenant travelling reliant l'auberge des Tamura à la maison des Mamiya pourrait bien avoir trouvé son prolongement dans les courts travellings dans les salons vides du film de 1952. Ce lien par les travellings est développé dans le septième chapitre.

⁴⁹ C'est ici le lampadaire qui discrimine ce coulissage, car il existe en fait de nombreuses façades comparables à celles-ci et qui pourraient bien avoir été tournées au même endroit, dès *Il était un père* en 1942.

Takamori Saigô, à la fin de *Récit d'un propriétaire*, qui est une reprise exacte du cadrage de la même statue, dans le film réalisé par le patron dans *Gosses de Tokyo*.

C'est en cela que le coulissage étend l'univers : il est l'un des phénomènes principaux qui actent l'articulation des films les uns envers les autres. Ils fonctionnent un peu comme le *fusuma* d'*Été précoce* depuis lequel surgit Koichi en modifiant le ton de la séquence : les plans sont des portes menant à d'autres films et par le passage ainsi formé, ces autres films peuvent déployer leurs échos dans le film qui les accueille. Nous avons déjà rencontré un certain nombre d'éléments permettant la lecture croisée de deux films mais le coulissage justifie pleinement le recours à l'idée que les différents mondes sont plus ou moins étendus selon leur configuration, c'est-à-dire selon leur degré d'ouverture sur l'univers.

3 – Réinterpréter le même

À ce moment de notre progression, la qualité labyrinthique du cinéma d'Ozu devient particulièrement visible. Le « jardin aux sentiers qui bifurquent⁵⁰ » est extrêmement dense et ses sentiers se déploient en structures arachnéennes qui coupent et recourent les films, les liant encore et encore aux confins du logique et du raisonnable. Cette luxuriance travaille souterrainement à l'émotion ozuienne, comme l'ont bien noté les commentateurs qui l'ont prise en compte, la nommant parfois désordre ou déséquilibre⁵¹. Cependant, en proposant d'envisager le cinéma d'Ozu comme un réseau de mondes parallèles, il n'était pas question de se laisser subjugué par ce phénomène. Au contraire, cette théorie devait apporter des outils pour prendre en compte cette efflorescence, afin non pas de la réduire, mais de la rendre suffisamment intelligible. Ce que nous avons abordé et traité de façon plutôt empirique, nous allons désormais le reprendre de façon plus théorique, en nous inspirant des travaux de Pierre Bayard, pour nous doter d'outils suffisamment solides pour établir une typologie.

⁵⁰ Nous faisons ici référence à la partie « The Garden of Forking Paths » dans David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 56-64. À la fin du chapitre 4 dont il fait partie, l'auteur rappelle combien l'univers d'Ozu est mis en ordre par la forme, puis en désordre par les procédés méta-textuels (p. 72).

⁵¹ « Dans un film, fait d'images en mouvement », même dans un plan dont la composition est quasi abstraite, coexistent des détails qui n'atteignent pas l'équilibre, mais c'est précisément en entrant en résonance avec un autre détail du même film ou d'un film différent qu'ils émeuvent la sensibilité cinématographique. » Shigehiko HASUMI, *Yasujirô Ozu*, op. cit., p. 27.

L'idée de mineur et majeur se retrouve depuis longtemps dans les textes sur Ozu. Donald Richie appelait « thème⁵² » la répétition d'une même plaisanterie (les pets dans *Bonjour* par exemple), mais pas seulement, puisque dans *Fin d'automne*, le thème de la pharmacie et de la pipe (qui renvoient avec ironie Mamiya et Kawai à leur amour de jeunesse, M^{me} Miwa) était en lien avec le thème du mariage. De plus, l'auteur notait que certains de ces thèmes étaient mineurs, comme c'est le cas du dégoût de Noriko pour Onodera dans *Printemps tardif* – ce qui implique donc que l'adoration puis le rejet pour le père soit majeur⁵³. Comme nous l'avons déjà vu dans le chapitre premier, le thème est pour Shigehiko Hasumi « le détail significatif à l'intérieur duquel cette structure dépasse le récit, en tant que durée cohérente, vers un stade différent⁵⁴ ». Nous retrouvons donc chez ces deux auteurs l'idée d'un élément ou ensemble d'éléments qui s'assemblent en thèmes, ces thèmes pouvant ou non s'adosser au récit principal (et de façon hiérarchique, pour Richie, au contraire de Hasumi qui privilégie le thème sur le récit). La manière dont les thèmes seraient utilisés, l'espace qu'ils occuperaient dans la fiction, l'originalité qu'ils représenteraient dans la filmographie, permettrait alors d'établir la hiérarchie des films en évaluant s'ils sont majeurs ou mineurs.

C'est en tout cas ce qui se retrouve dans les analyses de Jean-Michel Frodon, qui reprend les distinctions entre majeur et mineur pour les renverser⁵⁵. D'après l'auteur, *Été précoce* serait considéré comme mineur, d'une part du fait de sa proximité avec *Printemps tardif*, d'autre part parce qu'il revêt une sorte de perfection formelle qui tend à recouvrir les grands thèmes⁵⁶. Au contraire, *Voyage à Tokyo* serait le plus reconnu (donc un film majeur), statut discutable dans la mesure où *Printemps tardif* est plus archétypal, plus facile à suivre dans son déroulement et son propos⁵⁷ (il entretient finalement le même type de rapport au film

⁵² Donald RICHIE, *Ozu, op. cit.*, p. 34.

⁵³ *Ibid.*, p. 38-39. Richie ne le faisant pas dans ses lignes, nous déduisons le majeur d'après ce que l'auteur définit comme mineur.

⁵⁴ Shigehiko HASUMI, *Yasujirô Ozu, op. cit.*, p. 38.

⁵⁵ Nous devons ici confesser une difficulté : au cours de nos recherches, nous avons acquis la conviction que les termes de mineurs et majeurs étaient repris abondamment (pour ne pas dire à tort et à travers) après Richie, et Frodon nous l'avait confirmé. Pourtant, la généalogie de ce terme n'a pas pu être établie. Est-ce parce que Richie était pionnier que nous avons considéré cet aspect de sa contribution comme centrale alors qu'elle s'est avérée marginale ? À moins que nous n'ayons simplement pas relevé ces occurrences à l'époque où cette notion ne semblait pas cruciale à nos yeux ? Nous admettons par conséquent qu'il est impossible d'affirmer le succès critique de ces termes, mais cela ne met pas en cause les développements suivants puisque nous nous écartons justement de l'usage qui en était fait par Richie pour en proposer un autre.

⁵⁶ Jean-Michel FRODON, *Treize Ozu, op. cit.*, p. 41.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 55.

de 1949 qu'*Été précoce*). Cela dit, le film de 1953 s'illustre par le décès de Tomi, qui offre une clé de lecture à un film exemplaire de la conception ozuienne du scénario : moins montrer pour exprimer plus, une causalité minimale, mais une multiplicité de situations et de personnages qui créent de la complexité et du relief⁵⁸. Avant de poursuivre sur les précisions qu'apportent Frodon et d'autres auteurs, nous devons par conséquent nous interroger sur la pertinence des termes de majeur et mineur. En effet, ce dernier exemple pose un problème : qu'est-ce qui relie exactement *Printemps tardif* et *Voyage à Tokyo* ? En vérité, les deux films sont très différents dans leur structure, ce qui les rapproche ne peut donc être que Noriko. Les comparant au prisme de la trilogie Noriko, il est évident que le premier film est matriciel, parce qu'il présente la relation père-fille dans sa conjoncture la plus essentielle. Mais nous savons que le deuxième film place Noriko en périphérie et ce malgré sa centralité dans l'interprétation : c'est le vieux couple et la disparition de Tomi qui occupent le devant de la scène. Sur le sujet du deuil, peut-être aussi sur celui de la famille étendue, c'est donc *Voyage à Tokyo* qui devient plus important. Affirmons une dernière fois qu'il est vain d'établir une hiérarchie qualitative entre les films car, à part un jugement de goût, les critères pour estimer ce qui fait que tel film est important ou non sont difficiles à objectiver esthétiquement. En revanche, nous pouvons déterminer les différents sujets que traitent les films et établir un réseau de sujets qui se distinguent alors par la façon dont ils sont traités.

C'est la raison pour laquelle nous en venons à la théorie de Pierre Bayard. Dans *Le Plagiat par anticipation*, l'auteur expose un exemple saisissant : un extrait de texte qui, sans contexte, paraît sans conteste être de Proust, alors qu'il a été écrit par Maupassant quelques années avant l'écriture de la *Recherche*. D'aucuns seraient tentés de prétendre que Maupassant a influencé Proust, voire que ce dernier a plagié le précédent. Bayard ne va pas dans ce sens, en montrant que le passage est dissonant dans l'œuvre de Maupassant : si Proust n'avait pas écrit la *Recherche*, aurions-nous seulement prêté attention à ce passage étrange ? C'est dans cette mesure que le majeur et le mineur prennent un tour nouveau et plus fertile : il ne s'agit pas de dire que Maupassant est un auteur mineur, mais que ce passage précis est mineur, au regard du texte majeur sur le rapport à la mémoire qu'est celui de Proust⁵⁹. Par conséquent, la relation entre majeur et mineur n'a de sens que dans un domaine précis. De

⁵⁸ *Ibid.*, p. 56.

⁵⁹ Pierre BAYARD, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2009, p. 40-47. Voir aussi p. 37-38. L'auteur avance aussi comme argument que la recherche littéraire n'a établi aucune influence concrète de Maupassant sur Proust. Il développe aussi une critique de l'extrait de Maupassant en montrant ce qui le distingue du ton proustien : en réalité l'extrait tient bien de Maupassant (la mémoire est traitée comme capable de produire de l'étrangeté). Il aurait donc pu être perçu comme lui appartenant exclusivement (avant Proust), mais n'aurait pas suffi à faire de Maupassant un grand auteur de la mémoire.

plus, Bayard poursuit l'analyse de son extrait, qui fait « surgir une sorte de *troisième texte* dans Maupassant, qui n'est ni de Maupassant ni de Proust, mais ce qu'est devenu le texte de Maupassant après que nous avons lu Proust⁶⁰ ». Il faut encore préciser que pour l'auteur, la préséance peut être partagée, comme c'est le cas entre un roman médiéval tel que *Tristan et Iseult* et le courant des Romantiques. Dès lors, pour classifier les réseaux de références dans le cinéma d'Ozu, il convient de déterminer les thèmes qui le traversent pour en identifier ensuite la source et les conséquences. Dans une perspective bayardienne, cette source n'est bien sûr pas forcément la première occurrence du thème, puisque ce dernier n'était pas visible comme tel avant l'avènement du texte majeur : une œuvre « crée ses précurseurs⁶¹ », ce dont nous devons tenir compte pour établir les majorités et minorités. Pour terminer, au cours du deuxième chapitre, nous avons parlé de fonctions de personnages qui se retrouvent ailleurs en mineur : les personnages créateurs de fonction sont en effets centraux pour anticiper les classements à venir.

Maintenant que nous avons clarifié le cadre de notre réflexion, nous pouvons reprendre l'examen des commentaires établissant des lignes de film, en vue d'élaborer notre nomenclature. Poursuivons à partir de *Printemps tardif*, que David Bordwell ne renie pas comme « prototype majeur des travaux des années 1950 et 1960⁶² », considérant qu'*Été précoce*, *Voyage à Tokyo*, *Fin d'automne* et tout particulièrement *Le Goût du saké* en sont des variantes. Si la primauté de *Printemps tardif* – au sujet de la relation entre un père veuf et sa fille qu'il désire voir mariée – est indéniable, il est intéressant de voir que les films suivants ne s'y rattachent ni pour les mêmes raisons, ni de la même façon. Redisons-le, *Voyage à Tokyo* est par exemple mineur sur ce sujet, par déformation (la fille y devient une belle-fille), par déplacement (elle n'est pas le personnage principal), voire par anticipation (elle est veuve et implique donc un remariage, comme les rôles tenus par Setsuko Hara* dans les années 1960). Mais cela a pour cause que le film de 1953 puise dans des sources plus anciennes : la situation de nomadisme des parents s'inspire des *Frères et Sœurs Toda*, tandis que les réflexions de ces derniers aux sujets de leurs enfants évoquent le personnage de la mère dans

⁶⁰ *Ibid.*, p. 48. Dans le lexique (p. 154), la définition du troisième texte est : « Texte transformé par la lecture d'un second texte. »

⁶¹ *Ibid.*, p. 66. Pierre Bayard développe cette idée à partir d'enquêtes sur les influences de Kafka. Le parti pris de l'auteur est, comme dans l'exemple précédent, de montrer qu'avant Kafka ces éléments étaient disparates et n'existaient pas esthétiquement. Précisions que pour l'auteur, ce sont les « écrivains » qui créent leurs précurseurs, mais nous ne voyons aucun obstacle à adapter cette proposition à un film et ses créateurs.

⁶² David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 311. Traduction personnelle de : « *Late Spring* would become the major prototype of the 1950s and 1960s work ».

*Le Fils unique*⁶³. Ainsi au sein de la période tardive, *Voyage à Tokyo* est le film majeur des parents vieillissants, d'abord pour ses racines, ensuite pour la primauté de ses personnages, enfin parce que cette primauté est renforcée par le décès de Tomi qui constitue le principal événement du film. Affirmer cela oblige à expliquer (si l'on ne prend pas en compte l'ordre temporel) pourquoi *Dernier caprice* n'est pas retenu à ce titre. Les développements que nous avons présentés sur le film en début de ce chapitre et en fin de première partie, montrent qu'il s'agit du film où l'idée de personnage principal est la mieux partagée : tous les membres de la famille le sont à un certain degré. Veuf, le père Kohayagawa est la version mineure du père original (il se manifeste essentiellement par le pôle autoritaire) et sa mort est un événement qui entraîne la résolution (ou la suite) des autres lignes mais sans faire événement comme la mort de Tomi. Sur les thèmes des vieux parents et du deuil, il est donc mineur.

Jean-Michel Frodon invalide également le fait que *Fin d'automne* soit le mineur de *Printemps tardif*, ce qu'il considère injuste au vu du traitement différent et inventif du film de 1960⁶⁴. L'auteur estime que les deux films s'inspirent d'*Il était un père*, ce qu'il faut nuancer. *Il était un père* fournit l'intrigue d'un fils qui souhaite vivre avec son père, mais cela renvoie au *Fils unique*, c'est-à-dire à l'enjeu d'un parent qui sacrifie tout pour la réussite de son enfant, quitte à ne plus le voir. De plus, cette trame s'inscrit dans le temps : le sacrifice de ce père veuf commence dès l'enfance de Ryohei qui, par conséquent, a vécu toute sa jeunesse sans ses parents. Le vœu de retrouver son père, que le fils chérit jusqu'à l'âge adulte, reflète un sujet sur la souffrance de l'enfant, thème qui n'a d'ailleurs aucun équivalent dans l'univers ozuien (même dans *Bonjour*). L'envie des filles des films de la période tardive de vivre avec leurs parents n'est pas de la même nature et trouve bien son départ dans *Printemps tardif*, dont *Fin d'automne* est le mineur à ce titre. Pourtant, Frodon a raison de protester, dans la mesure où la ligne de la jeune femme n'est plus aussi centrale dans *Fin d'automne* : la conspiration des vieux amis, qui préside toute la succession des séquences, constitue la vraie ligne principale de *Fin d'automne*, dont les trios d'amis de *Fleurs d'équinoxe* et du *Goût du saké* sont les mineurs⁶⁵. Ce qui nous mène justement à *Fleurs d'équinoxe*, qui dispose aussi d'un thème majeur. Pris dans son trio amical, Wataru Hirayama est le mineur de Soichi Mamiya.

⁶³ Dans ces deux cas, un réseau d'autres indices permettent d'assurer cette filiation : par exemple le fait que Noriko deviennent la clé du film (peut-être via Shoji-Shojiro) pour le premier, ou le fait que Koichi soit médecin et qu'il annule une sortie pour visiter un patient pour le second. Voir aussi *ibid.*, 328-329.

⁶⁴ Jean-Michel FRODON, *Treize Ozu*, *op. cit.*, p. 93. Voir aussi Jean-Michel FRODON, « Yasujirō Ozu, réalisateur de comédies musicales », *art. cit.*, p. 185.

⁶⁵ Il y aurait d'autres arguments pour classer ce film comme majeur. Pour Frodon, ce serait plus particulièrement la façon dont le Pop Art s'impose dans les films en couleurs. Notons toutefois que l'auteur travaille avant tout sur ce qui différencie les treize films de la période tardive, aussi est-il normal que nous ne tombions pas exactement d'accord.

Mais pris de façon indépendante, Wataru fait l'objet d'un traitement tout particulier, celui de son rapport à l'autorité, mis en crise par sa fille comme il l'a été par la guerre. C'est la séquence des anciens combattants – où le poème et la chanson « cristallisent la douleur jamais guérie de la double blessure de la guerre et de la défaite⁶⁶ » rejouée par la défaite totale mais honorable qu'il subit vis-à-vis de sa fille (ce qu'il accepte en lui rendant visite... à Hiroshima) – qui indiquent l'importance de ce sujet dans le film. Par ailleurs, cela achève de montrer que le père Kohayagawa, malgré son rude autoritarisme, n'est pas majeur, car c'est Wataru Hirayama qui explore les causes, conséquences et résolutions de ce caractère.

Ce passage par le premier film en couleurs permet de nous diriger vers les deux derniers films d'Ozu, qui sont presque antinomiques malgré leur proximité temporelle. En premier lieu, parce que *Dernier caprice* offre une véritable plongée dans une famille nombreuse et compliquée. L'influence peut être partagée, disions-nous avec Bayard : c'est le cas de ce film avec *Voyage à Tokyo*. *Dernier caprice* est mineur sur le sujet du deuil et des vieux parents en particulier (son prédécesseur en noir et blanc est en cela plus exemplaire), comme il est mineur sur le mariage de la jeune femme (Noriko, qui est une réinvention apaisée de *Printemps tardif*) mais il est pour ainsi dire majeur sur la famille élargie, c'est-à-dire sur une certaine appréciation de la famille comme communauté, qui ne se réduit pas au modèle traditionnel de l'*ie* pour être riche de tous ses membres. *Le Goût du saké* se replie au contraire sur une famille restreinte, avec le foyer de Koichi déjà séparé de la maison du vieux père – cellule familiale qui trouve là encore son modèle dans *Printemps tardif*. En second lieu, le pénultième et l'ultime film s'opposent sur le ton qu'ils déploient, qui a donné une réflexion singulière de Jean-Michel Frodon, d'abord sur *Dernier caprice* : « Ce film animé par la joie de filmer de son auteur, et où les plaisirs sensuels d'un vieil homme, les sourires et les choix de liberté de deux femmes sont les événements les plus marquants, auraient pu être un adieu solaire⁶⁷. » En confirmant cette jouissance du filmage concentré sur le bonheur simple mais accessible des humains, le film constituerait un meilleur testament ozuien que le suivant. L'auteur écrit sur celui-ci : « Ozu livrait d'une manière à la fois émouvante et froide un nouveau commentaire sur l'évolution du monde, et des hommes de sa génération, avec une sincérité et une exactitude poignante⁶⁸. » Presque une abjuration du précédent, nous ne saurons jamais si *Le Goût du saké* était un accident ou une nouvelle voie à la tonalité plus

⁶⁶ *Ibid.*, p. 74-75. Voir aussi p. 77. Par ailleurs, Bordwell pointe également *Fleurs d'équinoxe* comme une inversion (« reversal ») de *Fin d'automne* et *Printemps tardif*, puisque l'on suit le père qui refuse le mariage de la fille. Le fait que le père s'oppose à la trame habituelle montre bien que ce film possède quelque chose de majeur. Voir David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, *op. cit.*, p. 344.

⁶⁷ Jean-Michel FRODON, *Treize Ozu*, *op. cit.*, p. 104.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 112.

sombre que le réalisateur n'a pas pu développer. Pour une fois, le contexte de sa création – le décès de la mère du cinéaste avec qui il a vécu toute sa vie, que Frodon tient pour cause probable de cette nouvelle posture – peut nous inspirer : c'est comme si tout le film était un mineur de *Voyage à Tokyo* quant au décès de Tomi. Pour David Bordwell, *Le Goût du saké* n'est pas plus un testament, c'est à l'instar des autres films d'Ozu, un complexe réagencement des films précédents et de nouvelles tentatives, qui apparaît comme un travail de jeune homme⁶⁹. Ainsi, la position finale du film ne doit pas indiquer nécessairement une importance sur tous les autres films. Toutefois, il est clair qu'en se concentrant sur Shuhei Hirayama, le film décrit une ligne qui n'a ni son égale dans *Printemps tardif* (qui s'intéresse à la relation père-fille), ni dans *Voyage à Tokyo* (les parents forment d'abord un couple), ni dans *Fleurs d'équinoxe* (qui reste majeur sur l'exploration du trajet intérieur du père). À supposer enfin que ce film fût une variation sombre de l'univers, d'autres films de la période tardive l'emportent sur lui. Aussi insolite que cela puisse paraître, *Le Goût du saké* semble donc ne pas disposer de ligne majeure, mais cela confirme sa position, « au bout de la répétition et du décalage⁷⁰ ».

Du « remake en tore » au ruban de Möbius

Cet enchaînement d'une partie des films de la période tardive invite naturellement à se confronter à ce que Kijû Yoshida a défini comme le « tore de révolution », parlant parfois aussi de « remake en tore », qui est la figure qu'il a élue comme représentative de l'univers ozuien⁷¹. Le tore de révolution est un volume géométrique défini par un cercle en rotation autour d'une droite. On peut aussi l'obtenir à partir d'un rectangle en reliant d'abord les longueurs de ce dernier pour obtenir un cylindre sans base, que l'on enrôle ensuite de façon que les largeurs – décrivant désormais des cercles – se rejoignent (schémas 1 et 2). Un anneau ou un donut sont ainsi décrits par un tore de révolution. Si Yoshida a choisi cette figure, c'est probablement parce qu'en se figurant chaque film comme un rectangle, ils peuvent être assemblés en un très long rectangle qui peut ensuite constituer un seul tore les mettant tous en commun : sur une telle figure (un seul objet), il est possible de parcourir tous les points qui la composent. Yoshida présente *Été précoce* comme anti-*Voyage à Tokyo* et anti-*Printemps*

⁶⁹ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 376. « *An Autumn Afternoon* is not, then, a testament. Like Ozu's other works, it is a complex reworking of strategies derived from earlier films, as well as an attempt to try new things. [...] *An Autumn Afternoon*, despite its concern with aging, is in form and attitude a young man's work. »

⁷⁰ Kijû YOSHIDA, *Ozu ou l'anti-cinéma*, op. cit., p. 227. Il s'agit du titre de la section dédiée au *Goût du saké*.

⁷¹ *Ibid.*, p. 211 et p. 201.

tardif: il en constitue une copie décalée, reprenant les séquences à distance ou en les inversant. La scène de Noriko en robe de mariée par exemple, est reprise par le cortège martial à la fin du film de 1951 : il évoque le mariage de Noriko, sans le montrer. De la même façon dans *Fin d'automne*, c'est la photo souvenir qui forme une métonymie du mariage et des adieux au père, tandis que les comportements attristés du trio d'amis rejouent sans le monter l'épluchage de la pomme par Shukichi⁷² (Taguchi raconte d'ailleurs que M^{me} Miwa a épluché, de ses mains blanches, une pomme pour lui).

En rapportant quelques exemples de Yoshida, l'usage du terme de « remake » par l'auteur paraît curieux, alors même qu'il n'inclut pas les remakes officiels dans ce tore. Nous tenons ici à réfuter le terme de remake, qui pose d'autres problèmes et que nous étudions plus spécifiquement dans le cinquième chapitre. Remarquons pour le moment que lorsqu'un film renvoyait directement à un film hors de la période tardive, nous n'avons pas déterminé lequel était majeur. À proprement parler, *Le Fils unique* et *Les Frères et Sœurs Toda* déterminent l'un et l'autre une ligne majeure qui se retrouve dans *Voyage à Tokyo*. Mais les autres échos de ces thématiques dans la période tardive renvoient bien à *Voyage à Tokyo*, ce qui en fait le majeur au sein de la période tardive. C'est aussi pour cela que *Bonjour* est nécessairement majeur dans la période tardive, bien qu'il soit le remake de *Gosses de Tokyo*. Le portrait des enfants turbulents (mais aussi la réflexion sur le langage), malgré ce qu'il doit aux images préexistantes, y trouve une nouvelle incarnation, intimement liée au duo de personnages-fonctions que forment Minoru et Isamu, et adaptée aux thématiques de son temps (là où celles de *Gosses de Tokyo* dispersent davantage leur écho dans deux films de la trilogie Kihachi : *Une auberge à Tokyo* et *Cœur Capricieux*).

Plutôt qu'un remake, le tore de révolution est plutôt l'image d'une création interprétative (ou une interprétation créative). Cela se vérifie d'autant plus que les propositions de Yoshida se prêtent surtout à la description du *Goût du saké*, qui donne à l'édifice un sens en le parachevant. Voici comment il décrit la structure du film :

ce qui en constitue le pivot, c'est un drame familial démarrant sur *Printemps tardif*, pour arriver enfin, *via Été précoce* et *Fin d'automne*, au *Goût du saké*, ce qui, particulièrement pour l'intrigue principale tournant autour des pourparlers de mariage de la fille, s'apparente donc à un groupe d'œuvres reliées entre elles⁷³.

Yoshida ne précise pas la nature de ce « *via* », c'est-à-dire la modalité exacte de cette répétition, ni n'explique la mise à l'écart des autres films. Néanmoins, il joint aussi à cet ensemble *Voyage à Tokyo*, qui procure le thème de la tristesse de la séparation tout en

⁷² *Ibid.*, p. 207 et p. 222.

⁷³ *Ibid.*, p. 228.

partageant d'autres thèmes avec tous ces films, notamment celui de la fille qui aime un homme mais le réalise trop tard. Cet ajout montre que ce sont bien les situations filmiques exactes qui structurent le tore, les reproductions de scènes, autrement dit, les remplois « *in re*⁷⁴ ». À ce titre, la figure du ruban de Möbius paraît d'autant plus pertinente. Ce ruban, dont les bouts se rejoignent après une torsion, est un objet à une seule face – puisqu'on peut le traverser intégralement sans avoir à dépasser les bords du ruban – que l'on peut donc parcourir à l'infini. L'avantage de la boucle de Möbius est d'envisager que les films aient un *envers* (c'est le sens des anti-films de Yoshida) sans qu'ils en soient détachés puisqu'il suffit de continuer la boucle pour atteindre ce *verso* (schémas 3 à 5). Elle permet à la fois de concilier un début (on peut signaler celui-ci par une encoche) et une forme cyclique, un enchaînement de films et une interpénétration. Cela n'empêche donc pas de considérer le *Goût du saké* comme l'aboutissement de la répétition et du décalage, dû aux échos systématiques qui le composent.

Cette stagnation, cet arrêt du temps, influe sur les rapports de la répétition et du décalage, prophétisant également les confins où l'on abordera un jour. Or, si la possibilité de nouveaux décalages se trouve niée, ce qui apparaît alors, avec une évidence nouvelle comme le décalage extrême, c'est tout simplement l'arrêt du temps, qui n'est autre que notre propre mort⁷⁵.

Nous ne souscrivons pourtant pas à la conclusion qu'en tire Yoshida : si la répétition était parfaite, nous pourrions peut-être penser ainsi, mais le dernier film d'Ozu opère des variations des films précédents, que nous les comprenions selon l'optique de Frodon (une nouvelle tonalité, une nouvelle voie) ou de Bordwell (la poursuite du jeu). Comme nous allons le voir, une autre structure permet d'envisager l'enchevêtrement de différentes boucles.

Avant de poursuivre, remarquons encore que pour le moment, nous n'avons pas tranché le statut d'*Été précoce*. Il serait assez surprenant de suivre Yoshida, qui en fait l'inversion des autres films de la trilogie Noriko, bien que le personnage et la tonalité du film qu'il habite soient différents. *Été précoce* semble minoré par *Printemps tardif* sur le sujet du mariage de la jeune femme, par *Voyage à Tokyo* pour son traitement des vieux parents, par *Dernier caprice* pour la famille élargie... Faut-il alors croire Yann Lardeau, qui estime qu'*Été précoce* est à *Voyage à Tokyo* ce que *Fin d'automne* est à *Printemps tardif* : « plus badin et donc aussi plus superficiel⁷⁶ » ? Que nenni. Il faut d'abord reconnaître au film de 1951 la majorité sur la relation entre la jeune femme et sa confidente (ici, Aya Tamura) : sans cela, les

⁷⁴ Nicole BRENEZ, « Montage intertextuel et formes contemporaines du emploi dans le cinéma expérimental », *Cinémas / Revue d'études cinématographiques*, Vol. 12, n°1-2, *Limite(s) du montage*, automne 2002, p. 49-67.

⁷⁵ Kijû YOSHIDA, *Ozu ou l'anti-cinéma*, op. cit., p. 239.

⁷⁶ Yann LARDEAU, « Rétrospective Ozu à la cinémathèque » (Alain BERGALA, Serge DANEY, dir.), *Cahiers du cinéma*, n°311, mai 1980, p. 37. La belle inversion temporelle qu'ose l'auteur est néanmoins appréciable.

transferts de fonctions entre les deux (notamment dans *Fleurs d'équinoxe*) sont impossibles, et les relations comparables dans les films en couleurs paraissent moins convaincantes, moins complètes. Plus encore, *Été précoce* est extrêmement important au sein de la filmographie, car il est celui qui exprime, avec le plus d'aplomb, non seulement la liberté de Noriko, mais sa sensibilité profonde. Si nous ignorions cette ligne majeure (comme l'ont fait ceux qui réduisaient le film à un mineur de *Printemps tardif*), l'hypothèse des films d'Ozu comme images accueillant la sensibilité féminine serait inaccessible. Ironiquement, la perfection formelle que Frodon identifiait comme la cause de ce mauvais traitement, ne recouvre pas les thèmes puisque c'est elle qui les manifeste, comme nous l'avons vu avec la séquence du bord de plage. Si nous prenons cette supposition au sérieux, *Été précoce* pourrait bien être le premier film du ruban de Möbius, qu'il conviendrait alors de nommer la *boucle des saisons*.

Une structure borroméenne

Les autres films de la filmographie s'ajustent moins aisément à cet enchaînement, ce qui ne signifie pas qu'ils soient moins importants comme cela a souvent été interprété. Ils constituent simplement une autre série qui se compose autrement. C'est encore Frodon qui indique que *Printemps précoce* est un point extrême, limite, dans la nuance ozuienne⁷⁷. Il se caractérise par un récit assez lâche et peu causal de prime abord, par son intérêt pour le monde des employés de bureau et par la trame d'un adultère. Pour David Bordwell, le film dessine deux champs, le premier est celui du mariage avec le couple brouillé notamment par l'adultère, le second est celui du travail des cols blancs⁷⁸. Le couple brouillé et sa réconciliation renvoie au *Goût du riz au thé vert*, mais aussi à des films plus anciens comme *Une poule dans le vent*. Dans son approche, Bordwell ne peut bien sûr comparer qu'avec des sources plus anciennes, pourtant il ne faudrait pas oublier que Takako tente aussi de se réconcilier avec son mari à la fin de *Crépuscule à Tokyo* (bien que ce retour ne soit pas mis en images). Il y a également les couples qui ne se réconcilient pas, dans *Les Sœurs Munakata*⁷⁹ (puisque Mimura meurt et que Setsuko refuse d'en profiter pour rejoindre Hiroshi), ainsi que les adultères traités de façon ambiguë, dans *Herbes flottantes* et *Dernier caprice*. En considérant ses deux lignes, *Printemps précoce* apparaît moins comme une extrémité que

⁷⁷ Jean-Michel FRODON, *op. cit.*, p. 64.

⁷⁸ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, *op. cit.*, p. 335. « Brouillé » est la traduction plus ou moins fidèle du terme « estranged » utilisé par Bordwell pour définir ces couples souffrants, en voie de séparation, par manque de compréhension mutuelle.

⁷⁹ Puisqu'il expose une « estranged-wife », Bordwell associe bien ce film au *Goût du riz au thé vert*. *Ibid.*, p. 26.

comme un pont entre les deux corpus : celle du travail appartient en fait à la *boucle des saisons* dont elle est le majeur (ce qui se vérifie par la récurrence secondaire des personnages d'anciens salariés et d'*office ladies*) ; celle du mariage décevant mène vers une autre boucle.

Ainsi, le film de 1956 se différencie des deux côtés, d'où sa perception d'un point limite alors qu'il tient plutôt du centre galactique. Nous avons déjà pu identifier précédemment ce qui le rattachait à la *boucle des saisons* : le fait qu'il développe l'environnement de travail d'un certain nombre de personnages qui l'habitent, qu'il mette en scène les difficultés que peuvent donner un mariage d'amour, qu'il travaille aussi un deuil d'enfant⁸⁰, ou encore qu'il use du personnage de l'ami sage, Onodera, pour résoudre la situation. Il s'en éloigne toutefois, notamment par la trame de l'adultère, que Bordwell associe à ces thèmes imposés par l'air du temps, au même titre que les situations d'avortement et de difficultés dans le couple en général⁸¹. Ce deuxième ensemble porte ainsi la marque des difficultés, peut-être de cette douleur qui s'exprime plus timidement dans le premier. Mais à supposer que ce soit ce qui caractérise cette boucle, *Printemps précoce* s'en différencie également. L'adultère par exemple, est un véritable coup porté aux personnages du couple. À la fois Masako, qui supporte péniblement la proximité de Chiyo (« Poisson rouge ») et le mépris de son mari, mais aussi Shoji, qui s'abîme manifestement dans cette relation. Shoji semble entretenir cette relation sans passion, aux dépens de Chiyo dont l'amour lui fait espérer un avenir avec l'homme marié et qui subit seule l'opprobre de leurs collègues. Dans *Dernier caprice* au contraire, bien que la relation de Manbei avec M^{me} Sasaki ait été adultérine et que sa poursuite après le décès de son épouse contrarie beaucoup sa fille Fumiko, la liaison elle-même est heureuse. Bien sûr, le film n'est pas sans ironie sur les Sasaki, qui pourraient profiter de la crédulité de Manbei, et sur ce dernier qui délaisse la famille Kohayagawa pour privilégier celle-ci. Mais cela ne suffit pas à invalider l'affection et l'enthousiasme qui existe entre les personnages. Dans *Herbes flottantes*, bien qu'il ne s'agisse pas à proprement parler d'un adultère – Komajuro et Sumiko ne sont pas mariés – la compagne perçoit comme telle la relation entre le chef de troupe et Oyoshi. Mais, comme dans le précédent, si cela entraîne des remous dans le couple et la troupe, la relation entre Komajuro, sa première maîtresse et leur fils est une situation idyllique dans laquelle se

⁸⁰ Nous avons en effet vu plusieurs fois le deuil du fils mort au combat (c'est d'ailleurs le cas, dans *Printemps précoce*, du grand-frère de Miura, le collègue qui meurt à son tour) : le fils des Sugiyama est mort jeune de maladie, ce qui change la situation, mais reste dans le thème (sans compter qu'il s'agit d'une explication possible des difficultés du couple).

⁸¹ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 26. D'après Yoshida, ces évolutions seraient dues au regret d'Ozu d'avoir été perçu comme auteur de mélodrames, ce que rapporte Jean-Michel FRODON, *Treize Ozu*, op. cit., p. 64.

dévoilent les qualités du père.

Aussi l'adultère de *Printemps précoce* est-il minoré au profit du thème du couple brouillé au sens large : en termes d'effets que produit l'adultère sur le couple, le film se rapproche davantage du *Goût du riz au thé vert*. Pas d'adultère dans ce dernier, mais un même mouvement d'éloignement entre les membres du couple, par suite de blessures, mépris, frustrations, refus de communiquer, au grand dam des personnages qui les entourent et les mettent en garde. Les deux films, qui exposent le processus de cette mésentente, diffèrent également de la paire s'intéressant aux répercussions de telles situations : *Les Sœurs Munakata* et *Crépuscule à Tokyo* qui décrivent d'ailleurs un duo de sœurs. C'est ce dernier film qui peut nous aider à élaborer la boucle. En effet, Frodon remarque à quel point, tout en se rapportant comme toujours aux autres films d'Ozu, *Crépuscule à Tokyo* puise ses références dans le film noir, de Wellman à Borzage, évoqués dans les *Carnets* du réalisateur⁸². Mais au sein même de la filmographie, le dernier film en noir et blanc d'Ozu ne reprend-il pas les ambiances sombres d'*Une auberge à Tokyo* et surtout *Femmes et Voyous* et *Va d'un pas léger* (1930) ? Ces deux derniers sont bien sûr empreints d'influence américaine, mais cette remarque permet bien de percevoir l'auto-maniérisme d'Ozu qui s'inspire moins du film noir en soi que de sa propre interprétation des films américains.

La puissance des signes visuels, et la manière dont ils s'inscrivent en nous, excèdent immensément l'intérêt du récit et sa pertinence sociologique. [...] Effet puissant du film lui-même mais qui résonne à travers toute l'œuvre, comme pour indiquer ce qu'elle aurait pu être, ce qui la hante mais se sera manifesté différemment⁸³.

C'est en tout cas la façon dont les signes dépassent le réalisme qui permettent à Frodon d'analyser puissamment *Crépuscule à Tokyo*, comme une sorte d'hommage à cet ancien Ozu qui aurait pu devenir réalisateur de films de genre, peut-être une sorte de Seijun Suzuki (lui aussi un auto-maniériste). Quoi qu'il en soit, le thème majeur déployé par ce film est la survivance des films de la première période dans la période tardive : il en est le point de relais, qui en diffuse la quintessence dans le corpus de treize films. Ainsi le personnage de Mimura, dans *Les Sœurs Munakata*, est bien la version mineure de Numata dans *Crépuscule à Tokyo* – bien qu'il soit un développement voire un passé ou futur probable de Numata – dans la mesure où c'est le film de 1957 qui constitue la courroie de transmission vers la période précédente et que Mimura est secondaire dans le développement du sujet principal du film de 1950.

À ce titre, il devient flagrant que la dégradation maritale de *Printemps tardif* trouve

⁸² Jean-Michel FRODON, *Treize Ozu*, op. cit., p. 68.

⁸³ *Ibid.*, p. 69-70.

son origine dans *Le Goût du riz au thé vert* : le thème du mariage brouillé est distinct des exemples précédents. Il nous est pourtant impossible de privilégier l'un des deux comme majeur : la version de 1952 montre les difficultés d'un mariage arrangé, celle de 1956 les difficultés d'un mariage d'amour ; et les deux esquissent une résolution favorable. Ils sont donc les deux faces d'une même pièce. Mais c'est tout de même autour de cette même pièce qu'orbitent alors la trame adultérine d'*Herbes flottantes* et *Dernier caprice*, qui malgré leur traitement différent, permettent eux aussi une possibilité de résolution à la complexité familiale. Tout en développant son propre ton majeur, *Crépuscule à Tokyo* est bien une variation de ce thème puisque Takako tente de revenir chez son mari. Dès lors, si *Printemps tardif* est le pont entre deux boucles, c'est *Crépuscule à Tokyo* qui est l'extrême limite du monde, et c'est ainsi que le classement délicat des *Sœurs Munakata* peut se résoudre : le film est mineur à la fois sur la dégradation du couple et sur le traitement qui renvoie aux films de la première période. Cette nouvelle boucle, plus courte, sera nommée *boucle des fleurs*.

Avant de reprendre notre typologie, il convient d'évoquer un dernier champ de répétitions qu'il faut y inclure. Songeons à la conclusion de Diane Arnaud : « L'esthétique d'Ozu ouvre à un imaginaire du contretemps : l'art du montage immisce dans l'esprit du spectateur le pouvoir de prévoir l'histoire, mais aussi de la déplacer là où le récit ne va pas⁸⁴. » Aux boucles régulières et infinies répondent les contretemps qui en contraignent l'écoulement. Les motifs dépassent la question du majeur et du mineur, en cela l'intuition de Richie était juste : que l'on pense à la réconciliation d'une famille autour d'un plat simple (*Gosses de Tokyo*, *Le Goût du riz au thé vert*), au motif de la cage aux oiseaux (*Qu'est-ce que la dame a oublié ?*, *Les Frères et Sœurs Toda*, *Été précoce*) ou la présence d'une grosse bouilloire verte (*Récit d'un propriétaire*, *Printemps précoce*, *Bonjour*⁸⁵), les motifs traversent les boucles et unissent les films selon un autre mode qui n'est plus celui du récit ou du thème mais du pur sensible. Outre le fait qu'un motif n'est par définition tel qu'à partir d'une répétition et d'un déplacement, la plasticité de leur signification rend l'élection d'un sens sur l'autre particulièrement ardue⁸⁶. Les trop nombreux motifs forment par conséquent un corpus intraitable au prisme du majeur et du mineur. Rappelons d'ailleurs la première évocation du

⁸⁴ Diane ARNAUD, « Montage des possibles », art. cit., p. 99.

⁸⁵ Les deux premiers exemples sont en noir et blanc, bien sûr. Mais la forme de ces bouilloires étant la même que la bouilloire verte de *Bonjour* avec laquelle les enfants s'enfuient, il est permis de supposer qu'il s'agit de la même, en tout cas de présumer de sa couleur.

⁸⁶ Au mieux peut-on parler d'épanouissement stylistique, comme le fait Bordwell au sujet du passage de *Qu'est-ce que la femme a oublié ?* aux *Frères et Sœurs Toda*, en analysant notamment le motif de l'oiseau en cage. Voir David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 286.

motif par Emmanuelle André : « Quelque chose d'indéfinissable et pourtant têtu, comme on pourrait le dire d'un parfum, flotte un instant, s'efface, réapparaît, lui donnant une séduction particulière, sans qu'on puisse en déterminer aisément l'origine, la nature, la fonction⁸⁷. » Hors contexte, ces mots pourraient être attribués à Yoshida pour définir ce qui est *ozuesque* : ce qui a longtemps été la marque même d'Ozu s'avère être organisation motivique sous-jacente. Car, dans le même temps, la répétition du motif lui confère une force organisatrice qui dépasse son caractère fuyant et insignifiant. Ainsi, il y a bien comme une troisième boucle qui traverse, infiltre et mélange les deux autres. C'est elle qui freine la tentation typologique : selon qu'on s'intéresse plus à tel ou tel motif, un film peut changer de boucle. Nous appellerons ce troisième ensemble la *boucle des vents*, bien qu'il s'agisse davantage d'un répertoire hétéroclite que d'un chemin bien tracé.

Les noms que nous avons donnés aux boucles sont quelque peu arbitraires, mais nous voudrions tout de même les justifier. La *boucle des saisons* trouve bien sûr son nom dans les références aux saisons des films qui la composent : seul l'hiver n'y est pas représenté. Se concentrant sur les évolutions familiales, la boucle évoque le cycle de la vie, les années passant comme les générations avec chaque stade de la vie. Ce sont les pièces du mah-jong qui ont inspiré le nom de *boucle des fleurs* : les tuiles de fleurs, comme celles des saisons, sont des *honneurs suprêmes* – de même rang donc – qui peuvent s'associer une à une (le prunier correspond par exemple au printemps). La *boucle des fleurs* s'applique à explorer les déviations de la première, et évoquent pour nous à la fois les fleurs qui fanent et celles qui fleurissent malgré l'adversité, comme ce qui arrive sur les plantes en manque d'eau. Plus diffuse, la *boucle des vents* hérite son nom d'autres tuiles du mah-jong, les vents, qui sont cette fois des *honneurs simples* : moins précieuses, elles ont la caractéristique de s'associer aux autres tuiles pour en augmenter la valeur par combinaison. Cela semblait se prêter aux motifs, plus nébuleux que le récit, mais qui par association forment des lignes d'analyses fertiles. De plus, chaque manche de mah-jong est régie par un vent, ce qui rappelait la capacité du motif à constituer une clé de lecture. L'avenir nous dira la fortune de ces noms, mais gageons qu'ils permettent au moins de clarifier le présent travail.

La deuxième et plus importante précision concerne la façon dont ces boucles interagissent. Nous pouvons l'imaginer sur le modèle des anneaux borroméens : cette figure où deux cercles libres sont reliés par le troisième (de façon que la suppression de n'importe

⁸⁷ Emmanuelle ANDRÉ, *Esthétique du motif*, op. cit., p. 5.

lequel libère les deux autres, schéma 6). La structure borroméenne a plusieurs avantages. D'abord, celui de proposer une hypothèse concernant la façon dont chaque ensemble communique : par le truchement du troisième. Ensuite, celui d'avoir une histoire symbolique déjà ancrée : elle représente l'unité dans la diversité dans plusieurs traditions ; elle insiste donc sur la formation d'un monde grâce au croisement d'ensembles différents. Enfin, observée à plat, elle met en évidence les différentes sections des boucles : certaines appartiennent exclusivement à l'une d'entre elles, d'autres mettent au contact deux ensembles, tandis qu'une zone centrale est commune à toutes ; elle élabore ainsi un système entre les éléments qui s'associent et ceux qui ne s'associent pas. Dernier point, les anneaux borroméens restent une structure dynamique qui laisse libre de considérer la façon dont les boucles communiquent : *Printemps précoce* représente-t-il l'intersection des deux boucles ou est-il dans la section qu'elles recoupent ? Chaque anneau est-il en fait une bande de Möbius ou bien l'ensemble borroméen valide-t-il finalement la structure toroïdale de Yoshida ? Toujours est-il que chaque boucle forme le troisième texte de chaque film qui la compose, et que les trois boucles forment l'univers, que nous interprétons dans la troisième partie.

Terminons ce chapitre en résumant le contenu de chaque boucle et ses thèmes (tableau 6). Dans la *boucle des saisons*, *Printemps tardif* est le majeur de la relation père-fille et des soucis pour marier celle-ci. *Été précoce* est majeur pour la sensibilité féminine et la relation fille-amie. *Voyage à Tokyo* est le majeur du couple de parents vieillissant et du deuil du parent. *Fleurs d'équinoxe* est majeur pour son portrait de père autoritaire. *Bonjour* est le majeur tardif des enfants turbulents et du rapport au langage. *Fin d'automne* est le majeur des relations masculines mûres. *Dernier caprice* offre le modèle majeur de la famille nombreuse. Si *Le Goût du saké* doit avoir un majeur, c'est celui de l'absolu de la reprise.

Dans la *boucle des fleurs*, *Les Sœurs Munakata* est le majeur de la relation entre sœurs. *Le Goût du riz au thé vert* lance l'archétype majeur du couple brouillé, au même titre que *Printemps précoce*. *Crépuscule à Tokyo* est le lien majeur entre la période tardive et le cinéma plus ancien d'Ozu, ce qui lui permet de développer le thème majeur de la douleur et de la déception. *Herbes flottantes* a pour majeur le thème de la famille alternative en dépit de l'absence de sang commun.

La *boucle des vents* enfin, rassemble une myriade de thèmes mineurs, mais qui soutiennent les autres boucles et leurs majeurs en participant à l'élaboration de ces thèmes. Rappelons pour terminer que ces majeurs le sont pour l'œuvre et non uniquement pour leur boucle : les thèmes, comme les motifs, traversent la filmographie entière.

Chapitre V

Remakes : des répétitions comme les autres ?

Pour débiter un chapitre sur les remakes ozuiens, il semblerait pertinent d'expliquer en quoi les remakes d'Ozu se démarquent des autres réécritures, de justifier leur mise en avant (ou en retrait ?) du corpus. En première analyse, nous avons remarqué qu'en se concentrant sur les enfants, *Bonjour* ne s'intégrait pas exactement aux autres films de sa boucle, de même que malgré la trame de la première épouse, *Herbes flottantes* paraît éloigné de l'ensemble dont il fait partie. Mais est-ce parce qu'ils sont des remakes que ces films se distinguent des autres, ou bien y a-t-il une autre raison ? C'est ce que laisse entendre Mathieu Capel : « Et si les *remakes* de 1959 étaient autant *de première fois* ? Et si tous deux, qui semblent corroborer par nature la logique reproductive en vigueur, venaient plutôt rompre l'exercice combinatoire de *Fleurs d'équinoxe* et de *Fin d'automne*¹ ? » Le remake serait donc une répétition particulière qui viendrait fendre le flux habituel de combinaisons en apportant un nouveau matériau. L'autre possibilité est que la répétition habituelle tient de la variation, tandis que le remake, lui, opère une authentique répétition. Ozu ayant déjà abordé tous les genres en 1959, s'attaquer à la reproduction stricte du même était l'ultime nouveauté pour lui : « l'inédit est dans ce processus de reproduction du même, éclair furtivement aveuglant, et la surprise de se trouver face à un plan qu'une mémoire sans doute prompte à faire système n'aura pas su retenir² ».

Ce chapitre entend donc faire la lumière sur la nature des remakes ozuiens. Dans quelle mesure sont-ils des reprises à proprement parler ? Répètent-ils de la même façon que le reste de l'œuvre ? Ces premières interrogations nous mènent à envisager d'autres types de remakes : n'y a-t-il pas déjà des quasi-remakes dans *Voyage à Tokyo*, *Crépuscule à Tokyo* et, surtout, *Fin d'automne* ? Les remakes extraient-ils les films de leurs boucles respectives ou participent-ils à la communication entre elles ?

Pour répondre à ces questions, il faut d'abord préciser ce que nous entendons par les remakes. Jacqueline Nacache rappelle qu'un remake n'a pas de statut esthétique : il n'est qu'une catégorie technique et, parfois, juridique : « Lorsqu'un film est repris et remis "au goût

¹ Mathieu CAPEL, « La répétition et l'hapax », art. cit., p. 165.

² *Ibid.*, p. 164.

du jour” par un remake, le but premier n’est pas de rénover ou restaurer un film ancien comme un monument, mais simplement d’utiliser une base solide pour *mettre en œuvre* des innovations (techniques, idéologiques, esthétiques...).³ » En dépit de la répétition, le remake existe en fait pour accuser ses différences avec l’original. *Bonjour* correspond à ce modèle : il est un remake technique de *Gosses de Tokyo* qui profite du son et des couleurs pour l’adapter à son époque. On pourrait dire la même chose d’*Herbes flottantes*, mais en remarquant toutefois une fidélité accrue à *Histoire d’herbes flottantes* : l’adaptation semble un remake littéral, ce qui constitue un contrepoint dans notre optique. La troisième voie que nous développons s’éloigne du remake pour élucider la réécriture constante de l’œuvre par l’œuvre, révélant des éléments impensés ou latents auparavant. Cette autre méthode est peut-être celle qui éclaire les deux autres.

1 – *Bonjour* : le remake technique

Réalisé en 1932, *Gosses de Tokyo* raconte l’histoire des deux enfants Yoshii, en lutte pour la suprématie écolière contre Taro, la brute de la cour. Ils tentent d’abord l’école buissonnière puis, forcés d’y retourner par leur père qui insiste sur l’importance de l’enseignement, ils parviennent à l’emporter en trouvant des alliés et peuvent affirmer à tous que leur père est le meilleur. Un soir qu’ils sont invités chez Iwasaki, le père de Taro et le patron de leur père, les enfants découvrent sur un film que leur père fait le pitre au sein de l’entreprise pour amuser son chef. Humiliés, les enfants comprennent que leur père est un sous-fifre et que les études qu’il les encourage à poursuivre pour devenir quelqu’un d’important – selon la formule consacrée – ne les rendront jamais plus importants que Taro. Ils insultent alors leur père et refusent de manger. Ils se réconcilient toutefois autour d’un bol de riz. Les enfants intègrent que tel est le monde des adultes et qu’il faudra bien s’y conformer un jour, ce qu’ils commencent en reconnaissant devant Taro que son père est le meilleur. En 1959, *Bonjour* relate la vie des frères Hayashi dans leur quartier résidentiel, deux enfants passionnés de sumo qui n’ont de cesse d’aller regarder les matches à la télé chez la voisine, au grand dam de leurs parents qui voudraient plutôt les voir travailler leur anglais. Un soir, Minoru s’énerve parce qu’on lui interdit d’aller chez la voisine. Son père le gronde et lui

³ Jacqueline NACACHE, « Comment penser les remakes américains ? », art. cit., p. 76. Rappelons que l’industrie cinématographique japonaise a largement adapté celle des États-Unis, ce qui justifie pleinement le recours au travail de J. Nacache pour déterminer les remakes d’Ozu.

ordonne de se taire, ce qu'il fait en décidant d'entamer une grève de la parole. Cela les empêche d'apporter l'argent de la cantine, ce qui a pour effet d'attirer leur professeur à la maison. Craignant une punition, les enfants s'enfuient avec du riz et du thé. Ils sont retrouvés plus tard par leur tante et l'ami de cette dernière et, en rentrant, trouvent la télévision que leurs parents ont achetée, ce qui met un terme à leur grève de la parole.

L'évidence du statut de remake de *Bonjour* ne doit pas nous dissuader d'évaluer l'adaptation du film original par sa reprise. Les deux trames sont en fait assez différentes. Le film de 1932 suit les efforts d'intégration d'enfants dans un groupe, auquel ils s'opposent avant d'en prendre le contrôle, et dans un deuxième temps les inquiétudes des parents pour leur avenir à la suite de leur dispute. Dans celui de 1959, les enfants font déjà partie d'une bande d'amis et s'il y a bien une histoire de hiérarchie changeante, elle s'en tient au seul niveau du jeu. Les parents, en lien avec leurs voisins, font l'objet d'un développement plus ample. Le deuxième film est moins moraliste à bien des aspects – David Bordwell souligne l'aspect très didactique de *Gosses de Tokyo*⁴ – mais contrairement au jugement rapide dont il a pu faire l'objet du fait de sa nature de comédie, *Bonjour* n'en est pas moins incisif sur la société de l'époque. Il pratique toutefois l'ironie et le ludique plutôt que la critique sociale, ce dont témoigne notamment la séparation plus nette entre les mondes adultes et enfantins, alors que le film original les mettait en regard en fin de film.

Une histoire en sons

Nous avons déjà rencontré le premier effet de *Gosses du Tokyo* sur *Bonjour* : les sujets que ce dernier déploie se distinguent par rapport aux films de son époque, le propulsant au rang de majeur dans la *boucle des saisons*. Mais le film de 1959 appartient bel et bien à cette boucle. D'abord, le couple Hayashi –Chishû Ryû* et Kuniko Miyake* – et les deux enfants représentent le noyau classique de la famille ozuïenne, depuis *Été précoce*. Ce modèle est prolongé par d'autres modèles familiaux cellulaires qui renvoient davantage aux familles de la période en couleurs – deux parents et un seul enfant chez les Ôkubo ; deux parents, une grand-mère et un fils chez les Haraguchi ; le couple plus âgé chez les Tomizawa ; le couple de jeunes non mariés chez les Maruyama. Ensuite, la jeune sœur de M^{me} Hayashi, Setsuko, éprouve envers M. Fukui – le professeur d'anglais des enfants – des sentiments partagés qui peinent à s'exprimer. Cette relation est une ligne secondaire qui trouvera une possibilité de

⁴ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 224.

résolution dans la recherche des enfants lors de leur fugue, comme dans *Été précoce*. D'autres situations rattachent *Bonjour* à l'univers : les sorties du père au bar, la rencontre des amoureux à la gare, ou encore le fait qu'Eiko Miyoshi*, qui joue la mère de M^{me} Haraguchi, une ancienne sage-femme, ait déjà joué le rôle d'une sage-femme dans *Crépuscule à Tokyo*. Ce n'est pas la première fois qu'Ozu intègre des enfants dans ses histoires, mais là où le monde de ces derniers est profondément séparé dans les cas précédents – dans *Été précoce*, les enfants repoussent systématiquement les adultes –, *Bonjour* s'invite auprès d'eux, dans leurs jeux et leur imaginaire. Ce rapprochement provoque l'irruption de thèmes inattendus, le plus flagrant étant la rhétorique du pet.

Bien que cet aspect du film ait été largement commenté, nous devons en résumer les principaux tenants. Chez les enfants de *Bonjour*, la légitimité est obtenue par la capacité à péter sur commande. Au début du film, c'est Zen'ichi Ôkubo qui est le maître incontesté de cette technique : son propre père est un grand pétomane, car – d'après son fils – il a travaillé pour la compagnie du gaz. Lorsqu'il s'étire le matin, le père libère ses vents en rythme et les enfants tentent de l'imiter. Pour faciliter la production de gaz, les enfants avalent de la pierre ponce broyée : c'est grâce à ce stratagème que Minoru obtient une maîtrise supérieure et devient le « roi du pet » (son petit frère n'est pas en reste non plus). Il est intéressant de noter que malgré une effectuation différente, ce rapport à la légitimité est développé dans *Gosses de Tokyo* : David Bordwell pointe que chez les enfants, c'est l'âge, l'esprit et les muscles qui déterminent qui est le meilleur tandis que c'est l'argent et la position sociale chez les adultes : le boss est le boss, quelles que soient ses capacités. Pour les enfants, il est donc crucial de trouver les moyens de décupler leurs capacités, ce qu'ils font par des rituels fondés sur une croyance mythique : gober des œufs de pigeon crus⁵. Le pet, donc accordé par l'ingestion de pierre ponce, est le pendant de ces qualités dans *Bonjour*. Le choix d'un élément sonore pour marquer la hiérarchie enfantine tient, de toute évidence, du remake technique. La vulgarité du propos est d'ailleurs lissée par l'intégration des bruits inélégants à la musique du film de Toshiro Mayuzumi : un instrument à vent aigu représente les bruits des enfants, un basson imite ceux de M. Ôkubo.

Ce regain de grotesque dans un film aussi tardif n'est pas sans pertinence puisqu'il s'agit d'élaborer une critique du langage, comme *Gosses de Tokyo* l'avait fait pour les gestes⁶

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 225. « Thus *I Was Born But...* does the behavioral gestures of social exchange what *Ohayo* will do for language. »

(les enfants Yoshii rejettent l'obligation de s'incliner devant les Iwasaki). Les pets qui coexistaient jusqu'alors avec la parole deviennent le seul moyen d'expression. Ils remplacent la parole, qui devient en retour rien de plus qu'un signal sonore. C'est ce que corrobore la fameuse séquence chez les Ôkubo, où le pet du père attire sa femme qui pense avoir été appelée. Le père nie l'avoir appelée la première fois, mais la seconde fois il en profite pour la charger d'une course. Il est essentiel de remarquer que si le *casus belli* entre les enfants et leurs parents est bien la télévision, leur dispute porte sur l'usage de la parole. M. Hayashi reproche à Minoru de trop parler et de trop se plaindre⁷, ce que le fils retourne contre les adultes : la politesse convenue, les discussions creuses sur le temps sont aussi une parole qui ne dit rien. Comme les commentateurs l'ont bien noté, c'est la fonction phatique du langage, identifiée par Jakobson, que les enfants critiquent, tandis qu'elle est défendue par exemple par leur tante et leur professeur, en tant qu'elle permet d'huiler les relations sociales.

À vrai dire, il est difficile de rejeter les arguments de Minoru, dans la mesure où le film lui donne en partie raison. Ce n'est pas tant la politesse en soi qui est critiquée, mais l'usage hypocrite de cette politesse. Quand M^{me} Haraguchi se rend chez M^{me} Hayashi pour l'accuser d'avoir détourné l'argent de l'association du quartier, elle le fait avec un respect certain de l'étiquette et avec des sourires qui cachent à peine la brutalité de ce reproche infondé. La vie de quartier est ainsi teintée du déploiement de cette parole insincère, comme le montrent aussi les réactions des femmes les unes envers les autres. Quand la grève de la parole des enfants les retient de saluer les voisines, M^{me} Haraguchi pense à tort (ce qui serait pourtant justifié !) que M^{me} Hayashi a intimé à ses enfants de l'ignorer en représailles de l'accusation de la veille. Sur un simple soupçon, elle prévient les autres voisines que M^{me} Hayashi est mesquine, ce qui provoque un comportement particulièrement mesquin des deux autres : M^{me} Ôkubo s'empresse de lui rendre une bouteille qu'elle lui avait empruntée, ainsi qu'un ticket de bus (dont la valeur insignifiante fait de ce retour quasiment une insulte), avant de prévenir M^{me} Tomizawa de faire de même. Ce qui fait dire à Donald Richie que « Ozu admirait la politesse et les bonnes manières quand elles reflétaient une considération envers autrui, mais il n'avait que faire du petit conformisme social et certaines de ses scènes les plus drôles le réduisent en poussière⁸ ». Même la politesse sincère n'est pas présentée sans ironie dans *Bonjour*. Après que Setsuko et M. Fukui ont défendu les formules auprès des enfants, la sœur aînée de Fukui lui dit qu'il serait bon de ne pas s'en tenir à cela s'il veut enfin

⁷ Le père dit plus précisément à Minoru d'arrêter de « jacasser comme une femme » (*Ibid.*, p. 350, « stop chattering “like a woman” »), ce qui est en soi une belle entrée pour penser la distribution des rôles et de la parole qui en découle entre hommes et femmes, décalée par la poétique ozuienne.

⁸ Donald RICHIE, *Ozu, op. cit.*, p. 34.

actualiser une véritable relation avec Setsuko. Le professeur d'anglais nie les soupçons de sa sœur que le spectateur sait pourtant vraisemblables. La pénultième scène montre le couple en devenir sur un quai de gare. Bien loin de suivre les conseils de sa sœur, Fukui engage la conversation :

Quel beau temps !

– *C'est vrai. Il fait très beau.*

– *Ça l'air parti pour durer 2 ou 3 jours.*

– *Comme vous dites... ça a l'air bien parti.*

– *Vous avez vu ce nuage ? N'a-t-il pas une forme curieuse ?*

– *C'est vrai. Une forme curieuse.*

– *Il ressemble à je ne sais quoi...*

– *Oui, il ressemble à je ne sais quoi...*

– *Quel beau temps !*

– *Il fait vraiment beau !*

Inutile de préciser que si la couleur un peu délavée du ciel le fait apparaître bleu-gris, le paysage reste celui d'un quai de gare, et que nous ne voyons pas cet étrange nuage. Difficile de trancher ici entre la suite de formules creuses, dénoncée par Minoru et l'aînée Fukui, et l'expression d'une considération profonde propre aux séquences de communion classiques chez Ozu. Plus que jamais dans ce film, « aucun personnage n'est un paragon, et personne n'échappe à l'ironie du réalisateur⁹ ».

Une histoire en couleurs

La comparaison au film de 1932 fait aussi ressortir la différence due à l'enrichissement du Japon à la fin des années 1950. L'après-guerre s'achève au profit de la société de consommation. Comme nous avons pu le constater, la plupart des films de la période tardive aborde de près ou de loin les évolutions de la société japonaise, tout particulièrement ceux des films en couleurs qui voient le saké se mélanger au whisky, le shamisen au jazz, le sumo au baseball. Mais nous avons aussi mis en lumière que cela était traité dans les films de façon mineure, c'est-à-dire que le sujet était apparent dans le style, comme thème éventuellement, mais sans constituer un sujet de film à part entière. *Bonjour* diffère en ce qu'il discourt sur cette nouvelle société. Les couleurs, qui ont d'abord été traitées comme force affective indépendante dans *Fleurs d'équinoxe*, deviennent ici le support de ce discours. Il n'est pas

⁹ Ce que Bordwell identifie comme un héritage de longue date, puisqu'il écrit, à propos de *Qu'est-ce que la dame a oublié ?* : « As in Lubitsch's films, no character is a paragon, and none escapes the director's irony ». David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 278.

certain que l'on puisse établir dans les couleurs une actualisation de sens aussi consistante que celle produite par le son, mais il est clair que l'usage des couleurs en 1958 a suffisamment convaincu Ozu pour lui suggérer qu'elles étaient aptes à produire deux remakes.

La propagation des informations dans le film fournit un premier commentaire sur la modernité. Tadao Sato a noté combien les jeux de voisinages de *Bonjour* évoquent ceux de *Récit d'un propriétaire* ou *Cœur capricieux*¹⁰. De fait, le quartier présenté rassemble cinq maisons assez proches selon une structure traditionnelle¹¹ qui favorise les commérages et les déformations d'information, sur le modèle du jeu du téléphone sans fil. Le choix de cette disposition n'est pas anodin puisqu'elle met en contact un ethos traditionnel d'entraide entre les familles et la prétention au « my-home-ism¹² » : chaque maison abrite une cellule restreinte plutôt qu'une *ie* et est équipée de portes à battants plutôt que coulissantes. La caméra, qui filme souvent un intérieur depuis l'intérieur d'une autre maison, semble reconduire la proximité des familles, tout comme le fait que chaque maison a une entrée avant et arrière, rendant l'ensemble intégralement communicant. Pourtant, les situations représentées, de la mesquinerie ambiante au jugement social, montrent que cette communauté n'est plus autant désirée que dans le passé : les Maruyama décident même de quitter le quartier au profit d'un immeuble comme celui qu'habitent les Fukui.

Bien que le désir de Minoru et Isamu d'obtenir une télévision soit présenté par le film avec une certaine candeur, *Bonjour* n'est pas sans critiquer la place que prend l'objet technique moderne dans le désir. M^{me} Hayashi désire aussi avoir un lave-linge – qui est finalement sacrifié pour la télévision – et deux démarcheurs en profitent pour tenter de vendre les dernières innovations¹³. Les loisirs prennent aussi plus de place dans le quotidien : M. Fukui possède une paire de ski (le même acteur, Keiji Sada, réclamera ses clubs de golf dans *Le Goût du saké*) et les enfants se passionnent, comme une grande partie de la société de l'époque – dont Ozu lui-même –, pour les matches de sumo. Là où la première partie de la période tardive décrivait des intentions envers les proches, *Bonjour* décrit des projets avant tout matériels : « D'aussi modestes objets constituent la surface en constante évolution de la vie urbaine moderne, et le désir de les posséder devient à la fois une source d'humour et le

¹⁰ Tadao SATO, *Le Cinéma japonais*, T. 2, *op. cit.*, p. 76.

¹¹ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, *op. cit.*, p. 351 : « an echo of the fact that older city districts were organized in *gonin-gumi*, or five-household groups ».

¹² David Bordwell montre l'importance de cette volonté de maison personnelle, à la fois dans la société de l'époque et dans sa représentation par les films d'Ozu. *Ibid.*, p. 48.

¹³ Le premier vend des stylos à la mine incassable, tandis que le second promeut des dispositifs d'alarme, ce qui n'est pas anodin : la peur du vol est proportionnelle au désir de possession. Ces deux hommes font cependant partie des laissés pour compte du capitalisme : ce sont des travailleurs précaires, dépendants du désir des autres.

substitut de conflits sociaux irrésolus.¹⁴ » Cependant, cette critique est à lire en filigrane, dans les mécanismes de la comédie qui parodie ces désirs, plutôt que dans les critiques ouvertement émises par les personnages du film. La deuxième fois que M. Hayashi va boire un verre à l'Ukiyo-e, il discute avec M. Haraguchi, qui partage les mêmes difficultés que lui au sujet de la télévision à la maison. Hayashi justifie son refus par sa croyance en un syndrome d'abêtissement collectif qui frapperait ceux qui regardent la télé. Le client inconnu qu'ils consultent y croit également. Haraguchi est sceptique – « *Plus la vie serait pratique, plus ce serait mauvais ?* » – mais Hayashi répond par l'affirmative. Pourtant ces hommes respectables tiennent cette réflexion en s'abreuvant de saké et la séquence suivante décrit d'ailleurs le malheureux M. Tomizawa rentrer chez lui complètement ivre. Il ne faudrait donc pas prêter au film la morale qu'émet M. Hayashi, qui ne fait que relayer une opinion qu'il a lui-même lue dans un journal quelconque – autre médium éminemment moderne bien que plus ancien.

Cette dernière remarque invite à rappeler les deux grands moments d'évolution qu'a connus la société japonaise et qu'on confond parfois en parlant de modernité ou d'occidentalisation. Il y a eu la modernité de la période Meiji, à la fin du XIX^e siècle, qui a fait du Japon une puissance moderne et accessoirement impérialiste, puis l'américanisation de la société, à la faveur de l'occupation étasunienne puis de la guerre froide, selon un processus comparable à ce qui s'est produit en Europe à la même époque¹⁵. C'est ce deuxième temps qui est mis en perspective dans *Bonjour*. À l'instar des études dans *Gosses de Tokyo*, l'apprentissage de l'anglais est considéré par les parents comme un moyen de distinction dans la société de 1959. Pourtant, comme le reste du langage, l'anglais est présenté comme vide de sens, quand Zen'ichi récite bêtement les phrases : « *This is a dog. Is this a dog ? No, it is not a dog. This is a cat. Is this a cat ? No it is not a cat... This is a dog. Is this a dog ? No it is not a cat. This is a cat*¹⁶... » ; ou quand Isamu lance « I love you ! » à tort et à travers comme si cela voulait dire « au revoir », ce qui n'est pas seulement une dérision de la langue mais aussi un commentaire habile sur le formatage de l'imaginaire par la culture américaine (en particulier le cinéma), comme l'a développé Suzanne Beth¹⁷. On pourrait penser que la

¹⁴ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 49. Traduction personnelle de « Such humble objects constitute the ever-changing surface of modern urban life, and the desire to possess them becomes at once a source of humour and a substitute for unresolved social conflicts ».

¹⁵ Nous renvoyons à nouveau à l'ouvrage de Pierre-François SOUYRI, *Moderne sans être occidental*, op. cit.

¹⁶ Zen'ichi fait en fait semblant d'étudier pour fausser compagnie à sa mère et aller regarder la télévision chez les Maruyama, mais sa litanie est improvisée à partir de ce qui est écrit sur son cahier.

¹⁷ Suzanne BETH, *L'Impuissance du cinéma*, op. cit., p. 188-191.

critique est de la même nature lorsque les femmes semblent choquées par l'attitude dont font preuve les Maruyama, qui traînent en pleine journée en déshabillé occidental. C'est en fait un blâme plus ordinaire qui est à l'œuvre : M^{me} Maruyama a été entraîneuse, dit-on. Le rapport à la culture n'est donc ici qu'un prétexte pour dissimuler un tabou poussiéreux. Il reste à remarquer que *Gosses de Tokyo* procédait déjà à une certaine critique de la première modernité, axée sur les positions sociales – la position peu enviable des employés, qu'Ozu développe tout au long de sa carrière – et sur l'autorité du père¹⁸. La deuxième modernité, qui apporte ses couleurs à *Bonjour*, est tout naturellement critiquée par le remake. Non pour dénoncer stérilement une dépréciation de la tradition japonaise mais pour pointer judicieusement les contradictions et les défauts de cette société et de ceux qui les habitent – y compris la mauvaise foi de ces derniers quant aux avantages qu'elle procure – avec toute la bienveillance dont le réalisateur est capable.

Un épanouissement stylistique

Ainsi, le terme de remake technique ne doit pas être compris ici comme une seule mise à jour d'un matériau en une version supposée meilleure par une technique plus performante. Il signifie plutôt un remake justifié par l'existence de nouvelles techniques, qui fournissent un prétexte pour visiter différemment un problème et lui apporter une nouvelle réponse adaptée à l'époque. C'est cette qualité qui fait l'originalité de *Bonjour* – ses thèmes, sa profondeur – sans l'arracher pour autant à la *boucle des saisons* dans laquelle il développe différemment le thème de l'enfance.

Bonjour décrit deux mondes, celui des adultes contre celui des parents. Ces derniers paraissent comme exigeants et sévères, comme en témoignent les nombreuses remontrances que chaque parent adresse à ses propres enfants, à qui ils reprochent d'être paresseux et fous de télévision. Même M^{me} Hayashi – dont la centralité attire plus facilement la sympathie que ses voisines – traite ses enfants d'« *idiots* » ou de « *sales gosses* » et n'a d'autres réaction, face à leur refus de parler, que de se réjouir : « *Bravo ! Ça fait du bien ce silence.* » Comme ailleurs dans la boucle, les Hayashi ont beaucoup d'ambition pour leurs enfants et n'apprécient guère lorsqu'ils tentent d'échapper à leurs plans. L'autorité et l'ambition l'emporte le plus souvent sur la bienveillance et l'expression de l'amour. M^{me} Haraguchi exemplarise cette sévérité, dans ses réactions face aux sous-vêtements souillés que ne cesse de

¹⁸ Le père n'aurait pas à subir de telles attaques si les promesses de Meiji – une nouvelle société plus égalitaire et démocratique – avaient été tenues. Voir David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 225.

lui apporter Kozo : elle le prive de nourriture pour soigner ce qu'elle prend pour une diarrhée ou refuse de lui donner un caleçon propre pour retourner à l'école. Que les accidents soient provoqués par le comportement puéril de Kozo ne justifie pas complètement la réponse de sa mère qui pourrait ressembler à de la maltraitance. Dans le désir de la télévision assimilable à un caprice, se déchiffre ainsi la rébellion d'enfants qui n'acceptent plus de n'être envisagés que comme les héritiers de leurs parents. Aux plans d'avenir des parents répondent des aspirations personnelles. C'est ce retournement qu'opère *Bonjour*, en rapprochant le spectateur des rouages mentaux des enfants, tout en préservant leur altérité : la crise de Minoru surprend par sa violence et sa soudaineté, ce qui suggère un bouillonnement plus profond, celui d'un tout jeune adolescent qui se révolte contre l'ordre qu'on entend lui imposer.

Entre ces deux mondes se glisse la génération intermédiaire, représentée par la tante Setsuko et M. Fukui¹⁹. Nous avons déjà pointé, dans le chapitre sur les personnages-fonctions, leur proximité avec les enfants malgré leurs responsabilités d'adultes. Cette position a aussi pour but d'amener les enfants à mieux comprendre les adultes. Outre qu'ils tentent d'expliquer aux enfants la fonction phatique de la parole, M. Fukui tente de civiliser leur propension au pet. Non pas en dénonçant frontalement cette manie – il comprend qu'il s'agit d'un jeu social – mais en introduisant l'idée de l'empoisonnement par la pierre ponce. Le professeur contre la légende rituelle de la pierre ponce grâce à une autre fable : il oppose une fiction au mythe, c'est-à-dire qu'il rentre dans le jeu avec eux plutôt que de prendre une posture d'adulte. Dans le même temps, c'est peut-être cette proximité qui fait que Setsuko et M. Fukui acceptent le rôle de la parole polie mais ne font que jouer avec, sans en assumer les responsabilités quant à l'expression d'une vérité. Les Maruyama font aussi partie de cette génération et si on ne connaît pas leur rapport à la parole, c'est leur originalité qui les rapproche des enfants – on les voit traverser le cadre en dansant et chantant peu avant leur départ du quartier. M^{me} Maruyama en particulier, dit à sa voisine que les enfants qui viennent ne la dérangent pas : elle préfère s'occuper d'eux plutôt que participer aux bavardages et médisances du quartier. Néanmoins, c'est aussi au sein de cette génération que se situent les enjeux amoureux, entre Setsuko et M. Fukui, mais aussi entre ce dernier et M^{me} Maruyama,

¹⁹ Au sein d'une analyse sur le lien entre les parents et les professeurs, Diane Arnaud note également la position occupée par M. Fukui. Voir Diane ARNAUD, « Ozu où l'école de la vie », conférence citée.

qui se montre presque entreprenante avec lui et souhaite vivre dans son immeuble²⁰. La fonction de médiateur de la génération intermédiaire la place aussi à l'intersection de la thématique propre à *Bonjour* (les aspirations enfantines) et des thématiques de la *boucle des saisons* (les intrigues de mariage) : elle tient un rôle presque méta-textuel.

Nous devons terminer en reliant à nouveau le remake au film original et à d'autres films du corpus, selon le prisme du motif. En effet, le dernière type d'actualisation qu'effectue *Bonjour* est de tisser son thème avec le reste de la filmographie à partir de racines se trouvant dans *Gosses de Tokyo*. Dans ce dernier, Bordwell note que le plus jeune frère imite systématiquement la gestualité de son aîné²¹. Ce comportement se retrouve bien sûr dans *Bonjour*, où Isamu suit consciencieusement son frère bien qu'il n'en comprenne pas toujours les enjeux ce qui le pousse parfois à renoncer et se rapprocher des parents. Mais c'est aussi une imitation que nous avons pu observer dans *Été précoce* et *Voyage à Tokyo*. À la fin de *Gosses de Tokyo*, tout en acceptant la supériorité des Iwasaki, les enfants Yoshii continuent de mettre à mort symboliquement Taro : le jeu subsiste comme cet espace autre où peuvent s'affranchir momentanément les rapports sociaux²². Or nous avons déjà vu que les enfants, comme les personnages âgés, sont plus inventifs que les adultes pour redéfinir les rites sociaux et ce, au-delà de *Bonjour*. Il faut encore évoquer le fait que la défiance envers la télévision rappelle le désastre moral causé par le *pachinko* d'après le propriétaire de la salle de jeu dans le *Goût du riz au thé vert*, ainsi que le retour d'Eijirô Tôno* en salarié retraité et pauvre dans *Bonjour*²³. L'achat de la télévision par les Hayashi n'est d'ailleurs pas inexplicable : il est motivé par empathie envers le vieux Tomizawa qui vient de trouver un travail dans une entreprise de vente d'électroménager. Les Hayashi disent agir envers lui comme ils aimeraient que l'on agisse envers eux lorsqu'ils auront son âge : le conflit avec les enfants se résout donc via un élément hétérogène, issu des thèmes liés aux salariés.

Ce bref détour par quelques exemples permet ainsi de montrer que *Bonjour* est aussi un remake permettant d'inclure des thèmes anciens dans la structure tardive. Les améliorations techniques sont un prétexte pour opérer une actualisation qui ne fait pas qu'adapter *Gosses de Tokyo* mais s'approprie ses thèmes pour les combiner à l'intérieur de la filmographie tardive. *Bonjour* entretient une relation particulière au film dont il est le remake,

²⁰ Lorsqu'elle vient lui demander s'il a connaissance d'un appartement disponible, elle dit qu'elle quitte le quartier résidentiel, ce qui sous-entend qu'elle quitte également son compagnon, mais rien n'est confirmé en ce sens : la marginalité de cette famille entraîne un certain flou dans sa caractérisation.

²¹ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 227.

²² *Ibid.*, p. 226.

²³ *Ibid.*, p. 348-349.

mais il le reprend moins qu'il s'en inspire dans le but de mettre en lumière certains thèmes de la *boucle des saisons*, de les confronter à ceux de la *boucle des fleurs*, avec le secours de la *boucle des vents*.

2 – *Herbes flottantes* : un remake littéral

Réalisé en 1934, *Histoire d'herbes flottantes* relate le retour de Kihachi Ichikawa, chef d'une troupe d'acteurs itinérants, dans une ville où il a connu une femme, Otsune, avec qui ils ont eu un enfant, Shinkichi, qui croit son père mort. Au sein de la troupe, Kihachi entretient une relation avec son actrice principale, Otaka, qui ne tarde pas à découvrir et à condamner la relation de son amant. Elle charge la jeune actrice Otoki de séduire Shinkichi pour l'éloigner de son père. Lorsqu'il réalise la situation, Kihachi en conçoit une violente rancœur et chasse les deux femmes. Par ailleurs, la résidence de la troupe tourne mal car la pluie inonde le théâtre et fait fuir les gens. Ruiné, Kihachi est contraint de dissoudre la troupe et de partir vers d'autres horizons, mais se réconcilie avec Otaka qui lui est restée fidèle. *Herbes flottantes* est le deuxième film réalisé par Ozu en 1959, juste après *Bonjour*. C'est un remake très fidèle, qui reproduit toutes les séquences du premier. Le chef de troupe, Komajuro Arashi, retrouve sa première partenaire Oyoshi et leur fils Kiyoshi (qui le prend pour son oncle), au grand dam de Sumiko, qui débauche Kayo pour attirer le fils du chef. Confronté à l'insuccès (et au vol), Komajuro doit également renvoyer ses acteurs et actrices dans leurs régions natales et repart à zéro, accompagné de Sumiko. Outre son passage au parlant et aux couleurs, le second film se caractérise par une durée plus longue de trente minutes, ce qui implique de nouvelles séquences. Ce sont notamment les spectacles qui sont davantage présentés, ainsi que les activités des acteurs de la troupe, laissés pour compte par les absences du chef.

Reproduction et reprise

Pour commencer, listons précisément les différences de déroulé entre les deux versions, afin de pointer plus efficacement les adaptations opérées par la deuxième version²⁴ qui du fait de sa similarité accrue, nécessite un examen plus précis que le précédent remake.

[1 ; 1-2] Les villageois annoncent la venue de la troupe itinérante. Présentation de la

²⁴ Le premier nombre indique le numéro des séquences du film de 1934, le second renvoie aux séquences correspondantes dans celui de 1959.

troupe qui arrive par train ou bateau.

[2 ; 3-4] Les acteurs parcourent le village pour attirer les habitants. Le barbier apparaît dans les deux films, l'auberge à hôtesses seulement dans le second.

[3 ; 5] Installation de la troupe dans le théâtre. En 1959, intervention du propriétaire et du directeur du théâtre.

[4 ; 6] Le chef de troupe rend visite à sa première femme et à son fils qui croit être son neveu. La maîtresse aimerait qu'ils rétablissent la vérité mais le chef pense que ça n'est pas concevable.

[5 ; 10] Le père pêche avec son fils. Dans le premier film, la séquence est suivie d'un intermède plaisant sur les acteurs interprétant le cheval. Dans le second – la séquence se trouve plus tard –, Komajuro encourage son fils à poursuivre ses études.

[6 ; 7] Première représentation. En 1934, on voit d'abord les acteurs observer le public, puis le spectacle est marqué par le gag de l'enfant-chien, enfin la pluie fait fuir le public. En 1959, le spectacle est plus sérieux, puis les acteurs observent le public, enfin Sumiko parle avec Komajuro et exprime sa crainte du manque de public.

[7 ; 8-9 et 11-12] La pluie empêchant la troupe de continuer, les acteurs se reposent tandis que Kihachi s'absente pour voir sa première femme, ce que laisse échapper le vieil acteur, éveillant les soupçons d'Otaka. Ce passage est nettement plus long en 1959, car le repos des acteurs contient la partie de pêche (10), présente les acteurs sur deux séquences (8-9), tout comme les soupçons de Sumiko qui interroge le vieil acteur Sensho (11-12). Notons que la séquence 13 est une deuxième représentation, ajoutée par rapport à la première version, à la faveur de laquelle Sumiko repère Oyoshi et émet des soupçons face à Komajuro.

[8 ; 14] À l'auberge de la maîtresse, le chef de troupe joue au shogi avec son fils. Sa compagne actrice se rend sur place et provoque un esclandre (le chef prétendait rendre visite à des mécènes, la femme ironise), notamment en faisant des sous-entendus sur la filiation.

[9 ; 15] Dispute du couple d'acteurs sous la pluie. La première version débute par un plan sur Otaka qui se tient la joue avec la main, indiquant que Kihachi l'a giflée hors champ, ce que Komajuro ne fait que plus tard.

[10 ; 16] Au cours d'une représentation (non vue dans les deux mais dans le premier, la pluie continue), la première actrice débauche la plus jeune pour séduire le fils du chef.

[11 ; 17] La jeune femme rencontre le fils et l'invite le soir : Otoki l'intercepte pendant sa tournée de poste à bicyclette dans un décor bucolique ; Kayo va le rencontrer directement au bureau de poste.

[12 ; 18] La jeune femme séduit le fils : Otoki toujours en extérieur, alors que Kayo

l'attire et l'embrasse dans le théâtre.

[13] Au théâtre, tout le monde dort sauf Otaka, qui accueille Otoki de retour de son rendez-vous qui s'est déroulé au-delà de leurs espérances. Cette scène n'existe plus en 1959.

[14 ; 19] Le weekend, les acteurs en profitent pour faire la lessive en une séquence familiale. Kihachi s'étonne de l'absence d'Otoki. Dans le remake, seuls les acteurs se détendent à la plage et s'inquiètent de la tournure des événements.

[15 ; 20] Le jeune couple passe son dimanche ensemble. Le jeune homme redoute leur future séparation. La jeune femme avoue qu'elle l'a approché par ruse mais que les sentiments sont vite arrivés. Son compagnon ne lui en tient pas rigueur et veut la présenter à sa mère.

[16 ; 21] Le chef partage son inquiétude avec la mère de son fils. Cette dernière le met en garde contre sa partenaire qui pourrait révéler la vérité. Dans la deuxième version, Oyoshi en profite pour se demander si la vérité ne serait pas préférable. Komajuro évoque aussi l'échec de la pièce.

[17 ; 22] En revenant, le chef surprend les deux jeunes gens. Il confronte son actrice et la gifle : elle avoue tout. Le chef confronte ensuite sa partenaire qui se moque de lui : il la gifle trois fois avant de partir malgré les supplications de cette dernière qui explique avoir fait ça par affection pour lui. En 1934, Otoki est déjà partie rejoindre Shinkichi. En 1959, la violence monte d'un cran : Komajuro tord le bras de Kayo, gifle Sumiko cinq fois et finit par repousser d'un coup de pied Kayo qui est restée à l'auberge.

[18 ; 23] Kihachi se rend chez sa première femme et avoue son inquiétude pour son fils. Dans le remake, cette séquence est remplacée par le trio d'acteurs qui s'inquiète de la situation financière de la troupe, au point d'envisager de fuir avec le peu qu'il reste.

[19 ; 24] La troupe vend les meubles : il y a juste assez pour payer le retour à toute la troupe.

[20 ; 25] Lors du banquet d'adieu, le chef demande à ses acteurs ce qu'ils vont faire. Ces derniers invitent la première actrice à les rejoindre et boire ensemble. Dans le premier, Otaka chante. Puis dans les deux, le vieil acteur, attristé et rongé par la culpabilité, se retire et pleure, imité par son petit-fils.

[21 ; 26 et 28] Le chef de troupe se rend chez sa première femme qui lui offre l'hospitalité (et se réjouit de pouvoir enfin vivre en famille). Le fils et son amie rentrent après une longue absence. Le chef déverse sa colère sur son ancienne actrice, puis sur son fils qui tentait de la protéger. Mais le fils repousse son père puis, après que sa mère avoue leur lien, le renie verbalement. Le chef de troupe comprend qu'il est préférable de partir. La jeune femme reste avec le fils. Dans le remake, cette séquence est séparée en deux puisque la séquence 27

présente le couple qui s'est enfui à la campagne et hésite à rentrer. La séquence 28 contient donc les événements à partir de leur retour. Notons que la version originale s'attarde davantage chez Otsune qui explique les motivations du père à son fils. Le fils veut s'excuser mais le père est déjà loin.

[22 ; 29] À la gare, le chef de troupe retrouve son actrice principale avec qui il accepte de prendre un nouveau départ puisqu'ils sont tous les deux sans attache.

[23 ; 30] Dans le train, un enfant dort, le couple réconcilié partage du saké.

Il convient tout d'abord de signaler la proximité du déroulé des deux films. Les sept séquences supplémentaires de *Herbes flottantes* sont avant tout les développements de séquences existantes du premier film (1, 2, 7, 21) et parmi elles, seules deux séquences n'ont pas d'équivalent visuel dans le premier (13 et 27) tandis que le remake ne supprime qu'une séquence de son modèle (13). Cette dernière séquence est celle où Otoki confirme que le stratagème a fonctionné, ce qui n'est plus utile puisque le film de 1959 est plus explicite en montrant le premier baiser du couple (ainsi que la virée amoureuse du couple, en séquence 27). Notons par ailleurs que le deuxième spectacle du remake (séquence 13) est plus amusant que le premier, car le petit garçon ramasse les pièces jetées sur la scène tout en dansant. Les deux spectacles de 1959 séparent donc la longue séquence de spectacle de 1934 qui essayait d'associer les espiègleries de l'enfant et le sérieux de Kihachi (bien qu'il joue un ivrogne, ce qui fait basculer la séquence résultante dans la comédie). Ainsi, l'étude de la construction filmique fait ressortir très clairement le caractère reproductif d'*Herbes flottantes* : il s'agit bien de recréer *Histoire d'herbes flottantes*, en lui donnant une nouvelle forme.

Mais le remake opère-t-il réellement une reproduction, ou bien plutôt une reprise²⁵ ? Il est assez frappant de remarquer en premier lieu certaines tentatives d'imitation parfaite, au plan près. Par exemple, l'échec de la pièce est signifié dans les deux cas par la vente du matériel. En 1934, la séquence est ouverte par un travelling sur la troupe observant l'estimation, en 1959 c'est un plan fixe et selon un autre angle, mais comme raccordé au premier à 90°. Dans les deux, une contreplongée montre ensuite l'acheteur – un homme d'âge mur vêtu d'un kimono ouvert sur une chemise blanche – et son associé muni d'un boulier. Le plan qui ferme la séquence est de nouveau un travelling dans le film original et un plan fixe

²⁵ Cette distinction est directement inspirée par Søren KIERKEGAARD, *La Reprise*, Paris, Flammarion, 2008. Dans cet essai à mi-chemin entre la philosophie et le roman sentimental, le narrateur raconte comment il se libère de ses souvenirs douloureux d'une relation amoureuse déçue, en tentant de reproduire un voyage initiatique qu'il a fait avec elle. S'attendant à revivre ce qu'il avait vécu, il réalise que la répétition exacte n'existe pas et n'est pas désirable. La vraie Reprise est celle qui produit liberté et vérité en s'inspirant du passé sans s'y abîmer.

dans le remake, sur les bagages empilées des membres de la troupe. Plus encore, la transition vers le repas d'adieux qui s'ensuit est assurée par le plafonnier lumineux, cadré d'abord dans un plan isolé puis au-dessus des personnages. Autre exemple, les deux séquences de séduction sont très proches, bien qu'elles ne se situent pas dans les mêmes lieux. D'abord, le jeune homme attend le rendez-vous chez lui. Il consulte l'heure (respectivement sur l'horloge et sa montre), s'observe dans le miroir et se touche la joue du doigt, avant de s'appuyer des deux mains sur son bureau pour se lever. Le plan moyen dans lequel il se lève et descend est cadré identiquement. Il prévient alors sa mère et sort. Le film détaille davantage le trajet dans le deuxième film. Dans le théâtre, Kayo est assise sur les marches et s'aventure dans le couloir pour que Kiyoshi la suive. Dans l'original, Otoki semble sortir de derrière un arbre. Shinkichi hésite à faire volte-face mais reste quand la jeune femme lui parle. Le plus surprenant est le fait que le visage de l'un des deux soit maintenu dans le noir, la femme dans le premier et l'homme dans le second. Outre les lieux, la différence la plus flagrante réside dans l'explicite du moment, puisque les deux s'embrassent en 1959 alors qu'en 1934, Otoki retient le garçon en lui demandant s'il n'aime pas parler aux femmes, ce que ce dernier nie avec embarras, tout en se retournant avec un sourire²⁶.

Ce premier élan reproductif explique probablement la façon dont Jean-Michel Frodon perçoit les couleurs du remake : « presque des coloriations d'un monde qui reste profondément vu en noir et blanc²⁷ » ; les couleurs seraient neutres (dramatiquement et plastiquement) bien que le rouge ait une place privilégiée. S'il est vrai que les plans sont moins contrastés que *Fleurs d'équinoxe* par exemple (où un objet coloré s'extrait du fond), le film joue tout de même sur des transitions aux dominantes chromatiques opposées, notamment au sein et en marge des séquences de dispute²⁸. Il apparaît que le remake effectue avant tout un gain de stylisation à un premier film au traitement plutôt réaliste.

Néanmoins, c'est dans les détails que se trouve la possibilité d'une reprise, un deuxième élan qui permet à la fois d'approfondir les thèmes déjà présents et d'en ajouter de nouveaux. Prenons par exemple les représentations théâtrales. Dans *Histoire d'herbes flottantes*, l'amateurisme de la troupe est souligné : les rideaux sont en tissu de récupération, les décors sont terminés au dernier moment, le théâtre lui-même prend l'eau (ils ne possèdent

²⁶ D'où la nécessité de la séquence suivante, nous l'avons dit, qui confirme ce qui n'a pas été montré. Notons que moins qu'une censure liée à l'époque, ce geste paraît presque plus ozuien (en ce qu'il masque le temps fort de la séquence) que le choix d'*Herbes flottantes*.

²⁷ Jean-Michel FRODON, *Treize Ozu*, op. cit., p. 88. Voir aussi p. 89.

²⁸ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 358. L'auteur développe l'analyse formelle du film, p. 359.

pas le bâtiment, mais on peut supposer qu'une troupe plus riche ne se produirait que dans un théâtre étanche). Plus encore, l'enfant déguisé en chien se trompe et arrive sur scène en traversant le public. Lorsque Kihachi fait tomber sa pipe, l'enfant sort de son rôle pour la lui rendre, ce qui énerve le chef de troupe qui le frappe avec l'objet. L'enfant pleure et quitte la scène. Si l'erreur provient de l'enfant, le chef ne fait pas preuve de plus de maîtrise en se comportant ainsi. Malgré tout, ces bouffonneries amusent le public. Dans *Herbes flottantes*, Sumiko et Kayo maîtrisent davantage la scénographie, bien que l'enfant ramasse les pièces dans la seconde représentation. Ce qui est plus surprenant c'est que dans le kabuki classique, les femmes ne jouent pas, leurs rôles étant joués par des hommes, les *onnagata* : ici, le rôle que tient Sumiko est celui d'un homme. Ozu donne donc aux femmes l'accès aux feux de la rampe. Par ailleurs, dans le film aîné, en se trompant comme il le fait, l'enfant reproduit virtuellement un *hanamichi*, ce pont reliant les coulisses à la scène en traversant les spectateurs, dont est dépourvu le présent théâtre. Dans les deux films, les troupes ne sont peut-être pas au sommet de leur art, mais elles emportent les faveurs du public, en revisitant le kabuki avec une certaine émancipation des règles de l'art²⁹. Le remake approfondit donc le thème du théâtre itinérant, puisqu'il en conserve la teneur sociale, tout en lui ajoutant une dimension féminine que l'original n'avait pas³⁰.

À l'inverse, David Bordwell a mené une analyse pertinente de l'utilisation des symboles religieux par Ozu dans le premier film. Tout se passe comme si le bouddhisme et le shintoïsme se menaient une bataille, certains personnages usant d'objets renvoyant à l'un ou à l'autre. Cet usage est assez ironique et irrévérencieux, puisque la protection des dieux (et les prières explicitement formulées en ce sens) ne suffit pas à empêcher la pluie et le désastre qui s'ensuit : privilégier l'angle religieux dans le film serait ainsi un contresens. Cependant, le petit village, bien loin des lieux de tournage habituels du « cinéaste du Tokyo urbain », résiste en partie à cette ironie (contrairement à la ville qui mériterait toutes les critiques) au point qu'Ozu s'approche presque d'une conception univoque de la japonité³¹. Or dans *Herbes flottantes*, force est de constater que toutes ces références ont disparu, remplacées par les

²⁹ Ces considérations sur le théâtre ont été développées dans un article sur la figure de l'acteur itinérant. Quentin BARROIS, « Figures de comédiens itinérants dans les films de Yasujiro Ozu et de Kenji Mizoguchi », dans BITTINGER Nathalie, JOLLY Geneviève, MICHEL Pierre, *Portraits de l'artiste en nomade*, Vol. 2, à paraître.

³⁰ Notons que les deux se rejoignent : les personnages tendent à se reprocher mutuellement l'ingratitude de l'autre : dans une vie précaire comme celle des acteurs itinérants, la solidarité est indispensable. La relation du chef et de sa compagne est construite sur cette entraide – chacun a soutenu l'autre dans ses pires moments – et l'inclusion de Sumiko sur la scène insiste aussi sur ce point. C'est d'ailleurs la véritable raison du comportement de Sumiko : ce n'est pas la jalousie qui la meut, mais la crainte que Komajuro renonce à la vie de nomade pour lui préférer celle de père de famille auprès d'Oyoshi.

³¹ Nous résumons ici l'analyse très fournie de David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 257-259.

motifs floraux et maritimes. Pourtant, il faut remarquer que le film de 1959 semble contrarier la chronologie du Japon : en travaillant sa ressemblance avec les films des années 1930, il induit une forme de nostalgie qui renvoie peut-être à cette japonité passée. Dans ce cas, malgré la disparition d'éléments explicites sur le sujet, le remake continuerait tout de même d'en parler, au regard du premier.

Dissonance temporelle et réflexivité

En effet, plusieurs commentateurs ont remarqué dans *Herbes flottantes* ce qu'on pourrait qualifier d'inadéquation temporelle voire d'anachronisme. Pour David Bordwell, à part l'évolution des sujets – notamment la sexualité plus explicite – le film montre très peu d'éléments modernes : pas de télévision ni de voiture, le fils s'affaire autant à ses études que le faisaient les jeunes des années 1930, et surtout, alors qu'en 1934 les troupes de kabuki itinérantes sont rares mais existent encore, elles ont totalement disparu à la fin des années 1950³². Le réalisateur lui-même corrobore cela, lorsqu'il affirme que le film « est ce qu'on appelle *Mono no aware* ou une histoire traditionnelle³³ ». Bien entendu, la teneur de ce *mono no aware* n'est pas précisée dans l'interview, mais cela suggère au minimum l'élan premier qui a présidé à sa réalisation. Ou plutôt, étant donné que le film est un remake des années 1930, ce qualificatif pourrait bien s'appliquer avant tout au premier film. En tout cas, la dissonance temporelle participe à l'isolation d'*Herbes flottantes* dans la filmographie bien qu'elle ne l'en exclue pas. D'une part, parce qu'en somme seule l'existence de la troupe itinérante est un anachronisme : les autres aspects anciens du film pourraient être attribués au milieu de la ruralité, dont l'évolution est nécessairement plus lente que celle de l'urbanité. D'autre part, parce que le temps développe les thèmes adaptés à la *boucle des saisons*.

Un des apports notables de la deuxième version est le rôle tenu par les trois acteurs. Dans l'original, seuls le vieil homme et son petit-fils disposent d'un traitement particulier : on les retrouve dans le remake, minorés par ce trio qui rappelle les vieux amis de *Fin d'automne*, dans un tout autre genre. Ils sont l'objet des séquences ajoutées : lors de l'installation de la troupe, Kichinosuke dispose d'une séquence conséquente dans l'auberge Umeka où il rencontre Katsuko (3), Yatazo jette son dévolu sur Aiko, la fille du barbier (4). Plus tard, le troisième acteur Sentaro se rend avec Kichinosuke à l'Umeka mais est déçu par la collègue de Katsuko, Yae, qu'il ne trouve pas à son goût (8). Yatazo retourne voir Aiko mais l'effraie : la

³² *Ibid.*, p. 355.

³³ Yasujirô OZU, « Pour parler de mes films », art. cit., p. 25.

mère s'occupe de lui et le coupe en le rasant alors qu'il est imberbe (9). Plus tard, quand l'annonce de l'échec se fait plus vive, on retrouve les acteurs à la plage (19) en lieu et place de la séquence de lessive qui présentait la troupe entière. Puis, alors que la situation s'envenime entre Komajuro et Sumiko, le trio se retrouve à l'Umeka et envisage de voler les économies communes. Ils sont ensuite traités comme les autres lors des adieux.

Mais le film rejoint plus intimement les thématiques de la *boucle des fleurs*. Dans un premier temps, le remake prolonge la comparaison entre deux types de familles recomposées : celle de Komajuro et son fils qui le prend pour son oncle (relation présentée à nouveau par une partie de shogi ou de pêche³⁴) ; et celle de la troupe dans laquelle le chef se comporte comme un *pater familias*, mêlant responsabilité et autorité envers les autres. À ce titre la séquence sur la plage est éloquente, tant les acteurs désœuvrés ressemblent à des enfants oubliés par leurs parents, évoquant les mets qu'ils aimeraient manger, les filles qu'ils ont connues³⁵ et surtout leur crainte de l'abandon. Ce n'est pas seulement Komajuro qui s'absente quotidiennement, mais aussi le directeur du théâtre qui a disparu et qu'ils soupçonnent déjà d'avoir fui. La séquence de lessive que la plage remplace imitait d'autant plus la famille que les deux « parents », Kihachi et Otaka, fumaient à l'écart en les regardant faire et que le chef de famille finissait par s'inquiéter de l'absence d'une de leurs « enfants », Otoki (qui est d'ailleurs la fille d'un acteur de la troupe, décédé). La séquence du banquet d'adieux achève le potentiel familial de la troupe en même temps qu'elle en marque la déroute : Otaka-Sumiko est réintégrée au cercle, Kihachi-Komajuro s'assure que chaque membre saura rebondir ; mais le vieil homme cède et rappelle à tous par ses pleurs que la famille se dissout. La fin des films ouvre néanmoins la possibilité de reconstruction d'une telle famille grâce à la réconciliation et au nouveau départ du couple. Ainsi, aux côtés des familles de sang et des *batsu* d'employés, la troupe dessine une troisième voie, la famille nomade³⁶.

Dans un second temps, *Herbes flottantes* se distingue aussi par le pessimisme avec lequel il décrit le monde. Pour Jean-Michel Frodon, la ligne des trois acteurs qui font preuve

³⁴ La relation avec Oyoshi est également présentée de façon comparable, par le partage du saké et l'évocation nostalgique du passé.

³⁵ L'évocation de la nourriture renvoie aussi à leur pauvreté tandis qu'ils réalisent qu'ils ont fréquenté les mêmes femmes, des prostituées (la fille du barbier, elle, ne « vaut rien » puisqu'elle a résisté). Les propos sont donc en fait ceux d'adultes et décrivent une réalité peu enviable, mais cela joue avec le double sens enfantin suggéré par la mise en scène.

³⁶ Ajoutons que dans les deux films, la troupe vit au même endroit et partage ses repas, assurés dans le deuxième par une matrone qui fait plus figure de mère que Sumiko. Cette cuisinière est jouée par Kumeko Urabe, que l'on a vue sous les traits de la mère de Masako dans *Printemps précoce* (elle tenait une auberge) et de la tenancière du bar dans la séquence d'ouverture de *Crépuscule à Tokyo*.

d'« immoralité brutale³⁷ » instaure un malaise diffus. L'auteur insiste sur le fait que les acteurs accusent le directeur du théâtre de malversations, alors même que c'est l'un d'entre eux qui vole ses camarades³⁸. Ironiquement, Kichinosuke sermonne ses comparses qui envisagent le vol, alors que c'est lui qui y succombe : « *Pourquoi le trahir, après ce qu'on lui doit ? Un homme ingrat n'est plus un être humain. Vous me dégoûtez ! Je n'avais jamais réalisé votre méchanceté. Après tout ce temps ensemble... Ça me rend fou !* » Mais les acteurs ne sont pas critiquables dans leur seul rapport à la fidélité et à l'argent. Dès le début du film, leur rapport à la population locale s'apparente à celui de prédateurs : pour eux, la tournée initiale dans le village semble moins avoir pour fonction de distribuer les tracts que de repérer leurs proies féminines. Ils sont en ce sens le contrepoint de leur chef : là où Komajuro profite d'un passage dans une ville pour visiter une femme qu'il a aimée et avec qui il n'a pas pu fonder un foyer, les acteurs profitent de leur itinérance pour consommer des relations amoureuses sans se soucier du futur. Les séquences développées par le remake insistent donc sur leur personnalité déloyale. Cela est corroboré aussi par la découverte de la liaison amoureuse. En 1934, Otaka l'apprend par hasard, parce que le vieil homme a laissé échapper une phrase malicieuse sur leur chef. En 1959, Sumiko mène une enquête pour confirmer ses soupçons : c'est elle qui s'étonne de la partie de pêche de Komajuro, s'informe auprès du vieux Sensho et demande à Rokusaburo de lui montrer Oyoshi dans le public (c'est l'autre rôle de la deuxième représentation). Ainsi, la reprise du film déploie les soupçons, les intrigues et aussi la mesquinerie, Sumiko se réjouissant de la pluie qui se met à tomber comme une vengeance divine³⁹.

La tentation est forte de valider la nostalgie pour les années 1930. L'indice décisif se trouve dans un choix d'acteur : Kichinosuke, l'acteur qui vole la troupe, est interprété par Kôji Mitsui*, connu chez Ozu notamment pour son rôle... de Shinkichi, le fils de Kihachi dans *Histoire d'herbes flottantes*. Kihachi craint de révéler la vérité à son fils et craint par-dessus tout sa relation avec Otoki, parce qu'il ne veut pas qu'il soit tenté par le monde des acteurs

³⁷ Jean-Michel FRODON, *Treize Ozu, op. cit.*, p. 90.

³⁸ *Ibid.* J.-M. Frodon se trompe toutefois dans son analyse car il confond le directeur du théâtre et le propriétaire, joué par C. Ryû*. Le propriétaire figure un monde plus humain, mais c'est le directeur qui disparaît et qu'ils soupçonnent. Cette précision ne remet pas en cause le constat de l'auteur : le monde de 1959 sape la confiance et pousse à la suspicion, ce qui corrompt les relations sociales.

³⁹ Notons que si c'est la malhonnêteté qui achève la troupe, on retrouve bien la pluie qui semble faire fuir le public, malgré l'étanchéité de ce théâtre. Bordwell montre que la pluie est davantage présente dans le son que dans l'image, comme d'ailleurs l'enchaînement des séquences en ouverture : chaque lieu se répète deux fois dans les quatorze premières séquences, ce qui est soutenu par l'habillage sonore. *Herbes flottantes* est aussi un remake technique. Voir David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema, op. cit.*, p. 357-358.

itinérants, pauvre et parfois immoral. Donner le rôle du voleur à Mitsui* dans le remake laisse entrevoir un futur où Shinkichi est bien devenu acteur, doublé d'un séducteur cynique, a abandonné Otoki et en vient à voler sa troupe. Une fois de plus, malgré la proximité des noms des personnages de Kôji Mitsui*, on ne peut pas affirmer que le film de 1959 est bien la suite du premier. En revanche ce cas semble avérer les inquiétudes de Kihachi. Mais si tel est le cas, c'est que le film de 1934 contenait cette perversion de façon latente : Shinkichi était déjà, en puissance, Kichinosuke. *Herbes flottantes* ne peut être totalement nostalgique, dans la mesure où la résolution que le film propose fait ressortir les défauts de son modèle. Sans oublier que le film poursuit l'ironie du sacré – le voleur dérobe même le fétiche contre le vol de Yatazo – mais maintient le potentiel réparateur de la fiction puisqu'il y a encore un couple prêt à réessayer ce mode de vie malgré l'échec. Ainsi, l'inquiétude accrue envers un monde qui n'évolue pas toujours dans le bon sens, ne peut complètement effacer un espoir persistant en les virtualités de l'avenir.

Régénérer la répétition

La distance temporelle fait apparaître que les choses changent et ne changent pas. Kihachi comme Komajuro réalisent que tout change et que c'est normal. Le remake serait alors « une manière d'exprimer ce changement dans la continuité qui est le mouvement même du monde, tel qu'Ozu le filme⁴⁰ ». En s'attachant davantage à reproduire, il rend évident l'écart et révèle la possibilité d'une reprise plutôt qu'une répétition. Pour Mathieu Capel, l'intérêt du remake est de modifier le point de vue de la lecture à reculons : en feignant de reproduire, les remakes rompent en fait l'exercice combinatoire, puisqu'ils ne reprennent pas les comédiens et ne suivent pas la même ligne narrative que les autres films⁴¹. Comme nous l'avons vu, on ne peut pas dire que les remakes s'extraient de la filmographie, que ce soit par le maintien des acteurs (Chishû Ryû, Kuniko Miyake, Haruko Sugimura pour les vedettes, Tsûsai Sugawara, Kumeko Urabe, Mutsuko Sakura pour les rôles secondaires), ou la persistance des thèmes (le mariage et les enfants pour *Bonjour au sein de la boucle des saisons*, le mariage déçu, la famille alternative et la souffrance pour *Herbes flottantes* dans la *boucle des fleurs*). Néanmoins, Capel a raison de pointer qu'ils produisent autre chose : une réaffirmation des puissances de l'avenir aux dépens d'une lecture passéiste. Ce n'est pas que les remakes changent profondément l'exercice des variations ozuiennes, mais plutôt qu'ils en

⁴⁰ Jean-Michel FRODON, *Treize Ozu, op. cit.*, p. 91.

⁴¹ Mathieu CAPEL, « La répétition et l'hapax », art. cit., p. 165.

révèlent la dynamique, qui se nourrit du passé pour construire l'avenir. Les remakes constituent ainsi des *reprises* et non des reproductions exactes, c'est-à-dire qu'ils insistent sur l'impossibilité du même et la force créatrice de la répétition. Et cela, les remakes le font à la fois en effectuant des variations qui les maintiennent dans l'univers et en répétant avec insistance les formes du passé. C'est cette double direction qui permet de valider l'exercice combinatoire en le régénérant.

3 – Du remake au maniérisme

Reste la possibilité d'autres types de remake et la communication entre les boucles. Ces deux questions se rejoignent lorsque l'on envisage la troisième boucle. Si *Bonjour* reprend *Gosses de Tokyo* pour l'intégrer dans la *boucle des saisons* et *Herbes flottantes* fait de même avec *Histoire d'herbes flottantes* dans la *boucle des fleurs*, n'y a-t-il pas une possibilité que d'autres films de la période tardive effectuent des reprises moins visibles en passant par la *boucle des vents* ? La capacité du remake à faire ressortir la différence a été pointée par Jacqueline Nacache, qui montre que les films communiquent autrement que par pure reprise : « Ce qui lie les films les uns aux autres, ce n'est ni leur ressemblance ni leur dissemblance, mais une intense *circulation* d'images, d'idées, de paroles, que l'on peut aisément déceler lorsqu'on veut bien considérer les films dans un *système d'échange*⁴². » L'autrice fonde notamment cette dynamique sur la pensée de Walter Benjamin : si la reproduction technique entraîne une perte d'aura de l'œuvre, la reprise d'échantillon – Nacache parle de *sampling* comme en musique – est un prélèvement d'aura, une sorte de talisman qui accompagne doucement le spectateur⁴³. Au-delà du statut juridique et technique, il y a donc entre le remake et son original un lien motivique, qui se fonde à la fois sur le prélèvement d'éléments tirés de l'original et sur d'autres motifs qui ont contaminé la reproduction pour former une reprise. Si un film se construit en relation avec les autres films de son époque et en cultivant un certain degré de communication avec le reste de la culture, le remake se présente alors comme un équilibre spécifique entre les motifs du film original et les formes qu'il a engendrées, ou encore comme la description des retombées du film original. Tout se passe comme si le

⁴² Jacqueline NACACHE, « Comment penser les remakes américains ? », art. cit., p. 80. Cette circulation est caractérisée par une « *loi de compensation* » et un « *système de vases communicants* » qui parcourent tout le récit et l'esthétique hollywoodienne en échappant aux classifications culturelles. Un tel fonctionnement se retrouve chez Ozu.

⁴³ *Ibid.*

remake révélait comment les motifs de l'original ont infusé dans la culture : il serait donc moins une reprise de l'original qu'une actualisation de ses puissances activées par le temps. Dans une telle perspective, le cas d'Ozu apparaît comme celui d'un maniériste qui utilise les remakes pour mettre en lumière sa démarche générale quant aux répétitions et variations⁴⁴ : ses séries particulières sont des cas permettant d'envisager le mystère inhérent à toute image, qu'aucune reprise ne pourra jamais éclaircir, mais dont l'effectuation permet tout de même de produire un écart signifiant à investir. C'est avec cet angle que nous devons désormais penser à d'autres remakes ozuiens, du plus diffus au plus solide, pour montrer ce qu'ils révèlent à leur tour de l'univers du maître.

Voyage à Tokyo : espoirs et désespoirs familiaux

Le premier film de la période tardive à prétendre au titre de remake est *Voyage à Tokyo*. Pour David Bordwell, il est caractéristique du recyclage, que ce soit de la visite des parents ruraux à Tokyo issue d'*Où sont les rêves de jeunesse* et *Le Fils unique*, le portrait du père vieillissant d'*Il était un père* et bien sûr l'histoire de parents déplacés au sein de la famille des *Frères et Sœurs Toda*⁴⁵. Par ailleurs, le film est aussi très proche d'*Été précoce* dans sa structure familiale ou la ressemblance de ses couples de parents âgés. La visite familiale du film de 1936 est davantage le cœur du film que dans celui de 1932 : *Le Fils unique* représente donc un texte majeur, dont *Voyage à Tokyo* est le contrepoint. De la même façon, le thème d'*Il était un père* est partagé avec celui du *Fils unique* qui s'intéresse à une mère âgée. En dépit de la ressemblance que l'on pourrait trouver entre les deux personnages de Chishû Ryû* entre 1942 et 1953, le portrait de père vieillissant dont Bordwell parle est minimisé par le reste de la trame, celle du sacrifice pour son fils et sa mort prématurée qui met fin au film⁴⁶. Il semble donc que ce soit avant tout sur *Le Fils unique* et *Les Frères et Sœurs Toda* que se fonde *Voyage à Tokyo*.

Ce que le film reprend au film de 1936, c'est donc la visite parentale dans la capitale, qui donne lieu à une certaine déception à la fois de la ville et des enfants. Cela se retrouve dans des séquences très précises : chez Koichi, les parents s'étonnent de la situation de leur

⁴⁴ Nous ne nous livrons pas à une démonstration académique du maniérisme d'Ozu, qui semble bien correspondre à la définition minimale du terme, « lorsqu'il se consacre à ses propres formes, lorsqu'il travaille à leur célébration autant qu'à leur arrangement ». Voir l'ouvrage de Véronique CAMPAN, Gilles MENEGALDO (dir.), *Du maniérisme au cinéma*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « La Licorne », 2003.

⁴⁵ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 328-329.

⁴⁶ En fait, *Voyage à Tokyo* fait bien écho à *Il était un père* via les signes qui accompagnent la mort de Tomi (*Ibid.*, p. 332), mais ce type de référence discrète est insuffisante pour évaluer un remake partiel.

filles qu'ils imaginaient plus brillante. Chez Shige, les parents s'ennuient et c'est le mari de leur fille qui doit s'occuper d'eux. Shige appelle Noriko, qui leur fait visiter la ville. La séquence du bus, abondamment commentée, met en avant la disjonction entre les regards, le commentaire de la guide et les images indéfinies qui défilent aux fenêtres. La difficulté d'orientation (qui révèle l'indistinction de la cité) se manifeste au sommet de la tour panoramique (les images ne sont pas reliées à un point de vue), sur la plate-forme d'Ueno (les parents craignent de se perdre pour toujours) et peut-être même dans l'ivresse du père (le dernier refuge face au monde hostile). Le thème de la déception est moins frontalement abordé que dans *Le Fils unique*, notamment parce que les parents font preuve d'une grande patience, voire de résilience : ils ne se vexent jamais des comportements déplacés de Shige et ne reprochent pas ouvertement à leurs enfants de les avoir envoyés à Atami (comment auraient-ils pu deviner que l'auberge serait si peu reposante ?). Dans le même temps, là où la mère du *Fils unique* éprouve une véritable révélation quand son fils fait preuve de générosité en payant les soins du fils des voisins, les parents de *Voyage à Tokyo* n'ont pas de reconnaissance semblable pour leurs enfants : Koichi annule leur sortie pour aller soigner un enfant, mais cela arrive avant les séquences de déception. Dans le même ordre d'idées, comme le rappelle Bordwell, le père a manifestement franchi une étape que n'a peut-être pas réussi à passer la mère du *Fils unique*, puisqu'il dit à son ami Numata – très critique envers son propre fils – qu'il ne faut pas trop attendre de ses enfants⁴⁷. Est-ce parce qu'il comprend la pression douloureuse que les parents exercent sur les épaules de leurs enfants, parce qu'il est sage et qu'il faut accepter la vie comme elle est, ou par pure résignation car les enfants déçoivent toujours ? Cette question résume la conversion qu'opère *Voyage à Tokyo* par rapport à son hypotexte : la réduction dramatique permet de traiter la thématique de la déception et de l'acceptation de façon diffuse, c'est-à-dire de lui apporter une réponse qui n'est ni enthousiaste ni désabusée. Les parents sont comme après un deuil accompli : la vie continue, ce qui n'empêche de contempler parfois le passé avec nostalgie.

La référence au deuxième hypotexte, celui de 1941, est davantage conflictuelle. D'abord, M^{me} Toda et Setsuko se retrouvent en position de confrontation avec les membres de la famille qui les rudoient : elles ne sont pas à l'aise avec les manières bourgeoises de Kazuko, l'épouse du fils aîné, qui en retour reproche à Setsuko de jouer du piano. Chizuko, la sœur aînée, reproche à sa mère d'avoir tenté d'arranger elle-même les affaires de son fils, qui

⁴⁷ *Ibid.*, p. 331.

a raté l'école à cause d'une bagarre. Cette suite de mésaventures et de corvées subies pousse la mère et sa plus jeune fille à s'exiler d'elles-mêmes dans une petite mesure en bord de mer. C'est cette situation qui provoque ensuite la deuxième confrontation : Shojiro, revenu de Mandchourie, accuse l'un après l'autre ses frères et sœurs de s'être mal comportés et les chasse du repas de commémoration de la mort de leur père. A priori, le traitement plus apaisé de *Voyage à Tokyo* s'éloigne des *Frères et Sœurs Toda*, puisque malgré les déplacements des parents et leur exil à Atami, on ne peut pas parler de confrontation. Pourtant, avec Suzanne Beth, on peut établir un autre parallèle entre les deux films, via le personnage de Shojiro qui n'est pas sans en évoquer un autre :

Shôjirô est donc à la fois celui qui est absent et celui qui prend soin des liens qui constituent la famille. Il est celui qui manque, particulièrement celui qui manque à l'image, mais qui assure l'unité familiale. [...] En opposant la famille comme expérience et la famille comme image, le personnage de Shôjirô incarne, par son absence, la part d'invisible qui doit demeurer dans les images [, protégeant contre] l'identification de la communauté familiale comme une "chose" visible et assignable, transformée en une imagerie. En assurant la dissemblance de la famille par rapport à l'image de sa complétude, il en garantit la solidarité⁴⁸.

Ce rôle de Shojiro est permis par son absence pendant la partie centrale du film : alors qu'il est présenté comme plutôt rebelle et indépendant au début, il revient à la fin pour rétablir la responsabilité familiale. Un tel personnage n'existe pas dans *Voyage à Tokyo* (ni d'ailleurs dans la filmographie, nous l'avons dit), mais ne rappelle-t-il tout de même pas le rôle de Noriko ? En effet, c'est bien elle qui assume la fonction de liant familial, en s'occupant de ses beaux-parents. De plus, nous pouvons admettre qu'elle aussi manque à l'image, à différents degrés. D'abord, parce qu'elle est en retard, c'est la dernière à être présentée dans le film, et elle est appelée (littéralement, au téléphone) à tenir ce rôle (qu'elle endosse néanmoins avec plaisir). Ensuite, elle intervient dans des séquences où est précisément critiquée la transitivité des images : la visite de Tokyo et l'accueil des parents, via la possession de la photo de Shoji, que nous ne distinguons pas. Enfin, elle résiste à l'assignation définitive à la fin du film, avec l'aide de son beau-père et de la montre de sa belle-mère. Dernier élément, dans le chapitre précédent nous avons proposé l'hypothèse d'une Noriko éprise de Shojiro-Shoji, mais cela n'exclut pas celle de l'identité entre les deux personnages : chacun serait la *moitié* de l'autre.

Ainsi, depuis le faisceau de liens multiples, *Voyage à Tokyo* apparaît bien comme un quasi-remake du *Fils unique* et des *Frères et Sœurs Toda*, puisque sans en imiter la trame exacte ni constituer une nouvelle version, il effectue une reprise des thèmes principaux de chaque film, en les adaptant, par condensation et déplacement, en une nouvelle configuration.

⁴⁸ Suzanne BETH, *L'Impuissance du cinéma, op. cit.*, p. 70. Le passage modifié correspond à une référence incluse de Marie-José MONDZAIN, *L'Image peut-elle tuer ?*, Montrouge, Bayard, 2002, p. 29.

C'est une reprise partielle et indépendante, car elle ne prend pas en charge toutes les thématiques des deux films et en décale sensiblement le traitement.

Crépuscule à Tokyo : réceptacle d'échos de la période mature

Si le cas de *Voyage à Tokyo* peut s'apparenter à un remake technique (du *Fils unique*) et thématique (des deux films), celui de *Crépuscule à Tokyo* est paradoxalement plus difficile à déterminer, en dépit d'un certain nombre de liens manifestes. Jean-Michel Frodon y retrouve le pessimisme d'*Une poule dans le vent*, des références visuelles à *Femmes et voyous*, ainsi que des éléments thématiques de *L'Amour d'une mère* (1934)⁴⁹. Le lien à ce dernier film est aussi pointé par Shigehiko Hasumi qui fait de *Crépuscule à Tokyo* une reprise comparable à ce que *Fin d'automne* est pour *Printemps tardif*⁵⁰.

La comparaison est pourtant discutable. Ce qui rapproche les deux films, c'est un secret concernant un parent et le choc de cette découverte par les enfants⁵¹ : dans *Crépuscule à Tokyo*, Akiko est troublée d'apprendre le retour d'une mère qu'elle croyait partie pour toujours voire morte ; dans le film muet, le fils aîné Sadao apprend que celle qu'il prenait pour sa mère biologique n'est que la deuxième femme de son père. Mais dans le film de 1934, s'il est vrai que la découverte du secret bouleverse Sadao, ce n'est pas ce qui est mis au centre de l'intrigue : celle-ci privilégie les tensions liées aux différences de traitement entre les deux frères. Suivant les volontés de feu son mari et du frère de ce dernier, la mère fait tout son possible pour traiter Sadao comme son propre fils Kosaku. Pourtant – et de façon surprenante – elle est plus exigeante et plus sévère avec Kosaku qu'avec Sadao, qui bénéficie de sa générosité et de son indulgence. Privilégié, Sadao interprète pourtant cette attitude comme une sorte de mépris, puisqu'il se révolte contre ses largesses et la repousse. Dans *Crépuscule à Tokyo*, Akiko renie sa mère parce qu'elle estime qu'elle ne peut pas rattraper le temps perdu, tandis qu'elle refuse l'aide de sa sœur Tokiko, trop compromise avec leur père. Dans *L'Amour d'une mère*, Sadao s'insurge contre la bonté de sa mère qu'il juge injuste et contre la soumission de son frère qui ne perçoit pas cette partialité. S'il faut bien reconnaître un parallèle entre les deux frères et les deux sœurs, dans le refus de l'amour inconditionnel et de la piété filiale, la forme prise par le film de 1957 – quasi-film noir s'aventurant dans les lieux mal famés de Tokyo – s'éloigne drastiquement de celui de 1934 – presque un huis-clos dans

⁴⁹ Jean-Michel FRODON, *Treize Ozu, op. cit.*, p. 68.

⁵⁰ Shigehiko HASUMI, *Yasujirô Ozu, op. cit.*, p. 201.

⁵¹ Curieusement, Bordwell ne lie le secret qu'avec *Histoire d'herbes flottantes* et la découverte avec *L'Amour d'une mère* et *Une poule dans le vent*. David BORDWELL, *Ozu and the Poetic of Cinema, op. cit.*, p. 339-340.

un intérieur bourgeois.

Pour Hasumi, c'est aussi le thème de la débauche dans un amour physique et artificiel qui trace un chemin entre les deux films⁵². En effet, lorsque la situation est stable, Sadao tient une posture morale, puisqu'il va essayer les dettes de son camarade d'aviron qui s'abîme dans une relation avec une prostituée, et va jusqu'à frapper ce dernier pour le ramener à la raison. Lorsque la situation s'aggrave avec sa mère, Sadao se réfugie dans le même lupanar, comme pour faire volontairement honte à sa mère. Mais cette affirmation s'adapte mal à *Crépuscule à Tokyo* : la relation avec Kenji mérite-t-elle d'être qualifiée de débauchée – en adéquation avec les camarades moralisateurs qui traitent Akiko de traînée – parce que la jeune femme en vient à avorter ? Pour le dire autrement, le comportement de Sadao est délibérément immoral – il boit, fréquente les courtisanes et insulte sa famille – afin de forcer sa famille à l'oublier : sa propre mère prend ainsi sa défense auprès de son frère. Au contraire, celui d'Akiko et de Kenji relève plutôt de l'ingénuité : l'une a été abusée par la lâcheté de l'autre, les deux sont trop jeunes pour être responsables. De la même manière, la relation unique de *Crépuscule à Tokyo* a peu à voir avec l'imbroglio amoureux de *Femmes et Voyous*. La conjoncture d'*Une poule dans le vent* est quant à elle assez inédite : Tokiko est contrainte à se prostituer pour financer les soins de son seul fils, dans un contexte d'après-guerre où son mari n'est pas encore revenu du front. Lorsqu'il l'apprend, le mari se venge en se rendant en maison close⁵³. L'attitude du mari se rapporte éventuellement à l'immoralité délibérée de Sadao, la découverte du secret a ses échos dans d'autres films et l'acte désespéré de Tokiko seule a peut-être à voir avec celui d'Akiko délaissée par Kenji, mais on ne saurait en déduire une adaptation au sens strict.

Ici, les références semblent se démultiplier mais l'épaisseur de chacun de ces fils est inversement proportionnelle à leur nombre. *Crépuscule à Tokyo* ne peut prétendre être le remake d'aucun de ces films, dans la mesure où les structures narratives et les thèmes privilégiés sont foncièrement différents et que les personnages présentés, malgré une similitude thématique, n'entretiennent aucun rapport de transformation, c'est-à-dire qu'il n'y a pas assez d'indices pour établir entre eux une identité, même partielle. Ces indices confirment néanmoins l'intuition d'une reprise globale du ton et de l'atmosphère de la période mature, qui teintent indubitablement le film de 1957. Le film est important parce qu'il

⁵² Shigehiko HASUMI, *Yasujirô Ozu, op. cit.*, p. 201.

⁵³ Dans ce film, le mari place singulièrement sa fierté au-dessus de la vie de son fils. Ce n'est qu'après avoir manqué de tuer sa femme en la projetant dans l'escalier qu'il daigne accepter les excuses qu'elle persiste à formuler.

constitue un hommage à ce cinéma qu'a autrefois réalisé Ozu – social, violent et sombre – et qui s'est décliné de façon plus ou moins optimiste, mais que le cinéaste synthétise dans une reprise pessimiste. Cette analyse montre en tout cas ce que l'expression « tel film est à tel autre ce qu'un troisième est à un dernier » – vague et douteuse nonobstant sa fortune critique – doit aux motifs, qui troublent les frontières en résistant à l'équivalence.

Fin d'automne : troisième remake (maniériste) d'Ozu

La rapprochement de *Crépuscule à Tokyo* et *Fin d'automne* comme pseudo-remake est d'autant moins pertinent que ce dernier peut prétendre être un remake à proprement parler. David Bordwell et Basile Doganis mettent au jour les références à *Où sont les rêves de jeunesse ?*. Le premier, en raison des évocations, par le trio d'hommes d'affaires, de leur passé étudiant et de leurs aventures amoureuses autour d'une pharmacie, qui renvoie au bar Blue Hawaii et sa serveuse Oshige, prise dans le triangle amoureux du film muet⁵⁴. Le second, pour la séquence où Ayako et Yuriko agitent la main du haut de l'immeuble de leur entreprise, afin de faire leurs adieux à une amie qui s'est mariée et part en train vers sa lune de miel, comme les étudiants disaient adieu à Oshige et l'ami qui l'avait épousée. Dans le film ancien, les mariés rendaient le salut par la fenêtre, ce qui ne se passe pas dans le film tardif⁵⁵. Le philosophe analyse ainsi l'extrait : « Le phénomène révèle une dimension fondamentale du silence et de l'absence d'un élément, qui est la nécessité que ce silence ou cette absence s'articulent avec leur contraire, s'ouvrent à la possibilité d'une effraction⁵⁶. » Ainsi il y aurait bien un dialogue entre les deux films puisque l'éventualité ou non de la réponse manifeste les potentialités du film. D'autre part, les deux auteurs s'accordent sur la possibilité d'un héritage – que nous avons déjà rapporté – de l'actrice Mariko Okada, fille de la vedette Tokihiko Okada⁵⁷ ; mais sans qu'ils n'établissent pour autant une influence des années 1930 sur l'ambiance de *Fin d'automne*. De la même façon, Mamiya arrive en retard à la cérémonie qui ouvre le film et vient s'asseoir en s'alignant aux autres personnages, exactement comme

⁵⁴ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 362.

⁵⁵ Basile DOGANIS, *Le Silence dans le cinéma d'Ozu*, op. cit., p. 62.

⁵⁶ *Ibid.* Doganis en tire une conséquence sur le silence en général, qui n'est pas sans évoquer *Bonjour* : « Ce qui rend le silence stérile et le transforme en mutisme est sa fermeture sur lui-même, l'absence de jeu et d'interaction entre le silence et son "dehors", le son et la parole. »

⁵⁷ Basile DOGANIS, « Tout cinéaste a deux esthétiques : la sienne et celle d'Ozu », art. cit., p. 121. Voir aussi David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 362. L'auteur américain signale aussi que Miyuki Kuwano (qui joue la fille de Mamiya (Shin Saburi)) est la fille de Michiko Kuwano, qui jouait dans *Qu'est-ce que la dame a oublié ?*.

Shojiro le faisait dans *Les Frères et Sœurs Toda*⁵⁸ (deux rôles tenus par Shin Saburi*) : cette référence précise est avant tout un clin d'œil qui n'invite à aucun rapprochement particulier.

Ce n'est donc pas d'*Où sont les jours de jeunesse ?* que *Fin d'automne* est le remake – puisque les liens qu'il entretient avec lui sont périphériques comme ceux de *Crépuscule à Tokyo* – mais bien de *Printemps tardif*, dont Bordwell rappelle tout juste qu'il s'agit d'une reprise⁵⁹. Au contraire de *Fleurs d'équinoxe*, qui représente bien une inversion du premier film de la période tardive en prenant le point de vue du père battu à plate couture, *Fin d'automne* est une reprise assez fidèle du film de 1949, dont il reprend les thèmes sans les bouleverser. En passant d'un père veuf à une mère veuve, il n'inverse rien, ne constitue pas un contraire, mais plutôt un déplacement. La trame principale est respectée : la jeune femme qui ne voulait pas quitter son parent est incitée à le faire par suggestion du remariage de ce dernier. Les principales différences entre les films tiennent à des déploiement différents, à l'instar des deux histoires d'herbes flottantes.

Il est édifiant à ce titre que les deux films commencent par une cérémonie, le premier une cérémonie du thé, le second un anniversaire de mort. Ce dernier aborde plus tôt la question du mariage, parce que dans le premier le temps de présentation de la relation père-fille est naturellement plus long (il est la matrice de toute la période tardive, ce temps est inclus dans le hors-champ des films suivants). Dans *Printemps tardif*, la première série de péripéties tourne autour de Hattori, avant que le père ne réalise que sa fille ne souhaite pas se marier ; dans *Fin d'automne*, cette première série montre les tentatives de rapprochement entre Goto et Ayako par les proches – dans les deux cas ce premier élan est un échec. Le remake putatif prend ici davantage de temps pour justifier les hésitations d'Ayako dont la mère évoque de plus en plus souvent le mariage. Puis les entremetteurs évoquent le remariage du parent, qui provoque l'incompréhension puis le rejet de la fille pour son parent et sa meilleure amie. Dans le film inaugural, ce passage ne montre que le point de vue de Noriko, ce qui en réduit le temps, tandis que la version de 1960 est bien plus foisonnante, mettant en images le stratagème plus complexe – les amis doivent convaincre Hirayama d'épouser Akiko Miwa, ce dernier doit convaincre son fils, les amis mettent du temps à exécuter le plan – et développant le rôle de l'amie de la jeune femme. En effet, après avoir vexé Noriko, Aya ne réapparaissait qu'après le mariage de cette dernière pour parler avec le père. *Fin d'automne*

⁵⁸ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 362. Bordwell ne propose pas non plus d'interprétation à cette auto-citation.

⁵⁹ *Ibid.*

montre Yuriko tenter de se réconcilier avec son amie, détricoter le complot malgré la colère d’Ayako et se rendre enfin à son mariage une fois le devoir accompli. Enfin, le voyage à Kyoto du premier film devient une excursion à la station thermale d’Ikaho, où la mère et la fille se réconcilient à leur tour, permettant au mariage d’avoir lieu. Pour le dire avec les termes de la narratologie bordwellienne, la *fabula* entre les deux films est identique, leur *narration* assez proche, malgré une *syuzhet* différente : ce qui permet de valider la relation de remake entre les deux films.

Néanmoins, nous reconnaissons que le remake n’est pas exactement de la même nature que *Bonjour* et *Herbes flottantes*, notamment pour les liens qu’il entretient avec le reste de la période tardive – en particulier dans le recyclage et l’évolution des personnages-fonctions – à l’instar de ce que produit *Crépuscule à Tokyo*. Comme les remakes officiels, il éclaire l’hypotexte en donnant notamment une réponse au mystère du film source. Nous l’avons vu à la fin du chapitre trois : en devenant Akiko Miwa, Setsuko Hara* apaise le conflit œdipien tout en le confirmant. L’image du vase, qui à elle seule incarne l’étrangeté de *Printemps tardif*, n’a d’ailleurs pas son équivalent dans *Fin d’automne* : à l’auberge où se réconcilient les deux femmes, la séquence s’ouvre et se ferme sur des plans d’ensemble plus habituels explorant le bâtiment. Lors de la discussion du lendemain, ce sont les plans de montagne qui recueillent l’émotion, non pour signifier quelque conflit résiduel ni pour détourner d’un tel conflit, mais pour évoquer au contraire le passé heureux avec le défunt M. Miwa, que dépasse le mariage d’Ayako. Il n’est ainsi pas étonnant de retrouver, à l’issue de cette réconciliation et du mariage, dans la même auberge qui a ouvert les enjeux du film, les mêmes effets de lumière ondulante reflétée par quelque surface aqueuse – non vue mais évoquée par le plan de pont – sur un mur affublé d’un tableau représentant aussi un pont, dans une pièce vide. « Des reflets d’eau sur un mur : permanence de l’effet, passage de la lumière⁶⁰ » écrit Vincent Amiel, qui décrit bien comment ce plan réinscrit l’intrigue progressive dans une forme cyclique. Mais sur ce plan se trouve également un petit vase posé très discrètement sur la droite, de forme comparable à celui de *Printemps tardif* : c’est ainsi le premier film de la période tardive qui est réintégré dans le cycle (fig. 1-2). Par son enchaînement de séquences de clôture et en particulier par ce seul plan, *Fin d’automne* affirme qu’il est une reprise, mais une reprise aboutie qui dépasse son modèle pour permettre de nouvelles reprises. En cela, *Fin*

⁶⁰ Vincent AMIEL, « Hou Hsiao-Hsien dans les flux (in)temporels d’Ozu », art. cit., p. 36. Cette série de plans est aussi admirablement commentée par Benjamin THOMAS, « De la vie *réelle* des objets au cinéma », art. cit., p. 272-273.

d'automne est un remake unique en son genre⁶¹ : il est le premier remake authentique de la période tardive, celui qui actualise sa source au prisme de la *boucle des vents*.

Ozu a donc réalisé trois remakes qui se suivent, *Bonjour* et *Herbes flottantes* en 1959, *Fin d'automne* en 1960. Le premier permet à Ozu d'explicitier son rapport à la technique, dont il ne pouvait se servir avant d'en avoir déterminé l'utilité pour l'élaboration de ses propres thèmes. Le deuxième nous révèle le rôle de validation et de régénération des répétitions qui deviennent reprises par le truchement du remake. Le troisième fait du remake un maniérisme, qui réfléchit ses propres formes et les reflète les unes sur les autres. Ces trois films successifs diffusent leurs effets dans leur boucle respective en communiquant avec les autres par leur nature commune, ce qui manifeste leur rôle dans la stabilité de l'univers ozuien malgré leur apparente différence. Les remakes ozuiens unissent plus qu'ils ne séparent, œuvrent à la continuité plutôt qu'à la rupture, mais en élucidant plus que tout autre film la dynamique positive d'Ozu, cinéaste qui crée des mondes qui se répondent mais ne ressassent jamais.

⁶¹ En ce sens, bien que *Le Goût du saké* puisse être considéré comme le texte majeur des reprises de la période tardive puisqu'il en est intégralement composé, il n'est pour autant pas un remake comme l'est *Fin d'automne*.

Chapitre VI

Temporalités des mondes multiples

Les remakes d'Ozu ont permis de mettre en lumière la stabilité de l'univers créé par la répétition, qui ménage dans le même temps la modulation de cette stabilité : « Il s'agit d'un mode d'organisation paradoxal qui suppose une tension interne : elle est à la fois une manière d'ordonnement et une source de disparité¹. » Autrement dit – et pour poursuivre avec les termes de Suzanne Beth – les variations permettent de ne pas épuiser la potentiel créateur malgré l'actualisation des possibles.

La valeur structurelle de la répétition dans le travail d'Ozu témoigne au contraire d'une consolidation des puissances dans l'actualisation d'une forme de repotentialisation opérée par chaque film, faisant de sa filmographie une chaîne dont tous les différents maillons, les œuvres, sont ouvertes de multiples manières les unes sur les autres².

L'ouverture de l'univers ne cesse en effet de se renouveler : la forme, les histoires, les personnages, les environnements, tous les éléments, enfin, tendent à déborder le film qui les accueille pour répandre leurs effets dans d'autres films. Dans cette partie, nous avons jusqu'ici étudié l'organisation spatiale de l'univers. Spatiale, dans la mesure où nous avons situé les films les uns par rapport aux autres selon des polarités thématiques : les boucles sont ainsi les figures de la proximité ou de l'éloignement des films par rapport à des sujets communs (*Voyage à Tokyo* et *Le Goût du saké* sont par exemple plus proche de la *boucle des fleurs* que ne le sont *Fin d'automne* et *Dernier caprice*). Il reste naturellement à en explorer l'aspect temporel.

Le présent chapitre entend déterminer l'agencement des temporalités de l'univers d'Ozu et de ses mondes multiples. Par le terme de temporalité, nous n'indiquons pas – comme le fait Antoine Coppola lorsqu'il étudie les films d'Ozu – les façons de vivre le temps, c'est-à-dire de le percevoir, de l'incorporer ou de le refléter dans et par les films³. Nous entendons plus simplement l'organisation temporelle, en posant l'hypothèse qu'il est possible d'établir une succession dans les films du corpus – succession qui n'est ni réaliste (elle ne se réduit pas aux dates de sortie des films), ni purement fictionnelle (officiellement, aucune fiction n'est liée à une autre) mais métافictionnelle (elle est déduite par l'analyse et élaborée avec l'aide de

¹ Suzanne BETH, *L'Impuissance du cinéma*, op. cit., p. 162.

² *Ibid.*, p. 242.

³ Antoine COPPOLA, *Le Cinéma asiatique*, op. cit., p. 104.

concepts théoriques). C'est la raison pour laquelle nous écrivons « temporalités » au pluriel : plusieurs successions seront envisagées à partir d'outils différents, une fois que nous aurons déterminé ces outils et examiné la première forme de temporalité : la coexistence. Mais la structuration temporelle sera aussi l'occasion de requestionner l'idée du présent perpétuel, si fréquemment associée à Ozu, et d'affiner le modèle des trois boucles.

1 – Quel outillage pour les temporalités de l'univers ?

À notre connaissance, l'usage d'une théorie des mondes multiples en études cinématographiques n'a de précédent que pour étudier un univers fictionnel comportant diégétiquement des mondes multiples, dans la science-fiction ou la *fantasy*. Ozu n'est un auteur ni de l'un ni de l'autre et pourtant il semble utile de prendre au sérieux les mondes multiples afin de nous autoriser des apports théoriques cruciaux. Nous devons beaucoup à Pierre Bayard pour son travail sur la question et pour avoir créé le concept de critique policière. Il convient ainsi de continuer à nous inspirer de ses investigations. Dans cette section, nous suivons les hypothèses que le chercheur a adoptées et reprendrons un certain nombre de ses concepts, sans pour autant nous inscrire dans ses travaux de façon littérale ou exhaustive, car cet exercice vise avant tout un objectif heuristique⁴.

Dans *Demain est écrit*, Pierre Bayard tente d'élucider les situations mystérieuses où un événement qui se produit semble avoir un précédent dans la littérature et c'est dans cette optique qu'il propose quatre hypothèses. Si nous reprenons trois de ces termes, c'est moins pour les appliquer à notre corpus que pour classer les différents outils que l'auteur propose. Par ailleurs nous éliminons la première des hypothèses, l'irrationnelle, qui intègre soit des réponses que nous ne sommes pas encore en mesure de formuler (l'inexplicable, ce que l'on est tenté d'appeler fantastique, par ignorance), soit le « hasard objectif » des surréalistes qui organise l'éclosion de la vérité sans avoir cherché à l'obtenir⁵. On voit tout de suite ce qui ne correspond pas à Ozu dans cet énoncé : qu'il ait voulu ou non constituer des mondes parallèles, l'intuition qu'ils existent ne saurait être expliquée par le hasard, tant cette notion s'éloigne de la façon dont le réalisateur exerçait son art. Restent les trois autres – rationnelle,

⁴ Les titres que nous avons choisis dans cette section reprennent ceux des parties « Hypothèses » de l'essai de Pierre BAYARD, *Demain est écrit*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2005, p. 61-105. Bien avant *Il existe d'autres mondes* (2014) qui admet positivement l'existence des univers parallèles, l'essai de 2005 pose des jalons importants pour nous. C'est dans une perspective toute bayardienne que nous ne considérons pas les ouvrages de l'auteur de façon chronologique.

⁵ Pierre BAYARD, *Demain est écrit*, *op. cit.*, p. 63-72.

psychologique, littéraire – qui décrivent chacune un type d’outils avec lesquels nous pouvons analyser notre corpus et distinguer différentes chronologies possibles.

Hypothèse rationnelle

Au contraire de l’irrationnelle qui atteint une vérité à partir d’éléments aléatoirement disposés, l’hypothèse rationnelle propose qu’aucune vérité ne relie l’œuvre artistique et la réalité : « C’est en effet tout un processus de lecture, c’est-à-dire d’agencement de fragments textuels, qui permet d’inscrire [l’événement] dans la continuité d’une histoire organisée – laquelle n’a pas, en elle-même, la cohérence que nous lui prêtons⁶ ». Cela n’est pas sans rappeler le phénomène des précurseurs créés par l’œuvre – que Bayard élabore dans *Le Plagiat par anticipation* quatre ans plus tard – dont nous parlions au sujet des textes majeurs et mineurs. Dans le cas d’Ozu, l’angle rationnel ferait de son monde une simple conséquence de l’accumulation des films aux thématiques proches. C’est la découverte d’Ozu après la mort de ce dernier, par les films les plus tardifs, qui provoquerait avant tout la sensation de monde cohérent et confirmerait le système de références avec une insistance biaisée. Dans ce cas, la temporalité de l’univers n’aurait pas grand intérêt, puisque l’existence de ce dernier relèverait de l’illusion et que la logique que l’on pourrait déceler en lui serait par conséquent fortuite. Mais cette réponse n’est pas très satisfaisante, car même en étant aléatoire, une telle mise en rapport constitue des pistes de lectures pouvant s’avérer fertiles, mais aussi parce que notre méthode consiste précisément à encourager un tel processus de lecture.

C’est dans *Comment parler des livres que l’on n’a pas lus ?* que nous trouvons d’autres outils permettant de pousser plus loin l’hypothèse rationnelle. Partant du postulat que la culture constitue une « bibliothèque infinie », par définition impossible à parcourir intégralement, Bayard estime que la maîtrise de cette culture est avant tout une question d’« orientation » dans cet ensemble : chacun dispose d’une « bibliothèque intérieure » qui participe à la construction des individus, tandis qu’il existe une « bibliothèque collective » propre à chaque culture, sous-partie de la bibliothèque infinie⁷. Une autre conséquence de l’infinité de la bibliothèque subsumée par les bibliothèques collectives est que la bibliothèque intérieure est une construction très intime tout en communiquant avec la collective. C’est la

⁶ *Ibid.*, p. 78. L’exemple de Bayard est celui d’un accident subi par Jorge Luis Borges en 1938, dont les circonstances trouvent leur écho dans l’œuvre de l’écrivain. Voir aussi p. 73-81.

⁷ Pierre BAYARD, *Comment parler des livres que l’on n’a pas lus ?*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2007, p. 23-27 et p. 74. Rappelons que l’auteur parle avant toute chose de littérature dans ses travaux, d’où la prévalence du champ lexical du livre dans les notions qu’il élabore, qui ne semble aucunement empêcher d’y intégrer d’autres domaines culturels.

raison pour laquelle nous retenons moins le texte lui-même d'un livre, que des « *livres-écrans* », c'est-à-dire des reconstructions à partir du livre lu, d'échos d'autres livres et de leur position dans la bibliothèque⁸. Ce processus ne s'arrêtant jamais, un texte n'est jamais lu isolément et il est vain de vouloir l'analyser de façon absolument objective :

Je propose d'appeler livre intérieur cet ensemble de représentations mythiques, collectives ou individuelles, qui s'interposent entre le lecteur et tout nouvel écrit, et qui en façonnent la lecture à son insu. Largement inconscient, ce livre imaginaire fait fonction de filtre et détermine la réception des nouveaux textes en décidant quels éléments seront retenus et comment ils seront interprétés⁹.

Si cette proposition peut convenir à l'analyse artistique en général, elle devient plus particulièrement utile dans notre cas : que l'on commence par le dernier film d'Ozu ou par le premier, les répétitions qui parcourent son cinéma enrichissent le film intérieur et lui permettent d'aborder les autres films. Le dur jugement de la période tardive par Noël Burch n'est peut-être que le résultat d'une découverte parfaitement chronologique de la filmographie ozuienne, tandis que la surestimation du *Goût du saké* comme testament et clé de lecture de l'ensemble serait le résultat inverse. En ce sens, l'écueil ne serait pas de s'adonner à l'élucidation des variations, mais de céder à la tentation du sens unique : proposer diverses hypothèses parfois antinomiques est un moyen de maintenir un semblant d'objectivité.

En dernier lieu, Bayard conclut que les conversations sur les livres décrivent un *livre-fantôme*, « insaisissable et mouvant », qui est au croisement des livres-écrans de chaque lecteur (et donc de leurs livres-intérieurs respectifs) : une « *bibliothèque virtuelle* » est à son tour définie comme espace d'échange sur les livres à partir des bibliothèques intérieures des individus¹⁰. Dans cette dernière se rangent ces « *livres-fantômes* qui surgissent au croisement des virtualités inabouties de chaque livre de nos inconscients, et dont le prolongement nourrit nos rêveries et nos conversations plus sûrement encore que les objets réels dont ils sont théoriquement issus¹¹ ». Dans le domaine de la théorie, le discours d'un individu sur les livres est donc lui-même influencé par les autres livres ainsi que par les discours d'autres personnes portés sur eux. Pour le dire autrement, même dans une perspective rationnelle, ce n'est pas un regard rétrospectif et désorienté qui produit l'illusion des mondes multiples dans la filmographie d'Ozu, mais une adéquation entre les films, les discours portés sur eux et le regard d'un individu analyste, ou encore une alchimie de rencontres entre des textes et des personnes. Ainsi, même dans une perspective rationnelle, essayer d'édifier les temporalités

⁸ *Ibid.*, p. 52-54

⁹ *Ibid.*, p. 81-82. L'auteur ajoute que le livre intérieur est un « Objet interne et idéal » qui est la cause de la difficulté à échanger sur les objets littéraires.

¹⁰ *Ibid.*, p. 140 et p. 116.

¹¹ *Ibid.*, p. 140.

des mondes multiples est envisageable, puisque l'univers créé par l'accumulation des fictions est bien un texte dont peut se saisir l'analyse.

Hypothèse psychique

Avant toute chose, précisons que cette hypothèse est appelée « freudienne » par Pierre Bayard, mais que nous en restons au psychisme plus général, afin de la prolonger d'autres ouvrages. Pour le psychanalyste, les hypothèses rationnelles et irrationnelles mènent chacune à une aporie qui peut être résolue par le biais du fantasme, qui réaménage favorablement des situations antérieures et, en formant un écran déformant entre l'individu et le monde, performe sur la réalité¹². Autrement dit, le fantasme agit à la fois sur ce qui est arrivé et ce qui arrivera puisqu'il est une matrice qui met en récit le passé et prépare la façon dont le futur sera accueilli. Mais il faut bien prendre en compte que c'est en réseau que se crée cette préparation : « Les similitudes étranges entre des textes et des événements postérieurs les relieraient moins entre eux qu'ils ne les relieraient à une source commune qui les éclairerait ensemble en leur conférant des traits similaires¹³. » Dans la situation décrite par Bayard, un lecteur d'un temps D croit déceler dans un livre d'un temps B l'annonce d'un événement C, alors que les deux renvoient en fait à une première source A. C'est le fantasme qui permet au lecteur d'associer directement B et C en ignorant A. Il peut aussi, contre toute logique, insister sur la sensation d'une source future : ce phénomène signifie simplement que c'est l'événement futur qui explique après coup une similitude entre deux événements passés, sur le mode du « c'était donc ça ». L'hypothèse psychique est celle qui s'applique pour nous lorsque nous décrivons le personnage-fonction du père, à partir du rôle matriciel de Chishû Ryû* dans *Printemps tardif*, tout en dévoilant le sens de cette fonction avec les rôles d'Ichirô Sugai* dans *Été précoce* ou ceux de Ganjirô Nakamura* dans *Herbes flottantes* et *Dernier Caprice*. C'est aussi celle qui nous permet de valider le conflit œdipien de *Printemps tardif*, grâce à son dépassement développé dans *Fin d'automne*. Mais cette hypothèse n'est que la radicalisation de la précédente : la bibliothèque virtuelle et ses livres-fantômes devenant psychiquement la seule accessible puisque notre lecture est toujours au moins une conversation avec nous-mêmes, elle est déjà en partie discours dans notre conscience.

L'hypothèse psychique se consolide par ailleurs dans les travaux suivants de Pierre Bayard, qui assume dans *Il existe d'autres mondes* l'application concrète de la théorie

¹² Pierre BAYARD, *Demain est écrit*, op. cit., p. 88-89.

¹³ *Ibid.*, p. 89-90.

scientifique des univers parallèles à la littérature. Outre l'argument de la probabilité de la justesse de la théorie et de la fécondité analytique qu'elle produit, l'application se justifie à l'aune de la théorie de l'Inconscient : « cette hypothèse, si elle n'est pas assurée sur le plan physique, a une véritable consistance sur le plan psychique et toute une partie cachée de nous-mêmes l'expérimente secrètement¹⁴ ». L'auteur oppose une façon « allégorique » et « réaliste » de considérer les univers parallèles : la sienne tient de la seconde. Nous faisons un pas de côté par rapport à cette distinction, car il nous semble que l'inconsistance de l'hypothèse sur le plan physique implique *de facto* une vision allégorique. Le « réalisme » de cette hypothèse tient plutôt de la croyance ou de la non-croyance. Or, il n'est pas nécessaire de croire en la concrétude de la psychanalyse pour supposer l'existence de l'Inconscient et accepter l'utilité théorique d'un tel modèle. Que l'Inconscient maintienne chez l'individu l'idée qu'il est lui-même mais aussi ce qu'il a toujours été et en partie ce qu'il aurait pu être (maintenu sous forme de rêve ou de fantasme), peut effectivement trouver un modèle dans les univers parallèles sans que leur existence à proprement parler soit nécessaire. Ainsi, Ozu n'est toujours pas un créateur de fiction à univers parallèles, pas plus qu'il ne profite de ses talents orphiques d'artiste pour mettre en images des univers existant concrètement. En revanche, l'hypothèse psychique invite à considérer plus sérieusement son œuvre sur un plan psychique, c'est-à-dire qui permette enfin d'affirmer que les trois Noriko sont bien le même personnage malgré leurs différences, que le choix de Kenkichi constitue à la fois une libération et un déplacement incestueux, ou bien que dans *Crépuscule à Tokyo*, une partie d'Akiko cherche la mort tandis que l'autre la trouve par accident.

Dans *Il existe d'autres mondes*, Pierre Bayard expose, parmi d'autres théories des univers parallèles, celle des univers intérieurs, que l'auteur développe à partir d'une fiction où un personnage immortel ne peut pas avoir la même temporalité que les autres personnages : « Ils appartiennent à des paratemp différents, mais à l'intérieur du même univers¹⁵ ». La temporalité éternelle-immortelle (hors du temps) de l'un et quotidienne-mortelle de l'autre implique que leur rencontre au sens plein est impossible. Chacun évolue donc dans un paratemp, c'est-à-dire une ligne temporelle qui n'est compréhensible que par lui : tout en décrivant des mondes (ou des êtres-au-monde) incompatibles, ces paratemp s'écoulent bien au sein du même univers, par le truchement de la fiction. Mais ne peut-on pas penser des paratemp au-delà d'une configuration fantastique ? Nous développons cette idée dans la section suivante, mais nous pouvons déjà déclarer que l'utilisation de personnages-fonctions

¹⁴ Pierre BAYARD, *Il existe d'autres mondes*, op. cit., p. 46. Voir aussi p. 44-45.

¹⁵ *Ibid.*, p. 75.

et l'héritage des fonctions de personnages peuvent justifier la figure du paratemps : ce qui distingue les sphères de personnages que nous avons décrites n'est plus seulement leur degré d'intimité mais aussi d'identité, ceux de la première sphère traversant les films comme un immortel traverserait les temps. C'est cette notion qui permet sans trop de dommages d'organiser une temporalité métafictionnelle fondée sur l'hypothèse psychique.

Hypothèse littéraire

L'Inconscient ne connaît pas le temps et pour Pierre Bayard, cela crée une difficulté quant à ce qu'il nomme l'appel du futur : comment pourrait-il percevoir un futur qu'il ne reconnaît pas ? Dans notre cas, ce serait plutôt une résolution : l'Inconscient sous-jacent aux films commence à formuler des choses avant qu'elles ne soient fixées, tandis que les étapes primitives de création survivent comme des fantômes dans les formes plus abouties. Mais la nécessité de l'auteur de *Demain est écrit* l'incite à développer la dernière hypothèse, littéraire. L'utilisation du langage introduit du sens dans notre monde et nos vies et puisqu'il s'agit toujours d'en parler, le discours est porteur de puissances temporelles. « Cette idée que *l'avenir habite en nous*, ou, plus justement [...], habite notre langage, place l'écrivain dans une position privilégiée d'intercesseur¹⁶ » : les mots ne permettent pas seulement de révéler un agencement fantasmé du monde, mais également d'en développer les virtualités.

La littérature dans le même temps, pressent et crée. Située en ce lieu intermédiaire de fragilité extrême du sujet où s'agitent toutes les forces contradictoires qui peuvent produire un événement, elle est mieux à même que d'autres activités de le décrire avant son arrivée, puisque, tout à la fois, elle en éprouve l'hypothèse et en fabrique la possibilité¹⁷.

Là encore, il n'est pas indispensable d'admettre un lien privilégié des écrivains – entendu comme auteur – et le futur puisque l'exercice même des mots et de la fiction décrit des virtualités inabouties et – plus important – prépare l'actualisation de ces dernières en les rendant accessibles à l'entendement. En nous séparant du lien nécessaire et concret au futur, nous avons moins de difficulté à proposer – dans le cas strictement limité de la prescience – une équivalence entre les images et les mots¹⁸ et, *a fortiori*, une capacité des images à en annoncer d'autres. Et cette faculté, un penseur comme Jean Louis Schefer la prête à tout le

¹⁶ Pierre BAYARD, *Demain est écrit*, *op. cit.*, p. 100.

¹⁷ *Ibid.*, p. 105.

¹⁸ En fait, Bayard lui-même le sous-entend : en soutenant que les *mots* suffisent à annoncer un *événement* (quelle que soit la théorie retenue), il implique que les événements sont faits de mots. À ce titre, pourquoi une image serait-elle être incapable du même prodige, puisqu'un événement peut aussi se décrire (et peut-être mieux) par une série d'images mobiles accompagnées de sons ?

cinéma, dans lequel « j’y apprends donc à m’étonner de pouvoir vivre simultanément dans plusieurs mondes¹⁹ » mais où il semble que « une part de nous-mêmes soit poreuse à des effets de sens sans jamais pouvoir naître à la signification par notre langage²⁰ ». De façon un peu différente, le cinéma formule ce qui échappe à la réduction sémiotique, mais il est autorisé de penser que ce qui échappe au sens pourrait advenir au langage avec l’aide d’autres œuvres, d’autres théories, d’autres interprétations. Bien entendu, Schefer fait ici la part belle au figural, qui précisément nécessite de l’analyse sans jamais pouvoir se réduire à une unique lecture, mais il ne faudrait pas oublier que l’écriture poétique n’est pas sans pratiquer une forme de figural.

En plus d’apporter des résolutions à la plupart des obstacles théoriques, l’hypothèse littéraire a le grand avantage de susciter des figures que l’on peut identifier dans les textes et avec lesquelles on peut décrire ceux-ci. Pierre Bayard invite ainsi à porter l’attention sur le « *passé à venir* », c’est-à-dire la part, dans ce qui arrive, qui s’est déjà produite, et son symétrique le « *futur advenu* », à savoir les amorces, dans le passé, qui ne s’expliquent pas encore²¹. Ce sont encore des formes qui permettent la réécriture des événements et de soi à l’aune d’un prisme et qui autorisent à indiquer une « cause postérieure » ou une « conséquence antérieure » d’un événement²². Ces réorientations temporelles sont prometteuses dans le cas d’Ozu : se pourrait-il que la faible causalité des histoires ou l’indécidabilité soient ainsi remises en cause ? En fait, nous avons déjà pratiqué ces formes pour certaines de nos déductions précédentes, mais il convient dans la section suivante de les embrasser plus directement. Notons que la temporalité multidirectionnelle ne se limite pas aux événements ou aux paroles, mais s’étend aux choses, que les « figures-avant²³ » se chargent de présager (tandis que les « figures-après » sont les formes classiques de la culture, dont l’origine et l’aspect viennent du passé). C’est en fait pour Bayard toute une série de traces que l’on peut remarquer avant que se produise un événement, ainsi que d’autres « éléments plus discrets venus de l’avenir, dispersés dans l’œuvre comme dans les étincelles, et que l’on pourrait appeler des *éclats de temps*²⁴ ». Ces dernières notions étant relativement proches dans leur définition, elles décrivent plutôt des degrés de certitude quant à leur lien à l’élément anachronique : là où la figure-avant est une forme identifiable et dissonante qui ne prend sens qu’au regard du futur, les éclats de temps sont plutôt des signes avant-coureurs dont seule

¹⁹ Jean Louis SCHEFER, *L’Homme ordinaire du cinéma*, Paris, Gallimard, « Cahiers du cinéma », 1980, p. 9.

²⁰ *Ibid.*, p. 12.

²¹ Pierre BAYARD, *Demain est écrit*, *op. cit.*, p. 117-119.

²² *Ibid.*, p. 129-130.

²³ *Ibid.*, p. 135.

²⁴ Pierre BAYARD, *Le Titanic fera naufrage*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2016, p. 129. Voir aussi p. 57-58.

l'accumulation permet une portée prospective. L'exemple des objets-commentateurs, qui rapproche sièges en osier et bouilloires, pourrait être une figure-avant qui n'est expliquée (c'est-à-dire gagne un sens) qu'avec *Fleurs d'équinoxe*. Autre exemple, les fusions des visages décrites dans le troisième chapitre seraient assimilables à des éclats de temps qui présagent des reconfigurations de personnages-fonctions.

Notons pour terminer que ces nouvelles considérations ne sont pas sans rappeler d'autres modes d'écriture du futur. « L'«uchronie» est précisément ce genre qui narrative le fonctionnement du «*What if*», avec pour point de départ hypothétique un embranchement des possibles chronologiques²⁵. » Mais encore une fois, les mondes pratiquant l'uchronie relèvent le plus souvent de la science-fiction (au sens le plus littéral au sujet des sciences historiques qui s'en servent parfois) ce qui n'est pas le cas d'Ozu dont le potentiel uchronique peut sembler accidentel. Ce qui n'empêche de se rendre attentif aux notions de « bifurcation » et de « coexistence » qui sont centrales dans la conception des mondes parallèles²⁶, la première en pointant le moment crucial où se séparent plusieurs voies, la seconde en indiquant la concomitance et l'identité de lignes séparées.

2 – Coexistence des possibles

La première temporalité envisageable dans le cinéma d'Ozu est sans aucun doute celle qui met en avant la coexistence des possibles, c'est-à-dire qui multiplie les points de bifurcation à partir desquels des lignes se déroulent de façon simultanée. Une façon minimale de le comprendre serait de partir du principe que la trilogie Noriko naît à partir d'une bifurcation qui se produit avant chacun des films, mais que chacun d'entre eux a lieu au même moment à partir de celle-ci. Mais nous voudrions aller plus loin en essayant de révéler des bifurcations au sein même des films et en reconstituant certaines linéarités temporelles qui traversent les films : une ligne pourrait par exemple commencer dans un film de 1962, se poursuivre en 1949 et s'achever en 1956. Pour ce faire, cette section entend d'abord montrer que ce que nous avons déterminé comme indécidable dans le premier chapitre, est un des principaux moyens pour créer de la coexistence. Puis nous développerons l'idée de lignes synchronisées avant de développer une application ozuienne des univers intérieurs.

²⁵ Anne BESSON, *Constellations, op. cit.*, p. 145.

²⁶ Pierre BAYARD, *Il existe d'autres mondes, op. cit.*, p. 29.

La coexistence paraît être un élément ozuien particulièrement crucial : coexistence des possibles, des fonctions et des altérités, des histoires et des hasards, de la règle et du jeu. Même lorsqu'il ne s'agit pas d'articuler deux éléments contradictoires, la forme manifeste un effort de cet ordre. « Ce qui caractérise encore Ozu, c'est que ce phénomène de condensation narrative coexiste intimement avec ce qui sert à l'atténuer²⁷. » Le phénomène qu'évoque ici Shigehiko Hasumi, c'est la tension qui augmente au fur et à mesure que continue le champ-contrechamp ozuien : la conversation soutenue se présente comme une condensation, mais la forme même du champ-contrechamp – équitable et respectueux – atténue la tension accumulée, qui se résout ensuite dans une autre forme qui peut être l'alignement voire la communion. Ce qu'observe l'auteur ne se limite pourtant pas à ce seul procédé de mise en scène. Pour Hasumi, *Crépuscule à Tokyo* est un film majeur quant à la coexistence et la juxtaposition, car les moments d'exclusion sont exceptionnels (et par ailleurs importants)²⁸. Le film n'est pas sans disposer çà et là un certain nombre de pistes parallèles, non explorées mais qui renvoient directement à des trames renvoyant à d'autres films.

Dès la séquence d'ouverture dans le bar, les sujets abordés entre le père et la tenancière évoquent pêle-mêle les évolutions de carrière qui séparent les gens (*Printemps précoce* ou *Été précoce*), les vacances et le voyage idyllique (*Jours de jeunesse*, *Fleurs d'équinoxe* ou *Fin d'automne*), ou la violence du mari (développée dans les *Sœurs Munakata*). Dans la troisième séquence, qui présente la sœur du père, une employée évoque la cérémonie en l'hommage de leur père. Dans la suivante, frère et sœur conviennent de ne pas s'y rendre (ils se contentent d'envoyer de l'argent au temple) avant que la sœur n'annonce se mettre en chasse pour trouver un mari pour Akiko, dans la juste reprise de *Printemps tardif*. Cette ligne ne prend part au récit que partiellement : Shigeko revient douze séquences plus tard pour apporter des photographies de prétendants (en l'absence d'Akiko), mais c'est surtout l'occasion d'annoncer à son frère que son ancienne femme est de retour à Tokyo, avant de sortir du film. Autrement dit, les enjeux portés par la tante effleurent le film mais ne rencontrent jamais la principale concernée, Akiko. Lorsque Takako raconte à cette dernière les projets de mariage la concernant, Akiko vient d'avorter : elle repousse le mariage avec d'autant moins d'ambages que sa vie bat déjà au rythme de problématiques de couple. Par ailleurs, la bande de camarades qui se réunissent à la pension Aoi ou au club de mah-jong

²⁷ Shigehiko HASUMI, *Yasujirô Ozu, op. cit.*, p. 155.

²⁸ *Ibid.*, p. 199-200.

Kotobuki constitue toute une troupe de commentateurs (assez sévères) qui n'ont pas d'implication dans la trajectoire de la jeune femme. On peut enfin penser aux séquences vingt et vingt-et-un où le père rencontre un ancien collègue au *pachinko* (comme dans *Le Goût du riz au thé vert*) et se retrouve chargé de l'organisation d'une réunion d'anciens du lycée (*Les Frères et Sœurs Toda*, *Le Goût du saké*).

Ainsi, alors que la centralité d'Akiko est indéniable, aucun personnage ne semble vraiment en phase avec ce qu'elle traverse : sa ligne est celle d'une quête désespérée pour trouver le soutien de son petit ami Kenji, en vain. Le père a le sentiment de voir Akiko s'encanailler et croit reprendre le contrôle des choses en organisant un mariage, mais lui et sa sœur se contentent d'attendre. Le *batsu* n'est d'aucune aide puisqu'il a tendance à juger Akiko (comme Chiyo est jugée par celui de *Printemps précoce*) sans même s'embarrasser de comprendre la situation, contrairement au film de 1956. Seule Takako s'échine à former un duo avec elle, avec insuccès mais au moins empathie. La juxtaposition – sans connexion – d'Akiko à l'environnement du film permet d'accentuer l'indépendance des lignes approchées par la jeune femme, qui se montrent autant comme éléments de l'environnement que comme fantômes surgis d'autres films.

La coexistence est ensuite la conséquence de l'ouverture des fictions et du refus de trancher les situations équivoques. Revenons un instant sur les pistes que nous avons étudiées lors du premier chapitre. L'exemple du linge de *Fleurs d'équinoxe*, qui évoquait pour nous le maintien de l'esprit familial, est par définition une figure ambivalente. Elle ne peut marquer la persistance qu'en pointant l'absence, par conséquent signifier le maintien qu'en accusant la dissolution. Cet exemple, qui nous a permis de nier la seule figure de l'impermanence et d'en venir à la causalité quotidienne, ne peut être totalement dépouillé de sa figuration de l'impermanence. Néanmoins, la causalité quotidienne se caractérisant par l'approximation, l'incohérence et la contradiction, il n'est pas impossible d'envisager la coexistence de ces significations en même temps que leur alternance, à l'instar des illusions de figurations ambiguës²⁹. Le sens change alternativement selon les associations que l'on fait subir à un élément. C'est ainsi que nous considérons la mort de Tomi dans *Voyage à Tokyo* comme non causale (ou accidentelle) au vu du réseau de films considérant la mort d'un personnage et parce que la cause métaphorique (le manque d'hospitalité des enfants) est coûteuse (elle implique un jugement moral), alors que d'autres commentateurs auraient tendance à préférer

²⁹ Une des plus connues étant la figure de Börling. On peut penser aussi aux constructions impossibles d'Escher.

la seconde, précisément au vu d'autres éléments allant dans ce sens. Hasumi, par exemple, qui justifie le lien entre la mort (suicide) d'Akiko et la séduction d'un homme marié par Chiyo dans *Printemps précoce* par le front couvert d'une frange de ces deux personnages³⁰, étaye formellement la moralité parfois cruelle d'Ozu, ce qui laisse présager la conclusion qu'il tirerait de la mort de Tomi. Est-il possible d'acquitter définitivement le réalisateur de son moralisme présumé ? Probablement pas et cela participe à la coexistence de lignes contradictoires par l'indécidable. Au mieux pouvons-nous prouver qu'une autre interprétation cohabitant avec la première est possible et même qu'elle peut la minorer.

En revanche, doit-on établir qu'il suffit d'une indécision pour former une bifurcation, et que la coexistence nécessite une bifurcation ? Pour y répondre, repensons à ce qu'écrivait Mathieu Capel sur l'irruption de l'inattendu : les coups d'*Herbes flottantes* et des *Sœurs Munakata*, la chute dans les escaliers d'*Une poule dans le vent*. Dans ces trois situations, parler d'inattendu est discutable – tout particulièrement pour le premier qui reprend *Histoires d'herbes flottantes* où les coups étaient déjà présents – car les coups ont existé dans le cinéma d'Ozu, pour ne pas dire qu'ils étaient omniprésents dans les années 1930. On peut toutefois se demander si une autre résolution aurait été possible dans la période tardive. Dans *Qu'est-ce que la dame a oublié ?* (1937), l'oncle Komiya, encouragé par sa nièce Setsuko, gifle sa femme Tokiko en réaction à la propension de cette dernière à vouloir contrôler sa vie. Il présente ensuite rapidement des excuses, ce que lui reproche la nièce qui ne comprend pas cette volte-face. Komiya explique qu'il y a des hommes qui donnent des coups pour imposer leur domination, d'autres qui ne le font pas. Il y a une deuxième voie qui ne recourt pas à la violence et qui n'entraîne pas pour autant une soumission à son épouse. Il est tentant de penser que la période tardive a simplement banni la violence. En réalité, elle met en place d'autres types de violence, verbale, silencieuse, psychologique ou symbolique. Le film de 1937 parle d'une autre voie qui n'est pas exactement ce que met en scène la période tardive, encore aux prises avec les thématiques de domination dans le couple et la famille. C'est dans cette mesure seulement que les coups plus tardifs peuvent ouvrir une brèche temporelle sur d'autres résolutions plus paisibles à la situation en cours. Autre exemple, à la fin des *Frères et Sœurs Toda*, la fuite de Shojiro sur l'horizon, qui était pour Bordwell une plaisanterie indécidable, organise bien une bifurcation : soit vers *Été précoce* et sa prolongation de la piste incestueuse, soit vers une ligne de mariage plus classique, voire une réécriture des *Sœurs Munakata*, où cette fois le mariage entre deux amoureux est possible une fois le devoir

³⁰ Shigehiko HASUMI, *Yasujirô Ozu, op. cit.*, p. 154.

accompli. L'indécision semble suffisante pour créer une bifurcation, si tant est que la voie est ouverte, ou en tout cas que ses signes avant-coureurs sont perceptibles dans la filmographie.

Dans le *Goût du saké*, Jean-Claude Biette remarque que le scénario place « çà et là des points de *non-concordance des temps*³¹ ». Dans le contexte, on comprend que le critique envisage plutôt ce qui contrarie les rencontres et l'amour, telle la trajectoire d'Akiko qui ne concorde pas avec les temps des autres. Par exemple, Horie, pris dans sa passion pour sa jeune femme, est en effet en contretemps par rapport à ses deux amis Kawai et Shuhei Hirayama (le personnage principal). Ce dernier rate la visite de son fils en rentrant à la maison, le fils rentre lui aussi trop tard dans son appartement pour rencontrer convenablement sa femme. Plus tard, quand Shuhei veut livrer l'argent des anciens camarades au vieux professeur Sakuma, il est obligé de décliner l'invitation de ce dernier pour suivre un marin qui était sous ses ordres pendant la guerre – ce dernier insiste sur la décrépitude du restaurant de Sakuma. Au Torys Bar, le père est fasciné par la barmaid Kaoru qui lui rappelle tant son épouse, ce que son fils infirme. Quand le père commence à organiser le mariage, les enfants Hirayama, Michiko, Kazuo et même Koichi semblent d'abord considérer que ce sont de bien laborieuses complications non nécessaires. Michiko se faisant à l'idée, l'on réalise que celui qu'elle apprécie, Miura, est hélas fiancé. Choisisant finalement le parti proposé par le père, la rencontre n'est pas relatée, ce qui mène invariablement à la séquence d'avant le mariage, où la fille ne peut même pas parler devant son père qui se contente de la rassurer. Au sens de Biette, la non-concordance temporelle se limite probablement à cette impossibilité des personnages à en être au même point dans la suite des événements, à s'engager au bon moment, ainsi qu'à préserver en soi une place pour l'imaginaire de l'autre.

Il est pourtant possible d'aller plus loin : fort de ses très nombreuses variations de thèmes anciens, *Le Goût du saké* ne cesse d'avouer ses références comme pouvait le faire *Crépuscule à Tokyo*. Certaines sont directes, tel le surnom de ce professeur dont Sakuma raconte qu'il a un fils sénateur et une belle retraite : « le Blaireau », comme un professeur de *Jours de jeunesse* et, surtout, le protagoniste d'*Il était un père*³². Ce dernier n'a pas pu avoir de belle retraite car il est mort en se préparant pour le travail, mais le fils sénateur est un futur improbable mais possible pour son fils Ryohei qui a pu être instruit grâce aux sacrifices du

³¹ Jean-Claude BIETTE, « Le Goût du saké (Ozu Yasujiro) », art. cit., p. 41.

³² La référence est soulignée par David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 372. Rappelons que le prénom de ce personnage est Shuhei, comme le personnage principal du *Goût du saké*, et que les deux sont interprétés par Chishû Ryû. Comme souvent, les personnages ne partagent pas tout, mais un nombre suffisant de caractéristiques pour constituer un lien troublant.

père. D'autres références sont moins évidentes mais tout aussi fertiles : on apprend que Miura s'est fiancé au cours d'une excursion, ce qui rappelle l'excursion de *Fin d'automne* qui est une dernière sortie avec un couple prêt à se marier, ou celle de *Printemps précoce* qui est la première étape de l'adultère de Shoji avec Chiyo. Fertile, parce que le décalage du film de 1962 opère une fusion des deux précédents : dans le film de 1960, l'excursion est suivie par la séquence où les deux jeunes amies disent au revoir à la fiancée depuis le toit de l'immeuble et s'attristent de l'absence de réponse – cet aspect est rejoué par le fait que Miura va bel et bien se séparer de Michiko qui quitte le film comme elle semble quitter la vie ; dans le film de 1956, l'excursion ouvre l'espace de la trahison – ce qui résonne avec la déception de Miura, qui révèle une infidélité sentimentale double, à la fois envers sa fiancée (il aurait aimé que Michiko avoue ses sentiments plus tôt) et envers Michiko (puisqu'il a bien choisi la fiancée).

La non-concordance se décèle enfin en cherchant une solution à celle-ci. Koichi et sa femme Akiko se querellent au sujet de la passion pour le golf du mari, que l'épouse estime au-dessus de leurs moyens. C'est l'inverse de la situation de *Qu'est-ce que la dame a oublié ?* où Komiya doit dissimuler aux yeux de sa femme Tokiko qu'il préfère se détendre dans des maisons de geisha qu'aller faire de l'exercice sur les terrains de golf. De plus, à en croire les commentateurs comme Jean-Michel Frodon, Koichi se caractérise par sa passivité. Koichi formerait-il un meilleur couple avec Tokiko qui occupe la place dominante ? Akiko, qui se plaint de l'inertie de son mari, se trouverait peut-être mieux avec Komiya qui sait mieux manier mieux différents registres relationnels³³. Dernière piste, celle de la fille de Sakuma, Tomoko. Elle surprend dans le film, car elle est en réalité la seule fille qui ne s'est jamais mariée, ce qui dans l'univers d'Ozu relève presque de l'improbable. Bien qu'elle convainque Shuhei de se dépêcher à marier Michiko, elle n'a pas tant de point commun avec les autres jeunes femmes : la situation habituelle est celle d'une fille qui n'est pas prête à quitter son parent, tandis que Tomoko a été retenue par son père. Au Wakamatsu, invité dans le domaine réservé des hommes, Sakuma confesse : « *J'ai profité d'elle, je lui ai tout fait rater. Elle avait pourtant eu plusieurs propositions de mariage. Quand j'ai perdu ma femme, j'ai voulu la garder auprès de moi.* » C'est Kawai qui formule une comparaison entre Sakuma et Shuhei sans prendre en compte le point de vue de Michiko, que son père ignorera à son tour. Grâce aux enseignements de Setsuko-Hara*-devenue-Akiko-Miwa, la fille de Shuhei a dépassé l'exemple de *Printemps tardif* et compte bien se marier un jour. Tomoko est donc plus particulièrement un futur probable de Noriko Somiya que des alter egos de cette dernière. Ce

³³ Nous reviendrons sur *Qu'est-ce que la dame a oublié ?* dans le chapitre suivant, car le film introduit quelques problèmes d'interprétation dans la période tardive.

que confirme également le visage de Haruko Sugimura* qui l'interprète. Ses traits fatigués, son air triste mêlé de ressentiment et de sévérité, lorsqu'elle regarde Sakuma ivre, sont comparables à ceux de Shige dans *Voyage à Tokyo*, la nuit où son père est ramené par l'agent de police, mais aussi à ceux de M^{me} Haraguchi lorsqu'elle sermonne sa mère dans *Bonjour*. Mariée, veuve ou femme célibataire, Haruko Sugimura* cultive dans ses rôles une rivalité avec les parents plutôt qu'un désir de fusion. Paradoxalement, l'attachement excessif de Noriko à son père est le seul – parmi les variations de l'archétype – à même de produire pendant un temps cette même réaction forte de répudiation.

Au travers de tous ces exemples, la non-concordance s'écarte de l'indécidabilité et trace un autre chemin qui se passe de la bifurcation mais produit bien de la coexistence, en enrichissant l'espace interprétatif, en prolongeant des pistes inachevées ou en rapprochant des lignes de temps éloignées. Juxtaposition, indécidabilité et non-concordance sont trois moyens qui mettent le spectateur au contact d'autres films sans le mener vraiment hors du film qui se déploie devant sous ses yeux.

De l'analogie au synchronisme

Maintenant, il faut nous demander ce qui se produit lorsque deux événements se déroulent selon le même mode. Shigehiko Hasumi note qu'il fait toujours trop chaud les jours de décès et que la phrase affirmant qu'il fait chaud est souvent scandée dans les films³⁴. Dans *Voyage à Tokyo* en effet, au matin suivant la mort de Tomi, Noriko va chercher son beau-père sur la terrasse du temple pour lui annoncer que le plus jeune fils est arrivé. Shukishi, pensif, explique que le lever du jour était magnifique et annonce qu'il fera chaud aujourd'hui. Ce commentaire invite la jeune femme à une brève communion avec lui avant qu'ils reviennent vers la maison. Dans *Herbes flottantes*, la chaleur est l'objet de la première réplique du film, dont l'information est répétée de nombreuses fois tout au long de la séquence extensive d'exposition. Y a-t-il donc un lien entre chaleur et mort et cela peut-il indiquer un lien plus particulier entre les événements ? Il est vrai que dans *Printemps précoce*, le collègue malade, Miura, meurt un jour où il fait chaud, comme l'annonce la voisine à Masako dans une séquence précédente. Dans *Dernier caprice*, le seul personnage indiquant la température élevée est un employé, lors de l'un des intermèdes du début du film. C'est bien plus tard que Manbei meurt, mais ce dernier apparaît plusieurs fois avec un linge humide sur la tête et sort

³⁴ Shigehiko HASUMI, *Yasujirô Ozu, op. cit.*, p. 185-186 et p. 193. Nous développons les deux premiers exemples de Hasumi, les suivants sont les nôtres.

en kimono, tandis que les éventails sont omniprésents dans sa chambre mortuaire et le jour de l'enterrement, ce qui montre qu'il fait tout aussi chaud. Dans *Fin d'automne*, un des amis de la famille rappelle qu'il faisait très chaud le jour de l'enterrement de Miwa. À l'inverse, la pluie annonce la mort de Mimura dans *Les Sœurs Munakata*³⁵, mais il semble qu'il fasse tout de même chaud et moite. C'est enfin et surtout dans *Crépuscule à Tokyo* que la fraîcheur de l'air ne fait aucun doute puisqu'il se déroule en hiver et que les personnages ne sortent jamais sans manteau, Akiko y compris lors de son accident.

De même que l'alignement des exemples ozuiens n'impose pas toujours de sens, un faible nombre d'occurrences n'est pas plus évident, d'autant moins qu'elles sont hétérogènes : le moment de la mort, le jour du décès et le jour de l'enterrement sont-ils le même événement ? Ensuite, l'insistance d'*Herbes flottantes* sur la chaleur ambiante est-elle un signe de l'échec du spectacle, selon une analogie entre mort et fin, perte ou ruine, comparable au rapprochement de Hasumi entre l'adultère et le suicide ? Ce dernier est probablement plus proche de la justesse lorsqu'il remarque qu'Ozu est un cinéaste du plein jour et du beau temps plutôt que de la nuit et des intempéries – cela constitue d'ailleurs son principal argument contre la prétendue japonité du cinéaste –, qui rappelle la météorologie californienne plutôt que japonaise³⁶. Dans le même temps, l'omniprésence du soleil donne toute sa valeur aux rares moments de pluie, qui rapproche effectivement les violentes disputes d'*Herbes flottantes* et la mort de Mimura, par exemple. Par conséquent, ce n'est pas la mort qui est accompagnée par la chaleur et la lumière³⁷, mais l'univers d'Ozu tout entier. Dans un tel contexte, il est difficile d'estimer si la mort est un événement parmi d'autres dans cette chaleur ambiante, ou si la chaleur indique l'omniprésence de la mort, qui peut surgir à tout moment, comme certains personnages le rappellent, justement au sujet de Miura ou Mimura. Nous penchons plutôt pour la première solution, car elle rejoint le premier doute de ce paragraphe sur la mort comme un ou plusieurs événements et, bien sûr, la difficulté d'établir une causalité de la mort.

³⁵ *Ibid.*, p. 195.

³⁶ *Ibid.*, p. 191-192 et 205.

³⁷ Il est très important de noter que c'est bien par différenciation météorologique que le jour et le beau temps s'imposent. En effet, il ne faudrait pas en déduire que le cinéma d'Ozu ne connaît pas la nuit. Tous les films de la période tardive comportent au moins une scène de nuit, dont certaines sont cruciales (dans *Printemps tardif* et *Printemps précoce* par exemple). Clélia Zernik prolonge pertinemment le constat de Hasumi, en notant que c'est l'éclairage ozuien qui est constant : nous voyons rarement la source de la lumière, les lampes sont des formes colorées et il n'y a pas d'éclairage atmosphérique. De nuit comme de jour, à l'intérieur comme à l'extérieur, les personnages sont éclairés avec la même neutralité. Le cinéaste du plein jour est davantage celui de l'éclairage constant, les objets recevant la lumière plutôt que la produisant. L'autrice requalifie ainsi drastiquement la lumière ozuienne : « La clarté y est toujours lunaire et jamais solaire. » Voir Clélia ZERNIK, *L'Œil et l'objectif*, *op. cit.*, p. 143-151.

Les épisodes funèbres relèvent donc de l'analogie plutôt que de l'identité, mais le plein jour n'est pas sans rallier une interrogation persistante concernant le présent perpétuel : la météo unifie-t-elle tous les films en un présent concomitant ? Avant de pouvoir apporter une réponse satisfaisante à cette question en fin de section, examinons une autre analogie plus troublante. Deux séquences de trains ont été rapprochées par Hasumi : celle de *Printemps tardif* et celle d'*Été précoce* : dans les deux cas, le personnage de Chishû Ryû* travaille dans un laboratoire hospitalier à Tokyo et prend le train depuis Kita-Kamakura pour s'y rendre³⁸. Dans le premier, sa fille l'accompagne, dans le second sa sœur (Setsuko Hara* joue les deux rôles) prend aussi le train mais avec un autre personnage. La deuxième séquence est courte et simple : un plan pris depuis l'extérieur gauche du train (travelling dans le sens de la marche), deux plans (le second recadre le premier plus proche, décrivant Koichi assis, en train de lire le journal, qu'il échange ensuite avec son voisin de droite ; un plan ensuite à la gare de Kita-Kamakura où Noriko est encore sur le quai, elle aperçoit Kenkichi dans le suivant, le rejoint et s'aligne avec lui dans un troisième (il est en train de lire). Le train arrive et traverse le plan d'ensemble suivant. Dans *Printemps tardif*, la séquence commence par deux plans dans la gare (l'un depuis le quai, l'autre depuis la voie), avant de montrer le train depuis l'extérieur, e façon fixe, puis en travelling comme celui qui ouvrait la séquence précédente). Dans le train, les deux personnages sont debout et regardent dans la même direction (à droite). Nouveau plan d'extérieur, le train passe vers la profondeur de champ, à gauche. Plan rapproché aux épaules de Noriko, qui semble un recadrage du plan précédent (regard à droite). Mais en contrechamp, son père lève la tête : il est désormais assis et en face d'elle, bien que son regard soit aussi dirigé vers la droite. Il lui propose de s'asseoir, elle décline. Quatrième plan d'extérieur : depuis sa droite, la caméra filme le passage du train de gauche à droite. Puis, un nouveau travelling depuis l'extérieur gauche. À l'intérieur, Noriko et son père sont maintenant assis côte-à-côte en train de lire. Le plan est interrompu par un travelling montrant l'extérieur comme selon le point de vue d'un passage. Noriko s'assure ensuite que son père rentre comme d'habitude. Plan d'extérieur, le train traverse l'écran de droite à gauche, de façon comparable et inversée au quatrième plan. Enfin, le train, capté de plus loin, passe de droite à gauche.

La description de ces deux séquences fait apparaître qu'elles sont à la fois comparables et très différentes. Hasumi pointe notamment l'emplacement des fauteuils : perpendiculaire à l'axe du train et dos aux fenêtres. Le train effectue le même trajet et transporte le même

³⁸ Shigehiko HASUMI, *Yasuijû Ozu, op. cit.*, p. 159.

personnage (fonction)³⁹. Il faut ajouter combien les deux séquences sont complémentaires. Dans le film de 1949, les personnages ne sont plus à la gare : c'est celui de 1951 qui montre cette attente. Pourtant, Noriko s'aligne avec Kenkichi sur le quai, comme elle le fait avec son père dans le wagon du premier film – les places sont inversées (Kenkichi est à gauche, le père est à droite) mais le personnage de gauche lit toujours un petit livre. L'échange de journal qui a lieu dans le wagon d'*Été précoce* fait lui-même écho à la lecture de Kenkichi, mais aussi à l'échange affectueux du père et de la fille du film précédent. Puisque le trajet est le même, il faut préciser qu'il a probablement lieu au même moment de la journée, tôt le matin, d'où l'impression d'exacte concomitance des deux séquences, comme si Koichi Hirayama se trouvait dans la même rame que Shukichi Somiya ou que la différence entre les deux séquences tenait d'un retard de quelques minutes de Noriko sur le quai. Enfin, cette comparaison s'intègre assez bien aux réflexions sur le choix pour Kenkichi : le retard de Noriko permet un rapprochement avec lui (*Printemps tardif* démontre qu'un wagon peut être le lieu de l'idéal affectif) tout en lui faisant découvrir la similitude de Kenkichi avec son frère et le père du film précédent (lien accusé par le livre et l'alignement). Sans compter que le train de 1949 traverse des espaces qui ouvrent vers d'autres films : le quai couvert annonce ceux de *Fleurs d'équinoxe* et *Dernier caprice* (où le banc sera occupé), les travellings suivant le train seront exploités dans *Le Goût du riz au thé vert*. Plus important, un plan contient une grande structure circulaire métallique, familière pour avoir caractérisé les environnements de *Cœur capricieux*, d'*Une auberge à Tokyo*, d'*Une poule dans le vent*. Il s'agit du plan enchâssé de ceux où Noriko lit, comme pour indiquer que cette dernière découvre, par la lecture, le contenu de ses vies antérieures et des mondes parallèles au sien.

À cette analogie de situations s'ajoute l'analogie des fonctions sociales, que l'on peut observer notamment avec le métier de professeur. Shigehiko Hasumi remarque en effet que les restaurants de la capitale sont souvent tenus par d'anciens professeurs de province, dans *Le Chœur de Tokyo* (Omura, en 1931) ou *Le Goût du saké* (Sakuma) : « Enseigner et nourrir : ces deux actions hétérogènes permettent aux professeurs de jouer le même rôle à l'égard des jeunes⁴⁰. » L'exemple peut surprendre, car Sakuma n'a plus rien à enseigner à ses anciens élèves : la leçon de son malheur est inculquée à Shuhei aux dépens du vieux professeur qui se serait bien gardé de donner cet exemple. C'est davantage Kawai et Shuhei lui-même qui interprètent, dans le chagrin du vieil homme, un enseignement de leur cru. Notons que Shuhei

³⁹ *Ibid.*, p. 160.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 36.

ne mange pas chez Sakuma, préférant inviter ce dernier au Wakamatsu ou retourner au Torys avec son ancien matelot. Dans le film muet en revanche, Omura inculque à son ancien élève l'humilité et le sens de la nécessité : le jeune Okajima se met à son service pour soutenir son restaurant, le temps de trouver le travail dont il a besoin pour pourvoir aux besoins de sa famille. Son épouse n'est pas sans trouver avilissantes certaines de ses activités – porteur de calicot pour attirer des clients – mais en comprend le sens et se joint à lui pour aider Omura en cuisine. Okajima est récompensé par un poste de professeur d'anglais. Le thème de l'humilité est redoublé par le style du restaurant, simple, bon marché mais équilibré, sans frivolité (donc sans serveuse). Dans le prologue universitaire du film, Omura est d'ailleurs présenté comme un professeur sévère et intransigeant. Shuhei Horikawa, dans *Il était un père*, est comparable à cette image d'autorité rigoureuse que le professeur conserve même lorsqu'il se reconvertit. Endossant la responsabilité de la mort accidentelle d'un élève en excursion, Shuhei démissionne de son poste d'enseignant. Il n'ouvre pas de restaurant mais devient salarié d'une grande entreprise. Cependant, Diane Arnaud a démontré combien le personnage cumule les fonctions de professeur, de père et de mère de substitution (il est veuf) : le tout est notamment figuré lorsque, après le travail, il supervise les devoirs de son fils tout en recousant des chaussettes⁴¹ (un geste exclusivement féminin en 1942). C'est plutôt la fonction d'élève qui relie *Le Chœur de Tokyo* et *Le Goût du saké*, en passant par *Il était un père*, tandis que la fonction de professeur, entre les deux films, passe par *Le Fils unique*, où Chishû Ryû* interprète Ôkubo, le même archétype de professeur reconverti en restaurateur. D. Arnaud formule quelques hypothèses à partir de ce corpus : la fonction de professeur reprend le flambeau de celle de parent, la fonction de père peut en retour être enrichie par celle de professeur, les élèves ainsi formés peuvent devenir hommes (et pères), éventuellement de meilleurs hommes, pères et enseignants que ceux qui les ont précédés et dont ils prolongent l'existence par la mise en pratique (et en critique) de leurs enseignements⁴².

Hasumi et Arnaud nous soufflent ainsi une équivalence entre les fonctions de professeur, de restaurateur et de père. Équivalence et donc coexistence : si leurs missions et leurs succès sont comparables alors l'un et l'autre sont interchangeables dans la construction fictionnelle. À ce titre, l'échec de Sakuma résonne avec la possibilité d'échec des parents, peut-être directement avec l'échec de Shuhei Hirayama à marier sa fille dans de bonnes conditions. Nous aimerions ajouter que malgré la chronologie des fonctions dans les exemples décrits – les personnages sont professeurs puis se reconvertissent –, la coexistence des

⁴¹ Diane ARNAUD, « Ozu ou l'école de la vie », conférence citée.

⁴² *Ibid.*

fonctions contrecarre la succession logique. Dans *Le Chœur de Tokyo* par exemple, Okajima est père avant d'obtenir un poste de professeur. Dans *Il était un père*, le fils devient professeur à son tour, mais pour poursuivre l'œuvre de son père qui ne l'est plus et avant d'être père lui-même.

En prenant en compte l'aspect cyclique des fonctions et leur équivalence dans la filmographie, l'avant et l'après tendent à se confondre, tout comme la différence et le même : les choses sont ainsi et elles sont autrement. Ce qui retourne vers le thème de la mort amorcé plus haut. Le mariage final de *Fin d'automne* est figuré par le portrait du couple marié, qui pour Hasumi est la représentation la plus proche du mariage, en même temps qu'elle rappelle le rite funéraire via l'exposition de la photographie mortuaire pendant la cérémonie d'enterrement⁴³. Cette coexistence du mariage et de l'enterrement est rejouée à la fin du *Goût du saké*, lorsque Shuhei s'enivre au Torys bar et qu'au vu de son costume, la barmaid lui demande s'il revient d'un enterrement, ce à quoi il répond : « *En quelque sorte, oui* ». C'est pour Kijû Yoshida l'image même du rapprochement entre mariage et enterrement, entre vie et mort : les répétitions forment un discours sur la vie qui mène à la mort en nous permettant de l'accepter⁴⁴. Sans souscrire tout à fait à la thèse de l'auteur, nous reconnaissons dans les cérémonies des fonctions paradoxales : le mariage scinde la famille pour en créer une nouvelle, l'enterrement rassemble les proches autour d'un disparu. De plus, les deux sont des repères forts dans le cycle de la vie, les plus à mêmes de constituer des moments forts sans sortir pour autant de la quotidienneté. Au prisme du cycle, la vie et la mort aussi tendent à s'indifférencier, la seconde donnant sa valeur et son sens à la première⁴⁵, les deux s'incarnant dans des cérémonies rythmant l'évolution vitale. Le mariage est une ouverture, le deuil est une béance, l'inconnu caractérise autant la vie que la mort.

Ces analogies mettent donc en lumière que s'il y a un déroulé, son ordre est relatif. La forme cyclique ne contredit pas la succession, elle s'y ajoute en incluant une attention multidirectionnelle dans le temps, chaque événement résonnant dans un passé et un futur qui sont sans cesse rebattus. Le présent perpétuel est ainsi malmené par cela même qui semblait le fonder. Les univers intérieurs, vers lesquels nous nous acheminons, sont une tentative de dépasser l'aporie du présent perpétuel contre la chronologie, en permettant leur superposition.

⁴³ Shigehiko HASUMI, *Yasujirô Ozu, op. cit.*, p. 169. Nous avons déjà commenté l'interprétation de l'auteur concernant la photographie à la fin d'*Été précoce*, dans le troisième chapitre.

⁴⁴ Kijû YOSHIDA, *Ozu ou l'anti-cinéma, op. cit.*, p. 237-239.

⁴⁵ C'est aussi ce que l'on peut comprendre au travers de la réminiscence de Kiyoko au bord du Lac Biwa, dans *Fleurs d'équinoxe* : la guerre fut une époque épouvantable où la mort était omniprésente, mais où leur famille était plus soudée que jamais.

Lorsqu'il commente la position de la caméra dont il a prouvé la hauteur proportionnelle, David Bordwell avance qu'elle est plus proche de la pierre que d'aucune créature vivante : c'est une position qu'Ozu a choisie pour son unicité, pour le point de vue exceptionnel qu'elle permettait d'obtenir⁴⁶. Pour rappeler un exemple récent, qu'apporte, à la réflexion sur la temporalité, ce soudain point de vue subjectif de fauteuil en osier sur l'arrivée de Hisako ou la fuite de Setsuko, dans *Fleurs d'équinoxe* ? L'importance de l'objet dans ce décalage de la vision n'est pas seulement de proposer une originale subjectivité inanimée, mais aussi, plus simplement, de souligner le caractère protéiforme du temps qui passe et de ce qui se déploie dans le temps. Ce point de vue impérieux implique une invitation à regarder autrement, peut-être grâce au concept de *mitate* – que Mathias Lavin reprend d'Augustin Berque pour interroger les images ozuiennes – cette comparaison métaphorique ou façon de regarder en tant qu'elle est autre chose⁴⁷. Bordwell ne dit pas autre chose en parlant de point de vue hypothétique – le vase de *Printemps tardif*, la montagne de *Fin d'automne*, que les personnages ne regardent pas ou dont le plan ne correspond pas à leur position – c'est-à-dire qui serait vu s'il en était autrement⁴⁸. Il s'agit donc de regarder ce qui est là tout en le voyant autrement en même temps. Les points de vue proposés dans l'œuvre d'Ozu sont inassignables, mais c'est paradoxalement cette évidence qui provoque la forte curiosité pour leur origine – élément qui peut passer inaperçu dans d'autres filmographies malgré des points de vue tout aussi fantasques. Par l'extériorisation du point de regard et d'écoute, les films s'extraient aussi du temps qui se déploie et pratiquent une distance toute particulière qui n'est pas exactement un retrait du temps de l'action mais une mise en perspective qui révèle, dans ce temps, la superposition de temporalités.

Ces différentes temporalités sont : *celle de l'univers – atemporelle*, elle représente ce qui se maintient dans le changement ; *celle des mondes – cyclique*, elle tend à unifier tout (passé et futur, vie et mort) et à gommer les différences entre les êtres et les choses ; *celle des environnements – linéaire et progressive*, elle fait se succéder les événements tels qu'ils sont, de façon causale ou accidentelle ; *celle des personnages – quotidienne*, elle représente la perception du temps par l'individu, qui est toujours au présent malgré les expériences particulières qui accueillent d'autres temps, la réminiscence ou la rêverie. Aussi la météorologie au beau fixe et la constance de l'éclairage sont-elles des *effets de monde* dont le rôle est d'unifier les éléments mondains et qui participent parmi d'autres effets à rendre la

⁴⁶ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 78.

⁴⁷ Mathias LAVIN, « Prolonger Ozu, avec Kiarostami, Akerman, Hong Sang-Soo », art. cit., p. 55.

⁴⁸ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 114-115.

mort et la vie comparables. Le regard de la pierre, lui, renvoie à l'atemporalité de l'univers, point culminant depuis lequel il est possible de constater la coexistence de toutes ces façons d'évoluer. Ce modèle permet enfin d'admettre que la temporalité des personnage est elle-même un amas de perceptions du temps diverses puisque chaque personnage l'éprouve de façon quotidienne, c'est-à-dire au présent de l'univers intérieur dont il est le centre.

Le présent des univers intérieurs

Pour développer les univers intérieurs, il faut revenir à la rencontre, qui était précisément la notion majeure de *Demain est écrit*⁴⁹. La rencontre sépare les individus que l'on connaît (et qui sont inclus dans les sphères de familiarités) et ceux que l'on ne connaît pas. Ainsi, « nous passons nos vies à croiser des êtres que nous n'apercevons pas et avec lesquels aucune communication ne s'établit, comme si nous appartenions à des mondes différents à l'intérieur d'un univers commun⁵⁰ » : les personnes non rencontrées ont quelque chose de l'altérité radicale, dont on ne peut pas présumer grand-chose. Cela est d'autant plus vrai au cinéma où le mot figurant désigne tout individu n'ayant pas le privilège d'une réplique ni même d'un plan particulier. Malgré l'inclusion des silhouettes dans la plus petite sphère de familiarité (les rôles de Tsūsai Sugawara* par exemple), la filmographie d'Ozu utilise tout de même des figurants dont on ne sait rien. C'est ce qui définit minimalement l'univers intérieur car le film pourrait bien aussi suivre ces figurants, en faire de véritables personnages et décrire leurs vies. Les films représentent donc un réseau relationnel avec un ou plusieurs centres, dont l'orientation – qui pourrait être normée selon d'autres centres – rend possible la cartographie d'un monde mental. Or « chaque monde mental est aussi un monde possible⁵¹ » : le terme d'intérieur ou mental ne signifie pas une minimisation par rapport à d'autres types de mondes, mais correspond à une autre actualisation des possibles. Avec Philippe Arnaud, nous avons déjà défini Noriko comme personnage-*implexe* de son monde, parce qu'elle force les environnements à se polariser par rapport à elle. Observons néanmoins qu'en modélisant le monde comme un réseau relationnel, nous faisons du monde un implexe, par définition décrit par les rapports entre les personnages. Autrement dit, le monde-implexe (ou l'ensemble des variations possibles du même monde) se constitue plus ou moins fermement autour d'un ou plusieurs personnages-implexes et la facture de ce monde dépend de la qualité de ce

⁴⁹ Pierre BAYARD, *Demain est écrit*, op. cit., p. 27.

⁵⁰ Pierre BAYARD, *Il existe d'autres mondes*, op. cit., p. 76.

⁵¹ Anne BESSON, *Constellations*, op. cit., p. 149.

personnage.

La quatrième temporalité, celle, quotidienne, des personnages, ne peut être que personnelle, puisque le « quotidien se temporalise de façon aléatoire, selon la temporalité propre de chacun⁵² ». À ce niveau de temps, il y a autant de présents que d'individus, autant de présents que de mondes, l'univers intérieur étant défini par un « univers dans lequel chaque être humain est enfermé, sans communication avec les autres, à l'intérieur d'un même univers⁵³ ». Les films d'Ozu ménagent ces espaces intérieurs « en situant l'imaginaire des uns à côté de l'imaginaire des autres, et ce, dans l'indifférence des plans⁵⁴ ». Pour être plus précis et relier nos analyses précédentes, les films élisent un être qui est mis au centre de son monde, tout en montrant qu'il en existe d'autres. Ainsi, l'individu en question vaut tout, à un moment donné de la filmographie, les spectateurs étant invités dans le monde qu'il décrit, mais dans le même temps, par la relativisation de son monde au regard des autres qui existent, ce même individu n'est rien de particulier au sein de l'univers, comme les autres. Le présent, temps avec lequel la personne appréhende le monde, n'est présent que pour elle, et ce temps s'ajoute aux perceptions du temps présent des autres pour former une dynamique répétitive créant de la distance réflexive, plutôt qu'un présent perpétuel méditatif et transcendant.

Pour finir, prolongeons encore l'exemple initial de Pierre Bayard. Dans celui-ci, c'est parce que le personnage immortel rencontre des personnages mortels que les univers intérieurs peuvent être décrits : « C'est parce qu'il est en relation directe avec l'univers parallèle de l'éternité qu'il expérimente plus que quiconque le fait d'être enfermé dans son univers intérieur⁵⁵. » Les personnages-fonctions sont-ils comparables à cette immortalité ? Oui, dans la mesure où la caractérisation du personnage par une fonction métafictionnelle qui s'hérite et se transmet, fait partiellement de lui une figure éternelle. Toutefois, la situation est inversée par rapport à l'exemple bayardien dans lequel le narrateur du roman permet une connaissance des différents univers et une réflexion sur ceux-ci : chez Ozu, la fonction métafictionnelle dirige le regard depuis le général (l'univers, la filmographie) vers le particulier (le monde ou univers intérieur, le film et son personnage). À vrai dire, l'éternité est chez Ozu un symptôme discret de la variation. S'il est vrai qu'un personnage identifié comme implexe bénéficie d'un rapport privilégié à l'éternité, les personnages-fonctions sont tous capables de rendre perceptible la superposition des temporalités : le quotidien du personnage (l'incarnation de la fonction est ancrée dans une réalité), la linéarité de l'environnement (la

⁵² Antoine COPPOLA, *Le Cinéma asiatique*, op. cit., p. 105.

⁵³ Pierre BAYARD, *Il existe d'autres mondes*, op. cit., p. 155.

⁵⁴ Diane ARNAUD, « Montage des possibles », art. cit., p. 101.

⁵⁵ Pierre BAYARD, *Il existe d'autres mondes*, op. cit., p. 77.

fonction implique d'effectuer des actions dans un certain ordre), la cyclicité des mondes (les fonctions évoluent et se transmettent) et l'atemporalité de l'univers (les fonctions dépassent toute incarnation et participent à la caractérisation de l'univers).

3 – Une chronologie tout de même

À ce stade de notre démonstration, l'idée de coexistence peut paraître suffisante pour caractériser la dynamique des lignes temporelles dans les films d'Ozu. Il faut bien reconnaître qu'il est difficile de soutenir l'existence d'une contre-temporalité qui irait à rebours de la chronologie réelle des films, alors même que l'identification de la coexistence permet déjà de mettre en évidence la multiplicité des temporalités. Faut-il donc vraiment s'essayer à une nouvelle imbrication des films d'une façon qui échappe en partie à la logique ? C'est effectivement ce que nous allons faire, pour deux raisons. La première, c'est que malgré l'incongruité du pari initial, tenter l'exercice est le seul moyen de s'assurer de son utilité ou non : il y a ici un enjeu heuristique à effectuer cette expérience pour savoir où elle mène. La seconde, c'est que même si une chronologie s'avère impossible à établir, il reste quelques surprises temporelles à évoquer : que le tableau final soit opérant ou non, éliminer les observations qui ne rentreraient pas à l'intérieur serait une erreur méthodologique. Ces justifications apportées, il convient de rappeler que les pages qui suivent courent le risque de s'écarter des voies raisonnables, mais en s'efforçant de maintenir la rigueur analytique nécessaire à la découverte.

Chronologie structurelle

Avant toute chose, il convient de rappeler que dans cette section, la temporalité des environnements sera minorée : linéaire et progressive, elle n'a pas besoin d'être articulée d'un film à l'autre pour produire du sens. La temporalité des personnages, quotidienne, sera davantage présente puisque la cause d'un acte peut se trouver dans une autre incarnation d'un personnage-fonction. C'est donc surtout le monde cyclique qui prendra forme ici, étant donné que ce sont ses caractéristiques qui permettent aux films de se retourner l'un vers l'autre, d'être comparables malgré leurs différences. Une chronologie ne peut dès lors voir le jour qu'en segmentant les films en morceaux qui recomposent une linéarité externe aux films hébergeant chaque extrait.

Mais avant de procéder à une nouvelle élaboration, nous devons exposer une première tentative de chronologie, proposée par David Bordwell. Le théoricien américain l'a appelée « mythe fondamental d'Ozu⁵⁶ », au sens aristotélicien, c'est-à-dire de structure narrative. Il schématise les fables ozuiennes en dix étapes se déroulant sur trois générations. La première génération est exposée via la vie de famille, avec un ou plusieurs parents élevant un ou plusieurs enfants (1), puis le sacrifice du parent pour l'avenir de l'enfant (2a). Cela mène à la deuxième génération, où les jeunes grandissent (3), sont instruits (4), obtiennent et exercent un travail (5a) ou se marient (6a), ce qui organise une nouvelle vie de famille et ses éventuelles crises domestiques (7). Cette nouvelle configuration familiale présente enfin la troisième génération qui est élevée par le couple (8), permettant la cohabitation de trois générations dans la même maison (9a) et assurant la continuité familiale (10). De plus, ces phases sont interrompues à différents moments cruciaux qui implique une séparation des membres de la famille (2b, 5b, 6b), voire un décès (9b).

En établissant un tel schéma (tableau 7), Bordwell associe ensuite à chaque film les moments représentés dans sa trame d'épisodes (*syuzhet*). Selon ce cycle, les films de la période tardive se succèdent ainsi : *Bonjour* (1-2a), *Herbes flottantes* (4-5b), *Printemps tardif*, *Fleurs d'équinoxe*, *Fin d'automne* et *Le Goût du saké* (6a-6b), *Dernier caprice* (6a-10), *Les Sœurs Munakata* (6b-7), *Le Goût du riz au thé vert*, *Printemps précoce* (7), *Crépuscule à Tokyo* (7-9b), *Été précoce* (8-9b) et enfin *Voyage à Tokyo* (9a-10). Ce schéma insiste sur les liens entre les films tardifs et les précédents, et explique l'omniprésence des références à certains d'entre eux. *Gosses de Tokyo* (1-2a), *Histoire d'herbes flottantes* (4-5b) mais aussi *Les Frères et Sœurs Toda* (9a-10) décrivent ainsi la même trame que leurs remakes et reprises, tandis qu'*Il était un père* (1-6b) et *Le Fils unique* (1-9b), déjà identifiés par l'auteur comme les films qui déploient leur histoire sur la période la plus longue⁵⁷, traitent une bonne partie voire la totalité du cycle et dessinent ce faisant un paradigme.

Cependant, nous pouvons nous interroger sur le choix de l'auteur de centrer *Herbes flottantes* sur la période de la jeunesse (alors que Kiyoshi n'est pas le personnage principal du film), au détriment de la vie de famille affrontant une crise (ce que vit vraiment Komajuro). Ce choix provient de la surestimation du lien du sang sur celui du cœur qui lie l'acteur aux membres de sa troupe. De la même façon, la ligne de Setsuko et de sa résistance au mariage est expulsée du schéma du *Goût du riz au thé vert*, tout comme, de façon plus surprenante, le

⁵⁶ « Ozu's fundamental myth ». David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 59. Le schéma dressé par Bordwell est visible à cette page. Nous commentons le reste de sa démonstration au chapitre suivant.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 53.

mariage de Noriko d'*Été précoce*. Par ailleurs, malgré son ambition de reconfigurer la chronologie des films en fonction de leur contenu, Bordwell en reste à la succession des sorties des films lorsque ces derniers décrivent la même trame : de *Printemps tardif* au *Goût du saké* notamment. Enfin, en situant les films dans un cycle suivant la progression familiale, l'auteur ne travaille pas les successions envisageables *entre* les films : ce n'est pas parce que *Voyage à Tokyo* se trouve après *Fin d'automne* qu'un personnage du premier devient un futur probable du second. D'une certaine manière, les films se retrouvent isolés les uns des autres.

La chronologie de David Bordwell reste très éclairante sur la configuration événementielle des films et sur la progression générale du cycle ozuien, de la première à la troisième génération : elle reste une référence en ce qu'elle embrasse toute la filmographie, là où nous nous limiterons à l'organisation de la période tardive. Elle est d'autant plus pertinente qu'elle correspond probablement à la façon de travailler d'Ozu et Noda, ou, en tout cas, à l'évolution de leurs préoccupations au fur et à mesure de leur carrière. Pour autant, elle ne rend pas compte des autres types de progression possibles, ce qui justifie l'élaboration de nouveaux canevas.

Chronologie thématique

Afin d'établir un rapport chronologique entre les fragments de films isolés de leur environnement, il est ensuite nécessaire de schématiser les différentes lignes d'un film – lignes déterminées par une relation – et de regrouper les lignes thématiques d'un film à l'autre. Nous avons déterminé neuf thématiques qui englobent toutes les lignes ozuiennes tardives (tableau 8). Le thème du mariage est le plus important, avec le thème des relations troublées qui en est l'immédiat parallèle pessimiste. Les deux sont accompagnés du thème de l'entremise et de celui de l'amitié ou adjuvance. Nous l'avons vu avec les personnages-fonctions, les entremetteurs sont le plus souvent des adversaires de la jeune femme à marier⁵⁸, mais ils ne s'y limitent pas, de même que l'aide apportée par les amis peut se traduire par un encouragement à accepter le mariage. On trouve ensuite le thème de l'altérité : il rassemble les lignes qui tendent à décentrer la ligne principale vers d'autres lignes d'histoire qui prodiguent du matériel à la première ligne, pour en déplacer le point de vue, la faire progresser (ce sont aussi bien les acteurs d'*Herbes flottantes* que la famille Mikami brouillée

⁵⁸ L'entremise renvoie davantage au thème du mariage qu'à celui de la relation troublée, mais dans les films développant ce dernier, on trouve des personnages ayant été entremetteurs, qui défendent leurs choix ou attaquent ceux du personnage principal : la mère de Masako dans *Printemps précoce* par exemple.

dans *Fleurs d'équinoxe*). Autre thème important, celui du deuil (dont la mort est l'événement sous-jacent, mais c'est son acceptation qui permet d'entretenir un rapport au temps). On peut identifier aussi un thème des moralistes, dans lequel s'épanouissent différents *batsu* mais pas uniquement, puisque la jeune Kyoko de *Voyage à Tokyo*, en relation avec ses frères et sœurs, s'y retrouve⁵⁹. Plus rares, il y a enfin le thème des sœurs – qui n'est pas dans l'exacte continuité du thème fraternel plus ancien – et le thème du couple libre non marié, qui tend à s'autonomiser malgré son intrication avec les thèmes de mariage et de relation troublée, au point qu'il ressemble à celui de l'altérité. Notons que ces neuf thèmes n'ont pas vocation à réduire en équation les films d'Ozu, dont on peut toujours discuter la structure en lignes. En revanche, ils nous permettent d'en comparer les contenus de façon plus schématique et efficace. Donnons-en un exemple, en comparant les deux premiers films de la trilogie Noriko. Dans *Printemps tardif*, on peut distinguer Noriko et son père (thème du mariage, comme dans *Été précoce* où Noriko joue ce thème avec ses parents), le père et sa sœur (thème de l'entremise, que l'on retrouve dans le film de 1951 entre les parents et le fils aîné), Noriko et Aya (thème de l'amitié ou de l'adjuvance, assuré dans le suivant par le même duo mais aussi dans un deuxième temps par Noriko et sa belle-sœur Fumiko) et enfin Noriko et Onodera (thème de l'altérité, qui peut se retrouver avec Kenkichi dans *Été précoce*).

L'intérêt de la segmentation schématique en lignes réside dans le recours aux textes mineurs et majeurs que nous avons élaborés plus haut. En effet, le texte majeur donne un bon aperçu de ce qu'est la situation *stabilisée* du thème : il décrit un problème, sa résolution et les prérequis pour y parvenir. En comparaison, les textes mineurs peuvent être positionnés comme précédant le majeur (lorsque les personnages manquent d'éléments) ou comme le suivant (lorsqu'ils arrivent à la même résolution sans passer par les prérequis, par exemple). Ce positionnement peut cependant être discuté par la dissonance : l'absence de prérequis ne signifie pas forcément la suite chronologique mais peut aussi indiquer un éclat de temps, autrement dit une forme pas encore élaborée du futur. Enfin, chaque thème peut rebattre la chronologie : notre objectif n'est pas d'élaborer une frise fixe mais de mettre en évidence les accidents temporels de l'univers ozuien.

Le thème du mariage est à la fois le plus complexe à envisager de façon temporelle, du fait de son omniprésence dans la filmographie, et le plus simple puisque de nombreux éléments permettent de raisonner sur la question. Puisque *Printemps tardif* est le majeur du

⁵⁹ Qu'on ne s'y trompe pas : le thème moraliste décrit aussi une relation : le *batsu* de *Crépuscule à Tokyo* contre Akiko, celui de *Printemps précoce* contre Chiyo, etc., et bien sûr les membres du *batsu* entre eux.

thème, il convient d'agencer les autres films par rapport à lui. Tout d'abord, il est très probable que les autres films de la trilogie Noriko se déroulent en même temps que lui, à partir d'une source commune⁶⁰. Appelons *première coexistence* ce nœud de possibles, qui se caractérise par l'imminence du mariage pour une jeune femme d'environ vingt-cinq ans, et par les nombreux futurs hypothétiques dessinés par cette situation.

On peut envisager trois suites à *Printemps tardif* : comme son mariage est finalement un mariage arrangé, son futur peut se trouver dans *Le Goût du riz au thé vert* (où elle deviendrait Taeko), en tant qu'il présente les difficultés d'un mariage arrangé. La deuxième possibilité est *Fin d'automne*, qui décrit la résolution de la piste œdipienne et l'intégration de la jeune femme dans la société des adultes, où elle devient mère et aide à son tour sa fille à se marier. La dernière possibilité serait *Le Goût du saké* : Tomoko Sakuma est l'actualisation du monde où Noriko ne s'est pas mariée en 1949 et est restée avec son père. Il est intéressant de noter, cependant, que le mariage arrangé de 1952 entraîne un mariage d'amour (celui de Setsuko) tandis que le choix du cœur entraînerait, en 1962, un mariage arrangé (celui de Michiko, encouragé par son père, horrifié par l'image des Sakuma) – les différents types d'union semblent ainsi s'enchaîner comme la pluie et le beau temps.

Le cas d'*Été précoce* ne dispose pas autant de possibles identifiables. L'altérité de Kenkichi, présenté comme *tateyaku* solide mais un peu austère, sans doute moins cultivé que les beaux partis que proposent les parents de Noriko, pourrait aussi mener à la crise du *Goût du riz au thé vert* : on reconnaîtrait alors dans le laisser-aller de Mokichi le manque d'enthousiasme de Kenkichi à l'idée du mariage. Malgré le choix libre de Noriko, on ne saurait précisément trouver une image de son futur dans la filmographie.

La qualité de veuve de Noriko dans *Voyage à Tokyo*, ainsi que la repotentialisation effectuée par les séquences de la montre et du train, ouvre véritablement ses futurs à tous les possibles. Il y a tout d'abord *Dernier caprice*, qui installe Setsuko Hara de nouveau en veuve – plus âgée – que sa famille veut essayer de remarier sans succès. *Fin d'automne* peut également constituer un futur alternatif, dans lequel Noriko aurait eu une fille avant la mort de son mari. Toutefois, les deux films des années 1960 proposent en fait une veuve qui a eu le temps de vivre son mariage, là où Noriko a perdu son mari bien jeune. Aussi d'autres rôles viennent-ils à l'esprit : ceux des veuves jouées par Haruko Sugimura*, qui s'impliquent alors dans la famille par la fonction d'entremise ; ou encore ceux des femmes dans les couples

⁶⁰ Cette source est hypothétique, à l'instar d'un ancêtre commun en phylogénétique. Il pourrait s'agir de la guerre, à laquelle Noriko est reliée, par Shoji dans les films de 1951 et 1953 et par la maladie dont elle se remet à peine dans le film de 1949. Le thème du deuil nous permettra de développer cette source.

libres. En effet, si l'on ne sait pas grand-chose du passé d'Oyoshi dans *Herbes flottantes* ou de M^{me} Sasaki dans *Dernier caprice*, rien n'interdit de supposer un veuvage précédant la relation libre décrite par les films, type de relation d'autant plus désirable pour une femme veuve qui a expérimenté la liberté post-deuil.

Mais un autre film s'articule assez bien à la trilogie Noriko : il s'agit de *Fleurs d'équinoxe*. En effet, bien que la jeune femme entretienne déjà le projet de mariage avec son compagnon dès le début du film, il s'agit d'une quatrième voix qui n'était pas prévue pour Noriko mais qui aurait pu l'être. De plus, le film essaime à son tour plusieurs suites. Puisqu'il s'agit d'un mariage d'amour effectué contre l'avis des parents, la crise de ce mariage est une suite possible, dans *Printemps précoce* ou *Le Goût du saké* (la ligne entre Akiko et Koichi). *Bonjour* est une autre possibilité, car on ne connaît pas précisément la nature du mariage de M. et M^{me} Hayashi : il pourrait bien s'agir d'un mariage d'amour qui a bien fonctionné. Cette hypothèse est d'autant plus bienvenue que M^{me} Hayashi a une sœur – Setsuko Arita, qui suit sa propre ligne maritale – tout comme Setsuko Hirayama dans *Fleurs d'équinoxe*, dont la jeune sœur Hisako dit espérer se marier avec quelqu'un d'aussi gentil que Taniguchi. On pourrait se demander quelle serait l'autre source qui mène au film de 1958. Le rejet pur et simple du prétendant, suivi de la défaite inconditionnelle du père, ne rappelle-t-il pas le tracé d'*Herbes flottantes* ? Dans les deux films, le père refuse à sa progéniture un parti qu'il estime trop précaire⁶¹. Si le film de 1958 est majeur sur le thème du père autoritaire, il convient néanmoins de placer le remake de 1959 avant, du fait de l'étrange atemporalité de son histoire. De plus, le rejet brutal du père, qui se sépare de son fils en s'opposant à ses aspirations, peut ressembler à une dissonance et donc constituer un éclat de temps.

La *deuxième coexistence* se spécifie quant à elle par sa secondarité, par la seule évocation d'un choix et par l'absence d'image de futur. La ligne de Setsuko Arita, dans *Bonjour*, est par exemple secondaire comme l'est celle de Setsuko dans *Le Goût du riz au thé vert*. Dans *Fin d'automne*, la présence de Setsuko Hara* force à envisager son personnage comme principal et conséquemment à considérer le mariage de sa fille comme secondaire. Dans *Dernier caprice*, le mariage de Noriko est mis en équivalence avec les autres enjeux de la famille Kohayagawa, tandis que dans *Le Goût du saké*, le mariage est secondaire dans le sens où ses enjeux ont été traités dans les films précédents (il faut le lire au prisme de *Printemps tardif*). Ces lignes coexistent parce qu'elles manifestent la question du choix plutôt que

⁶¹ On pourrait préciser que dans *Herbes flottantes*, le père repousse Kayo parce qu'elle est du même monde que lui, monde qu'il connaît bien comme étant crapuleux. Dans *Fleurs d'équinoxe* au contraire, le père préfère à Taniguchi un chef d'entreprise solide et vertueux, comme lui.

l'élaboration du mariage. Dans *Bonjour*, on ne sait finalement pas si le couple parviendra à s'avouer, à s'effectuer, mais il est déjà-là, à l'instar des relations déjà satisfaisantes que Noriko vivait avec Hattori ou Kenkichi. C'est parce que nous connaissons ce type de relations que nous comprenons le discours en partie ironique d'Ozu sur le couple en-devenir de Setsuko Arita et M. Fukui. Dans *Fin d'automne*, l'enjeu n'est plus de trouver un prétendant mais de modifier la qualité du mariage, d'arrangé à amour, c'est pour cela qu'on ne peut le comprendre qu'en lien avec *Printemps tardif*, dont le film de 1960 écrit une autre voie. À son tour, Noriko Kohayagawa ne se demande plus s'il faut se marier, dans *Dernier caprice*, mais davantage s'il faut privilégier le parti de l'amour ou celui des intérêts. *Le Goût du saké* se distingue en cela par le retour au refus du mariage, mais qui se retrouve bien rapidement contrecarré par le père : Michiko est forcée à faire un choix qui ne peut être exaucé. En conservant une part d'ambiguïté, les trois premiers films dépassent la distinction entre mariage arrangé et mariage d'amour et tendent ainsi à se prolonger hors du cycle, tandis que l'échec du dernier film – Michiko est contrainte au mariage arrangé puisque l'homme qu'elle aime est indisponible, comme ce qui se passait en 1949 – est le seul à proposer une image d'avenir, qui renvoie soit au texte majeur, soit aux *Sœurs Munakata*.

Nous avons esquissé une chronologie du thème du mariage, articulée pleinement avec celui de la relation troublée qui en est le corollaire. *Les Sœurs Munakata* ne fait pas partie de cette série, tout comme le *Crépuscule à Tokyo*, dont Akiko échappe à la logique maritale malgré les efforts de ses parents. Sa sœur Takako peut éventuellement être un autre futur difficile de la Noriko de *Printemps tardif*. Ces deux *coexistences* et leurs déclinaisons n'apportent pas de changement radical dans la succession des films – les films semblent avancer dans le même ordre – mais nous avons tout de même séparé les films-causes (les deux *coexistences*) des films-conséquences (les situations troublées), les situations-implexes (*première coexistence*) des situations plus essentielles (*deuxième coexistence*) et précisé la façon dont un film devient le futur probable d'un autre sans qu'une équivalence entre les personnages soit prononcée.

Les thèmes suivants peuvent être élaborés plus rapidement du fait de leur plus grande stabilité. Sur la relation d'entremise, on peut remarquer trois types de situations. Il y a d'abord le mariage organisé par deux proches, le père et sa sœur, dans *Printemps tardif* et *Crépuscule à Tokyo*. Ensuite, le mariage envisagé par l'ensemble de la famille, dont les membres, pour des raisons diverses, se doivent de participer à l'édifice collectif : c'est le cas dans *Été précoce* et *Dernier caprice*. Enfin, le projet du mariage est confié à un groupe d'amis

extérieur à la famille, qui se retrouve dans *Fleurs d'équinoxe*, *Fin d'automne* et *Le Goût du saké*. Nous pouvons constater que la relation d'entremise ne nécessite pas que le thème du mariage soit important, comme en témoigne le cas du film de 1957, où la ligne d'Akiko échappe tout à fait à la question du mariage malgré les activités de ses parents. Par ailleurs, si dans *Fleurs d'équinoxe*, c'est la fille de Wataru Hirayama qu'il convient de marier, le film commence par le mariage de la fille de Kawai, que Wataru a participé à organiser. Les diverses situations ne doivent pas faire perdre de vue que le trio, incarné par Shin Saburi* (ou Chishû Ryû*), Nobuo Nakamura* et Ryûji Kita*, est un trio de pères-marieurs.

Ces différents modes d'organisation du mariage doivent être associés à des structures familiales différentes : le premier renvoie à la famille cellulaire, car le père doit se débrouiller seul ou avec ses plus proches pour marier sa fille ; le deuxième à l'*ie* puisque la famille entière participe, menée par le chef de famille ; la troisième est une hybridation des deux, dans la mesure où les amis représentent autant de familles cellulaires communicantes qu'ils ne forment une *ie* capable de se prononcer sur le destin des proches d'une autre famille. Or, nous savons que dans le Japon réel, l'*ie* s'est progressivement désagrégée vers la famille cellulaire. Il paraît donc logique de considérer qu'*Été précoce* et *Dernier caprice* se passent tous deux avant les intrigues maritales de *Printemps tardif* et *Crépuscule à Tokyo*. Les situations hybrides sont plus ambiguës à placer : s'agit-il d'une étape entre les deux modèles ou plutôt d'un modèle alternatif élaboré à la suite de la désagrégation familiale ? D'aucuns objecteront qu'il est en fait question de niveau social : dans les deux premiers modèles (en particulier le premier), les familles sont nettement moins riches que celles du troisième et que le trio n'en est que la résultante, les chefs d'entreprise mobilisant leur réseau pour trouver, non pas un bon parti, mais le meilleur parti, pour leur fille et leurs propres intérêts. Cela est vrai, mais il convient d'insister sur la dimension temporelle de ce constat. Le comportement des trois hommes affaires est ancré dans le temps parce qu'il est hérité des pratiques des samouraïs⁶². Ainsi, la description de la couche la plus aisée de la société introduit un éclat de temps, en ranimant l'*ie* pourtant disparue dans le reste de la société. De même que l'importance de la famille peut déconcerter dans *Dernier caprice*, le rôle joué par les pères-marieurs a quelque chose de moyenâgeux : leurs intrigues ne relèvent pas d'un simple charme suranné, mais d'un vrai accident temporel qui pourrait soutenir certaines interprétations quant au discours ozuien sur la question (tableau 10).

Quelle que soit l'éventuelle critique énoncée à leur rencontre, les entremetteurs ont

⁶² L'image des samouraïs modernes jouant au golf est notamment soutenue par Youssef ISHAGHPOUR, *Formes de l'impermanence*, op. cit., p. 77-78.

pour caractéristique d'œuvrer à faire avancer l'intrigue. C'est une fonction que l'entremise partage avec le thème de l'altérité, dont les personnages proposent un contre-modèle au personnage principal, avec ou contre lequel ce dernier peut évoluer. Dans *Printemps tardif*, Onodera est d'abord un repoussoir pour Noriko, avant qu'elle ne comprenne que le couple du vieil homme est heureux et que c'est ce qui compte. Au contraire dans *Le Goût du saké*, la famille Sakuma est pour Shuhei un repoussoir qui le motivera à marier sa fille envers et contre tout. Dans *Bonjour*, M. Tomizawa vend une télévision aux Hayashi – ce qu'ils font par empathie pour lui –, leur donnant le moyen de régler la crise avec leurs enfants. Dans *Fleurs d'équinoxe*, M. Mikami est brouillé avec sa fille Fumiko qui travaille dans un bar pour pouvoir vivre avec l'homme qu'elle aime. Qu'ont en commun ces trajectoires ? Leur décalage temporel avec la ligne principale. En effet, chacune de ces lignes secondaires figure un *futur advenu* de la première et est ainsi capable d'influer sur elle. Onodera n'est pas seulement un ami de la famille mais le modèle qui pourrait concerner le père de Noriko, comme les Sakuma pourraient être le futur des Hirayama, les Tomizawa celui des Hayashi et les Mikami celui des Hirayama⁶³. Chronologiquement, cela veut dire que chacune de ces familles secondaires a vécu l'intrigue du film en cours un peu plus tôt que ses personnages principaux⁶⁴. C'est particulièrement vrai pour le cas des Mikami, dont la brouille est très directement la conséquence de l'obstination du père à ne point accepter l'amant de sa fille.

Sous le thème de l'altérité se regroupent également les choix amoureux déçus, comme Hattori dans *Printemps tardif*, Hiroshi dans *Les Sœurs Munakata* et Miura dans *Le Goût du Saké*. Les effets qu'ils produisent dans le récit sont également liés à ce futur advenu : contrairement à la jeune femme qui essaie de vivre le présent figé, ces hommes acceptent l'évolution vitale et accomplissent une trajectoire par le mariage. Ils représentent une sorte de distorsion temporelle, en étant pour les femmes qui les désirent des images du passé (de cette époque où elles n'avaient pas besoin de s'avouer leur amour) alors même qu'ils représentent désormais un futur inaccessible (ils s'engagent avec une autre). Le cas de Hiroshi est un peu particulier en ce qu'il est encore célibataire pendant le film. C'est ce qui fait espérer à Mariko une réunion amoureuse de Hiroshi et Setsuko qui se séparerait de son mari Mimura. La mort de ce dernier pourrait simplifier cette situation, mais c'est au contraire ce qui dissuade

⁶³ On peut ajouter dans ce film le cas de Konda, l'employé de Wataru Hirayama que ce dernier enrôle dans son enquête sur Taniguchi. Konda doit dissimuler son passif de fêtard alcoolique à son patron, qui espère de tout cœur qu'il ne représente pas un futur advenu de Taniguchi.

⁶⁴ Sans compter que ces lignes sont elles-mêmes en lien avec d'autres films plus anciens, dont on a déjà parlé : Onodera annonce avec treize ans d'avance le remariage de Horie dans *Le Goût du saké*, les Sakuma renvoient en fait à *Printemps tardif*, les Tomizawa coexistent avec les autres rôles d'Eijirô Tôno (et notamment les anciens camarades du Blue Mountain dans *Printemps précoce*), les Mikami pourraient aussi être une suite à la crise finale d'*Herbes flottantes*.

définitivement Setsuko de rejoindre son ancien amant. Or Hiroshi comprend parfaitement sa position et s'il lui promet de l'attendre encore, c'est un vœu pieux plus qu'autre chose. Cette promesse figure en fait, cette fois, un passé à venir : nous savons par la filmographie qu'une telle position est intenable et que prétendre le contraire ressemble à un enfantillage. Ainsi, dans notre perspective chronologique, l'altérité est ce qui fait progresser les intrigues en rendant manifestes les éclats de temps, en perturbant la perception du quotidien comme pur présent pour le personnage principal. Notons que certains personnages se trouvent à la jonction de ces thèmes et du thème de l'aide, comme Fumiko (la belle-sœur de Noriko dans *Été précoce*) qui joue tantôt le rôle d'entremetteuse avec son mari, tantôt le rôle d'amie en recueillant les pensées de la jeune femme et en les diffusant dans la maisonnée.

Le thème de l'adjuvance est temporellement beaucoup plus stable que les précédents, ce qui s'explique par la reconduction de l'archétype d'Aya tout au long de la période tardive, mais aussi par la proximité entre l'amie et la jeune femme, qui épousent un rapport au temps comparable. Tout juste peut-on affirmer que dans *Printemps tardif*, la Aya divorcée est moins éloignée qu'il n'y paraît d'Akiko Kohayagawa, la veuve de *Dernier caprice* qui fait office d'adjuvante pour Noriko : les deux femmes ont connu le mariage et ont par conséquent des vues un peu différentes de la Aya d'*Été précoce* ou de la Yukiko de *Fleurs d'équinoxe* qui expriment un point de vue plus radical. Ce qui s'éloigne le plus de ce modèle, c'est la présence d'un aide masculin dans *Le Goût du riz au thé vert* et *Printemps précoce*. Dans le premier, l'oncle Mokichi participe à la résistance de Setsuko face au mariage arrangé, en la laissant sortir avec lui et en excluant de la sermonner comme le lui enjoint son épouse. Dans le second, Onodera, le vieux protecteur de Shoji, encourage ce dernier à réparer son couple avant qu'il soit trop tard et écrit à Masako pour l'inviter à laisser une chance à son mari⁶⁵. L'adjuvant masculin se limite donc à être un conseiller, parfois un protecteur, là où l'adjuvante féminine est aussi confidente, complice, critique et alter ego⁶⁶. Ces différences se prêtent peu à une perspective chronologique, mais les rôles masculins moins aboutis peuvent sembler plus anciens (tableau 11).

Il en va de même du thème du moralisme. Les *batsu* de *Printemps précoce* et *Crépuscule à Tokyo* sont si comparables qu'ils imposent l'impression de coexistence. Comme nous l'avons vu ailleurs, cette présence des collègues tend à envahir aussi les autres

⁶⁵ La séquence où il parle à Shoji est d'ailleurs comparable à celle où Mikami pousse Wataru à se réconcilier avec sa fille, à la fin de *Fleurs d'équinoxe*. Onodera et Mikami sont bien sûr joués par Chishû Ryû*.

⁶⁶ Remarquons que cette description se prête assez bien à la relation entre sœurs. Bien que nous ayons séparé ces deux thèmes (ce qui s'expliquera mieux dans la chronologie des boucles), ils sont très comparables.

compagnies, pour englober les entreprises d'*Été précoce*, *Fleurs d'équinoxe* ou *Le Goût du saké*. Les rejoignent également tous les employés retraités à la dent dure contre leur ancienne compagnie – tels que Numata dans *Voyage à Tokyo* ou les habitués du Blue Mountain de *Printemps précoce* – dont la critique est rarement uniquement dirigée contre les patrons qui leur ont fait du tort mais aussi contre la jeunesse qui refuse de se soumettre aux mêmes dictats. Les tenants du moralisme exercent une pression paradoxale, dans la mesure où ils reconduisent les injonctions du passé tout en valorisant le présent perpétuel. Ils ressortent dans les films où les personnages espèrent échapper à ce présent, Akiko et Shoji évoluant dans un univers mental très différent du reste du *batsu*. Un exemple très particulier est la jeune Kyoko, qui critique ses frères et sœurs dans *Voyage à Tokyo*, permettant à Noriko de lui montrer que la vie les a faits ainsi. Nous ne savons pas bien si la conclusion de la vie décevante est bien issue de la pensée de Noriko ou si cette dernière s'adapte à son interlocutrice. Toujours est-il qu'en se confortant dans son image d'enfant modèle, Kyoko continue de vivre à Onomichi auprès de son père, dans une harmonie potentiellement insincère qui rappelle *Printemps tardif*. Ainsi, Kyoko dispose du pouvoir de relancer le cycle, comme les autres tenants du moralisme qui tentent de reconduire les mêmes façons d'être.

Ces deux thèmes, adjuvance et moralisme, utilisent des figures stables, des constantes temporelles, parce qu'ils représentent l'opposition reconduite entre les forces d'agir et les injonctions à l'inaction, entre pulsion de vie et de mort. Entre ces personnages, le thème du couple libre est une autre constante, principalement parce qu'elle n'a que peu de précédents, *Herbes flottantes* et *Dernier caprice*. L'îlot de sérénité que représente ce couple au sein des films paraît extrait du temps, libéré de la trame du quotidien. Pourtant, nous l'avons dit, ils pourraient bien être la suite d'un veuvage, voire d'une femme célibataire après la mort de son père, ce qui pourrait être la suite de Tomoko dans le *Goût du saké* (après tout, n'est-ce pas la même Haruko Sugimura* qui prête son visage à Oyoshi dans *Herbes flottantes* ?). Mais il est peut-être inutile d'aller aussi loin, la thématique du divorce étant abordée dans la période tardive dès *Printemps tardif*. Ce thème trouve néanmoins sa place en bout de chaîne.

Terminons par le thème du deuil, qui peut organiser le temps presque autant que celui du mariage. La première distinction à faire est au sujet de la mort comme événement et comme conséquence. Cette question qui nous a intéressés plus tôt est ici plus facile à traiter, car le deuil est la suite logique, par la grâce du temps, de la disparition d'une personne. Ainsi, le caractère brutal de la mort d'Akiko et Mimura relèvent avant tout de l'événement. Toutefois, dans *Crépuscule à Tokyo*, la surprise de cette mort favorise chez Takako des

conclusions causales (que nous savons exagérées), alors que dans *Les Sœurs Munakata*, la famille s'étonne placidement du cours des choses, qui a pris la vie du mari au lieu du vieux père malade. Le film de 1950 fait donc état d'un rapport plus apaisé au décès que celui de 1957. Les deux sont ensuite surpassés par *Voyage à Tokyo* et *Dernier Caprice* qui posent frontalement les enjeux du deuil et dont les personnages s'efforcent d'embrasser cette étape au plus tôt. La mort de Tomi est accidentelle, mais le film représente la cérémonie d'enterrement, le lendemain et les jours suivants où le veuf se retrouve seul. C'est chez ce dernier que l'on observe une volonté de trouver l'apaisement malgré l'impossibilité évidente de l'avoir déjà trouvé. L'achèvement du deuil de Shoji par Noriko dans le même film fait débat, mais elle se trouve en tout cas dans une étape plus avancée. Dans *Été précoce*, le père et la mère ne sont pas au même point au sujet de leur fils disparu pendant la guerre : elle continue d'écouter les nouvelles à la radio, alors que lui ne croit plus à son retour.

Une autre hypothèse permet d'agencer différemment les choses. Pour Yann Lardeau, c'est la mort de l'enfant du couple Sugiyama qui est la cause de la crise dans *Printemps précoce*⁶⁷. Rappelons que ce décès a lieu avant le début du film, qui n'en décrirait donc que les conséquences, les reproches de Masako se cristallisant sur l'oubli par Shoji de l'anniversaire de décès de fils (à moins qu'il ne soit dans une autre étape du deuil ?). Le sujet est loin d'être secondaire, comme le montre la confiance de Shoji à Aoki lorsqu'il apprend que sa compagne est enceinte : « *Je ne voulais pas d'enfant. Mais dès qu'il est né, je l'ai aimé de plus en plus. Puis il est mort de dysenterie infantile. Ma douleur a été immense [...]. Depuis on n'a pas réussi à en avoir un autre [...]. Après la naissance, on l'élève, on le trouve mignon. On en est fier.* » Si tel est le cas, on peut se demander si la mort de Shoji n'est pas aussi sujet de crise dans *Été précoce* et *Voyage à Tokyo*. Dans le premier, nous avons déjà relevé le rapport possible entre ce décès et le choix de Kenkichi (et donc le refus premier du mariage). Dans le second, cela irait dans le sens de l'interprétation selon laquelle la position qu'occupe Noriko dans la famille est subie, conséquence de la disparition précoce de son mari dont ne se remet pas la famille. En tout cas, nous avons ici un exemple de cause postérieure (la représentation de la crise par le décès d'un enfant se trouve en 1956) et de conséquence antérieure (la représentation de l'absence de ce dernier est précisée en 1951 et 1953).

Il faut ajouter à ce complexe l'agonie parallèle de Miura qui offre bel et bien une représentation au deuil dans *Printemps précoce* malgré le décès préalable de l'enfant. Lors de l'enterrement de Miura, Kawai, un ancien collègue de bureau, se dit que le disparu a de la

⁶⁷ Yann LARDEAU, « Rétrospective Ozu à la cinémathèque », art. cit., p. 38.

chance de ne pas avoir connu le déclassement et évoque aussi la frustration de voir ses enfants grandir mais pas son salaire. Autrement dit, la réflexion de Kawai – qui rappelle celle de Tomi pour son petit-fils, « que feras-tu quand tu seras grand ? » – n'est pas sans lien avec le futur que ne connaîtra pas non plus le fils de Shoji. Miura est par ailleurs le dernier fils de la fratrie, son frère aîné étant disparu pendant la guerre. Son enterrement est donc une image qui croise le deuil infantile, le deuil du fils-soldat et l'appréhension des employés. Ce dernier lien renvoie à *Dernier caprice*, où la mort de Manbei est immédiatement suivie par la faillite de l'entreprise familiale, deuxième deuil auquel doivent faire face les Kohayagawa. Suivant l'hypothèse de Lardeau, un fil se trace donc de *Printemps précoce* à une troisième coexistence articulant *Été précoce*, *Voyage à Tokyo* et *Dernier caprice*. *Crépuscule à Tokyo* et *Les Sœurs Munakata* restent dans ce modèle les prototypes plus anciens (tableau 12).

Après cette revue des successions organisées par les différents thèmes, il apparaît qu'une chronologie cohérente – qui pourrait se présenter sous forme de frise – ne tient pas. L'exercice fait de tout de même poindre de nouveaux liens inter-filmiques qui nécessitent la prise en compte des accidents temporels. Avant d'en terminer avec les mondes multiples, nous devons entreprendre une dernière tentative : celle de doter notre structure en boucles, d'une chronologie, tout aussi partielle mais que nous espérons révélatrice.

Chronologie des boucles

Le cas de la structure en boucles, dont chacune peut se représenter comme un ruban de Möbius, implique que les films s'enchaînent. Ce n'est pas que les boucles renient la coexistence – la simple division en boucles différentes relève bien de cet état – mais il nous semble important de proposer aussi une succession linéaire qui diffère de l'exercice précédent. Dans la *boucle des saisons*, c'est encore le thème du mariage qui organise l'ordre des films, à partir de *Printemps tardif* qui en est le prototype. Dans cette nouvelle configuration, *Été précoce* et *Voyage à Tokyo* se déroulent légèrement plus tard que le premier film de la trilogie Noriko, car les familles entourant la jeune femme sont plus matures : le couple avec enfants de Koichi fait aussi figure de futur advenu, inexistant pour la Noriko de 1949 qui baigne dans un monde accordé à ses désirs. Envisagée de la sorte, la trilogie Noriko semble aussi se succéder dans le temps : les trois films ne décrivent pas la même Noriko à cinq ans d'écart, mais trois Noriko différentes à des stades de vie légèrement différents. *Voyage à Tokyo* est donc bien le troisième film. Qu'en est-il de *Fleurs d'équinoxe*

que nous avons placé dans la *première coexistence* ? Son cas est intéressant lorsque l'on veut insister sur la succession. Il correspond à une situation de départ, non seulement pour les conséquences qu'il pose, mais aussi parce que la relation entre Setsuko et Taniguchi apparaît comme plus ingénue que les projets de mariage plus avertis d'autres films (sa sœur Hisako utilise notamment le mot de « *boyfriend* »)⁶⁸. Par ailleurs, pour que Koichi, dans *Été précoce*, en vienne spontanément à dire qu'ils ne peuvent pas s'opposer au mariage de Noriko si elle a pris sa décision, n'est-ce pas parce qu'il est informé de l'échec de Wataru Hirayama en 1958 ? C'est ce qui nous invite à placer *Fleurs d'équinoxe* entre *Printemps tardif* et *Été précoce*. À l'inverse, si l'on s'intéresse d'abord à la trajectoire maritale, *Bonjour* décrit une situation idyllique : les sujets du film donnent à la relation entre Setsuko Arita et M. Fukui un aspect fantasmagorique de communication parfaite d'avant la parole. Le film se place dans une sorte de passé presque mythique et précède ainsi *Printemps tardif*.

Les cinq premiers films inaugurent la série en développant ses enjeux de façon enthousiaste et ouverte. C'est avec *Printemps précoce* que la boucle progresse vers de nouveaux thèmes. À vrai dire, le film de 1956 ne s'intègre plus aussi bien dans la *boucle des saisons* lorsque l'on élit le mariage comme mètre-étalon. Mais c'est en conservant cette étrangeté qu'on peut le considérer comme le pivot entre les deux parties de la boucle. En effet, le film introduit l'idée de crise, dont *Le Goût du saké* est aussi une figure. S'épargnant toute effusion, tout discours superflu comme si les personnages avaient tout dit auparavant, le dernier film d'Ozu rejoue dans son déroulé les premiers films, sur un ton grave et impérieux. Il ne saurait achever la boucle, car malgré l'impression d'achèvement thématique qu'il dégage, il lui manque très précisément les discours de réconciliation qui sont développés dans *Fin d'automne* et *Dernier caprice*. Le film de 1962 provoque la crise, il est comme un spasme revanchard issu des parents des cinq premiers, et se place donc avant *Printemps précoce* qui, lui, accepte le nouveau défi du mariage en assumant que le jeune couple puisse être en crise. En traitant le sujet, il constitue un dépassement, qui permet de mener à *Fin d'automne* puis *Dernier caprice*. Outre les analyses que nous avons déjà menées avec l'aide de Jean-Michel Frodon, la place finale du film de 1961 se justifie par son détachement par rapport aux films précédents et par la fusion parfaite des thèmes du deuil et du mariage, là où *Fin d'automne*

⁶⁸ *Fleurs d'équinoxe* est aussi particulièrement révélateur en ce qu'il organise une coexistence interne à son propre déroulé. Comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre, Setsuko Hirayama, Yukiko Sasaki et Fumiko Mikami forment un trio de femmes du même âge qui ne sont pas au même point de la vie. Setsuko s'affranchit de ses parents, aidée par Yukiko qui se débat encore avec sa mère, tandis que Fumiko a dû rompre avec sa famille pour suivre sa voie. Le film de 1958 reformule ainsi la trilogie Noriko en décrivant – et comparant, à des fins discursives – trois alter egos. N'en déduisons pourtant pas qu'il faille placer le film après la trilogie : pour cette chronologie, nous prenons en compte la trajectoire spécifique de Setsuko, du point de vue de laquelle les autres jeunes femmes représentent des éclats de temps.

règle encore quelques comptes avec le début de la période tardive (tableau 13).

La *boucle des fleurs* se construit à partir de la crise du mariage. Dans le quatrième chapitre, nous avons établi qu'il n'y avait pas de préséance entre *Le Goût du riz au thé vert* et *Printemps précoce*. D'un point de vue temporel en revanche, il est plus aisé de prétendre que le film de 1952 arrive le premier. En effet, dans la période tardive, le mariage arrangé est le premier à être effectif parce que le mariage d'amour échoue, il est donc logique que la crise du mariage arrangé arrive avant celle du mariage d'amour. De plus, la crise du mariage de Taeko et Mokichi permet l'éclosion d'un mariage d'amour pour Setsuko ce qui justifie d'autant plus la première place du *Goût du riz au thé vert*. Vers quels films ouvre ce duo ? Au travers des deux sœurs, *Crépuscule à Tokyo* suit d'une part Akiko qui échappe aux logiques maritales, d'autre part Takako qui a déjà quitté le foyer familial pour rejoindre son père. La jeune sœur semble se placer avant les couples en crise, dans une sorte de passé sombre d'avant l'amour, versant négatif de *Bonjour*, tandis que la sœur aînée se situe après puisque le film n'évoque que les conséquences (séparation puis tentative de réconciliation) de la crise développée dans d'autres films. *Crépuscule à Tokyo* se scinde ainsi en deux pour encadrer les films originaires. La même scission est à déduire dans les *Sœurs Munakata*⁶⁹ : le ménage Setsuko-Mimura est une issue dramatique de la boucle tandis que la relation Setsuko-Hiroshi est une origine prometteuse (bien qu'inefficace). Cette dernière est l'hypothèse qui permet de traiter la crise comme un nouveau départ, il faut donc la placer après la ligne d'Akiko ; tout comme le drame de Mimura, en tant qu'horizon des couples qui ne se réinventent pas, se situe aussi après la ligne de Takako. Reste à localiser *Herbes flottantes*. Le film dénote par sa proposition de famille alternative (la troupe) et par celle du couple libre idéalisé. En dépit de ses thématiques plus violentes, la *boucle des fleurs* ne se réduit pas aux passions tristes : elle doit être porteuse de nouvelles possibilités. C'est pour cela que sur le modèle de la *boucle des saisons* achevée par *Dernier caprice*, nous plaçons *Herbes flottantes* à la toute fin, comme une réponse, une tentative de réconciliation, à la catastrophe de *Crépuscule à Tokyo* (tableau 14).

La question se pose enfin de savoir si une chronologie de la *boucle des vents* serait

⁶⁹ Remarquons que les deux films qui nous forcent à envisager une scission temporelle sont ceux où se développe le thème des sœurs (nous avons déjà remarqué que les sœurs Munakata représentaient une scission du personnage de la Noriko de *Printemps tardif*). C'est cela qui sépare ce thème de celui de l'adjuvance : la sororité tendant à insister sur la différence, l'amitié préférant l'identité. Toutes alter egos, les sœurs font ressortir l'*alter* et les amies l'*ego*.

pertinente ou non. Théoriquement, elle est tout à fait possible à établir de la même façon que pour les récits. Après avoir établi un répertoire de motifs, on détermine un traitement particulier qui confère sa cohérence au motif et on situe les motifs les uns par rapport aux autres. Par exemple, les plans d'horizon sont probablement déterminés par *Été précoce* ou *Voyage à Tokyo*, ceux des trains par *Voyage à Tokyo* ou *Le Goût du riz au thé vert*, tandis que linge et bouilloires prennent une tournure particulière à partir des films en couleurs. Toutefois, ce classement rencontre deux écueils. D'abord, le corpus d'étude est insondable et insaisissable : combien de motifs devraient être inclus dans une telle chronologie ? Ensuite, contrairement aux histoires dont on peut concevoir l'intention exploratoire des scénaristes, il est plus difficile de soutenir que tel motif a pris du sens avec tel film à venir. Pour le dire autrement, si les linges colorés à la fin de *Fleurs d'équinoxe* ont un sens, il est intenable de dire que les linges en noir et blanc étaient incompréhensibles avant 1958, parce qu'ils faisaient de toute façon partie de l'épaisseur du monde et ce faisant, pouvaient être investis affectivement. Une recherche plus spécifique sur les motifs et équipée plus lourdement pour l'enquête iconologique serait peut-être en mesure de poursuivre nos hypothèses, mais nous devons pour notre part respecter ces limites.

Rappelons néanmoins que la *boucle des vents* assure la cohésion des deux autres, y compris temporelle puisque les lignes schématiques à partir desquelles nous avons travaillé se manifestent en images et en sons dans les films. Cette nouvelle chronologie a le mérite de se présenter comme une succession qui se croise en un point, en 1956. La *boucle des saisons* a pour prologue lointain *Bonjour* avant de débiter avec *Printemps tardif*, *Fleurs d'équinoxe*, *Été précoce*, puis *Voyage à Tokyo*. *Le Goût du saké* annonce la rupture de *Printemps précoce*, auxquels répondent *Fin d'automne* et *Dernier caprice*. La *boucle des fleurs* a pour racines profondes l'errance d'Akiko dans *Crépuscule à Tokyo* puis l'idéal chimérique de Hiroshi des *Sœurs Munakata*, avant de se développer avec *Le Goût du riz au thé vert* et *Printemps précoce*, qui communique avec la première boucle et constitue ici aussi un point de rupture. À la trajectoire de Tokiko dans *Crépuscule à Tokyo* et de Mimura des *Sœurs Munakata*, tente de répondre la potentialité d'*Herbes flottantes*.

Conclusions partielles

À l'issue de notre cartographie des mondes ozuiens, nous comprenons mieux comment cette multiplicité s'associe avec le tissu du quotidien. Il s'agit bien d'une image en miroir, un

mouvement presque contraire au premier, en ce qu'il s'enrichit de ce qui n'existe pas dans la réalité. Que les mondes multiples aient été pensés ou non par Ozu, Noda et leurs collègues importe assez peu, tout comme la concrétude de ces mondes. L'hypothèse de leur existence est suffisante pour apporter de nouveaux éléments à la compréhension des fictions développées dans l'univers, qui se répètent bien moins qu'elles se réinventent.

La multiplicité du monde a par ailleurs un avantage heuristique certain tout en étant le meilleur garant contre un sens totalisant. Si les tentatives de chronologie ne trouvent pas d'application pleinement satisfaisante à la filmographie d'Ozu, nous avons posé les bases d'une méthode capable de questionner une filmographie. En remettant en cause la linéarité d'une œuvre, nous pouvons reconstruire l'élaboration thématique avec ses accidents et ses hésitations, raccorder ce qui semble disparate et renforcer la cohérence du tout en identifiant de nouveaux liens inter-filmiques et en distinguant ce que l'impression de ressemblance tend à dissimuler.

Dans leurs dimensions spatiale comme temporelle, les mondes multiples sont les effectuations de toutes les virtualités d'un même univers possible, en dépit de l'exclusivité de chacune de ces voies. Est-ce une manière pour Ozu de dire, précédant Pierre Bayard, que les vies que nous n'avons pas vécues sont bien présentes dans nos existences, que ces dernières ont aussi comme valeur leur rapport avec ce qu'elles n'ont pas été ? C'est en tout cas dans cette mesure que nous pouvons nous accorder avec Kijû Yoshida, quand il affirme : « Ce cinéma que tissent l'idéal qui entend endurer le chaos et l'anarchie, d'une part, et la passion qui appelle vraiment l'ordre de tous ses vœux, d'autre part, n'est autre que le récit d'un rêve⁷⁰. » Paradoxal dans son essence, il y a chez Ozu une passion de l'ordre quotidien et un idéal du chaos multiversel, qui travaillent de concert pour créer l'univers que nous connaissons. Le cinéaste a donc anticipé le besoin contemporain de création d'univers fictifs, qui ont pour rôle de repeupler une « réalité orpheline de ses autres mondes (métaphysiques, idéologiques)⁷¹ ». Ce faisant, il dispense du besoin de fuir le monde puisqu'on peut le rendre à nouveau habitable, ce que nous allons étudier dans la troisième partie.

⁷⁰ Kijû YOSHIDA, *Ozu ou l'anti-cinéma*, op. cit., p. 123.

⁷¹ Anne BESSON, *Constellations*, op. cit., p. 37.

Troisième partie

Des mondes parcourus par le désir

L'amour est ce qui me projette dans son altérité en m'ouvrant d'un seul coup son monde, en dessinant le lieu qu'il habite et en me dévoilant par là le monde lui-même. Or, pour autant que ce monde se retire de tout ce qui le présente, ce qui revient à dire que l'altérité demeure irréductible, l'amour ne découvre rien, le lieu qu'il dévoile est un non-lieu ou plutôt le lieu d'une énigme. C'est le désir qui va déchiffrer cette énigme en pénétrant ce monde en vue de lui donner un visage ; mais ce visage se brouille à mesure que ses contours se dessinent, appelant ainsi et sans fin un désir plus intense¹.

Renaud Barbaras.

Note introductive

Les deux premières parties de ce travail de thèse se sont construites de façon dialectique : au quotidien, dynamique mais ancrant les personnages dans une réalité implacable, répondent les mondes multiples, qui enrichissent la réalité de toutes ses autres possibilités, au risque de perdre l'actuel dans le virtuel pur. Bruce Bégout admet tout à fait la capacité de l'humain à se projeter dans ce qu'il n'est pas, à envisager tout ce qui pourrait s'offrir à lui : cette perspective lui permet de modérer la pesanteur éventuelle du quotidien et de trouver la force de résister à l'enlèvement de l'actuel pour se transformer². Toutefois, pour le philosophe, c'est tout de même l'actualisation qui prime, « car force est de constater que la vie humaine se détermine par la contestation quotidienne de cette possibilisation pure au profit d'une effectivité donnée qui n'annihile pas le possible, mais le tient sous la coupe de sa typification prescriptive³ ». Autrement dit, si l'imagination permet d'échapper momentanément à la tyrannie de la concrétude et d'agir sur celle-ci, il n'empêche que, phénoménologiquement, dans un présent donné, l'individu n'est jamais autre chose que ce qu'il est. Non seulement la projection de soi ne permet jamais de devenir autrui à proprement parler, mais en plus, l'existence consiste précisément à emprunter un chemin particulier à l'exception de tous les autres, à effectuer un possible pour rejeter les autres possibles dans la virtualité pure.

Pourtant, le cinéma de Yasujirô Ozu, qui décrit un quotidien si épais en même temps qu'il persiste à en maintenir les possibles actifs, semble décidément jouer sur les deux tableaux. En effet, si l'on comprend bien qu'il faille, dans la réalité, renoncer aux possibles

¹ Renaud BARBARAS, *Le Désir et le Monde*, op. cit., p. 232.

² Bruce BÉGOUT, *La Découverte du quotidien*, op. cit., p. 388-389.

³ *Ibid.*, p. 389.

pour progresser sur la voie d'une seule actualisation, l'art et la fiction se passent bien de cette obligation. Pris isolément, les films définissent une seule effectuation : tout film résulte d'une longue suite de choix, du pré-filmique au montage en passant par le cadrage ou le découpage, donnant lieu à la création d'un espace-temps filmique (qui peut former une diégèse voire un monde fictif). Tous ces choix font émerger, de la masse noire de l'indéfini, un objet dynamique de formes visuelles et sonores rendant compte d'un certain agencement entre champ et hors-champ. Les œuvres d'Ozu n'échappent pas à cet état de fait : c'est la filmographie qui transcende leur situation, notamment en mettant en commun leur hors-champ. Ce faisant, l'effectuation locale coexiste avec le maintien des possibles, dans une configuration artistique qui n'a rien en commun avec ce qui se passe dans la réalité.

Nous avons donc, jusqu'ici, mis en évidence la double qualité qui préside à la formation du monde ozuien et contribué à en développer les manifestations. Nous devons maintenant expliquer la raison d'être de cette structure. Cette troisième partie pourra s'aventurer dans une interprétation plus généraliste du cinéma d'Ozu, dans la mesure où nous avons déjà exposé nos précautions, réserves et nuances préalables à cette proposition. L'hypothèse éprouvée dans les pages à suivre est celle d'une tentative de réparation de l'amour du monde réel, par le truchement du désir pour le monde fictionnel. Nous reviendrons d'abord sur la persistance du hors-champ dans les fictions, afin de démontrer que les ellipses ozuiennes sont des expressions du désir. Ce premier mouvement ouvrira l'accès vers une analyse systématique des plans de nature morte, au cours de laquelle nous mettrons en place une nouvelle typologie et clarifierons le rôle de ces images ouvertes. Notre dernier chapitre traitera plus frontalement de la façon dont s'imbriquent désir, monde et amour de ce dernier, en prenant le soin de les articuler avec les modèles de la filmographie ozuienne que nous avons déjà mis en place.

Chapitre VII

Voir, ne pas voir : le maintien du désir par la persistance du hors-champ

La réapparition du concept de hors-champ à ce stade de notre travail ne doit pas étonner. Comme nous l'annoncions en introduction, la notion a été l'origine de ce travail de thèse, dans la mesure où le cinéma d'Ozu nous apparaissait comme un exemple privilégié d'un ensemble de films déployant de concert, par le moyen de personnages, de lieux et de narrations faisant preuve d'altérité et conservant des zones d'ombres, un hors-champ *transcendant* où se loge, se cache et se renouvelle, le désir de cinéma. Ce hors-champ, dont émerge et où s'éteint toute forme, toute histoire, toute parole, est la reviviscence de l'indétermination du monde. À l'instar de la dialectique de la multiplicité et du quotidien qui n'a d'existence qu'en fiction, l'indétermination est un exercice de pensée phénoménologique, qui trouve en fiction une application particulière.

L'indétermination originelle du monde ne peut que l'inquiéter ; mais, en même temps, elle est une source constante de désirs et d'espoirs (eux-mêmes modes fondamentaux de l'inquiétude). Elle suscite l'envie, nourrit l'espérance, non le souhait d'une chose en particulier, mais l'attente d'une amélioration vague mais non moins cruciale de ce qui n'est pas encore et qui va être, un affermissement du peut-être en certain⁴.

Dans la théorie de Bruce Bégout, ce temps de l'indétermination est aussi mythique que celui des tribus de Freud, car l'humain n'est devenu tel qu'en se défendant du monde incertain par la synthèse du quotidien. Dans une certaine mesure, l'expérience du cinéma est capable de faire éprouver ce mythe, en plaçant le spectateur dans une exploration incertaine qu'il ne maîtrise pas, en le perdant au cœur d'une « forêt primitive⁵ » dont les sentiers ne seront momentanément défrichés que par les choix de la caméra et entretenus par l'engagement mental du spectateur, avant que la fin du film ne renvoie cet ouvrage dans le néant.

La notion de hors-champ est pour nous indissociable de la thématique de l'exploration, car c'est en séparant ce qui peut être vu de ce qui ne l'est pas et en remettant en cause la distinction nette entre connu et inconnu, qu'un espace-temps filmique devient explorable. Ainsi, le hors-champ ne définit pas seulement ce qui n'a jamais été vu ni uniquement ce qu'on

⁴ *Ibid.*, p. 205.

⁵ Louis SEGUIN, *L'espace du cinéma (Hors-champ, hors d'œuvre, hors-jeu)*, Toulouse, Ombres, 1999, p. 117. Bien que ne reprenions cette belle expression de l'auteur, notre théorisation du hors-champ diffère radicalement de la sienne, qui nie toute consistance théorique du hors-champ.

sait exister et qui n'est plus visible, mais tout cela, selon un empilement de couches plus ou moins sensibles pour le spectateur. Précisons rapidement notre pensée. Pour Noël Burch, un hors-champ *concret* définit un espace que l'on a déjà vu, un hors-champ *imaginaire* un espace que l'on suppose mais que le film ne révèle pas⁶. Mais cette distinction n'est possible qu'en analysant le film terminé, en faisant l'inventaire de ce qui a été vu et de ce qui ne l'a pas été. Les exemples de situations où le concret et l'imaginaire se mêlent abondent (l'auteur lui-même en cite quelques-unes, mais il parle alors d'espace *rétrospectivement* concret et imaginaire, sans voir que le hors-champ n'est *jamais* concret puisqu'il n'est pas vu, par définition, et donc toujours soumis à la modification). Pour Pascal Bonitzer, plus catégorique, un espace ne peut être hors-champ *que* s'il est visible à un moment donné, excluant tout autre espace simplement évoqué ou invisible, tout *au-delà* du film⁷. Notre vision du hors-champ inclut au contraire toutes ces couches – vu, non vu mais proche, au-delà du film⁸ – qui font partie de la diégèse à différents degrés. Cela découle notamment du fait que nous envisageons le hors-champ exclusivement à partir de sa localisation dans le déroulé du film, c'est-à-dire du fait qu'il est relatif au champ et par conséquent indentifiable à un instant précis du film, avec l'aide de ce que le spectateur sait à ce moment-là.

C'est avec cette remarque que nous rejoignons Ozu, dont les films, dans l'optique qui est la nôtre, se servent moins de l'aspect immanent du hors-champ que du transcendant. Comme nous le développerons dans les pages à venir, malgré l'attention portée à la continuité de son monde, le cinéaste ne se sert guère du hors-champ spatial pour vitaliser ses films. C'est en revanche le hors-champ transcendant qui devient omniprésent du fait de la grande altérité dont ses fictions font état, ainsi que de la persistance de l'invisible ou de la tangibilité de la loi⁹. En suivant le fil rouge du hors-champ persistant – c'est-à-dire de ces éléments qui ne sont jamais mis en images malgré l'exploration continue d'un même thème dans l'œuvre –, ce chapitre explicitera le lien entre l'univers ozuien et le désir, ou, plus précisément, formulera comment les mondes d'Ozu accueillent le désir.

⁶ Noël BURCH, « Nana ou les deux espaces », dans *Une praxis du cinéma, op. cit.*, p. 45.

⁷ Pascal BONITZER, *Décadrages : peinture et cinéma*, Paris, Étoile / Cahiers du cinéma, 1985, p. 40. L'auteur commente une analyse d'Éric ROHMER, *Le Goût de la beauté*, Paris, Étoile, 1984, p. 39.

⁸ Ce qui correspond à la distinction entre espaces *ici*, *là* et *ailleurs*, par André GARDIES, *L'Espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993, p. 35-36.

⁹ Tout hors-champ « peut, s'il est maintenu dans le non-vu avec insistance, provoquer l'irruption du hors-cadre ». Cette formulation de Jacques Aumont indique que lorsque le hors-champ persiste à couvrir tel objet, il rend sensible les conventions du cinéma (ou la censure) : l'auteur prend l'exemple de scènes de meurtres dans des films classiques hollywoodiens. Dans un tout autre contexte, chez Ozu, l'absence de gros plan ou la relégation des plans moyens aux marges des séquences de discussion, sont de nature à rendre lisible la convention ozuïenne du fait de leur systématité. Voir Jacques AUMONT, *L'Œil interminable, op. cit.*, p. 132.

1 – Qualité de l'univers

Le nouveau monde de 1949

Pour avancer sur la voie que nous avons désignée, il faut nous demander si notre hypothèse de travail se limite à la période tardive d'Ozu, et si oui en quoi. L'autre façon de formuler cette interrogation est la suivante : ce monde quotidien et multiple parcouru de désir, se forme-t-il en 1949 ? Un certain nombre d'éléments vont dans le sens de l'affirmative. Tout d'abord, *Printemps tardif* est le lieu d'un renouvellement de la troupe d'acteurs. Alors que Chishû Ryû prend systématiquement un rôle central – il n'en avait tenu que pour *Il était un père* avant cela –, Setsuko Hara, Kuniko Miyake, Haruko Sugimura et Toyo Takahashi font leurs premières armes avec le réalisateur¹⁰. Mais ce film et son jumeau *Les Sœurs Munakata* sont aussi les deux derniers où joueront certains des plus importants acteurs de l'ancienne troupe : Tatsuo Saitô (le professeur Uchida, en 1950), Yoshiko Tsubouchi (la femme d'Onodera en 1949, une amie de Setsuko en 1950) et même Tomio Aoki (le fils de Masa, en 1949). Chôko Iida a joué pour la dernière fois en 1947 (*Récit d'un propriétaire*), Takeshi Sakamoto en 1948 (*Une poule dans le vent*, dans un rôle, très proche de celui du film précédent, de président du quartier). Seule Kinuyo Tanaka, star incontestée, se maintient en 1950 (elle incarne Setsuko Munakata) et fait une dernière percée en mère de famille dans *Fleurs d'équinoxe*, présageant de l'évolution de Setsuko Hara. David Bordwell ajoute aussi que Kôgo Noda, avec lequel le réalisateur avait travaillé au début de sa carrière, retrouve Ozu après plus de dix ans d'absence, pour *Printemps tardif*¹¹. Les deux films de 1949-1950 marquent très clairement une bascule dans les incarnations des personnages d'Ozu, qui s'accompagne d'un changement de sujets et de forme.

En effet, Bordwell, qui associe la période des années 1930 à une omniprésence de la critique du décalage entre l'idéologie moderniste et la réalité sociale – les promesses non tenues de la période Meiji (1868-1912) –, montre bien qu'après 1947, les films font état d'une perte de l'innocence, se référant franchement au passé comme une époque, menant à la guerre, qui a gâché les rêves de bonheur de toute une société¹². Ainsi, alors que les premières expérimentations d'Ozu mettent en place un monde quelque peu chaotique et sans

¹⁰ Kuniko Miyake avait joué un rôle non négligeable dans *Les Frères et Sœurs Toda*, mais joue dans la majorité des films à partir de 1949.

¹¹ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 12.

¹² *Ibid.*, p. 41-42.

consistance, le cinéaste se met en quête de davantage de réalisme au fur et à mesure des années 1930, à même de rendre crédible une critique de la société¹³. Celle-ci devient suffisamment caduque après la guerre pour justifier des transformations profondes dans la facture du monde, qui se stylise de façon croissante et rapide dès le début de la période tardive. Il est un peu cavalier de tenter ainsi une description lapidaire des évolutions du style d'Ozu justifiées historiquement. Mais c'est parce que l'exercice est superflu, à en croire le théoricien américain qui nous rappelle également que des éléments aussi caractéristiques que les cuts à 45°, les *donden* à 180° ou la caméra à hauteur relative et basse, sont présents dès *La Femme et la Barbe* : « Le fait qu'Ozu abandonne ces techniques pendant presque deux décennies puis les utilise par la suite obsessionnellement devrait suffire à indiquer l'inadéquation d'une explication purement progressive des changements stylistiques dans son travail¹⁴. » Si la progression stylistique n'épouse ni une progression linéaire ni une évolution historique précise, il y a bien un point à partir duquel l'usage de ces techniques devient systématique. Même si le cinéaste a utilisé ces formes pour la première fois avant, même si leur utilisation s'est reproduite, cela n'a aucune commune mesure avec leur généralisation dans la période tardive. Par généralisation, nous ne comprenons pas seulement usage récurrent, mais intégration dans un système, celui que nous avons analysé en première partie et dont la deuxième partie a montré que c'est probablement l'aboutissement du système qui incite à en rechercher les racines. Souvenons-nous de l'analyse de *Crépuscule à Tokyo* par Jean-Michel Frodon : un hommage à tout ce que la filmographie aurait pu devenir mais n'a finalement pas été. La différence entre un *donden* en 1931 et le trottoir enneigé de *L'Amour d'une mère* en 1934, c'est que le premier se retrouve bien dans la période tardive (c'est même cette dernière qui impose de nommer cette technique) tandis que le second disparaît en tant que tel et constitue donc un accident esthétique¹⁵, malgré la persistance de l'hiver en 1957. Pour le dire autrement, nous voyons le *donden* de 1931 parce que nous l'avons identifié dans la période tardive, alors que rien, en 1957, ne permet de voir le paysage enneigé autrement que comme une singularité.

¹³ *Cœur capricieux* correspond pour Bordwell à « a milestone of Ozuian realism », qui se construit tout au long des années 1930, malgré la persistance d'un goût de l'absurde qui se poursuit au moins jusqu'en 1937. *Ibid.*, p. 251.

¹⁴ *Ibid.*, p. 215. Traduction personnelle de « The fact that Ozu dropped this device for almost two decades and then used it obsessively thereafter should suffice to suggest the inadequacy of a purely progressive account of stylistic change in his work. »

¹⁵ Qu'on ne voie pas ici un dédain pour cet « accident » : nous voulons simplement dire que le paysage enneigé ne peut pas être la *source* de l'atmosphère froide de *Crépuscule à Tokyo* comme peut l'avancer Shigehiko HASUMI, *Yasujirô Ozu, op. cit.*, p. 201-202.

Pour se convaincre de ce postulat, il est peut-être utile de privilégier une analyse des acteurs à une analyse de la forme générale, étant donné l'importance qu'ont revêtue les personnages-fonctions dans la prise en compte des mondes multiples. Le passage de Chishû Ryû au premier plan des rôles de la période tardive ne doit pas faire oublier que malgré sa présence avant 1949, il n'occupait que rarement le devant de la scène et rien n'indique qu'il était voué à le faire. Avant sa prédominance, deux acteurs masculins se partageaient la vedette : Tatsuo Saitô et Takeshi Sakamoto. Ce duo se retrouve souvent dans les premiers films d'Ozu, ce qui n'a rien d'étonnant au vu de leur complémentarité physique : le premier est élancé, entretient un air sérieux et des gestes précis¹⁶, le second est plus trapu, a un visage rond aux expressions plus avenantes et une gestuelle plus grossière et plus spontanée. Sakamoto peut donner l'impression d'une prééminence du fait de sa trilogie Kihachi, où Sakamoto entretient une relation amicale ou amoureuse avec Chôko Iida, avec pour enfant Tokkan Kozo. Cependant, malgré les similarités entre ses situations personnelles, le personnage de Kihachi n'est pas le même et ses occurrences ont des personnalités différentes¹⁷. C'est en particulier le chef de troupe d'*Histoire d'Herbes flottantes* qui s'éloigne des deux autres : les trois Kihachi sont davantage reliés par leur sociologie, éventuellement leur communauté de destin, que par la répétition de leur être. Même un détail singulier, comme le geste de grattement de postérieur que Kihachi répète, peut se comprendre davantage comme un geste codifié que comme l'indicateur identitaire d'un même personnage¹⁸.

De son côté, Tatsuo Saitô* compose des rôles qui ressemblent davantage à ceux qu'interprètera Chishû Ryû* et les héritiers de ce dernier, à la fois dans leur personnalité (plus intérieure, plus calme, moins expressive) et leur situation sociale. Il a joué, en particulier, le professeur Omura (*Le Chœur de Tokyo*, 1931) que Ryû* reprend dans *Le Fils unique* ; l'oncle Komiya qui est le prototype de Shin Saburi* dans *Le Goût du riz au thé vert* ; le fils aîné dans *Les Frères et Sœurs Toda* qui devance Koichi du *Voyage à Tokyo* ; et le professeur Uchida dans *Les Sœurs Munakata*, c'est-à-dire l'alter ego de Ryû* dans le film. Cependant, les deux acteurs se retrouvent dans le fait que l'un comme l'autre diversifient leurs personnages comme le fera Ryû*, selon une logique de repère qui n'est pas tout à fait celle de Setsuko

¹⁶ L'air « sérieux » de Saitô ne l'empêche pas d'employer tout un répertoire de grimaces, que l'on peut admirer dans *Le Galopin* (1929) ou *Gosses de Tokyo*, mais ces grimaces aussi sont précises, comme des masques de théâtre, tandis que Sakamoto utilise des grimaces plus naturelles, rictus de douleur ou de plainte par exemple.

¹⁷ Nous nous accordons au point de vue David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 61.

¹⁸ Nous avons vu en deuxième chapitre qu'un certain nombre de gestes étaient codifiés, par exemple la façon de couvrir un visage éploré, par une femme ou un enfant. Ce grattement peut être compris comme un geste codifié d'embarras, attribuable à un *tateyaku*. De tels gestes se retrouvent d'ailleurs dans la période tardive, mais ils ont été rendus plus élégants : on se gratte plus volontiers le front, souvent à l'aide d'un éventail.

Hara* (qui manifeste plus particulièrement son identité). Ainsi, la comparaison des deux acteurs pose autant de questions qu'elle n'en résout. Si l'on considère les deux comme des précurseurs de Ryû*, n'apparaissent-ils pas tels quels après lui, au même titre que les premiers essais de *donden* ? Là encore, il ne s'agit pas de remettre en question leur statut de vedette, mais de remarquer que la structure en duo masculin qui se décline autant que possible (deux kidnappeurs, deux étudiants courtisant une même femme, un professeur et son élève, un patron et son employé, deux amis devenus rivaux...) ne procède pas de la même logique que celle établie par un seul acteur jouissant d'une ou plusieurs fonctions de personnage définies, qui elles peuvent être partagées avec d'autres acteurs sans leur en céder la prévalence. Or, c'est cette dernière structure qui est susceptible de créer des répétitions émotionnelles.

Une question peut surgir en progressant dans cette réflexion : si le monde se recompose en 1949, comment expliquer un film comme *Qu'est-ce que la dame a oublié ?*, qui annonce si bien la période tardive ? Ou encore, pourquoi ce film de 1937, malgré sa ressemblance avec celui de 1952, est-il exclu du nouveau monde ? Cela tient en fait au registre qui y est utilisé, ainsi qu'à sa conclusion. David Bordwell décrit *Qu'est-ce que la dame a oublié ?* comme un prototype des films d'après-guerre, dont la différence avec *Le Goût du riz au thé vert* tient à leur ambiance fort différente¹⁹. Alors que la dégradation de la relation entre Taeko et Mokichi est traitée comme un drame à partir du moment où la frustration de Taeko se traduit par un élan en faveur du mariage arrangé de Setsuko (après une première partie plus légère), le premier film en reste résolument à la comédie et à la satire. Les tensions entre Komiya et Tokiko ne sont pas un prétexte pour décrire la relation de couple mais une critique de la bourgeoisie qui s'en prend plus particulièrement à Tokiko. La « *deuxième voie* », que Komiya explique à sa nièce, n'est pas clairement une voie en faveur de l'égalité dans le couple, mais une autre façon de diriger ce dernier : si « *les femmes doivent être respectées* », ces dernières « *aiment penser qu'elles ont le contrôle, alors c'est mieux de les laisser croire que c'est le cas* », notamment en feignant de leur obéir en faisant précisément l'inverse²⁰. Tout en montrant que le point de vue de Komiya est plus modéré que celui de sa nièce, le film dévoile aussi que Tokiko a apprécié la gifle de son mari, comme elle le confie à ses amies : elle n'a pas eu mal et se réjouit de voir enfin son mari réagir. L'expression qu'elle arbore, un sourire béat digne d'une adolescente, n'admet aucune

¹⁹ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 276-278 et p. 14.

²⁰ Dans le cas présent, Kojima évoque le fait qu'il n'a pas réprimandé sa nièce et au contraire, l'a laissée l'accompagner dans la maison de geisha, tout comme Mokichi, en 1953, laisse Setsuko l'accompagner au vélodrome ou au *pachinko*, au lieu de la forcer à retourner au rendez-vous matrimonial.

ambiguïté sur ce point. De son côté, Komiya se félicite lui-même de son coup de maître, qui lui a permis de s'imposer sans mettre en danger son couple. Il n'est pas impossible que la rigueur du coup soit à comprendre comme un élément de passion, qui présage un retour de la fougue (notamment sexuelle) dans le couple, ce qui est probablement ce qui réjouit plus particulièrement le mari.

La conclusion du *Goût du riz au thé vert* n'est pas sans rétablir l'ordre d'une façon un peu abrupte, nous l'avons vu. Mais dans le film de 1937, ce ton domine tout le film, il n'y a pas de contrepoint dramatique, puisqu'avant de s'opposer à sa femme, la façon dont Komiya intrigue pour échapper à son emprise est déjà traitée selon un registre comique. Par ailleurs, la nièce n'a pas de ligne personnelle : elle est surtout un élément perturbateur qui entre frontalement en lutte avec sa tante sans jamais se soumettre aux exigences de cette dernière. En plus d'être univoque thématiquement, sa personnalité n'est pas assez profonde pour être vraiment réaliste. À ce titre, elle rejoint d'autres éléments qui confinent à l'absurde, comme le fait que l'étudiant, protégé de Komiya et prétendant de sa nièce, soit incapable de résoudre un problème de mathématiques d'enfants de primaire (qui ne retiennent pas leurs moqueries à son égard) ; ou comme certaines réflexions surprenantes de personnages²¹. Tout droit issu des premiers films d'Ozu – qu'il a lui-même hérité de son premier mentor cinématographique, Tadamoto Ôkubo –, l'absurde (ou *nansensu*, japonisation du terme anglais *nonsense*) se maintient pendant les années 1930 pour disparaître complètement de la période tardive. S'il reste toujours des éléments échappant à la logique et un ton ironique constant, le *nansensu* en lui-même n'apparaît plus après 1949.

Sans exagérer les différences entre les deux premiers tiers de la filmographie et la période tardive qui en résulte, ces points de critique de *Qu'est-ce que la dame a oublié ?* le rapprochent d'autres films de la première période, que ce soit le ton particulièrement moraliste d'*Une auberge à Tokyo* ou *L'Amour d'une mère*, l'excessivité des personnalités et réactions de personnages dans ce dernier film ou dans *Femme de Tokyo*, ou encore l'absurde qui sous-tend la causalité d'un grand nombre de situations²². Au contraire, il nous faut reconnaître que les quatre films entre 1941 et 1948, *Les Frères et Sœurs Toda*, *Il était un père*, *Récit d'un propriétaire* et *Une poule dans le vent* (auxquels il faudrait ajouter *Le Fils unique*, en 1936), ressemblent davantage aux films de la période tardive. Cela ne remet pas en cause la réorganisation du monde de 1949, qui s'appuie sur d'autres arguments que celui de la

²¹ Ces discussions sont relevées par David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 278.

²² Il est fréquent en effet que la causalité, loin d'être quotidienne, soit précisément reliée à des événements, mais qui n'ont aucune autre justification que le *nansensu*.

tonalité, mais fait de cette suite de films une période de transition, où les acteurs de la première période cohabitent avec ceux de la tardive pour mener la filmographie à son point de bascule. Ce dernier est provoqué par l'émergence d'une nouvelle troupe, l'abandon du *nansensu*, l'adoption d'un nouveau ton traitant de façon équivalente les personnages, la systématisation d'une façon de filmer, l'attention portée à une nouvelle classe sociale, et enfin le passage à la période d'après-guerre. Tout cela converge vers l'idée que *Printemps tardif* procède à la création du monde multiple tel que nous l'analysons, fût-il en formation depuis 1934²³ voire avant. Il ne faut pas en conclure que la période tardive fait table rase du passé, mais qu'elle s'autonomise de ce qui la précède tout en en récupérant les *figures-avant*.

Un monde factice

Si 1949 marque le début d'un nouveau monde, il s'agit de préciser en quoi il se caractérise. Non plus en lui-même – c'était l'objet des deux premières parties – mais davantage de façon philosophique et en comparaison avec la première partie de la filmographie. Le premier élément à remarquer est que malgré l'apparition des éléments stylistiques ozuiens bien avant la période tardive, ils ne contredisaient pas pour autant le lien au référentiel réaliste, comme en témoigne la reconnaissance de sa critique sociale par les commentateurs²⁴. Au contraire, malgré la persistance de la référence à notre réalité, la période tardive s'en éloigne de plus en plus, et travaille davantage la différenciation avec le référent. D'une part, parce que les jeux sur la forme et le narré sont à la fois plus présents et plus visibles, d'autre part parce qu'ils font contre-emploi avec le nouveau ton tardif : il y a comme une inadéquation entre le registre réaliste des histoires relatées et le contrechant comique, satirique ou parfois tragique, qui teinte l'image.

Détaillons un aspect qui permet de séparer les deux périodes. Alors que dans la première, les histoires d'Ozu recourent beaucoup aux difficultés économiques de l'époque (liées à l'évolution du capitalisme) et à l'émergence d'une catégorie socio-professionnelle (les employés de bureau), pour en faire de vrais sujets à la portée existentielle, la tardive ne fait quasiment aucune référence au contexte de son temps. David Bordwell rappelle par exemple

²³ Certains collègues du cinéaste proposent que l'univers débute avec *Histoire d'herbes flottantes*, tandis qu'*Une poule dans le vent* serait le début d'une esthétique de la beauté pour elle-même, lors d'une table ronde relatée dans Donald RICHIE, *Ozu, op. cit.*, p. 207-270. Voir en particulier p. 232.

²⁴ Autrement dit il y avait déjà un mode d'apparaître stylisé, mais était celui de la perception, ne remettant pas en cause que le perçu traduisait une forme de réalité. Le conservatisme supposé d'Ozu provient aussi du soupçon qu'il ait privilégié le monde aseptisé des bourgeois (conçu comme un *autre monde*) sur le monde partagé par la majorité de la population.

qu'il est surprenant de ne trouver, dans *Fin d'automne*, aucune trace du tumulte politique de l'époque²⁵. En 1960 en effet, d'importantes manifestations ont lieu contre l'Anpo, un traité entre le Japon et les États-Unis permettant à ces derniers d'installer durablement leurs bases militaires sur l'archipel. La mobilisation massive, des étudiants notamment, occupe régulièrement le centre de Tokyo et donne lieu à de violents affrontements avec la police²⁶. Qu'Ozu choisisse de se saisir de ce sujet ou non est une chose, mais qu'il l'efface de sa réalité est plus étrange : même en admettant qu'aucun rendez-vous n'ait été bousculé par une manifestation, comment justifier que les membres de la bourgeoisie ne semblent même pas être au courant de ce qui se passe dans les universités qu'ils ont côtoyées ? Bordwell remarque néanmoins qu'un personnage siffle le thème de l'Université de Waseda : est-ce un clin d'œil au contexte des universités de 1960 (où une étudiante trouva la mort), ou une simple référence aux films des années 1920 et 1930 dont les étudiants fréquentaient Waseda²⁷ ? Le théoricien américain a pesé différentes hypothèses pour prendre en compte l'irruption d'un sens non-intentionnel dans une œuvre. L'une d'elle, l'option symptomatique, propose qu'une œuvre porte les traces de ses contradictions idéologiques, notamment par ce qu'elle passe sous silence : à ce titre, l'absence de référence aux revendications politiques, comme l'absence de représentation du travail ou de drames humains, formeraient bien une représentation idéologique, fût-elle involontaire²⁸. À l'inverse, l'option symptomatique peut aussi impliquer que l'œuvre formule inconsciemment une utopie qui produit toujours une critique de l'ordre social : mais si tel est le cas, faut-il nécessairement en comprendre une préférence nostalgique pour le passé, comme dans l'interprétation rapportée par Bordwell²⁹ ?

Ce que nous retenons de cette confrontation, c'est que l'absence de discours formulé rend difficile une interprétation fixe sans parti pris. En supposant Ozu conservateur (sans trop caractériser ce terme d'ailleurs), tous ces éléments prennent rapidement la forme d'un réquisitoire. En l'imaginant plus humaniste, l'idée de l'utopie semble prévaloir. Une fois de plus, l'élaboration s'impose difficilement sans un recours à l'analyse filmique localisée. Or, ce qui est patent, c'est bien l'éloignement de notre réalité comme référence. Un autre exemple, très peu commenté, permet de conforter cette idée. À première vue, les premiers films de la période tardive, et en particulier *Voyage à Tokyo*, revêtent l'aspect d'un constat

²⁵ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 360.

²⁶ Un sujet tout sauf anecdotique donc, qui a inspiré à Nagisa Ôshima la réalisation de *Nuit et brouillard au Japon*, la même année que *Fin d'automne*.

²⁷ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 362.

²⁸ *Ibid.*, p. 170-171. De même, le fait que la Mandchourie soit uniquement décrite comme le lieu de l'opportunité pour des Japonais en 1941 (*Les Frères et Sœurs Toda*), pourrait être un argument accusant l'Ozu réactionnaire.

²⁹ *Ibid.*, p. 172.

objectif de l'époque, nonobstant la forme de la systématique ozuienne. Pourtant, pour Paul Jobin³⁰, si aux yeux des occidentaux, 1953 est essentiellement assimilable à l'après-guerre, au Japon cette date est davantage associée à la fin de la guerre de Corée, qui est un de ses plus proches voisins³¹, ou au traité de San Fransisco qui restitue au Japon son indépendance. Par ailleurs, même si le souvenir de la guerre est assez vif, le Tokyo du film d'Ozu ne porte aucune cicatrice des bombardements : la blessure est plus intime. Si l'on doutait encore de l'étrangeté du calme de *Voyage à Tokyo*, Jobin et Yatabe rappellent que les lieux mêmes où vivent les Hirayama constituent un quartier industriel en reconstruction, très proche des usines, où se déroulaient à l'époque de nombreuses grèves et de manifestations, aussi bien pour une amélioration des conditions de travail que pour les conditions de vie. Lorsqu'Ozu présente le quartier, il cadre aussi bien les cheminées d'usine que le linge blanc, immaculé, qui ne saurait pourtant être aussi propre en séchant aussi proche des fumées des manufactures. Ainsi, l'écart à la réalité n'est pas seulement dans le silence ambigu de l'actualité, mais aussi plus singulièrement dans des détails insolites qui accusent l'étrangeté de ce monde.

Un autre exemple, fréquent et formel, d'étrangeté se trouve dans les regards ozuiens, qui ont provoqué de nombreuses interrogations. Comment se fait-il que les personnages d'Ozu soutiennent aussi franchement le regard des autres, yeux dans les yeux, alors que l'étiquette japonaise abhorre le regard direct ? Tadao Sato rappelle qu'au Japon, on détourne le regard pour rendre la communication plus chaleureuse, car soutenir le regard est pénible³². Pour le critique japonais, Ozu laisse toutefois la possibilité de ne pas se regarder, par le moyen de la communion des personnages regardant dans une même direction. Ce n'est plus l'échange de regards, mais son évitement qui permet un « regard se situant dans le cœur³³ ».

³⁰ Les analyses suivantes découlent du film « Jeux de rôles », document produit par Allerton Films, joint en complément de la version DVD des éditions Carlotta de *Voyage à Tokyo* en 2019. Ce document présente une discussion entre Paul Jobin et Kazuhiko Yatabe, maîtres de conférences à l'Université Paris-Diderot, où ils enseignent la sociologie du Japon, ainsi que l'analyse du film par Charles Tesson.

³¹ Ce qu'on peut constater aussi dans un autre film, *Histoire du Japon racontée par une hôtesse de bar* (Shôhei Imamura, 1970) : le fait que les guerres de Corée et du Vietnam aient été menées par les États-Unis depuis leurs bases japonaises a également provoqué de nombreuses manifestations dont il n'est aucune trace dans les films très réalistes d'Ozu.

³² Tadao SATO, « Le point de regard », *Cahiers du cinéma*, n°310, avril 1980, p. 5.

³³ *Ibid.*, p. 6. Sato appuie son analyse sur des arguments architecturaux qui ne se justifient que rarement dans les films (le *tokonoma* (alcôve d'honneur de l'intérieur japonais) vers lequel peuvent converger ces regards, n'est presque jamais filmé par Ozu : on peut en voir dans *Été précoce*). Par ailleurs, il est possible que Sato parle en fait de tous les regards, la caméra *coupant* en quelque sorte la ligne du regard en se plaçant entre les personnages qui se font face. Dans ce cas, c'est bien le filmage d'Ozu qui permettrait cet évitement du regard et non uniquement les scènes de communion. Enfin, le critique évoque le jeu de Sesshû Hayakawa, star japonaise du cinéma muet hollywoodien, qui pratiquait le *haragei* ou « jeu de ventre », c'est-à-dire un jeu caractérisé par un regard glacé et dont l'expressivité se situe en dehors du dialogue et de leurs mouvements, dans une intensité sous-jacente. Pour Sato, c'est là aussi une technique d'évitement du regard frontal occidental (p. 10).

Reprenant Sato, Noël Burch apporte une explication voulue rationnelle à ce comportement en expliquant « que les personnages se comportent toujours comme s'ils étaient observés, que leur comportement est en toutes circonstances "public"³⁴ ». Pourtant, même si les champs-contrechamps représentaient une attitude publique, cela n'expliquerait pas pourquoi les personnages toléreraient une telle pression oculaire, que Hasumi décrit comme dépassant toutes les habitudes quotidiennes³⁵. David Bordwell a pris ce cas comme une limite de l'option symptomatique : la généralisation de ce regard source d'anxiété ne pouvant être comprise comme réaliste, elle nécessite une interprétation, mais laquelle privilégier ?

L'explication la plus pertinente pour ce choix de mise en scène ne la traiterait ni comme le reflet de processus sociaux, ni comme une expression involontaire de la personnalité d'Ozu, mais plutôt comme une transformation intentionnelle de la convention hollywoodienne. C'est-à-dire qu'Ozu a choisi ces lignes de regard parce qu'elles rencontraient les buts qu'il envisageait pour son système formel, non parce qu'elles reflétaient une réalité extérieure et précédent le film³⁶.

Pour le théoricien américain, l'option symptomatique est insuffisante à expliquer cette technique. Pour autant, si le choix de cette dernière est vraisemblablement un choix volontaire, il est plus discutable de le justifier par la simple transformation de la convention hollywoodienne. Dans tous les cas, qu'Ozu ait fait un choix arbitraire par rapport à cette dernière ou qu'il l'ait fait par provocation envers les normes japonaises, la forme qui en résulte n'est pas réaliste. Même si cette tyrannie du regard était contrecarrée par les scènes de communion ou par la coupure de la ligne grâce à l'emplacement de la caméra, et que ce subterfuge permettait de faire apparaître une vérité profonde de la sensibilité japonaise, il faudrait reconnaître que ce moyen relèverait d'une figure de style originale, au croisement de la métonymie, de la métaphore et de l'antiphrase.

L'univers ozuien, en formation progressive depuis les années 1930, a basculé en 1949 dans un nouveau monde tout à fait factice. De la réalité, il n'est qu'un lointain souvenir, la stylisation croissante l'en ayant éloigné drastiquement. Un des mystères de l'image ozuienne est qu'elle atteint un tel degré d'esthétisation pour accueillir un quotidien des plus familiers. Ce monde factice paraît paradoxalement authentique, parce qu'il est autosuffisant : pour ne dépendre que de lui-même, ne doit-il pas être consistant et cohérent ? Avant de considérer cette proposition comme avérée, nous devons examiner de plus près une hypothèse

³⁴ Noël BURCH, *Pour un observateur lointain*, *op. cit.*, p. 191.

³⁵ Shigehiko HASUMI, *Yasujirô Ozu*, *op. cit.*, p. 153-154.

³⁶ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, *op. cit.*, p. 173. Traduction personnelle de « The most pertinent explanation for this staging option would treat it as a neither a reflection of social processes nor an involuntary expression of Ozu's personality, but rather an intentional transformation of a convention of Hollywood cinema. Ozu, that is, selected these eyelines because they best met the goals he conceived for his formal system, not because they reflected a prior reality outside the film. »

contradictoire que nous avons déjà rencontrée, celle du monde d'objets.

Un monde d'objets ?

L'hypothèse du monde d'objets a été élaborée par Clélia Zernik, dans un cadre d'étude particulier qu'il faut rappeler. Le titre de son ouvrage, *L'Œil et l'objectif : la psychologie de la perception à l'épreuve du style cinématographique*, est éloquent sur son projet : il s'agit de confronter un champ d'étude, la psychologie de la perception, et un autre, le cinéma, dont l'autrice suppose qu'il pourra permettre d'établir les forces et les limites du premier. Le style très identifiable d'Ozu était idéal pour cette étude, qui émet un certain nombre d'analyses sur l'œuvre de ce dernier. De ce travail, nous avons déjà évoqué, dans le premier chapitre, que le cinéma d'Ozu représente un monde d'objets, construit sans l'intervention du regard du spectateur, mis à distance au-delà d'une surface plane infranchissable, régi par conséquent par une visibilité pure, antinomique avec l'idée de vie. Dans le deuxième chapitre, nous avons critiqué l'idée que ce monde serait mis à disposition du spectateur, car précisément ce dernier ne peut s'en saisir comme dans des fictions plus conventionnelles. Mais il faut aller plus loin pour déterminer si nous devons faire nôtres les déductions de C. Zernik.

L'Œil et l'objectif traverse à peu près tous les aspects stylistiques du cinéma d'Ozu que nous avons traités jusqu'ici et au-delà. Si nous y revenons, c'est parce que sa logique, issue de son cadre d'étude exogène au cinéma, propose une vision générale qui nécessite un examen global ; mais aussi parce que cette interprétation est a priori contraire à la nôtre et mérite une investigation attentive. Tout d'abord, le style cinématographique est pour Zernik la traduction systématique d'une perception particulière d'auteur – ce qui l'oppose souvent à Bordwell pour qui les choix ozuiens relèvent de l'arbitraire –, comparable à une pathologie de la perception normale. Le style est une Forme complète (« physiognomonique ») et non une somme de manières de faire (« caricature ») : il y a « une préséance du tout du style sur ses diverses expressions » qui invite par conséquent « à comprendre beaucoup plus qu'à observer et à toujours relier les variables à une signification d'ensemble cohérente », c'est-à-dire à donner une interprétation transversale³⁷. C'est cette compréhension du style, motivée par la *Gestalttheorie* et en particulier les travaux de Rudolf Arnheim, qui lui permet d'établir ces paramètres généraux.

Pour Zernik, la perception d'Ozu se caractérise par une déshumanisation : grâce à

³⁷ Clélia ZERNIK, *L'Œil et l'objectif*, op. cit., p. 226-232.

l'unification des formes en une surface décorative et à l'élimination progressive du mouvement, le cinéaste établit le règne de la visualité pure, qui exclut toute participation du spectateur dont le regard est neutralisé. Plus particulièrement, la position de la caméra, basse et relative à la hauteur des personnages, illustrerait un seul des deux aspects de la localisation des objets dans la perception normale : l'aspect « rétinien », qui voit plus petit les objets situés plus loin, est minimisée au profit de l'aspect « cognitif », qui ne se laisse pas abuser par les déplacements sur la rétine et stabilise la perception. De plus, la position basse est en fait un cadrage sur le « milieu géométrique » (le ventre) de l'humain plutôt que son « centre affectif » (le visage). Ceci, associé à divers paramètres qui intègrent les personnages dans le fond – éclairage continu, travail sur la netteté, sur les couleurs et les motifs –, permet à l'autrice d'affirmer que la caméra propose un regard qui pourrait encore être celui d'un humain « mais d'un regard qui traiterait l'homme comme une chose », ou encore qui présente « un monde très socialisé d'un point de vue non-socialisé ». C'est une représentation extérieure au monde, observée de façon désincarnée, de façon à ne pas concerner le spectateur. Le monde d'Ozu est une image que l'on regarde comme une suite de tableaux inertes³⁸.

Mais il ne faudrait pas en déduire que ce monde est vu au travers d'une fenêtre, que l'extériorité est juste un état de fait : pour la philosophe, les personnages eux-mêmes peinent à être considérés comme tels par le spectateur. En effet, la frontalité des champs-contrechamps empêche la perception d'un « champ » ouvert, tandis que la géométrisation de l'espace rend l'image plane : ces deux aspects empêchent la perception d'une altérité dans les images³⁹. Mais c'est aussi le jeu minimal des acteurs, la limitation de leur mouvement, qui tend à les réduire à des automates. Il y a un trop plein dans l'image (décoratif, accumulation d'objets, de détails), mais tout est fait de la même matière (il n'y a pas de jeu sur les textures et l'ensemble présente une grande homogénéité visuelle). Tout ceci converge vers l'idée d'une réduction du monde au visuel, et à leur nature d'images « construites comme des images, faites de main d'homme, comme des tableaux, et non comme des portions de réel⁴⁰ ». Dans cette optique, le monde décrit par Ozu est bel et bien factice, habité de créatures mécaniques qui agissent devant la caméra dans une indifférence parfaite, provoquant en retour de la part du spectateur

³⁸ *Ibid.*, p. 87-89. Notons que Clélia Zernik prend le temps de démontrer la capacité du cinéma à effectuer l'implication de ses usagers, ce qui lui permet d'affirmer que « le film reconstitue un milieu englobant où le spectateur peut s'orienter, anticiper, s'ouvrir à l'intersensorialité » (p. 273). Toute sa méthode consiste justement à montrer que les mécanismes normaux de la perception de la réalité sont aussi utilisés au cinéma, mais qu'ils y deviennent des variables dont la modulation permet de caractériser le style cinématographique.

³⁹ *Ibid.*, p. 89-92.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 92. Sur l'organicité des acteurs, voir p. 166-170. Sur la surcharge décorative, voir p. 124-128. Sur la texture, voir p. 151. Le trop-plein de l'image a aussi été étudié par Basile DOGANIS, *Le Silence dans le cinéma d'Ozu*, *op. cit.*, p. 13.

un investissement que nous pourrions comparer à la contemplation d'un terrarium peuplé de phasmes : une activité qui peut être très intéressante et même avoir une portée esthétique, mais qui n'invite ni à l'engagement corporel, ni à l'investigation psychologique.

Résumer tout un ouvrage en quelques paragraphes ne rend que difficilement honneur au travail accompli, mais cette revue rapide suffit à le situer : la vision de Zernik s'éloigne notamment de celle de Bordwell quant aux interprétations des choix formels d'Ozu, mais aussi de tous les discours transcendants, car la distance opérée par les films n'est pas celle visant le détachement du monde ou l'éclosion du spirituel, mais pragmatiquement celui de la singularité perceptive du cinéaste. Nous reviendrons sur ses conclusions originales et stimulantes dans le dernier chapitre. Développons maintenant ce qui nous oppose à la vision du monde d'objets.

Notre critique repose sur trois remarques. La première : l'autrice se limite à l'analyse des mécanismes de la perception et élimine par conséquent le contenu narratif et thématique des films. C'est un choix méthodologique parfaitement justifiable, mais symétriquement opposé au nôtre. La deuxième, c'est que cette limite ne l'empêche pas d'en arriver à des déductions qui dépassent le périmètre de son étude. Autrement dit, certaines interprétations confortent la négligence de la narration par Ozu... qui est en fait un parti pris de l'analyse. Comment en effet affirmer la « dissolution du narratif dans le graphique⁴¹ » en n'analysant que l'aspect visuel et aucunement la façon dont le narratif se déploie ? Autre exemple, lors d'une analyse de la séquence du Toriy Bar du *Goût du saké* : « Ce qui est donné à voir et à comprendre dans le parallélisme du *sojikei*, c'est la communauté de destins des deux hommes [...]. Il est faux de dire que les films d'Ozu sont sans histoire ; leur histoire est celle des réorganisations formelles des éléments du décor plutôt que celle des personnages⁴² ». Est-il possible de déterminer une communauté de destins entre deux hommes en ignorant la réalité de leurs personnages ? Pourrait-on comprendre cette proximité si nous ne savions pas qu'ils avaient servi sur le même cuirassé pendant la guerre ? Au contraire, peut-on vraiment parler de communauté de destins, quand l'un est un ancien matelot devenu garagiste, l'autre un capitaine de vaisseau devenu chef d'entreprise ? Nous avons montré dans le troisième chapitre

⁴¹ *Ibid.*, p. 99. Dans ce passage, Zernik établit en fait une équivalence entre le narratif et le jeu des acteurs, comme si le jeu était le seul vecteur du narratif. Le jeu minimal d'acteurs confondus dans l'arrière-plan suffirait donc à affirmer la dissolution du narratif dans le pictural. C'est un point de vue auquel nous souscrivons d'autant moins que nous avons montré dans le deuxième chapitre que le jeu des acteurs ne pouvait pas être réduit à un minimalisme quel que soient les rôles et les situations, mais plutôt à une préférence pour certaines sphères de gestuelle (C. Viviani). Toutefois, l'analyse par l'autrice de l'importance de la forme du corps des acteurs dans la composition est pertinente.

⁴² *Ibid.*, p. 107.

que les règles de composition ozuiennes, dont le *sojikei*, n'étaient pas réductibles à des symboles, n'avaient pas de sens intrinsèque et qu'il était nécessaire d'en sous-peser le contexte pour les interpréter.

Ce qui nous mène à notre troisième remarque : la théorie de Zernik s'élabore autour de quelques films choisis, (par utilité croissante) : *Fleurs d'équinoxe*, *Dernier caprice* et *Le Goût du saké*. La plupart des autres films analysés le sont par commentaire d'analyses déjà connues (l'inénarrable travelling comique de *Gosses de Tokyo*). Là encore, la philosophe justifie sa méthode de façon légitime et convaincante : l'idée que le style est une forme globale et l'importance donnée à la compréhension de ce système, implique la cohérence de l'ensemble. Dans cette optique, l'analyse de tel film peut être élevée en généralité sans trop d'effort. C'est le point principal qui nous sépare des postulats de *L'Œil et l'objectif* : au contraire, nous pensons que la seule accessibilité que nous puissions avoir au monde filmique est le symptôme, l'œuvre située, et que le style ne se comprend comme ensemble qu'a posteriori. Si la patte, la manière, peut se distinguer dès la première œuvre, c'est l'accumulation des travaux qui renforce la sensation d'un style. La différence peut paraître philosophique, mais elle implique un rapport différent à l'accident et à l'analyse. Dans le premier cas, il n'y a pas d'accident car l'analyse identifie les tenants du style tel qu'il a été compris et théorisé. Dans le second, les accidents inquiètent toujours le cadre théorique établi et l'analyse doit mener à l'articulation dialectique de modèles différents et potentiellement contradictoires.

Pour incarner cette critique du monde d'objets, reprenons quelques analyses qui nous semblent pouvoir être déplacées. Dans *Fleurs d'équinoxe*, l'autrice prend l'exemple de la séquence d'idylle au lac Biwa pour illustrer comment Ozu fait exploser l'unité du mouvement par la décomposition et le faux raccord. Pour se rendre au garde-fou, Kinuyo Tanaka se lève depuis le banc et avance, la caméra coupant son mouvement en deux plans différenciés d'un angle de 90°, de part et d'autre de l'axe du mouvement de l'actrice⁴³. Pourtant, on peut remarquer que le « faux raccord » est amoindri par la distance à l'objet (l'un des plans est un plan américain, l'autre un plan de demi-ensemble), ainsi que l'effort de continuité au moment

⁴³ *Ibid.*, p. 171. Précisons qu'un autre argument de notre critique est la comparaison de cette séquence avec celle, dans *Rashômon*, de la découverte du corps du samouraï par le bûcheron. Kurosawa préserve l'élan, l'énergie du mouvement par ses cadrages, au contraire d'Ozu. Cela est vrai, mais la comparaison paraît peu pertinente : il n'échappera à personne que le bûcheron traverse le bois pendant près de trois minutes, quand la distance parcourue par Tanaka se réduit à quelques mètres, parcourus en quelques secondes. Dans le cadre strict d'un ouvrage sur la psychologie de la perception – et même du cinéma –, le choix de Zernik de comparer deux styles très différents (Kurosawa et Ozu) et un troisième plus médian (celui de Mizoguchi) se justifie. En revanche, le deuxième temps de cette étude, qui fait d'un exemple sélectionné dans un but précis une généralité du style de l'auteur, est plus critiquable.

où l'actrice se rassoit (elle pose la main sur sa mallette selon une continuité exacte). Le mouvement est certes décomposé et reconfiguré de façon géométrique par le montage, mais il est exagéré de parler d'explosion du sens de l'espace. En outre, l'unité du mouvement recomposé étant associée à l'intentionnalité de ce déplacement, le minimalisme ozuien ferait perdre l'élan intentionnel. Or cette affirmation n'est possible qu'en analysant ce trajet de façon isolée : si la mère se lève, c'est pour faire signe à ses filles embarquées et les inviter à la prudence (fig. 4-6). Puis quand elle retourne à la barrière avec leur père, c'est encore pour les saluer sans autre recommandation. Est-ce le mouvement en tant que déplacement qu'illustre ici Ozu, ou bien le mouvement que constitue l'élan affectif des parents pour leurs filles ? Nous penchons pour la seconde solution, qui est l'hypothèse issue de la logique de la séquence, qui est un moment privilégié de la narration, qui est un cas de figure de la filmographie et qui nous informe sur les relations entre les personnages.

Dans le même ordre d'idées, Zernik détermine le rapport d'Ozu à l'empathie exclusivement à partir de la séquence du *Torys Bar*, dont la marche militaire exercerait une contagion émotionnelle du sourire béat des personnages⁴⁴. D'une part, il nous semble que cette contagion ne peut être identifiée qu'en écartant le contenu, qui réfléchit pourtant sur la défaite du Japon, ouvre sur l'éventuel malaise des personnages, leur possible aliénation aussi. On peut entendre l'analyse de Zernik, mais elle ne saurait devenir un schéma général, lorsqu'on compare avec les autres évocations de la guerre ou les autres rôles de Daisuke Kato. Quant à l'idée de contagion émotionnelle, privilégiée sur toute empathie ou sympathie, peut-elle résister à l'attention portée aux sentiments des femmes d'*Été précoce*, à celui d'injustice de *Bonjour* ? Dernier exemple, dans ce dernier film, Zernik estime que l'omniprésence du motif écossais « paralyse l'image et le fonctionnement global des facultés perceptives du spectateur⁴⁵ », ce qui est pertinent quant à la narration seconde portée par la visualité, mais paraît excessif pour décrire un des films les plus accessibles d'Ozu⁴⁶.

Ainsi, même si nous pouvons nous accorder avec les observations de Clélia Zernik, nous ne pouvons suivre ses conclusions quant au contenu du monde. Les personnages sont moins des marionnettes que des créatures fantastiques. On pourrait arguer, par exemple, que pour un monde quotidien, nous observons très peu la douleur physique, et en deçà, les besoins

⁴⁴ *Ibid.*, p. 254-258.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 239.

⁴⁶ Nous nous permettons une petite anecdote issue de deux séances de ciné-club données sur *Bonjour* : s'il est vrai qu'aucun spectateur ne pouvait disposer précisément les maisons du quartier (et encore, certaines personnes faisaient preuve d'une mémoire spatiale impressionnante), aucun non plus ne se sentait perdu dans les agencements des rues et des plans et encore moins par le déroulement des événements. Tout en reconnaissant le filmage particulier d'Ozu, le public reste mobilisé par la clarté de sa narration, et sensible à l'humour et à l'émotion du cinéaste.

quotidiens peu nobles. Seuls les enfants semblent uriner (*Été précoce, Bonjour*), alors que même le Canard de Vaucanson était capable de donner la juste conclusion d'une digestion réussie. Mettre ce défaut de représentation sur le compte d'une pudeur toute japonaise serait une erreur, à en croire Tanizaki pour qui le rapport des Japonais à leurs toilettes est bien moins pudibond que celui des occidentaux⁴⁷. En tout cas, ces derniers éléments confirment la facticité du monde, mais ne remettent pas en cause la vitalité des personnages et de leurs narrations, que nous avons longuement mis en lumière dans la première partie. Résumons avec cette phrase cruciale de la philosophe : « La forte matérialité de l'image témoigne de l'indifférence du monde. L'expérience de la solitude chez Ozu passe par un univers d'objets et par une métamorphose du monde en objet⁴⁸. » Pour nous, les premières moitiés de ces deux phrases est juste (la matérialité et l'expérience de la solitude sont des constats), mais les moitiés qui leur répondent sont discutables (l'indifférence du monde et la métamorphose du monde en objet sont des interprétations). Relevons ces interrogations auxquelles nous répondrons plus loin : dans quelle mesure le monde d'Ozu est-il *indifférent* ? Quel est d'ailleurs ce *monde* qui serait métamorphosé en une somme d'objets ? En somme, quel est le rapport entre *les mondes* ?

2 – Une illusion qui se donne comme telle

Les réflexions qui ont précédé convergent vers la vision d'un monde artificiel constitué de toutes pièces pour les histoires ozuiennes. Ne nous y méprenons pas : ceci ne remet aucunement en question le caractère quotidien du monde, puisque nous avons qualifié ce dernier comme étant un mode d'apparaître : les films mettent en images la logique quotidienne, l'idée de quotidienneté, non uniquement des éléments quotidiens et encore moins une réalité du quotidien. Mais l'originalité de ce monde artéfactuel, c'est qu'il se présente comme tel. Les sentiments d'évidence, d'authenticité ou d'universalité, qui ont pu être associés à ce cinéma, sont des effets produits par les films, qui travaillent par ailleurs la mise en évidence de leurs artifices. C'est en cela aussi que l'univers ne peut être seulement compris comme la vision d'un monde traité par un prisme déformant : il s'agit plutôt d'une modélisation structurée, suffisamment complexe pour être perçue comme réaliste, et usant de

⁴⁷ Jun'ichiro TANIZAKI, *Éloge de l'ombre*, op. cit., p. 19-23. Ce passage est d'ailleurs le tout premier problème traité par l'essai, ce qui en montre l'importance.

⁴⁸ Clélia ZERNIK, *L'Œil et l'objectif*, op. cit., p. 157.

dispositifs autosuffisants simulant l'altérité.

L'artifice avoué

Nous avons déjà rencontré certaines situations où Ozu pointe l'artificialité de son monde. Parmi les exemples les plus remarquables, on trouve la composition de figures similaires (*sojikei*) ou bien le ballet des employés au début de *Printemps précoce*, qui pourrait d'ailleurs être assimilable à un *sojikei* géant⁴⁹. Mais il existe de nombreux autres cas qui créent par exemple de la continuité là où il n'y en a pas. L'élan créateur d'ordre, que nous décrivions en chapitre trois, est un opérateur d'artifice puisqu'il tente d'augmenter la consistance du monde en suggérant une unicité au-delà de ce qui est compréhensible. Pour le dire autrement, les mondes fictifs représentent et signifient, mais celui d'Ozu, via cet élan, représente plus que la réalité fictive et ce faisant, prétend signifier plus que ce qu'il ne signifie. C'est ce qui permet à la fois la richesse interprétative de l'œuvre et les limites d'un modèle qui voudrait tout expliciter. C'est un monde qui incite à la surinterprétation, mais autorise cette dernière par son ouverture.

Dans les *Sœurs Munakata*, après que Mariko a feint de déclarer ses sentiments à Hiroshi, elle se rend chez M^{me} Mashita. Le dernier plan de la première séquence montre un coin de l'appartement de l'homme, chargé de meubles et de bibelots. À droite, un fauteuil en bois occupe l'amorce : seul le dossier est visible tandis que les bras sont hors champ. Le premier plan de la séquence suivante montre le couloir de chez M^{me} Mashita. À gauche, seuls les bras d'un fauteuil en bois sont visibles. La portion de meuble en hors-champ correspond exactement à celle dans le champ de l'autre plan et vice-versa, l'emplacement correspondant de façon rigoureuse. Ainsi, tout se passe comme si, entre les deux plans, la caméra avait conservé les mêmes axe et angle et s'était déplacée d'un mètre sur la droite. Or il est impossible de se tromper, le premier plan montrant un coin dans un intérieur à l'occidentale, le second un couloir à la japonaise. Peut-on interpréter cet étrange raccord ? Mariko se rend chez M^{me} Mashita pour déterminer si cette dernière espère se marier avec Hiroshi, ce qui inquiète la jeune sœur, non pas pour elle-même (sa déclaration était fausse), mais pour sa propre sœur Setsuko qu'elle voudrait voir fréquenter Hiroshi à nouveau. Mais cela justifie-t-il

⁴⁹ D'ordinaire, le *sojikei* compare deux ou trois personnages qui effectuent un même geste. L'idée est de faire sentir une similarité entre deux corps, qu'ils aient quelque chose en commun ou non. La séquence des employés donne justement le sentiment que tous les travailleurs se déplacent comme un seul homme vers la gare, que chacun d'entre eux est une cellule qui compose le corps social. Les deux collègues – introduits eux-mêmes par un *sojikei* (ils fument de façon synchronisée) – qui observent la rue depuis le bureau à Tokyo, se définissent comme « 1/340 000^e » de ce corps.

de relier ces deux espaces de façon si précise⁵⁰ ? Ce type de plan met au défi l'interprétation. En tout cas, il ne s'agit pas de « faux » raccord, mais plutôt de raccord inventif, irréductible à un sens, voire trompeur et improductif, en un mot, de faux semblant.

Mais il faut insister sur la fausseté prétendue de ces raccords, qui permettent à Ozu de rendre l'espace très particulier. Il y a des situations que nous percevons plus simplement que la réalité : c'est le cas de la « frontalité » du champ-contrechamp habituel, qui est perçue assez simplement comme un face-à-face, alors que les personnages, disposés en *sujikai*, sont pivotés⁵¹ (les yeux, le visage ou le buste, les jambes ne sont pas dans la même direction, un seul segment étant frontal) et opposés (la frontalité apparente dissimulant une position parallèle ou perpendiculaire des personnages). D'autres situations sont perçues de façon compliquée parce qu'elles le sont effectivement : on l'observe à la faveur de certains cut à 90 ou 180°, comme les changements d'angle lors des conversations de *Fleurs d'équinoxe* (entre les parents ou entre Wataru et Kaoru) – que nous avons déjà analysées – dans lesquels l'œil avisé peut avoir l'impression que les objets ont changé de place alors que ça n'est pas le cas ; c'est la disposition complexe de la table, associée à la saute d'angle, qui donne cette impression. Il y a enfin des cas dont la caméra d'Ozu rend la perception ardue alors que les emplacements sont plutôt simples. Décrivant l'arrestation de Kenji dans *Va d'un pas léger*, David Bordwell retrace ainsi le face-à-face du personnage avec la police : « Ils regardent à leur gauche dans leur plan moyen dédié, mais le plan suivant le place carrément à leur droite⁵². » Or ce deuxième plan a abusé le théoricien, car le personnage se trouve bien à leur gauche. En revanche, la caméra cadre obliquement la scène, ce qui permet d'apercevoir Yasue, au centre mais plus loin, ce qui correspond à la droite du policier (dont on voit le profil gauche). De plus, le policier regarde le visage de Kenji qui a la tête baissée : ce visage se trouve bien à gauche de l'agent, même si l'on peut arguer que le corps du prévenu occupe davantage l'espace à sa droite. Ainsi, quel que soit le degré de complexité de la construction et le degré de difficulté de sa lecture, les plans respectent la position des choses et des êtres, respectent, en ce sens, la réalité dont la diégèse n'admet ni ubiquité ni téléportation. La forme contribue donc aussi bien à rendre compte de cette réalité normale qu'à la dépeindre de façon étrange par des raccords qui n'ont rien de faux mais tout d'artificiel.

⁵⁰ Les deux premiers plans dans la maison de M^{me} Mashita sont raccordés de la même façon : grâce à un tabouret situé en amorce. Malgré leur proximité, il s'agit encore d'un faux semblant qui ne paraît pas plus justifié.

⁵¹ Pour rappel, Bordwell parle de « torqued figures » : le mot est difficile à traduire dans la mesure où « tourné » ne rend pas compte de la posture peu naturelle, tandis que « tordu » ou « contorsionné » paraît excessif.

⁵² David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 95. Traduction personnelle de : « They look to their left in their own medium shot (fig. 69), but the next shot puts him squarely to their right (fig. 70). »

Reconnaissons néanmoins qu'il ne faut pas trop surestimer l'importance de la différence au réel. La fiction est fiction parce que « la frontière entre ce qui prétend à un statut véridique et ce qui n'y prétend pas est plus vitale que celle entre ce qui est effectivement vrai et ce qui est effectivement faux⁵³ » : la fiction ne ment pas puisqu'elle ne cherche pas à dire la vérité. Toute fiction est référentielle même si elle s'éloigne du référent, tandis que ce qui n'a aucune espèce d'existence ne peut pas être représenté. En revanche, ce qui fait la particularité d'Ozu, c'est l'insistance avec laquelle le monde se présente comme référentiel et artificiel à la fois. Tout en montrant des mondes possibles, il rappelle qu'ils ne le sont que virtuellement, que tout cela est fabriqué. On peut se demander alors si cette méthode n'accomplit pas ce qui sera l'objet de l'art contemporain, « délier le pouvoir de montrer et de signifier⁵⁴ », ou en tout cas si elle ne l'appelle pas de ses vœux, en revendiquant qu'une part de sa monstration ne signifie rien et qu'une part de signification échappe au montré. Certes, c'est la définition même de l'art pour Rancière : des « opérations qui lient et disjoignent le visible et sa signification ou la parole et son effet, qui produisent et déroutent des attentes [...] soit précisément une altération de la ressemblance⁵⁵ ». Mais encore une fois, il est une chose de le faire et une autre de le rendre manifeste à tout moment. Ozu met en action cette dualité, comme il travaille sur la dualité de son art particulièrement mimétique : produisant des illusions autonomes – qui échappent à toute réduction et utilisation dans le réel – et hétéronomes à la fois – reproduisant un ordre extérieur⁵⁶. Schaeffer insiste de son côté sur le fait que la représentation mimétique est la « production d'un modèle mental ou symbolique fondé sur une cartographie isomorphe de la réalité à connaître, donc en vertu d'une relation de ressemblance (directe ou indirecte) entre les deux⁵⁷ ». Isomorphe, c'est-à-dire qui conserve tous les rapports entre les éléments mais qui peut en modifier la configuration dans l'espace (et le temps). Que la *mimesis* ne soit pas la ressemblance et que la dissemblance soit le travail de l'art en général relève de l'évidence, mais à l'instar de Zernik qui définit le style cinématographique dans son rapport à la perception, nous pourrions aussi le définir selon la façon dont il traite cette dissemblance. C'est à cet égard que l'amplification des moyens d'illusion et des moyens de lucidité, dont la simultanéité peut renverser les effets (l'illusion accusant son incomplétude, la lucidité poussant à la surinterprétation), est bien une caractéristique ozuienne identifiable.

⁵³ Jean-Marie SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction ?*, op. cit., p. 153.

⁵⁴ Jacques RANCIÈRE, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 34.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 13-15.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 120.

⁵⁷ Jean-Marie SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction ?*, op. cit., p. 81.

La valeur donnée à l'aveu de l'artifice est de nature à rapprocher l'univers d'Ozu des multivers contemporains, qui reposent sur « une cohérence supratextuelle dont le principe tient précisément dans une discordance, labyrinthique, de variantes divergentes : le ciment de l'ensemble n'est autre qu'une incohérence assumée et transcendée⁵⁸ ». C'est-à-dire qu'à l'intersection de plusieurs univers, de monde multiples qui eux-mêmes existent en de multiples versions, se superpose l'existence d'un « surunivers aux contours excessivement fluctuant⁵⁹ ». Comme Anne Besson le montre, les univers contemporains, dont la modalité propre est d'avoir plusieurs créateurs voire d'accueillir la participation de *fans*, naissent lorsque les mondes atteignent une « taille critique », soit parce que les auteurs ont ouvert de multiples voies dans un environnement fictif, soit parce que des « satellites » fictifs se sont greffés au centre fictionnel. Le concept de monde est la « force centrifuge » qui contrecarre – mais accueille aussi – l'éparpillement « centripète » de la nature de ces créations⁶⁰. Bien sûr, le mode de production du cinéma japonais entre 1949 et 1962 n'a rien en commun avec les mondes littéraires qu'analyse Besson : Ozu, assisté de son équipe, est considéré ici comme créateur unique. Pour autant, la façon dont le monde se constitue, elle, est comparable jusqu'à un certain point. Dans notre optique, ce qui permet la considération de l'univers, c'est bien l'accumulation d'opus se déroulant dans un même contexte – les *environnements* des films se ressemblant suffisamment pour insinuer un ensemble commun –, la multiplicité des voies – chaque *environnement* s'identifie comme virtualité inaboutie d'autres – et une certaine incohérence qui réclame une élucidation. Contrairement au monde d'objets de Zernik dont le sens est préalable et produit ses artefacts locaux, notre univers est produit par ses occurrences qui lui donnent ses caractéristiques.

Mais l'univers ozuien s'éloigne toutefois du concept de multivers (outre la concrétude de cette hypothèse, nous l'avons dit), la différence tenant sur la qualité du surunivers. Dans le multivers décrit par Besson, l'incohérence est assumée et transcendée par une cohérence supratextuelle, dont les contours sont fluctuants. Pour le dire autrement, le multivers contemporain est par définition inclus dans des logiques commerciales et par conséquent en constante expansion. Tout peut devenir prétexte à l'enrichir, y compris ce qui n'a rien à y faire *a priori*. Dans le cas d'Ozu, le surunivers (que nous avons appelé univers) est incohérent et inquiète la situation des films isolés (comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent),

⁵⁸ Anne BESSON, *Constellations*, *op. cit.*, p. 159.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 161.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 83-84.

tandis qu'il ne fluctue que peu, car les éléments qui le composent sont dans une logique de variation qui reconduisent les mêmes limites d'exploration. Ainsi, alors que le multivers explore méthodiquement, à l'infini, quitte à inventer des passages vers de nouveaux univers afin de repousser les limites de la fiction, l'univers d'Ozu explore de façon irrationnelle, en boucle, le même petit monde. Si le multivers est un « “grand non-récit” » dont les multiples « “petits” récits y donnent seuls un accès toujours limité⁶¹ », l'univers d'Ozu est un grand récit dont les petits récits donnent un accès illimité. La logique des mondes fictionnels et de leur utilisation, pour Besson, consiste encore à « assurer une continuité *par* la recombinaison imaginaire permanente⁶² ». Dans notre cadre d'étude, la continuité mondaine ozuienne est le résultat d'une forte implication interprétative, mais aussi de la forme même des films qui accueillent en leurs images une puissance imaginaire latente et disponible pour le spectateur.

L'absence de mauvais objet ou l'art de la déroute

L'artificialité du monde pourrait impliquer que le monde assume le caractère schématique de ses histoires et se contente de le développer à l'identique. En effet, si les diégèses habituelles et les intrigues qu'elles accueillent s'efforcent d'être originales, ou au minimum, d'agencer de façon nouvelle les éléments dont elles s'inspirent, on pourrait attendre du monde ozuien qu'il accepte l'absence totale d'originalité. Certains contempteurs diront que c'est le cas. Mais la logique d'Ozu est différente : plutôt que de viser l'originalité ou la reproduction, dans ses développements ou ses conclusions, le cinéaste déjoue l'attente du spectateur par la suppression du mauvais objet. Dans le premier chapitre, nous avons déjà évoqué le destin des prétendants au mariage, qui tendaient à être relégués au hors-champ lorsqu'ils étaient choisis par des entremetteurs, tandis que ceux qui entretenaient déjà des sentiments avec la jeune femme apparaissaient en pleine lumière. Ce constat nous guidait vers l'idée que la rencontre maritale était traitée comme un concept dans le premier cas, autorisant à évacuer la part éventuelle de violence du mariage arrangé. Nous devons maintenant poursuivre en nous demandant si le montrer-cacher du prétendant ne relève pas d'un même élan.

Comme nous le rappelions au début de ce chapitre, il est important de garder à l'esprit que les films sont des objets finis mais aussi des expériences que l'on découvre en fonctionnement, car c'est avec cette deuxième caractéristique que l'on peut dire, avec Jean

⁶¹ *Ibid.*, p. 484.

⁶² *Ibid.*, p. 479.

Louis Schefer, que le spectacle cinématographique est l'attente de quelque chose qui n'arrivera jamais. Devant le film qui se déroule devant lui, une partie du spectateur attend *concrètement* quelque chose – ce pourquoi il peut être déçu par le film – tandis qu'une autre partie sait que ce quelque chose ne peut se manifester exactement comme il l'a anticipé : « Je sais que quelque chose ne viendra pas mais je ne suis là que pour l'attendre⁶³. » Dans la situation décrite par Schefer, ce n'est en fait pas un quelque chose qui est attendu mais très précisément l'écart entre ce quelque chose et ce que propose le film : « Mais est-ce aussi pour cela même que nous allons au cinéma. Pour que le premier décalage et la première fissure apparus dans le temps (dans le monde et dans l'histoire de notre mémoire) soient enfin comblés en se refermant là même où il se sont ouverts⁶⁴. » Voir un film, en d'autres termes, c'est faire résonner le décalage entre mes attentes et le film, avec ce qui *me* sépare du monde. Mais il serait naïf de penser que tous les films effectuent ce prodige : beaucoup tentent au contraire de combler cet espace, de rattraper le spectateur, l'immerger dans la fiction pour l'englober dans le monde. Ce dont l'individu n'a pas besoin, il lui suffit d'être pour participer au monde, quelles qu'en soient les modalités : « Le monde humain et son réel habitable sont donc façonnés par un devenir et un désir, un *conatus* plus qu'une conformation organique⁶⁵ ». Si nous en passons par la philosophie spinozienne de Jean-Clet Martin, c'est qu'au rapport quotidien du cinéma d'Ozu se surajoute un rapport philosophique qui n'est pas réductible à la transcendance mais s'explique aussi par la rencontre incongrue entre un matérialisme (le monde est la seule chose à laquelle l'humain a accès) et un idéalisme (l'esthétique sait mettre ce monde en branle). Les choses sont, quel qu'en soit notre degré de connaissance et d'acceptation, ce qui n'empêche d'enrichir notre compréhension de celui-ci par ce qui n'est pas, plus ou pas encore. Dans cette optique, la rétention d'information dans un film permet de faire coexister la voie actualisée et ses virtualités non accomplies, en repoussant l'actualisation dans l'indéfini du virtuel.

À ce rapport actuel-virtuel répond une autre dualité – qui ne lui est pas équivalente – celle établie par Renaud Barbaras entre le désir éprouvé et le désir transcendantal ainsi qu'entre les objets qu'ils recherchent, respectivement le *visé* et *désiré*. Pour le philosophe, le désir ne peut envisager le désiré qu'en se donnant un visé qui le déçoit et le relance. Cette substitution n'est pas une erreur de la part du désir, piégé par un mauvais objet, mais une sorte de pause, dans la quête du désiré, du désir qui séjourne brièvement au contact du visé.

⁶³ Jean Louis SCHEFER, *L'Homme ordinaire du cinéma*, op. cit., p. 159.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 125.

⁶⁵ Jean-Clet MARTIN, *Plurivers : essai sur la fin du monde*, Paris, PUF, « Travaux pratiques », 2010, p. 62. Le terme de *conatus* renvoie au concept décrit par Baruch Spinoza dans l'*Éthique* (III, propositions VI, VII et VIII).

En ce sens, il apparaît déjà que le visé n'est pas étranger au désiré au sens où celui-ci ne renvoie pas à tout autre chose. Leur rapport n'est donc en aucun cas celui de l'illusoire au vrai, ni même du signe à ce qui est signifié ou annoncé. Bien au contraire, si le visé relance le désir, c'est bien parce qu'il ouvre sur le désiré et, d'une certaine façon, l'incarne⁶⁶.

Incarnation du désiré, le visé informe le désirant sur la nature de son désir. C'est la rencontre avec le visé qui permet au désirant d'effleurer ce qu'il désire profondément et de lui procurer un nouvel élan pour poursuivre sa quête. Ainsi, lorsque nous parlons d'absence de mauvais objet dans la période tardive, ce n'est plus seulement parce qu'Ozu ne le montre pas, mais parce qu'il n'y en a pas. Insistons-y : le fait qu'Ozu ne montre pas ce mauvais objet, nous ne le comprenons pas comme une dissimulation de sa part – qu'elle soit due à de la pudeur ou de la malhonnêteté – mais comme l'affirmation d'un discours sur le désir qui désavoue l'idée même de mauvais objet et ne reconnaît que la différence entre visé et désiré.

Ce que le cinéaste tend à masquer, c'est donc l'objet lui-même, le visé, et non un visé qui serait fautif. Mais de quel désir parlons-nous ? Pour Clélia Zernik, les images apersonnelles et inorganiques impliquent qu'« il n'y a pas d'objet identifié de l'émotion chez Ozu⁶⁷ » et qu'« il y a une dépersonnalisation de l'émotion qui semble ne pouvoir être attribuée ni au personnage ni au spectateur, mais qui paraît plus ample, plus anonyme⁶⁸ ». Au contraire, nous affirmons que l'émotion, liée au désir que relancent les images, est liée à la fois aux personnages, qui l'éprouvent diégétiquement, et au spectateur qui reçoit cette œuvre. Les occultations dont fait preuve le cinéaste déjouent bien plus souvent le visé du spectateur que celui des personnages, mais permettent au récepteur de l'œuvre de comprendre les habitants de la fiction. À ce titre, l'amour sans objet devient une figure du désir. Nous aimerions étoffer cette affirmation d'une nouvelle analyse de *Printemps tardif*, qui préside la ligne martiale de la filmographie et donc son thème, décisif, du désir.

Le premier film de la période tardive commence par sept séquences d'exposition (sur vingt-sept). Dans celles-ci, Noriko est présentée dans un quotidien parfaitement rythmé, dans lequel il semble n'y avoir aucune aspérité. La jeune femme ne connaît pas le désir, dans la mesure où elle est comblée, ce dont témoigne son visage variant de la plénitude à l'enthousiasme en passant par la sérénité. Son père, Hattori et Onodera (par ordre d'apparition) jouent les rôles de repères dans cette régularité apaisante. La sixième séquence est le point culminant de cette exposition : Noriko et Hattori se baladent à bicyclette en bord

⁶⁶ Renaud BARBARAS, *Le Désir et le Monde*, op. cit., p. 59. Voir aussi p. 58.

⁶⁷ Clélia ZERNIK, *L'Œil et l'objectif*, op. cit., p. 263.

⁶⁸ *Ibid.*

de mer. Cette séquence figure-t-elle un désir et si oui lequel ? Les deux personnages apparaissent chacun en plan rapproché, radieux, et en plan moyen cadrant leurs déplacements synchronisés (de dos et s'éloignant de la caméra, de face et s'en rapprochant, de profil et de plus loin, de gauche à droite). Puis les deux bicyclettes arrêtées construisent un *sojikei* avec les personnages eux-mêmes alignés sur une hauteur surplombant la plage. Ils discutent, Noriko se dit jalouse au travers d'une métaphore qui ne convainc pas Hattori : « *Quand je coupe des cornichons, les tranches restent collées ensemble* ». Malgré l'intensité des regards de Noriko et ses sous-entendus, il est difficile d'affirmer qu'elle désire une relation amoureuse avec son compagnon, si toutefois on prend au sérieux ce qu'elle affirme à son père lors de la huitième séquence : certes, elle apprécie les gens comme lui, gentils et doux, mais elle le sait déjà fiancé. Ce n'est d'ailleurs qu'ainsi que l'on comprend que la conversation sur la jalousie suivait probablement l'annonce de ces fiançailles, à laquelle Noriko répondait avec humour. C'est ce qui nous avait convaincu précédemment que Noriko envisageait sa relation avec Hattori comme *déjà* effective : à ce titre, le désir qu'elle peut éprouver à ce moment est intransitif, transcendantal.

Les séquences sept et huit constituent l'élément déclencheur de l'intrigue, la tante Masa persuadant son frère d'entamer les recherches pour marier Noriko. Bien que les premières investigations de Shukichi fassent éclater de rire la jeune femme, elles ne sont pas sans effet : dès la séquence neuf, le concert montre un changement d'attitude chez les personnages. Hattori est manifestement déçu d'être seul au concert : il comptait partager ce moment avec une amie. La déception de Noriko marchant seule dans la rue est plus problématique. C'est ici que s'opère la désublimation⁶⁹ de son désir : les investigations du père ont fait comprendre à Noriko que ce dont elle jouissait n'est pas éternel, qu'elle aurait pu le prolonger mais que l'occasion est manquée. Elle ressent alors son désir comme transitif (pour Hattori) et donc immanent, ce qui provoque en elle le trouble. Au cours de sa révolte des séquences suivantes, on retrouve ce rapport au désir dans ses propres mots : face à Aya [10], elle se moque des conseils d'une divorcée qui pense pouvoir mieux choisir la deuxième fois ; face à sa tante, elle se constitue comme seule capable d'étancher les désirs de son père ; au théâtre nô, nous l'avons vu, elle en devient incapable de reconnaître dans l'échange entre son père et M^{me} Miwa de simples amabilités et non un intérêt amoureux. Cette incapacité est

⁶⁹ Pour Barbaras, le désir sublimé (qui ne vise que le *désiré*) est le désir authentique, tandis que le *visé* est une rétrogradation de ce désir, ramené à un objet du monde : « Le désir prétendument sublimé est en vérité le désir authentique, la sublimation le mode même du désir comme désir se débordant toujours lui-même en vertu de sa relation originare au monde. Les signes s'inversent alors : le phénomène premier relève de ce que nous pourrions nommer une *désublimation* du désir ». Renaud BARBARAS, *Le Désir et le Monde*, op. cit., p. 90.

due à sa nouvelle compréhension de la situation : elle n'est plus l'avenir de son père car ce dernier a un visé extra-familial. Lorsque Noriko envisage enfin le mariage, Aya lui demande franchement si ses hésitations ne découlent pas de sa peur de la déception, qu'elle a déjà affrontée douloureusement plus jeune. Elle n'est d'ailleurs pas seule à penser à la déception : la tante craint la pilosité de M. Satake, idée saugrenue que lui suggère le prénom de ce dernier, Kumataro, dont le diminutif (Kuma signifie ours en japonais) lui semble ridicule.

Si le déroulé des péripéties s'accompagne d'un questionnement sur l'incarnation du désir et son éventuelle déception, comment y répondent les dernières séquences ? La vingt-troisième séquence est connue pour l'image du vase. Ce dernier détourne-t-il vraiment le spectateur de l'image inadéquate (l'inceste) introduite par la séquence, ou bien plus prosaïquement, de son dialogue ? En effet, le plan du vase s'invite après l'absence de réponse du père, qui semble s'être endormi, alors que Noriko s'apprête à expliquer qu'elle a trouvé très déplaisante l'idée d'un remariage avec M^{me} Miwa. Dans la vingt-cinquième, où Noriko récidive, le père coupe ses paroles et impose la nécessité de tenter sa chance avec Satake. Entre ces deux moments, le père et Onodera se retrouvent au Ryoan-ji, le temple au jardin zen bien connu. Cet enchaînement ne permet pas un retour au *désiré* mais suggère au contraire la nécessité d'avoir confiance en le *visé* pour trouver le bonheur. Pour Clélia Zernik, le temple est une métaphore du cinéma même d'Ozu, où la perception s'associe toujours à l'imagination et la mémoire⁷⁰. Mais cette déduction lui vient du jardin réel du Ryoan-ji, dont toutes les pierres ne sont jamais visibles en même temps : dans le film, les différents points de vue choisis (dont un plan d'ensemble inhabituellement haut, fig. 3) ne rendent pas tout à fait compte de cette réalité. Dans ce cas, Ozu ne nous dit-il pas qu'il est possible de voir *et* de ne pas voir, de faire le choix de voir *ou* de ne pas voir ? C'est en tout cas ce qui se joue autour de Kumataro Satake : on ne sait en fait pas s'il sera possible d'être heureuse auprès de lui ou non, nous savons en revanche qu'il est un visé, pouvant donner une meilleure sensation du désiré. Mais si pour atteindre cet objectif, la jeune femme est amenée à affronter cette rencontre, le spectateur, pour le même résultat, doit y renoncer.

⁷⁰ « Ce jardin zen a comme particularité de se composer de quinze pierres émergeant sur une surface de sable blanc et de ne posséder aucun point de vue privilégié d'où on pourrait le contempler dans sa globalité. Le spectateur est ainsi amené à se déplacer pour voir surgir progressivement ses différentes facettes. Percevoir le jardin du Ryoan-ji suppose une temporalité, une promenade ; il n'est pas de point de vue d'où il se laisse entièrement embrasser et l'expérience que l'on en fait ne peut être que progressive. Elle suppose l'intégration de ce que l'on en a vu à ce que l'on en voit actuellement, ce que l'on en anticipe à ce qu'il a déjà révélé. Elle suppose vision actuelle, mais également mémoire et imagination. » Clélia ZERNIK, *L'Œil et l'objectif*, op. cit., p. 222-223. Voir aussi p. 224. Notons qu'Ozu ne cadre certes pas tout le jardin d'un seul coup, mais il joue peu sur la capacité des pierres à se cacher l'une l'autre.

Ce qui fait retour, ce qui ne revient pas

La grande leçon d'Ozu, c'est de montrer que tout reste possible malgré la restriction des possibles. C'est un traitement particulier de la réalité qui consiste à ne pas tout expliquer, selon un réalisme qui accepte l'ignorance et l'accident, et à ne pas tout montrer, selon une pudeur que l'on respecterait aussi dans la réalité. Ce qui est su ne l'est qu'en accompagnant les personnages, qui ouvrent et révisent, par eux-mêmes et petit à petit, les facteurs généraux qui donnent aux films leur cohérence narrative⁷¹. Ainsi, même si une femme est tôt ou tard confrontée au mariage, elle peut y trouver de l'amour (Ayako Miwa) ou non (Fumiko Mamiya, dans *Fin d'automne*), construire une relation (Kiyoko Hirayama) ou non (Taeko Satake), elle peut même divorcer (Aya Kitagawa), espérer se remarier (Oyoshi) ou non (Akiko Miwa). Un homme peut être satisfait dans son couple (Wataru Hirayama) ou non (Koichi Hirayama), auquel cas être tenté par une relation extra-conjugale (Shoji Sugiyama) ou ne rien en faire (Mokichi Satake), il lui arrive d'être veuf et de vouloir se remarier (le Taureau) ou non (Shukichi Somiya). Au sortir d'un tumulte, la crise peut être résolue (*Le Goût du riz au thé vert*) ou non (*Herbes flottantes*), se prolonger dans une projection prometteuse (le nouveau départ à la fin de *Printemps précoce*) ou non (l'angoisse du décès met une pause au conflit entre Fumiko et son père dans *Dernier caprice* mais ne le résout pas). La mort, elle aussi, peut-être un drame inacceptable (Akiko Sugiyama), un événement soudain mais peu surprenant (Manbei Kohayagawa, Mimura) ou une acceptation de l'événement pris dans le cycle de la vie (Tomi Hirayama). Et cet événement peut lui-même être la bascule vers une réinvention de la famille, de nouveaux départs, ou une simple continuité du cycle⁷². En dépit d'un schéma fort bien tissé et connu du spectateur, la fin n'est pas encore écrite. Elle l'est, bien entendu : c'est la mort qui guette chaque personne ; mais ça n'est pas la fin de tout – les vivants restent pour poursuivre le cycle – et le chemin pour y parvenir reste à composer.

Aussi ce qui revient est-il la puissance, l'ouverture, ce qui ne revient pas étant ce qui est définitif, la fermeture, qu'elle fût bonne ou mauvaise. Ozu conclut, mais quand il le fait, il revient toujours en arrière pour relancer une nouvelle ligne qui se conclura autrement. Nulle

⁷¹ Voir à ce sujet David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, *op. cit.*, p. 54.

⁷² Dans cette optique, *Dernier caprice* envisage des retombées plus positives au décès que Manbei que *Voyage à Tokyo* à celui de Tomi, car il semble être le déclencheur de la prise de décisions des deux belles-sœurs Akiko et Noriko ainsi que de l'acceptation de la faillite par le reste de la famille, tandis que dans le film de 1953, chaque enfant repart vers sa vie probablement inchangée, à l'exception de Noriko. Nous avons remarqué que Bordwell établissait une liste de destins variés semblable à la nôtre (*Ibid.*, p. 63-64).

suite exacte, nulle préquelle : ce qui ne cesse de s'écrire, c'est le magma potentiel qui sépare le commencement de l'achèvement, la naissance de la mort. Donald Richie l'avait bien noté : « Chez Ozu, la répétition signifie la vitalité, une vitalité qui puise son énergie en elle-même : l'absence de mouvement n'entraîne pas pour autant le statisme⁷³. » C'est aussi pour cela que les cycles décrits par le cinéaste se prolongent souvent par le début d'un nouveau tour, à la fin des films – notamment *Fleurs d'équinoxe* et *Bonjour* – tandis que la séquence elle-même a une structure symétrique, du plan général au plan rapproché en passant par le plan moyen⁷⁴. Mais c'est David Bordwell qui a le mieux développé ces structures, que nous avons évoquées dans le quatrième chapitre mais auxquelles il faut revenir.

Le néoformaliste met en lumière trois méta-structures dans les fictions ozuiennes. La première est la *symétrie* : dès les années 1930, les films possèdent le plus souvent deux moitiés, la première servant d'exposition et progressant avec légèreté, la seconde traitant les enjeux avec une teinte plus mélancolique. Cette symétrie est abstraite et fonctionne quel que soit le contenu représenté. S'y superposent les *parallèles*, c'est-à-dire les lignes se répondant dans le film comme des échos et qui proposent une comparaison accusant les ressemblances et les différences (par exemple, les trois filles de *Fleurs d'équinoxe*, Setsuko Hirayama, Yuriko Sasaki et Fumiko Mikami, qui représentent trois modèles de relation avec leurs parents, respectivement la résistance par la ruse, la piété filiale et la rupture par la fuite)⁷⁵. Utilisés depuis longtemps, les parallèles culminent en 1941 : « *Les Frères et Sœurs Toda* et les films de "famille étendue" à venir créent tellement de parallèles entre les générations, situations et lieux, qu'il en émerge l'impression d'enquêter sur le spectre de la condition humaine⁷⁶. » Bordwell note que ces parallèles se perçoivent avant tout formellement (plutôt que par indication écrite – *Intolérance* de Griffith – ou que par l'usage de structures narratives plus évidentes comme un triangle amoureux – *La Règle du jeu* de Renoir). Enfin, un « rythme sémantique », une sorte de « métaphysique de l'éternel retour », le *cycle* englobe les situations précédentes, c'est ce qu'il appelle aussi le « mythe fondamental d'Ozu » (au sens de structure narrative)⁷⁷. C'est celui qui a guidé l'une des chronologies de notre sixième chapitre. Les films avant 1949 ont tendance à s'intéresser plutôt à la première moitié du cycle tandis que les films tardifs étudient plutôt la seconde. Dans l'optique de Bordwell il n'y a pourtant pas de

⁷³ Donald RICHIE, *Ozu, op. cit.*, p. 186.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 157.

⁷⁵ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema, op. cit.*, p. 56-57.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 58. Traduction personnelle de « *Toda Family* and later "extended-family" films create so many parallels among generations, situations, and locales that there emerges a sense of surveying a spectrum of the human condition. »

⁷⁷ *Ibid.*, p. 59.

rupture avant et après la guerre : *Le Fils Unique*, *Les Frères et Sœurs Toda* et *Qu'est-ce que la dame a oublié ?* sont les films pivots de cette suite ; mais il reconnaît que le spectateur a davantage conscience de son existence dans la période tardive⁷⁸ – ce qui n'est guère étonnant car la *Boucle des saisons* s'attarde sur un même moment de ce cycle, le mariage de la jeune génération. Enfin, le théoricien admet le rapport intertextuel entre les films et envisage par conséquent – via la notion de modularité qu'il développe après Richie – la possibilité de refaire un film d'Ozu en associant d'une nouvelle façon les modules invariables qui composent ses fictions⁷⁹.

Mais les exemples choisis sont discutables. Pour l'intertextualité, une trilogie Shukichi répondrait à la trilogie Kihachi. Cela tient difficilement, d'abord parce que Bordwell lui-même montre que la trilogie Kihachi ne relève pas vraiment de la série – elle n'a aucune commune mesure avec la trilogie Noriko –, ensuite parce que les trois personnages appelés Shukichi ne sont pas semblables. S. Somiya, dans *Printemps tardif*, est le modèle qui permet cette hypothèse, mais S. Mikami, dans *Fleurs d'équinoxe* n'essaie pas de marier sa fille puisque cette dernière s'est enfuie avec son bien aimé. Le troisième, S. Miwa, dans *Fin d'automne*, est quant à lui l'oncle de la jeune femme, non son père, et ne s'implique que fort peu dans le mariage de cette dernière. Si on pouvait supposer l'existence d'une trilogie Hirayama, la trilogie Shukichi ne tient pas⁸⁰. Pour la modularité, Bordwell affirme qu'il n'est pas besoin de montrer le retour d'Akiko chez elle dans *Dernier caprice* car cette séquence a déjà été vue dans *Fin d'automne*. Ce qui ressemble à l'une de nos propres déductions est ici une erreur, car l'auteur oublie que les deux films ne racontent pas la même chose. Les derniers plans de *Fin d'automne* sont davantage comparables à la fin de *Printemps tardif* ou *Le Goût du saké*, dans lesquels le père se retrouve seul dans sa maison après avoir marié sa fille. Dans *Dernier caprice*, Akiko a décidé de ne pas se remarier et a soutenu sa belle-sœur pour que cette dernière suive son désir intime : elle n'aurait aucune raison d'être décrite de cette façon.

Si nous nuançons ainsi la proposition de David Bordwell, qui nous semble pourtant convaincante et dont nos propres déductions sont assez proches, c'est parce que le mythe

⁷⁸ *Ibid.*, p. 60.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 62-63.

⁸⁰ En tout cas, elle se noie dans la logique des personnages-fonctions incarnés par Chishû Ryû. La récurrence du prénom est intéressante surtout en ce sens. Shukishi Hirayama (*Voyage à Tokyo*) se joint alors à cet ensemble par proximité, tout comme Shuhei Hirayama (*Le Goût du saké*). On le voit, la trilogie Noriko existe parce qu'une même actrice joue un personnage à la personnalité et aux enjeux semblables et portant le même prénom. Ni Kihachi, Shukichi, ni les Hirayama, ne répondent à cette quadruple nécessité.

n'implique pas une réduction au schéma. La structure d'Ozu consiste en la superposition de parallèles et de symétries, pour élaborer un déroulé prenant place dans le cycle, mais cela n'indique rien quant au contenu de chaque moment et leur sens éventuel. Ce que le théoricien américain repousse dans sa méthode, c'est justement le gain de sens éventuellement permis par l'interprétation, supplément que l'on n'obtient pas seulement en pointant les récurrences mais en tentant de les expliquer. Les structures reviennent – c'est-à-dire qu'elles offrent un cadre persistant au fil des occurrences – mais elles permettent l'éclosion de ce qui est proprement nouveau : une configuration localisée. En outre, nous pouvons admettre qu'il existe un aspect modulaire de la répétition, mais cet aspect fonctionne selon la même logique que l'enquête générale sur le spectre de la condition humaine : il rappelle que même si les étapes menant du début à la fin sont connues, elles ne sont aucunement écrites d'avance. Le film est donc modulaire, mais ça n'est pas pour indiquer la similarité des séquences. Bien plutôt, cela insiste sur les différences de contenu d'un même réceptacle, mais aussi sur l'artifice de la fiction : l'extraordinaire est d'autant moins utile pour parler de la vie que la vie elle-même est ordinaire. Pour le dire autrement, les trois types de structures ozuiennes – symétries, parallèles et cycle –, permettent à la fois de développer la plénitude de la fiction – son aspect illusionniste – et d'exposer cet aspect pour ce qu'il est : un artifice.

Ainsi, il est remarquable que ce soient les structures et le cadre, les limites et règles de la fiction qui font retour en se reconduisant, alors que les histoires ainsi relatées troublent la répétition en se réinventant. Mais ce trouble ne s'exprime pas comme tel dans la fiction : son objectif est de déjouer les attentes du spectateur afin de détourner ce dernier des désirs visés qu'il a placés dans la fiction. Les personnes devant le film doivent se départir du visé afin d'entrevoir leur désiré. Cette *re-sublimation*, suscitée par le monde ozuien, est la première étape vers l'objectif final de ce cinéma, que nous éluciderons dans le dernier chapitre. Avant cela, nous devons nous demander comment fonctionne ce désir sans visé, dans l'investigation de l'espace cinématographique.

3 – Avancer dans le monde

Le cinéma en soi déploie de nombreux mécanismes psychologiques qui le rendent capable d'inviter les individus dans ses univers : Célia Zernik le démontre, « le film reconstruit un milieu englobant où le spectateur peut s'orienter, anticiper, s'ouvrir à

l'intersensorialité⁸¹ ». Toutefois, la nature de cet englobant diffère radicalement selon les styles : il n'implique pas forcément l'immersion, l'illusion ni même la mondanité. Il lui suffit de proposer un système audiovisuel, qui impliquera un mode de perception spécifique et en conséquence, une certaine relation d'engagement entre le spectateur et le monde filmique. Les déductions de la précédente section ont posé un paradoxe : comment se fait-il que le spectateur soit invité à se défaire de son désir visé (l'attente de tel objet) pour retrouver un désir transcendantal (l'accueil de toutes les possibilités du film) au cours du visionnage du film, alors que les histoires ozuiennes ont plutôt tendance à présenter des personnages qui doivent renoncer au désiré (le désir absolu, sans objet) pour faire le choix du visé (le désir d'objet et la relation amoureuse) ? Gageons que l'engagement du spectateur dans le monde filmique est l'un des aspects expliquant cette relation.

Enquête sur le mystérieux travelling

C'est dans *Printemps précoce* que nous trouvons l'une des figures les plus surprenantes de l'univers d'Ozu. Déjà rencontré dans notre troisième chapitre, il s'agit d'un court travelling avant dans le couloir de l'entreprise où travaille Shoji. L'étrangeté de ce plan provient de l'absence de justification à ce mouvement, dans le sens où aucun personnage ne s'y aventure et où sa courte durée ne laisse pas le loisir d'une contemplation. Ce mystérieux travelling se caractérise par le fait qu'il n'est pas un recadrage : le mouvement avant cache l'un des trois plafonniers et agrandit la taille de la portion visible du couloir perpendiculaire mais pas ses proportions, l'axe de la caméra restant inchangé (fig. 7a et 7b). Aucun hors-champ n'est donc découvert par ce mouvement qui ne manifeste aucune subjectivité ni expressivité. Nous concluons donc avec Donald Richie que ce travelling avait quelque chose d'inquiétant, qui contredisait totalement l'intention du réalisateur de rendre inaperçus ses mouvements de caméras⁸². Il nous faut maintenant aller plus loin, car en dépit de leur rareté relative, les travellings ne se laissent pas effacer du monde d'Ozu, dont ils ont beaucoup à dire.

Pour tenter d'expliquer ce mouvement de caméra, nous pouvons commencer par investiguer dans le présent film : avec quels plans ce travelling communique-t-il ? En fait, ce travelling apparaît deux fois. La première fois, il permet une transition entre l'espace intérieur

⁸¹ Clélia ZERNIK, *L'Œil et l'objectif*, op. cit., p. 273.

⁸² Outre l'impression d'accompagner un personnage invisible, la présence du seau (qui reste là malgré le passage des séquences) évoque d'autres travailleurs, non montrés par le film. La porte du bureau 729 semble aussi revêtir une importance particulière, bien qu'on n'en connaisse pas l'occupant.

du bureau (qui vient d'être présenté et dans lequel on apprend l'existence de Miura, le collègue alité) et celui extérieur de la pause des employés (pendant laquelle ils organisent leur excursion). La seconde fois, le travelling ferme la séquence où Shoji est informé, par son voisin de bureau, que la maladie de Miura s'aggrave. Shoji promet donc de lui rendre visite, mais il reçoit un coup de téléphone et prétend que sa femme a appelé et réclame sa présence le soir même. Pourtant, le plan qui suit le travelling cadre, selon le même axe de caméra, une allée couverte autour de laquelle sont situées des enseignes⁸³ (fig. 8). Selon un enchaînement dominant/overtone, la caméra entre dans l'une de ces auberges où l'on retrouve Shoji, accompagné de Chiyo, avec laquelle il partagera le premier baiser de cette relation adultérine. Dès lors, cet enchaînement résonne avec une situation parallèle, plus tard dans le film, lorsque Masako soupçonne Shoji d'avoir retrouvé sa maîtresse, alors qu'il a bel et bien rendu visite à Miura. Lors de cette visite, ce dernier affirme que parfois, « *il crève d'envie d'être au bureau* ». D'un autre côté, entre les deux étranges plans, on trouve d'autres travellings, notamment dans la séquence de promenade du *batsu*. Les personnages sont montrés en train de marcher, suivis ou précédés par un travelling progressant à la même vitesse qu'eux. Mais Shoji et Chiyo sont pris en stop par une camionnette et la séquence se clôt par des plans fixes depuis ce véhicule qui dépasse et sème rapidement les collègues. Au vu de l'écosystème du film, on peut donc déduire que les mystérieux travellings du couloir figurent en effet une hantise – mais pas n'importe laquelle, celle de Miura qui aimerait tant mener une vie normale (où le bureau est aussi un lieu social) – en même temps qu'il exprime un désir d'être ailleurs puisqu'il semble traverser la porte du bureau 729 pour mener à l'allée couverte et la double-vie qu'elle permet⁸⁴. Ceci est d'ailleurs corroboré par l'absence de travelling lorsque le cadrage du couloir refait surface, au moment où l'on propose à Shoji une mutation loin de Tokyo : l'absence de mouvement devient l'image de son renoncement à la relation avec Chiyo et à l'espoir d'un renouveau avec Masako.

Toutefois, on ne saurait se contenter de la seule explication locale, d'autant plus que ces mystérieux travellings sont les derniers mouvements de caméra utilisés dans la carrière d'Ozu⁸⁵. Intéressons-nous donc aux plans de couloirs d'entreprise dans les films suivants. Dans *Crépuscule à Tokyo*, un plan semblable mais plus frontal cadre une porte de bureau.

⁸³ Il est assez difficile de déterminer quel est cet endroit : le sol est un plancher, on peut apercevoir un toit ; et pourtant les enseignes elles-mêmes donnent sur des bâtiments ouverts sur une rue. Nous y voyons donc une discrète allée couverte, où se nichent des lieux de plaisirs. Notons que des luminaires sont suspendus, ronds comme les lampes du couloir de l'entreprise.

⁸⁴ Ajoutons que le thème musical commence à la faveur du premier travelling, tandis que la musique discrète de l'allée couverte commence dès le second travelling, mêlée aux bruits de machines à écrire.

⁸⁵ Donald RICHIE, *Ozu, op. cit.*, p. 113. Nous confirmons ce constat.

Malgré le côté droit, muni d'une rambarde flanquée de piliers et probablement ouvert sur un escalier, on reconnaît la série de portes en amorce du côté gauche et deux luminaires ronds. Le père de famille remonte ce plan (de l'arrière-plan vers la caméra), puis sa sœur l'emprunte en sens inverse. Par ailleurs, il est frappant que l'immeuble où vit Ken et que traverse plusieurs fois Akiko, est cadré lui aussi dans son couloir central, avec trois luminaires au plafond. Dans le film, Akiko arrive du fond, à droite, pour se rendre à la porte en avant-plan, à gauche. Les plans suivants ceux-ci n'ont rien de remarquable⁸⁶ et ce sont plutôt vis-à-vis des autres films qu'ils acquièrent un intérêt. Dans *Fleurs d'équinoxe*, le couloir de l'entreprise est également cadré en son centre, face à la porte du bureau 412. M. Mikami le remonte pour prendre la porte de gauche et rendre visite à M. Hirayama. En milieu de séquence, le plan montre les deux hommes redescendre le couloir, Mikami partant à gauche, Hirayama entrant dans un bureau à droite. À la fin de la séquence, ce dernier ressort et remonte le plan pour revenir à son bureau à l'avant-plan. Parmi les trois dernières occurrences du plan, on trouve une remontée par un personnage rendant visite à l'homme d'affaire, une traversée par deux employées au fond, et le nettoyage du couloir par un employé, comme expliquant à posteriori le seau de *Printemps précoce*. Dans l'immeuble où vit Taniguchi, Setsuko arrive par la droite du fond pour arriver à gauche de l'avant-plan, comme dans le film de 1957. Cette régularité se poursuit dans *Fin d'automne*, où le plan de couloir cadre la porte du bureau 414. Akiko Miwa le remonte selon le même mouvement (les lampes du couloir ne sont plus visibles), tout comme sa fille Ayako, pour rendre visite à Mamiya, dans le bureau 412. La jeune femme croise aussi Goto dans le couloir. Hirayama emprunte le couloir dans les deux sens, puis il descend de nouveau le couloir avec Mamiya pour rejoindre le salon où ils seront houspillés par Yuriko Sasaki. Hirayama quittera ce salon pour partir vers la gauche. Au couloir des patrons répond celui des employés, plan cadré sur l'ascenseur avec deux néons rectangulaires. Le plan apparaît trois fois, une fois vide, puis descendu par Yuriko et Ayako, et enfin parcouru par les employés sortant de l'ascenseur. Mais on retrouve encore le cadrage dans l'immeuble des Miwa : le côté droit y est en partie ouvert, comme dans le hall de 1957, et l'on compte trois luminaires ronds. Le corridor est remonté par Akiko, par Ayako, par les deux femmes ensemble, puis par Yuriko, avant que cette dernière ne le parcoure en sens inverse (pour aller sermonner les trois briscards). C'est enfin ce plan – cette fois vide de présence et dont le luminaire dominant la porte des Miwa est éteint – qui clôt le film. Dans le *Goût du saké*, il y a deux plans de couloirs d'entreprise. Le premier, dans celle de M. Hirayama,

⁸⁶ La suite des plans dans l'entreprise découvre l'intrigue annoncée par les dialogues, tandis que le plan dans l'immeuble de Ken est suivi d'une séquence sans rapport direct avec la précédente.

possède une lampe ronde, une horloge et une poubelle⁸⁷. Le second, dans celle de M. Kawai, est plus gris, éclairé par quatre néons rectangulaires, face au bureau 416. Les deux sont cadrés de façon identique. L'arrière-plan est traversé par des employés dans les deux cas. Chez le premier, on remonte du fond pour frapper à droite, tandis que chez le second, on frappe à gauche. Dans l'immeuble de Koichi et Akiko – dont le couloir est cadré de plus loin avec deux néons longilignes –, on se déplace du côté droit, et on vient toujours du fond.

La juxtaposition des exemples fait d'abord ressortir des similarités surprenantes, comme la numérotation des bureaux autour de 400 et plus particulièrement, le 412, qui est commun à deux films. Ce cas est un authentique coulissage, où l'on peut imaginer que le Mamiya de *Fin d'automne* est un collègue du Hirayama de *Fleurs d'équinoxe*. Les deux étant joués par Shin Saburi, on peut se demander si cette hypothèse accuse l'interchangeabilité des cadres de l'entreprise, ou bien si l'un est un autre possible du deuxième et inversement. Ensuite, malgré la diversité des couloirs – la présence ou non d'objets, le nombre et la forme des lampes, le nombre de personnages les parcourant – une grande régularité de mouvement unit ces occurrences. Les couloirs d'entreprise accueillent les personnages venant du fond davantage qu'ils les laissent repartir dans l'autre sens. Les couloirs d'immeubles sont cadrés comme ceux des entreprises, mais fonctionnent légèrement différemment. Ceux-ci ne sont jamais cadrés vides, un personnage les traversant toujours. En revanche, le déplacement vient très majoritairement du fond (à droite lorsque le déplacement est intégralement restitué) vers l'avant-plan à gauche. C'est d'ailleurs aussi le cas pour ceux qui remontent la ruelle pour se rendre au bar Luna, dans *Fleurs d'équinoxe*.

Ainsi, la plus forte ressemblance dans le plan est celle du mouvement des personnages qui unit ces couloirs divers en montrant qu'on s'y déplace de façon identique. En 1956, le travelling avance et semble téléporter le spectateur dans une allée couverte, tandis que dans les films suivants, les non-travellings présentent tous les lieux comme un espace qu'on traverse selon une même temporalité et un même mode... peut-être un même esprit ? Si un employé de 1958 peut nettoyer le sol et oublier son seau qui se retrouve en 1956, si les cadres parcourent inlassablement les couloirs pour effectuer leur travail et si les entreprises ressemblent à des couloirs domestiques, comme pour confirmer le rêve de Miura d'être au travail plutôt qu'à la maison et d'avoir le droit ne serait-ce que de se déplacer, alors nous pouvons voir dans le travelling mystérieux une projection de toutes ses suites fixes. Du

⁸⁷ Un recadrage a en fait eu lieu entre la première et la deuxième apparition du plan d'entreprise du *Goût du saké*. C'est la deuxième occurrence qui révèle les trois éléments, alors que la première ne montre que l'horloge. Ce recadrage correspond virtuellement à un mystérieux travelling arrière.

travelling sans sujet de *Printemps précoce* à ses héritiers immobiles mais pratiqués, il y a comme une même intention : la simple volonté d'arpenter le monde. À ce titre, ce n'est pas uniquement une « virtualité d'expansion temporelle⁸⁸ » que contient cette séquence – et d'autres dans la filmographie – mais aussi une expansion spatiale, intentionnelle. Le « travelling à peine ébauché [...] qui semble appeler une suite qui n'est jamais actualisée dans le reste du film⁸⁹ » a finalement bénéficié d'un prolongement concret, bien que le mouvement y ait changé de nature.

Toutefois, même si le travelling de *Printemps précoce* est le dernier travelling d'Ozu, il n'est certainement pas le premier, y compris dans sa dimension sans sujet⁹⁰ : on en trouve en grand nombre dans *Le Goût du riz au thé vert* et *Été précoce*. Mais avant d'évoquer ceux-ci qui ajoutent une nouvelle dimension à celle de l'intention d'arpenter le monde, il convient de revenir à d'autres travellings, déjà rencontrés, qui semblent relever d'une autre logique : il s'agit des travellings de marche dont le mouvement est neutralisé, produisant une *marche-stase*. Dans *Voyage à Tokyo*, Suzanne Beth notait bien que le travelling accompagnant les deux parents sur la passerelle d'Ueno ne servait pas à mieux percevoir le mouvement mais plutôt à indiquer le non-mouvement, la désorientation des personnages⁹¹. Or ce phénomène n'est pas tout à fait nouveau puisqu'Ozu l'employait dès 1929. Dans *J'ai été diplômé, mais...*, l'harmonie du couple est figurée par un travelling suivant de façon oblique les personnages dans la rue. Le dispositif n'est pas encore une *stase* dans la mesure où le mouvement de l'arrière-plan n'est pas encore neutralisé – ils longent une boutique – mais cet exemple montre que le déplacement des personnages a toujours été considéré comme un plan fixe en puissance. Dans *Une femme de Tokyo* (1933), un travelling sur un trottoir semble rattraper les jambes de Ryoichi, avant de s'adapter à son pas, puis la caméra effectue un travelling arrière captant son visage de trois-quarts face en pleurs. L'arrière-plan est ici davantage neutralisé et la seule résistance à la stase du plan est l'expressivité du pas et du visage du personnage. Dans *Une auberge à Tokyo*, Kihachi et ses enfants sont dépeints selon une marche-stase complète,

⁸⁸ Mathias LAVIN, « Prolonger Ozu, avec Kiarostami, Akerman, Hong Sang-Soo », art. cit., p. 61.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ Plutôt que « mystérieux », nous dirons de tels travellings qu'ils sont « sans sujet ». Les occurrences de *Printemps précoce* seront parfois envisagées ensemble et surnommées « travelling ultime » (le dernier, l'issue de la démonstration, le point crucial).

⁹¹ Suzanne BETH, *L'Impuissance du cinéma*, op. cit., p. 222-224. Il est intéressant de noter que l'autrice ne traite pas différemment les deux travellings qui encadrent la séquence. Or le travelling fermant – qui correspond le mieux à son analyse – suit bien les personnages, malgré l'absence de mise en valeur de leur mouvement, tandis que le travelling ouvrant, lui, est un travelling en partie *sans sujet* dans la mesure où il longe d'abord un mur, avant de retrouver les deux personnages assis dans l'herbe. Notons que l'exemple de Beth est une *marche-stase* parce qu'elle ne laisse pas voir ce vers quoi regardent les personnages, privilégiant la stabilité du muret.

neutralisant décor et expression.

Le procédé devient d'autant plus régulier à partir de *Qu'est-ce que la dame a oublié ?*, où les longues discussions entre Setsuko et son oncle Komiya sont exposées selon des marches-stases, d'abord obliques, suivant leurs jambes comme dans *Une femme de Tokyo*, puis les cadrant à la taille, ensuite de face à reculons, comme ce qui se fera dans *Été précoce*. *Les Frères et Sœurs Toda* poursuit l'institutionnalisation du procédé, en montrant la veuve et sa fille cadrées à la taille longeant un mur régulier, puis en plan moyen – ce qui sera l'usage conservé dans la période tardive. Dans *Récit d'un propriétaire*, Otane fait l'objet d'une marche-stase traitée de façon comique, car ses plans sont confrontés à celui du petit garçon qui jouit d'un travelling dynamisant sa course et prouvant qu'elle ne peut pas se débarrasser de lui. *Une poule dans le vent* use le procédé de façon assez didactique : Tokiko court avec son enfant inconscient dans les bras pour l'emmener chez le médecin, Tokiko marche doucement avec son enfant guéri, son mari Shuichi marche, seul et dépité, après avoir appris qu'elle s'est prostituée pour sauver leur enfant. Il en va de même dans *Les Sœurs Munakata*, qui montre par deux fois Setsuko avec Hiroshi, une fois Setsuko seule qui a décliné l'offre de ce dernier, et enfin Setsuko avec sa sœur, qui se trouve être, à la fin du film, son alliée et meilleur soutien. *Printemps tardif* complexifie l'usage avec la séquence de bicyclette : les plans taille des personnages sont fixes malgré leur déplacement et sont intercalés de plans d'ensemble contrariés, qui accompagnent le mouvement sans réussir à le neutraliser (une fois de dos, une fois de face). Un panoramique accompagne le couple en bord de mer avant qu'il ne s'arrête et que la séquence se poursuive en plans fixes. De même lors de la séquence suivant le nô que nous avons déjà analysée, la marche-stase de Noriko et de son père est contrecarrée par la fuite de cette dernière qui déforme le cadrage sans parvenir à le rompre.

En première analyse, la *marche-stase* est le contraire du travelling sans sujet : malgré une technique identique (le mouvement de caméra), la première figure neutralise le mouvement de ses personnages, tandis que la seconde introduit un mouvement sans personnage. Pourtant, les deux procédés partagent certaines puissances. La partie mobile de la séquence de bicyclette est longue, sa partie fixe est courte, ce qui peut inviter le spectateur à « se demander ce qui se passerait si la séquence se poursuivait un peu plus⁹² ». Hattori s'est légèrement penché vers Noriko, la jeune femme parle de jalousie : cette séquence pourrait-elle se conclure en un baiser ? L'impossible de la relation tient-il avant tout au temps qui leur est

⁹² Mathias LAVIN, « Prolonger Ozu, avec Kiarostami, Akerman, Hong Sang-Soo », art. cit., p. 64.

accordé⁹³ ? Mathias Lavin envisage en tout cas la suite virtuelle de la balade et le prolongement virtuel de l'ultime travelling comme des figures qui se répondent. Ce qui nous mène à deux cas fortifiant cette hypothèse. À la fin d'*Une femme de Tokyo* se trouve un autre travelling sans sujet – que l'auteur de « Prolonger Ozu... » étudie également –, vers la droite et le long d'un trottoir, après quelques plans vides ayant succédé à la disparition des derniers personnages. La particularité de cet exemple réside dans la rencontre des deux formes : d'une part, il s'agit d'un travelling qui ne suit pas de personnage, d'autre part c'est un travelling qui longe un trottoir bordé d'un muret invariable, ce qui sera le modèle des marches-stases à venir. L'autre cas se trouve dans *L'Amour d'une mère* : un premier plan suit les jambes de deux étudiants, sur un trottoir le long d'un muret de briques ; le second est un plan moyen dans leur dos, mais se met à *reculer* et donc à augmenter la vitesse à laquelle les deux étudiants s'éloignent. Ce mouvement extravagant (à notre connaissance unique) est un travelling sans sujet, puisque le déplacement qu'il décrit est totalement dissocié de la trajectoire des personnages présents dans le cadre, mais est très clairement une déformation de la marche-stase, d'une part parce qu'il est précédé d'une authentique marche-stase, d'autre part parce qu'il en serait une si la caméra était partie dans le bon sens (il ressemble pour ainsi dire à une erreur). Dans tous les cas, le paradoxe du mouvement sans mouvement (la marche-stase) semble coïncider avec celui du sujet sans sujet (le travelling ultime, dont le déplacement suggère un sujet invisible).

Refermons ce parallèle par quelques remarques. D'abord, Donald Richie rappelle que la rareté des travellings crée un sentiment d'autant plus puissant qu'ils évoluent dans un « système de plans statiques⁹⁴ ». Cela est vrai – bien qu'*Été précoce* fasse partie des films les plus mobiles de la période tardive – et vrai également parce que certains films d'Ozu font l'objet de travellings plus classiques. Dans *Le Chœur de Tokyo* notamment, on trouve des travellings qui longent un alignement de personnes, lors des activités sportives à l'université ou lors de la remise des primes de l'entreprise. Ces mouvements rappellent celui, très commenté, sur les employés de *Gosses de Tokyo*, qui dispose en plus d'un effet comique réflexif. Dans la séquence de 1931 où l'ancien professeur Omura débauche Okajima pour distribuer la publicité de son restaurant, les points de vue se multiplient : les deux hommes sont d'abord aperçus par la fenêtre du tram par la famille d'Omura, puis on les suit en plan

⁹³ Auquel cas il faudrait envisager que la discussion a lieu *après* que Hattori a parlé de ses fiançailles. Somme toute, on ne peut que *déduire* qu'il en parle à ce moment : cela a peut-être lieu avant, peut-être après, peut-être même a-t-il décidé d'accepter les fiançailles *à cause* de cette séquence où Noriko ne s'est pas décidée.

⁹⁴ Donald RICHIE, *Ozu, op. cit.*, p. 114. Rappelons aussi le commentaire de l'auteur sur le travelling inachevé, producteur d'ouverture, à la fin d'*Été précoce* et *Une femme de Tokyo* (*Ibid.*, p. 129-130).

moyen, de côté, de face, de dos, mais aussi en plan américain ou en gros plans sur les pieds. Okajima se déplace beaucoup dans les plans, ce qui rend impossible la marche-stase en dépit de cadrages semblables⁹⁵. Ensuite, il convient d'écarter de la présente réflexion les plans fixes en forme de travellings, c'est-à-dire ceux fixés sur un train ou tout autre véhicule, qu'on peut observer d'*Il était un père à Herbes flottantes* en passant par *Le Goût du riz au thé vert* et *Printemps tardif*. Enfin, si les racines du paradoxe du mouvement-sujet sont anciennes, l'ultime travelling de *Printemps précoce* s'incarne (et génère des héritiers) dans un couloir d'entreprise, dont il invente la fusion. En effet, dans les films de 1951 et 1953, les plans dans les couloirs d'immeubles sont davantage obliques et ne cadrent pas le fond du couloir, quand les bâtiments des entreprises sont construits différemment. Moins spacieux, les meubles des bureaux sont plus proches et pas toujours parcourus par un couloir central. En 1952 en revanche se trouve un premier spécimen d'étrange travelling, qui ouvre sur l'autre dimension que nous évoquions plus haut.

La poussée primordiale

S'ouvrant sur une séquence construite autour de plans fixes en forme de travelling dans une voiture, *Le Goût du riz au thé vert* développe une esthétique assez particulière au sein de la période tardive, notamment pour ses nombreux travellings. La quatrième séquence s'ouvre par un lent et court travelling arrière. À gauche se trouve un petit meuble à placards, surmonté par un poste de radio, le tout devant une porte de *shōji* ; à droite on aperçoit le jardin en arrière-plan, une table en avant plan et un élément indéfinissable en amorce basse, que le travelling arrière permet d'identifier comme le tapis sous la table. Deux plans plus tard, on découvre plus largement le salon, centré sur l'ouverture vers le jardin : le poste de radio se trouve à gauche. Fumiko, la domestique, traverse la moitié droite de l'écran pour se rendre dans la chambre de Taeko, située plus loin. Notons que le dernier plan de la séquence précédente montrait Mokichi et son protégé Noboru trinquer au bar Echo. Le court travelling n'a donc rien de commun avec la séquence précédente et n'a pas de lien avec un personnage installé dans le salon, ni avec Fumiko qui se déplace à l'opposé de cet espace. Un peu plus tard dans la séquence, Taeko accueille Mokichi revenu de son rendez-vous. Un travelling arrière dans le couloir précède le mouvement des personnages, immédiatement suivi par un *donden* vers un travelling avant qui suit – mais pas assez rapidement – les personnages qui

⁹⁵ Cette séquence rappelle justement la multiplicité des points de vue mise en valeur chez Kurosawa – et opposée à Ozu – dans Clélia ZERNIK, *L'Œil et l'objectif*, op. cit., p. 171.

quittent le cadre par la droite⁹⁶. Une fois arrivée dans le salon, Taeko ment à son mari pour se rendre à Shuzenji avec ses amies. Bien après cette sortie, en rentrant d'un match de base-ball, Taeko aborde le sujet du mariage avec sa nièce Setsuko. Cette dixième séquence s'ouvre par un court travelling arrière, qui se trouve être un *donden* du plan sur le poste de radio : il cadre une autre ouverture sur le jardin, à droite de laquelle se trouve une table basse supportant une bouilloire ; et le mouvement dévoile une autre table basse en avant-plan (qui était cachée par celle de la bouilloire qui était à l'avant du plan au poste de radio). Les deux femmes s'opposent dans la discussion, que Setsuko achève en disant qu'elle n'appellera jamais son mari M. L'Engourdi. Ce qui a pour effet de provoquer un cut vers un plan de Mokichi installé à son bureau, vers lequel progresse un travelling avant. Malgré l'immobilisation de ce dernier, un nouveau plan, fixe, cadre Mokichi en plan taille, avant qu'une secrétaire ne vienne le convoquer. Dans la quatorzième séquence au kabuki, un travelling oblique remonte le balcon gauche de la salle pour dévoiler Taeko installée avec le prétendant de Setsuko qui reste introuvable. Lorsque la tante et sa sœur s'inquiètent et recherchent la fille rebelle, elle se mettent à trotter dans le corridor et la caméra se met à les suivre à la moitié de leur vitesse. Réfugiée chez son oncle, Setsuko attendrit ce dernier qui l'emmène au vélodrome. Lorsqu'ils quittent le salon (cadre comme le deuxième exemple aux deux tables basses), un travelling avant se déclenche une fois les personnages sortis. Encore plus tard, quand Taeko part en train seule, le travelling au bureau de Mokichi se reproduit. L'homme est de nouveau convoqué par son chef, qui lui apprend qu'il a besoin de lui en Amérique du Sud. Informé de cette mutation, Mokichi traverse le couloir... éclairé par un luminaire rond et centré sur une porte. La caméra suit de peu le cadre promu, travelling auquel répond le même travelling que la première occurrence, dans le salon au poste de radio. Enfin, Mokichi parti, son épouse rentre après son départ en avion et se couche dans la maison vidée. Un travelling reproduit celui des deux tables basses, plongé dans l'obscurité.

Il faut d'abord constater la mobilité du film – en comparaison des autres de la période tardive – et la grande précision de ces mouvements, dont certains se répètent quasiment à l'identique. Ces plans mobiles n'ont pas tous la même valeur ni les mêmes prolongements possibles. Ouverts par le premier cas, les plans avançant ou reculant dans des salons vides, où ne s'arrêtent pas les personnages, sont des travellings sans sujet, qui témoignent d'une autonomie des lieux, qui n'ont pas besoin d'être utilisés pour exister, pour être. Dans le même

⁹⁶ La caméra continue presque trois secondes après la sortie des personnages. Par ailleurs, le *donden* est assez visible, donnant l'impression d'un hiatus, alors que la caméra est en fait passée de l'autre côté des personnages et de la porte *shôji* que l'on aperçoit sur les deux plans.

temps, la pièce du poste de radio est celle où auront lieu les deux repas cruciaux du film : celui où Taeko réproche les manières de son mari et celui où ils se réconcilieront. Le mouvement évoque presque une fébrilité du lieu domestique qui aspire à (re)devenir un lieu de partage pour le couple. Dans cette optique affective, le travelling sur le bureau de Mokichi interroge aussi. Comme le confirme le rapprochement en plan fixe, sans lequel l'histoire paraît ne pas pouvoir continuer, le mouvement d'appareil ne peut pas être associé au déplacement d'un personnage (la secrétaire ne fait que rester à la porte) : c'est donc que la caméra exprime plutôt la puissance de déplacement dans cet espace, ou bien l'élan vers Mokichi lui-même. On peut comprendre ce deuxième choix grâce à d'autres plans – fixes cette fois : avant le premier travelling, Taeko a tenté d'appeler Mokichi pour lui parler de Shuzenji, mais ce dernier n'a pas répondu puisqu'il était à l'Echo Bar : une série de plans montre le bureau du mari, la pièce où le meuble trône, la rue passant sous l'entreprise, l'enseigne du bar, puis l'intérieur du bar où Noboru est assis, vite rejoint par son mentor. Tout se passe comme si la caméra se mettait en quête de réponse à l'interrogation silencieuse (et contrariée) de l'épouse : où se trouve donc son mari ? Ayant en tête ce plan fixe sur le bureau, on peut effectivement supposer que lorsque Setsuko évoque avec compassion son oncle, c'est un véritable élan affectif que manifeste le travelling vers ce même bureau. Quant au travelling dans le couloir de l'entreprise, il annonce l'ultime travelling de *Printemps précoce*, mais n'est qu'en partie un travelling sans sujet puisqu'il suit Mokichi. Néanmoins, ce déplacement y a un sens plus direct : puisque les fixes étaient déjà parcourus par le personnage, le travelling doit préfigurer le choix de Mokichi d'aller de l'avant et d'accepter la mutation.

Dans *Le Goût du riz au thé vert*, il y a donc à la fois des lieux qui semblent vivre pour eux-mêmes et manifester des présences une fois vidés de toute présence – et ce, qu'il y ait finalement mouvement ou non, la puissance suffisant à cette impression – ; en même temps que des intentions sans sujet, ou au contraire des matérialisations de personnages qui encouragent la caméra à se déplacer dans l'espace en leur absence. Ces observations se rejoignent dans l'hypothèse de la figuration d'une *poussée primordiale*, qui n'est autre que l'engagement dans le monde que doit élaborer tout un chacun pour y vivre. Mais cette poussée est une puissance, il s'agit de la cultiver, de la faire croître et de l'utiliser avec astuce et parcimonie, afin d'en profiter le plus longtemps possible. Aussi se manifeste-t-elle autant par les travellings sans sujet qui imitent des déplacements de personnages que par des personnages pensifs qui ne se déplacent pas : la poussée primordiale est une forme fondamentale du désir qui entend avant tout exister, se maintenir, en dépit de toute difficulté.

Clément Rosset rappelle que telle n'a pas été la vision d'un René Girard, pour lequel le désir prend sa source dans une reconnaissance du désir de l'autre qui engendre une double jalousie, « à l'égard de l'autre qui convoite et à l'égard de la chose convoitée par l'autre⁹⁷ ». Dans un tel schéma, il n'y a pas de désir transcendantal, de *désiré* ni de poussée issue de la vie même, mais une envie avide d'éprouver le désir des choses et d'obtenir le *visé*, envie héritée des autres par mimétisme. Ce contrepoint nous semble utile pour reconnaître que le rapport d'Ozu au désir relève bien d'une dialectique entre désir absolu et désir des choses, dont la poussée primordiale est le moyen : produite par le premier (le désir intransitif), elle mène au second (l'engagement dans le monde).

C'est pour cela qu'aux plans évoquant un désir réprimé dans le film de 1953, répondent en miroir les plans libres d'*Été précoce*. On y trouve notamment un travelling dans la salle vide d'un théâtre de kabuki, qui exprime la sensibilité de Noriko, capable de partager le plaisir esthétique de son oncle et de ses parents en n'ayant suivi la pièce qu'à la radio. S'y trouve aussi le fameux « faux-raccord » entre le travelling arrière dans l'auberge des Tamura et le travelling avant chez les Mamiya, qui laisse à la discrétion de Noriko son avis sur Manabe et maintient formellement, avant tout traitement par les dialogues, le lien entre elle et sa famille malgré son choix qui ne manquera pas de les contrarier. Enfin, le travelling ascendant et perpendiculaire au sol, sans plongée est un autre mystérieux travelling, qui révèle sans doute une aspiration à la transcendance (mouvement vers le haut) mais aussi la possibilité de réalisation partielle de celle-ci tout en restant dans le réel (la caméra fait apparaître les deux femmes comme deux créatures terrestres sur la plage). Cette visée cohabite avec la vie des lieux, indiquée notamment par le court travelling vers la droite, dans le cabinet de Koichi, parti avec la mère d'Aya derrière une porte et vers la gauche : aucune imitation n'est identifiable, il n'y a qu'un mouvement pur dans un espace vide de personne.

Mais il est probable que la vie des lieux reste toujours liée à une présence humaine comme peut l'exprimer *Qu'est-ce que la dame a oublié ?* ou *L'Amour d'une mère*. Dans le premier, le bar dont Komiya est habitué expose une inscription, une citation de Don Quichotte bien connue⁹⁸, découverte deux fois en travelling, comme si quelqu'un la lisait, ce qu'aucun personnage ne fait. Dans le second, lorsque le fils aîné renvoie sa mère et affirme ne plus jamais vouloir la voir, un léger travelling arrière dévoile que les courtisanes de l'établissement étaient témoin de cet échange, ce que les cadrages avaient parfaitement dissimulé. Or, dans

⁹⁷ Clément ROSSET, *L'École du réel*, op. cit., p. 157.

⁹⁸ « I drink upon occasion, sometimes upon no occasion. » (« Je bois à l'occasion, parfois sans occasion ».) Cette citation est aussi exposée dans le bar de Setsuko Munakata.

deux plans, on aperçoit en amorce un bout de kimono, que l'on confond aisément avec un fauteuil ou un rideau quelconque. Si les lieux prennent vie en l'absence d'humains, c'est alors parce qu'ils gardent en mémoire la vie qui s'y est déroulée, récente comme ancienne, parce que les humains habitent les lieux très profondément au point de se définir mutuellement⁹⁹.

Dans ces exemples se dessine quelque chose de l'ordre de la découverte du monde par le sujet sentant d'Erwin Straus : le sentir est indissociable du se-mouvoir, qui se rencontrent dans l'expérience vécue qui élabore une relation d'accès au monde¹⁰⁰. Pour le psychologue en effet, le monde se manifeste au sujet sous forme de perceptions qui engagent le se-mouvoir mais sont permises par lui. Un sujet n'est sentant que parce que les percepts lui permettent de s'orienter dans un monde auquel il a accès par le mouvement. Si les deux sont inséparables, le se-mouvoir est premier car c'est lui qui caractérise toute la formation de l'être, physique comme psychique. Mais la volonté de se-mouvoir ne peut venir que du sentir, en tant que ce dernier désigne au sujet ce qui est modifiable dans l'espace-temps, au moyen d'un déplacement. C'est ce qui fait dire à Straus : « je peux me *mouvoir* parce que je *peux* me mouvoir¹⁰¹ » ; c'est-à-dire que la possibilité effective du mouvement est permise par la capacité en puissance du se-mouvoir, qui agit sur le précédent par le truchement du sentir. Les réflexions du psychologue déterminent ainsi une relation aiguë entre le monde, la perception et le mouvement. À le suivre, il y a aurait une compulsion d'avancer, un engagement dans le monde nécessaire pour le sujet sentant. Or c'est ce vers quoi concordent nos analyses sur les travellings ozuiens. Bien qu'ils se passent de la représentation d'un sujet, ils décrivent un rapport entre l'espace et sa traversée, ou tout du moins son passage. Le fait que les mouvements de caméra soient réguliers, lents et courts, insiste sur l'aspect abstrait d'un se-mouvoir noué à la perception, irréductible au déplacement de tel corps et à la contemplation de tel sujet.

Notons que cette dernière remarque s'éloigne probablement de la théorie de Straus, mais s'inscrit tout à fait dans la cohérence de notre vision du monde filmique¹⁰². Si la perception a pu être opposée à la représentation pour sa corporéité, son caractère extérieur et objectif, alors que la seconde était image, intérieure et subjective, le psychologue des sens a

⁹⁹ L'espace cinématographique ozuien serait-il un authentique « milieu » domestique, au sens de Benjamin Thomas ? Voir Benjamin THOMAS, *Faire corps avec le monde : De l'espace cinématographique comme milieu*, Strasbourg, Circé, « Penser le cinéma », 2019.

¹⁰⁰ Erwin STRAUS, *Du sens des sens : Contribution à l'étude des fondements de la psychologie* (1935), trad. G. Thines et J.-P. Legrand, Grenoble, Jérôme Millon, « Krisis », 1989, p. 384.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 425.

¹⁰² Cette remarque se rapproche davantage de R. Barbaras, pour lequel « le mouvement n'est pas une modalité du corps, mais le corps une production ou une sédimentation du mouvement », dont le désir est la détermination la plus essentielle. Voir Renaud BARBARAS, *Le Désir et le monde*, *op. cit.*, p. 200.

remis en cause ces triplés d'oppositions – ce que C. Zernik a également pu faire –, puisque la perception est toujours extérieure (une conception objectivée) et subjective (la réalité est objective mais pas la façon dont elle est perçue), comme l'image¹⁰³. Il ne s'agit pas de dire que la réalité et la représentation sont identiques, mais que leur perception est très proche. En outre, si Straus montre bien que les choses sont *attirantes* parce que nous *pouvons* nous en approcher, admettons qu'au cinéma nous sommes aussi attirés, bien qu'il s'agisse d'images, soit parce que nous pensons à leur référent réel, soit parce que l'identification nous permet de nous approcher de ces objets malgré notre incapacité à entrer physiquement dans l'image¹⁰⁴. Ainsi, l'immobilisation du spectateur sur le siège, dont Zernik fait grand cas, n'est pas un obstacle à l'engagement straussien du spectateur dans le monde fictif.

Le cinéma d'Ozu met en images l'engagement dans le monde, un monde qui se caractérise paradoxalement par un certain brouillage. Malgré la netteté excessive de ses images, il détruit les limites entre mouvement et non-mouvement, sujet et non-sujet, permettant tout à la fois de définir l'engagement dans le monde comme une poussée voulant le découvrir, et de conserver l'intangibilité de l'ensemble. À la plénitude de la fiction hollywoodienne, la période tardive répond par une plénitude du hors-champ. D'abord, la qualité de sujet est troublée : on ne sait trop si les objets en deviennent ou s'ils ne sont que les témoins d'une subjectivité humaine passée ou future. Suzanne Beth affirme, au sujet des objets : « Ils ne sont pas là pour signifier "autre chose" qu'eux-mêmes, c'est-à-dire pour représenter cette autre chose, mais offrent un temps et une inscription matérielle à la vie des émotions, à leur mobilité et à leur propension à la transformation¹⁰⁵. » C'est en ce sens que le hors-champ ozuien est davantage temporel que spatial, transcendant qu'immanent : ce qui lie les plans entre eux, ce n'est pas un jeu sur le cache que constitue le cadre, ni sur la définition des segments de hors-champs, par les entrées et sorties de personnages ou par l'attention portée hors du cadre¹⁰⁶, mais une mobilisation permanente de ce dernier vers une extériorité fondamentalement autre. Encore une fois, cet autre n'est pas nécessairement spirituel, mais un espace second, propre à la création. L'esthétisation de l'espace montre l'artificialité du monde en même temps que sa puissance philosophique irréductible. De l'indétermination du monde et du monde fictif se forme un objet-film qui lui-même fait monde et contribue à la

¹⁰³ Erwin STRAUS, *Du sens des sens*, op. cit., p. 569-572. Nous renvoyons aussi à l'ouvrage de Clélia Zernik.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 378. Pour l'identification, voir notamment Christian METZ, *Le Signifiant imaginaire : Psychanalyse et cinéma*, Paris, UGE, « 10/18 », 1977, chapitre III, « Identification et miroir ».

¹⁰⁵ Suzanne BETH, *L'Impuissance du cinéma*, op. cit., p. 123.

¹⁰⁶ Noël BURCH, « Nana ou les deux espaces », dans *Une Praxis du cinéma*, op. cit., p. 41-43.

mobilisation d'une virtualité nouvelle : « Dès lors, s'il est concrétion ou détermination d'une virtualité initiale et absolue, *tout plan tend lui-même à créer une virtualité autre* : une virtualité non plus absolue, mais relative et, plus précisément, *relative à lui et à lui seul*¹⁰⁷. » Cette virtualité seconde a une importance différente selon le soin apporté par la réalisation au hors-champ. Son omniprésence dans le cinéma d'Ozu est probablement la source de toutes les conclusions spiritualistes, qui ne sont qu'une hypothèse parmi toutes celles que l'on peut déduire d'un tel traitement.

Pour donner un court exemple, relaté par David Bordwell pour des raisons différentes¹⁰⁸, dans la discussion du *Goût du saké* entre Koichi et Miura, où ce dernier apprend au frère de Michiko qu'il est déjà fiancé, Ozu multiplie les faux-semblants. Sur le plan moyen rassemblant les deux hommes, une bouteille de bière est posée sur la table. Sur le plan de Koichi, on retrouve cette bouteille à gauche et un flacon de sauce soja à droite. Dans le contrechamp, la même bouteille se trouve à gauche, près du flacon de soja. Comme ailleurs, la bouteille n'a pas du tout changé de position : il s'agit en fait d'une autre bouteille, qui était cachée par le corps de Miura dans le plan moyen. Le réalisateur a malicieusement placé les bouteilles au même endroit dans le cadre, selon une orientation rigoureusement identique pour la caméra. Dans la dynamique première de virtualité, Ozu nous invite à fournir des efforts pour reconstituer l'espace et comprendre que la caméra cadre deux fois une même portion de la table, une fois en excluant un élément par sa position, une fois en ajoutant un élément grâce à la perspective. Dans la dynamique de virtualité seconde, les objets semblent se déplacer, manifester leur existence comme nous l'avons vu avec Benjamin Thomas, ou recevoir l'inscription de l'émotion comme l'avance Suzanne Beth.

L'engagement dans le monde accepte donc la désorientation, et c'est aussi lui qui accepte le mystère de l'altérité, qui désire s'y frotter malgré l'inassouvissement qui s'annonce. S'il s'y engage avec la volonté de le posséder ou le conquérir, le sujet jouit de sa dépossession du monde, de son incapacité à le réduire. Le seul tout auquel il a accès n'est pas un ensemble mais ce qui relie toutes les parties et les met en communication, pour le dire avec les termes de Deleuze : « Aussi le tout est-il l'Ouvert, et renvoie au temps ou même à l'esprit plutôt qu'à la matière et à l'espace¹⁰⁹. » Au cinéma, le tout se déploie plus facilement dans une diégèse restreinte au hors-champ ouvert, espace virtuel à la profondeur infinie dans l'image. Il s'oppose à la totalité, que poursuivent les diégèses ouvertes essayant de se combler

¹⁰⁷ Livio BELLOÏ, *Poétique du hors-champ*, Bruxelles, Revue belge du cinéma, Vol. 31, 1992, p. 44.

¹⁰⁸ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 375.

¹⁰⁹ Gilles DELEUZE, *L'Image-mouvement : Cinéma I*, Paris, Minuit, « Critique », 1983, p. 29-30.

en occultant le hors-champ, devenant un espace sans potentiel dans une image plate. D'où le lien inaltérable entre espace et temps au cinéma, dont la mise en pratique par Ozu a été bien identifiée par Mathias Lavin :

Ainsi, Ozu, que l'on a trop facilement présenté comme un cinéaste contemplatif, apparaît davantage comme l'artisan d'une forme de *condensation temporelle*. Et la résonance de son cinéma chez les créateurs contemporains apparaît comme le déploiement dans la durée de cette *réserve temporelle latente* chez l'auteur du *Voyage à Tokyo*¹¹⁰.

La raison d'être des travellings sans sujet est de faire percevoir un temps qui excède la fiction sans être exploité par elle. Rendu sensible par le lent parcours de l'espace, c'est un temps qui ouvre lui-même vers d'autres dimensions. Or ce cercle vertueux de l'ouverture n'est autre que la persistance du hors-champ, qui entretient par là même le désir d'être dans ces lieux et d'y demeurer un temps.

Limites du lisible, du visible et du dicible ?

Pour refermer ce chapitre, nous devons mettre notre vision du hors-champ chez Ozu à l'épreuve d'une autre hypothèse : celle de la clôture de l'espace – ou de la dévitalisation du hors-champ conçu comme limite – par l'esthétisme pictural à vocation absolument centrifuge, cette clôture étant interprétée comme une limite des capacités de la parole, de la réflexion et du cinéma tout entier. Toute la question est de déterminer ce que l'usage du hors-champ indique du rapport ozuien entre la possibilité de parler du monde et l'intérêt de le dire.

En ce sens, le cas de Michiko dans *Le Goût du saké*, nous intéresse. David Bordwell évoque un « traitement narratif oblique¹¹¹ », car on ne voit Michiko ni avec ses amis, ni au travail : elle s'exprime peu et ne se confie à personne. En dehors de la famille elle ne parle qu'à Miura, dont on ne sait qu'après coup qu'il l'intéressait. On peut ajouter à ce constat que sa belle-sœur Akiko est très peu présente, en dépit de son héritage des fonctions d'adjuvance, ce qui contribue à donner l'impression que Michiko est isolée. Est-ce par pudeur que les sentiments de Michiko ne sont pas davantage explicités ? La comparaison avec les personnages d'autres films suffit à contredire cette hypothèse, car la proximité avec les jeunes femmes de la trilogie de Noriko n'entraîne aucune impudeur particulière. Est-ce alors dû à la difficulté de dire quelques chose de la situation ? Là encore, les autres exemples montrent que

¹¹⁰ Mathias LAVIN, « Prolonger Ozu, avec Kiarostami, Akerman, Hong Sang-Soo », art. cit., p. 66. Nous soulignons.

¹¹¹ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 373. « She also receives the oblique narrational treatment afforded the heroines of *Late Spring*, *Early Summer*, *Equinox Flower*, and other films. »

cette difficulté n'a rien d'incontournable pour Ozu. Selon Borwell, ce traitement s'explique plutôt par le fait que le personnage principal du film est le père :

La narration joue sur les deux tableaux : parce que Michiko est initialement caractérisée comme indépendante, le spectateur peut supposer qu'elle ne se serait pas soumise à un mariage arrangé si elle n'avait pas trouvé le prétendant, d'une manière ou d'une autre, attirant ; mais en éludant la cour et en ne nous donnant aucun accès à ses états d'esprit, le récit décrit le mariage comme le résultat immédiat des efforts de Hirayama, nous empressant à explorer les *vrais* effets de l'action – sur lui¹¹².

L'attention portée à Shuhei Hirayama oriente effectivement le film vers ses propres réactions et le récit élimine dès lors tout scrupule ou obstacle moral, comme le personnage lui-même les a éliminés. Pourtant, il ne faudrait pas oublier le dépit de Michiko, lorsqu'elle accepte le mariage, ni son air peiné le jour de la cérémonie. Qu'elle ait apprécié le prétendant ou non, le père a tout de même débouté les demandes de Michiko en la mariant et la chassant de chez lui bon gré mal gré. D'où l'idée de lire ce traitement comme la conséquence que tout a déjà été dit dans les films précédents, en particulier *Printemps tardif*, mais cette contre-lecture se fait cette fois au mépris des différences entre les personnages. Si l'on veut comprendre le film de 1962 de façon pleinement positive, il faut envisager le fait que ce qui n'est pas dit est montré : ce qui guide le déroulement des événements est alors l'intention, plus affirmée qu'ailleurs, de rendre visible les structures d'oppression qui s'exercent sur les femmes et contre lesquelles elles restent vulnérables même lorsqu'elles sont affirmées comme Michiko. Ce qui distingue *Le Goût du saké*, c'est moins de ne rien dire de plus que de préférer un exposé visible et manifeste à un discours argumenté.

S'il est possible de ne plus dire et de montrer c'est parce que « les affects sont un monde, c'est-à-dire des possibilités d'action ailleurs et, aussitôt, un destin inéluctable¹¹³ ». Toute notre réflexion sur la quotidienneté nous oriente vers l'accueil de l'événement comme tel, non réductible. Si le caractère évoqué par Schefer est une puissance du cinéma, le cinéma d'Ozu se distingue de l'usage ordinaire – dans lequel, par exemple, c'est la causalité qui donne leur valeur aux rencontres –, par la place qu'y occupe le tychisme, tel que défini par Philippe Arnaud : « Le tychisme ne se réduit pas au constat négatif d'une ignorance des causes, mais correspond positivement à une lacune dans le système des nécessités

¹¹² *Ibid.*, p. 373-374. Traduction personnelle de : « The narration has it both ways : because Michiko is initially characterized as independent, the viewer can assume that she would not have submitted to the arranged marriage if she hadn't found the candidate somewhat attractive; but by eliding the courtship and giving us no access to her attitudes, the narration portrays the marriage as the immediate result of Hirayama's efforts, hastening us along to explore the action's *real* effects – on him. »

¹¹³ Jean Louis SCHEFER, *L'Homme ordinaire du cinéma*, op. cit., p. 18.

cosmiques¹¹⁴. » La suppression des causes, rendue possible par la source affective du monde, est à la fois une critique du lisible et du visible puisqu'il ouvre des brèches dans le réel. Le tychisme est l'acceptation d'une réalité perçue de façon discontinue et non exhaustive, sans possibilité d'y remédier. Cette vision n'est pas sans évoquer l'événement réel, irréductible à ce que l'on peut en dire, dont l'horreur est irréprésentable mais que l'art peut tenter de saisir¹¹⁵.

Ozu se saisirait-il de toute la réalité comme d'un réel irréprésentable ? Pour Jacques Rancière, la représentation revêt trois aspects : la substitution et la manifestation (comment rendre visible), la réduction au connu (comment rendre compréhensible) et le rapport à la réalité (comment rendre partageable) ; aspects dont le défaut peut provoquer un irréprésentable¹¹⁶. Dire que le cinéma d'Ozu se heurte à des limites ontologiques signifie le défaut répété d'un de ces aspects puisque le cinéma d'Ozu ne quitte jamais la représentation. Pourtant ce dernier manifeste au contraire une obéissance parfaite aux trois règles : la réalité factice se substitue au monde réel en permanence pour rendre visible, les échos entre les films synthétisent un discours compréhensible commun, les variations dans les mondes multiples achèvent la prise en charge de la réalité sans heurts. Or, parce qu'il est toujours possible de maintenir l'une de ces caractéristiques et parce que l'irréprésentable doit avoir été rendu pensable, la « logique de l'irréprésentable ne se soutient que d'une hyperbole qui finalement la détruit¹¹⁷ », ou pour le dire avec Wajcman, l'« impossible de la représentation appartient à la représentation¹¹⁸ ». À ce titre, parce que le cinéma d'Ozu est un cinéma avant tout de pensée – nous y reviendrons avec Clélia Zernik –, l'assimilation de ses frontières aux limites du cinéma tient difficilement, tout comme l'interprétation de celles-ci comme des refus. Tout au contraire, les confins de la filmographie sont le lieu de tous les possibles, logés dans un hors-champ d'une densité incomparable. Pour reformuler une proposition inverse, l'œuvre d'Ozu ne cesse jamais d'être du cinéma.

Permettons-nous un dernier détour pour conclure. Dans *L'Invention du quotidien*, Michel de Certeau prolonge les développements du philosophe Ludwig Wittgenstein, dont le modèle est la réduction du langage à son usage ordinaire, à l'exclusion de ce que parler peut dire, sans métaphysique et sans indéfini.

¹¹⁴ Philippe ARNAUD, « "... son aile indubitable en moi" », art. cit., p. 305.

¹¹⁵ Gérard WAJCMAN, *L'Œil absolu*, op. cit., p. 208. Voir aussi p. 220.

¹¹⁶ Jacques RANCIÈRE, *Le Destin des images*, op. cit., p. 128-132.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 153.

¹¹⁸ Gérard WAJCMAN, *L'Œil absolu*, op. cit., p. 209.

C'est exclusivement du dedans qu'il reconnaît un dehors en lui-même indicible [...]. Rarement la réalité du langage a été aussi rigoureusement prise au sérieux, c'est-à-dire le *fait* qu'elle définit notre historicité, qu'elle nous surplombe et enveloppe sous le mode de l'ordinaire, qu'aucun discours ne peut donc "en sortir" et se mettre à distance pour l'observer et dire son sens¹¹⁹.

La vision de Wittgenstein ainsi résumée ne paraît pas étrangère à celle d'Ozu, qui propose à la fois une éthique du silence – il donne sa valeur à la parole et on ne le fend pas sans prix – et une éthique de la parole ordinaire, qui ne se contente pas de dire seulement ce qui est possible mais de dépasser ce faisant toute les prétentions d'un discours prétendu expert ou érudit. L'intérêt d'une telle posture est de s'émanciper de la rhétorique tout en reconnaissant que l'être est pris dans le langage, qu'il est tout ce à quoi il a accès.

Et puisqu'on ne "sort" pas de ce langage, qu'on ne peut trouver un autre lieu d'où l'interpréter, qu'il n'y a donc pas des interprétations fausses et d'autres vraies mais seulement des interprétations illusoires, qu'en somme il n'y a *pas d'issue*, reste le fait d'être *étranger dedans mais sans dehors* et, dans le langage ordinaire, de "buter contre ses limites" [et d'éprouver] cette étrangeté en soi¹²⁰.

La limite du dicible est la plus patente chez Ozu, qui privilégie largement la parole ordinaire et ses silences. Mais il ne s'agit plus d'une limite concrète, qu'on ne franchirait que par des stratagèmes ou qu'on serait réduit à déplorer, mais d'un choix guidé par une éthique. Ainsi, le hors-champ, qui accueille tous les discours non prononcés et tous les événements seulement suggérés, ne coïncide pas avec l'indicible, mais avec l'indicible *et* ce qui ne mérite pas d'être dit, en plus de ce qui peut être *compris* sans le dire.

Le hors-champ ozuien ne peut donc pas être réduit à une suite de limites. Le privilège du versant transcendant du hors-champ sur son versant immanent est la conséquence du traitement de l'ailleurs par le cinéaste : monde factice accueillant mais déroutant toutes les attentes, intrigues maniant habilement le visé et le désiré, figures du désir fondées sur la dialectique du montrer-cacher et sur le paradoxe du sujet-mouvement. Le désir sans visé mobilise tout l'espace, il le rend habité et ouvert, résolument *là* mais tout autant *ailleurs*. Pour ces raisons, l'univers est particulièrement englobant pour le spectateur, à condition que ce soit ce que ce dernier désire. Car le spectateur aussi doit s'engager dans le monde filmique, auquel cas il n'est pas immergé dans une fiction qui ne le relâche plus, mais simplement entouré, ceint d'un monde qui se reflète comme une seconde conscience.

Il reste à résoudre la relation entre les mondes fictif et réel, qui sera l'objet du dernier chapitre. Pour y parvenir, nous ne pouvons faire l'économie d'une analyse de figures, maintes

¹¹⁹ Michel de CERTEAU, *L'Invention du quotidien*, T. 1, *op. cit.*, p. 24-25.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 30.

fois étudiées dans ce corpus, qui semblent se tenir à l'écart de la narration, des personnages et de la systématique : ces figures qui ne *parlent* d'aucune manière (malgré l'allusion aux mots du terme de *pillow-shot*) mais dont le silence est gage de désir. Cet examen approfondi nous permettra enfin de poursuivre sur la relation globale du désir à l'univers d'Ozu.

Chapitre VIII

Des Natures mortes aux Artefacts vivants

Les plans sans figure humaine d'Ozu endossent pour une grande part l'éthique du silence. Ayant reçu de nombreuses appellations qui ne décrivent pourtant pas pleinement leurs fonctions, ils excèdent toute assignation et toute signification. En cela, ils illustrent la façon dont le langage achoppe sur les choses : « Parler le réel, c'est le manquer : telle est la loi générale dont le principe de Lacan (parler le désir, c'est le refouler) peut être invoqué comme cas particulier. Parler est inévitablement déborder le réel¹. » Parler est pourtant le seul outil dont l'humain dispose pour atteindre le réel. Seulement, il ne rencontre pas le réel mais le transforme en une version compréhensible, la réalité. Du matériau primaire que constitue le réel, la réflexion consciente et son effectuation vocale vont élaborer une certaine réalité : « À chaque mot de plus qu'elle avance pour le décrire, elle le détruit aussi d'autant. Au fur et à mesure qu'elle cerne son objet, elle le dissout (mais l'inverse est vrai : elle le cerne ainsi)². » Si les plans sans figure humaine nous semblent raccorder avec cette dialectique du réel et de la réalité, c'est parce que la théorie n'a pas souvent su faire autre chose que multiplier les exégèses proposant une lecture unilatérale ou des modèles qui limitent le propos à la portion réductible de cette variété. En cela, nos prédécesseurs ont largement contribué à la compréhension de ces plans. Néanmoins, il manque une synthèse inclusive de ces discours, adossée à un corpus précis de plans et articulée à un modèle théorique général.

L'enjeu de ce chapitre est donc double. D'abord, rendre compte des enseignements de la théorie sur ces plans particuliers, en nous efforçant de situer chaque proposition dans un ensemble. En effet, les sources ne sont pas toujours contradictoires puisqu'elles ne parlent pas des mêmes plans (dont le corpus étudié n'est pas toujours clair), ce qui rend difficile toute généralisation. À ceux qui invalident une partie de la filmographie répondent ceux qui établissent une généralité à partir d'un seul film, ou à partir d'une interprétation verticale. Les pages qui vont suivre effectuent ainsi un classement des commentaires plutôt qu'un tri. Le deuxième enjeu est de déduire une nouvelle typologie de ces plans – dont il est bien ardu de choisir un nom générique – répondant à nos critères méthodologiques. Nous avons répertorié

¹ Clément ROSSET, *Le Réel : Traité de l'idiotie*, Paris, Minuit, 1977, p. 82.

² Christian METZ, *Le Signifiant imaginaire*, op. cit., p. 322.

tous les plans de la période tardive qui répondaient au moins à l'une des définitions du concept que nous étudions ici. À cette somme de plans (dont nous espérons avoir dressé la liste complète), nous pouvons ajouter les analyses indiquées par les autres commentateurs, ainsi que d'autres plans qui ont retenu notre attention hors de la période tardive (sans prétention à l'exhaustivité). Leur nombre est trop important pour pouvoir tous les relever ici, mais nous ferons en sorte de citer suffisamment d'exemples pour entretenir notre démonstration.

1 – Plans de coupe, natures mortes, *pillow-shots*

En deçà de toute analyse située, il convient de reconnaître une première difficulté théorique : il est très rare de trouver à la fois la définition d'un phénomène précis *et* le terme qui le détermine. Avec le *pillow-shot*, Noël Burch a proposé une notion dont la définition n'est pas toujours claire. À sa suite, les autres commentateurs ont adopté le mot ou non, auquel cas ils n'ont pas toujours redéfini leur propre terme (sans compter que certains termes ne désignent pas la même chose en fonction des textes). Il ne semble donc pas inutile de repartir à notre tour du texte de *Pour un observateur lointain* afin d'en pointer les intérêts et les apories.

Il s'agit d'un emploi très particulier de plan de coupe en forme de "nature morte". (À certains moments, les paysages remplissent la même fonction, et, dans les films muets, les natures "mortes" sont quelquefois filmées par la caméra en mouvement, comme dans le plan sur lequel s'ouvre ce film [*Femme de Tokyo*].) La singularité de ces plans est de *suspendre le flux diégétique*, en recourant à un registre de stratégies considérable, et en produisant toute une variété de relations complexes. Non sans hésitation, j'appellerai ces images des *pillow-shots*, par analogie approximative avec le "pillow-word" ou "mot-oreiller" de la poésie japonaise classique. Comme nous le verrons, elles jouent aussi parfois le rôle de "mots-pivots", et pour cette raison le terme que j'ai choisi n'est pas entièrement approprié³.

Ce long passage est riche de problèmes. Pour Burch, on le lit, la caractéristique principale des *pillow-shots* est d'être un plan de coupe, mais qui mime l'usage pictural de la nature morte. La parenthèse qui s'ensuit introduit immédiatement un contrepoint : le *pillow-shot* pouvant préférer le paysage à la nature morte, et le mouvement à l'immobilité (c'est-à-dire à la picturalité du tableau). Mais comment ces plans pourraient-ils avant tout être des plans *de coupe*, lorsque les premiers exemples de Burch sont les premières images du film et des plans représentant le point de vue d'un personnage qui regarde les objets ? Ensuite, si le terme

³ Noël BURCH, *Pour un observateur lointain*, op. cit., p. 175.

anglais « *still life* » ne pose aucune difficulté, celui de *nature morte* est en revanche problématique. En effet, le principe de la nature morte est de représenter de façon inanimée (initialement, par la peinture) des choses issues de la nature (fleurs et fruits en particulier) et éventuellement des objets. Sans composante naturelle – ce qui est le cas des plans de chaussettes ou de gants cités par le théoricien –, il est délicat de recourir à cette appellation. Le dernier segment de la citation de Burch évoque que *pillow-shot* n'est pas parfaitement approprié car ils ont parfois fonction de mots-pivots plutôt que de coupe. Là encore, mot-pivot peut évoquer les plans ressemblant à des *pillow-shots* mais inclus dans la séquence (les chaussettes ou les gants dans l'exemple cité), mais le recourt au « mot » renvoie davantage à la fonction de transition des connecteurs logiques ou peut-être à des adverbes.

Cette première section entend répondre à ces interrogations : nous devons nous demander ce que sont les plans de coupe chez Ozu, nous enquêter ensuite de la présence de natures mortes, pour enfin revenir plus précisément à la notion de *pillow-shot* et à la façon dont Burch les développe. Ce n'est qu'en commençant par la critique de cette terminologie que nous pourrions envisager une nouvelle typologie. Malgré notre ambition critique, nous utiliserons, tout au long de cette première section, le terme de *pillow-shot* dans un sens générique : qu'il soit validé théoriquement ou non, il a le mérite d'avoir été la première dénomination de ces plans et d'être ainsi connu de tous les commentateurs d'Ozu.

Critique du plan de coupe

Afin de déterminer si les *pillow-shots* relèvent du plan de coupe, il faut s'intéresser à la façon dont les séquences s'enchaînent chez Ozu. Donald Richie a par exemple affirmé que les transitions se faisaient en deux plans : « Le premier montre généralement une vue intérieure de l'endroit que nous quittons, et le second une vue extérieure de l'endroit où nous rentrons⁴. ». En réalité, si le montage s'aventure prudemment dans un espace en début de séquence, il a bien moins de scrupules à le quitter brusquement, mais en faisant tarder le dernier plan dans une pièce qu'un personnage vient de quitter. Les plans qui coupent sont donc avant tout des plans d'introduction. José Moure a proposé cinq types de plans sans figure humaine : « les inserts constatifs (plans de coupe, ou de transition), les espaces extérieurs déserts, les espaces intérieurs vidés de leurs occupants, les natures mortes (ou plans d'objets) et les plans de paysages de la nature⁵ ». Intéressons-nous d'abord aux premiers. Il

⁴ Donald RICHIE, *Ozu, op. cit.*, p. 164.

⁵ José MOURE, *Vers une esthétique du vide au cinéma, op. cit.*, p. 135.

nous semble étrange de séparer les inserts constatatifs des espaces extérieurs déserts. De quel régime dépendent les premiers plans de *Printemps tardif* dans la gare de Kamakura ? Comment faire la différence entre un plan qui constate l'absence de badaud et un plan vidé (et non vide : vidé indique qu'il a été peuplé précédemment ou que l'on peut raisonnablement le considérer) de ses occupants ? Par ailleurs, ces types qualifient pour Moure des *natures* de plan, qui assument plusieurs *fonctions* (sur lesquelles nous reviendrons) ; pourtant l'insert constatatif est précisé comme ayant valeur de plan de coupe ou de transition, qui relève davantage de la fonction. En effet, un plan aérien urbain, un plan de demi-ensemble dans une rue ou un gros plan sur des fleurs, peuvent assurer une fonction de coupe sans être naturellement voués à cette tâche. Pour l'auteur, ces types s'adosent à la progression du film, comme il le montre avec *Voyage à Tokyo* : l'ouverture du film relève du constatatif, puis les espaces extérieurs déserts prennent la relève, jusqu'à la séquence d'Atami où les intérieurs vides et natures mortes dominant, la séquence finale se tournant enfin vers les paysages⁶.

Ce modèle fonctionne, si l'on accepte que les types coexistent par moments et que la fin du film, qui détaille Onomichi, montre la ville en tant qu'elle s'inscrit dans la nature, au contraire de Tokyo. Mais le modèle, ayant été construit à partir de *Voyage à Tokyo*, peut être mis en défaut par les autres films. Dans *Printemps tardif* par exemple, les paysages s'invitent très tôt dans le film et persistent tout du long, tandis qu'il comporte assez peu de transitions constatatives. Au contraire, *Bonjour* semble avant tout articulé mais peu exposé et ne dispose d'aucun paysage *stricto sensu*. Tout comme le *Goût du saké*, qui ne présente aucun paysage naturel et transitionne de façon plus classique – avec toujours un personnage en amorce dans les plans d'ensemble – plutôt qu'avec des intérieurs ou extérieurs vides. Cela n'indique pas, bien sûr, que ces types de plans n'existent pas – rien n'oblige en effet à les retrouver en mêmes proportions dans tous les films –, mais rappelle que la particularité des transitions ozuiennes est de ne pas se présenter comme telles : le passage d'une séquence à l'autre est un moment, qui peut être pris en charge invariablement par l'un ou l'autre de ces plans sans que lui soit attribué une qualité particulière supplémentaire (constat, césure ou coda).

Cependant, dans l'objectif de traiter ces plans particuliers, doit-on considérer *toutes* les transitions ? S'il suffit « de considérer les “plans-pivots” qu'Ozu insère entre ses séquences

⁶ Rappelons avant tout que José Moure observe les développements de Paul Schrader et que ces étapes concordent avec les phases du style transcendantal : quotidien (constats, transitions), disparité (extérieurs et intérieurs vidés, natures mortes) et stase (paysages). Puisque nous avons déjà mis en critique le modèle de Schrader, nous nous concentrerons ici sur la forme employée.

pour être chaque fois pris au dépourvu par la variété de leur composition⁷ » – qui, à de très rares exceptions, ne se répète jamais – force est de constater néanmoins des retours thématiques. En particulier, les expositions urbaines sont très nombreuses : rues de centre-ville, façades d'immeubles d'entreprise ou d'habitation, quais de gares (couverts ou non), ruelles longeant aux maisons, bâtiments publics (églises, auberges thermales ou vélodromes) repères locaux (la tour-horloge de l'immeuble Wako de Ginza à Tokyo, la pagode du Tô-ji à Kyoto, le château d'Osaka). Or pour Bordwell, ces plans constituent des paysages urbains en *still life*, voués à naturaliser la ville à la façon des Cent vues d'Edo de Hiroshige⁸. Les paysages urbains s'ajouteraient alors aux paysages de nature, dont ils ne sont peut-être pas différents. À l'inverse, le théoricien rappelle que les plans d'ensemble en début de scène utilisent les objets pour créer des ancrages spatiaux, qui serviront de repères lors des *donden* ou de la procédure dominant-overtone, tandis que les fins de séquences se servent de *still life* pouvant ou non avoir une signification référentielle ou thématique⁹. On devine chez Bordwell une résistance à qualifier tous ces plans, inclus dans la procédure transitionnelle, de *pillow-shots*. Quelle est donc la valeur de ces plans à fonction de transition ?

La difficulté est la suivante : si plusieurs plans de coupe sont utilisés¹⁰, est-ce que tous relèvent d'un *pillow-shot* (ou apparenté) et si non, à partir de quel moment quitte-t-on la transition ozuïenne pour revenir à l'usage plus conventionnel ? Pour le dire autrement, cette question recoupe celle de savoir si les *pillow-shots* constituent un régime d'image particulier. Deux groupes de plans sont concernés par cette interrogation : d'une part, les plans ressemblant à des *pillow-shots* mais où des humains se trouvent – sachant que souvent, les plans inhabités sont d'abord apparus habités – d'autre part, les plans picturaux à caractère informatif. Dans les *Sœurs Munakata* par exemple, les plans de transition sont nombreux et se répètent davantage que dans d'autres films. Cela est dû au fait que les lieux de l'intrigue se multiplient : Tokyo (dont les lieux précis sont précédés par des immeubles tandis que la maison des sœurs est précédée de plans du cimetière qu'elle jouxte), Kyoto (introduite par des plans de la pagode du Tô-ji), Kobe (présentée comme une ville moderne aux nombreux immeubles) et Osaka (dont on ne voit pas le château ici, mais une vue sur les montagnes environnantes). Malgré la variété de ces plans, ils sont utilisés systématiquement pour indiquer un changement de lieu, à l'instar des plans sur les enseignes de bar. En quoi ces plans

⁷ Mathieu CAPEL, « La répétition et l'hapax », art. cit., p. 164.

⁸ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 49. L'auteur montre aussi que les villes sont ainsi naturalisées de la même façon : il y a des variations, mais l'intention est la même.

⁹ *Ibid.*, p. 100-103 et p. 130-134.

¹⁰ *Voyage à Tokyo* et *Fin d'automne* usent jusqu'à cinq plans pour présenter un lieu. Un certain nombre de commentateurs font état, comme Richie, de deux plans par transition, Bordwell en compte jusqu'à six.

diffèrent-ils d'une transition classique ?

D'abord, ils se caractérisent dans leur grande majorité par la hauteur de leur point de vue, qui répond aux règles ozuiennes établies ailleurs. De cette façon, malgré l'aspect inorganique du point de vue, c'est la même source qui *regarde* les champs-contrechamps et les transitions. Les arbres, la pagode ou la rue, sont cadrés depuis le sol, ou un étage peu élevé, toujours en vis-à-vis de l'élément observé, pour ainsi dire, ancré à la terre. Ensuite, puisqu'ils changent malgré le renouvellement de la prise de vue, ces plans fonctionnent comme des « "mises à jour" du regard qu'[Ozu] porte à son environnement¹¹ ». De là aussi le sentiment que « chez Ozu, une image en cache toujours d'autres¹² » : ces plans de coupes, s'ils en sont, fonctionnent en série et renvoient à eux-mêmes et aux autres, ce qui pousse à reconnaître si le motif a un précédent dans le film et la filmographie, puis à remarquer s'il s'agit du même cadrage ou non¹³. En tant que plans inattendus ou imaginatifs, ils poussent à leur tour à l'imagination. Enfin, il convient de reconnaître avec Bordwell que les informations données sont superficielles, que ces plans présentent davantage des « espaces intermédiaires », bordant le lieu du drame, plutôt que le lieu en lui-même¹⁴. En effet, dans notre exemple, Kyoto est un concept : c'est l'ancienne capitale symbolisée par le Tô-ji, qui sert autant à introduire l'Université que la demeure du père. Il en va de même pour Osaka, dont on ne voit que la maison de M^{me} Mashita, qui est traitée comme une césure bucolique. À l'inverse, Tokyo et Kobe, industriels, se confondent comme une ville moderne qui se différencie surtout par les personnages qui y vivent. C'est en cela que les plans introduisant la première séquence chez Hiroshi paraît moins indiquer que nous sommes à Kobe, que dans une rue mouvementée où circule le tram, qui ne suffit pas à troubler la quiétude des chaises et des cactus du premier plan. C'est en raison du défaut d'information et du cadrage insistant – mais aussi de la durée dont ils jouissent¹⁵ – que la notion de plan de coupe est insatisfaisante, invitant à investir celle de nature morte.

¹¹ Mathieu CAPEL, « La répétition et l'hapax », art. cit., p. 165.

¹² Shigehiko HASUMI, *Yasujirô Ozu*, op. cit., p. 216.

¹³ À ce titre, la reprise exacte d'un plan – comme le premier plan des *Sœurs Munakata* qui reproduit celui qui introduit la séquence kyotoïte de *Printemps tardif* – revêt une importance toute particulière par rapport aux reprises décalées.

¹⁴ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 103 (« intermediate spaces »).

¹⁵ Nous ne traiterons pas la durée spécifiquement car il est rare que ce paramètre permette de qualifier le plan. Par ailleurs, s'ils sont longs par rapport à un insert dans le cinéma hollywoodien, ils ne le sont pas forcément par rapport à la durée moyenne des plans ozuiens.

Critique de la nature morte

Lorsqu'il utilise le terme de nature morte, Donald Richie oppose leur fonction d'introduction du spectateur dans l'espace à une prétendue figuration du vide : cette manière de s'attarder sur les objets ou les lieux abandonnés permet d'indiquer l'autonomie de ces éléments et la capacité des personnages à s'arrêter¹⁶. Cette définition montre que pour Richie le terme sert autant à désigner les plans d'ensemble ou de transition que les plans sur des objets, mais aussi que l'auteur se méfie d'une interprétation qui serait immédiatement tournée vers le vide et par conséquent la spiritualité. Avant toute chose, donc, la notion de nature morte permet de rapprocher le grand monde des espaces intermédiaires et le plus petit monde des objets. Si en toute rigueur, une nature morte et un paysage sont opposés dans leur composition, les deux tendent à être rapprochés par les théoriciens d'Ozu pour la valeur non-narrative de ces formes. D'un côté, pour Bordwell, les paysages et les signes relèvent des espaces intermédiaires davantage que les objets¹⁷, mais sans voir que les enseignes de bars et autres pancartes qui portent ces signes sont, précisément, des objets, pouvant ainsi relever de la nature morte. D'un autre côté, Alain Ménil présente les *pillow-shots* comme la « ponctuation minimale d'un *insert*¹⁸ », dont le cadrage en gros plan sort l'objet de la trame quotidienne, ou comme « plan *indéfini* d'un espace¹⁹ ».

Avant tout, affirmons que la séparation entre paysage et nature morte est absolument nécessaire, sans laquelle il est impossible de dire quoique ce soit sur les *pillow-shots*. Les premiers peuvent être urbains ou naturels, mais sont nécessairement extérieurs ; tandis que les secondes sont majoritairement à l'intérieur, mais peuvent être extérieures à condition que l'arrière-plan soit amoindri. En effet, dans la proposition de Ménil, la valeur de ponctuation de l'insert – partagé d'ailleurs par Richie repoussant le vide – ne peut fonctionner que si le plan est un détail, tandis que pour parler de plan *indéfini*, l'auteur fait nécessairement référence à des plans extérieurs peu informatifs comme ceux sur les quais de gare ou sur des arbres. Mais il faut interroger la valeur de l'*insert*. Qu'est-ce qu'un gros plan pour un objet ? Que ce soit le chapeau de Hattori posé sur la place qu'aurait pu occuper Noriko dans *Printemps tardif* ou le Grand Bouddha de Kamakura dans *Été précoce*, le plan rapproché reste l'échelle privilégiée sur le gros plan : bien que centré, le chapeau n'est pas beaucoup plus gros que s'il était posé

¹⁶ Donald RICHIE, *Ozu*, *op. cit.*, p. 58. Notons encore que l'auteur utilise probablement le terme de *still life*, le choix de « nature morte » étant celui du traducteur.

¹⁷ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, *op. cit.*, p. 319.

¹⁸ Alain MÉNIL, *L'Écran du temps*, *op. cit.*, p. 25. Voir aussi p. 36.

¹⁹ *Ibid.*, p. 51.

sur la tête du jeune homme ; tandis que la statue monumentale est cadrée aux épaules. Au contraire, l'image du vase, dans le film de 1949, archétype de la nature morte ozuïenne, n'a rien d'un gros plan (le vase n'en occupe que le dixième central), tandis que le miroir dans la chambre désertée de Noriko dispose d'un plan *rapproché* puis d'un plan de demi-ensemble. Ainsi, s'ils relèvent d'un régime d'image particulier, les *pillow-shots* n'en relèvent pas moins de la systématique générale et les plans d'objets, peu nombreux, sont bien souvent des plans d'intérieur plus larges, incluant des objets. C'est la raison pour laquelle la distinction entre nature morte et plan espace intérieur vidé de ses occupants proposée, par Moure, souffre parfois de porosité.

Toutefois, accepter la précédente distinction (un objet se détachant clairement de son arrière-plan ou environnement) ne suffit pas à admettre la notion de nature morte, dont il convient de déterminer les raisons de l'usage chez Ozu. Il faut remarquer que les commentateurs ayant recouru à la notion de nature morte l'adossent le plus souvent à celle de vide. José Moure repousse par exemple les termes de nature morte ou de *pillow-shot* au profit de plans vides « car ils ne témoignent le plus souvent d'autre chose que de la seule présence, absence ou insistance, qui à travers eux se manifeste²⁰ ». Ce postulat initial est déjà discutable : on le comprendrait dans le cas du témoignage de l'absence, mais s'il s'agit d'une présence ou d'une insistance des choses, n'est-ce pas tout le contraire du vide ? Plus précisément, l'auteur analyse la séquence à Atami. La nuit, le vieux couple est perturbé dans son sommeil par les jeunes gens qui festoient dans l'auberge thermale. Avant de montrer leur discussion, le film isole les deux paires de mules laissées devant la porte de la chambre. Ce plan, défini par Moure comme nature morte ayant fonction de césure et de réceptacle de l'émotion, serait bien un plan vide, marquant fortement ce qui sépare les pensionnaires de l'auberge : « Entre le premier plan des pantoufles et le dernier qui clôt cette nuit blanche, le vieux couple a pris conscience du décalage irréductible qui sépare les générations²¹. »

Cette conclusion paraît excessive. D'abord, le plan en lui-même résiste à la qualification qu'en fait l'auteur. Il est informatif (le vieux couple est dans sa chambre) et mobile (des personnages passent dans le reflet d'une porte vitrée) et termine la série de six plans sur la fête qui bat son plein. Cette interruption est montrée non sans humour, par la coexistence des mules inertes et le charivari ambiant, ensuite par Tomi elle-même qui réagit ironiquement : « *Ils ont l'air gai d'après le bruit.* » Cet humour se poursuit au-delà de la

²⁰ José MOURE, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, op. cit., p. 133.

²¹ *Ibid.*, p. 142.

séquence puisqu'au deuxième plan de mules, dans lequel s'éteint la musique festive, répondent les plans au petit matin où les femmes de chambre chantonent encore le thème de la veille dans un couloir jonché de bouteilles de bières. Les vieux parents, eux, sont déjà en train de profiter du soleil sur la digue. Ainsi, moins qu'un décalage irréductible (et empli de gravité), il y a une comparaison amusée entre les lève-tôt et les couche-tard, entre ceux qui subissent le bruit la veille et ceux qui souffrent d'une gueule de bois le lendemain. L'interprétation de Moure ne peut s'établir qu'avec deux partis pris : celui de considérer que la séquence sur la digue préfigure le décès de Tomi et donc que tout le passage à Atami est une cause de sa mort ; et celui de lire le film à l'aune du style transcendantal, qui s'exprime à chaque plan. Or l'humour dont la séquence fait preuve ne peut pas être minorée après coup par la suite des événements ni être amoindrie par un style supposé premier.

Le plus surprenant dans cette articulation entre nature morte et vide est qu'elle se situe en général dans les pas de Gilles Deleuze, qui oppose pourtant les deux notions : « Un espace vide vaut avant tout par l'absence d'un contenu possible, tandis que la nature morte se définit par la présence et la composition d'objets qui s'enveloppent en eux-mêmes ou deviennent leur propre contenant²² ». Pour le philosophe, ce sont donc les espaces transitionnels, à l'intérieur ou extérieur, qui s'apparentent à sa notion d'espace vide, tandis que les natures mortes, en manifestant leur propre présence, n'en relèvent pas. Ainsi, risquons-nous à proposer que le rapprochement de ces deux valeurs de plans s'opère à la faveur d'une réduction de la nature morte à la vanité. En effet, le sous-genre de la vanité se sert des formes de la vie pour insister sur sa brièveté et la vanité des choses humaines. Alors que la nature morte fige la vie à son moment d'éclat et d'attractivité sensorielle, la vanité insiste sur la décrépitude en puissance. Dans le genre principal, les choses de la nature sont essentielles, tandis que dans le sous-genre, les objets tendent à devenir majoritaires, les choses naturelles devenant des détails symboliques comme les crânes ou les fleurs séchées²³. Or l'usage majoritaire des objets, dans les plans dits de natures mortes d'Ozu, ne suffit pas à en faire des vanités étant donné le défaut de symbole dans ces compositions. Gageons donc que c'est en prêtant indûment à toute nature morte les qualités d'une vanité que les plans de nature morte d'Ozu sont compris comme une expression du vide.

Reste à savoir si, même dégagés de la vanité, les *pillow-shots* d'objets d'Ozu peuvent

²² Gilles DELEUZE, *L'Image-temps*, op. cit., p. 27.

²³ Voir à ce sujet Guillermo HURTADO, « Nature morte », *Diogène*, vol. 263-264, n°3-4, 2018, p. 119-131. Voir aussi Géraldine SFEZ, « Natures mortes au cinéma : L'intranquillité des choses », *Ligeia*, vol. 77-80, n°2, 2007, p. 92-100 (articles consultés sur Cairn.info).

répondre à la notion de nature morte en dépit de leur recours minime aux choses de la nature. Pour Clélia Zernik, la notion de nature morte se justifie dans la mesure où les plans en question sont descriptifs plutôt que narratifs, qu'ils accueillent du mouvement ou non²⁴. C'est un constat partagé en partie par Alain Ménil, pour qui ces plans à la durée immotivée sont superflus au vu de l'histoire, malgré quelques rares indications : « Si de pareils *inserts* peuvent ainsi se détacher du cours de la narration, n'est-ce pas reconnaître qu'avec eux, la limite entre deux plans se dissocie de celle qui permet de séparer deux épisodes²⁵ ? » Pour l'auteur, cette séparation de la narration implique tout à la fois leur rôle de transition et leur valeur intrinsèque, nature insoluble dans la fonction. Cette autonomie du plan est problématique, parce qu'elle a incité à y lire la création d'un autre récit. Dans le premier chapitre, nous avons brièvement évoqué la narration seconde envisagée par Clélia Zernik : or pour l'autrice, les *pillow-shots* y jouent un rôle tout particulier : « Ces éléments [...] deviennent les figures, les personnages principaux d'une nouvelle narration, entièrement constituée par le regard²⁶ » ; à ce titre les objets ne relèvent pas d'une nature morte. Et si pour R. Bezombes les paysages sont aux séquences parlées ce que les *kyôgen* sont au nô²⁷, c'est qu'il y a en eux une puissance de commenter, d'exprimer voire de raconter.

Un dernier élément allant dans le sens d'une remise en cause de la non-narrativité est le rôle de la musique. Alain Ménil a commenté le fait que la plupart du temps, les *pillow-shots* sont l'occasion de faire revenir le thème principal du film : « la continuité musicale relie à une seule séquence différents *inserts* qui entrecoupent pourtant la narration : un même thème, jouant ainsi le rôle d'un refrain, permet de restituer ces plans échappés dans l'imaginaire de la diégèse à cette narration qui, finalement, poursuit son cours²⁸ ». Cette continuité est d'ailleurs assez variable en fonction des films. C'est en général le thème principal qui fait retour sur les plans de transition, se différenciant d'autres musiques : dans *Été précoce* par exemple, une mélodie de clochettes accompagne les deux séquences de réunion familiale en début et fin de récit, des thèmes semi-diégétiques se font entendre dans le restaurant ou en marge du kabuki, une variation particulière du thème se produit lors des travellings sans sujets, mais ce sont les transitions à plans composés qui sont accompagnées du thème principal. Dans *Fin d'automne*, le thème semble semi-diégétique en ce qu'il évoque ce rythme de la vie ordinaire moderne au

²⁴ Clélia ZERNIK, *L'Œil et l'objectif*, op. cit., p. 161. Pour l'autrice, le mouvement est atténué dans tous les cas.

²⁵ Alain MÉNIL, *L'Écran du temps*, op. cit., p. 46.

²⁶ Clélia ZERNIK, « Surface et profondeur dans le cinéma de Yasujiro Ozu », art. cit., p. 117. Précisons qu'en dépit d'affirmations inverses dans *L'Œil et l'objectif* (en 2012), cet article date de 2016 et représente donc la position la plus à jour de l'autrice sur la question.

²⁷ Renaud BEZOMBES, « Le Goût du saké et Fin d'automne », art. cit., p. 74.

²⁸ Alain MÉNIL, *L'Écran du temps*, op. cit., p. 137.

Japon dont parlait Brodwell. Mais dans *Bonjour* et *Dernier caprice*, les transitions sont d'autant plus amenées à former un second récit que la composition qui les accompagne imite la progression d'un opéra. Pour le dire avec les mots de Ménil, entre fable muette et retour musical – et au-delà du seul récit de la présence –, il faut envisager ce récit entre ces plans particuliers, dont l'interprétation devient dès lors plus aisée²⁹. Ainsi, si l'on voit bien l'intérêt que le terme de nature morte a pu revêtir pour les commentateurs, il contient une ambiguïté et une limitation qui ne se prêtent guère au phénomène étudié.

Critique du pillow-shot

Nous pouvons maintenant revenir au terme même de *pillow-shot*. Après les avoir apparentés aux plans de coupe, à la nature morte et au mot-pivot, Noël Burch définit son concept autour de la picturalité et de l'immobilité, qui entraîne un gel de la narration :

L'espace d'où s'énoncent ces références est invariablement désigné comme extérieur à la diégèse – comme espace *pictural*, sur un autre plan de "réalité" pour ainsi dire, même quand ses composantes visuelles ont été vues ou vont l'être dans des plans qui, eux, appartiennent pleinement à la diégèse, comme c'est souvent le cas [...]. Immobiles et souvent de longue durée [...], ils sont pleinement articulés d'un point de vue graphique, et nécessitent qu'on les explore du regard, comme des tableaux, et non comme des prises de vues habitées – celles-ci, même chez Ozu, étant relativement plus centrées sur les personnages³⁰.

Avant toute chose, rappelons que le terme de diégèse utilisé par l'auteur renvoie au concept narratologique, tandis que nous l'utilisons toujours dans son acception d'univers fictif³¹. Dans l'optique qui est la nôtre, les *pillow-shots* ne sauraient donc être extradiégétiques, bien au contraire, ils constituent probablement la quintessence de la diégèse. Toutefois, s'ils font partie de la diégèse et activent un second récit, qu'en est-il de leur éventuelle position extérieure au récit premier ?

Pour répondre à cette question, il faut s'intéresser à l'argument de l'auteur justifiant sa position : la narration serait gelée par l'immobilité picturale. Si à première vue, ce constat peut sembler correct, on observe rapidement que les plans n'excluent pas tout mouvement : dans *Printemps tardif* ou *Voyage à Tokyo*, un train traverse souvent l'écran. Dans de nombreux plans urbains ou de couloirs, les personnages traversent l'arrière-plan. Il ne faudrait pas négliger non plus les mouvements de fumées ou tous ceux provoqués par le vent. Enfin,

²⁹ *Ibid.*, p. 54-56.

³⁰ Noël BURCH, *Pour un observateur lointain*, *op. cit.*, p. 177.

³¹ Voir à ce sujet, Anne SOURIAU, entrée « Diégèse », dans Étienne SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Quadrige / Presses Universitaires de France, 1999, p. 581-582.

les premiers exemples de *Femme de Tokyo*, pris par l'auteur même, sont des *pillow-shots* en travelling. Par ailleurs, si l'immobilité picturale était vraiment le caractère principal de ces vues, on pourrait se demander en quoi elles diffèreraient des plans de coupe hollywoodiens qui n'ignorent pas non plus la composition et décrivent parfois des objets immobiles sans mouvement de caméra. La réponse de Burch est d'admettre qu'il existe des *semi-pillow-shots*, qui usent de stratagèmes pour atténuer le mouvement (par exemple l'usage du flou sur la figure humaine, le point étant mis sur l'objet au premier plan), et qu'un plan puisse être *composite*, c'est-à-dire qu'il commence ou finisse comme un *pillow-shot* alors qu'il finit ou commence comme un plan narratif³². Le théoricien justifie aussi, toujours dans l'exemple de *Femme de Tokyo*, que les plans sur la chaussette ou l'arbre soient des *pillow-shots* malgré leur lien manifeste aux préoccupations des personnages :

En termes de style visuel, l'un et l'autre sont bien des *pillow-shots*. Mais, à la différence des "purs" *pillow-shots*, qui ne transmettent aucune information narrative, sauf à suggérer un lieu ou une présence hors du temps, ces plans s'insèrent dans le mouvement du récit : ils *répondent* à ce qui précède ("oui, il y a des chaussettes", "la sœur voit qu'il fait beau")³³.

Ce qui est intéressant, c'est d'une part que l'auteur soit obligé de concéder que c'est avant tout le style visuel qui fait le *pillow-shot*, d'autre part qu'il soit forcé de séparer les objets « purs » des objets hybrides. De plus, il ajoute en note que les *pillow-shots* ont pu être des travellings, mais que leur élimination future révèle une meilleure compréhension de l'essence du *pillow-shot* qui est d'être immobile³⁴. Ce qui n'empêche pas que l'accomplissement de la forme ozuienne, à savoir l'exclusion des formes hybrides des *pillow-shots*, du travelling à l'usage du flou, au profit des seuls *pillow-shots* purs, soit pour Burch le point de départ de l'appauvrissement, du dessèchement, de la sclérose académique du cinéaste.

Au-delà de la contradiction interne du parti pris de Noël Burch, le fait que son concept théorique ne recoupe qu'un nombre restreint de phénomènes qualifiés de purs, impliquant que la grande majorité des occurrences relèvent d'une impureté, du *semi* ou du *composite*, est insatisfaisant pour deux raisons. D'abord, parce que cela produit une inconsistance terminologique : lorsque l'on utilise le concept de *pillow-shots*, fait-on référence à l'ensemble ou à la version pure ? Il serait plus confortable de déterminer le phénomène général et de

³² Noël BURCH, Pour un observateur lointain, *op. cit.*, p. 181. Voir aussi note 13, p. 178. Dans le même ordre d'idées, Burch ajoute qu'un *pillow-shot* peut l'être « en apparence », alors qu'il n'en était pas un : par exemple parce qu'une partie du corps parfaitement immobile est confondue momentanément avec un meuble ou tout autre objet indéfini.

³³ *Ibid.*, p. 182.

³⁴ *Ibid.*, note 15, p. 179.

différencier des groupes de cas particuliers à l'intérieur du premier. Ensuite, pour le parti pris qu'il révèle : de tels plans sont purs parce qu'ils sont ceux qui semblent justifier le mieux ses arguments, plutôt que ces derniers ne décrivent le phénomène³⁵. Nous percevons chez l'auteur une difficulté à définir *en soi* la picturalité des plans – dont l'immobilité est un garde-fou superflu – qui pourrait fort bien s'accommoder de la narration³⁶. D'un côté, il n'est pas nécessaire de supprimer tout mouvement pour travailler la picturalité du plan, de l'autre, la picturalité coïncide avec le retrait de la narrativité mais n'y est pas corrélée.

Il y a deux voies pour s'en convaincre. La première est celle de la porosité entre les deux mouvements. Dans les films les plus tardifs, aux *pillow-shots* « purs » s'ajoutent certains plans de demi-ensemble, dont l'utilisation du *sojikei* permet des compositions très picturales. C'est le cas de l'alignement des trois hommes au bar du golf ou du jeune couple au restaurant de ramens dans *Fin d'automne*, du plan final sur Shuhei dans la cuisine du *Goût du saké*, ou encore, plus tôt dans la filmographie avec *Voyage à Tokyo*, de la première apparition des parents dans leur maison d'Onomichi. Si la picturalité est due à l'immobilité, on voit mal pourquoi elle s'arrêterait à la présence humaine : Zernik use précisément de cet argument pour faire des corps humains des choses qui se composent en tableau comme les autres objets, dont l'apparition n'est dès lors plus que le témoignage de ce procédé.

De l'autre côté du spectre se trouvent les raccords : dans *Femme de Tokyo* les plans de chaussettes et de l'arbre répondent aux paroles (aux intertitres, donc) du personnage. Si ces inclusions pleines dans le récit vont en effet disparaître dans la période tardive, elles seront remplacées par des raccords ambigus. Les *pillow-shots* sont peut-être inclus à la contiguïté spatiale et temporelle du regard³⁷, mais comme y a bien insisté Bordwell, c'est parce qu'il n'y a pas de raccord-regard au sens strict que l'on peut parler de *pillow-shot*³⁸. Ainsi le vase de *Printemps tardif*, la montagne lors du déjeuner final entre les Miwa de *Fin d'automne*, mais aussi les carpes du *kodomo no hi* d'*Été précocé*. Dans *L'Amour d'une mère*, un travelling en contre-plongée fait défiler lentement les branches d'arbres dans l'écran avant de se fixer. Dans le plan suivant, on retrouve le personnage, effectivement dans un parc, mais il regarde vers le sol. Le travelling était-il sans sujet, ou bien y a-t-il eu une ellipse entre les deux plans ? De cet enchaînement et des situations précédentes, on peut déduire des interprétations sur le

³⁵ Pour une critique plus profonde de l'argument diégétique des *pillow-shots*, voir David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, *op. cit.*, p. 104-105.

³⁶ Rappelons que les natures mortes ont été considérées comme un genre mineur de la peinture, précisément à cause de leur absence de fonction narrative, alors que la peinture religieuse ou les scènes historiques représentent des événements. Il n'y a donc pas de lien essentiel entre picturalité et narrativité. Voir Géraldine SFEZ, « Natures mortes au cinéma », *art. cit.*

³⁷ Alain MÉNIL, *L'Écran du temps*, *op. cit.*, p. 87.

³⁸ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, *op. cit.*, p. 114-117.

récit, malgré le pictural, et dans le même temps admettre un certain retrait du récit, malgré le raccord diégétique. Mobilité et narrativité sont donc des variables qui travaillent de concert sans entretenir de rapport. Si la picturalité semble dépendre de la suspension partielle de chacun de ces deux aspects, elle n'implique aucunement la suppression des deux³⁹.

La seconde voie est celle du rôle actif de ces plans dans la définition de la diégèse, quand bien même ils ne font que la border. Noël Burch lui-même le constate paradoxalement : « Cette incertitude fondamentale (y a-t-il ou non des gens “présents” hors de l'écran ; si oui, où ? combien ? qui ?) est une dimension essentielle du *pillow-shot*⁴⁰. » Pour l'auteur, l'incertitude participe au retrait des *pillow-shots* de la diégèse puisque ces derniers maintiennent le doute sur la fiction au lieu de la préciser et parce que face à l'un de ces plans, on ne sait jamais s'ils sont ou non regardés, s'ils font partie du drame ou non. Au contraire, il nous semble qu'en (ré)introduisant le doute sur la pleine connaissance des lieux et des forces en présence, les *pillow-shots* agissent directement sur la diégèse. Mieux, s'ils sont capables de mobiliser l'attention du spectateur vers le hors-champ, c'est qu'ils prennent part au jeu dynamique entre vu et non-vu, qui est le cœur palpitant de tout film.

Par ailleurs, parler de récit second produit par les *pillow-shots* ne signifie pas forcément retirer ces plans du flux narratif du film, avec lequel ils dialoguent. Alain Ménil s'interroge ainsi sur le *pillow-shot* de l'arbre après la séquence de nô dans *Printemps tardif* : est-il narratif, descriptif, est-il un point de vue ou une simple marque d'être-là ?

L'image en ce sens ne représente pas un événement qui s'est déroulé en dehors d'elle, elle *est* cet événement, puisque ce qui advient là, c'est une lumière, une pellicule de chaleur, une irisation du champ lumineux, une morsure de rayon de soleil en quoi consiste précisément, à ce moment-là, le film⁴¹.

Nous pouvons insister sur cet aspect événementiel. En effet, dans le prisme burchien qui analyse le cinéma japonais dans sa différenciation du Mode de Représentation Institutionnel hollywoodien, les *pillow-shots* ne peuvent que se démarquer radicalement d'autres plans narratifs⁴². En revanche, dans la logique quotidienne que nous décelons chez Ozu, *voir un*

³⁹ Pascal Bonitzer définit le « plan-tableau » comme « a-narratif », mais cela ne l'empêche pas d'être intégré à la fiction « d'une façon toute particulière et secrète », tandis que ce type de plan exprime toujours une *tension*, entre son mouvement (potentiel ou effectif) et l'immobilité du tableau qu'il imite. Comme les plans-tableaux, avec lesquels ils partagent une *valeur plastique*, les *pillow-shots* restreignent le narratif et la mobilité, sans jamais l'éliminer complètement. Voir Pascal BONITZER, *Décadrages*, *op. cit.*, 1985, p. 29-30.

⁴⁰ Noël BURCH, *Pour un observateur lointain*, *op. cit.*, p. 179.

⁴¹ Alain MÉNIL, *L'Écran du temps*, *op. cit.*, p. 69-70. Bordwell explique que l'arbre est aussi une partie du spectacle nô auquel nous venons d'assister. David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, *op. cit.*, p. 310.

⁴² Quand Bordwell signale, comme nous l'avons vu, que les critiques japonais parlent de *curtain shots* en référence aux rideaux occidentaux, c'est pour repousser les interprétations trop facilement culturalistes du *pillow-shot* et indiquer qu'ils sont perçus comme des transitions, même au Japon. Pour Burch, qui attribue cette expression au seul Keinosuke Nanbu, il s'agit d'une « simplification excessive et trompeuse », tout comme l'expression *plan de coupe* qui pour être exacte techniquement ne rend pas compte de la « spécificité complexe »

arbre (à moins qu'il ne faille l'*entendre* ou le *sentir* ?) devient un événement au sens fort, tout comme *être en présence de*, sans forcément qu'il n'y ait de relation avancée entre les êtres qui sont en présence. Et cette expérience esthétique quotidienne n'a pas besoin d'être vécue par les personnages pour que le spectateur la reçoive, ce que ne prend pas en compte le théoricien. Le récit second ne s'autonomise pas du premier, il le redouble, le déplace et lui procure ses lettres de noblesse.

Plans de coupes en forme de nature morte, *pillow-shots* et espaces intermédiaires, autant de mots pour désigner des plans variés, de la composition paysagère, urbaine ou rurale, à l'arrangement domestique, un complexe que résume très bien Benjamin Thomas : « Cette polyonymie dit en effet qu'on ne peut tout dire de ce procédé, qu'on n'en a certainement pas tout dit, mais elle réaffirme aussi et surtout la polymorphie que l'on tend parfois à oublier⁴³. » Tout comme Bordwell, l'auteur critique la typologie burchienne, mais il en rappelle la fonction principale, commune à tous les plans de type *pillow-shots* « leur fonction *péridiégétique*, c'est-à-dire leur emplacement limitrophe par rapport au récit⁴⁴ ». Cette position – sur les contours, autour, de façon englobante, mais non pas à l'écart – leur permet de tenir des rôles cruciaux quant à la consistance du monde et d'opérer « une dissociation entre fictionnalité et narrativité, tout en maintenant perceptible l'écart ainsi révélé », c'est-à-dire de faire exister le monde sans le soumettre aux injonctions humaines.

Autrement dit, ils procèdent à un décentrage et font des protagonistes, et des intrigues qui les requièrent, des centres tout relatifs de la diégèse. Les uns comme les autres témoignent donc que cette diégèse existe aussi sans ces personnages, qu'elle peut/doit être perçue en dehors du filtre de leurs subjectivités et de leurs préoccupations⁴⁵.

Le rôle de décentrage était bien sûr déjà pointé par Noël Burch, mais Benjamin Thomas inclut ce rôle – qui n'est pas dû à une nature extradiégétique de plan mais à une fonction méta-textuelle – au système réflexif ozuien et à la texture de son univers. Le terme thomasien de « plan *péridiégétique* », opérant en tant qu'il rassemble toutes les formes de *pillow-shots* pour leur permettre de faire système, sera dès lors notre terme générique pour parler de ces plans.

de ces plans (Noël BURCH, *Pour un observateur lointain*, *op. cit.*, note 8, p. 175). Comme souvent, le recours au registre culturel mène à une impasse, mais l'anecdote indique bien les enjeux que revêtent la caractérisation du *pillow-shot* comme extradiégétique.

⁴³ Benjamin THOMAS, « Des plans qui se tiennent aux franges du monde », art. cit., p. 83.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*, p. 84.

2 – Nouvelle typologie des plans péri-diégétiques

« En n'évitant pas de tomber dans le piège consistant à ajouter une appellation à celles qui existent déjà⁴⁶ », nous allons désormais dresser une nouvelle typologie des plans à caractère péri-diégétique. Pour ce faire, il convient de préciser quelques éléments de réflexion. Tout d'abord, malgré la distinction fondamentale entre plan intérieur et plan extérieur pour *identifier* des types de plans, nos trois propositions s'écarteront de la nature représentative des plans pour se diriger plutôt vers leurs fonctions. Car ces plans ne se limitent pas à ce qu'ils contiennent mais à leur puissance qui les dépasse de loin : « On sent juste, intuitivement, que ce ne sont pas des plans de transition, ou d'illustration, mais ils sont mus par une force qui pense : ce sont des plans pensifs⁴⁷. » Pour Clélia Zernik, l'utilisation de ce type de plan chez Terrence Malick va dans le sens d'une adoration du monde réel, du cosmos, tandis que chez Ozu, « il s'agit de conférer à l'environnement son statut d'image, d'icône compositionnelle – la beauté du plan de coupe renvoie à des impératifs formels⁴⁸ ». Nous repoussons encore un peu le rapport du réalisateur japonais au cosmos pour nous demander en effet comment ces icônes compositionnelles se distinguent, selon le type d'affects qu'elles convoquent. Dans cette section, nous aurons à cœur de définir affectivement ces formes, d'en donner des exemples concrets, mais aussi de montrer comment elles se distinguent des typologies précédentes (et les incluent).

La transition du plan-pivot

La première de nos trois formes péri-diégétiques sera appelé *plan-pivot*, d'après le terme utilisé par Mathieu Capel⁴⁹. Dans son contexte d'origine, l'appellation définit tous les plans péri-diégétiques, mais il nous semble plus pertinent de la déplacer pour n'en faire qu'une partie de ces plans. En effet, si nous avons remis en cause leur nature de plan de coupe, ces plans n'en endossent pas moins une fonction de transition. Toutefois, faire de tout plan utilisé lors du passage d'une séquence à l'autre, un plan de transition en soi, nous semble réducteur et c'est l'un des enjeux de la présente typologie. Nous définirions le *plan-pivot* comme suit :

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Jean-Philippe TESSÉ, « Le plan malickien, *Cahiers du cinéma*, n°668, juin 2011, p. 13. Bien que la citation porte sur Malick, son adaptation telle quelle pour Ozu nous est permise grâce à l'article de Clélia ZERNIK, « La quête d'un point de vue impersonnel : les plans de coupe chez Terrence Malick et Yasujirô Ozu », dans Diane ARNAUD, Mathias LAVIN (dir.), *Ozu à présent, op. cit.*, p. 69-75.

⁴⁸ Clélia ZERNIK, « La quête d'un point de vue impersonnel », art. cit., p. 75.

⁴⁹ Mathieu CAPEL, « La répétition et l'hapax », art. cit., p. 159. L'auteur utilise ce terme d'après Kijû Yoshida qui les définit comme tels : « images dépersonnalisées vues par des gens anonymes ».

c'est un plan cadrant une portion de l'espace diégétique, informative ou quelconque, que l'analyse peut associer à un lieu dramatique précis, mais dont la localisation n'est ni évidente ni nécessaire. Les plans-pivots s'associent parfois les uns avec les autres pour former une série grâce à la procédure dominant/overtone, une série dont chaque extrémité tend vers des puissances différentes : si la première ferme une séquence dramatique, la seconde pourrait terminer sur une autre forme de la typologie. Le plan-pivot a trois fonctions principales : lier les séquences, les rendre communicantes et encadrer la narration.

En premier lieu, les plans-pivots lient les séquences, non pas selon une stricte logique spatio-temporelle – ils n'ont pas vocation à *indiquer* le temps passé ou le changement de lieu –, ni selon une logique de l'impossible raccord – ils sont très différents des espaces déconnectés décrits par Deleuze – mais selon une stratégie expressive. C'est dans le cinéma dit expressionniste que Frank Kessler identifie cette stratégie malgré l'absence de théorisation du montage à l'époque. Voici ses conclusions :

Les effets de sens qu'il produit sont surtout de l'ordre d'une mise en rapport de séries [...], d'une création de correspondances entre des lieux disjoints, des personnages, des événements. Or ce qui frappe, du moins dans les exemples discutés ici, c'est qu'il est plutôt difficile d'explicitier et d'expliquer les liens exacts qui se tissent alors entre les deux séries : les relations spatio-temporelles peuvent rester incertaines, la signification des mises en rapport ne se laisse pas exprimer en termes de figures clairement définies (comme par exemple la métaphore), l'association des images produit des flottements plutôt que de la clarté⁵⁰.

L'ambiguïté relevée par l'historien provient du type de montage qu'il analyse : deux séries de plans, montées l'une à l'autre selon une logique différente du montage alterné ou parallèle. Dans son premier exemple, *Le Docteur Mabuse* (F. Lang, 1922), les deux séquences sont homogènes, dans le second, *Nosferatu* (F. W. Murnau, 1922), elles sont hétérogènes. En dépit de l'éloignement temporel, spatial et culturel, le texte paraît tout à fait approprié au montage ozuien, dont nous avons pu analyser quelques exemples, dans les jonctions entre personnages par la grâce d'un faux champ-contrechamp, ou entre lieux par de faux raccords de mouvement ou de regard. Chez Ozu bien sûr, le montage est bien plus discret formellement que dans les films analysés par Kessler. Mais soutenons justement que les séquences liées par les plans-pivots constituent des séquences homogènes, que les séries de transition en quelques plans permettent de relier selon une logique expressive.

Il convient de remarquer ici qu'en dépit de ce qui a beaucoup été affirmé, Ozu ne sépare pas *systématiquement* les séquences avec de tels plans-pivots. Dans *Bonjour* par exemple – dans lequel nous avons répertorié vingt-sept séquences –, il n'y a que cinq

⁵⁰ Frank KESSLER, « Les ciseaux oubliés », art. cit., p. 124-125.

séparations entre les six blocs-séquences, représentant chacun une journée. Dans *Printemps tardif*, malgré un changement de lieu, aucun plan de ce type ne sépare le repas entre Noriko et Onodera de leur arrivée à la maison des Somiya. La structure en blocs de séquences dont nous parlions dans le troisième chapitre, doit justement beaucoup à la porosité des transitions entre chaque petite séquence. Or, si l'on pourra observer des porosités entre les formes, le plan-pivot est la principale forme qui permet de passer d'un bloc de séquence à une autre : la transition est bien sa fonction première et privilégiée, bien qu'il ne préside pas forcément la série de plans.

Par exemple, dans *Le Goût du riz au thé vert*, après la séquence où le groupe de femmes discute dans le train en route vers Shuzenji, se trouve la séquence dans l'auberge thermale (fig. 9-11). Le premier plan est une vue de colline verdoyante vue depuis l'auberge (ce dont témoigne le store en bambou en amorce haute du plan) : la teinte du ciel indique le soir. Le deuxième est la vue frontale de l'auberge, prise depuis la cour et centrée sur son premier étage. Le troisième plan est un plan de demi-ensemble sur le balcon de la suite où les femmes se sont installées : Setsuko passe déposer une serviette – elle revient probablement du bain – avant de rejoindre le groupe à l'intérieur. C'est ici le deuxième plan qui est le plan pivot, le premier et le troisième relevant des autres formes. En revanche, la deuxième séquence à Shuzenji (le lendemain, après un intermède sur Mokichi resté seul à Tokyo) s'ouvre par deux plans-pivots : un premier sur un bâtiment traditionnel mais surmonté d'une tourelle occidentale munie d'une girouette – il est manifestement non loin de l'auberge, peut-être en face⁵¹, puisque les amorces du plan sont occupées par un toit et une rambarde de balcon – ; un second qui est le même plan frontal depuis la cour, cette fois-ci éclairé de jour. Autres exemples, les plans de transition que nous avons cités plus haut, dans *Les Sœurs Munakata*, sont des plans-pivots : comme nous l'avons dit le sujet peut se répéter, en ayant un même cadrage (la rue de Kobe vue par les chaises) ou en variant la position de caméra (la pagode du Tô-ji de Kyoto), et parfois être associé à un autre plan-pivot, comme les plans urbains qui accompagnent les repères habituels, à Tokyo ou Kobe.

Cependant, si le plan-pivot sépare les séquences, il rend les séquences *communicantes*, notamment lorsqu'il brouille leurs frontières spatiales. Si nous avons conservé le terme de pivot, ce n'est pas uniquement parce que le plan est au centre de la transition, mais aussi parce qu'il peut lui-même pivoter, c'est-à-dire qu'il peut s'attacher à ce qui précède ou ce qui suit et

⁵¹ Notons qu'il ne s'agit *pas* de l'auberge (ce que montrerait plutôt un plan de coupe), ce que nous ne pouvons que déduire de notre connaissance d'Ozu, qui préfère une vue *depuis* l'endroit décrit à une vue *sur* cet endroit.

dégager ses effets des deux côtés de la transition : « Les images de la diégèse modifient notre perception de ces compositions isolées et ces compositions isolées modifient notre perception de ce qui a précédé dans le film ainsi de ce qui va suivre⁵². » Cette fonction, qu'avait identifiée Antoine Coppola, ne se retrouve pas avec la même intensité dans tous les plans, mais on peut lui trouver des exemples flagrants. Dans *Fin d'automne*, la complexe transition entre les deux premières séquences relève d'un tel cas.

Elle se déroule ainsi (12-15) : 1 – le salon du temple, où restent les tasses et la théière ; 2 – le couloir du temple, qu'a traversé plus tôt Hirayama ; 3 – une cloison de séparation dans une pièce qui ressemble au même salon ; 4 – le pont suspendu vu entre deux *shôji* ; 5 – un salon obscur décoré d'un tableau représentant un pont, d'un petit vase et éclairé de reflets aqueux ; 6 – un couloir où passe une employée de l'auberge. Ce sont les plans 3 et 4 qui sont des plans-pivots. En effet, s'il semble que la cloison mobile se trouve dans le salon du temple, l'auberge où se rendent ensuite les personnages dispose de meubles tout à fait comparables à première vue, dans les plans 5 et 6. Il y a donc un doute sur les plans 3 et 4 : soit la cloison mobile se trouve dans le temple depuis lequel le pont est visible, le lien entre les séquences étant ainsi assuré par le tableau du pont ; soit elle se trouve *déjà* dans l'auberge (sans transition autre que le faux-semblant), depuis laquelle on peut voir le pont, auquel cas les reflets aqueux du plan 5 sont ceux de la rivière qui passe dessous⁵³. Or, cette transition passe de l'hommage pour feu M. Miwa, au repas suivant cette cérémonie, où les trois hommes promettent, par sympathie pour leur ami disparu, d'aider sa fille à se marier. De l'espace sacré pour la société (le temple) on passe à un autre espace sacré, pour le groupe d'amis (le salon d'auberge) ; et d'un premier héritage (le souvenir de Miwa) on passe à un second (ce que les amis apporteront à la fille⁵⁴). La complexité du passage entre les deux espaces n'a donc rien d'une gratuité décorative.

C'est en cela que la porosité entre coupe et fondu, que nous avons proposée dans le troisième chapitre au sujet de la fusion entre les visages lors de certains champs-contrechamps, se prête aussi aux plans-pivots. S'ils ne ressemblent pas formellement pas à des fondus, comme cela pouvait être le cas les visages, ils en reprennent en partie les fonctions. Dans *Printemps précoce*, après la séquence des employés se rassemblant sur le quai

⁵² Antoine COPPOLA, *Le Cinéma asiatique*, op. cit., p. 104.

⁵³ Bien sûr, on peut aussi envisager que la cloison est bien dans le temple, mais que le pont constitue un faux-semblant en ce qu'il serait bien proche de l'auberge et non du temple. Il est également possible de considérer que cette transition rapproche le temple et l'auberge, peut-être de part et d'autre de la rivière, mais il est impossible de le vérifier. Nous reviendrons sur cette séquence, avec les autres figures.

⁵⁴ Sans oublier que cela constitue l'achèvement de l'héritage actoral de la fonction de la jeune femme, de Setsuko Hara à Yôko Tsukasa.

de la gare, deux plans pivots se succèdent (un plan d'ensemble sur les voies de la gare ; un plan d'ensemble sur la façade de l'entreprise), puis la séquence à l'entreprise débute avec les deux employés commentant l'arrivée de leurs collègues à Tokyo. Ces deux plans ont permis de changer de lieu et d'effectuer une courte ellipse, lors de laquelle les employés alignés sur le quai se retrouvent alignés dans le bureau (puis au bord de l'eau, à la faveur d'une transition comparable). Tous ces plans sont bien des « entités indépendantes⁵⁵ » par rapport aux autres plans descriptifs, mais lorsque Ishaghpour éloigne le fondu au profit du terme de coda, parce que le fondu est une ponctuation alors qu'Ozu préfère la transition permanente à la clôture, il semble oublier que le fondu est une ponctuation tenant davantage du point-virgule ou des points de suspension que des points conclusifs. L'absence de fondu chez Ozu provient plutôt d'une inadéquation du procédé avec son style visuel qu'avec une opposition conceptuelle, dont il recrée virtuellement les effets.

Enfin, le plan-pivot encadre la narration et c'est pour cela que lorsqu'un seul plan sépare deux séquences, il s'agit dans la grande majorité des cas d'un plan-pivot. Or c'est aussi la présence de la musique qui indique cette fonction. Pour Clélia Zernik, « les *pillow-shots* d'Ozu, de leur côté, reviennent sans cesse, tantôt identiques, tantôt modifiés, au cours du film et proposent précisément une réinvention de cette “logique musicale”⁵⁶. » L'autrice évoque ici le contenu visuel des plans qui, selon qu'ils se reproduisent à l'identique ou non, fonctionnent comme le retour d'un thème principal d'une œuvre ou sa variation. Dans *Printemps tardif*, un plan de colline boisée revient deux fois à l'identique, tandis que les repères de Ginza sont vus selon différents angles, avec ou sans un rebord de fenêtre en amorce. Dans *Voyage à Tokyo*, les plans sur les cheminées du quartier varient, pas ceux représentant Onomichi. Or parmi nos figures, le plan-pivot est le seul à pouvoir se répéter sensiblement modifié. La variation qu'il apporte participe de sa fonction de transition, de fluidification de la progression narrative.

Dans la séquence de *Fin d'automne* que nous décrivions, la musique peut guider en partie l'analyse. Les chants des prières disparaissent à la faveur du plan 4 (le pont), mais cela signifie que le plan accueille en partie le son. De plus, les reflets de l'eau font écho à ceux sur les murs du couloir du temple (plan 2). Seul le plan 6 (le couloir de l'auberge) est d'abord silencieux, avant que le rire des personnages ne permette la coupe vers la séquence parlée. À la fin du film, après la séquence du mariage, le thème musical principal se prolonge sur le plan du pont et celui du tableau, vase et reflet. La variation musicale, moins lyrique et jouée

⁵⁵ Youssef ISHAGHPOUR, *Formes de l'impermanence*, op. cit., p. 29. Voir aussi p. 42.

⁵⁶ Clélia ZERNIK, *L'Œil et l'objectif*, op. cit., p. 205.

piano, accompagnée du rire des hommes, n'ont lieu que dans le plan du couloir. Le retour de la séquence confirme que le pont appartient à l'auberge (ce qui n'enlève rien à l'ambiguïté de sa première apparition), tandis que dans les deux cas, les modifications sonores confirment que le plan du pont suspendu est le plan-pivot de la transition, bien qu'il ait été accompagné d'un autre pivot la première fois : le plan de la cloison mobile. Le plan aux trois motifs et celui du couloir, eux, relèvent d'une autre figure.

Avant de nous diriger vers ces autres figures, évoquons certaines occurrences problématiques de *Bonjour*, liées à la *séquence ozuïenne*. Au début du troisième jour, le plan-pivot d'ensemble cadrant la rue principale accueille la mère de M^{me} Haraguchi, en train de prier sur la colline. On la voit ensuite de profil en plan de demi-ensemble, puis de face en plan rapproché : elle implore la protection pour sa famille et ses affaires. Le premier plan revient alors et Mme Haraguchi approche pour appeler sa mère et l'inviter à venir manger : cela constitue le pivot avec la séquence précédente, première soirée où les enfants Hayashi refusent de manger (alors qu'Isamu a faim). Ce qui est curieux, c'est donc le dédoublement du plan-pivot, au sein duquel se loge la prière de la mère. Celle-ci est une suspension du récit car elle ne nous apprend rien : la mère est-elle pieuse, superstitieuse, ou cela nous rappelle-t-il uniquement son pragmatisme financier ? Tout se passe comme si les quatre plans formaient un seul et même plan-pivot. Au début du quatrième jour, le jeune Kozo rejoint Zen'ichi et son père qui profitent de leurs étirements pour travailler leur art de la flatulence. Entre deux plans de demi-ensemble comparables à celui de la prière, les enfants rappellent la situation. Là encore, ce sont les plans moyens et rapprochés entre les étirement qui ont une valeur informative (mais seulement de rappel, on n'apprend rien de nouveau) et qui constituent le pivot : d'une part la maîtrise croissante du pet dont fait preuve Minoru (permise par l'absorption de pierre ponce que nous avons observée dans la séquence précédente et que M. Fukui va déconseiller dans la suivante), d'autre part sa grève de la parole (qui a posé problème la veille et dont Fukui arrive à comprendre le sens le lendemain).

L'information superflue étant *incluse* dans les plans-pivots, toute la séquence paraît alors périodiégétique et constituer une seule et unique transition. Ainsi, si les plans-pivots encadrent la narration sans s'en séparer pleinement, c'est parce que chez Ozu, les transitions peuvent devenir une histoire, à proprement parler, comme nous avons pu aussi le voir dans l'enchaînement de plans répondant à la recherche de Taeko dans *Le Goût du riz au thé vert* : le récit second prend parfois la forme du récit premier sans quitter pour autant sa valeur périodiégétique. Dès lors, que penser de la proximité des plans-pivots avec les champ-contrechamp entre les enfants ou le plan moyen sur M^{me} Haraguchi – comme fondus en eux

puisqu'ils se sont dédoublés ? Elle se comprend comme un échange sur le mode de la contamination, que nous aborderons dans le dernier chapitre.

La présence du plan-passage

Notre deuxième figure sera appelée *plan-passage* : il s'agit d'une figure pouvant impliquer un couple de plans fonctionnant en écho, qui exprime le passage des êtres et du temps, la dialectique entre présence et absence ou entre vu et non vu. Elle peut fonctionner de façon autonome, mais lorsqu'elle fonctionne en paire, un des plans peut accueillir des silhouettes en son sein, l'autre se caractérise par leur absence. Dans son article, Benjamin Thomas décrit des plans-passages, s'attardant dans les lieux lors de séquences finales comme celle de *Femmes et Voyous* : « indices émouvants que des *êtres* – bien davantage que des personnages – ont vécu céans⁵⁷... » La présence que les plans-passages manifeste peut être produite de trois façons : soit par un raccord avec un personnage – qui peut être plausible ou constituer un faux-semblant –, soit par une attention sur des lieux intérieurs comme si un être revenait les observer – comme l'exemple précédent –, soit par la répétition d'un plan préalablement habité, auquel cas une paire se forme.

En première analyse – nous l'avons vu avec José Moure –, les intérieurs vides s'extraient comme une figure privilégiée. Pourtant, il nous semble qu'en les considérant isolément, ils seraient facilement confondables avec les plans dits d'exposition ou, dans notre propre typologie, avec les plans-pivots. Dans *Printemps précoce* par exemple, après la visite de Shoji chez Miura, on retrouve une composition autour de la table dressée chez les Sugiyama. Ce plan est en réalité un plan-pivot – seul plan de la transition – qui rassemble d'un côté Shoji chez son ami, de l'autre Masako qui a attendu son mari pour dîner. De façon curieuse, c'est le plan vers la rue, encadré par le visage de l'épouse, qui est le plan-passage, rejeté hors de la transition au sens strict : le raccord en fait un plan-passage, bien qu'il s'agisse d'un faux-semblant car Masako est en face de l'entrée mais ne peut pas voir ce que la caméra montre, selon un axe perpendiculaire à l'épouse. En seconde analyse apparaissent les paires qui permettent de mieux comprendre le rôle de ces plans. Dans l'exemple des plans à Onomichi dans *Voyage à Tokyo*, ouvrant le film et la séquence suivant le décès de Tomi, si l'on sous-interprète en deçà de la lecture de Moure guidé par Schrader, on n'observe pas une progression thématique de l'espace (de la quiétude quotidienne au trouble de la disparité),

⁵⁷ Benjamin THOMAS, « Des plans qui se tiennent aux franges du monde », art. cit., p. 86.

mais plus simplement une répétition des plans sans les habitants qui étaient là auparavant : respectivement les dockers (en arrière-plan du monument de pierre), les enfants et les bouteilles (dans la rue), le train (en travers de la ville) ; une disparition qui ne concerne toutefois pas les bateaux qui glissent encore sur l'eau. Nous insistons sur ce point, parce que la lecture progressive de Moure peut paraître adaptée à *Voyage à Tokyo* – dont le propos sur la mort permet plus qu'ailleurs une compréhension spiritualiste – mais moins à d'autres films qui n'utilisent ce procédé que pour quelques plans isolés, comme le couloir du temple de *Fin d'automne*, parcouru par Hirayama, avant de réapparaître vide.

Il faut donc étudier plus précisément la présence de personnages, qui est un véritable problème dans les plans péri-diégétiques. Burch interdisait leur présence dans les *pillow-shots* et l'on voit bien que dans la typologie mourienne, la différence est grande entre les plans « vides » et ceux parcourus. Au contraire, nous pensons que ces plans n'ont aucune différence de nature ni de fonction mais seulement d'apparence, car ils fonctionnent conjointement. Benjamin Thomas prolonge, en note de bas de page, sa description de la séquence de *Femmes et Voyous* :

Cette scène révèle alors également ceci, qui saute aux yeux dans les premiers plans avec personnages de *Printemps tardif*, où la caméra cadre un moment narratif, mais de loin, depuis un couloir que personne n'emprunte : le tropisme péri-diégétique d'Ozu est tel que le cadrage lui-même, dans ce type de plans, construit moins un plan qu'il n'adopte une *position* péri-diégétique qui se donne à voir comme telle⁵⁸.

Loin d'être le seul exemple, le couloir dans le pavillon de thé de 1949 est à comparer avec le plan du fauteuil en osier dans *Fleurs d'équinoxe*, et à considérer avec les plans de bouteilles observatrices, dans *Fin d'automne* ou même *Voyage à Tokyo*. La construction péri-diégétique de l'espace ne se limite donc pas aux seuls plans péri-diégétiques, mais également à une position péri-diégétique, frange depuis laquelle la caméra peut observer les premiers pas dans la narration. Ainsi, quand nous parlons d'une approche progressive vers les personnages qui jouent une séquence, il n'est pas étonnant de passer des plans péri-diégétiques à proprement parler, à des positions péri-diégétiques de la caméra, avant que celle-ci n'adopte des positions plus proches – bien que toujours en partie distancées – de la narration en cours.

Ce point crucial nous permet deux choses. D'abord, affirmer que les plans traversés par des silhouettes en arrière-plan sont bien des plans péri-diégétiques d'une sorte particulière, les plans-passages, qui ont pour équivalent les mêmes plans qui ne sont pas traversés. Il en va ainsi du couloir à l'horloge dans l'entreprise de Hirayama, traversé deux fois (*Le Goût du*

⁵⁸ *Ibid.*, note 11, p. 88. Ce passage crucial mériterait d'être dans le corps de texte et fera par conséquent l'objet d'autres développements ultérieurs.

saké), du couloir de l'entreprise de *Printemps précoce* – une fois les travellings sans sujets neutralisés – ainsi que de ses suites déjà étudiées, dans *Fleurs d'équinoxe* et *Fin d'automne*. Dans *Dernier caprice* encore, la séquence des adieux à Teramoto est encadrée par le même plan de couloir de bar au motif rayé horizontal – portes, volets, rideaux – parcouru la première fois par un employé dans le fond, mais pas la seconde fois⁵⁹. Mais ce type de plan ne se limite pas aux couloirs. Ainsi, dans *Fin d'automne*, un plan montre, depuis l'entrée du restaurant des Sasaki, l'embrasement du restaurant d'en face, d'abord avec l'employée et des passants dans la rue. La deuxième fois, l'établissement d'en face est vide, mais il y a toujours des badauds dans la rue, l'évidement est partiel. Dans ses transitions, *Bonjour* utilise les mêmes plans cadrant la rue principale du lotissement, mais les silhouettes ne les traversent que perpendiculairement à l'axe de la caméra, contrairement aux personnages qui pratiquent l'espace dans toutes ses directions.

Ensuite et surtout, si les plans périodiégétiques permettent d'accueillir des silhouettes, on voit mal pourquoi ceux-ci ne pourraient plus fonctionner en présence de personnages identifiés. Certes, un personnage se caractérise notamment par sa capacité à attirer l'attention sur lui, presque mécaniquement dès lors qu'il est identifié, mais interdire aux personnages ozuiens de traverser un plan-passage serait incohérent avec le fait qu'ils sont aussi de pures figures, des êtres comme les autres. Émettons une seule réserve : un personnage ne peut faire partie d'un plan-passage que si celui-ci fonctionne en paire. Ainsi, les traversées des personnages dans les couloirs d'entreprise ne forment pas de plan-passage, car leur rôle est bien de décrire leur déplacement. Ceux qui fonctionnent en paire en revanche, décrivent un état des lieux, qu'ils accueillent ou non les meneurs de l'intrigue.

Pour reprendre l'exemple précédent du *Goût du riz au thé vert*, à Shuzenji, le plan où Setsuko étend sa serviette, vu depuis l'autre côté de la mare aux carpes, est bien un plan-passage, d'une part pour sa position périodiégétique évidente, d'autre part parce qu'il réapparaît au sein de la séquence. Les femmes chantent en souvenir de l'époque insouciantes d'avant le mariage et le plan s'intercale entre deux plans sur les visages chantant. L'assombrissement du plan témoigne de la tombée de la nuit et malgré la continuité du chant, on peut considérer qu'une ellipse a eu lieu puisque la séquence a duré moins de cinq minutes et que cela a suffi à Setsuko pour se sentir mal à cause du saké. Ce retour illustre que le plan-

⁵⁹ Ce cas est intéressant en ce que le motif rayé fait écho avec les stores de l'entreprise, qui apparaissent derrière Noriko dans la séquence précédente. Cela ne manque pas de créer un trouble à la première vision car le couloir du bar peut donner l'impression d'être celui de l'entreprise. C'est donc également un plan-pivot, qui lie la relation entre Noriko et Teramoto à leur situation de collègues. Est-ce une manière de rappeler que toute relation amoureuse et maritale relève, aussi, d'une *entreprise* ?

passage permet de décrire aussi bien le passage des êtres que celui du temps et de la lumière. Dans la transition complexe de *Fin d'automne*, les plans dans le salon et le couloir du temple (1 et 2) et celui dans le couloir de l'auberge (6) sont des plans-passages, le premier répondant à la scène où a eu lieu la conversation entre le frère et les amis du défunt, le deuxième faisant écho au couloir ayant introduit cette discussion. Le couloir dans l'auberge annonce la discussion à suivre, mais fait aussi écho au plan-pivot du temple (3) du fait des similitudes architecturales.

Nous reconnaissons que ces figures peuvent être difficilement identifiées pendant le visionnage d'un film, mais il se trouve que le plus souvent, le plan sans figure humaine se produit après le plan en accueillant une (mais pas toujours : la gare de *Printemps tardif* apparaît déserte de prime abord). Benjamin Thomas décrit ainsi la séquence de fin de *Sonatine* (Takeshi Kitano, 1993) :

Elle est surtout profondément ozuienne dans la manière dont, flânant sans but dans des lieux de la diégèse que l'histoire ne réquisitionne plus, elle dépouille de leurs oripeaux narratifs les personnages qui demeurent là sans y apparaître, et, grâce à une qualité particulière de leur absence, en fait de pures présences⁶⁰...

S'ils sont vidés de leurs habitants, les lieux n'en deviennent pas pour autant vides, parce que dans l'économie du film, ils restent profondément marqués de la présence des personnages. Cela implique une double conséquence : que les plans indiquant l'absence des personnages continuent d'exprimer ce qui reste (d'eux, ou après eux) ; que les personnages qui traversent ces espaces sont des êtres qui peuvent eux-mêmes être présents (personnages agents) ou absents (simple figures fugaces). Qu'ils fonctionnent en paire ou non, qu'ils soient parcourus ou non, ces plans relèvent donc d'une même logique. Nous pouvons en préciser les appellations mais seulement si l'on entend bien que cela n'en fait pas des entités différentes : on pourra donc parler de plan-passage habité ou de plan-passage déserté – cette désertion pouvant concerner le plan ou seulement une partie de celui-ci. On le comprend, cela résout l'opposition entre espace extérieur et intérieur, qui peuvent l'un et l'autre révéler la « contestation du récit comme totalité close⁶¹ », en rappelant toujours que les espaces ne sont pas que des lieux du drame, que les personnages sont aussi des êtres fuyants pour autrui, que le monde accueille tout à la fois le commun et le distinct, tout comme le connu, le défini et leurs contraires respectifs.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 87.

⁶¹ Alain MÉNIL, *L'Écran du temps*, *op. cit.*, p. 47. On retrouve ici aussi le rôle du plan péri-diégétique, qui peut mener vers des espaces co-diégétiques : voir Diane ARNAUD, « Montage des possibles », *art. cit.*

L'expressivité du plan-influx

L'absence et la présence sont les affects privilégiés du plan-passage, mais elles ne lui sont pas exclusifs. En effet, des plans sur les objets le font aussi, comme l'indique encore Benjamin Thomas au sujet des drapeaux-carpes d'*Été précocé* : « Il est difficile de ne pas sentir la présence de ce fils absent comme quelque chose d'imperceptible, de diffus, dans l'atmosphère indifférente et insouciant qui enveloppe les carpes de tissu⁶². » Ces plans particuliers expriment un autre type de passage, celui du temps ou de l'émotion, et bien que nous ayons envisagé de les traiter ensemble, ils sont davantage marqués par une expressivité particulière qui n'est pas le détachement des plans-passages habituels. Gardons toutefois en tête que le *plan-influx*, dont nous allons maintenant traiter, est une sous-catégorie du plan-passage, une périphérie s'approchant de la catégorie suivante sans la rejoindre. Le plan-influx décrit de façon isolée un ou plusieurs objets dans une portion plus ou moins vaste de leur environnement. Ce sont donc tout d'abord les plans sur des objets dans les intérieurs et la majorité de ce qui a été déterminé comme nature morte dans d'autres typologies. Mais il faut immédiatement préciser qu'on ne peut pas parler de gros plan sur des objets : comme nous l'avons avancé dans la première section, ces objets peuvent être cadrés en plan rapproché, d'une façon similaire aux figures humaines, et donc occuper entre un dixième et la moitié du plan. C'est davantage leur centralité et la place dévolue aux humains qui permettra d'affirmer qu'une composition est constituée autour de ces objets.

Ainsi, le premier plan présentant l'appartement d'Aya dans *Printemps tardif* n'est pas un plan-influx sur l'horloge pas plus que sur la porte. Il s'agit plutôt d'un plan-pivot puis d'un plan-passage, indiquant l'endroit par lequel va arriver la propriétaire et insistant sur l'attente de Noriko⁶³. Au contraire, la double composition longuement étudiée par Clélia Zernik, dans *Dernier caprice*, autour de l'horloge ronde et du porte-manteau dans les bureaux de la brasserie, est bien une composition autour de plusieurs objets au premier plan, reléguant les silhouettes dans la rue au second plan. Toutefois, comme cette composition réapparaît dans le plan suivant, cadré cette fois comme un plan-passage – une silhouette passe de nouveau – le caractère de plan-passage reste affirmé. Plus encore, dans le couloir perpendiculaire de la

⁶² Benjamin THOMAS, « Des plans qui se tiennent aux franges du monde », art. cit., p. 85. Remarquons aussi que ce plan participe à une transition, puisque le plan-pivot suivant décrit la rue de la maison du collègue de Koichi, devant laquelle une dizaine d'enfants jouent. La présence des carpes tient aussi de celle de ces enfants.

⁶³ D'ailleurs, quand Aya ouvre la porte pour s'élancer vers Noriko, on découvre une porte strictement identique au-delà de l'embrasure, de l'autre côté du couloir. Malgré le passage du personnage, la composition est donc maintenue et, par conséquent, le plan-passage habité forme bien une paire avec la version désertée.

maison de *Fleurs d'équinoxe*, équipé d'un côté d'un fauteuil en osier, de l'autre d'un balai de paille, les objets sont secondaires par rapport aux murs et au plancher, pouvant accueillir virtuellement tous les passages.

Les plans-passages effectuaient déjà une insistance sur les choses, compris comme faits de la réalité physique ou phénomènes, comme repères rendant possible l'enracinement de l'intrigue dans une cartographie locale. Les plans-influx poursuivent ce geste d'une autre façon, en insistant sur le phénomène expressif de leur existence, qui prolongent les sentiments humains mais ne s'y réduisent pas. Il est possible par exemple que le chapeau de Hattori, dans *Printemps tardif*, exprime très directement la déception de ce dernier d'être allé seul au concert. Cependant, le plan sur le visage du personnage dure plus longtemps et n'exprime peut-être que la participation au spectacle – comme sur le visage les autres spectateurs que l'on peut apercevoir. Le chapeau prolonge brièvement le concert et permet la transition vers Noriko marchant dans la rue : il pourrait alors indiquer la déception de cette dernière de ne pas être assise à sa place. Par ailleurs, le chapeau fonctionne pour lui-même : le voir installé sur le siège peut surprendre, parce qu'on réalise que Hattori ne le porte jamais, contrairement au père de Noriko, ou à Hiroshi, dans la séquence analogue des *Sœurs Munakata*. Comme si c'était le père qui avait empêché Noriko de s'asseoir à côté de Hattori, ou comme si un homme devait *porter le chapeau* pour être l'objet d'un investissement intense de désir.

Du fait de sa polysémie, le vase de *Printemps tardif* est devenu l'archétype des plans périodiégétiques d'objet. Des différents points de vue sur son statut⁶⁴, aucun n'était tout à fait fautif : le plan indique bien quelque chose qui s'extrait du cours normal de la fiction (Schrader), il est moins un symbole qu'un réceptacle de l'émotion (Richie), il s'indépendantise de l'investissement des personnages puisqu'il n'y a pas de raccord-regard (Bordwell), il ne renvoie à aucune utilité pratique car il est déjà objet d'art (Yoshida) et il n'est pas réductible au simple aspect du vase (Hasumi). En tant que plan-influx, il est tout cela : remarquable, expressif, indépendant, autonome ; mais il est aussi lié à la fiction sur le mode du passage : « ce sont aussi les personnages que l'on a vus *être et devenir*, avant, après, autour de ce plan ; *pendant* mais pas *dans* ce plan⁶⁵ », comme l'affirme B. Thomas dans les pas de Gilles Deleuze⁶⁶. Il exprime le passage du temps et des êtres qui vivent dans le temps et sont déjà *ailleurs* lorsqu'ils annoncent leur départ mais dont la présence persiste *ici* bien

⁶⁴ Nous renvoyons vers Diane ARNAUD, Mathias LAVIN, « L'image du vase », art. cit.

⁶⁵ Benjamin THOMAS, « Des plans qui se tiennent aux franges du monde », art. cit., p. 86.

⁶⁶ « Le vase de "*Printemps tardif*" s'intercale entre le demi-sourire de la fille et ses larmes naissantes. Il y a devenir, changement, passage. Mais la forme de ce qui change, elle, ne change pas, ne passe pas. » Gilles DELEUZE, *L'Image-temps*, op. cit., p. 27.

après celui-ci. Il pointe que l'extérieur existe et vit. D'où la fonction narrative envisagée par Clélia Zernik : « Passer du vu au non vu⁶⁷ », c'est-à-dire constituer une frange diffuse entre ce qui accède à la forme et la reconnaissance et ce qui reste indéterminé – mais tout aussi vivant – dans le hors-champ.

La nécessité d'une nouvelle appellation qui ne soit pas nature morte ne vient pas uniquement de l'inadéquation du terme abandonné au contenu des images. Elle vient aussi du fait que nous tenons à réintégrer dans les plans péri-diégétiques un certain nombre de plans que les *pillow-shots* auraient certainement ignorés, du fait de leur mobilité. Nous l'avons vu, Burch admettait l'existence des *pillow-shots* en travelling, au début d'*Une femme de Tokyo* : le mouvement de caméra passe d'une composition initiale, sur des bouteilles et autres récipients disposés sur un meuble, à une autre, des œufs cassés et ustensiles à thé sur un autre meuble. Sur le plan suivant, malgré le mouvement finalement perceptible de la jambe du personnage, la composition sur une table dressée après un repas est également un plan péri-diégétique. Dans *L'Amour d'une mère*, le travelling en contre-plongée vers les arbres du parc est une forme similaire, qu'on appellera plan-influx mobile, tout comme le travelling vers les draperies blanches suspendues au plafond, dans l'hôpital d'*Une auberge à Tokyo*. Mais à la différence de Burch qui observe une immobilisation des *pillow-shots* dans la période tardive, ce qui représenterait à une meilleure compréhension de leur essence, nous affirmons qu'il reste des plans-influx mobiles jusqu'à la fin de la filmographie : cela correspond à une juste compréhension du plan péri-diégétique et en particulier du plan-passage, dont le mouvement persiste même lorsqu'il est amoindri – nature photogénique du cinématographe – et peut conséquemment laisser libre cours à son déploiement.

Nous avons relevé plusieurs catégories de plan-influx mobiles. Ce sont d'abord les travellings péri-diégétiques qui persistent dans la période tardive. Dans *Les Sœurs Munakata*, la caméra part vers la gauche alors que les personnages ont quitté la cour du temple par la droite. Dans *Été précocé*, c'est le contraire, et ce mouvement de caméra vers la droite est repris pour longer la façade du cabinet médical de Koichi, dont la vue d'arrivée revient plus tard en plan-influx fixe⁶⁸. Ce sont aussi les plans fixes en forme de travelling : le phare

⁶⁷ Clélia ZERNIK, *L'Œil et l'objectif*, op. cit., p. 108.

⁶⁸ Si l'exemple des *Sœurs Munakata* relève davantage du plan-passage, celui d'*Été précocé* est un plan-influx du fait de la composition au premier plan sur des bouteilles, paniers et un abri pour oiseaux. Le mouvement de caméra montre la proximité de ces deux catégories, via le même travelling à l'intérieur du cabinet. Notons, dans le même film, un travelling sans sujet particulier. Précédant la fugue des enfants, un travelling s'approche du pain emballé, dédaigné par ces derniers. Les enfants n'en voulaient pas, le père en colère l'a déjà oublié :

glissant sur le bastingage au début d'*Herbes flottantes* ou, plus discret, le pot de fleur, dans la séquence de Taeko en train du *Goût du riz au thé vert*, qui fait l'objet de trois compositions. Mais ce sont également d'authentiques gros plans dont la présence humaine est minorée par l'importance de l'objet. Dans *Été précoce*, la machine à écrire de Noriko apparaît avant son utilisatrice et se fait même entendre avant d'être vue, par ce son si caractéristique des bureaux ozuiens. Malgré les mains de Noriko qui se servent de la machine, l'impression rendue par le plan est qu'il présente bien la machine à écrire, *se prêtant* au doigté de la jeune femme (fig. 12). De la même façon, il faut considérer les deux gros plans sur les mains de Shukichi épluchant la pomme, à la fin de *Printemps tardif*, comme un plan-influx mobile sur la pomme, dont la pelure qui chute est plus expressive que la main qui pèle⁶⁹ (fig. 13). Dans le même film, un plan souvent oublié, lorsque Noriko se brouille avec Aya, décrit des journaux glissant du sommet d'une pile de livre juchée sur une chaise (fig. 14) : il s'agit d'un pur plan d'objet en mouvement, car les journaux chutent sous le seul effet de la gravité, ce qui montre la possibilité d'envisager la mobilité de ces plans avec ou sans accord au mouvement humain. Autre objet autonome, le ventilateur de *Printemps précoce* qui inscrit le baiser adultérin dans le temps.

Plus loin dans la filmographie, on peut se demander si le plan où le couple marié de *Fin d'automne* attend sa photographie, ne relève pas d'un tel plan, puisqu'il reproduit exactement le cadrage du cliché lui-même et parce qu'un peu plus tôt, un plan-passage de la séquence d'adieux d'Ayako et sa mère a montré une classe prenant la pose pour se faire photographier devant la montagne. Mais c'est *Dernier caprice* qui propose la possibilité la plus radicale de plan-influx humain, en donnant à voir, par trois fois, le corps inerte de Manbei, au visage recouvert d'un linge, dans un plan de composition mortuaire, entourant le futon d'un pot d'encens et des derniers effets du défunt, dont son porte-monnaie qui le décrit si bien par métonymie (fig. 15). Malgré son raccord aux plans sur sa maîtresse, sa fille et son gendre, c'est un plan-influx qui intègre le corps mort. Le jour de la crémation, le plan-influx sur les tombes est directement en lien avec deux plans-passages particuliers, en cadrant l'avant-dernière discussion entre Akiko et Noriko. Dans ceux-ci, les tombes occupent le premier-plan, les deux femmes apparaissent au deuxième-plan et s'accroupissent, ce qui

pourquoi ce mouvement de caméra, qui ne saurait décrire une *poussée* de quiconque ? Le doute nous incite à rapprocher ce plan d'un plan-influx.

⁶⁹ Comme nous l'avons évoqué en quatrième chapitre, cela est d'autant plus patent que dans *Fin d'automne*, Taguchi raconte que M^{me} Miwa a pelé pour lui une pomme de ses mains blanches : malgré les différentes de situations, cela semble être directement une référence au plan de *Printemps tardif*.

raccorde exactement avec le plan moyen de la conversation⁷⁰. Au vu de ces éléments et de nos analyses des travellings sans sujet, on peut alors se demander si, dans *Herbes flottantes*, les plans péri-diégétiques sur les bagages de la troupe au moment de sa dissolution, est une immobilisation de ceux d'*Histoire d'herbes flottantes* qu'ils reproduisent (comme le comprendrait sans doute Burch), ou au contraire, que ceux de 1959 gardent encore en eux la mobilité de ceux de 1934. La seconde réponse rappelle que la fonction des plans péri-diégétiques, comme de la forme ozuienne en générale, est de manifester une puissance qui dépassent leur propre contenu.

Enfin, nous voulions faire une place particulière à des fins de séquences où les éclairages semblent s'éteindre par eux-mêmes. Le ton est donné à la fin de *Qu'est-ce que la dame a oublié* : dans le couloir du premier étage de la maison, l'avant-plan s'éteint, puis le luminaire central, puis le *shôji* loin au fond. On aperçoit Komiya marcher joyeusement dans l'avant-dernier plan obscur, la domestique apporte un plateau, puis c'est le fondu au noir final. C'est une fin pour le moins spectaculaire, que la période tardive reprendra plus subtilement. Dans *Printemps tardif*, la dernière séquence parlée se termine par un plan-influx dans le bar déserté, dont le luminaire central s'éteint. Dans *Le Goût du riz au thé vert*, l'ellipse pendant laquelle Taeko, restée seule dans la maison, va se coucher, est indiquée par l'extinction de la lumière du couloir principal. On pourrait penser que l'interrupteur se trouve hors champ, mais nous avons vu plus tôt Taeko éteindre le couloir depuis ce plan. Lorsque le mari revient, la séquence de retrouvailles dans la cuisine est encadrée de fondus au noir, justifiés par les lumières qui s'allument et s'éteignent, bien qu'on n'en voie pas le geste. Si la forme est assez rare, elle a ses équivalents dans les paires de plans passages qui sont décrits une fois de jour, une fois de nuit (dans ce même film ou dans *Crépuscule à Tokyo*) ou avec des éclairages différents, en avant et arrière-plan, qui s'inversent d'un plan à l'autre (*Printemps précoce*). Seul *Dernier caprice* dénote de ces exemples, avec le jardin de M^{me} Sasaki dont la lampe, au premier plan, s'allume. Ces plans-influx sont la forme active de la forme passive des plans-passages, ensemble qui évoque de nouveau ce « passage de la lumière⁷¹ » dont parle Amiel.

Les plans-influx, qui se distinguent des natures mortes par la diversité de leurs sujets qui accueille tout à la fois des compositions purement artéfactuelles et des figures humaines déterminées ou non, se différencient aussi des plans-passages par leur gain d'expressivité

⁷⁰ Rappelons que ces plans-passages ont leur double, le jour de l'anniversaire du décès de la femme de Manbei : Akiko et Noriko discutent au bord de la rivière. Au premier-plan se trouve le tronc d'un arbre.

⁷¹ Vincent AMIEL, « Hou Hsiao-Hsien dans les flux (in)temporels d'Ozu », art. cit., p. 36.

irréductible à une signification particulière. Le plan-passage, plus passif, se contente d'affubler les espaces de présence ou d'absence humaine et d'indiquer l'écart temporel entre les deux : pas seulement le temps qu'il a fallu pour désertier les lieux mais faire ressentir la différence d'écoulement du temps dans de tels lieux désertés.

L'ouverture de l'image-monde

Notre dernière figure sera appelée *image-monde*. D'une part, il s'agit moins d'un *plan* qu'une *image* véritablement détachée du reste de l'environnement. D'autre part, elle ouvre vers l'univers dans son ensemble, soit par sa description d'un paysage naturel – qui est le préalable à toute situation particulière, le socle commun de l'univers –, soit par sa référence aux autres films de la filmographie. Les images-mondes entretiennent un lien avec les idylles décrites par David Bordwell : ce sont des scènes en décors naturels dans laquelle les personnages s'arrêtent pour réfléchir sur leur vie⁷². Les plages de *Printemps tardif*, d'*Été précoce* et *Herbes flottantes*, la promenade au bord du fleuve Sumida dans *Les Sœurs Munakata* et *Printemps précoce*, le voyage à Shuzenji et Atami, respectivement dans *Le Goût du riz au thé vert* et *Voyage à Tokyo*, l'excursion au lac Biwa de *Fleurs d'équinoxe*, les étirements de *Bonjour*, l'excursion montagnarde de *Fin d'automne* ou la rivière boisée de *Dernier caprice* sont de telles séquences. Elles pourvoient de nombreuses images-mondes – mais pas toutes – parce qu'elles partagent le paysage, qui tend justement à se répéter d'un film à l'autre. Les images-mondes favorisent la « réconciliation » et l'« accès au tout du monde » mais ne s'y limitent pas⁷³. D'une part, parce qu'elles renvoient avant tout au monde diégétique (il faut encore une étape pour accéder au monde réel) et se présentent d'autant plus comme une image reflet que comme une portion de réalité. D'autre part, parce que la réconciliation implique le désharmonie initiale ou l'irruption d'un trouble, alors que ces images manifestent au contraire la conciliation première, par la seule force de leur quiétude. L'indifférence mondaine commence là, dans ces images qui se contentent d'exister parce que leur splendeur ne peut être troublée par un regard.

D'abord, les images-mondes issues de ces idylles ont une propension à s'ouvrir en direction de la filmographie. C'est ce qu'on peut remarquer dans *Fleurs d'équinoxe*, qui reproduit, neuf ans après *Printemps tardif*, la même crête montagnaise. Nous disons bien la

⁷² David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, *op. cit.*, p. 63. « In almost every film there is the “idyll”, a scene in natural surroundings during which characters sit quietly and contemplate their lives. » Ici, idylle a le sens de poème pastoral et non d'histoire amoureuse.

⁷³ José MOURE, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, *op. cit.*, p. 135. Voir aussi p. 123 et p. 151.

même : on reconnaît sur la crête le même arbre penché curieusement vers la gauche, et son voisin penché vers la droite. À partir de ce repère, on reconnaît sur le reste de la crête les arbres qui ont poussé et ceux qui ont disparu. En 1949, c'est le plan qui ouvre le dernier voyage à Kyoto, en 1958, celui qui ouvre le passage de Wataru chez les Sasaki, où il se laisse convaincre d'aller voir sa fille à Hiroshima. Dans *Dernier caprice*, on retrouve un cadrage semblable bien qu'il ne s'agisse pas du même endroit⁷⁴ : à gauche la montagne grimpe quasiment jusqu'en haut de l'écran, à droite elle monte jusqu'à la moitié, ce qui décrit un triangle de ciel occupant le quart haut droit du cadre. Ce qui est intéressant, c'est qu'en dépit de son indéfinition, cette montagne est bien une indication locale de Kyoto. En ce sens, la répétition exacte du plan ne nécessite aucune interprétation particulière. En revanche, si l'apprentissage nous apprend l'emplacement de la montagne, le plan pourrait pourtant se trouver dans *n'importe quel film*, ce qui est caractéristique de notre figure.

C'est avec ceci en tête que d'autres images-mondes s'ajoutent au répertoire. Les arbres, à la fin de la séquence du pavillon de thé de *Printemps tardif*, en sont une, même si la forme des arbres fait écho à ceux aperçus plus tôt au-dessus du pavillon. La localisation que le visionnage du film permet ne contredit pas l'autonomisation des arbres dans un plan privilégié. Dans les plans d'exposition des *Sœurs Munakata*, le sommet d'un arbre en contre-plongée, surcadré de branches en avant-plan, se glisse entre le plan d'ensemble de Kyoto et la tour-horloge de l'Université. Malgré le quatrième plan qui réunit les bâtiments académiques et la végétation, l'arbre est une image indépendante qui pourrait se trouver ailleurs, une image-monde, à l'instar d'un autre arbre, effeuillé, de ce film, que l'on retrouve sous la forme de quatre troncs nus à la fin de *Crépuscule à Tokyo*. La végétation n'est pas le seul motif possible, la plage revient également, en 1949, 1951 et 1956, dans des plans mobiles ou non, dans des séquences qui n'expriment pas tout à fait la même chose. Les différents ciels nuageux (1951, 1952 et 1953), parfois traversés de ballons, en sont tout autant.

Toutefois, si les images-mondes trouvent leur source dans les séquences d'idylle, il ne faut pas pour autant y voir un refus de toute trace de civilisation. D'abord, de telles images n'accompagnent pas toujours une idylle, auquel cas leur rôle est plus difficile à interpréter sans que cela n'invalide leur statut. Dans *Les Sœurs Munakata*, la maison de M^{me} Mashita, pourtant située à Osaka, est introduite par une image-monde sur un sommet, indépendante de

⁷⁴ Il est possible qu'il s'agisse de la suite exacte de la crête, vers la droite, mais nous ne saurions en jurer. Cela n'a d'ailleurs que peu d'importance : nous partons toujours du cas de ressemblance le plus évident pour montrer ensuite les cas s'en écartant mais conservant la puissance du plan originel.

la suite. Il est intéressant de noter que le premier plan dans la maison décrit une chambre traditionnelle, où les lignes des *shôji* rencontrent le vide reflété par un miroir, ce qui n'est pas sans rappeler les séquences finales de 1949 et 1962. En outre, la séquence se clôt avec le retour de la montagne, vu depuis la maison par sa propriétaire : le raccord-regard et le store en témoignent. Qu'il s'agisse d'un faux-semblant ou d'un véritable raccord, l'image-monde n'en perd pas son statut car elle repousse autant le personnage que le spectateur. Là où la plupart des plans périodégétiques ne sont destinés qu'au spectateur, les images-mondes peuvent être perçues par les personnages. Notons que dans la séquence de Shuzenji que nous avons déjà analysée dans le *Goût du riz au thé vert*, le premier et le dernier plan sont une même image-monde, ressemblant à la crête de montagne récurrente, surmontée de stores. La deuxième apparition pourrait bien être un raccord-regard partiel de Taeko, interrompu par la mare aux carpes : la montagne est perçue plus que vue par le personnage et l'actualité de ce raccord ne fait pas de différence. Pour le dire autrement, puisqu'elle est la seule à ne pas regarder les carpes, c'est qu'elle est la seule à s'interroger sérieusement sur sa situation maritale. Le regard de Taeko *survole* la mare (bien qu'elle ne la regarde pas) pour *saisir* les affects de la montagne (les enseignements des autres films, la persistance des choses qu'il faut affronter plutôt que fuir...) qui est peut-être *invue* également mais dont l'image, englobant ces réflexions, s'impose.

Si l'image-monde est capable de se montrer comme indépendante, qu'elle décrive la nature séparée de tout ou qu'elle soit impliquée dans les relations avec la civilisation humaine et ses jeux de regards⁷⁵, alors il faut envisager des images-mondes toutes faites d'objets. Le salon aux trois motifs de *Fin d'automne* nous apparaît comme la première de ces images : le tableau du pont, le vase miniature et les reflets aqueux, sont des motifs qui font écho à la filmographie, dans un espace intermédiaire qui pourrait être dans de nombreux films. Comme nous l'avons analysé dans le cinquième chapitre, le vase en particulier, renvoie à celui de *Printemps tardif*, miniaturisé mais toujours présent, comme pour rappeler qu'il subsiste toujours un reste inassimilable de tout événement. Le vase de 1949 en revanche, tient davantage du passage du plan-influx, qui permet d'accéder aux images-mondes que sont les plans du Ryôan-ji, dont la structure méta-artistique est nécessairement une ouverture absolue. De façon plus discrète, le plan rapproché sur le miroir de la chambre désertée, pourrait être une image-monde, du fait de l'aspect littéralement réflexif de l'objet : il réfléchit le monde et

⁷⁵ Signalons à ce titre un plan-passage à vocation d'image-monde, à la fin du *Goût du saké*. Shuhei Hirayama se rend chez Kawai pour accepter sa proposition de mariage pour Michiko. La rue en pente révèle une vue de Tokyo qui occupe les deux tiers du plan. Cet environnement urbain, dans le dos d'Hirayama qui ne le regarde pas malgré sa présence obsédante, ressemble à une image-monde, sorte de soliloque sur l'urbanité.

invite le spectateur à considérer son propre regard. Une figure que l'on retrouve naturellement à l'identique dans *Le Goût du saké*.

Ces images-mondes peuvent aussi être moins visuellement complexes. Ainsi dans *Fleurs d'équinoxe*, la soirée du dernier repas précédant le mariage est ouverte par un simple lampadaire sur fond nocturne, une image-monde qui inclut aussi bien le mariage dans le cycle du jour et de la nuit que l'espace dramatique dans l'espace du monde. Ce qui nous incite à penser aux différents plafonniers qui font l'objet d'un grossissement, dans *Voyage à Tokyo* et surtout *Bonjour*, dans lequel Ozu coupe de l'un (vert, chez les Fukui, devant une horloge indiquant 8h10) à l'autre (ocre, chez les Hayashi, devant une pendule fixée à 8h45). Les plans sont indicatifs (lieux et ellipse) mais ont un potentiel d'image-monde, dans la mesure où les abat-jour eux-mêmes sont, de longue date, une signature ozuienne⁷⁶. Donnons un dernier exemple isolé. À la fin de la séquence d'échappée du jeune couple d'*Herbes flottantes*, (ouverte d'ailleurs par un miroir au bout d'un couloir en plan-passage), deux coupes de glace et deux bouteilles vides sont disposées sur une table basse (fig. 16). La symétrie est si forte – là où les compositions habituelles travaillent souvent l'asymétrie – que le plan en devient une évocation de l'idée même de couple – où les membres sont équivalents et doivent bâtir un équilibre –, qui traverse le cinéma d'Ozu : c'est en cela qu'il peut être considéré comme une image-monde (tableau 15).

Notons pour finir que notre typologie ne sait trop où placer les nombreuses enseignes de bar et restaurants. Lorsqu'elles sont isolées dans un panneau carré, comme c'est le cas de 1949 à 1952, elles ressemblent à des plans-influx. Mais dans *Le Goût du riz au thé vert*, le passage à la séquence de l'Echo Bar est tant liée à l'interrogation de Taeko (où est son mari) que l'enseigne tient davantage du plan-pivot. Dans les films suivants, l'enseigne sera souvent incluse dans un plan-passage exposant la rue sur laquelle donne l'établissement. Vers la fin de la carrière, les compositions d'enseignes, comme celle du Torys bar, tiennent de nouveau du plan-influx⁷⁷. Mais tout cela nous questionne : toutes ces enseignes, indiquant autant de bars où se jouent les intrigues parlées et dont les noms et les espaces décrits traversent les films, ne

⁷⁶ Noël BURCH, *Pour un observateur lointain*, op. cit., p. 181. Le cas de la signature, tout comme le cas des motifs récurrents comme la cage à oiseaux des *Frères et Sœurs Toda*, sont d'ailleurs les cas de figure les plus proches des *pillow-words* auxquels le concept de l'auteur fait référence. Par ailleurs, les plans d'abat-jour sont souvent l'occasion d'indiquer un point mineur, comme dans *Crépuscule à Tokyo*, où la visite du père chez Numata est ouverte et fermée par deux plans identiques du bureau : dans le deuxième, la bouteille de whisky a disparu, signalant le passage du temps et l'alcoolisme du gendre.

⁷⁷ En fait, la première séquence au Torys Bar est ouverte par un plan-pivot (qui répond à l'enseigne du restaurant de Sakuma, jugé « trop moche » par l'ancien matelot), un plan-passage habité de la rue, et un plan-influx sur la succession irrationnelle des enseignes.

relèvent-elles pas de fait de l'image-monde ? Ce qui peut paraître saugrenu au premier abord ne l'est peut-être pas dans l'œuvre d'un cinéaste pour qui le saké occupait une place aussi prépondérante.

3 – Les Artefacts vivants, source de désir multidirectionnel

Plan-pivot, plan-passage et sa variante *plan-influx, image-monde*, sont les catégories des plans péri-diégétiques que nous pouvons déceler. Le panorama ainsi dressé fait ressortir le caractère d'image, éminemment artificiel, de ces plans, qui n'ont décidément rien d'une extraction du réel ou de la nature morte. Pour autant, ils parviennent avec une efficacité stupéfiante, à irriguer tout le cinéma d'Ozu d'une équivocité et d'une profondeur déroutante. C'est pour cela que les plans péri-diégétiques nous apparaissent aussi comme des Artefacts vivants, c'est-à-dire des procédés artistiques qui dissolvent le réel, mais en font ressortir la vie ce faisant. Rien de naturel, rien de mort pour autant. C'est à partir de ce paradoxe que nous allons expliquer en quoi ils relèvent du désir. Nous avons déjà lié la question du désir à celle du hors-champ. Or Benjamin Thomas écrit qu'en dépit de ses apories, la théorie burchienne des *pillow-shots* montrait déjà que « ces plans ozuiens, de par la ténuité de leur contenu, ouvraient un espace incommensurable en éveillant la conscience aiguë de tous les hors-champs possibles⁷⁸ ». Qu'on le comprenne à l'aune de la narration ou de la picturalité, les plans péri-diégétiques sont un décentrement de l'attention, qui s'éloigne de l'intrigue pour penser autrement le déroulement des images. Pour autant, l'analyse des plans péri-diégétiques « ne peut pas être ramenée à la simple assertion, sans fin répétée, d'une seule vérité – à savoir que l'Homme n'est pas le centre de l'Univers –, si fondamentale qu'elle soit⁷⁹ ». Le décentrement ne signifie pas le déplacement vers un autre axe unique, que serait celui de la relativité humaine ou de la vacuité comme pouvait l'envisager Alain Ménil :

Le maintenant n'est pleinement saisi qu'au travers et au moyen de l'absence, du vide. C'est du vide qu'il tire son principe, ce même vide autour duquel Ozu ne cesse de tourner, et vers lequel il entraîne ses propres personnages. Ce vide dont il fit l'emblème de sa tombe, comment ne pas le "voir" dans ces plans qui ne "disent" rien d'autre que cela, – le vide, précisément⁸⁰ ?

Cette dernière section entend revenir sur le rôle des plans péri-diégétiques, pour montrer au

⁷⁸ Benjamin THOMAS, « Des plans qui se tiennent aux franges du monde », art. cit., p. 84. L'auteur interprète ici Noël BURCH, *Une praxis du cinéma*, op. cit., p. 49-51.

⁷⁹ Noël BURCH, *Pour un observateur lointain*, op. cit., p. 177. Richie affirme que ces plans sont « par essence ambigus ». Donald RICHIE, *Ozu*, op. cit., p. 169.

⁸⁰ Alain MÉNIL, *L'Écran du temps*, op. cit., p. 90.

contraire qu'ils nous détournent aussi du vide, pour nous diriger, par le truchement du silence et de la mémoire, vers la seule force structurante du monde : le désir.

Silence

Une des premières critiques françaises sur le cinéma d'Ozu ne peut que trahir la curiosité qu'ont constituée les plans péri-diégétiques. Quand Yann Lardeau écrit que *Printemps tardif* est filmé « à hauteur de la mer⁸¹ », on peut se demander ce que cela peut bien signifier, sinon que l'auteur a été subjugué par la séquence de bicyclette à la plage (bien que les personnages la surplombent) et plus encore par le plan final, une image-monde nocturne sur un ressac indéterminé. Pourtant, une étude plus approfondie de ces plans montre que pour être équivoques, ils ne sont plus aussi mystérieux que leur réputation le prétend. Pour Alain Ménil, le fait qu'il y ait parfois un raccord-regard, parfois non, déroute, et cette irrégularité lui suggère un modèle où le vide séparerait les êtres et le monde : les personnages regarderaient vers le vide, et parfois un plan, image de ce vide, leur répondrait sans leur correspondre, révélant l'autre dimension du monde⁸². En fait, il faut dégager deux choses, d'une part une certaine indifférence du monde qui n'a pas à répondre aux attentes humaines, d'autre part le regard des personnages qui fixe quelque chose, que le film nous le montre ou non. Le monde n'a pas besoin d'une interface avec les humains qui l'habitent et si l'on peut envisager la séparation entre les deux, le vide est loin d'être le seul candidat possible. Ainsi, notre typologie montre plutôt, via les plans-passages notamment, que la puissance qui anime ces plans permet d'associer une image du monde au regard des personnages sans que cela soit obligatoire. Entre sa présence et son absence, la différence est ténue. De plus, alors que la structure la plus fréquente associe un plan-pivot à un plan-passage, l'image-monde a la capacité de se substituer à l'un de ces éléments, sans justification apparente⁸³.

Ménil était plus inspiré quand il remarquait la résistance de ces plans à la signification et leur débordement, au-delà des expériences connues. D'un côté, le génie d'Ozu était d'après lui « d'avoir fait entendre la vie qui anime secrètement l'inanimé⁸⁴ », de l'autre, ces plans ne pouvaient pas être interprétés de façon évidente. Par exemple, décrivant les enseignes de bar et les inscriptions en *rōmaji* (c'est-à-dire en lettres latines transcrivant la langue japonaise),

⁸¹ Yann LARDEAU, « Ozu à la cinémathèque », art. cit., p. 37.

⁸² Alain MÉNIL, *L'Écran du temps*, op. cit., p. 91.

⁸³ La double transition dont parlait Richie (p. 164) est précisément cette succession du pivot et du passage. Notons que le plan-influx partage cette capacité de substitution avec l'image-monde, mais selon une causalité expressive accrue.

⁸⁴ Alain MÉNIL, *L'Écran du temps*, op. cit., p. 53.

l'auteur montre bien qu'il est impossible de déterminer s'ils servent à soutenir tel ou tel propos : « Rien de moins “démonstratif” que ces *inserts* constatatifs : jamais les signes d'une mutation ne donnent lieu à un chant funèbre consacré à l'effondrement d'une tradition⁸⁵. » S'il est vrai que le cinéma produit de la pensée plutôt qu'il ne traduit des idées préformées, qu'il est la formation d'idées de cinéma, alors on voit mal, en effet, pourquoi les images du Japon des années 1950 et du début des années 1960 – par ailleurs poétisées par la picturalité d'Ozu comme l'a montré Bordwell – seraient la traduction de l'inquiétude conservatrice du cinéaste. C'est en cela que les plans péri-diégétiques existent pour eux-mêmes – incarnant de fait la consistance même de l'univers ozuien –, ne témoignant d'aucun sens ni démonstration préalable : « Ils sont *sans pourquoi*⁸⁶ ».

Ménil rejoint dans son analyse Noël Burch, qui admettait déjà la grande polysémie de ses *pillow-shots* : « Finalement, et bien qu'il soit absurde d'assigner au *pillow-shot* une fonction “ultime”, la qualité picturale qui s'attache à lui presque inévitablement peut être regardé comme le modèle même de l'imagerie de surface chez Ozu⁸⁷. » Pourtant l'un comme l'autre ne peuvent s'empêcher de le faire, le premier par la vacuité qui serait le ciment de l'univers, le second par la mise à distance du monde – selon un geste, somme toute, traditionnel – qui posera les bases au modèle du monde d'objet chez Zernik notamment. Mais les deux auteurs convergent au moins vers l'idée que l'important n'est pas dans ce que ces plans disent ou racontent – ils ne participent à l'élaboration d'aucun discours et suspendent le récit à proprement parler – mais dans ce qu'ils expriment.

Cette éthique du silence (absence de discours, pas de son), nous la retrouvons par exemple dans un plan qui pourtant semble bien raconter quelque chose : celui des journaux glissant au sol, dans *Printemps tardif*. Fermant la séquence où Noriko se vexe des conseils d'Aya l'invitant à se marier, les journaux peuvent redoubler le sentiment de rupture de la séquence ou d'exaspération de Noriko. Mais le plan est avant tout un simple événement qui, s'il dit quelque chose, se limite à une onomatopée, un « patatras ! » qui ne développe aucune considération précise. D'ailleurs, si on précise l'événement, la chute des journaux révèle la pile de sept livres posés sur la chaise, dont la présence n'a pas été établie avant le plan. Dès lors, ce plan peut aussi être lu à l'aune de cette apparition et révélation, prolongement de la séquence du nô où la jeune femme pense avoir découvert un secret caché sous les mondanités.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 57.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 60.

⁸⁷ Noël BURCH, *Pour un observateur lointain*, *op. cit.*, p. 186.

Cette chute est peut-être aussi celle d'une posture : Noriko va accepter la rencontre avec le prétendant, tandis qu'elle n'a pas rompu avec son amie qu'elle retrouve bientôt pour lui raconter le rendez-vous.

Les journaux d'Aya sont un bon exemple inattendu de la polysémie de ces plans, qui sont pour Jean-Michel Frodon des « images qui existent dans leur matérialité et leur lumière propres, sans forcément devoir rendre raison de leur existence à un ensemble. Ou du moins, elles excèdent la symbolique qu'on pourra y trouver⁸⁸ ». Ainsi, ce que nous appelons éthique du silence n'implique ni l'exclusion de toute interprétation, ni la limitation à une lecture prosaïque. Au contraire, les plans péri-diégétiques accueillent l'ambiguïté du monde, mais sans prétendre qu'il existe un mystère insondable derrière les images. Le seul secret d'Ozu consiste à partir des choses du monde pour comprendre les choses du monde.

C'est ainsi que Shigehiko Hasumi comprend par exemple l'image du vase, liée par la musique aux pierres du Ryôan-ji, et qui est à lire à l'aune des autres éléments environnants, la nuit, la saison, l'atmosphère du moment. De plus, on entend la respiration du père, ronronnant dans son sommeil, à la fois sur les plans de son visage et de celui de Noriko et sur ceux du vase : le visage se fait vase, le vase se fait visage, qui devient motif de répétition, tout le contraire d'une stase ou d'une image vide⁸⁹. Mais tout le contraire d'un discours aussi : en comparant ainsi un objet et deux visages et en les reliant à une séquence qui met en scène l'incomplétude de la perception, l'enchaînement des plans fait état d'une ouverture entre les films, rend compte de l'ouverture des images, face auxquelles le langage, moins qu'être impuissant, est superflu. Ainsi dans le jardin du Ryôan-ji, ce ne sont pas les deux parents vieillissant qu'il faut écouter, mais les pierres elles-mêmes, images-mondes qui décentrent l'attention, du film vers l'univers.

Souvenir

Si les plans péri-diégétiques s'éloignent de la parole et du discours articulé, ils s'en remettent à d'autres mécanismes de la pensée humaine. Nous l'avons vu, pour Mathieu Capel, ces plans prenaient au dépourvu le spectateur par leur variété, qui était à même de mettre à jour l'environnement ozuien. Mais l'auteur insiste sur ce que ces plans ont de déroutant : « la surprise de se trouver face à un plan qu'une mémoire sans doute prompte à faire système

⁸⁸ Jean-Michel FRODON, *Treize Ozu, op. cit.*, p. 57.

⁸⁹ Shigehiko HASUMI, *Yasujirô Ozu, op. cit.*, p. 220-225.

n'aura pas su retenir⁹⁰ ». Autrement dit, à l'encontre du système ozuien qui donne l'impression que tout se reconduit, que les films qui en résultent sont essentiellement les mêmes, les plans péri-diégétiques sont ceux qui interrompent le flux et réinscrivent chaque film dans la présence de son déroulement unique. Il faut d'abord remarquer que la polyonymie dont parlait Benjamin Thomas cache aussi une certaine indétermination des plans péri-diégétiques, au profit de quelques plans particuliers. Les mêmes exemples ont tendance à revenir : le vase de 1949, les carpes de 1951, les cheminées de 1956 et 1962, les ciels nuageux ; les images d'objets très reconnaissables et les séries de motifs. De nombreux autres tombent dans l'indistinction, que ce soient les montagnes verdoyantes et les arbres isolés, réunis en « paysages naturels » alors que les figures sont sensiblement différentes, ou les intérieurs « vides » confondus avec les compositions intérieures. Les images trop génériques pour former un motif (les arbres, par rapport aux cheminées), tendent ainsi à être oubliées. Et pourtant elles reparaissent à chaque visionnage avec force, en tant qu'elles sont le cœur intime du film et excèdent leur fonction. Par ailleurs, les images qui ont trouvé leur place dans les livres sont celles qui étaient plus aisément solubles dans un modèle. Pourtant, Suzanne Beth nous rappelle que même les idylles célestes et océaniques – y compris déplacées par analogie dans les sables du Ryôan-ji – ne sont pas lisibles de façon univoque : « il ne s'agit en aucun cas de la fixation dans le visible et l'assignable d'une image toute faite de ce qui serait spirituel⁹¹ ».

Clélia Zernik propose un autre paradigme que celui du symbole, en envisageant les plans péri-diégétiques comme « un ensemble d'images conservées et disponibles [...] assimilables à une représentation de la mémoire », une mémoire spécifique d'Ozu qui serait « iconique plus que liée à un point de vue en situation », c'est-à-dire qui ignorerait les autres sens ou la conception du mouvement⁹². Cette proposition stimulante nous invite à considérer ces plans comme le précipité d'une mémoire visuelle collective, qui ne se rapporterait donc pas à un individu. Des souvenirs changés en images, d'une certaine manière d'authentiques souvenirs-écrans : ce modèle a de nombreuses implications, comme celle de donner une explication à leur raccord difficile au regard humain, à leur variabilité et à leur valeur péri-diégétique même. Capables de « modifier le regard et la temporalité tout en créant un

⁹⁰ Mathieu CAPEL, « La répétition et l'hapax », art. cit., p. 164.

⁹¹ Suzanne BETH, *L'Impuissance du cinéma*, op. cit., p. 233.

⁹² Clélia ZERNIK, *L'Œil et l'objectif*, op. cit., p. 245.

phénomène de reconnaissance et de déjà-vu⁹³ », ils organisent le visible sous le règne de la mémoire, qui articule présent et réminiscences, souvenirs-écrans et expériences vécues, fantasme et réalité, participation et distance avec le monde.

José Moure avait déjà proposé une telle vision dans son analyse des plans périodiégétiques de la séquence à Atami dans *Voyage à Tokyo*. Quatre plans décrivent la vue depuis la chambre des parents : la mer à perte de vue et une île lointaine. La première fois, la moitié droite du plan est occupée par un *shôji* et la falaise sombre au deuxième plan. C'est pour l'auteur un moment d'attente, d'énonciation précédant la diégèse. La deuxième fois, la mer et l'île lointaine apparaissent seules, ce qui correspondrait à un raccord-regard (fig. 17), dont l'absence d'encadrure manifesterait une courte stase (ces deux plans encadrent la discussion des vieux parents arrivant à Atami). Puis, après la soirée mouvementée, la vue se déporte sur la gauche : un *shôji* est en amorce et la montagne s'est installée sur l'horizon, insistant pour l'auteur sur la disparité, l'insistance des choses, l'ordre naturel qui n'est pas affecté par les accidents de la vie. La mer réapparaît pleinement sur la digue où les parents décident de rentrer et la séquence s'achève sur une vue très proche de la première, mais où cette fois les deux *shôji*, droite et gauche, sont visibles, ce qui referme doublement la séquence : « Ce plan qui clôt la séquence à Atami, tout en suspendant l'énonciation à un regard absent, manifeste un retour à l'ordre des choses après le départ du vieux couple : le plan-regard devient plan-tableau⁹⁴. »

On le voit, pour Moure, les plans périodiégétiques au début de la séquence ont lieu *avant* l'arrivée du couple, ceux à la fin ayant lieu *après*, et cela peut signifier un point de vue incarné mais indéfini, soit le *souvenir* de leur propre regard. En fait, le trajet jusqu'à Atami n'étant pas décrit, on peut considérer que les personnages sont déjà là et que la caméra, selon la procédure habituelle, s'en approche progressivement⁹⁵. De même à la fin du séjour, puisque le couple est sur la digue, le plan dans le couloir puis la vue sur la montagne pourrait suivre un enchaînement inverse. Par ailleurs, le premier plan de la séquence associant la digue à la montagne gauche, il n'est pas étonnant de retrouver le troisième plan étudié par l'auteur, pour

⁹³ *Ibid.*, p. 304.

⁹⁴ José MOURE, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, *op. cit.*, p. 145. L'analyse débute p. 141.

⁹⁵ Le premier plan montre des femmes sur la digue : c'est un plan-pivot qui répond aux paroles de la séquence précédente puisque Shige et son mari envisagent Atami comme le lieu idéal (le plan-pivot est une image idyllique) et qu'ils pensent que leurs parents sont encore chez Noriko (le plan est un point d'humour en ce qu'il enchaîne directement, de ce « retard » à la suite). Au deuxième plan du pivot, on remarque la montagne du côté gauche. Le deuxième plan relèverait d'une image-monde, avec la montagne à droite (c'est le plan étudié par Moure) – faisant raccord avec le précédent. Le troisième plan dans le couloir périphérique est un plan-passage depuis lequel pourrait avoir été vu le précédent et depuis lequel on peut voir le suivant qui introduit les personnages. La transition suit aussi une discrète logique dominant/overtone.

ouvrir la séquence suivante où les personnages se trouvent bien sur la digue. Autrement dit, il existe une logique spatiale à la succession des différentes vues. Mais cela n'invalide pas la possibilité d'images justifiées par le souvenir. Le plan sans encadrure nous paraît précisément en relever, *car elle ne peut pas être un raccord-regard*. En effet, le cadrage avec encadrure montre plus probablement ce qui est visible en étant assis dans la chambre des parents, les objets en amorce insistant sur la subjectivité du point de vue. Dans le plan central, l'isolement drastique de l'île, grossie par rapport à ce qui est visible à l'œil nu depuis le rivage, n'est pas une vue à proprement parler. En revanche, cela pourrait figurer ce que les parents ramèneront d'Atami : l'image d'une mince bande de terre flottant sur l'horizon. Nous trouvons dans l'analyse de José Moure une intuition fertile, mais qui ne trouve son plein potentiel, une fois de plus, qu'en se libérant de la recherche d'une stase pour privilégier une analyse immanente de la situation⁹⁶.

Une autre séquence aux plans répétés peut enrichir notre réflexion. David Bordwell a proposé une analyse des séquences au Torys Bar, dans *Le Goût du saké*, plus particulièrement des répétitions de ses plans d'objets. Il remarque que la première séquence s'ouvre sur des enseignes de bars, la rue des bars, puis l'enseigne du Torys, tandis qu'elle se clôt par le plafonnier, puis l'enseigne du Torys. La deuxième fois avec Koichi, seule l'ouverture et marquée par l'enseigne du Torys. La troisième et dernière fois reprend la première mais sans l'enseigne, qui ne revient qu'en fermeture de séquence après le plafonnier, non sans avoir intercalé le visage de Shuhei entre les deux. Ces permutations jouant avec les attentes du spectateur ne sont pas nouvelles chez Ozu qui module ses propres règles de composition et de progression⁹⁷. Nous pouvons aller plus loin avec notre typologie. Les enseignes des bars forment un plan-pivot, répondant à l'enseigne du restaurant de Sakuma qu'ont fui les personnages, mais ne présentant pas encore l'enseigne du lieu où ces derniers se rendent. La rue des bars est un plan-passage habité de la rue (la troisième fois, c'est Shuhei qui le remonte), tandis que l'enseigne du Torys est un plan-influx qui joue sur l'alignement irrationnel des enseignes des deux côtés de la rue. Seul ce dernier plan revient les trois fois.

⁹⁶ À ce sujet, dans le champ-contrechamp sur la digue, la montagne à gauche est associée au visage de Shukishi, la montagne droite à celui de Tomi. Lorsque celle-ci subit son malaise, la caméra est orientée vers la gauche, puis quand le couple repart, l'objectif se tourne vers la droite mais le sommet de la montagne n'est plus visible. On pourrait en déduire que les plans à encadrure vers la droite (qui encadrent les deux séquences d'Atami) sont dédiés à Tomi, tandis que celui vers la gauche (qui suit la soirée) est dédié à Shukishi puisqu'il renvoie au malaise et annonce donc le décès et le veuvage. Le plan sans encadrure resterait une image qui dépasse les personnages : image-monde, souvenir. Un tel symbolisme visuel serait inhabituel chez Ozu, mais cette lecture résiste à l'analyse.

⁹⁷ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, *op. cit.*, p. 126-127.

Or, sa facture visuelle le rapproche de l'île isolée d'Atami : il peut s'agir de la concrétion d'un souvenir plutôt que d'une vision située. De plus, ce type d'enseignes, ainsi que le plafonnier conçu comme signature ozuïenne, tendent vers l'image-monde. Ainsi, là où la deuxième séquence se contente d'utiliser cette image comme rappel du lieu, la troisième fige le visage de Shuhei dans la contemplation de sa vie, entre deux images-mondes tournées vers le souvenir. Les plans-influx sont plus particulièrement liés à l'évocation du temps, que ce soit par l'usage d'objets symboliques⁹⁸ ou par la simple réminiscence de la présence qu'ils présentent dans l'accumulation d'objet, mais cette qualité ne leur est pas exclusive. En dépassant leur localisation filmique, les images-mondes aussi sont particulièrement capables d'évoquer une temporalité indépendante du temps humain, prolongeant ses effets dans les films précédents et ceux à venir.

À ce titre, remarquons que les plans-pivots renvoient à la temporalité des environnements, puisqu'ils insistent sur la localisation et l'enchaînement ; que les plans-passages accusent la temporalité cyclique des mondes, en tant qu'ils montrent des lieux occupés par des êtres qui pourraient être autres voire non-êtres ; que les images-mondes s'associent à l'atemporalité de l'univers qui se maintient dans le changement. Quant aux plans-influx, ils s'inscrivent à la fois dans la temporalité quotidienne des personnages en devenant le réceptacle de leurs émotions, souvenirs et rêveries, tout en reliant leur intimité et la relativité de leur existence, c'est-à-dire en les incluant dans le monde et les autres temporalités. Ainsi, loin de se limiter à une sensation concrète du temps donnant accès à la compréhension abstraite du Temps, ce sont les temporalités qui s'incarnent dans des images évoquant le souvenir, comme si à l'ici et maintenant de l'évidence du monde et de ses histoires, répondaient un *là et jadis*, un *ailleurs et bientôt*, voire un hors-champ et hors-temps, des plans péri-diégétiques.

Désir

Il est évident que dans la perspective qui est la nôtre, le recours à des images ayant valeur de souvenir ne conduit nullement à une conception passéiste et inerte. Au contraire, le souvenir nourrit le désir, les sommes d'expériences visées donnant une meilleure appréhension du désiré. Le sentiment d'antériorité, dont parlait Bergala et qui prend sa source dans les plans péri-diégétiques, est peut-être aussi le produit de l'aspect mémoriel des images :

⁹⁸ Voir par exemple la belle analyse du tableau du *Fils unique*, dans Suzanne BETH, *L'Impuissance du cinéma*, *op. cit.*, p. 148-149.

La présence des choses dans ces fameux “plans vides”, un vélo d’enfant dans un couloir, une lampe, un morceau de montagne, un quai de gare, ainsi que la résonance quasi métaphysique de cette présence sont un effet de cette préséance arbitraire d’une énonciation vide qui nous vaut [ce] sentiment de l’antériorité absolue de l’être-là des choses, de leur présence physique, sur l’existence et le drame des personnages⁹⁹.

L’énonciation est alors moins vide et inorganique que multiple, collective. L’apersonnel (ou impersonnel) cède le pas sur le pluripersonnel. En effet, que l’image opère une synthèse des nombreuses subjectivités qui y sont passées, ou qu’elle n’en reproduise qu’une seule, si indéterminée qu’elle vaut pour tout un chacun, cela fait peu de différence. Le mystère de l’instance ozuienne est moins un fond insondable qu’un dualisme balancé.

Quelles sont les conséquences du regard ainsi produit ? Énonçons clairement notre propos : les plans péri-diégétiques entretiennent le désir du film en liant fermement le hors-champ, l’univers filmographique et la réalité. Prolongeant la séparation extradiégétique de Noël Burch, José Moure n’y voit plus seulement une séparation entre narration et fiction mais y détecte l’irruption d’un hors-cadre, qui excède tout traitement particulier d’un hors-champ limité au seul espace filmique :

Par ces plans détachés de la ligne directrice du récit, indépendants de toute présence et de tout événement, non motivés dramatiquement, prélevés sur un cadre certes contigu mais extérieur à la fiction, et comme objectivement enregistrés par une instance mystérieuse, Ozu non seulement suspend le flux de la diégèse, en troue la continuité et en conteste l’homogénéité, mais il la relie à un contexte extradiégétique qui tout à la fois la contient, la déborde et interfère mystérieusement sur elle¹⁰⁰.

Cet espace « où s’estompe la frontière qui sépare le régime fictif de la diégèse et les éléments de pure réalité qui lui servent de cadre¹⁰¹ », est une radicalisation de l’extradiégétique burchien, puisqu’il admet que la fiction elle-même est suspendue en certains points du film.

Cette extension manque une étape importante. L’instance structurante des films, conçue comme pluripersonnelle ou indéterminée, présente le monde. Pourrait-elle en indiquer les frontières, pointer un lieu qui n’est plus tout à fait le monde voire plus du tout ? Pour cela, il faudrait que les entités présentes dans les films relèvent d’une existence réflexive : c’est le cas si l’on considère leur statut d’êtres-altérités, mais pas dans le sens d’une conscience extra-mondaine. Pour le dire autrement, si l’on prend au sérieux les personnages, ceux-ci ne peuvent que *croire* en leur monde et n’envisagent pas l’existence d’un autre monde – cela existe au cinéma, mais pas chez Ozu. Par conséquent, comment conclure que telle image de montagne est une limite entre leur monde et le nôtre ? La composante artéfactuelle des plans

⁹⁹ Alain BERGALA, « L’homme qui se lève », art. cit., p. 30.

¹⁰⁰ José MOURE, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, op. cit., p. 153.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 154.

péri-diégétiques résiste à cette lecture : qu'on soit capables de reconnaître Ginza ou le Ryôan-ji n'implique pas qu'il s'agisse des mêmes lieux que leur référent. Quant aux images-mondes, elles n'ouvrent pas plus sur notre monde qu'elles n'offrent la quintessence du monde fictif.

Si marginales soient donc de telles images par rapport au *centre* du film, elles le relient pourtant à ce qui le déborde constamment. Moins un principe d'unification que d'écart et de décentrement par lequel la diégèse côtoie activement son envers ou son à-côté, ces différents *inserts*, du *pillow-shot* à la séquence vide, introduisent une durée dans son devenir même, que l'instantanéité et le présent de la prise ignorent pourtant¹⁰².

Comme l'explique Alain Ménil, les plans péri-diégétiques sont des images relais : ils ouvrent les films les uns sur les autres et sur leurs versions alternatives, plutôt que sur la réalité, qui n'agit pas sur les films mais est agie par eux philosophiquement, ce qui sera l'objet du dernier chapitre.

Notons que ce décentrement vers l'à-côté ne se produit pas selon un mouvement unique, qui serait du plan narratif vers le plan péri-diégétique. Ce dernier en produit un à son tour. En effet, ce qui caractérise *toutes* ces compositions, c'est une attention vers leur centre. Non un point particulier, puisque le regard s'y laisse errer comme dans un tableau, mais des points, résolument à l'intérieur du cadre. L'économie habituelle de l'attention dans un film est un aller-retour constant mais diffus, entre le champ et le hors-champ, le premier mobilisant successivement l'un ou l'autre des segments du deuxième, et le deuxième colmatant imaginativement les coupes entre les délimitations du premier. Les cinématographies privilégiant une autre approche du hors-champ mobilisent tout un faisceau de techniques, allant du plan-séquence (très) prolongé au plan abstrait, etc. Le choix d'Ozu est une autre stratégie. Le plan composé en tableau tend dans un premier temps à neutraliser le hors-champ immanent, avant de mobiliser son versant transcendant. Les plans péri-diégétiques accentuent donc l'aspect centripète du cadrage, mais leur contenu ouvert relance ensuite l'élan centrifuge du cache. C'est ce mouvement psychique qui permet de parler d'attention multidirectionnelle favorisée par les plans péri-diégétiques.

À partir du décentrement qui déjoue la nature anthropocentrique du plan, Alain Ménil montre que la fixité ignorant apparemment tout devenir fait au contraire naître un mouvement et un rythme discrets : « ainsi le déplacement d'un mobile dans un ensemble immobile de plus vaste dimension, comme ces trains qui traversent l'écran en se superposant à des rails qui

¹⁰² Alain MÉNIL, *L'Écran du temps*, *op. cit.*, p. 184. Voir aussi p. 183.

dessinaient jusque-là une possible trajectoire, mais non encore réalisée¹⁰³ ». De la même manière que le péri-diégétique est le lieu de la puissance tout en proposant une certaine actualisation, ils ouvrent sur *tous* les hors-champs possibles, c'est-à-dire tous les chemins que le désir a investis. La suspension burlesque, tant reprise, ignorait que cette pause était un moment de reconstitution du potentiel, le lieu du devenir, ce qu'affirme encore Ménil : « cela témoigne avant tout de la puissance de l'image de pouvoir intégrer à peu près tout, même le non-narratif, même le non-diégétique, et de faire naître, d'une simple image, tout un récit¹⁰⁴ ». Il ne s'agit plus seulement de reconnaître la possibilité d'un récit second, mais la puissance irréductible du récit : le cinéma faisant toujours histoire à partir d'une image inscrite dans une durée.

C'est avec cet angle que l'on passe de l'attention à un désir multidirectionnel. Images de la puissance même, les plans péri-diégétiques synthétisent les séquences actualisées en images tenant du souvenir-écran qui s'y substituent. Les plans-pivots montrent que telle succession de séquences aurait pu être différente. Les plans-passages renvoient les personnages à leurs fonctions et les fonctions aux règles même du monde, aussi tangibles que les murs qui les accueillent. Les plans-influx recensent et transmettent les émotions communes à tous les environnements. Les images-mondes représentent ce monde commun où tout se recompose perpétuellement. Tous les artefacts vivants donnent la mesure de la puissance d'agencement ozuïenne et c'est pour cela que ce sont eux qui bravent l'oubli : « Dans le gigantesque tombeau où toutes les images sont tombées sitôt le film accompli, certaines brillent d'un éclat tout particulier, de celui très précisément qui les faisait trancher au milieu de telle ou telle séquence¹⁰⁵. » Or cet éclat, dans une image qui réunit tous les possibles désirables, est celui du désir sans objet que le film n'a pas pu épuiser, ouvrant ainsi, par imperfection assumée plutôt que par défaut, vers une nouvelle reprise.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 52. Ménil renvoie aussi aux mouvements de lumière mis en évidence par Amiel.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 61.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 78.

Chapitre IX

Réparer l'amour du monde

Arrivés au terme de notre exploration de l'univers d'Ozu, il reste à en développer la raison profonde, c'est-à-dire l'inspiration qui anime ce monde. Il a couramment été admis que le cinéma ozuien se donnait pour mission de réparer le monde, ou tout du moins, d'en rétablir l'harmonie et de réintégrer l'humain dans ce système. Il s'agit à nos yeux d'une erreur. En effet, cette proposition suppose que le monde serait abîmé, que quelque chose (ou quelques-uns) mettrait son harmonie en danger, ou empêcherait l'humain d'en faire partie. Parler de réparation du monde sous-entendrait ainsi que le monde a bel et bien besoin d'une restauration, qu'elle soit d'ordre morale ou culturelle. Sans surprise, on retrouve dans ce constat chimérique la lecture culturaliste et ses conclusions sur les positions morales voire politiques du cinéaste, contre lesquelles ce travail s'est lentement constitué.

Les images-mondes en témoignent avec force : la conciliation est première, quiète, stable et forte, en dépit des remous de ceux qui peuplent le monde – de ceux-ci, et non du monde lui-même, auquel ils appartiennent mais dont ils sont seuls capables de lire un trouble qui n'existe pas d'un point de vue mondain. Cette capacité, identifiée par Kracauer, qu'a le cinéma de renouer avec les points aveugles de notre esprit¹ – principalement les déchets (l'auteur évoque les restes de table de *Fleurs d'équinoxe* par exemple) et l'habituel –, le cinéaste japonais en a fait son matériau, mais aussi son guide : ces points aveugles sont aussi mondains que la montagne, ce sont les humains qui ne perçoivent pas le lien intime entre les deux. Si le monde n'a pas besoin de révision, c'est le regard humain qui est en cause. Ce qu'Ozu essaie alors de réparer, c'est l'amour du monde et non le monde lui-même.

Dans ce dernier chapitre, nous allons expliquer comment cet univers filmique s'efforce de resserrer le lien du spectateur à son monde, par le truchement de la fiction. Contrairement aux hypothèses que nous voulons dépasser, il ne s'agit pas de montrer des personnages qui parviennent à aimer le monde – ou en tout cas à adopter une posture morale suffisamment ferme pour ne pas souffrir des affres de ce dernier – et à inciter le spectateur, par identification, à les imiter. Encore une fois, Ozu n'est pas un enseignant. Il s'agit plutôt de

¹ Siegfried KRACAUER, *Théorie du film : La Rédemption de la réalité matérielle*, Paris, Flammarion, 2010, p. 98-100.

susciter, par le déplacement fictionnel, une adhésion complète au monde dans ce qu'il a d'essentiel – pas *ce* monde en particulier, en tant qu'il devrait être immuable, mais *le* monde, qui est bien immuable mais est fort de toutes ses puissances. Le désir, dont il a été question dans cette partie, est le guide qui mène de l'individu au monde. C'est aussi l'ordonnateur entre la forme et le chaos. C'est enfin celui qui permet et justifie un amour inconditionnel, non plus du monde de la fiction qui l'a abreuvé, mais du monde de la réalité.

1 – Des figures du désir au Désir de monde

Nous devons donc explorer encore le désir. Car si nous avons décrit des figures du désir, à partir de la gestion du hors-champ jusque dans les plans péri-diégétiques, d'autres cinématographies traitent du désir, bien différemment, et toutes n'en viennent pas, comme celle d'Ozu, à décrire un désir allant vers le monde. Dans cette section, nous allons poursuivre les investigations entamées dans les chapitres précédents, afin de démontrer que le désir ozuien apparaît bien comme un désir du monde.

Sur les répétitions du monde

Pour commencer sur cette voie, revenons brièvement sur un modèle dont nous voulons exprimer les limites. C'est Alain Bergala, qui le premier a proposé le modèle musical pour comprendre les fictions ozuiennes. En dernière analyse, nous ne pensons pas que cela soit nécessaire. La musique est avant tout apparue chez Ozu comme un moyen d'évoquer la part mystérieuse des répétitions, en particulier de celles des plans péri-diégétiques, comme on l'a vu avec Alain Ménil ou Clélia Zernik. Pour autant ce recours à un autre art n'a pas constitué de point de départ pour un approfondissement analytique. Faut-il y voir l'impasse qu'elle constitue ? Gageons en tout cas que ce qui a intéressé les commentateurs, c'est que la musique était le seul phénomène non transcendant capable d'être comparable au monde. En effet, après avoir posé qu'un objet était insolite lorsqu'il appartenait à une sphère se différenciant d'une autre (de telle façon que l'insolite est toujours relatif et que tout objet peut devenir insolite lorsqu'il est extrait de sa sphère), Clément Rosset explique que la musique est un objet familier mais déconcertant, dont on a pu dire qu'il évoquait le monde alors qu'il n'a en réalité aucun lien mondain : « Le monde de la musique côtoie certes le monde des humains ; mais il

ne s’y mêle jamais². » Or, cette autonomie de l’expression musicale renseigne tout autant sur elle-même que sur le monde : « si la musique n’exprime rien d’autre qu’elle-même, il est bien évident qu’il en va de même du monde en général et de l’ensemble des choses qui existent et qui n’ont jamais “exprimé”, jusqu’à plus ample informé, autre chose que le simple fait de leur existence³ ». Dans la philosophie de Rosset, le réel n’a d’autre définition que le fait d’être le réel et c’est aussi le cas de la musique, qui ne tire son expression d’aucun principe extérieur. L’univers d’Ozu ayant pour caractéristique de n’avoir d’autre référent que lui-même, le recours à la musique a donc pu être un moyen d’exprimer cette indépendance et d’éviter l’écueil du réalisme ; mais elle formait un nouvel écueil, celui de recouvrir un mystère par un autre qui paraissait mieux connu. Nous espérons avoir montré, dans le chapitre précédent, qu’il était possible de mettre des mots sur les plus mystérieuses des images ozuiennes sans s’écarter de l’analyse filmique, rendant la comparaison musicale superflue.

Nous trouvons un exemple de l’impuissance musicale dans le terme de « coda conclusive » (utilisé par Ishaghpour, Ménil ou Moure) qui s’est imposé dans la théorie en dépit de son inadéquation aux phénomènes observés. En musique, la coda est la partie finale de la phrase : elle revient plusieurs fois, sous une première forme pour relancer la mélodie, et sous une autre pour la terminer. Il n’y a donc pas de coda conclusive sans coda inchoative qui opère un (re)commencement. La référence à la coda se justifierait par le retour des plans périodiégétiques, qui tendent à revenir changés à la fin des films. C’est en tout cas ce qu’on trouve à la fin de *Voyage à Tokyo* (le retour des plans-passages désertés d’Onomichi), mais aussi dans *Bonjour* – la fin reprenant les plans-pivots habituels, jouant les gags enfantins du début, puis closant la répétition par la figure du linge étendu. Toutefois, ce sont les seuls films de la période tardive qui sont ainsi construits. Il est plus fréquent que les plans périodiégétiques du début subissent des transformations ou déplacements plus drastiques en fin de film : ainsi dans *Printemps tardif*, la plage finale est un unique plan pouvant être compris comme résumé de la séquence heureuse de plage (mais qui n’a pas été répétée au cours du film) ; dans *Été précoce*, le plan de mer ouvrant le film et la séquence des confidences de Noriko sur la plage se retrouvent dans la « mer » de blé à la fin ; dans *Printemps précoce*, les pylônes et affiches commerciales du voisinage laissent place aux humbles cheminées d’usine. On peut éventuellement trouver une coda en incluant les séquences proches du début et de la fin : tel le temple des *Sœurs Munakata* qui n’ouvre ni ne ferme tout à fait le film, ou celui de *Fin d’automne* qui l’ouvre mais ne le ferme pas exactement. Dans les autres films, on ne trouve

² Clément ROSSET, *L’École du réel*, op. cit., p. 283.

³ *Ibid.*, p. 284.

aucune reprise de séquence proche. Notons que de la même façon, la réintégration du particulier (la famille) au général (le monde), élue par Moure comme raison d'être de ces plans, se prête au film de 1953, mais à aucun autre film de la période. On pourrait penser qu'*Été précocé*, qui ne montre pas le mariage de Noriko mais la procession maritale d'une inconnue, effectue un tel élargissement (ainsi que *Dernier caprice* dont l'enterrement évoque la disparition de tout individu) mais la forme employée est trop différente pour être comparée⁴. Ainsi, la coda conclusive ne saurait être généralisable. Si le cinéma est aussi impuissant qu'Ozu l'a révélé (d'après Beth), la musique devient d'autant plus impuissante à le caractériser de l'extérieur.

Il est assez curieux que les utilisateurs de la notion de coda n'aient pas davantage pris en compte les répétitions d'un film à l'autre, qui pourtant auraient permis d'élargir le modèle, avec par exemple les fins de *Fleurs d'équinoxe* et *Bonjour* d'une part (le linge étendu) et du premier avec *Herbes flottantes* d'autre part (le voyage en train). Car ce qui a le plus de lien avec une coda, dans les fins ozuiennes, c'est moins la fonction conclusive que la coda elle-même, inchoative : c'est à se demander justement si une coda conclusive était possible, puisqu'elles ferment les films tout en les ouvrant encore et toujours sur l'univers. « Rien ne peut leur survivre : ils contiennent tout ce que le monde a laissé prendre de lui⁵ », écrit Alain Ménil sur les plans finaux. Or s'il est vrai que les images retournent au néant à la fin de chaque film, nous savons aussi, dans le cas que nous étudions, que les histoires, les personnages et leur monde vont revenir.

Ce qui suggère un dernier malentendu, sur la temporalité ozuienne et le rapport entre sa supposée répétitivité et le quotidien, qu'il faudrait enfin dissiper. Relisant Genette, Alain Ménil rappelle qu'un récit est dit *singulatif* lorsqu'il raconte une fois ce qui s'est passé une fois ou n fois ce qui s'est passé n fois (ce sont des témoignages), *itératif* (ou fréquentatif) lorsqu'il raconte une fois ce qui s'est passé n fois (il s'agit d'une synthèse), et qu'on parle de *rituel* quand on raconte n fois ce qui s'est passé une seule fois. L'auteur trouve de l'itératif au début de *Printemps précocé* (puisqu'il décrit la matinée-type du couple Sugiyama), mais estime qu'au cinéma, ce mode se dissimule souvent sous le singulatif⁶. Ces modes sont analysés avec pertinence par Dominique Chateau, qui montre que si leur alternance est

⁴ La clôture du film s'opère parfois par des plans périodiégétiques qui ne se distinguent pas d'autres plans de ce type (*Printemps précocé*, *Fin d'automne*) – l'élargissement est alors affaire d'interprétation –, tandis que certains plans finaux en restent au particulier (*Fleurs d'équinoxe*, *Herbes flottantes*).

⁵ Alain MÉNIL, *L'Écran du temps*, op. cit., p. 189.

⁶ *Ibid.*, p. 122-123.

remarquable en littérature, le cinéma brouille leur définition car tout apparaît en une image-événement qui ne saurait rendre le mode itératif au sens strict. Le cinéma peut certes reproduire de l'itératif, par la répétition de séquences ou l'usage de cartons, mais il est tant enraciné dans sa description du présent – et l'auteur assume en cela de s'opposer à Deleuze – qu'il peine à évoquer le fait qu'un événement soit autre chose que singulier. Mais cette faiblesse apparente lui confère un effet de réel à partir duquel les cinéastes peuvent composer un *rythme* quotidien⁷.

C'est ce que reconnaît finalement Ménil, lorsqu'il remarque, dans une lecture cette fois tout à fait deleuzienne, que la répétition désigne « une forme paradoxale qui synthétise ce qui pourtant ne cesse d'être distinct de soi-même, et qui unifie ce qui ne possède d'autre unité que d'appartenir à une même origine⁸ ». À bien y regarder en effet, le cinéma d'Ozu ne manie pas le défilement itératif comme peut parfois le reproduire le cinéma hollywoodien⁹. Au contraire, il s'attache à décrire toujours le fil des jours, comme s'il ne s'agissait *pas* du même quotidien. En cela, il singularise chaque existence, même si elle est banale et ressemble à toute autre. La répétition présentée comme telle – exposant la différence, mais s'imposant comme seul point commun entre ce qui se répète¹⁰ –, adossée à la nécessité du mode singulatif, écarte l'hypothèse d'une « forme-rituel¹¹ » dont le quotidien serait le contenu mystérieux : le lien entre les récits d'Ozu et le mythe se limite à une métaphore, comme dans le cycle de David Bordwell qui permet d'organiser ces derniers, sans que cela signifie que le cinéaste raconte encore et encore une seule et même histoire. Cette précision était importante, car nous pensons qu'il est dommageable pour la pensée sur le cinéma d'Ozu, de le considérer, d'une façon ou d'une autre, comme la représentation hagiographique d'un bon exemple, d'un ensemble de manières ou d'êtres-au-monde bénéfiques pour le monde. La réparation de l'amour du monde doit précisément avoir lieu par la prise en compte de ce qu'est le monde et non par sa réduction au bon exemple, qui ne sera jamais qu'*un* exemple, et peut-être pas *le bon*.

⁷ Dominique CHATEAU, « Le rythme quotidien : Sur l'absence de mode itératif au cinéma », dans Sarah LEPERCHEY, José MOURE (dir.), *Filmer le quotidien, op. cit.*, p. 73-85.

⁸ Alain MÉNIL, *L'Écran du temps, op. cit.*, p. 121.

⁹ Voir à ce sujet Benoît RIVIÈRE, « Suggestions du quotidien : La "séquence par épisodes" dans la comédie hollywoodienne contemporaine », dans Sarah LEPERCHEY, José MOURE (dir.), *Filmer le quotidien, op. cit.*, p. 87-101.

¹⁰ Pour Deleuze, c'est la première répétition qui se présente comme tel : il s'agit de l'enveloppe de la deuxième répétition, qui elle est la raison profonde de la première. On peut dire ainsi que la répétition impure ne peut que manifester l'autonomie de la répétition pure d'une part et de la différence d'autre part, qui travaillent de concert pour former le phénomène perçu. Voir Gilles DELEUZE, *Différence et répétition, op. cit.*, p. 36-38.

¹¹ José MOURE, *Vers une esthétique du vide au cinéma, op. cit.*, p. 124-127. Voir aussi José MOURE, « Le quotidien comme forme-rituel dans le cinéma de Yasujiro Ozu », dans Sarah LEPERCHEY, José MOURE (dir.), *Filmer le quotidien, op. cit.*, p. 55-70.

Désir de l'imagier, désir commun

Moins qu'un monde idéal, Ozu décrit donc un monde susceptible de mobiliser et relancer le désir. Mais de qui provient ce désir ? Si l'on peut entendre que dans les films, il est une force qui soutient l'ensemble, reliant les êtres entre eux et avec le monde, ne provient-il pas avant tout de l'intention de l'auteur, l'imagier de cet univers ? Nous pouvons infirmer immédiatement ce propos puisque nous avons déjà affirmé nos distances avec l'étude poétique et l'estimation du rôle concret de l'auteur. Pour autant, nous devons développer cette idée de désir généralisé, qui n'appartient pas à l'imagier mais représente un désir commun. Cela ne signifie pas que l'auteur est un être capable de percevoir et traduire les aspirations de son époque – comme le défendrait plutôt un Pierre Bayard, par exemple – mais qu'il produit des images selon sa propre sensibilité, et que ce sont ces images qui contiennent une portée universelle du désir.

Rappelons les propositions théoriques dont nous disposons. Traduisant Kijû Yoshida, Mathieu Capel définit les plans-pivots comme des « images dépersonnalisées vues par des gens anonymes¹² ». Plus radicale, Clélia Zernik envisage le point de vue ozuien comme aersonnel et inorganique, rendant impossible l'attribution des émotions au spectateur ou au personnage et restant ainsi à un niveau anonyme. Il faut ajouter à ces constats celui de David Bordwell, pour qui le point de vue ozuien relève de l'omniprésence et non de l'omniscience¹³ : la caméra se déplace où bon lui semble mais son traitement « behaviouriste » des événements se dispense largement d'examen (et de surcroît, de commentaire) psychologique ou moral. Il est intéressant de noter qu'en dépit des nuances entre les deux premiers, la dépersonnalisation et l'inorganicité mènent à l'anonymie et non à l'absence d'être percevant. C'est ce que l'on retrouve aussi dans les propositions d'œil de dieu ou de regard mécanique : puisque la caméra est un œil, il paraît difficile de se passer de l'idée d'un percevant, qui réfute l'objectivité du dispositif filmique. De toutes ces expressions, l'œil du scribe se révèle curieusement plus juste : non pour sa justesse spatiale (aucun scribe n'écrit ramassé sur lui-même) mais pour ce que cela implique de la posture de description des événements, sans implication et avec le souci d'y trouver un intérêt public.

Le scribe hypothétique n'est pas si coûteux qu'il n'y paraît, parce qu'il serait le témoin d'une illusion « collective » au sens de Rosset, « à entendre ce mot au sens non sociologique

¹² Mathieu CAPEL, « La répétition et l'hapax », art. cit., p. 159.

¹³ David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, op. cit., p. 102.

mais individuel du terme, désignant non ce que peut penser tel ou tel vain peuple, mais ce que pense effectivement tout un chacun pris en particulier¹⁴ » : non une description fidèle du réel mais une traduction selon un certain paradigme. C'est aussi avec Bégout qu'on comprend que la subjectivité de l'auteur n'est pas un obstacle à un désir collectif, pour autant qu'il s'entienne à l'expression d'une certaine banalité, à ces « évidences du monde » dont le philosophe du quotidien parle :

Elles sont tout d'abord *subjectives*, parce qu'elles ne relèvent pas de la pensée objective inscrite ou traduite dans des lois de la nature, mais appartiennent à la pure vie de l'esprit sentant, jugeant et voulant. [...] [Elles sont] ensuite *relatives*, car elles expriment toujours la vision particulière d'un monde géohistorique, dépendant de situations définies et sont liées à un but pratique¹⁵.

Or ces vérités subjectives-relatives sont ainsi également parce qu'elles sont *intersubjectives*, c'est-à-dire constituées et transmises de façon collective par des sujets innombrables qui partagent leur subjectivité en un tout paradigmatique. Ce sont les mêmes raisons qui nous autorisent à parler d'un désir qui n'est plus l'expression d'un sujet mais une nécessité : l'aspiration collective *au* désir.

Ainsi, le scribe dont il est question est un ou plusieurs scribes parmi d'autres : c'est une explication de la distorsion visuelle établie par Ozu. Tous les points de vue que la caméra occupe, intenables par un individu, deviennent un point de vue collectif. Cette affirmation ne provient pas uniquement des croisements de nos analyses de film et des commentaires précédemment cités, mais aussi du but poursuivi par le cinéma ozuien. Son système articule des différences de perception et expose constamment les écarts entre elles et la réalité. On pourrait conclure à l'expression d'une contradiction, séparation ou disharmonie fondamentale entre l'humain et le monde, mais ce serait oublier la mise en ordre de ce dernier. Nous l'avons vu avec ces cadrages insistants qui s'imposent sur l'espace, ou avec ces lois édictées pour prendre en charge ce qui fragilisait la loi précédente et ainsi de suite... Qu'est-ce qui justifierait un tel déploiement d'énergie compositionnelle, sinon la volonté d'accorder ces perceptions non-concordantes ? À supposer même que la confrontation des perceptions soit a priori discordante, leur mise en commun témoigne du désir de réaliser l'harmonie avec le monde, qui n'est ni impossible, ni empêché par la multiplicité mais au contraire garantie par elle. Le monde harmonieux n'est pas un monde unifié mais divers : c'est la sensation injustifiée de disharmonie qu'il s'agit de désamorcer.

Le désir dont nous parlons est donc collectif plutôt que le produit de l'imagier. Nous

¹⁴ Clément ROSSET, *L'École du réel*, op. cit., p. 262.

¹⁵ Bruce BÉGOUT, *La Découverte du quotidien*, op. cit., p. 427.

pouvons aussi le décrire comme commun. Dans les pas de Rosset, nous n’entendons pas non plus ce terme comme le désir de tous, compris comme une aspiration partagée par tout un groupe, dont le désir le caractériserait presque : si ce désir a quelque chose du bien commun – il est en ce sens tributaire de la situation socioculturelle d’un espace-temps donné et peut être en partie administré –, il est surtout commun dans le sens d’ordinaire. Cela n’indique pas que tous les objets qu’il élira seront ordinaires, mais plutôt qu’il s’éprouve banalement par tout un chacun selon une expérience quotidienne. S’il est commun, c’est parce qu’il ne s’agit pas du désir de quelque chose, plus ou moins familier d’ailleurs, mais du désir en tant que poussée vers les choses, c’est-à-dire dans le monde.

Avant d’en venir au monde, il faut observer que le désir ne se limite ni aux choses ni au corps éprouvant, comme le rappelle Barbara Le Maître, et qu’il se loge dans un entre-deux du sujet percevant et de l’image perçue, comme une relation.

Le désir n’est pas enfermé dans cet individu singulier, le sujet humain qui filme ou photographie ; il n’est pas, non plus, contenu dans l’objet visé par l’image. Il entre en jeu dans cette production qui les noue l’un à l’autre : la fabrique de l’image. Nulle autonomie, ni du sujet, ni de l’objet du désir : seul importe le lieu où ils se rencontrent et, pour ce qui me concerne, ce lieu est d’image. [...] L’image est acte et expérience, elle doit être étudiée à ce titre, tout comme d’autres actes : non en vertu de quelque motivation de l’esprit ou du “moi” de l’imagier, mais parce que le laboratoire de l’image fonde et informe l’épreuve essentielle que nous faisons vis-à-vis de ce que nous appelons notre monde ou notre réalité¹⁶.

Une analyse des images n’a rien à gagner à enquêter sur l’individu subjectif qui en est l’origine, car il ne maîtrise pas le désir, il ne fait que l’éprouver et le relayer en produisant une image (c’est aussi le cas du récepteur, dont le propre désir oriente la façon dont il perçoit l’image : nouvelle rencontre, dissociée de la précédente). Le cadre d’étude de Le Maître concerne l’*ensemble visuel* produit par la confrontation entre image photographique et image filmique, mais tout notre propos est de montrer que la relation au désir dépasse ce cas spécifique¹⁷ : elle est intimement liée au cinéma, dont les œuvres peuvent prendre la mesure de ce lien privilégié, ou échouer à le faire. Comment Ozu comprend-il et accomplit-il la destinée mondaine du désir ?

¹⁶ Barbara LE MAÎTRE, *Entre film et photographie : Essai sur l’empreinte*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « Esthétiques hors cadre », 2004. Consulté en ligne sur OpenEdition Books, 2018. Chapitre I, §23. Voir aussi ch. I, §21.

¹⁷ L’autrice admet d’ailleurs la possibilité que l’*ensemble visuel* s’applique à d’autres types de rencontres : avec d’autres arts ou même entre différentes œuvres d’un même médium (*Ibid.*, I, §2-3). Ozu a assez peu traité la rencontre entre les arts, mais ses films ont digéré une certaine pictorialité. Ainsi, la notion de plan-tableau de P. Bonitzer que nous avons évoquée, trouve un prolongement dans celle l’ensemble visuel, qui décrit une « zone de *confluence* » énigmatique mais qu’il convient d’éclaircir (*Ibid.*, §11).

Le désir transcendantal comme désir de monde

En première analyse, Ozu nous est apparu comme un cinéaste de l'infini pour sa gestion particulière du hors-champ dont nous avons rendu compte dans le septième chapitre. Voué à la mise en lumière de l'altérité et de son insondable profondeur, l'aspect transcendant du hors-champ est très présent dans son cinéma. C'est de cet appel vers l'altérité qu'il nous faut partir pour envisager le désir, car pour Emmanuel Lévinas, c'est l'aspiration à l'altérité pure qui caractérise le « désir métaphysique », qui ne cherche pas à récupérer quelque chose de connu, au contraire des besoins qui tendent à rétablir un équilibre¹⁸. Le désir métaphysique est à la fois celui qui ne s'arrête pas lors de la rencontre avec un objet désiré, et celui qui trouve sa juste mesure dans la rencontre avec l'autre qui le pousse à sortir de lui :

L'infini dans le fini, le plus dans le moins qui s'accomplit par l'idée de l'Infini, se produit comme Désir. Non pas comme un Désir qu'apaise la possession du Désirable, mais comme le Désir de l'Infini que le désirable suscite, au lieu de satisfaire. Désir parfaitement désintéressé – bonté. Mais le Désir et la bonté supposent concrètement une relation où le Désirable arrête la “négativité” du Moi s'exerçant dans le Même, le pouvoir, l'emprise. Ce qui, positivement, se produit comme possession d'un monde dont je peux faire don à Autrui, c'est-à-dire comme une présence en face d'un visage. Car la présence en face d'un visage, mon orientation vers Autrui, ne peut perdre l'avidité du regard qu'en se muant en générosité, incapable d'aborder l'autre les mains vides¹⁹.

La relation juste, pour Levinas, consiste en une mise en commun des choses, dont le partage permet l'accès. Le désir désintéressé est celui qui cherche l'infini dans l'autre et ce faisant, rend possible la plus grande compréhension de soi et du monde. Là où la psychanalyse suppose que le moi se construit au croisement d'une relation imaginaire avec l'autre et du langage reçu de l'extérieur qui la permet (l'Autre), Levinas n'établit aucune distinction entre ces deux notions, car la rencontre permet seule de prendre la mesure de l'Autre, qui dépasse tout ce que je peux trouver en moi.

Pour Renaud Barbaras, la vision de Levinas trouve sa limite dans le fait qu'elle implique une recherche de « rien » dans l'autre : une quête du vide en somme, qui ne prend pas en compte la question de l'objet. Si le désir est évidemment différent du besoin – qui est déterminé et enraciné, dépendant souvent d'une nécessité organique – et qu'il est bien « caractérisé par une sorte d'indétermination constitutive », il n'est pas pour autant une « faim métaphysique » car il s'incarne toujours dans un désirable et un horizon d'accessibilité : il est

¹⁸ Emmanuel LEVINAS, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1984, p. 3.

¹⁹ *Ibid.*, p. 21.

une aspiration à la plénitude, la quête de ce qui manque à celle-ci²⁰. Ce que l'auteur appelle désir *transcendental* est l'énergie même du désir (c'est-à-dire précédant toute incarnation), qui donne accès au monde (« tout désir est donc désir du monde »), mais un monde qui n'est pas préconstruit mais bien constitué par ce désir transcendantal²¹. Le désir est la source de ses objets et non l'inverse et par conséquent, le monde n'est qu'un « espace de déploiement » comme une scène neutre où se produit l'apparition, mais qui ne se définit que par ce qu'il accueille et reste indistinct tant qu'il n'y a pas de différence. Il est ainsi une véritable virtualité, c'est-à-dire qu'il les contient toutes sans se distinguer d'elles – ce qui implique qu'il est moins une totalité qu'une ouverture, une *profondeur* par laquelle on voit sans voir ce qui permet la vision²².

Prenons un instant pour préciser encore une fois, que si la philosophie cherche à déterminer un désir transcendantal, rien ne dit que les tentatives d'exprimer celui-ci au cinéma ne réussissent à le décrire. Les figures du désir que nous avons identifiées, associées aux enjeux narratifs et thématiques des films, trouvent bien un écho dans les mots de Barbaras. Son modèle nous permet de traduire nos intuitions concernant les affects associés à ce monde : les êtres qui l'habitent n'en sont pas séparés et se déterminent en même temps que lui, les récits qu'ils vivent ne sont pas plus facultatifs que le monde ne les méprise. Les images-mondes et les plans péri-diégétiques à leur suite n'ont pas pour but de repousser les humains mais au contraire de les inclure dans un ensemble qu'ils permettent de constituer par leur désir – les regards vers les montagnes inertes témoignent de cette projection humaine vers l'extérieur, de l'implication de l'environnement dans leurs pensées. Nous pouvons aussi envisager la profondeur ozuienne et l'accumulation des objets qu'elle accueille selon cet angle plutôt que comme une mise en valeur d'un vide qui est aussi introuvable que la perspective à vol d'oiseau. C'est enfin avec le retour à l'état de puissance défendu par Suzanne Beth que l'on peut s'associer au monde comme espace virtuel accueillant le désir.

Barbaras rejoint néanmoins Levinas en ce que l'autre est la porte d'entrée dans le monde. Ce dernier n'est pas désiré comme tel, mais par le truchement d'autrui qui en est le point d'accès. Nous l'avons déjà vu, pour le philosophe, le désir est à l'origine déjà *sublimé* et devient charnel à la faveur d'une *désublimation* (au contraire de la psychanalyse qui envisage le corps comme source de la libido, qui peut ensuite être sublimée dans bien d'autres objets

²⁰ Renaud BARBARAS, *Le Désir et le Monde*, op. cit., p. 63-69, plus particulièrement, p. 68, p. 65 et p. 69.

²¹ *Ibid.*, p. 75 et p. 83-84. Voir aussi p. 47-53.

²² *Ibid.*, p. 78-81. On comprend dès lors que c'est le désir qui permet la représentation et non l'inverse (p. 87).

que physiques). Par ailleurs, le passage par un visé pour chercher le désiré n'est pas une confusion mais une mise en œuvre. Désirer l'autre, c'est désirer le monde qui n'est pas désiré en tant que tel. Mais en tant que point d'accès, l'autre ne disparaît pas dans cette invitation puisqu'il est *un* accès au monde, c'est-à-dire l'accès à *un* monde, à un certain monde. C'est ainsi que l'amour est une expérience de l'altérité autant que du monde à explorer et qu'à ce titre, il peut être vécu comme sublime – cette fois au sens hégélien du terme – et comme rendant vulnérable. Mais celui qui l'affronte se fixe un cap, donne un horizon à son désir²³.

La corrélation entre désir de l'autre et désir d'un (autre) monde se noue dans les quêtes des jeunes femmes. Que l'on prenne ou non au sérieux la piste œdipienne dans *Printemps tardif*, Noriko éprouve une difficulté à se projeter dans le monde en tant qu'adulte. L'avenir dont elle rêve ne lui réserve aucune place puisqu'elle se dévoue à son entourage dans l'oubli de soi ; elle se réfugie dans la proximité d'autres si apprivoisés qu'elle aspire à se fondre avec eux (son père et Hattori) ; elle n'est pas plus intéressée à l'idée de rencontrer un autre (qui ne soit pas son père) que d'affronter un autre monde, comme en témoignent son rejet de tout ce qui change ou sa vision imprécise du travail émancipateur. Nous avons montré plus haut que la ruse des entremetteurs n'était pas la seule raison de son changement d'avis, mais il faut tout de même y revenir. Ce stratagème n'a pas seulement pour objectif de montrer à Noriko qu'elle peut partir puisque quelqu'un s'occupera de son père : il indique aussi à l'enfant que son père éprouve du désir pour un autre qu'elle. Autrement dit, qu'il aspire à expérimenter le monde d'une autre manière, avec l'aide d'une nouvelle personne. Qu'il se marie ou non n'est finalement pas le problème : comme Akiko dans *Fin d'automne*, ce qui tracasse Noriko, c'est la distribution des places allouées à chacun par le parent. Quelle place pour elle-même, se demande Noriko, quelle place pour le défunt, se demande Akiko – mais cela n'est autre qu'une dissimulation de la première question puisque l'enfant se constitue comme prolongation de ses deux parents et synthèse de leur amour²⁴. Ainsi, la ruse de l'entremise entend faire de l'espace : montrer que le parent peut aménager un nouvel espace pour son désir, afin que l'enfant admette à la fois qu'il n'a pas à modeler le désir de son parent et qu'il peut lui-même agencer le sien entre différents autres, afin de progresser dans le monde.

²³ Nous résumons grossièrement la troisième partie « Érotique » de l'ouvrage de Barbaras, *Ibid.* Voir en particulier, Ch. VII, « La chair », p. 190-192 ; Ch. VIII, « La désublimation », p. 206-212 et p. 215-216 ; Ch. IX, « L'amour », p. 225-227 et p. 229-230.

²⁴ Dissimulation qui se trouve déjà dans *Printemps tardif*, puisque Noriko explique son dégoût pour le remariage de M. Onodera par la peine qu'elle ressent pour sa fille Misako. Or cette empathie montre bien la crainte qu'elle éprouve elle-même et fait de la manifestation de son dégoût un avertissement à l'attention de son propre père contre d'éventuels égarements.

Toute la difficulté de cette construction consiste en la nécessité de réorienter le désir. Comment faire en effet, pour diriger le désir vers un autre qui ne peut être perçu lui-même que par le désir ?

Pour qu'une rencontre advienne, il ne suffit donc pas que des êtres soient mis en présence, il faut encore qu'un agent précipite les choses, et cet agent a nom désir [...] : en substance, désirer, ce n'est plus seulement éprouver de l'attirance pour un être, mais aussi bien être saisi, happé par un événement singulier qui nous enchaîne l'un à l'autre²⁵.

Barbara Le Maître décrit bien comment le désir, comme une force extérieure aux êtres (en réalité, elle est intérieure : inconsciente), provoque la rencontre qui emporte l'un et l'autre dans une configuration qui les dépasse et les fait agir conjointement dans un ensemble qu'ils ne soupçonnaient pas. « *Deux plans de réalité qui se télescopent*²⁶ », écrit encore l'autrice. On retrouve ici précisément ce que nous évoquions avec la notion d'*implexe* de Philippe Arnaud : somme des variations du possible latentes qui se rendent sensibles à un moment donné. Nous avons déjà défini Noriko comme personnage-implexe (capable de déterminer autour d'elle un monde-implexe), il fallait encore préciser que ce statut provenait de la centralité de son désir. On pourra toujours discuter pour savoir si elle désire vraiment la rencontre, puis le mariage, avec Satake, si elle cherche vraiment l'altérité ou l'identité dans son alliance avec Kenkichi, si elle poursuit son désir de vivre pour elle-même ou refoule son désir de connaître à nouveau l'amour après son veuvage ; mais il est désormais indéniable pour nous que l'étude de son désir – et de la capacité de ce dernier à faire bifurquer le monde – est structurant dans la trilogie Noriko. En outre, le désir-implexe irrigue toute la boucle des saisons, tandis que la boucle des fleurs examine plus précisément le tarissement du désir.

On comprend, dès lors, que la difficulté du rôle du père, à se hisser au centre du monde, est due à ce rapport au désir. La plupart de ces derniers se sont retirés de l'économie libidinale du monde. S'ils sont sages, ils n'ont pas de mots utiles pour leurs filles. S'ils sont inquiets, ils se dépêchent de régler un problème dont ils ne prennent pas la peine de comprendre tous les enjeux, pour revenir à l'état de quiétude. S'ils sont colériques, ils sont alors pris dans les mécaniques du désir et ne se consacrent plus aux aspirations de leurs proches. Seules les jeunes femmes, investies vers autrui et cherchant l'équilibre intérieur (autrement dit le juste déploiement de leur désir), sont capables de donner sa direction au

²⁵ Barbara LE MAÎTRE, « L'Empire du désir », dans Jacques AUMONT, *La Rencontre, op. cit.*, p. 82.

²⁶ *Ibid.*, p. 90. Dans l'analyse de *Furyo* (Nagisa Ôshima, 1983) que Le Maître mène dans ce texte, il s'agit de la Passion et de la Seconde Guerre mondiale, qui se nouent autour de Jack Celliers et du capitaine Yonoi. Par ailleurs, l'autrice insiste, avec Daniel Sibony (« À la rencontre du temps », *La Rencontre, Figures du destin*, éd. Autrement, série Mutations, n°135, 1993, p. 27 et p. 31), sur le rôle de la rencontre dans la possibilité de « déchiffrer une part du monde », à travers l'autre qui est « comme un fragment de notre mémoire ».

monde. Lorsqu'elle décrit l'émotion ozuïenne, Clélia Zernik en parle comme une « déflagration qualitative, purement ressentie et au caractère vague et non défini », « sans contenu précis », « très vive et très pudique », qui n'est pas démonstrative dans telle ou telle situation, mais « s'amplifie tout au long de la diégèse » pour culminer intensément à la fin des œuvres²⁷. En dernière analyse, reconnaissons dans cette émotion diffuse et progressive, non un investissement mystérieux ou sans objet, non la simple pudeur face à des émotions classiques (mélodramatiques), ni un seul élan enthousiaste vers une altérité pure ; mais l'émotion d'un désir affrontant le monde petit à petit et découvrant, au travers des choses, le désir du monde lui-même. Une émotion, à en croire Barbaras, que tout un chacun peut éprouver au quotidien, mais qu'il revient à l'art – n'en déplaise à la philosophie – de raviver, dans le cœur de chacun pris dans l'incertitude de sa vie.

2 – Dans l'ordre, le chaos

Dans les textes portant sur les films d'Ozu, il est rare qu'on ne tente pas de caractériser le geste du cinéaste en direction de son public. Bien que nous ayons critiqué l'idée d'un enseignement effectué par le cinéaste, nous pouvons tout de même nous intéresser à la posture éthique à laquelle les films nous invitent. Il ne s'agit pas d'un discours à proprement parler et encore moins d'un exemple à suivre, mais bien d'une configuration sensible qui élabore un certain espace pour son spectateur. Ozu, dont Wim Wenders a caractérisé la vision comme « un regard pouvant réaliser un ordre dans un monde sans ordre²⁸ », considère justement l'individu comme *empêtré* dans la vie. Le chaos vital, dont chacun doit se déprendre, doit être agencé en monde par le désir, et c'est ce qu'entend favoriser la forme stricte, dont la compulsion compositionnelle est le symptôme le plus évident.

Dans le troisième chapitre, nous avons exploré comment le jeu venait toujours secouer le système, comment une règle en succédait à une autre, créant une instabilité formelle (fébrilité, exaltation) au lieu d'un hiératisme absolu. Nous avons également vu que le retour à l'ordre était finalement assez rare, tout comme parler d'effondrement familial était une description excessive²⁹. Toutefois, en rester là pourrait laisser croire qu'il ne s'agit que d'une

²⁷ Clélia ZERNIK, *L'Œil et l'objectif*, op. cit., p. 265-266.

²⁸ Wim WENDERS, *Tokyo-Ga* (documentaire, 1985), cité dans Suzanne BETH, *L'Impuissance du cinéma*, op. cit., p. 157.

²⁹ Pour donner un exemple supplémentaire, Tadao Sato raconte l'effet de l'union de Noriko et Kenkichi, dans *Été précoce* : « ce mariage fait éclater cette famille de sept personnes qui réunissait trois générations ». L'auteur

gestion ludique de la forme et tempérée du récit. N'y a-t-il pas une acception plus profonde de la nature humaine, dont le complexe forme-récit-spectateur tente de rendre compte ? À partir de l'hypothèse du désir poussant dans le monde, nous voyons combien les individus sont agis par ce qui les dépasse et moins définis par leurs actes (inintelligibles) ou leur être (insaisissable) que par leur mouvement, leur horizon.

Aucune ontologie ne s'impose véritablement à ce composé précaire que désigne l'individu dont l'harmonie entre les éléments advient de manière périodique et sans véritablement lui appartenir de façon absolue. Cet écart de l'essence idéale, eu égard à toute existence, nous conduit à penser que l'individu est toujours détourné de ce qui le définit, déporté de ce qui fait son unité, incapable de l'approcher vraiment tant elle fuit, se dérobe à toute stabilisation. L'homme n'est qu'une variable en perpétuel état d'instabilité³⁰.

Ces mots de Jean-Clet Martin, font écho à la notion de devenir, qui est alors précieuse pour envisager la dialectique de l'ordre et du désordre.

Devenir, Ritournelle

« Devenir est un verbe ayant toute sa consistance ; il ne se ramène pas, et ne nous amène pas à “paraître”, ni “être”, ni “équivaloir”, ni “produire”³¹. » Dans un premier temps de leur chapitre sur le devenir, Deleuze et Guattari scandent surtout ce que la notion n'est pas : il n'est ni question d'imiter quelque chose, ni d'aller en ligne droite vers un objectif défini et atteignable. Lorsqu'ils insistent sur sa consistance, c'est pour dire que le devenir est un mouvement indépendant en soi, qui ne se réduit ni à son origine ni à son arrivée hypothétiques, ni au sujet qui le traverse. Le devenir est un vecteur, une ligne qui ne passe pas par les points concernés par lui. Les auteurs proposent ainsi de dépasser une pensée arborescente organisant les binarités selon un Point central majeur qui s'oppose à ses déclinaisons mineures. À ces segments reliant deux points, ils préfèrent la ligne de devenir qui n'obtient pas sa qualité des points qui pourtant la définissent : « au contraire, elle passe *entre* les points, elle ne pousse que par le milieu, et file dans une direction perpendiculaire aux points qu'on a d'abord distingués³² ». Autrement dit, le devenir est une droite qui passe par l'ensemble des points partagés par deux éléments en relation : non dans le sens d'un partage

ne semble pas réaliser que le couple va s'établir avec la mère et la fille de son mari, ce qui rassemble également trois générations. De plus, ce couple pourrait bien avoir d'autres enfants. L'éclatement est surtout affaire de recomposition, un nouveau départ plutôt qu'une fin. Voir Tadao SATO, *Le Cinéma japonais*, T. 2, *op. cit.*, p. 72.

³⁰ Jean-Clet MARTIN, *Plurivers*, *op. cit.*, p. 76-77.

³¹ Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Mille plateaux : Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, « Critique », p. 292.

³² *Ibid.*, p. 359.

(c'est-à-dire une division équitable), mais au sens d'une expérimentation conjointe, qui est le contenu même du devenir. Ainsi, le devenir dessine « une *zone de voisinage ou de co-présence*³³ » qui indique bien la différence avec les verbes invalidés plus hauts.

Si tous les arts ont pour destin commun de « déchaîner ces devenirs », c'est pour leur capacité à inventer les formes de cet « *autre chose* » qui caractérise l'indéfinition du devenir : si l'on ne se transforme pas en animal, le devenir trouve cet élément autre qui fait accoucher du caractère animal. Par ailleurs, l'art est une activité qui suscite une vision du monde à partir d'un désir, qu'il soit conçu comme celui du créateur ou comme désir commun.

Devenir, c'est, à partir des formes qu'on a, du sujet qu'on est, des organes qu'on possède ou des fonctions qu'on remplit, extraire des particules, entre lesquelles on instaure des rapports de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur, les plus *proches* de ce qu'on est en train de devenir et par lesquels on devient.

C'est en ce sens que le devenir est le processus du désir³⁴.

Pour le dire autrement, le désir de l'artiste est la mise en action de ses devenirs dans une œuvre qui constitue l'*autre chose* visant la création d'un monde. Encore une fois, cela ne veut pas dire que toute œuvre porte la trace de ses devenirs. C'est pourtant le cas dans la filmographie d'Ozu. Malgré le socle commun très solide et indéniable du quotidien, les personnages et les histoires dans lesquelles ils sont pris ne cessent de signaler autre chose qu'eux-mêmes, un horizon vers lequel ils semblent mener. Cet autre chose, nous l'avons vu, ce sont les virtualités : elles-mêmes sont irréfutables dans leur propre environnement, mais restent des puissances ailleurs. En outre, dire que le désir est l'implexe des mondes et qu'il structure la boucle des saisons et au-delà, signifie justement la force des lignes de devenir qui motivent l'ensemble et qui l'emportent sur les points fixes.

Nous allons développer ces devenirs spécifiquement ozuiens. Mais avant, suivons Jean-Michel Frodon qui recourt à la notion de ritournelle³⁵. Deleuze et Guattari s'intéressent à cette forme de musique pré-mélodique pour son caractère protecteur pour l'enfant, sa capacité à l'emmener au-devant du monde. Il y a en effet trois aspects dans leur notion de ritournelle. Le premier aspect consiste à élaborer « l'esquisse d'un centre stable et calme, stabilisant et calmant, au sein du chaos », c'est donc un « début d'ordre dans le chaos ». Le deuxième aspect revient à « tracer un cercle autour du centre fragile et incertain, organiser un espace

³³ *Ibid.*, p. 334. Voir aussi, p. 37 : « *Entre* les choses ne désigne pas une relation localisable qui va de l'une à l'autre et réciproquement, mais une direction perpendiculaire, un mouvement transversal qui les emporte l'une et l'autre, ruisseau sans début ni fin, qui ronge ses deux rives et prend de la vitesse au milieu. »

³⁴ *Ibid.*, p. 333-334. Voir aussi p. 335.

³⁵ Jean-Michel FRODON, *Treize Ozu, op. cit.*, p. 95. L'auteur s'en saisit exclusivement à des fins musicales pour caractériser *Fin d'automne*, mais cela nous a inspiré cette réflexion plus générale sur la ritournelle ozuienne.

limité », ce qui ressemble – puisqu'on parle de musique – à « un mur du son, en tout cas un mur dont certaines briques sont sonores ». Enfin, ce cercle peut s'ouvrir afin de « rejoindre le Monde, ou se confondre avec lui ». Ces aspects sont bien une même chose – la Ritournelle – et non une succession évolutive : ils organisent le chaos en traçant un territoire et son extériorité en même temps que ses relations et la possibilité de son dépassement, dans l'ouverture totale ou le retour à l'indéfinition : « Forces du chaos, forces terrestres, forces cosmiques : tout cela s'affronte et concourt dans la ritournelle³⁶ ». Ce qui intéressait Frodon tenait plus spécifiquement dans les lignes sur le classicisme et son rapport à la création.

Quand on parle de classicisme, on entend un rapport forme-matière, ou plutôt forme-substance, la substance étant précisément une matière informée. [...] Ce qu'il [l'artiste] affronte ainsi, c'est le chaos, les forces du chaos, les forces d'une matière brute indomptée, auxquelles les Formes doivent s'imposer pour faire des substances, les Codes, pour faire des milieux. [...] Une flûte de bois millénaire organise le chaos, mais le chaos est là comme la Reine de la nuit³⁷.

La ritournelle se présente comme un principe de création qui est à la fois l'origine minimale à partir de laquelle la forme se déploie – elle en est le fond ou l'élan –, elle est la répétition qui scande les codes de cette forme, mais en n'étant pas la forme elle-même, elle contient toujours son propre dépassement et celui de toutes les formes (actualisations) qui en découlent, pour relancer le processus. Ce principe semble fort adapté à *Fin d'automne*, tant dans sa reprise de *Printemps tardif* que dans sa dimension musicale affirmée, comme l'a montré le critique de cinéma ; mais ne serait-il pas pertinent pour qualifier le classicisme ozuien ?

Dans la ritournelle, on retrouve en partie le processus de quotidianisation, accordé aux thématiques propres à l'art, avec en plus l'idée que les trois aspects restent vifs à tout moment – là où, malgré sa dynamique, le quotidien établit du familier contre de l'étranger. Comme principe de création, la ritournelle implique la scansion pour maintenir ce qui définit l'intérieur et l'extérieur et ordonne ainsi le chaos, mais selon une étendue située et temporaire, qui peut devenir autre à tout moment. La ritournelle nous apparaît comme une lampe torche à dynamo – ou un orgue de barbarie, pour une comparaison musicale – qui nécessite un effort constant pour progresser et qui n'est pas pour autant condamné à fonctionner d'une seule façon : on peut en modifier l'intensité, le rythme, ou la qualité. C'est encore une conjuration, un charme qui repousse les forces maléfiques à chaque nouvelle incantation comme une vague protectrice. C'est dans ce principe que nous décelons le rapport ozuien à la ritournelle. Si les variations correspondent à l'exploration des mondes partagés et à la confrontation des univers intérieurs, alors la répétition qui retourne sur les mêmes terres relève de la ritournelle,

³⁶ Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Mille plateaux, op. cit.*, p. 382-384.

³⁷ *Ibid.*, p. 416-417.

en ce qu'elle invoque une nouvelle réalité à partir d'une formule réitérée. Cette relation permet de comprendre la place allouée au désordre en dépit de l'effort pour faire monde et organiser ce dernier avec harmonie.

Elle invite aussi à décrire ce reste chaotique qui persiste en toute chose. Pour Jean-Clet Martin, l'essence précaire des choses fait de la personnalité un bricolage, tandis que l'expérience du monde est moins une substance qu'un réseau, un nœud de relation : « Celles qui se nouent par le lien de cause à effet, celles qui résultent de la contiguïté ou encore, celles qui découlent de la ressemblance. Ces trois méthodes d'enchaînement sont les seuls liens que nous puissions imposer à la diversité chaotique du monde³⁸. » Ainsi, la forme mondaine ne découlerait que d'une nécessité logique, d'une proximité spatiale ou d'essence. Or ces méthodes n'excluent pas l'ordre ozuien, qui use d'une causalité quotidienne, d'une contiguïté contingente et, surtout, d'une ressemblance qui passe par l'égalité de traitement. Envisager tout à coup des devenirs ozuiens qui mettent en doute le fondement même des choses peut sembler déroutant, mais cela est nécessaire pour aborder toutes les dimensions de ce cinéma, qui saura résoudre ses propres apories.

Devenirs de personnages

Chercher le devenir dans les trajectoires des personnages, cela signifie analyser dans celles-ci la part qui est pur mouvement vers un objectif, ni atteint ni forcément formulé dans l'œuvre. Moins un effort d'abstraction que de synthèse, comme nous avons pu le faire lorsque nous essayions d'établir des majorités et minorités dans les thèmes des films. Commençons avec une intuition de critique. Yann Lardeau écrit, à partir de *Printemps précoce* dans lequel la crise du couple a pour cause la mort prématurée de l'enfant, qu'un sujet récurrent d'Ozu est « *comment on devient adulte malgré soi*³⁹ ». Cette proposition est un peu surprenante, tant la période tardive semble s'intéresser avant tout à des adultes accomplis et séparer leur monde de celui des enfants. Dans le même temps, elle peut être juste si l'on considère, comme l'affirment plusieurs personnages, que la vie défile sans que l'on s'en rende compte et qu'un beau jour on constate ce qu'on est devenu : quelque chose a brutalement propulsé l'enfant dans l'âge adulte (ça ne peut être l'âge qui est une progression inerte qui ne dit rien des âges intérieurs) et c'est cette chose qu'étudieraient les films. Dans le cas décrit par Lardeau, on comprend alors que dans le couple ingénu, Masako est probablement devenue adulte avec le

³⁸ Jean-Clet MARTIN, *Plurivers*, op. cit., p. 26.

³⁹ Yann LARDEAU, « Ozu à la cinémathèque », art. cit., p. 38.

décès de son fils, tandis que pour Shoji – qui a aussi souffert de cette mort mais a fui devant elle – c’est son aventure inconséquente et le risque du naufrage conjugal qui le fait soudain grandir. D’autres exemples de films pourraient soutenir cette hypothèse, et il faudrait y ajouter la progression filmographique, des films d’étudiants aux futurs de ces diplômés, dont *Où sont les rêves de jeunesse ?* est probablement le meilleur exemple puisqu’il décrit comment les hiérarchies des adultes jettent à bas les principes et la morale, héritée de l’enfance, des étudiants⁴⁰.

Doit-on en conclure à un devenir-adulte se déployant dans le cinéma d’Ozu ? Cela semble contradictoire, dans la mesure où « tout devenir est un devenir-minoritaire⁴¹ » : il n’y a pas de devenir-homme car il s’agit de l’état d’accomplissement supposé dans la société, comme il ne peut y avoir de devenir-adulte. Par ailleurs, un devenir-adulte pourrait contredire le fait que les personnages font ce constat après coup et qu’ils découvrent une insatisfaction liée à leur condition *actuelle* d’adulte. Dire qu’on devient adulte *malgré soi* signifie certes qu’on n’y est pour rien, mais aussi qu’il y a dans ce processus quelque chose qui va contre soi. Les histoires de la boucle des fleurs en particulier semblent montrer tout autre chose qu’un tel devenir. Mais alors ne doit-on pas envisager d’autres types de devenirs qui contredisent l’adulte et qui se soutiennent par l’analyse ? La *boucle des fleurs* se caractérise par ses histoires contrariées, ses relations enrayées, le risque de la rupture. Les personnages manquent d’envie pour poursuivre leur vie, ménagent leurs efforts pour améliorer leur condition, au point de laisser les choses s’effondrer d’elles-mêmes. Dans la *boucle des saisons* au contraire, les personnages ne manquent pas d’envie, mais l’investissent davantage dans l’espace intérieur, le connu et manquent d’appétence pour l’extériorité, le monde.

Ainsi, l’enjeu commun aux boucles – y compris celle des *vents* – est celle de maintenir le désir *malgré la fin de l’enfance*. La ritournelle, qui relie le mode de défense enfantin et la répétition ozuienne, constitue un chez-soi mouvant qui permet d’affronter le monde. C’est ce qui manque souvent aux personnages qui se réfugient dans le cercle familial et se retrouvent ainsi bien déroutés lorsque le trouble s’invite dans le privé. Le désir de l’enfant est celui qui cherche à se maintenir malgré le manque, en découvrant le monde et en essayant d’y tracer sa propre voie. Atteindre l’âge adulte n’occasionne pas forcément la perte de toute prétention personnelle pour se fondre dans les convenances, mais n’implique pas pour autant l’adéquation parfaite entre ce qui est attendu de l’adulte et la vivacité du désir enfantin. La fin

⁴⁰ Ce que nous avons vu dans le deuxième chapitre. Nous renvoyons à ce propos à David BORDWELL, *Ozu and the Poetics of Cinema*, *op. cit.*, p. 230-235.

⁴¹ Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 355. Ils ajoutent que « Majorité suppose un état de domination, non pas l’inverse », p. 356.

de l'enfance impose un certain nombre de responsabilités, mais pas d'être-au-monde unique. C'est ce que nous souffle l'opposition apparente entre les deux mondes : les enfants ont parfois des aspirations bizarroïdes, des comportements énigmatiques, mais c'est parce qu'ils savent ce qu'ils cherchent et n'ont donc pas besoin d'explicitier leur désir ; les adultes, eux, semblent manquer de motivation, se réduire à des actions, car ils savent où aller par expérience, sans qu'ils sachent toujours si leur mouvement automatiquement contrôlé correspond à leur désir. Ces pôles se retrouvent de façon symptomatique dans les gestes des personnages et leur rapport à leur corps.

Par conséquent, cette contingence de l'âge adulte dissimule plutôt un devenir-enfant qui remue intérieurement les adultes. Rappelons que cela n'indique aucune imitation de l'enfant par l'adulte ni une régression de ce dernier, mais une recherche, dans le lieu de l'adulte, d'une autre manière d'être qu'il partagerait avec l'enfant, selon un autre mode que la séparation a priori évidente. Mais nous pouvons risquer une hypothèse qui s'éloigne des exemples suggérés par Deleuze et Guattari, en proposant un autre pôle de devenir, tout aussi minoritaire et symétrique à celui de l'enfant. Nous pourrions l'appeler un devenir-sage. « Savoir vieillir n'est pas rester jeune, c'est extraire de son âge les particules, les vitesses et lenteurs, les flux qui constituent la jeunesse de cet âge [...]. C'est l'Âge même qui est un devenir-enfant⁴² ». Pour les auteurs, le vieux n'imité rien de la jeunesse, mais il peut partager avec le jeune l'adéquation de son propre âge, les dynamiques qui font de lui un jeune dans son âge, c'est-à-dire finalement qui tirent le meilleur des potentiels de son âge. L'expérience, qui est le privilège de la vieillesse, doit ainsi mener à la sagesse (c'est-à-dire la juste estimation de cette expérience et de sa capacité à renseigner effectivement sur le monde en place) plutôt qu'à l'érudition inerte (*Été précoce*), la maîtrise inactuelle (*Crépuscule à Tokyo*) ou l'autorité surplombante (*Le Goût du saké*). Les parents ozuiens sont souvent attirés dans ces écueils et manquent de l'adéquation entre expérience et actualité. Quant aux personnages les plus proches du sage (les pères de *Printemps tardif* et *Les Sœurs Munakata*), ils ne sont pas plus enviables, dans la mesure où ils se singularisent par un détachement du monde et une acceptation de la mort certes admirable mais qui les éloigne des autres. Ainsi, si pour Deleuze et Guattari le devenir-enfant traverse tous les âges, dans son application ozuienne on trouve comme devenir principal une droite avec deux directions, d'un côté l'enfant (Shoji Sugiyama, Manbei Kohayagawa...), de l'autre le sage (Hiroshi, Shukishi Hirayama...). Néanmoins, il y a de l'enfant dans le sage et inversement, les êtres sont travaillés dans ce devenir et ne *suivent*

⁴² *Ibid.*, p. 339.

pas l'une de ces directions : la nature du devenir reste l'inassignable.

Le devenir lié à l'âge concerne toutes et tous, bien qu'il soit plus développé par les personnages masculins chez Ozu. Car les personnages féminins ont une façon en partie spécifique de vieillir, façon qui est prise dans leur propre devenir-femme. Deleuze et Guattari montrent comment le corps de la femme est volé, soumis à des exigences qui sont dans un deuxième temps présentées comme désirables au garçon dont le contrôle du corps n'est qu'une conséquence. C'est pour cela qu'une « femme a à devenir-femme, mais dans un devenir-femme de l'homme tout entier⁴³ », comme l'expose aussi Simone de Beauvoir tout au long du *Deuxième sexe* en 1949. Pour les auteurs de *Mille plateaux*, le devenir-femme est « la clef des autres devenirs » en étant le commencement de tous, probablement du fait de la « situation particulière de la femme par rapport à l'étalon-homme » : il décrit essentiellement le rapport de minorité et est d'autant plus central qu'aucun humain ne peut manquer de se situer dans cette ligne de devenir entre homme et femme⁴⁴. Comment envisager ce devenir ? Pour les auteurs, probablement par rapport à une entité Femme qui nourrit tous les possibles de femme que l'on peut effectivement devenir. Nous serions plutôt enclins à le comprendre plus modestement par rapport à un archétype social de femme, dont on peut croire qu'il s'agit de le devenir, alors qu'il s'agit d'élaborer un échange de caractères avec lui. Non seulement on ne naît pas femme, mais on devient *une* femme particulière qui élabore individuellement ses échanges avec la femme du devenir.

Chez Ozu, l'attention réservée à la description du désir actualise un devenir-femme qui agit dans chaque personnage féminin, en particulier les personnages principaux. Dès le deuxième chapitre, nous avons identifié Kinuko Miyake comme la détentrice de la fonction de femme intégrée dans le système. Elle est en fait le pendant de nos exemples d'hommes sages dans le devenir-femme, c'est-à-dire le cas le plus proche d'un absolu du devenir-femme. C'est à ce titre qu'elle devient confidente et conseillère. C'est ce rapport au devenir qui achève de faire la séquence de plage d'*Été précoce* l'exemple même de l'expression du désir féminin dans la période tardive. Noriko, qui s'est engagée dans un devenir-femme intime qui dérouta sa famille, fait part de ce trajet à Fumiko, qui se laisse convaincre par cette autre formulation d'un devenir dont elle représente l'archétype. Mais il y a tout autant de devenir-femme dans les trajectoires plus contraintes des personnages de Haruko Sugimura, qui formule un autre archétype par la poursuite – involontaire voire inconsciente – de l'archétype de Miyake.

⁴³ *Ibid.*, p. 357.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 340 et p. 356.

Plus généralement, le devenir-femme guide la représentation des personnages, car nous pouvons reconnaître ses effets aussi dans le devenir-sage : ces derniers sont notamment ceux qui comprennent qu'on ne peut réduire le destin d'une fille à ce qui est attendu d'elle. À la fille qui craint son destin de femme, le sage essaie de suggérer qu'il n'y a pas qu'un seul destin mais un destin particulier à accomplir : sa sensibilité ne se limite pas à sa seule sphère d'expérience. Notons que les autres femmes, elles-mêmes impliquées dans leur propre devenir, partagent plutôt leurs expériences qui sont une effectuation dans le devenir plutôt qu'un modèle à suivre. Par ailleurs, si chez la plupart des femmes ce devenir spécifiquement féminin prédomine, quelques-unes sont davantage guidées par le devenir-enfant. C'est le cas d'Akiko Sugiyama (*Crépuscule à Tokyo*), d'Aya Tamura (*Été précoce*), de Yukiko Sasaki (*Fleurs d'équinoxe*), voire de la tenancière du Wakamatsu (en 1958, 1962 et 1960). La première, parce qu'elle refuse l'aide de son père comme de sa grande sœur et se laisse inconsciemment empêtrer dans les injonctions sociales et le jugement des hommes. Les deuxième et troisième parce qu'elles n'ont pas encore dirigé leur désir vers l'altérité vraie et restent (involontairement) attachées à leur mère qui représente un repoussoir obstruant l'envie du devenir. La dernière, parce qu'elle persiste à ignorer le rejet des hommes dont elle espère obtenir la confiance – choyant sans doute l'époque de l'indistinction des sexes –, concédant ce faisant aux hommes le choix de la repousser dans un certain cliché de femme.

Il reste à dire que le devenir-femme dépasse la seule représentation des personnages. D'une part, le devenir porte en lui la force de concerner ceux qui ne l'étaient pas, comme une rencontre : « Il faut plutôt que l'écriture produise un devenir-femme, comme des atomes de féminité capables de parcourir et d'imprégner tout un champ social, et de contaminer les hommes, de les prendre dans ce devenir⁴⁵. » Autrement dit, l'œuvre ne fait pas que présenter ou imiter une sensibilité de femme mais produit un devenir-femme qui atteint le récepteur pour l'emporter. Et cela dépasse autant le contenu des œuvres que le geste de son créateur – c'est du désir qui agit entre les deux qu'émane le devenir. Qu'il l'ait pensé ou non, Ozu a produit une œuvre qui déploie un devenir-femme en y impliquant son spectateur. Ce ne sont donc pas des micro-événements qui jalonnent son cinéma, mais des dilemmes féminins profonds qui méritent notre attention. Cet aspect des histoires a été injustement minimisé par de nombreux commentateurs, qui ont participé à l'invisibilisation des thématiques féminines, en prétendant que les intrigues en question étaient de seconde importance pour le cinéaste. De la même façon, il n'y a pas non plus de retour à l'ordre moral, mais une tentative d'accorder

⁴⁵ *Ibid.*, p. 338. Les auteurs développent l'exemple de la littérature de Virginia Woolf, qui réfutait vouloir écrire « en tant que femme ».

les découvertes existentielles féminines et la réalité façonnée par les hommes, que ces derniers aspirent parfois à déjouer – défection du lieu dominant – pour la remodeler à la lueur d'un devenir-femme qui les happe. Il est évidemment difficile d'affirmer si ce cinéma réussit dans cette entreprise, mais le devenir qui le parcourt va plus loin que ces devenirs spécifiques de personnages et frappe directement le spectateur.

Devenir du spectateur

Pour Jean Louis Schefer, le cinéma semble tout entier impliqué dans un devenir de jeunesse, lorsqu'il décrit ce qu'est l'âge du spectateur : « c'est une adolescence perpétuelle, c'est-à-dire un âge où les actions commençantes enseignent un malaise de destination du coup lancé vers elles ; c'est un âge infini, celui qui doit vivre cette fatalité de ne pouvoir s'accomplir, c'est-à-dire *équilibrer le monde*⁴⁶ ». Dans cette description, le spectateur est bien pris dans un devenir qui est un processus toujours en cours, incapable de se finaliser, tout en participant pleinement à l'objectif de produire de l'ordre. Le devenir tente de produire quelque chose bien qu'il échoue perpétuellement à donner une forme finale à ce quelque chose. Il doit passer par un renoncement sans toujours identifier de quoi, mais cette perte est déjà suffisante pour donner un accès au monde. Nous allons développer ici une hypothèse curieuse qui éclaire nouvellement la forme ozuienne et ses caractéristiques d'impersonnalité supposée. À cet égard, une réflexion de *Mille plateaux* ne peut manquer d'aiguiser la curiosité : « C'est pourquoi, inversement, la reconstruction du corps comme Corps sans organes, l'anorganisme du corps, est inséparable d'un devenir-femme⁴⁷ ». Ce corps sans organes est la composition essentielle de l'être, ce qui reste lorsqu'on a retiré tout ce qui est assignant. Si nous lisons bien Deleuze et Guattari, il y a d'un côté l'étalon-homme qui ne saurait susciter de devenir et le devenir-imperceptible « moléculaire » qui réunit l'humanité dans un devenir essentiel sans domination. Comme clef des autres devenirs, le devenir-femme est sur la route de cette quête du Tout, et c'est pour cela que l'un comme l'autre trouvent leur condition d'existence dans l'anorganisme.

Devenir imperceptible veut dire beaucoup de choses. Quel rapport entre l'imperceptible (anorganique), l'indiscernable (asignifiant) et l'impersonnel (asubjectif) ? On dirait d'abord : être comme tout le monde. [...] Devenir tout le monde, c'est faire monde, faire un monde. [...] C'est en ce sens que devenir tout le monde, faire du monde un devenir, c'est faire monde, c'est faire un monde, des mondes, c'est-à-dire trouver ses voisinages et ses zones d'indiscernabilité. Le Cosmos comme machine abstraite, et

⁴⁶ Jean Louis SCHEFER, *L'Homme ordinaire du cinéma*, op. cit., p. 162.

⁴⁷ Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, op. cit., p. 338.

chaque monde comme agencement concret qui l'effectue⁴⁸.

Sans réduire Ozu à la philosophie de Deleuze et Guattari, il est fertile d'envisager les discussions sur le point de vue qu'il adopte, à l'aune de ce devenir ultime. Anorganique, asignifiant, asubjectif, sont des adjectifs qu'on prêterait volontiers à la période tardive – pas en tout point ni à tout moment, mais ponctuellement, tendanciellement. Or l'étude du quotidien comme des mondes multiples nous a informés sur le désir sous-jacent d'un univers, partagé justement entre ses habitants qui sont autant d'individus que de membres du genre humain dont le désir commun forme chaque monde. Si c'est bien la forme elle-même qui traduit de tels paramètres, alors il ne s'agit plus d'un devenir de personnage mais d'un devenir du spectateur qui est emmené bien au-delà de cette fiction qu'il suit.

Mais c'est encore dans la réflexion endogène que l'on trouve la traduction plus concrète de cette intuition. Dans le chapitre précédent, nous avons cité cette note de l'article de Benjamin Thomas, qui envisage une *position* périodiégétique de la caméra, position que nous avons située à l'origine de la plupart des plans-passages. Pourtant, l'auteur décrit aussi un fonctionnement périodiégétique à l'œuvre dans un processus des plus habituels : « une forme de *tripolarisation* du champ-contrechamp, qui consiste à rendre très sensible, dans une scène en tête-à-tête, la présence d'un troisième terme, le spectateur⁴⁹ ». Il en donne notamment un exemple dans *Fleurs d'équinoxe* : « Bien que les mots de Kiyoko s'adressent à Wataru, elle semble demander au spectateur d'en être l'*émis*saire, comme s'il lui revenait de les recevoir puis de les délivrer à l'homme qui fera l'objet du plan suivant⁵⁰... » Autrement dit, on s'adresse toujours à quelqu'un *et* à quelqu'un d'autre. À soi-même (c'est ce que défendent certains commentateurs), à l'infini dans l'autre, au désir. Tout se passe comme si les personnages nous prenaient à témoin, non pour participer, mais pour recevoir ce qui circule entre les visages et les répliques, à savoir le désir qui modèle le monde. Le devenir du spectateur se trouve alors dans l'adoption de ce rôle d'intermédiaire impuissant, de témoin perceptif et affectif.

Alain Ménil percevait le devenir dans les plans périodiégétiques, parce qu'ils étaient les plus à même d'évoquer la vérité du rapport entre Apparaître et Ouvert⁵¹. Mais avec Benjamin Thomas, il faut envisager que si ces plans sont quintessentiels, c'est que le

⁴⁸ *Ibid.*, p. 342-343.

⁴⁹ Benjamin THOMAS, « Des plans qui se tiennent aux franges du monde », art. cit., p. 78.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 79. Nous soulignons. Les développements qui vont suivre sont le produit de discussions avec Benjamin Thomas, que nous remercions particulièrement d'avoir pointé cette possibilité.

⁵¹ Alain MÉNIL, *L'Écran du temps*, op. cit., p. 115-116.

monde entier est visité selon un mode périodiégétique. Les curiosités formelles relevées dans *Bonjour* le révèlent : toute séquence peut adopter, par contamination, une fonction périodiégétique, les transitions sont autant des séquences narratives que la narration décrit une transition permanente. Dans le film de 1959, les plans-passages sont omniprésents, ce qui favorise la dilatation de la séquence ozuïenne : nous pourrions même aller jusqu'à affirmer qu'il n'y a que six séquences dans le film (une par jour), sachant que ces méta-séquences sont les seules à être séparées par des articulations périodiégétiques. Certaines séquences d'idylle, comme celle du lac Biwa dans *Fleurs d'équinoxe*, produisent cette même impression de retrait qui leur donne un rôle comparable à celui des images-mondes : elles semblent habiller le reste du propos et c'est peut-être ce lien qu'invite à faire la tripolarisation du champ-contrechamp. Ainsi, et comme Alain Bergala en avait l'intuition⁵², le mode périodiégétique n'exclue pas le spectateur, au contraire : il suggère un autre modèle de l'univers, où le spectateur est en périphérie de chaque film, mais au centre de ce qui les relie tous : comme le centre reproducteur d'une fleur autour duquel s'organisent les pétales (schémas 7 et 8).

L'hypothèse du Tout périodiégétique peut se résumer par le fait que les films égalisent la présentation de chaque moment, de chaque élément, de telle manière que l'ensemble soit perçu depuis l'extérieur mais sans autre distance que la délimitation entre deux univers : le réel et le fictif. Il constitue un devenir, dans la mesure où le spectateur est happé dans cette construction et doit se défaire de son statut habituel pour devenir un émissaire d'aspiration, un relais du désir. Enfin, si le périodiégétique est comparable à la fonction phatique elle-même⁵³, alors c'est que l'œuvre est dédiée à faire parler, non pour dire des choses importantes, mais pour que des êtres échangent, ce qui est déjà de première importance si l'on croit que le parler commun produit les plus profondes vérités. C'est grâce à ces considérations que nous pouvons enfin en venir à l'élucidation du fondement universel.

⁵² La position du spectateur est pour le critique « celle d'un spectateur qui ne serait ni véritablement centré (comme l'opérateur) ni véritablement exclu (rejeté à sa place de spectateur par quelque interpellation directe) du jeu des regards dans la fiction [...] c'est un spectateur flottant, légèrement décentré, jamais aspiré dans la fiction, maintenu en quelque sorte à la périphérie ». L'auteur envisage toutefois cette place comme un « vide » ou un « rien ». Voir Alain BERGALA, « L'homme qui se lève », art. cit., p. 29.

⁵³ Jean-Michel FRODON, *Treize Ozu*, op. cit., p. 83.

3 – Amour inconditionnel du monde

Le principe du Tout péri-diégétique permet d'ouvrir la résolution du paradoxe que nous avons énoncé en début de partie : comment la représentation de personnages privilégiant le visé sur le désiré peut-elle engager un mouvement contraire chez le spectateur, à savoir retrouver son désiré au-delà du visé ? Il convient de rappeler que cela ne signifie pas que le spectateur désamorçait son affection pour le monde fictif au profit du monde réel – la distance imposée au spectateur n'est pas émotionnelle – mais plutôt qu'il est incité à reconduire son engagement pour le monde fictif dans le monde réel. Cette section entend refermer cette partie en expliquant les relations tissées par Ozu entre fictif et réel, qui constituent son unique conseil.

Le cinéma a ceci de puissant qu'il est accessible à tout le monde, dans la mesure où tout film intègre, dans son déroulement même (ou en fonctionnement), l'apprentissage des propres normes qu'il exerce, crée ou reproduit. Jean Louis Schefer formule ainsi cette caractéristique : « Le seul savoir ici supposé n'est donc que *l'usage* de notre mémoire : elle ne nous apprend, ultimement, rien d'autre que la manipulation du temps comme image, rendue possible par une "soustraction" de notre corps actuel⁵⁴. » Cet usage de la mémoire – qui est en outre un des composants fondamentaux du hors-champ – permet de forger « une expérience nouvelle du temps et de la mémoire qui, à elle seule, forme un être expérimental⁵⁵ ». Nous dirions avec l'auteur que le cinéma formule toujours un devenir de spectateur particulier, dont le repoussoir (le Point central dominant) serait le sujet chimérique imaginé, recherché (et modelé) par la publicité, qui ne lit pas les images mais est pénétré par elle. Le cinéma produit toujours un spectateur expérimental qui diffère de cette caricature⁵⁶, à des degrés divers.

À cet égard, le cinéma d'Ozu apparaît comme l'un de ceux où le devenir-spectateur est le plus marqué, car s'il pratique allègrement le récit, le drame et un usage plutôt classique des émotions, il lui reste toujours cette forme, suffisamment discrète pour ne pas déranger l'œil, mais assez inhabituelle pour rester visible à tout moment et inciter à la réflexivité. D'un côté, la mémoire courante du fonctionnement discursif est constamment mobilisée, de l'autre, la mémoire de l'univers agit par échos incessants. Ce constat nous mène à revenir d'abord sur le lien entre images et mémoire dans notre corpus, avant de nous diriger, via une réflexion sur l'immanence et la transcendance, au passage de la fiction à la réalité.

⁵⁴ Jean Louis SCHEFER, *L'Homme ordinaire du cinéma*, op. cit., p. 15. Voir aussi p. 16.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 14. L'auteur parle encore d'une « mémoire mêlée d'images et d'affects expérimentaux ».

⁵⁶ C'est même sa définition même pour des penseurs comme Jean-Louis Comolli ou Jacques Rancière.

Un monde-mémoire contre la nostalgie

Dans le chapitre précédent, nous avons exposé le paradigme mémoriel proposé par Clélia Zernik : les plans péri-diégétiques seraient un condensé de mémoire visuelle collective, comme des souvenirs-écrans de la perception du monde ; et nous avons développé cette vision en rattachant ces plans aux différentes temporalités des mondes multiples. Mais pour Zernik, ce caractère ne se limite pas aux plans péri-diégétiques : la vision développée par le cinéma d'Ozu serait formée d'images de l'imagination et de la mémoire plutôt que d'une vision réelle continue ou d'autres types de sensorialités⁵⁷. Désormais que nous avons admis la possibilité du Tout péri-diégétique, nous pouvons a priori suivre ce paradigme général, dissociant l'image ozuienne de la perception effective et située. Par ailleurs, une autre mémoire serait à l'œuvre, à la fois distincte de la perception naturelle et des expériences antérieures : il s'agit d'une part de la mémoire « externe » des films qui fonctionnent en univers « qui lui est propre et ne renvoie qu'à lui » selon une temporalité « cumulative ou stratifiée, faite de plis et de replis », et ce sont ces plis, ces retours, qui permettent de penser une mémoire purement « interne », à savoir une tentative de faire de la mémoire « de vraies images, de vrais tableaux à l'intérieur de nous, une véritable représentation en nous », ce qui modifierait drastiquement notre rapport au monde et serait au cœur de la réflexion du cinéaste⁵⁸.

À la seule mémoire, Zernik ajoute donc le rôle de l'imagination et de la répétition. Qualifier ces images de mémorielles n'était pas suffisant. Ici, Zernik précise que c'est la volonté de donner une forme concrète aux souvenirs qui guide la mise en scène. Chez Freud, le souvenir-écran ressemble déjà à une photographie voire à un plan de cinéma – Rosset en souligne l'influence sur le père de la psychanalyse –, Ozu accomplirait donc cette reconstitution par son dispositif ordonnateur. On comprend également, dans cette double mémoire – l'externe de la filmographie qui se replie sur elle-même et l'interne du sujet humain qui souhaite l'apparition de ses souvenirs – qu'il y a une rencontre, entre la subjectivité d'un monde et l'objectivité du collectif, qui participe, via un « élargissement », un « éloignement » et une « récapitulation », à la « réconciliation de l'individu et de son environnement, du quotidien et du cosmique, du transitoire et du permanent » à laquelle conclut José Moure devant la fin de *Voyage à Tokyo*⁵⁹. Notons néanmoins que cet aspect de

⁵⁷ Clélia ZERNIK, *L'Œil et l'objectif*, op. cit., p. 247-252.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 243-244.

⁵⁹ José MOURE, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, op. cit., p. 151.

récapitulation, de mise en mémoire, est souvent lue comme une mise à distance obligatoire et, il faut le dire, un peu triste. C'est ce qu'Alain Ménil développe à la fin de son essai : « Seule la mise à distance du monde permet l'éloignement de la douleur, son atténuation tout au moins⁶⁰. » Une douleur qui est à la fois celle de la déception du monde et donc un adieu au monde des illusions qu'il faut quitter. C'est donc une sorte de désespoir fugacement contrecarré par une grâce cinématographique qui s'ancrera dans la mémoire, mais dont le souvenir restera encastré dans ce sentiment de perte⁶¹. Le thème du souvenir est-il donc condamné au domaine de la nostalgie ?

Nous avons des raisons de penser le contraire. Pour Clément Rosset, la réalité ne peut être soumise à l'altération, au passé ni au devenir. Toute existence – concrète et non idéelle – est exclusivement au présent : « Exister revient à être soi-même et soi maintenant, – ni autre, ni avant, ni après, ni ailleurs : inaltérable, inengendré, impérissable, immobile⁶². » Il ne s'agit pas de dire que le passé n'existe pas, ni que le changement est impossible, mais de réfuter la définition d'un être par ce qu'il a été ou ce qu'il sera, pour lui préférer ce qu'il est, au moment présent. Cette définition radicale repousse ainsi une vision idéelle qui veut que ce qui est vrai soit *toujours* vrai et qui implique que l'existence concrète des choses est soumise au doute puisqu'il n'en a pas toujours été ainsi ni n'en sera ainsi pour l'éternité. Pour comprendre la mémoire ozuienne, Rosset semble de bon conseil. Rappelons que dans le troisième chapitre, nous avons abordé la contemplation du passé comme toujours au présent, même si elle enrichit le présent. Aucune remémoration concrète n'a lieu : les personnages avouent d'ailleurs plusieurs fois leur oubli (le visage du père d'Ayako dans *Fin d'automne*, celui de la mère dans *Crépuscule à Tokyo*), tandis que le fantôme de la guerre évoque paradoxalement toujours de bons souvenirs puisque la misère de la réalité forçait le resserrement des liens humains (les compagnons d'armes de *Printemps précoce* dormant dans la fange, les Hirayama de *Fleurs d'équinoxe* s'abritant des bombardements) et que les souvenirs douloureux restent enfermés dans l'intime. Malgré l'évocation de leur passé et la manifestation de leur vie intérieure qui témoignent de leur épaisseur, les personnages restent définis au présent : ils sont moins la somme de tout ce qu'ils ont pu être, que ce qu'ils sont présentement et dont il *reste* quelque chose du passé s'actualisant en eux. Prétendre autre chose contredirait l'évidence d'un cinéma au déroulement linéaire qui ne traite aucunement du temps comme une

⁶⁰ Alain MÉNIL, *L'Écran du temps*, op. cit., p. 188.

⁶¹ *Ibid.*, p. 197.

⁶² Clément ROSSET, *L'École du réel*, op. cit., p. 260. Rosset écrit encore, p. 45 : « Le passé ou le futur seront toujours là pour *gommer* l'imperceptible et insupportable éclat du présent. »

intrication complexe.

C'est la confrontation des films en un tout cinématographique qui incite à aller au-delà du déroulement local, comme nous l'avons vu plus haut. Il est alors intéressant de noter que pour Deleuze et Guattari, la mémoire est précisément un modèle arborescent fait de points, agençant fortement la territorialisation, qui tend à catégoriser l'individu dans sa fixité, aux dépens de ses devenirs⁶³. À ce titre, la mémoire filmique, conçue comme répertoire de souvenirs mis en images, n'est pas une force fragilisant le déroulement immuable du présent mais au contraire, un modèle qui permet de stabiliser un présent fortement fugace dans son rapport au devenir. Clarifions. Le devenir de *Mille plateaux* n'est pas le même que la soumission de la réalité au devenir dont parle Rosset : le second réfère au doute du présent en faveur d'un futur indubitable, tandis que le premier s'affirme justement comme un processus en cours, le devenir n'étant pas réductible à ce vers quoi il tend. Existence au présent et devenir ne sont pas incompatibles, si tant est que le devenir ne devienne pas le seul caractère déterminant de l'être.

Dans cette optique, le modèle de Zernik s'éloigne en fait de la succession interprétative (établie de longue date) qui part du souvenir pour mener, via la déception du monde et la perte du monde des illusions, à la réconciliation au Tout du monde qui s'éprouve comme nostalgie ou douce mélancolie. Il s'agirait plutôt de la coexistence d'une répétition mondaine (les plis et replis) qui affirme la reconduction du présent – comme lorsque Deleuze écrit qu'il n'y a pas de premier terme qui soit répété – et d'une mémoire collective qui constitue le lien entre les êtres et les choses. On retrouve cet état du présent, ainsi formulé par Vincent Amiel :

Créer des images qui échappent à la peur de l'oubli, au sentiment de perte possible, sans pour autant qu'elles deviennent des enchâssements protégés, au caractère sacré ? Marquer le passé sans marquer l'histoire, rabattre sur un éternel présent ce que l'on sait avoir existé, autant de paradoxes que le montage et les cadrages de Ozu rendent possibles⁶⁴ [...].

Alors la mémoire incarne le simple reflet du présent et de son devenir : que ce qui a été l'a d'abord été au présent, que le présent devient, à tout nouveau moment, passé ; mais que ce passé, comme le devenir, se vit encore et toujours, par une accumulation de fragments d'images, au présent.

Voici comment nous décrivons désormais le complexe mémoriel. Il s'agit d'un monde-mémoire vécu au présent. Du point de vue des personnages (interne), cela veut dire

⁶³ Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, op. cit., p. 360-361.

⁶⁴ Vincent AMIEL, « Hou Hsiao-Hsien dans les flux (in)temporels d'Ozu », art. cit., p. 41.

qu'ils vivent des histoires déjà vécues et perçoivent parfois les autres versions de ces histoires (selon nos différentes temporalités), mais que cela leur sert exclusivement à mener leurs propres vies au présent (notamment en nourrissant leur désir). Du point de vue du spectateur (externe), cela veut dire que les images sont l'assurance qu'il peut rester quelque chose de ce présent fugace sans qu'il soit nécessaire de le muer en autre chose que du présent ordinaire⁶⁵. Or dans les deux cas, cela ne saurait que constituer un gain cognitif profitable et bienvenu, parce qu'il donne accès à une connaissance opportune pour les personnages et à un apaisement pour le spectateur. En permettant la participation à un monde incommensurable de ses dimensions temporelles, dans l'humble mesure de son propre être au présent, le modèle du monde-mémoire s'oppose au sentiment de perte et de regret de la nostalgie. Ce dernier ne saurait survivre à un véritable amour du monde, qu'on ne pourra atteindre sans interroger la structuration du monde en sphères de réalités.

Immanence, transcendance

Cette réflexion est avant tout issue d'une intuition d'adéquation entre le cinéma d'Ozu et la philosophie de Clément Rosset. Non parce qu'elle serait plus adéquate que des concepts de philosophie japonaise, ni parce que le philosophe a de la sympathie pour le cinéaste⁶⁶, mais parce que Rosset présente une philosophie de l'immanence radicale qui a le mérite d'être mieux définie pour nous que les concepts importés d'outre Pacifique par les critiques américains. Néanmoins, cette intuition première a été sous-pesée, réévaluée, et a donné le présent développement.

Tel est en effet le réel, et sa définition la plus générale : *un ensemble non clos d'objets non identifiables*. [...] Le réel est ainsi étranger à toute *caractérisation* ; et c'est précisément là son caractère propre que d'être sans caractéristiques assignables. Il est insolite par nature : non qu'il puisse lui arriver de trancher sur le cours ordinaire des choses, mais parce que ce cours est lui-même toujours extraordinaire en tant que solitaire et seul de son espèce⁶⁷.

Cette définition et les exemples développés ensuite insistent sur le fait que le réel ne peut être ramené à une expérience connue puisqu'il n'a pour seule définition que d'être lui-même.

⁶⁵ Nous avons inversé les termes d'interne et externe de Zernik car nous nous plaçons toujours à partir du monde fictif, là où l'autrice étudie la perception du spectateur. La mémoire des films lui est externe mais interne au monde filmique, tout comme la perception du spectateur produit une mémoire extérieure à celle du monde, mais interne au sujet percevant.

⁶⁶ Le philosophe émet notamment cette critique surprenante : « Les messages et le symbolisme [sic] d'auteurs comme Bergman ou Ozu sont trop clairs pour que je m'y intéresse : il faut laisser quelque chose à manger au spectateur. » Clément ROSSET, « Autour du cinéma : Entretien avec Roland Jaccard », *Propos sur le cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2^e édition, 2019, p. 41.

⁶⁷ Clément ROSSET, *L'École du réel*, *op. cit.*, p. 111.

C'est pour cette raison qu'on ne peut le caractériser et non parce qu'il serait fondamentalement incompréhensible ou trompeur. En parlant plus précisément des événements, le philosophe montre encore que si d'après un proverbe allemand, une seule fois ne correspond à aucune fois (indiscernable du fait de sa seule occurrence), son retournement est plus vrai encore, à savoir que deux fois ne sont aucune fois puisque la nouvelle fois devient une autre fois indépendante, indiscernable elle aussi⁶⁸. C'est là que réside tout le réel pour Rosset : ne se définissant que par le fait qu'il *est* ce qu'il est (et qu'il n'est pas autre chose), le réel est affaibli par tout double de quelque nature qu'il soit. Le double détruit le réel en ce qu'il lui conteste sa seule définition : son unicité.

Cependant, le double est une tendance générale de l'humain, qui se méfie du réel. Rosset condamne tout de même les philosophies qui font d'un tel penchant un modèle. Observons ses arguments. Dans *Phénoménologie de l'esprit*, Hegel tente de dépasser l'ontologie classique selon laquelle la réalité accessible est un monde d'apparences, dont le réel est un monde complètement distinct, idéal. Mais plutôt que de nier l'existence de cet autre monde, Hegel en envisage un troisième, le « monde renversé », qui est exactement le même que le monde des apparences mais constitue sa profonde vérité. Ce monde serait donc invisible parce que recouvert d'un monde identique à celui-ci, plus sensible, et sa ressemblance avec le premier serait sa plus grande ruse (tandis que le deuxième monde serait pure chimère participant à la dissimulation du monde renversé). Pour Rosset, cette hypothèse du troisième monde est aberrante, car celui-ci n'est rien de plus qu'un double, une complication qui consiste à éloigner l'idée apparemment insupportable que le réel est bien le seul et vrai réel⁶⁹. De son côté, Lacan ne permet pas l'accès au réel par un autre monde mais par l'idée du symbolique, qui est une clef pour le déchiffrer et permet de le transformer en réalité. Mais selon Rosset, l'ordre du signifiant rate l'objet en ce qu'il est du côté de l'éternel et condamne le psychanalyste à l'aporie de l'inadéquation infinie entre l'objet imaginaire et l'objet réel, qui se définissent réciproquement par le manque présent de l'autre⁷⁰.

Lacan et Rosset ne sont pourtant pas opposables en tous points. Le second admet qu'il est difficile de rencontrer le réel, de le reconnaître comme tel quand il est sous nos yeux. Il partage avec le psychanalyste le constat de l'inadéquation des mots aux choses, de leur difficulté à conserver la simplicité du réel : le chapitre « Le Démon de l'identité » est notamment dédié à la question de la possibilité de définir les choses au-delà de la tautologie,

⁶⁸ *Ibid.*, p. 149.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 46-49.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 49-50.

et de l'intérêt de cette dernière. Le langage, comme la représentation, tend à rater le réel, en tout cas à en rater le temps : à ne le cerner qu'après coup. Rosset analyse aussi la peur avec certaines caractéristiques de l'angoisse lacanienne : non une crainte d'un objet particulier mais pas non plus sans objet – une peur du réel lui-même, de son caractère imprévisible, d'autant plus forte qu'il se rapproche⁷¹. Le point apparemment inconciliable entre les deux auteurs tient au fait que pour Rosset, le désir lacanien est transcendant, au même titre que le langage : ils dépassent le sujet et ce dernier ne peut investir le monde que grâce à cette valeur extérieure. Le désir doit animer le vide du réel et le langage humain doit lui-même être « vivifié par une parole venue d'ailleurs », à savoir le symbolique, pour être capable de détourner le réel et de donner sa qualité à sa représentation imaginaire : la réalité⁷². Pour le philosophe, ce sont autant de doubles de la manifestation réelle que le psychanalyste n'accepte pas comme telle.

La critique de Rosset nous permet d'envisager le complexe Réel-Symbolique-Imaginaire (RSI) d'une façon un peu différente de la façon dont Lacan l'a formulé. Nous pourrions reformuler ce complexe Immanent-Transcendant-Perceptif. L'Imaginaire correspond au monde sensible, perçu par le sujet. C'est bien la réalité, en tant qu'elle est considérée différemment par chaque personne : chez la plupart des individus, cette perception est très proche et ne varie que par un certain nombre de filtres qui colorent de façon plus ou moins attirante cette réalité, c'est-à-dire qui identifient différents points d'accroche dans cette toile. Le Réel correspond au réel de Rosset : il est immanent, puisque son principe est contenu en lui-même, il n'est jamais que lui-même, raison pour laquelle le signifiant le déforme sans l'empêcher toutefois de faire « retour », douloureusement pour le sujet, et de fendre l'imaginaire que ce dernier s'était constitué. Le Symbolique, enfin, est bien transcendant puisqu'il n'émane d'aucun individu, d'aucun groupe, mais est plutôt un principe extérieur dont l'obtention (grâce aux autres) permet de se constituer comme sujet⁷³. Chez Lacan, on retrouve donc trois « mondes » comme chez Hegel, à ceci près que la notion de vérité est exclue de son modèle et que le perceptif ne saurait être la pure copie de l'immanent. L'Imaginaire-Perceptif est une image trompeuse – ce en quoi il correspond au Double de Rosset –, un délire, mais dont l'usage nous permet d'être en contact avec le Réel-Immanent

⁷¹ *Ibid.*, p. 169-170. Sur les difficultés du langage et de la représentation à rencontrer leur objet, voir plus particulièrement Clément ROSSET, *Le Réel : Traité de l'idiotie*, op. cit.

⁷² Clément ROSSET, *L'École du réel*, op. cit., p. 135-136 et p. 139-140.

⁷³ Au sujet du complexe RSI, nous renvoyons à la synthèse des sources lacaniennes effectuée par Paul-Laurent ASSOUN, *Lacan*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2003, p. 29-59.

qui est moins caché que déformé par sa prise en charge par le langage.

C'est décidément le Symbolique qui pose un problème dans la philosophie de Rosset, qui n'admet pas de réalité seconde ni de principe extérieur pour fonder le Réel, comme était incompréhensible le choix hégélien de conserver le deuxième monde idéal qui cachait à son tour le (vrai) monde renversé. Il s'agit probablement d'une lecture en partie faussée de Lacan, car si le Symbolique est la clef du sujet pour faire du Réel une réalité, le Réel est indépendant de ce principe extérieur, qui est incapable de définir son immanence. Mais laissons de côté l'affrontement entre ces deux penseurs car leur confrontation a suffi à faire émerger ce qui nous était utile.

D'une part, le réel de Clément Rosset est convaincant, puisqu'il correspond en première analyse au monde quotidien d'Ozu et à son cours ordinaire, dans lequel rien de véritablement extraordinaire ne saurait se produire. Il correspond également au présent perpétuel développé dans les films du cinéaste japonais. Notons aussi qu'un tel réel justifie l'hypothèse de la « cruauté » d'Ozu dont font état Yoshida, Hasumi ou Doganis. Rosset affirme en effet que le réel est cruel, en ce qu'il rappelle « le caractère insignifiant et éphémère de toute chose au monde », qu'il est « irrémédiable et sans appel », interdisant de le tenir à distance ou de l'atténuer, et que cette cruauté est d'autant plus rude qu'elle est bien réelle⁷⁴. Ce qui a été pris pour l'enseignement d'Ozu, ce serait de faire accepter ce caractère cruellement inévitable du réel. Néanmoins, Rosset estime que la philosophie *doit* être cruelle et ne pas chercher à atténuer les choses.

Or d'autre part, nous avons pu constater aussi qu'Ozu cherche, par sa filmographie, à enrichir le choix obligatoire d'une voie avec la survivance des autres possibles. Le devoir de mener sa vie en acceptant ce qu'elle est et où elle mène n'en fait pas une contrainte mais une sorte d'affirmation euphorique de la qualité intrinsèque de la vie. En somme, une acceptation du monde qui n'interdit pas la rêverie et qui ne peut se rendre effective sans recourir à l'esthétique. Autrement dit, au même titre que certaines contradictions quotidiennes sont dépassées dans une fiction, ce qui est impensable dans la réalité pour Rosset peut devenir un modèle fertile dans la représentation ozuienne. L'hypothèse d'un monde sensible (Imaginaire-Perceptif) qui déborde en deçà de toute compréhension (Réel-Immanent) et admet qu'il produit du sens au-delà de toute interprétation (Symbolique-Transcendant) est non seulement opérante au cinéma, mais particulièrement adaptée à celui d'Ozu qui manipule la simplicité et la complexité, l'évidence et le sibyllin, le manifeste et le latent, l'identité et l'altérité.

⁷⁴ Clément ROSSET, *L'École du réel*, *op. cit.*, p. 208-209.

Terminons brièvement par la structure borroméenne des boucles que nous proposons à la fin du quatrième chapitre. Cette forme nous vient de Lacan, qui l'a utilisée pour entrelacer son complexe RSI : la rencontre de chaque cercle deux à deux produit une réaction particulière et en particulier, le réel « cogne », se limite en rencontrant le symbolique et l'imaginaire qui lui résistent⁷⁵. Or cette figure nous semblait correspondre, sans trop de déformation conceptuelle, à la structure en boucles que nous identifions. La *boucle des saisons* est une boucle où l'Imaginaire-Perceptif prévaut : elle est le lieu du mythe, de la construction d'un beau récit, où l'adéquation entre le plus de sens et le moins d'événement sont possibles. Dans la *boucle des fleurs* en revanche, le Réel-Immanent fait retour : les belles histoires se froissent, la toile se déchire et il semble impossible d'échapper à ce monde qui étouffe les individus dans la platitude et la cruauté des choses. Ce qui lie les deux, c'est la *boucle des vents*, qui comme le Symbolique-Transcendant, permet en esprit d'aller au-delà de la situation locale, de voir dans la chose ses autres possibles et dans la situation ce qu'elle peut enseigner (mais l'inverse est vrai : les *vents* ne se perçoivent que d'embrasser l'œuvre).

Du monde fictif vers la réalité

Cette discussion a permis de penser autrement l'opposition entre l'immanence et la transcendance. Si les deux principes sont antonymiques par nature, cela n'indique pas que la transcendance transcende l'immanent. L'immanence est elle-même une sphère d'existence infra-perceptive ou en tout cas infra-conceptuelle. Le mot n'existe pas en français et pourtant il faudrait imaginer un mot comme *immaner*, ce qui se définirait par « contenir en soi son propre principe », au contraire d'émaner ; mais comme sur son modèle transcender, si une chose en *immane* une autre, cela signifie descendre, revenir à la seule définition de l'être par l'être lui-même. Revenons brièvement à Paul Schrader, qui conçoit justement l'immanence comme l'ennemi de la transcendance, car elle limite la réalité de façon interne (psychologie, expression personnelle) ou de façon externe (réalisme, rationalisme) : ce sont des *interprétations* conventionnelles de la réalité, là où la transcendance l'interprète selon un principe extérieur qui rejette toute réduction⁷⁶. Nous pensons au contraire que leur qualité d'interprétation fait précisément de ces approches quelque chose qui n'*immane* pas le réel mais l'augmente, l'explique, alors que le réel n'a rien à expliquer (ou s'explique lui-même).

⁷⁵ Jacques LACAN, *Le Séminaire : Livre XXIII (1975-1976) : Le Sinthome*, Paris, Le Seuil, 2005, p. 48-49.

⁷⁶ Paul SCHRADER, *Transcendental Style in Film*, *op. cit.*, p. 10-11.

Cette erreur du scénariste américain est à l'origine de sa méprise sur le *koan* selon lequel avant le Zen, les montagnes étaient des montagnes ; pendant l'étude du Zen, les montagnes n'étaient plus des montagnes ; lors d'une compréhension complète du Zen, les montagnes étaient de nouveau des montagnes⁷⁷. Cet aphorisme explique qu'on s'aventure dans le Zen pour comprendre de quoi est fait le monde, y rechercher sa vérité cachée, mais que le Zen enseigne qu'il n'est rien d'autre que le monde : il est simplement, mais absolument, immanent. Mais pour Schrader, cette illumination (*satori*) est tout de même une transcendance puisque les montagnes ne sont plus tout à fait pareilles du fait de ce surplus de connaissance. Pour le dire autrement, l'auteur comprend le *satori* comme la découverte du « monde renversé », alors que le Zen n'admet qu'une et une seule réalité.

En le prolongeant, José Moure a heureusement corrigé Paul Schrader : « le cinéaste japonais inscrit la confrontation au vide dans une perspective contemplative et immanente de réconciliation avec le Tout du monde⁷⁸ » qui trouve son expression de façon horizontale par « la réintégration de l'expérience individuelle dans le mouvement de l'univers, du quotidien dans le cosmique, de l'instant dans la durée, de l'espace dans le Temps⁷⁹ ». C'est ce qui nourrit sa lecture des plans de la fin de *Voyage à Tokyo* qui « réaffirment, au-delà des drames humains, la présence immuable du monde et le sens immanent du Temps⁸⁰ ». Moure insiste ainsi sur le fait que le sens final du monde est de n'être rien d'autre que ce qu'il a toujours été, à la fois cette infime mais intense expérience individuelle au sein d'un univers-éternité qui relativise cette dernière sans l'invalider pour autant. Il y aurait encore beaucoup à dire, notamment sur la possibilité du temps à être immanent – il nous semble au contraire lié à l'expérience individuelle ou en tout cas à une réalité biologique –, mais l'essentiel est de constater ce lien entre les drames des personnages au quotidien et le périodique (en particulier les images-mondes) qui manifeste l'immanence du monde en-deçà de son occupation par les êtres.

Toutefois, si comme nous l'avons longuement développé, l'univers d'Ozu n'est pas transcendant, il n'en vient pas pour autant à être immanent. La réconciliation dont parle Moure correspond en fait au nœud entre les caractères qui se rapportent aux différentes temporalités. L'ensemble Perceptif-Imaginaire, *intérieur*, est celui des personnages, réalité imaginaire à la temporalité quotidienne. L'ensemble Réel-Immanent, *environnemental* est

⁷⁷ *Ibid.*, p. 38 et p. 55.

⁷⁸ José MOURE, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, op. cit., p. 123.

⁷⁹ *Ibid.* p. 124.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 151.

celui du drame à la temporalité linéaire et progressive. L'ensemble Symbolique-Transcendant est celui des *mondes* unifiant tout par la temporalité cyclique. Le nœud borroméen de la réconciliation est celui qui articule ces ensembles dans un complexe *universel* atemporel. Ainsi, cet univers n'élit pas un de ces ensemble au détriment des autres (tableau 16 et schéma 9). Il est dans une posture pragmatique, quotidienne et désirable, face à un monde qu'il faut aimer dans son inconstance. Nous maintenons bien quotidien, car la conscience de cette structure universelle ne donne pas pour autant accès à chacune de ces composantes qui reste une abstraction. Car l'œuvre a bien un destinataire, qui pour ne pas être comparable aux personnages qui la peuplent, peut bénéficier de ses enseignements sur sa propre humanité. C'est cette dernière question qu'il faut élucider.

Renaud Barbaras lie le désir à la vie en montrant que le premier est « comme une tentative de retour à l'origine, de surmonter l'événement de la naissance⁸¹ » En effet, pour le philosophe, « il y a une naissance empirique (individuation comme parturition) qui signifie une mort métaphysique (séparation avec l'archi-vie, sortie de la vie comme telle) et il y a, à l'inverse, une mort empirique (désindividuation) qui signifie une (re)naissance métaphysique (retour à l'archi-vie)⁸² » : le désir se dirige donc vers la mort empirique en ce qu'il espère renouer avec cette première vie supposée. Pour autant, comme nous l'avons relevé, cette aspiration transcendantale du désir empirique se met en œuvre dans le choix d'objets, d'un visé dont l'insatisfaction et la relance du désir est le but. Le devenir du spectateur encouragé par Ozu le pousse à abandonner toute attente particulière (tout visé) pour retrouver son désir transcendantal de cinéma. Mais c'est précisément pour lui faire éprouver que tout objet fait finalement l'affaire, qu'il est profitable à la fois de retrouver le même et d'être dérouteré, que le monde fictif est à la fois limité et riche de ses contraintes.

Ainsi, l'expérience de l'univers fictif fait en retour éprouver une reconnaissance des caractéristiques du monde réel : abandonner un visé dans le monde fictif *pour* s'en doter dans le monde réel afin de relancer son désir transcendantal, paralysé par l'attente d'un seul objet particulier (perçu comme harmonique) et la crainte du choix (de l'erreur donc) qui est une peur du réel. La réconciliation du monde, c'est alors moins s'en tenir à la platitude supposée du monde mais à le vivre pleinement et à investir affectivement le moindre de ses dons. Peu importe au fond que cet engagement nécessite une béquille transcendantale ou qu'il se réalise au contraire dans la connaissance profonde de l'immanence, car l'humain est, après tout, un

⁸¹ Renaud BARBARAS, *Le Désir et le Monde*, op. cit., p. 164-165.

⁸² *Ibid.*, p. 165.

bricolage à partir de ces différentes qualités. Il nous semble que c'est là la sagesse ozuienne qui n'a rien d'une cruauté : la fiction peut inculquer la reconnaissance de l'immanence et l'acceptation du monde tel qu'il est, mais reste un refuge pour ceux qui ne peuvent traduire cet amour dans la réalité. Pour le dire enfin, il faut aimer le monde, malgré la précarité de l'ordre qu'il peut proposer, malgré ses limites ordinaires, malgré le temps limité de l'expérience, parce qu'il est notre seul bien, le seul lieu où il nous sera donné de vivre. En dernière analyse, il s'agit donc moins d'une réconciliation avec le Tout du monde, mais d'une simple réconciliation avec soi-même. Plutôt que de réparer le monde et d'ordonner le chaos qui le sous-tend, il faut réparer l'amour du monde, parce que ne pas l'aimer fait plus de mal que de bien.

Nous refermerons ce chapitre par une dernière interrogation, la possibilité du politique. L'acceptation du monde et l'amour inconditionnel qu'il faut lui donner implique-t-il qu'il ne faille rien faire pour tenter de le changer – comme semble le penser Rosset par exemple – et qu'il soit pour ainsi dire le meilleur (puisque le seul) des mondes possibles ? Il n'est pas improbable que ce soit là ce qu'ait pensé Ozu de son vivant. Mais dans cette œuvre qui lui survit, rien ne semble imposer cette hypothèse. La vie est décevante lorsque l'on espère au-delà de ce qu'elle peut proposer, ce qui ne veut pas dire qu'aucun changement n'est possible. Accepter le monde tel qu'il est, c'est au contraire accepter qu'il ne reste jamais ce qu'il est, que les époques comme les individus se succèdent sans interruption. Face à ce transitoire inéluctable et à la nécessité de la *perte*, seul le fou sombre dans la mélancolie, car c'est un processus naturel et *vital* : seule la disparition de ce qui a été permet à ce qui est de paraître. Comme l'écrit Jean-Michel Frodon, « Ozu est un cinéaste du changement, des possibilités de transformation, de déplacement, d'association de réputés contraires, d'embranchements possibles⁸³ ». C'est vers ce présent-là, celui du processus en cours et du devenir et qui ne se limite guère à une contemplation béate devant l'éternel, que nous emmènent les films de Yasujirô Ozu.

⁸³ Jean-Michel FRODON, *Treize Ozu*, *op. cit.*, p. 23.

Conclusion

Point-virgule

Le lien tissé entre un vase et deux visages dans une auberge, la nuit, permet de parcourir le monde filmique ozuien, dans son oscillation entre immanence et transcendance, symbolique culturelle et signifiante à vide, règle formelle et badinerie transgressive¹.

Diane Arnaud, Mathias Lavin, 2013.

1 – Les flots contre le cristal

Réalisé par Abbas Kiarostami en 2003, *Five long Takes dedicated to Yasujirô Ozu* est un hommage explicite aux films du maître japonais. Cinq longue prises de vue, donc, où la caméra, le plus souvent fixe, est placée en bord de mer afin de capturer l'écoulement de huit à vingt-sept minutes de temps banal. En première analyse, nous pouvons, comme Mathias Lavin, rester perplexes devant un tel hommage, qui ne ressemble que superficiellement à ce que furent les films d'Ozu :

Le rapprochement induit par le film confirme une certaine image d'Ozu héritée d'un discours critique plutôt convenu : ascétisme (ni récit ni personnage), fixité des plans, et attention aux détails du quotidien dans leur insignifiante sont en effet les caractéristiques justifiant l'hommage qui conduisent aisément vers une lecture spiritualiste ou tout au moins contemplative².

Lavin écrit encore, imaginant Ozu découvrant ce film : « N'aurait-il pas baissé les yeux toutes les dix secondes sur son fameux chronomètre, éberlué qu'on puisse de la sorte se recommander de son exemple³ ? » En effet, s'il a peut-être permis aux cinéastes contemporains de déployer le temps latent présent dans ses films, le cinéaste japonais ne se serait jamais permis une telle débauche de temps. Nous pouvons toutefois imaginer une autre réaction du réalisateur. Devant ce qui est en fait un essai filmique plutôt qu'un hommage sous forme de pastiche, Ozu aurait pu être frappé de voir son cinéma ainsi résumé et prononcer le « *so ka !* » caractéristique de son acteur fétiche. En effet, au-delà de la différence d'imagerie, le film de Kiarostami saisit quelque chose de l'essence ozuienne.

Le premier segment est le plus connu. La caméra, en plongée, fixe un petit morceau de bois posé sur une plage. Le haut de l'écran est battu régulièrement par un léger ressac. Au cours des huit minutes, l'eau effleure la bûchette, la fait rouler, la repousse, jusqu'à l'emporter avec elle. Puis le mouvement des vagues finit par fendre le bout de branche en deux. La caméra choisit de s'intéresser au plus petit morceau resté sur le rivage, mais le plus gros finit

¹ Diane ARNAUD, Mathias LAVIN, « L'image du vase », art. cit., p. 143.

² Mathias LAVIN, « Prolonger Ozu, avec Kiarostami, Akerman, Hong Sang-Soo », art. cit., p. 56.

³ *Ibid.*

par réapparaître dans l'amorce haute, avant de partir définitivement vers le large. Dans cette première prise, nous trouvons une réduction de ce que sont les histoires ozuiennes. Faites de minces événements, elles n'en sont pas moins parcourues de la même tension que celle qui accompagne le doute à chaque vague (sera-t-elle celle qui emportera le bout de bois ?). Les éléments sont également interchangeables : il est possible de suivre le petit morceau de bois car le gros réapparaîtra de lui-même, en parallèle ou en arrière-plan. L'éternel ressac n'empêche pas que chaque élément éphémère qu'il rencontre puisse susciter et retenir notre intérêt, évoquer et accueillir nos sentiments.

La deuxième prise est centrée sur l'horizon. La moitié haute est un ciel parsemé de quelques nuages au loin. La moitié basse se divise entre les flots et une promenade grise. Une rambarde blanche délimite cette dernière et surcadre une partie de la mer. Après quelques secondes, un passant traverse l'écran de gauche à droite, puis un autre de droite à gauche. De plus en plus de badauds, seuls ou en groupe, au pas ou en courant, ainsi que quelques chiens, parcourent ainsi l'écran pendant près de onze minutes. Nous pouvons remarquer deux personnes emprunter la descente vers la plage et un groupe de quatre personnages âgés se rencontrer et s'immobiliser un temps sur le côté. Ici, c'est moins l'attention portée aux détails de la vie quotidienne qui importe – il s'agit d'un plan de demi-ensemble ne permettant pas une telle investigation – que la seule idée de passage, en particulier celui des anonymes. Cela évoque bien les nombreux figurants qui traversent l'écran dans les plans-passages habités d'Ozu (au sein de ses cadrages géométriques) mais ce faisant, figure aussi la facture universelle de son monde, dans lequel la centralité d'un groupe, la proximité avec un univers intérieur, sont toujours relatives au sens du groupe humain dont elles sont un cas unique.

Dans le troisième plan, la mer occupe une moitié décentrée du cadre : un mince bandeau de sable occupe le sixième bas de l'écran et le ciel clair les deux sixièmes hauts. Les vagues sont légères et la caméra est fixe. Sur le sable, au milieu, on distingue des formes noires peu identifiables jusqu'à ce qu'elles bougent. Il s'agit d'un groupe de chiens qui se déplacent de temps à autres sur la berge. Les cinq bêtes se rapprochent, s'éloignent, certaines restent longtemps isolées avant de rejoindre le groupe, un sixième surgit du hors-champ. À la fin des dix-sept minutes, la meute s'est reformée sur la gauche. Un lent fondu au blanc efface progressivement l'image. Plus éloignée d'Ozu que les précédentes, cette prise n'est pas sans essentialiser ses intrigues tournant autour de la séparation et de la réconciliation des sujets avec leur groupe. Les formes animales suffisent à figurer la notion d'appartenance et la tension qui se manifeste immédiatement à l'image dès lors que plusieurs individus se positionnent les uns par rapport aux autres.

À l'exception de la luminosité (l'image est moins surexposée), le quatrième segment de huit minutes est composé exactement comme le précédent. Mais il s'agit d'une illusion car la caméra est beaucoup plus proche de l'eau. Un canard traverse l'écran comme dans le deuxième segment, bientôt suivi par plusieurs, puis des dizaines de congénères. Se dandinant lentement au rythme régulier des palmes, les oiseaux s'agitent soudain à l'initiative de l'un d'entre eux et accélèrent. Après ce premier défilé, deux à l'écran s'immobilisent alors, puis font volte-face, immédiatement succédés par les barboteurs qui repartent prestement en sens inverse en cancanant. Outre que la ressemblance à la construction du segment précédent est un exemple d'illusion géométrique chère à Ozu, la marche coordonnée des ansériformes résonne avec celle des employés de *Printemps précoce* filmés en *sojikei* géant. L'agitation soudaine des volatiles et leur changement de direction se rapporte aussi à un certain humour du cinéaste et à la causalité hasardeuse du quotidien.

Le dernier plan est une prise de presque trente minutes. Cadrant de nuit le reflet de la lune sur une surface d'eau, le plan accueille pêle-mêle des cris d'animaux variés, du coucou au crapaud en passant par le chien et même le coq, interrompus par un orage dans le tiers central de la durée. C'est le segment le plus drastiquement éloigné du style d'Ozu. Cependant, deux détails attirent notre attention. D'une part, les sons forment une toile très dense et active, qui sont très probablement le résultat d'un montage sonore. D'autre part, si les animaux et l'aspect du reflet lunaire évoquent plutôt une mare ou un lac, le plan se clôt sur l'onde qui s'éclaire au petit matin, spectacle qu'on associe davantage à la mer – d'autant que le reste du film s'est situé sur le rivage. Enfin, la succession de ces sons et de ces quelques phénomènes lumineux paraît bien rapide, le lever du jour un peu brusque. Dès lors, ce plan de fermeture diffère-t-il du cinéma d'Ozu, ou bien exprime-t-il au contraire son artificialité, pourtant capable d'illusionner la vie ?

À l'issue de cette analyse, il apparaît qu'avec *Five*, Kiarostami rend compte, avec ses propres moyens, de phénomènes esthétiques caractéristiques de l'œuvre d'Ozu, qui ne se limitent point à leur interprétation mainte fois critiquée dans ce travail et par Mathias Lavin. Si, comme nous le dit l'auteur, *Ten* reprend plus directement le dispositif ozuien, *Five* en synthétise plutôt quelques puissances décontextualisées. Cet essai filmique offre alors au cinéma d'Ozu une belle métaphore pour décrire ses images mêmes : des *vagues*, des *flots* qui battent encore et toujours et se réinventent au gré du quotidien, en pourfendant le *crystal* du sens figé et de l'inertie. Une métaphore dont nous nous sommes efforcés, au fil de ces pages, de démontrer la pertinence.

2 – La réalité, ses virtualités et leurs transferts

De l'évidence du monde et de ses intrigues au mystère insondable de la patte ozuesque, nous avons essayé de comprendre la nature des répétitions ozuiennes, de cerner les affects qu'elles produisaient et éventuellement l'éthique qu'elles incitaient à suivre. En élisant des gens ordinaires aux histoires banales, mais en montrant leur riche complexité pour les individus qui les vivent, les films d'Ozu s'attellent à rendre visible la valeur de la vie quotidienne. Ce qui fait du cinéaste un maître du quotidien ne se limite pas à ses intrigues mais au mode d'apparition qu'il pratique : maniant la dynamique entre familier (style, règles) et étranger (manière, jeu), c'est une logique quotidienne qui sous-tend à la fois le contenu et la forme de ses histoires, qui est redoublée par la répétition d'un film à l'autre. Les histoires qui en découlent se déploient sans obstacle, dans une certaine plénitude de l'évidence, mais dispersent, çà et là, des points qui ne seront jamais éclaircis et des doutes qui n'ont pas vocation à être dispersés, dont l'indécidabilité est la qualité même. L'usage du réseau filmique pour enquêter dans ces trames solides d'événements tenus ressemble dès lors à une figuration de l'expérience quotidienne, qui peut déduire un fonctionnement partiel du monde, supportant l'incohérence et les contradictions. Ainsi, les variations que nous avons observées se trouvent très justement être les contenus du quotidien – qui se caractérise par des expériences suffisamment connues pour être apprivoisées – et le moyen par lequel elles se montrent comme quotidiennes. De plus, l'observation minutieuse de la répétition met en évidence sa variation, c'est-à-dire que la quotidienneté, comme la forme ozuienne, est une procédure d'assimilation qui prépare les événements à venir pour le sujet.

Dès ce premier niveau de description de l'univers, ozuien, la notion de désir est latente puisque cette valorisation du quotidien en tant que dynamique suppose un investissement particulier de la part du spectateur. Mais elle devient plus présente lorsque la forte relation entre les films implique qu'un de ses composants n'est plus compris comme une occurrence isolée, mais comme un texte en relation avec les métrages existants, et que ceux-ci anticipent les textes à venir. Le corpus ozuien suggère un grand œuvre en cours de composition et qui peut se permettre d'être inachevé tant l'idée de clôture lui est étrangère. Dans ce réseau de films, un certain nombre de présupposés sont partagés, chacun enrichit les autres, tandis que certains éléments sont à interpréter à l'aide des autres. Mais au-delà de la simple intertextualité filmographique, il faut chez Ozu envisager plus concrètement ces échanges. L'étude de la trilogie Noriko révèle la fertilité de l'hypothèse selon laquelle les films

constitueraient l'actualisation de virtualités présentes dans d'autres films. La répétition n'est plus seulement une réécriture mais un approfondissement, une alternative chronologique ou événementielle de l'univers. Elle permet de développer les thématiques narratives selon différentes pistes déductives qui ne s'excluent pas entre elles. La construction en boucles que nous avons dressée organise trois façons dont les films se succèdent et échangent, sans remettre en cause l'autonomie de chaque film ni les influences ponctuelles dépassant cette structure (malgré les liens privilégiés, chaque film est capable de commenter tous les autres, en plus de sa logique interne). Cette hypothèse autorise une autre issue aux débats sur la nature du temps ozuien, qui est exprimable sous la forme d'une multiplicité qui va du temps quotidien de l'existence personnelle à l'atemporalité universelle en passant par la progressivité événementielle et la cyclicité mondaine.

Le désir préside aussi ce deuxième élan : désirs divergents qui impliquent différents destins, désir d'être autre que soi, désir de connaître ces autres possibles. Entre l'existence quotidienne et ses autres virtualités, il y a un intercesseur qui est le désir, seul capable de rendre possible des transferts entre ce qui est réel et ce qui le devient. Ce n'est pas qu'il suffise de vouloir pour pouvoir, mais que le désir exerce cette poussée primordiale qui emmène vers les autres et le monde, vers la réalisation de ce qui est latent. Comme nous le comprenons, la connaissance des virtualités et le désir qui la suppose ne donnent guère lieu à une invitation ozuienne vers la transcendance. Bien au contraire, le seul conseil du cinéaste est de se défaire de ses illusions, à la fois d'aboutir le désir en trouvant son objet harmonique (absolu), et de mettre fin au désir en se détournant du monde. Paradoxalement, c'est en apprenant au spectateur à se défaire de ses attentes spectatorielles (de son désir de spectacle) – c'est-à-dire de retrouver le plaisir du cinéma par le désir du hors-champ plutôt que par la jouissance du champ – qu'Ozu guide ce dernier vers le choix d'objets dans la réalité, à l'encontre de l'aspiration au vide. C'est en effet par le biais de ce que le monde propose effectivement que le regard humain peut se réconcilier avec le monde.

Moins qu'un enseignement sur la vérité du monde, les films d'Ozu constituent plutôt des témoignages de la façon dont on peut s'accorder avec celui-ci. Nous pouvons le rapprocher pour cela des formules qui font de l'existence matérielle et du plaisir les seuls éléments accessibles pour établir ce que sont vérité et bien, à l'instar de l'épicurisme. La force de tels préceptes, écrit Clément Rosset, « n'est pas d'accéder à une vérité profonde et certaine, mais, si je puis dire, de réussir à s'en tenir à la *moindre des erreurs*⁴ ». Les personnages d'Ozu

⁴ Clément ROSSET, *L'École du réel*, op. cit., p. 225.

cherchent moins à effectuer une vision morale, ni à transmettre un ordre présumé des choses, entre devoir et droiture, mais simplement à trouver le meilleur compromis entre ce qu'ils estiment juste et souhaitable, les aspirations de chacun et chacune, et le principe de réalité. C'est cette recherche qui constitue l'éthique ozuienne. Or c'est dans cette optique qu'il faut admettre que cette voie pratique du désir est accessible via un bricolage existentiel articulé par le désir, qui associe l'immanence du monde à la transcendance de l'espérance, le quotidien inaltérable aux rêveries innovatrices. Le Tout périodiégétique, qui accueille la fiction, demeure un refuge au sein duquel mûrir lentement cet assemblage, tel une chrysalide protège et prépare le papillon.

3 – Perspectives

Cette thèse s'est donné pour enjeu de renouveler la réflexion sur les films d'Ozu. Nous espérons avoir tenu cette promesse, à la fois en menant effectivement des analyses selon d'autres angles, et en ouvrant de nouvelles pistes susceptibles d'être poursuivies. Mais une thèse étant aussi le lieu de création d'outils, nous avons expérimenté une méthode interprétative basée sur le croisement entre un réseau de films – considérés comme documents capables d'informer sur les autres – et la compilation des commentaires sur ces films, dont nous nous efforçons d'évaluer les propositions à l'épreuve de l'analyse. Dans un troisième temps, nous avons éprouvé certains modèles théoriques expérimentaux, comme nos chronologies multiples, en gageant qu'ils permettent d'organiser de façon plus claire ce qui pouvait parfois être lu comme des répétitions invariables.

Nous pouvons nous demander alors si cette méthode et ce type d'expérimentation sont uniquement adaptés à l'univers d'Ozu ou s'ils pourraient servir pour d'autres filmographies. En effet, le cinéaste japonais est l'un de ceux qui ont le plus poussé leur système esthétique et interrogé les puissances du cinéma. La structure répétitive de son univers requérait une telle investigation qui serait peut-être superflue, voire trompeuse, ailleurs. D'un côté, nous pensons qu'un objet esthétique suggère de lui-même les formes nécessaires pour le comprendre : cela n'implique ni que notre méthode était la seule adaptée à Ozu, ni qu'elle ne serait accordée qu'à lui seul, mais qu'il serait vain d'en espérer les mêmes résultats dans un autre contexte. D'un autre côté, il existe de nombreux autres corpus structurés en répétitions et variations ou dont les films forment des séries, qui pourraient bénéficier d'une approche semblable. C'est en fait de l'idée du réseau de films dont il faudrait repartir pour élaborer une méthode plus

généraliste à partir de laquelle formuler les constructions théoriques *ad hoc*. Ce n'est qu'ainsi que nous pourrions estimer si un réseau de films nécessite forcément un unique auteur ou s'il est possible de songer à une façon de distinguer des réseaux particuliers de la trame générale de l'iconologie.

En deçà de l'interprétation de tel ou tel cas, les réseaux de films nécessitent l'usage d'autres concepts qui peuvent intéresser le cinéma en général. Origine de ce travail et débouché possible, le hors-champ et sa capacité à évoquer l'habitabilité du monde trouvent en Ozu un fervent défenseur. Nous avons parfois comparé son univers aux multivers contemporains, comme contrepoint évident, mais aussi parce qu'ils partagent le même usage du hors-champ et la même puissance d'habitabilité – qu'Ozu, a priori, maîtrise mieux cependant. Mais cela pose justement la question de la qualité de tels univers, qu'il est parfois difficile d'évaluer. Notre méthode, qui oscille entre sous-interprétation et surinterprétation volontaire, fait ressortir les contradictions d'une œuvre, aussi bien que ses possibilités latentes. Ce faisant, elle nous permet de constituer un spectre d'interprétations, qui peuvent à leur tour entrer en résonance et dépasser leurs contradictions ou faire ressortir l'indécision significative du tout. Elle permet donc d'estimer la consistance d'un univers, son degré d'ouverture, d'habitabilité ou son potentiel de réinvention. Par ailleurs, l'analyse d'Ozu nous a intimement convaincu que l'ouverture des images s'obtient par la clôture des fictions. Le système ozuien n'est pas une série de films (au sens de sérial) ni une suite de remakes : il consiste plutôt en une suite (au sens artistique du terme) d'œuvres à la fois indépendantes et interdépendantes. C'est parce que chacune d'entre elles est un événement unique qu'il peut entrer dans une logique de déploiement avec les autres films du réseau, logique qui est contrecarrée dans une série au sens strict, dont la succession chronologique minimise tout autre type de relation entre les épisodes. À la série rationnelle, dont les éléments ont pour rôle d'habiller tous les éléments de la fiction comme les tesselles d'une mosaïque, en visant la totalisation de la diégèse, la série irrationnelle oppose un système incomplet, inexact, mais dont l'espace entre les fragments ouvre vers une profondeur infinie, comme les espaces noirs de l'*Atlas mnémosyne* d'Aby Warburg.

Nous devons maintenant reconnaître qu'il aurait été possible de prolonger ce travail en le couplant à l'étude de la culture japonaise et de sa langue. Les personnages-fonctions, par exemple, nous ont été inspirés par la *commedia dell'arte* davantage que par le théâtre japonais, alors même que le kabuki ou le nô disposent également d'un répertoire de rôles-types au maquillage distinctif (pour le premier) ou de masques (pour le second). Nous ne saurions dire si l'un ou l'autre a influencé Ozu, et il faudrait peut-être s'adonner à une analyse

comparative – non pour confirmer aveuglément un lien mais pour en éprouver la pertinence⁵. Par ailleurs, nous avons eu l'intuition que la récurrence des noms propres avaient leur importance. Il est intéressant de constater que le nom de Shuhei Hirayama (le personnage principal du *Goût du saké*) comporte deux fois le *kanji* signifiant « calme » (prononcé *hei* ou *hira*), ce qui peut surprendre pour un personnage si inquiet de voir sa fille célibataire (le nom de famille comporte « montagne » (*yama*), ce qui peut rappeler un motif d'image-monde). La syllabe *shû*, si présente dans les prénoms masculins, est la prononciation du *kanji* signifiant « rotation », « environs » ou « voisinage » : il entre dans la compositions des mots « tour », mais aussi « notoriété » ou « entremise⁶ » ; et l'on peut encore être surpris de voir ce nom associé au fait de tourner, ou d'être entremetteur. Mais à défaut d'une investigation soutenue en ce sens – que le présent travail ne pouvait se permettre – il est impossible d'en tirer une véritable interprétation. Cela est l'occasion de rappeler que notre travail n'est pas une herméneutique du travail d'Ozu mais un travail de réinterprétation selon une perspective contemporaine. Une lecture, si proche du contexte soit-elle, est une lecture. Ce qui justifie notre prise de liberté par rapport au contexte est que nous ne cherchons pas à comprendre la vérité de l'œuvre, mais les retombées qu'elle a dans le monde contemporain, ce qu'elle peut encore nous dire et nous apprendre.

Deleuze voyait en Ozu l'un des premiers modernes, l'inventeur des situations optiques et sonores pures. Pourtant, la modernité cinématographique est aussi celle qui se détache de la possibilité du monde à nous accueillir : « Le fait moderne, c'est que nous ne croyons plus en ce monde. Nous ne croyons même pas aux événements qui nous arrivent, l'amour, la mort, comme s'ils ne nous concernaient qu'à moitié⁷. » Sous cet angle, Ozu paraît comme le plus classique de tous, celui qui n'a jamais perdu de vue la nécessité de rassembler les hommes et les femmes, l'humanité entière, et de les réconcilier avec le seul et unique monde. Sa modernité tient en revanche à la perception fine de la multiplicité des mondes imaginaires qui redoublent le monde immanent et des nombreux fils transcendants qui peuvent en favoriser la stabilité. À la fiction mythique d'une communauté unifiée sous la houlette d'un unique système formel classique, Ozu a répondu par son propre mythe et sa propre esthétique, dont l'arbitraire permet paradoxalement toutes les fantaisies. Le cinéaste résumait ainsi ses règles

⁵ Rappelons que David Bordwell a déjà proposé une argumentation à ce propos. D'autre part, il est connu que si le cinéma d'Akira Kurosawa a à voir avec le kabuki, celui d'Ozu serait davantage tourné vers le nô. Cela étant dit, si nous n'avons pas poussé l'analyse en ce sens, c'est qu'il nous paraît patent que ce qui a fondamentalement inspiré Ozu, y compris concernant le jeu d'acteur, est le cinéma lui-même, en particulier américain.

⁶ Nous nous basons sur le *Dictionnaire des kanji japonais* libre et en ligne, kanji.free.fr. D'origine amateur, il n'en est pas moins très pratique pour les néophytes.

⁷ Gilles DELEUZE, *L'Image-temps*, op. cit., p. 223.

de vie : « pour les choses qui n'en valent pas la peine, suivre la mode, pour les choses importantes, suivre la morale et, pour l'art, ne suivre que soi⁸. » Rapportant ces mots, Kijû Yoshida se demandait si la morale signifiait des principes personnels ou renvoyait à la morale traditionnelle, et ce que signifiait vraiment « soi » et « l'art ». Lisons cet aphorisme le plus simplement possible, mais en nous efforçant de supposer comment il s'applique aux fictions. Nous pourrions ainsi comprendre, par exemple, que le choix de l'histoire précise n'est pas important et peut suivre les préoccupations de l'époque, car c'est la façon de la développer qui importe. Dans les intrigues d'Ozu, nous avons montré que les choix importants ne dépendaient pas strictement de la morale mais aussi de l'éthique personnelle, en relation avec celle des autres, selon un rapport pragmatique – il est frappant, notamment, qu'aucun personnage ne parle jamais d'honneur. À supposer que le rapport à ce qui est montré et ce qui ne l'est pas relève aussi des choses importantes, nous avons également soutenu qu'il permettait de présenter toute chose de façon équitable et bienveillante plutôt que de manière distinguée et irréprochable. L'art concerne alors, finalement, tout le reste. Le tofu, qui servait au cinéaste de parallèle à son art, n'implique pas qu'il soit difficile de parler d'art au cinéma, comme peut le penser Yoshida⁹, mais au contraire que l'art peut se nicher dans les choses les plus banales (qui sont différentes de ce qui n'en vaut pas la peine). Or c'est parce que l'expérience esthétique est à rencontrer dans tous les recoins du monde que l'art d'Ozu s'échine à dévoiler cette possibilité au spectateur. L'art, y compris le cinéma, est probablement le meilleur moyen pour réunir l'humain et le monde.

Avant de refermer cette thèse, nous voulons encore exprimer ce qu'ont été ces quatre ans passés avec Yasujiro Ozu. Ce n'est pas un amour particulier qui nous a conduit vers son cinéma, probablement difficile à apprécier trop jeune, mais la curiosité devant ce système autosuffisant qui pouvait piéger le spectateur non averti dans une confusion certaine – non pas devant le film mais après, lorsque les visages et les plans forment un labyrinthe insondable. C'est aussi la différence, conséquente, entre ce que nous avons déjà entendu ou lu sur le cinéaste, et ce que nous découvrons concrètement dans ses films au rythme et au ton si particulier. Était-ce dû à la divergence subjective ou à de véritables erreurs analytiques ? Dans tous les cas, cet écart réclamait une recherche et en voici le résultat. Il est possible que nos conclusions ne soient pas si différentes de celles de nos prédécesseurs. Ce sont davantage nos arguments, notre trajet et notre vision globale de la filmographie, qui le sont. Nous n'avons pas été guidé par l'appréciation d'un style ou d'une posture morale qu'il s'agissait

⁸ Yasujirô OZU, cité dans Kijû YOSHIDA, *Ozu ou l'anti-cinéma*, op. cit., p. 247.

⁹ Voir les commentaires de Yoshida sur cet aphorisme, *ibid.*

d'expliquer, mais plutôt happé par cette toile répétitive qui ne scandait rien d'autre que l'amour du monde et des autres. Ne nous attendant à rien à priori, les thématiques que nous avons déterminées nous semblent ainsi plus crédibles que jamais : que la vitalité quotidienne l'emporte sur la morgue routinière, que les virtualités multiples domptent le destin supposé immuable et que le désir transcendantal incarné dans la poussé primordiale et l'engagement dans le monde anéantissent toute nostalgie et tout regret. Quatre ans avec Ozu, ce fut donc, tour à tour, être intrigué, amusé, dérouté, rassuré, passionné, pour enfin comprendre ce à quoi se réduit tout projet, toute recherche, toute existence : un infime petit rien, une actualisation isolée dans le chaos insensé des possibles, un bref crépitement de feu... mais dont la lueur est plus réelle que tout ce qui n'a pas abouti et dont le scintillement répétitif construit peu à peu un ouvrage plus grand et définit le rythme de l'humanité.

LEXIQUE

Lorsqu'un mot du lexique est utilisé dans la définition d'un autre mot, il est suivi d'une astérisque. Pour chaque entrée, nous indiquons les chapitres et sections concernés.

Acteur-personnage : Utilisée notamment par Alain Masson, cette expression permet de désigner la consubstantialité entre un acteur et son rôle-type. « Chishû Ryû » renvoie alors à l'acteur tout autant qu'à ses nombreux rôles de pères. Ce concept est proche de celui de *rôle matriciel** (chapitre II).

Anneaux borroméens : Figure consistant en trois cercles entrelacés de façon telle que la suppression de l'un d'entre eux libère les deux autres. Ou bien : soit deux cercles posés l'un sur l'autre (non noués), le troisième passe au-dessus de l'un et en-dessous de l'autre. Cette figure dessine trois régions exclusives, trois zones communes à deux cercles et une zone commune aux trois. Elle permet donc de représenter une organisation entre trois ensembles en interrelation (chapitre IV, 3, 3 ; chapitre IX, 3, 2 ; schémas 6 et 9).

Batsu : Mot japonais qui désigne un groupe de personnes du même âge et qui partagent des activités, à l'université ou dans une entreprise.

Boucle : Suite cyclique de films se succédant en *ruban de Möbius**. La *boucle des saisons* (*Printemps tardif*, *Fleurs d'équinoxe...*) développe le mythe du mariage, la *boucle des fleurs* (*Le Goût du riz au thé vert*, *Crépuscule à Tokyo...*) décrit les difficultés réelles des événements, la *boucle des vents* (motifs) se forme à partir du traitement esthétique des deux boucles et permet de passer de l'une à l'autre (chapitre IV, 3 ; chapitre V ; chapitre VI, 3).

Coexistence : Principe de non-exclusion entre différentes propositions ozuiennes. Il s'agit également de la première forme de temporalité : on considère que deux événements se déroulent en même temps lorsqu'ils ont une origine indécidable commune. Désigne enfin les trois groupes de films dont les lignes se déroulent de cette façon (chapitre VI, 2-3).

Contiguïté (ou adjacence) : Un des quatre principes de continuité édictés par David Bordwell. Il consiste à toujours dévoiler les déplacements des personnages, y compris lors d'une conversation (chapitre III, 1).

Communion : Position prise par deux personnages, s'alignant côte-à-côte et regardant dans la même direction, pour figurer leur entente. Désigne aussi la séquence où l'on peut observer cette position (la séquence du Ryoan-ji de *Printemps tardif*, par exemple).

Coulissage : Procédé, identifié par Diane Arnaud, par lequel un film s'ouvre vers un autre, par le biais d'un plan ou d'une séquence identique (chapitre I, 3 ; chapitre IV, 3).

Désir transcendantal : Concept de Renaud Barbaras, désigne le désir absolu (sans objet, intransitif) qui est la source de tous les désirs ressentis. Il poursuit un *désiré*, inaccessible mais qui décrit l'horizon du désir au sein duquel il s'incarne dans un *visé* pouvant s'assouvir et relancer le désir (chapitre VII, 2 et IX, 1).

Désublimation : Processus par lequel le *désiré* s'incarne dans un *visé*. Elle s'oppose à la sublimation psychanalytique, qui produit des désirs intellectuels à partir de la libido charnelle (chapitre VII, 2 et IX, 1).

Devenir : Concept de Gilles Deleuze, décrit une zone de voisinage ou de co-présence entre deux éléments en relation, c'est-à-dire l'ensemble des caractéristiques partagées par ces deux choses qui ne les possèdent pas. Le *devenir* est donc un processus distinct de l'imitation ou de la transformation, et irréductible à ses origines et arrivées supposées, ainsi qu'aux sujets qu'il traverse. De plus, le *devenir* est toujours minoritaire : il s'éloigne de la position d'accomplissement supposé d'un milieu, d'une société. Nous distinguons chez Ozu quatre devenirs particuliers. Le *devenir-enfant* se manifeste chez les adultes qui réalisent soudain une inadéquation entre leurs aspirations et leur situation réelle. Le *devenir-femme* est très présent, au travers des trajectoires féminines cherchant leur place dans la communauté. Le *devenir-sage* est celui des parents dont l'expérience les éloigne de l'économie libidinale du monde et des problématiques de leurs proches. Le *devenir du spectateur* emporte ce dernier vers une posture expérimentale, celle du *Tout péri-diégétique** (chapitre IX, 2).

Donden : Mot japonais utilisé par David Bordwell pour décrire les coupes à 180° entre deux plans. Ce procédé est souvent couplé à la *symétrie** de la continuité (chapitre III).

Dominant/overtone (procédure) : Aussi appelée « approche progressive ». Procédure théorisée par David Bordwell, dont Ozu se sert pour présenter les lieux. Un objet au premier plan sera au deuxième plan dans le plan suivant qui privilégiera un autre objet, et ainsi de suite ; ou bien plusieurs plans tournent autour d'un même objet (chapitre III).

Éclat(s) de temps : Concept de Pierre Bayard qui renvoie à un certain nombre d'éléments épars et dissonants au sein d'une œuvre. Ils forment les indices d'un événement à venir, permettant d'interpréter un accident temporel (chapitre VI, 1).

Environnement : Échelon spatio-temporel d'un film (2^e partie).

Fonction(s) de personnage : Fonction assurée par un *personnage-fonction** qui en est le détenteur. Elle peut être partagée momentanément avec un autre personnage (voire séparée en deux moitiés distinctes) ou héritée définitivement par un autre personnage-fonction (chapitre II).

Fusuma : Mot japonais désignant un panneau coulissant plein (en bois), à la différence d'un *shôji**, fait de papier de riz translucide.

Figure avant : Concept de Pierre Bayard, qualifiant une forme identifiable mais dissonante, qui ne prend son sens plein qu'au regard du futur. Elle s'oppose à la *figure-après*,

qui est la forme classique de la culture, compréhensible à l'aune de l'histoire de la culture (chapitre VI, 1).

Futur advenu : Concept de Pierre Bayard. Désigne les amorces du passé qui ne s'expliquent pas encore, ou que l'on pressent devenir un futur probable. Chez Ozu, cela se manifeste notamment par l'accomplissement précoce d'une part de la trajectoire d'un personnage par son alter ego (chapitre VI, 2).

Gendai-geki : Film japonais dont l'histoire se déroule dans le monde contemporain (opposé au *jidai-geki**).

Idylle : D'après un terme de David Bordwell. Scène en décor naturel dans laquelle les personnages, seuls ou à plusieurs, s'arrêtent pour réfléchir sur leur vie. Souvent associée à la *communion** et à l'*image-monde** (chapitre VIII, 2).

Image-monde : *Plan péri-diégétique** se détachant du reste de l'environnement en s'ouvrant vers l'univers dans son ensemble, soit par la description d'un paysage naturel, soit par sa référence aux autres films de la filmographie. L'image-monde est donc liée à l'*idylle** mais peut aussi représenter un objet motivique. Dans les transitions, elle peut remplacer n'importe quel autre plan péri-diégétique, sans raison apparente. Elle exprime l'ouverture au tout du monde, à la mémoire collective et au désir transcendantal (chapitre VIII, 2).

Immanent-Réel : Ensemble de l'univers qui se caractérise par sa seule existence. Seul réel pour Rosset, inaccessible pour Lacan, nous le définissons comme trame d'événements linéaire et progressive, environnementale, qui déborde en deçà de toute compréhension. Il est dominant dans la *boucle** des fleurs (chapitre IX, 3).

Impermanence : Concept du changement constant. L'impermanence des choses désigne plus précisément la finitude de toute chose, la fugacité du présent et de l'existence.

Implexe : Concept de Philippe Arnaud inspiré par Paul Valéry. Désigne la somme des possibles (ou des variations du possible) qui sont latents chez les individus et les constituent au gré de leurs actualisations. Une *situation-implexe* est celle où ces virtualités se rendent visibles (une rencontre décisive). Un *personnage-implexe* définit un monde en ce que ce sont ses virtualités qui président aux transformations de ce dernier (Noriko). Ce faisant, le personnage décrit un *monde-implexe*. Mais c'est avant tout le désir qui permet cette organisation : le *désir-implexe* est ce qui motive l'*univers** et se place au centre des *anneaux borroméens** (chapitre IV, 2 ; chapitre VI, 2 ; chapitre IX, 1).

Inclusion catégorique : Un des quatre principes de continuité édifiés par David Bordwell. Il consiste à enchaîner deux plans selon un lien conceptuel, comme entre deux enseignes, deux véhicules, ou encore deux personnages en train de manger ou marcher (chapitre III, 1).

Jidai-geki : Film japonais d'époque (opposé au *gendai-geki**). Son sous-genre le plus connu est le *chanbara* (film de sabre). Le premier film d'Ozu, *Le Sabre de pénitence* (1927) est le seul *jidai-geki* qu'il ait réalisé.

Marche-stase : Travelling suivant un ou plusieurs personnages en train de marcher, à la même vitesse que ces derniers et ce, devant un arrière-plan neutre, de façon à neutraliser le mouvement des personnages. La marche-stase tend à figurer l'harmonie mais peut être contrariée par un personnage en colère, ou être utilisée à des fins comiques ou dramatiques (chapitre III, 2 ; chapitre VII, 3).

Métis cinématographique : À partir de l'exploitation du concept grec par Michel de Certeau, son application cinématographique déplace les formes dominantes (défection du lieu propre), utilise le hors-champ et le temps long (moment opportun et pratique du temps) et ne laisse aucune image ou message univoque (disparaît dans son acte même et ne crée pas de lieu propre). Son emploi organise un système qui tolère ce qui le contrecarre, où les éléments réfractaires cultivent ses possibles plutôt qu'ils ne le détruisent (chapitre III, 3).

Monde : Échelon spatio-temporel rassemblant plusieurs films, la trilogie Noriko par exemple (2^e partie).

Monde-mémoire : Complexe dans lequel les personnages vivent des histoires déjà vécues et perçoivent parfois les autres versions de ces histoires, afin de mener leur propre vie au présent ; devant lequel le spectateur peut comprendre que le souvenir du présent ordinaire suffit à surpasser la fugacité de ce présent, à l'encontre de toute nostalgie (chapitre IX, 3).

Paramétrique : Terme utilisé par David Bordwell pour désigner le système de règles ozuien, réglé de façon précise et autonome. Voir aussi *systématique** (chapitre III).

Passé à venir : Concept de Pierre Bayard. C'est la part d'un élément futur qui s'est déjà produite. Chez Ozu, c'est par exemple l'indisponibilité d'un personnage aimé depuis longtemps, quand vient le moment du mariage (chapitre VI, 2).

Perceptif-Imaginaire : Ensemble de l'univers pris en charge par le langage. Double inutile pour Rosset, seule réalité accessible pour Lacan, nous le définissons comme intériorité subjective et quotidienne à laquelle la fiction nous donne accès. Il domine la *boucle** des saisons (chapitre IX, 3).

Personnage-fonction : Personnage exerçant des *fonctions de personnage** dont il est le détenteur momentané ou permanent. Le personnage-fonction a pour origine un *rôle matriciel** (ou *acteur-personnage**) et doit assurer certaines fonctions scénaristiques au sein du film. Cela représente un nombre restreint de possibilités, qui peuvent toutefois se décliner ou se transformer (chapitre II).

Pillow-shot : Concept de Noël Burch désignant les plans de coupe en forme de nature morte, dont la fonction principale est de suspendre le flux diégétique du film. Il s'agit de la

première appellation de ce type de plans caractéristiques d'Ozu, ce qui a assuré sa fortune critique. Nous lui préférons cependant le terme de *plan périédiégétique** (chapitre VIII, 1-2).

Plan périédiégétique : Concept de Benjamin Thomas, s'éloignant du *pillow-shot** en ce qu'il désigne l'emplacement limitrophe de ces plans par rapport au récit. Il s'agit donc d'une caractéristique spatiale plutôt que narrative, qui permet d'unifier toutes les catégories et possibilités de *pillow-shots* en une seule notion (chapitre VIII, 2-3).

Plan-pivot : *Plan périédiégétique** dont le terme est issu de Mathieu Capel. Plan cadrant une portion de l'espace diégétique, informative ou quelconque, dont la localisation n'est ni évidente ni nécessaire. Il participe à la procédure *dominant/overtone** et encadre la narration, afin de lier les séquences et les rendre communicantes (chapitre VIII, 2-3).

Plan-passage : *Plan périédiégétique** décrivant un couloir ou un espace extérieur ouvert dont il exprime la persistance, ainsi que sa capacité à accueillir la présence d'individus. Il fonctionne souvent en paire, l'un étant un plan-passage *habité*, l'autre un plan-passage *déserté*, évoquant ainsi la relativité de l'existence individuelle (chapitre VIII, 2-3).

Plan-influx : *Plan périédiégétique** cadrant de façon isolée un ou plusieurs objets dans une portion plus ou moins vaste de leur environnement. Proche du *plan-passage**, il partage avec ce dernier l'évocation du passage, plus précisément du temps ou de l'émotion. Sa valeur picturale est supérieure et s'attache à la description des objets, y compris utilisés par des personnages. Il peut également être mobile, soit parce qu'il comporte un travelling, soit parce qu'il observe un mouvement interne (chapitre VIII, 2-3).

Poussée primordiale : Forme fondamentale du désir qui consiste en la simple compulsion à s'engager dans le monde. Elle est le moyen par lequel le désir intransitif (sans objet, ou *désir transcendantal**) se mue en un désir d'objet (*visé*) dont le monde est le déploiement (chapitre VII, 3 ; chapitre IX, 1-2).

Quotidianisation : Concept de Bruce Bégout qui définit le quotidien non comme un catalogue de phénomènes ordinaires, mais comme un cadre préalable, un mode d'apparition des choses. La *quotidianisation* est le processus par lequel les choses deviennent quotidiennes, c'est-à-dire familière, tandis que la *déquotidianisation* renvoie les choses dans la sphère étrangère. Elle s'opère notamment par la répétition et l'habitude, par lesquelles tout peut devenir quotidien. La *causalité quotidienne* organise les événements grâce à des causes uniques ou multiples, mélangées à du hasard, que les personnages accueillent selon une *pensée* quotidienne. Celle-ci se caractérise par son incohérence, sa clarté partielle et ses contradictions, qui lui permettent une efficacité pratique (en particulier, 1^{ère} partie).

Ressemblance graphique : Un des quatre principes de continuité édifiés par David Bordwell. Il substitue le lien visuel au lien sémantique de l'*inclusion catégorique** (chapitre III, 1), par le biais d'un *sojikei** ou d'une tache colorée commune à deux plans.

Ritournelle : Concept de Gilles Deleuze et Félix Guattari qui consiste tout à la fois en l'esquisse d'un centre stable, en l'organisation d'un espace limité autour de celui-ci, et en

l'ouverture de ce cercle pour rejoindre le monde. Il s'agit d'une façon de dialectiser l'ordre et le chaos, principe de création qui est une origine minimale et répétitive contenant son propre dépassement.

Rôle matriciel : Incarnation d'un *acteur-personnage** ayant donné lieu à la création d'une *fonction de personnage** qui dépasse le rôle matriciel. C'est donc un archétype qui peut être développé dans des films plus tardifs, tel Chishû Ryû dans *Il était un père* (Chapitre II).

Ruban de Möbius : Ruban dont les bouts se rejoignent après une torsion, formant ainsi un objet à une seule face, traversable sans avoir à dépasser les bords du ruban, sans début ni fin. Cet objet nous permet d'envisager la succession des films d'Ozu en différentes *boucles**, elles-mêmes structurées en *anneaux borroméens**. Dans ces boucles, les films se suivent de façon cyclique, tout en étant l'envers d'autres films (chapitre IV, 3 ; VI, 3 ; schémas 3-5).

Shôji : Mot japonais désignant un panneau coulissant fait de papier translucide, à la différence d'un *fusuma**, plein (en bois).

Shoshimin-geki (ou shôshimin-eiga) : Genre cinématographique japonais, parfois comparé au néo-réalisme, s'intéressant à la vie des gens de la classe moyenne. La plupart des films d'Ozu sont des *shoshimin-geki* (et des *gendai-geki**), bien que le cinéaste se soit éloigné du genre à la fin de sa carrière.

Sojikei : Mot japonais repris par David Bordwell pour nommer les compositions de figures similaires, où deux acteurs sont disposés de telle manière que leur position, placement ou orientation, crée une composition analogue (chapitre III, 1).

Sphère de familiarité : Ensemble de personnes plus ou moins apprivoisés par un personnage. La première est celle du *chez soi* à partir de laquelle le spectateur est invité dans la fiction. La deuxième est celle de la famille et amis proches, la troisième celle des amis et connaissances, la quatrième celle des archétypes. Ce sont des catégories mouvantes, et aucun personnage-fonction n'est limité à une seule sphère.

Sujikai : Mot japonais repris par David Bordwell pour nommer les constructions décalées ou « en décalage » (« staggered »), qui produisent l'illusion d'un face-à-face pour des personnages en réalité côte-à-côte ou positionnés selon une diagonale. Dans ce cas les personnages sont souvent pivotés (« torqued figure ») c'est-à-dire que leur torse, leur visage et leur regard sont tournés dans des directions différentes (chapitre III, 1).

Symétrie : Un des quatre principes de continuité édifiés par David Bordwell. Souvent produite grâce à un *donden**, la symétrie renverse la composition tout en la maintenant (chapitre III, 1). Désigne aussi l'une des trois structures des fictions ozuiennes – agençant les films en deux moitiés se répondant –, avec les parallèles (qui pratiquent des comparaisons d'une ligne à l'autre) et le cycle qui opère au niveau de la filmographie.

Syuzhet : Mot issu du formalisme russe, que David Bordwell définit par « la substance et séquence des événements narratifs explicitement présentés par le film », à la différence de la narration (la dynamique de la structure) et de la *fabula* (l'ensemble des éléments, explicites et implicites). Nous le traduisons par « trame » ou « trame d'épisodes », c'est-à-dire la suite des éléments directement accessibles au spectateur, en deçà de toute déduction (chapitre III).

Systematique : Terme utilisé par Noël Burch pour désigner la forme arbitraire et répétitive d'Ozu. Voir aussi *paramétrique** (chapitre III).

Taiyôzoku : Mot japonais qualifiant un courant artistique japonais des années 1950 et précédant la Nouvelle Vague japonaise des années 1960. Il s'intéresse aux errances et aux passions de la jeunesse d'après-guerre. Dans sa trilogie de la jeunesse (trois films entre 1959 et 1960), Nagisa Ôshima s'inspire de ce mouvement et le critique.

Tateyaku (ou Tachiyaku) : Terme japonais issu du théâtre et rapporté par Tadao Sato pour décrire les rôles d'hommes solides et généreux, tel Mokichi Satake joué par Shin Saburi dans le *Goût du riz au thé vert*.

Tore de révolution : Volume géométrique en forme d'anneau ou de donut, que l'on peut obtenir en reliant deux à deux les bords d'un rectangle. Cette figure est élue par Kijû Yoshida pour envisager la succession des films, conçus comme autant de *remakes*. Nous lui préférons la figure du *ruban de Möbius** mais l'un comme l'autre trouvent leur place dans la structure des *anneaux borroméens** (chapitre IV, 3 ; VI, 3 ; schémas 1-2).

Tout péri-diégétique : Hypothèse que nous formulons à la suite de l'identification par Benjamin Thomas de la *position* adoptée par la caméra lors des *plans péri-diégétiques**. Elle postule qu'indépendamment de ces plans, la caméra maintient en permanence un rapport péri-diégétique entre le spectateur et le film, de façon à façonner un *devenir** de spectateur particulier. La distance particulière qu'elle crée déjoue l'attente spectaculaire du spectateur et détourne son investissement émotionnel depuis la fiction vers le monde. Dans ce schéma, le spectateur est au centre, mais en bordure, de tous les films (chapitre IX, 2-3).

Travelling sans sujet (ou mystérieux travelling) : Lent travelling dont le mouvement n'est apparemment justifié par aucun déplacement de personnage. Équivoque, il figure toutefois un élan affectif ou la *poussée primordiale* (chapitre VII, 3).

Transcendant-Symbolique : Ensemble de l'univers qui se caractérise par un principe extérieur. Double pour Rosset, clé d'accès à la réalité pour Lacan, nous le définissons comme principe réflexif unifiant les mondes dans un cycle. Il déborde au-delà des mondes et peut leur donner du sens. Il est à l'œuvre dans la *boucle** des vents (chapitre IX, 3).

Univers : Échelon spatio-temporel contenant tous les autres. Il se schématise sous la forme d'*anneaux borroméens** dont il est le trou central, c'est-à-dire qu'il est la somme des trois ensembles, qu'il fait tenir ensemble par le truchement du désir-*implexe**. Désigne aussi l'œuvre de Yasujirô Ozu.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages sur Ozu

- ARNAUD Diane, LAVIN Mathias (dir.), *Ozu à présent*, Paris, G3J Éditeur, 2013.
- BETH Suzanne. *L'Impuissance du cinéma : Une étude des films d'Ozu*, Presses Universitaires de Strasbourg, « Formes cinématographiques », 2018.
- BORDWELL David, *Ozu and the Poetics of Cinema*, Princeton, Princeton University Press, 1988.
- BURCH Noël, *Pour un observateur lointain : Forme et signification dans le cinéma japonais*, Paris, Gallimard, 1982.
- DESSER David (dir.), *Ozu's Tokyo Story*, Cambridge, Cambridge University Press, « Cambridge Film Handbook », 1997.
- DOGANIS Basile, *Le silence dans le cinéma d'Ozu : Polyphonie des sens et du sens*, Paris, L'Harmattan, « L'art en bref », 2005.
- FRODON Jean-Michel, *Treize Ozu 1949-1962*, Bordeaux, 202 éditions, 2019.
- HASUMI Shigehiko, *Yasujirô Ozu (1983)*, Paris, Étoile / Cahiers du cinéma, « Auteurs », 1998.
- ISHAGHPOUR Youssef, *Formes de l'impermanence : Le style de Yasujiro Ozu*, Tours, Farrago, 2002.
- LEPERCHEY Sarah, MOURE José (dir.), *Filmer le quotidien*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, « Caméras subjectives », 2019.
- MÉNIL Alain, *L'Écran du temps*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, « Regards et écoutes », 1991.
- MOURE José, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, Paris, L'Harmattan, « Champs visuels », 1997.
- OZU Yasujirô, *Carnets (1933-1963)*, Paris, Carlotta Films, 2020.
- RICHIE Donald, *Ozu*, Genève, Lettres du blanc, 1980.
- SCHRADER Paul, *Transcendental Style in Film : Ozu, Bresson, Dreyer*, New York, Da Capo Press, 1972.
- TESSIER Max, *Yasujiro Ozu*, Paris, L'avant-scène Cinéma, « Anthologie du cinéma », Tome VII, n°64, juillet-octobre 1971.

VINCENT Pascal-Alex, *Ozu en couleurs : « L'automne d'un cinéaste » : À propos des 6 films en couleurs d'Ozu*, Paris, Carlotta Éditions, 2020.

YOSHIDA Kijû, *Ozu ou l'anti-cinéma* (1998), Lyon / Arles / Issy-les-Moulineaux, Institut Lumière / Actes Sud / Arte Éditions, 2004.

ZERNIK Clélia, *L'Œil et l'objectif : La Psychologie de la perception à l'épreuve du style cinématographique*, Paris, Vrin, « essais d'arts et de philosophie », 2012.

Articles sur Ozu

AUDREY Suzanne, « Les femmes et le cinéma au Japon », *Cahiers du cinéma*, n°30, *La femme et le cinéma*, Tome V, Noël 1953, p. 42-47.

BARROIS Quentin, « La sous-interprétation : garde-fou d'une hypothèse heuristique », *Plastik* (en ligne), n°11, *Interpréter les œuvres : questions de méthodes*, 15 décembre 2022, consulté le 26/09/2023. URL : <https://plastik.univ-paris1.fr/2022/12/15/la-sous-interpretation-garde-fou-dune-hypothese-heuristique/>

BERGALA Alain, « Fin d'automne (Yasujirô Ozu) », *Cahiers du cinéma*, n°307, janvier 1980, p. 43-45.

BERGALA Alain, « L'homme qui se lève », *Cahiers du cinéma*, n°311, mai 1980, p. 25-30.

BERGALA Alain, DANÉY Serge (dir.), LARDEAU Yann, SKORECKI Louis, TESSON Charles, « Rétrospective Ozu à la cinémathèque », *Cahiers du cinéma*, n°311, mai 1980, p. 32-39.

BEZOMBES Renaud, « Le Goût du saké et Fin d'automne », *Cinématographe*, n°41, novembre 1978, p. 74-75.

BIETTE Jean-Claude, « Le goût du saké (Ozu Yasujiro) », *Cahiers du cinéma*, n°296, janvier 1979, p. 41-43.

BORDWELL David, THOMPSON Kristin, « Space and Narrative in the Films of Ozu », *Screen*, vol. 17, n°2, 1976, p. 41-73.

BOURGET Eithne, « Ces rites de la communication et du silence (sur "Ohayo") », *Positif*, n°205, avril 1978, p. 38-39.

BRANIGAN Edward, « The Space of *Equinox Flower* », *Screen*, vol. 17, n°2, 1976, p. 74-105.

CIMENT Michel, « Sous les yeux de l'occident : Ozu et la critique anglo-saxonne 1957-1977 », *Positif*, n°205, avril 1978, p. 30-36.

DECAMBIAIRE Marianne, « Yasujirô Ozu, du plan d'objet à la "nature sous vide" », *Les chantiers de la création* (en ligne), n°13, 12 juillet 2021, consulté le 26 septembre 2023. URL : <https://journals.openedition.org/lcc/4250> .

- EYQUEM Olivier, « Métamorphoses de l'enfant-roi (Ozu dans les années trente) », *Positif*, n°237, décembre 1980, p. 26-31.
- GEIST Kathe, « Narrative Style in Ozu's Silent Films », *Film Quarterly*, Vol. 40, n°2, Hiver 1986-1987, p. 28-35.
- GEIST Kathe, « The Role of Marriage in the Films of Yasujiro Ozu », *East-West Film Journal*, vol. 4, n°1, « Family and Cinema », 1989, p. 44-51.
- IIDA Shinbi, IWASAKI Akira, « Entretien avec Yasujiro Ozu », *Positif*, n°214, janvier 1979, p. 39-40.
- JIMÉNEZ Román Dominguez, « Ozu, le siècle et le geste : Esquisse pour une archéologie cinématographique de notre temps », *Appareil* (en ligne), n°8, 4 novembre 2011, consulté le 26 septembre 2023. URL : <https://journals.openedition.org/appareil/1365> .
- KONSHAK Dennis, « Space and Narrative in Tokyo Story », *Film Criticism*, vol. 4, n°3, printemps 1980, p. 31-40.
- MASSON Alain, « Bien définir et bien peindre : sur le goût du saké et fin d'automne », *Positif*, n°214, janvier 1979, p. 30-37.
- NACACHE Jacqueline, « Comment penser les remakes américains ? », *Positif*, n°460, juin 1999, p. 76-80.
- NIOGRET Hubert, « "Introducing : Yasujiro Ozu" ou pour la première fois à l'écran », *Positif*, n°203, février 1978, p. 2-12.
- NIOGRET Hubert, « Vingt-sept ans après *Bonjour !* : Remakes par Yasujiro Ozu », *Positif*, n°460, juin 1999, p. 100-102.
- OZU Yasujirô, « Pour parler de mes films » (1958-1964), *Positif*, n°203, février 1978, p. 18-25.
- RUSSEL Catherine, « Late Spring », *Cineaste*, vol. 32, n°2, printemps 2007, p. 65-67.
- RYÛ Chishû, « Yasujiro Ozu », *Positif*, n°203, février 1978, p. 26-27.
- RYÛ Chishû, « Ozu et moi », *Positif*, n°214, janvier 1979, p. 38.
- SATO Tadao, « Le point de regard », *Cahiers du cinéma*, n°310, avril 1980, p. 5-10.
- TAKAHASHI Osamu, « Brilliant Shadows: Ozu Yasujirô (1) », *Japan Quarterly*, vol. 31, n°3, 1984, p. 269-277.
- TAKAHASHI Osamu, « Brilliant Shadows: Ozu Yasujirô (2) », *Japan Quarterly*, vol. 31, n°4, 1984, p. 435-444.
- TESSIER Max, « Entretien avec Chishû Ryû », *L'Avant-scène cinéma*, n°204, 15 mars 1978, p. 6.

TOBIN Yann, « Pourquoi l'eau de mer est-elle salée », *Positif*, n°237, décembre 1980, p. 32-35.

WOOD Robin, « Voyage à Tokyo » (1965), *Positif*, n°203, février 1978, p. 13-16.

WOOD Robin, « Resistance to Definition: Ozu's "Noriko" Trilogy », *Sexual Politics and Narrative Film. Hollywood and Beyond*, New York, Columbia University Press, 1998.

Ouvrages de cinéma et audiovisuel

ANDRÉ Emmanuelle, *Esthétique du motif : cinéma, musique, peinture*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, « Esthétiques hors cadre », 2007.

AUMONT Jacques, *L'Œil interminable : cinéma et peinture*, Paris, Séguier, 1989.

AUMONT Jacques, *À quoi pensent les films ?*, Paris, Séguier, 1996.

AUMONT Jacques (dir.), *La Rencontre : Au cinéma, toujours l'inattendu arrive*, Presses Universitaires de Rennes / La Cinémathèque, « Le Spectaculaire », 2007.

AUMONT Jacques, *L'Interprétation des films*, Makaloff, Armand Colin, 2017.

AUMONT Jacques, *Limites de la fiction : Considération actuelles sur l'état du cinéma*, Montrouge, Bayard, « Logique des images », 2014.

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?* (1985), Paris, Le Cerf, « 7e art », 2011.

BELLOÏ Livio, *Poétique du hors-champ*, Bruxelles, Revue belge du cinéma, Vol. 31, 1992.

BELLOUR Raymond, *L'Analyse du film*, Aix-en-Provence, Albatros, 1979.

BONITZER Pascal, *Le Champ aveugle : essais sur le cinéma*, Paris, Gallimard, « Cahiers du cinéma », 1982.

BONITZER Pascal, *Décadrages : peinture et cinéma*, Paris, Étoile / Cahiers du cinéma, 1985.

BORDWELL David, *Narration in the Fictoin Film*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985.

BOURGET Jean-Luc, NACACHE Jacqueline (dir.), *Le Classicisme hollywoodien*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

BURCH Noël, *Une praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, « folio essais », 1986.

BURCH Noël, *La Lucarne de l'infini*, Paris, L'Harmattan, 1991.

CAMPAN Véronique, MENEGALDO Gilles (dir.), *Du maniérisme au cinéma*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « La Licorne », 2003.

CAMPAN Véronique, MARTIN Marie, ROLLET Sylvie (dir.), *Qu'est-ce qu'un geste politique au cinéma ?*, Presses Universitaires de Rennes, « Le Spectaculaire », 2019.

- COMOLLI Jean-Louis, *Corps et cadre : Cinéma, éthique, politique (2004-2010)*, Lagrasse, Verdier, 2012.
- CRIGNON Cyril, LAFORGE Wilfried, NADRIGNY Pauline (dir.), *L'Écho du réel*, Sesto San Giovanni, Mimesis, « Art, Esthétique, Philosophie », 2020.
- DELEUZE Gilles, *L'Image-mouvement : Cinéma 1*, Paris, Minuit, « Critique », 1983.
- DELEUZE Gilles, *L'Image-temps : Cinéma 2*, Paris, Minuit, « Critique », 1985.
- FIANT Anthony, *Pour un cinéma contemporain soustractif*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2014.
- GAME Jérôme (dir.), *Image des corps / corps des images au cinéma*, Lyon, ENS Éditions, « Signes », 2010.
- GARDIES André, *L'Espace au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1993.
- GAUDIN Antoine, *L'Espace cinématographique : Esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, 2015.
- KRACAUER Siegfried, *Théorie du film : La Rédemption de la réalité matérielle (1960)*, Paris, Flammarion, 2010.
- LE MAÎTRE Barbara, *Entre film et photographie : Essai sur l'empreinte*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, « Esthétiques hors cadre », 2004.
- LIANDRAT-GUIGUES Suzanne, *Esthétique du mouvement cinématographique*, Paris, Klincksieck, « 50 questions », 2005.
- LIANDRAT-GUIGUES Suzanne (dir.), *Le Mouvement des concepts : esthétique-cinéma*, Cherbourg, De l'incidence, « Revue Murmure », 2008.
- METZ Christian, *Le Signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma (1977)*, Paris, Christian Bourgeois, 2002.
- MITRY Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma (1963)*, Paris, Le Cerf, « 7^e art », 2001.
- ÔSHIMA Nagisa, *Écrits 1956-1978 : Dissolution et jaillissement*, Paris, Gallimard, « Cahiers du cinéma », 1980.
- MONDZAIN Marie-José, *L'Image peut-elle tuer ?*, Montrouge, Bayard, 2002.
- PASOLINI Pier Paolo, *L'Expérience hérétique : langue et cinéma (1972)*, Paris, Payot, 1976.
- RANCIÈRE Jacques, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003.
- ROHMER Éric, *Le Goût de la beauté*, Paris, Étoile, 1984.
- SCHEFER Jean Louis, *L'Homme ordinaire du cinéma*, Paris, Gallimard, « Cahiers du cinéma », 1980.

SEGUIN Louis, *L'Espace du cinéma (Hors-champ, hors d'œuvre, hors-jeu)*, Toulouse, Ombres, 1999.

THOMAS Benjamin, *Faire corps avec le monde : De l'espace cinématographique comme milieu*, Strasbourg, Circé, « penser le cinéma », 2019.

THOMAS Benjamin, *Sujets sensibles : Une esthétique des personnages de cinéma*, Bruxelles, La Lettre volée, « Essais », 2022.

THOMAS Benjamin, *De l'insistance du monde : Le paysage en cinéma*, Roubaix, Passage(s), « Focale(s) », 2022.

VERNET Marc, *Figures de l'absence : de l'invisible au cinéma*, Paris, Étoile / Cahiers du cinéma, 1988.

VIVIANI Christian, *Le Magique et le Vrai : L'Acteur de cinéma, sujet et objet*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, « Raccords », 2015.

Articles de cinéma et audiovisuel

BONITZER Pascal, « Le hors-champ subtil », *Cahiers du cinéma*, n°311, mai 1980, p. 5-7.

BRENEZ Nicole, « Approche inhabituelle des corps », *Positif*, n°430, décembre 1996, 88-92.

BRENEZ Nicole, « Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental », *Cinémas / Revue d'études cinématographiques*, Vol. 12, n°1-2, *Limite(s) du montage*, automne 2002, p. 49-67.

DELORME Stéphane, « La corde sensible », *Cahiers du cinéma*, no742, mars 2018, p. 8-13.

KESSLER Frank, « Les ciseaux oubliés », *Cinémas / Revue d'études cinématographiques*, vol. 13, no1-2, *Limite(s) du montage*, automne 2002, p. 109-127.

MARTIN Marie, « Le *remake* secret : généalogie et perspectives d'une fiction théorique », *Cinémas / Revue d'études cinématographiques*, vol. 25, n°2-3, printemps 2015, p. 13-32.

NACACHE Jacqueline, « Comment parler des *remakes* américains ? », *Positif*, n°460, juin 1999, p. 76-80.

SADOUL Georges, « Existe-t-il un néoréalisme japonais », *Cahiers du cinéma*, n°28, novembre 1953, p. 7-19.

SFEZ Géraldine, « Natures mortes au cinéma : L'intranquillité des choses », *Ligeia*, vol. 77-80, n°2, 2007, p. 92-100.

TESSÉ Jean-Philippe, « Le plan malickien », *Cahiers du cinéma*, n°668, juin 2011, p. 12-13.

DOSSIER exposition « IconOzu », *Cahiers du cinéma*, n°697, février 2014, p. 84-89.

Ouvrages sur les cinémas d'Asie

BITTINGER Nathalie (dir.), *Les Cinémas d'Asie : Nouveaux regards*, Presses Universitaires de Strasbourg, « Formes cinématographiques », 2016.

COPPOLA Antoine, *Le Cinéma asiatique*, Paris, L'Harmattan, « Images plurielles », 2004.

RICHIE Donald, *Le Cinéma japonais*, Monaco, Éditions du Rocher, 2005.

SATO Tadao, *Le cinéma japonais*, Tomes 1 et 2, Paris, Centre Georges Pompidou, « cinéma/pluriel », 1997.

STANDISH Isolde, *A New History of Japanese Cinema : A Century of Narrative Film*, New York / Londres, Continuum, 2005

Ouvrages d'études sur le Japon

BERQUE Augustin, *Du geste à la cité : Formes urbaines et lien social au Japon*, Paris, Gallimard, 1993.

BERQUE Augustin, SAUZET Maurice, *Le Sens de l'espace au Japon. Vivre, penser, bâtir*, Paris, Arguments, 2004.

GARRIGUE Anne, *Japonaises, la révolution douce*, Arles, Philippe Picquier, « Poche », 2000.

JOLIVET Muriel, *Homo Japonicus*, Arles, Philippe Picquier, « Porche », 2002.

MONNET Livia (dir.), *Approches critiques de la pensée japonaise du XXe siècle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2001.

PINGUET Maurice, *La Mort volontaire au Japon*, Paris, Gallimard, « tel », 1984.

PONS Philippe, *D'Edo à Tokyo : Mémoires et modernités*, Paris, Gallimard, 1988.

SOUYRI Pierre François, *Nouvelle Histoire du Japon*, Paris, Perrin, 2010.

SOUYRI Pierre-François, *Moderne sans être occidental : Aux origines du Japon d'aujourd'hui*, Paris, NRF (Gallimard), « Bibliothèque des Histoires », 2016.

Esthétique

BARTHES Roland, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980.

FLÉCHEUX Céline, *L'Horizon* Paris, Klincksieck, « 50 questions », 2014.

HURTADO Guillermo, « Nature morte », *Diogène*, vol. 263-264, n°3-4, 2018, p. 119-131.

LÉVY Pierre, *Qu'est-ce que le virtuel ?*, Paris, La Découverte, 1995.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, « La Poétique », 1999.

SOURIAU Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 1999.

TANIZAKI Jun'ichiro, *Éloge de l'ombre* (1933), Lagrasse, Verdier, 2011.

Études littéraires

BAYARD Pierre, *Demain est écrit*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2005.

BAYARD Pierre, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2007.

BAYARD Pierre, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2009.

BAYARD Pierre, *Il existe d'autres mondes*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2014.

BAYARD Pierre, *Le Titanic fera naufrage*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2016.

BAYARD Pierre, *Œdipe n'est pas coupable*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2021.

BESSON Anne, *Constellations : Des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*, Paris, CNRS Éditions, 2015.

Philosophie

AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Payot & Rivages, 2008.

BARBARAS Renaud, *Le Désir et le Monde*, Paris, Hermann, « Tuchè », 2016.

BÉGOUT Bruce, *La Découverte du quotidien*, Paris, Fayard, « Pluriel », 2018.

DELEUZE Gilles, *Différence et Répétition* (1968), Paris, Presses Universitaires de France, « Épiméthée », 1997.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille Plateaux : Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, « Critique », 1980.

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Phénoménologie de l'esprit* (1807), Paris, NRF / Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », 1993.

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Leçons sur l'histoire de la philosophie* (1805-1830), T. 1, Paris, Vrin, 2004.

KIERKEGAARD Søren, *La Reprise*, Paris, Flammarion, 2008.

LEVINAS Emmanuel, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité* (1961), La Haye, Martinus Nijhoff Publishers, 1984.

MALDINEY Henri, *Regard, parole, espace*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973.

MARTIN Jean-Clet, *Plurivers : essai sur la fin du monde*, Paris, Presses Universitaires de France, « Travaux pratiques », 2010.

ROSSET Clément, *Le Réel : Traité de l'idiotie*, Paris, Minuit, 1977.

ROSSET Clément, *L'École du Réel*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2008.

ROSSET Clément, *Propos sur le cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2019.

WAJCMAN Gérard, *L'Œil absolu*, Paris, Denoël, 2010.

COLLECTIF ANONYME, *Sources de sagesse orientale*, Genève, Weber, « Source de sagesse », 1975.

Ouvrages de psychanalyse

ASSOUN Pierre-Laurent, *Lacan*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2003.

FREUD Sigmund, *Psychopathologie de la vie quotidienne* (1901), Paris, Payot, « Petite Bibliothèque », 2022.

FREUD Sigmund, *Cinq leçons sur la psychanalyse* (1910), Paris, Payot, « Petite Bibliothèque », 2015.

FREUD Sigmund, *Totem et tabou* (1913), Paris, Payot, « Petite Bibliothèque », 2021.

FREUD Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, « folio essais », 2003.

LACAN Jacques, *Télévision*, Paris, Le Seuil, 1974.

LACAN Jacques, *Le Séminaire : Livre XVI : D'un Autre à l'autre*, Paris, Seuil, 2006.

LACAN Jacques, *Le Séminaire : Livre XX : Encore*, Paris, Seuil / Points, 1975.

LACAN Jacques, *Le Séminaire : Livre XXIII (1975-1976) : Le Sinthome*, Paris, Le Seuil, 2005.

THIS Claude, *De l'art à la psychanalyse : Freud et Lacan*, Paris, ENS des Beaux-Arts, 1999.

Autres ouvrages de Sciences humaines et sociales

BAYART Jean-François, *L'Illusion identitaire*, Paris, Fayard 1996.

CAILLOIS Roger, *Les jeux et les hommes : Le masque et le vertige* (1958), Paris, Gallimard, « folio / essais », 1967.

DE CERTEAU Michel, *L'Invention du quotidien*, T.1, *Arts de faire* (1980), Paris, Gallimard, « folio essais », 1990.

RUBY Christian, *Spectateur et politique : D'une conception crépusculaire à une conception affirmative de la culture ?*, Bruxelles, La Lettre volée, « Essais », 2014.

STRAUS Erwin, *Du sens des sens : Contribution à l'étude des fondements de la psychologie* (1935), Grenoble, Jérôme Million, « Krisis », 1989.

Sources audiovisuelles

ARNAUD Diane, « Ozu ou l'école de la vie », *Académie du Forum des images*, « Cas d'école », conférence du 11 novembre 2016. Consulté sur <https://www.forumdesimages.fr>.

DELEUZE Gilles, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », conférence du 17/05/1987 à la Femis. Consulté sur <https://www.webdeleuze.com/textes/134>.

HAKEM Tewfik, *Le Réveil culturel*, « Les derniers films de Yasujirô Ozu, un des grands formalistes de l'histoire du cinéma », France Culture, émission du 25 novembre 2020.

TESSON Charles, « "Voyage à Tokyo" de Yasujiro Ozu », *Académie du Forum des images*, conférence du 10 décembre 2010. Consulté sur <https://www.forumdesimages.fr>.

Romans

BARBERY Muriel, *L'Élégance du hérisson*, Paris, Gallimard, « folio », 2006.

KAWABATA Yasunari, *Le Grondement de la montagne*, Paris, Albin Michel, 1969.

LAURENS Jacques, *Père éternel*, Paris, Hermann, 2013.

NAGAI Kafû, *La Saison des pluies* (1931-1935), Paris, Cambourakis, « Poche », 2019.

NAGAI Kafû, *Voitures de nuit* (1931-1935), Paris, Cambourakis, « Poche », 2020.

PAUTREL Marc, *Ozu*, Paris, Arléa, 2020.

FILMOGRAPHIE

Corpus principal

OZU Yasujirô

- *Printemps tardif*, 1949.
- *Les Sœurs Munakata*, 1950.
- *Été précoce*, 1951.
- *Le Goût du riz au thé vert*, 1952.
- *Voyage à Tokyo*, 1953.
- *Printemps précoce*, 1956.
- *Crépuscule à Tokyo*, 1957.
- *Fleurs d'équinoxe*, 1958.
- *Bonjour*, 1959.
- *Herbes flottantes*, 1959.
- *Fin d'automne*, 1960.
- *Dernier caprice*, 1961.
- *Le Goût du saké*, 1962.

Corpus secondaire

OZU Yasujirô

- *J'ai été diplômé, mais...*, 1929.
- *Va d'un pas léger*, 1930.
- *Le Chœur de Tokyo*, 1931.
- *Gosses de Tokyo*, 1932.
- *Où sont les rêves de jeunesse ?*, 1932.
- *Une femme de Tokyo*, 1933.
- *Femmes et Voyous*, 1933.
- *Cœur capricieux*, 1933.

- *L'Amour d'une mère*, 1934.
- *Histoire d'herbes flottantes*, 1934.
- *Une auberge à Tokyo*, 1935.
- *Le Fils unique*, 1936.
- *Qu'est-ce que la dame a oublié ?*, 1937.
- *Les Frères et Sœurs Toda*, 1941.
- *Il était un père*, 1942.
- *Récit d'un propriétaire*, 1947.
- *Une poule dans le vent*, 1948.

KIAROSTAMI Abbas, *Five*, 2003.

Autres films cités

OZU Yasujirô

- *Rêves de jeunesse*, 1928.
- *Jours de jeunesse*, 1929.
- *J'ai été recalé, mais...*, 1930.
- *L'Épouse de la nuit*, 1930.
- *La Femme et la Barbe*, 1931.

ALLERTON FILMS, *Jeux de rôles*, 2019.

HITCHCOCK Alfred, *Psychose*, 1960.

IMAMURA Shôhei, *Histoire du Japon racontée par une hôtesse de bar*, 1970.

INOUE Kazuo, *J'ai vécu, mais...*, 1983.

KUROSAWA Akira, *Rashômon*, 1950.

ÔSHIMA Nagisa, *Nuit et brouillard au Japon*, 1960.

ÔSHIMA Nagisa, *Furyo*, 1983.

WENDERS Wim, *Tokyo-Ga*, 1985

YOSHIDA Kijû, *Le Lac des femmes*, 1966.

Références des sous-titres employés

Printemps tardif : Sous-titres de Jean-Pierre Jackson. Version DVD des éditions Carlotta, 2019.

Les Sœurs Munakata : Les sous-titres dont nous disposons sont d'origine amateur et non signés.

Été précoce : Sous-titres de Catherine Cadou. Version DVD des éditions Carlotta, 2019.

Le Goût du riz au thé vert : Sous-titres de Catherine Cadou. Version DVD des éditions Carlotta, 2019.

Voyage à Tokyo : Sous-titres TITRAFILM. Version DVD des éditions Carlotta, 2019.

Printemps précoce : Sous-titres de F. Jackson. Version DVD des éditions Carlotta, 2019.

Crépuscule à Tokyo : Sous-titres de Catherine Cadou. Version DVD des éditions Carlotta, 2019.

Fleurs d'équinoxe : Sous-titres de Françoise Jackson. Version DVD des éditions Carlotta, 2019.

Bonjour : Sous-titres de Catherine Cadou. Version DVD des éditions Carlotta, 2019.

Herbes flottantes : Sous-titres de Hiroko Govaers et Anabel Herbout. Version DVD des éditions Arte, 2004.

Fin d'automne : Sous-titres TITRAFILM. Version DVD des éditions Carlotta, 2019.

Dernier caprice : Sous-titres de Hiroko Govaers et Anabel Herbout. Version DVD des éditions Arte, 2004.

Le Goût du saké : Sous-titres TITRAFILM. Version DVD des éditions Carlotta, 2019.

Qu'est-ce que la dame a oublié ? : Traduction personnelle de sous-titres anglais d'origine amateur et non signés.

INDEX DES FILMS

L'Amour d'une mère (Y. Ozu, 1934) : 286, 338, 341, 371, 375, 396, 411.

Bonjour (Y. Ozu, 1959) : 17, 39, 45, 57, 61, 66, 73, 75, 80, 93-94, 98, 100-103, 116, 118-120, 121, 142, 148-149, 152, 175, 193, 195-196, 225, 230, 241-242, 247, 250, 253, 258, 260-269, 271-272, 281-282, 288, 290-291, 306, 316, 320, 323, 328-330, 350-351, 362, 387, 394, 400-404, 407, 414, 417, 431-432, 452.

Le Chœur de Tokyo (Y. Ozu, 1931) : 223, 309, 311, 339, 371.

Cœur capricieux (Y. Ozu, 1933) : 102, 131, 143, 174, 267, 309, 338, 493.

Crépuscule à Tokyo (Y. Ozu, 1957) : 27, 29, 34, 46, 73, 80, 87-89, 92-93, 95, 98, 106-107, 120-122, 129, 132, 136, 139, 148-149, 189, 196, 204-205, 224-225, 237, 242-243, 255, 257-258, 260-261, 264, 279, 286-290, 297, 301, 304, 307, 316, 318, 321-322, 324, 326-327, 329-330, 338, 366, 413, 415, 417, 447, 449, 455.

Dernier caprice (Y. Ozu, 1961) : 18, 27, 46-47, 54, 57, 64, 76, 83, 93, 99, 101, 104, 115, 119, 122, 134, 136-138, 147-149, 153, 191, 193, 195-196, 200, 218-219, 221-222, 224, 226, 230-231, 244, 250-251, 254-256, 258, 260, 292, 306, 309, 316, 319-320, 322, 324-325, 327-330, 349, 361, 363, 394, 407, 409, 412-415, 432.

L'Épouse de la nuit (Y. Ozu, 1930) : 136.

Été précoce (Y. Ozu, 1951) : 26, 37, 45-47, 53, 58, 63, 66-67, 73, 75, 79, 81, 91, 93-94, 96, 98-102, 109, 112-113, 115, 118, 128-129, 132, 134, 139, 141, 143, 146-151, 154, 156, 163-164, 169, 180-184, 188-189, 194, 196, 222, 233-234, 236-239, 241, 243-247, 249, 252-254, 258, 260, 263, 271, 283, 296, 301, 303, 308, 309, 311, 316-319, 322, 324-327, 330, 344, 350-351, 369-371, 375, 390, 393, 396, 409, 411-412, 414, 431, 441, 447-449.

La Femme et la Barbe (Y. Ozu, 1931) : 136, 338.

Femmes et Voyous (Y. Ozu, 1933) : 131, 257, 287, 405-406, 493.

Le Fils unique (Y. Ozu, 1936) : 26, 58, 94-95, 97, 189, 250, 253, 283-286, 310, 316, 339, 341, 425, 494.

Fin d'automne (Y. Ozu, 1960) : 7, 17-18, 26-27, 37, 53-54, 60, 64, 93-94, 96, 100-101, 104-107, 116, 118-121, 129-130, 133, 135-138, 141, 147, 151-152, 160-162, 177, 180-181, 191, 193-194, 196-197, 205, 210, 221, 227-228, 230, 235, 242, 247, 249-251, 253-254, 260-261, 278, 286, 288-292, 296, 301, 305, 307, 311-312, 316-317, 319-322, 328-330, 343, 361, 363, 367-368, 388, 393, 396, 402-403, 406-408, 412, 414, 416, 431-432, 439, 443-455.

Five (A. Kiarostami, 2003) : 466, 468.

Fleurs d'équinoxe (Y. Ozu, 1958) : 18, 26-27, 37, 44-45, 47, 53, 61, 64, 69, 73, 78, 84-86, 92-94, 106-107, 112-113, 116, 118, 120-121, 129-133, 135, 139-142, 148-149, 154-155, 164, 166-167, 177, 193-194, 196, 204, 216, 224, 229, 231, 240-242, 250-252, 255, 260-261, 266, 276, 289, 300-302, 309, 311-312, 316, 318, 320, 322-325, 328, 330, 337, 349, 353, 362-363, 367-368, 406-407, 410, 414-415, 417, 429, 432, 449, 451-452, 455.

Les Frères et Sœurs Toda (Y. Ozu, 1941) : 37, 79, 80, 99-100, 143, 148, 154, 163, 165, 180, 182, 238, 241, 249, 253, 258, 283, 285, 289, 302-303, 316, 337, 339, 341, 343, 362, 370, 417.

Gosses de Tokyo (Y. Ozu, 1932) : 102, 143, 162, 174-175, 184, 208, 246, 253, 258, 262-264, 268, 271, 282, 316, 339, 349, 371.

Le Goût du riz au thé vert (Y. Ozu, 1952) : 18-20, 26, 29, 53, 58, 64, 93, 101, 110, 113-115, 128, 133, 135, 141, 146, 148-149, 183, 186, 190, 196, 204, 219, 221, 242-243, 245, 255, 257-258, 260, 271, 302, 309, 316-317, 319-320, 324, 329-330, 339-341, 361, 369, 372, 374, 401, 404, 407, 412-414, 416-417.

Le Goût du saké (Y. Ozu, 1962) : 7, 16-18, 37, 46, 53, 58-60, 63, 83-86, 93, 95-96, 99, 104, 107, 117-119, 121-122, 129-130, 135-136, 140-141, 148-149, 155, 172, 181, 193, 196, 204, 212,

221, 223, 225, 227, 230, 233, 241, 243, 249-254, 260, 267, 291-292, 295, 302, 304, 309, 311, 316-317, 319-320, 322-323, 325, 328, 330, 348-349, 363, 367-368, 378, 379-380, 387, 393, 396, 407, 416-417, 424, 447, 473.

Herbes flottantes (Y. Ozu, 1959) : 18, 39, 44, 47, 54, 75, 79, 101, 104, 120-121, 128, 134, 153, 177, 184, 187, 189, 191, 193, 195-196, 204, 216, 218, 222, 255-256, 258, 260-262, 272, 275-282, 290-291, 296, 303, 306-307, 316, 318, 320, 323, 325, 329-330, 339, 361, 372, 412-414, 417, 432.

Histoire d'herbes flottantes (Y. Ozu, 1934) : 131, 262, 272, 275-276, 280, 282, 286, 316, 342, 413.

Histoire du Japon racontée par une hôtesse de bar, (S. Imamura, 1970) : 344.

Il était un père (Y. Ozu, 1942) : 37, 94, 97, 131, 134-135, 166, 180, 189, 204, 221, 245, 250, 283, 304, 310-311, 316, 337, 341, 372.

J'ai été diplômé, mais... (Y. Ozu, 1929) : 131, 301, 304.

J'ai été recalé, mais... (Y. Ozu, 1930) : 131, 143, 164.

Jeux de rôles (Allerton Films, 2019) : 344.

Jours de jeunesse (Y. Ozu, 1929) : 143, 301, 304.

Le Lac des femmes (K. Yoshida, 1966) : 183.

Nuit et brouillard au Japon (N. Ōshima, 1960) : 343.

Où sont les rêves de jeunesse ? (Y. Ozu, 1932) : 131, 143, 229, 283, 288, 446.

Printemps précoce (Y. Ozu, 1956) : 26, 46, 54, 82-83, 85, 94, 100, 107, 119, 121-122, 126, 129, 132-133, 135, 140, 147-149, 152, 154, 180, 182, 186, 194, 197, 210, 223, 231, 242-243, 245, 255-258, 260, 279, 301-303, 305-307, 316-318, 320, 323-324, 326, 328-330, 352, 361, 365, 367, 369, 372, 374, 403, 405, 407, 412-414, 431-432, 445, 455, 468.

Printemps tardif (Y. Ozu, 1949) : 7, 15, 18, 27, 37, 45, 49, 52, 54-56, 60, 62-63, 66, 69, 75, 79, 84, 86-87, 91-93, 96, 98-100, 105, 108-109, 112, 114, 117, 120, 128-129, 132, 134, 137-138,

140-141, 150-152, 154-155, 169-172, 182, 184, 194, 196, 200, 202, 205, 225, 233, 237-239, 242, 244-245, 247, 249-251, 253-254, 257, 260, 286, 289-290, 296, 301, 305, 307-309, 312, 316-319, 321-325, 327, 329-330, 337, 342, 358, 363, 370, 372, 380, 387, 389-390, 394, 396, 397, 401, 403, 406, 408-415, 417, 419, 421, 431, 439, 444, 447.

Psychose (A. Hitchcock, 1960) : 217.

Qu'est-ce que la dame a oublié ? (Y. Ozu, 1937) : 258, 266, 288, 303, 305, 340-341, 363, 370, 375, 413.

Rashômon (A. Kurosawa, 1950) : 349.

Récit d'un propriétaire (Y. Ozu, 1947) : 37, 66, 73, 79-81, 97, 131, 180-182, 223, 228, 231, 246, 258, 267, 337, 341, 370.

Rêves de jeunesse (Y. Ozu, 1928) : 131 !

Les Sœurs Munakata (Y. Ozu, 1950) : 18, 27, 34, 44-45, 57, 66, 75, 79-80, 87-89, 92, 95, 106, 114-115, 129, 131-132, 139, 148, 190, 194, 196, 224, 226-227, 237, 244-245, 255, 257-258, 260, 301, 303, 307, 316, 321, 323, 326-327, 329-330, 337, 339, 352, 370, 388-389, 401, 410-412, 414-416, 431, 447.

Tokyo-Ga (W. Wenders, 1985) : 198, 441.

Une auberge à Tokyo (Y. Ozu, 1935) : 93, 131, 253, 257, 309, 341, 370, 411.

Une femme de Tokyo (Y. Ozu, 1933) : 131, 369-371, 411.

Une poule dans le vent (Y. Ozu, 1948) : 37, 84, 131, 148-149, 255, 286-287, 303, 309, 337, 341-342, 370.

Va d'un pas léger (Y. Ozu, 1930) : 257, 353.

Voyage à Tokyo (Y. Ozu, 1953) : 7, 21, 26-27, 37, 45, 60-62, 66-67, 69, 72, 75-77, 79, 81-82, 84, 88, 91, 95-97, 99-102, 107, 117, 119-120, 129, 132-133, 135, 143, 148-149, 152, 154, 156, 164, 169, 180, 182, 185, 194, 196, 201, 205, 212, 221, 223, 226-227, 234-238, 240, 242-243, 245, 247, 249, 251-254, 260-261, 271, 283-286, 292, 302, 306, 316-319, 325-327, 330, 339, 343-344, 361, 363, 369, 379, 387, 388, 394, 396, 403-406, 414, 417, 423, 431, 454, 462.

INDEX DES AUTEURS

ARNAUD Diane : 15, 86, 223-224, 226, 228, 244, 258, 310, 466.

ARNAUD Philippe : 235, 313, 381, 440.

BARBARAS Renaud : 31, 39, 333, 357, 359, 377, 437-439, 441, 463.

BAYARD Pierre : 34, 38, 39, 215, 216, 246, 248-249, 251, 293-299, 314, 331, 434.

BÉGOUT Bruce : 35, 41, 56, 65, 74, 89, 114, 123-125, 127, 145-146, 150, 179, 197, 211, 215, 333, 335, 435.

BERGALA Alain : 17, 43, 48, 168, 174, 176-178, 184, 190, 206, 426, 430, 452.

BESSON Anne : 216, 235, 354-355.

BETH Suzanne : 11, 15, 62-63, 75-76, 176, 186, 193, 197, 201, 268, 285, 292, 369, 377-378, 422, 432, 438.

BORDWELL David : 8, 10-11, 22, 25, 28, 38, 43-44, 47, 49, 53, 57, 70, 75, 79, 85, 88, 141, 160-162, 166-168, 173-180, 188-189, 192-193, 195-196, 198-200, 209, 213, 218-219, 222, 230, 237-238, 243, 249, 251-252, 254-256, 258, 263-267, 271, 277-278, 280, 283-284, 286, 288-289, 303, 312, 316-317, 337-343, 345-346, 348, 353, 361-363, 378-379, 388-390, 396-398, 410, 414, 420, 424, 433-434, 473.

BURCH Noël : 8, 12, 17, 24, 30, 167-168, 171, 173, 192, 199, 244, 295, 336, 345, 385-386, 394-395, 397-398, 406, 411, 413, 420, 426.

CERTEAU Michel (de) : 38, 160, 197, 202-203, 205-206, 382.

COPPOLA Antoine : 13, 72, 176, 184, 292, 402.

DELEUZE Gilles : 7, 12, 13, 27, 32, 72, 162, 204-205, 379, 392, 400, 411, 433, 442-443, 447-448, 450-451, 456, 473.

DOGANIS Basile : 14-16, 60, 66-67, 104, 136, 172, 175, 193, 195, 199, 201, 206, 288, 460.

FRODON Jean-Michel : 6, 17, 32, 52, 66, 85, 91, 96, 111, 117, 150, 172, 177, 184, 191, 193-195, 198, 219-220, 237, 247-251, 254-257, 276, 280, 286, 305, 328, 338, 421, 443-444, 464.

HASUMI Shigehiko : 13-15, 47, 57-59, 69, 88, 140, 146-147, 154, 158-159, 162-164, 169, 172, 180-182, 185, 202, 210, 247, 286-287, 301, 303, 306-311, 345, 410, 421, 460.

ISHAGHPOUR Youssef : 21, 72-74, 144-145, 150, 153, 176, 182, 195, 403, 431.

LACAN Jacques : 384, 458, 459, 460, 461.

LAVIN Mathias : 15, 312, 371, 379, 466, 468.

MÉNIL Alain : 12, 244, 390, 393-394, 397, 419-420, 427-428, 430-433, 451, 455.

MOURE José : 10, 12, 80-81, 174, 386-387, 391-392, 405-406, 423-424, 426, 431-432, 454, 462.

ŌSHIMA Nagisa : 11, 33, 343, 440.

RANCIÈRE Jacques : 203, 354, 381, 453.

RICHIE Donald : 9-10, 19-21, 24, 27, 46-48, 55, 57, 69, 84, 139, 145, 150-151, 161, 163, 165-166, 171, 173, 187, 189, 192, 195, 229, 247, 258, 265, 362-363, 365, 371, 386, 388, 390, 410, 418, 420.

ROSSET Clément : 39, 375, 430-431, 434, 436, 454-460, 464, 470.

SATO Tadao : 52, 94, 115, 162, 174, 176, 207, 210, 267, 344-345, 441.

SCHEFER Jean Louis : 298-299, 357, 380, 450, 453.

SCHRADER Paul : 9-10, 15, 19-22, 27, 42, 56, 59, 111, 166, 176, 208-211, 387, 405, 410, 461-462.

THOMAS Benjamin : 15, 70, 168, 185, 228, 232, 376, 378, 398, 405-406, 408-410, 418, 422, 451.

YOSHIDA Kijū : 11-12, 15, 28, 30, 55, 67-68, 70, 85, 152, 159, 171, 182-183, 202, 205, 209, 239, 252-254, 256, 259-260, 311, 331, 399, 410, 434, 460, 474.

ZERNIK Clélia : 15-16, 59-60, 68, 175, 209, 307, 346-350, 354-355, 358, 360, 364, 377, 381, 393, 396, 399, 403, 409, 411, 420, 422, 430, 434, 441, 454, 456-457.

ANNEXES – Partie 1

Livret des figures



Fig. 1 : *Printemps tardif*



Fig. 2 : *Fin d'automne*



Fig. 3 : *Printemps tardif*



Fig. 4 : *Fleurs d'équinoxe*



Fig. 5 : *Fleurs d'équinoxe*



Fig. 6 : *Fleurs d'équinoxe*



Fig. 7a et 7b : *Printemps précoce* (trav. av.)



Fig. 8 : *Printemps précoce*

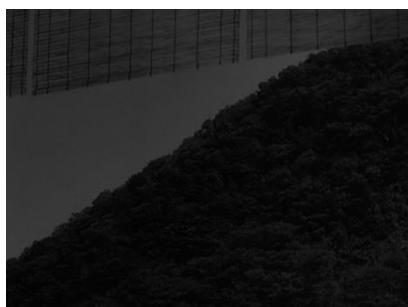


Fig. 9 : *Le Goût du riz...*



Fig. 10 : *Le Goût du riz...*



Fig. 11 : *Le Goût du riz...*



Fig. 12 : *Été précoce*

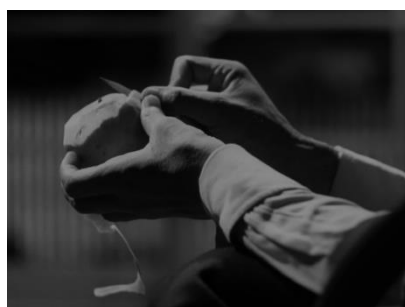


Fig. 13 : *Printemps tardif*



Fig. 14 : *Printemps tardif*



Fig. 15 : *Dernier caprice*



Fig. 16 : *Herbes flottantes*



Fig. 17 : *Voyage à Tokyo*

ANNEXES - Partie 2

Tableaux et schémas

Récapitulation des fonctions

Tableau 1 : La fonction de père

	Détenteur	Relais 1	Relais 2
Rôle matriciel	C. Ryû, <i>Il était un père</i>	C. Iida, <i>Le Fils unique</i>	
<i>Printemps tardif</i>	C. Ryû (père sage)	H. Sugimura (entremise)	
<i>Les Sœurs Munakata</i>	C. Ryû (père sage)		
<i>Été précoce</i>	Ichirô Sugai (bienveillance)	C. Ryû (frère, autorité)	Chieko Higashiyama (mère, autorité)
<i>Voyage à Tokyo</i>	C. Ryû (grand-père)	S. Yamamura (père, autorité)	C. Higashiyama (grand-mère, bienveillance)
<i>Crépuscule à Tokyo</i>	C. Ryû (père sage)		S. Hara (adjuvance)
<i>Fleurs d'Équinoxe</i>	S. Saburi (père, autorité)	Kinuyo Tanaka (bienveillance)	C. Ryû (adjuvance)
<i>Bonjour</i>	C. Ryû (père, autorité)	T. Hayashi (bienveillance)	Y. Kuga (adjuvance)
<i>Herbes flottantes</i>	Ganjirô Nakamura (autorité)	Haruko Sugimura (bienveillance)	
<i>Fin d'automne</i>	Setsuko Hara (mère sage)	S. Saburi, N. Nakamura (entremise, autorité)	C. Ryû (adjuvance)
<i>Dernier caprice</i>	Ganjirô Nakamura (père, autorité)	D. Katô (entremise)	S. Hara (adjuvance)
<i>Le Goût du saké</i>	C. Ryû (père, autorité)	K. Sada (frère, bienveillance)	

Tableau 2 : La fonction de jeune femme

	Détenrice	Relais 1	Relais 2
Rôle matriciel	<i>Printemps tardif</i>		
<i>Printemps tardif</i>	S. Hara (Noriko 1)		
<i>Les Sœurs Munakata</i>	K. Tanaka (Setsuko)	H. Takamine (sœur, adjuvance)	
<i>Été précoce</i>	S. Hara (Noriko 2)		
<i>Le Goût du riz au thé vert</i>	K. Tsujima (Setsuko)		
<i>Voyage à Tokyo</i>	S. Hara (Noriko 3)		
<i>Crépuscule à Tokyo</i>	I. Arima (Akiko)	S. Hara (sœur, adjuvance)	
<i>Fleurs d'Équinoxe</i>	I. Arima (Setsuko)	F. Yamamoto (amie, adjuvance)	Y. Kuga (alter ego)
<i>Bonjour</i>	Y. Kuga (Setsuko)	S. Sawamura (adjuvance)	
<i>Herbes flottantes</i>	A. Wakao (Kayo)		
<i>Fin d'automne</i>	Y. Tsukasa (Ayako)	Le trio d'amis (entremise)	
<i>Dernier caprice</i>	Y. Tsukasa (Noriko)	Ganjirô Nakamura (pôle autorité)	S. Hara (adjuvance)
<i>Le Goût du saké</i>	S. Iwashita (Michiko)		

Tableau 3 : La fonction d'amie

	Détenteur	Relais 1
<i>Printemps tardif</i>	Y. Tsukioka	
<i>Été précoce</i>	C. Awashima	
<i>Le Goût du riz au thé vert</i>	C. Awashima	
<i>Fleurs d'équinoxe</i>	F. Yamamoto	Y. Kuga (alter ego)
<i>Bonjour</i>	Y. Kuga (adjuvance)	K. Sada (adjuvance)
<i>Fin d'automne</i>	M. Okada	
<i>Le Goût du saké</i>	M. Okada (mariée)	

Tableau 4 : La fonction de femme mariée

	Détenteur	Relais 1	Relais 2
Rôle matriciel	H. Sugimura, <i>Printemps tardif</i>	K. Miyake, <i>Été précoce</i>	M. Kogure (<i>Le Goût du riz...</i>), C. Awashima (<i>Printemps précoce</i>)
<i>Printemps tardif</i>	H. Sugimura (entremise)	K. Miyake (altérité)	
<i>Les Sœurs Munakata</i>			
<i>Été précoce</i>	K. Miyake (conseil)		
<i>Le Goût du riz au thé vert</i>	M. Kogure (brouille)	C. Awashima (adjuvance)	
<i>Voyage à Tokyo</i>			
<i>Printemps précoce</i>	C. Awashima (brouille)	K. Urabe (mère, conseil)	C. Nakakita (adjuvance)
<i>Crépuscule à Tokyo</i>	H. Sugimura (entremise)		
<i>Bonjour</i>	K. Miyake (mère)	H. Sugimura (altérité)	
<i>Fin d'automne</i>	K. Miyake (conseil)	S. Sawamura (conseil)	
<i>Dernier caprice</i>	M. Aratama (mère, conseil, adjuvance)	H. Sugimura (altérité)	
<i>Le Goût du saké</i>	K. Miyake (conseil)	H. Sugimura (altérité)	

Tableau 5 : La fonction de jeune homme et prétendant

	Détenteur	Relais 1	Relais 2
Rôle matriciel	<i>Printemps tardif</i>		
<i>Printemps tardif</i>	J. Usami (généreux)	Prétendant inconnu	
<i>Les Sœurs Munakata</i>	K. Uehara (généreux)		
<i>Été précoce</i>	H. Nihonyanagi (<i>tateyaku</i>)	<i>Shoji</i> (disparu)	
<i>Le Goût du riz au thé vert</i>	K. Tsuruta (hybride)	S. Saburi (<i>tateyaku</i>)	
<i>Voyage à Tokyo</i>	<i>Shoji</i> (marié, décédé)		
<i>Crépuscule à Tokyo</i>	M. Taura (lâche)	Prétendant inconnu	
<i>Fleurs d'Équinoxe</i>	K. Sada	Prétendant inconnu	
<i>Bonjour</i>	K. Sada		
<i>Herbes flottantes</i>	H. Kawaguchi (hybride)		
<i>Fin d'automne</i>	K. Sada		
<i>Dernier caprice</i>	A. Takarada (généreux)	Le Taureau (<i>tateyaku</i>)	Prétendant apprécié
<i>Le Goût du saké</i>	T. Yoshida (généreux)	K. Sada (marié, adjuvant)	Prétendant inconnu

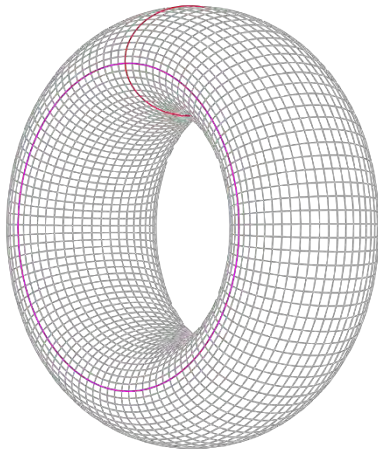
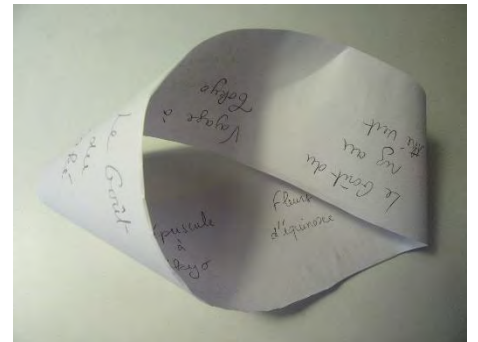
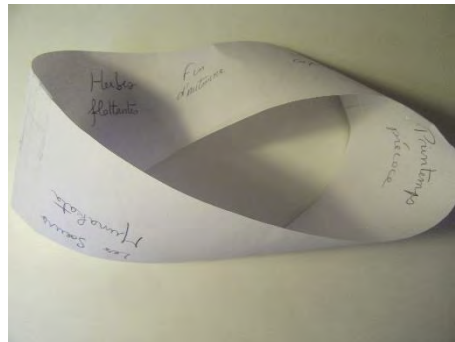
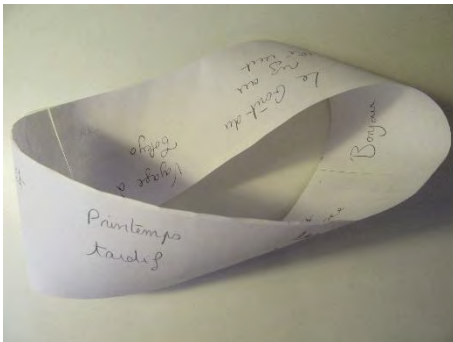


Schéma 1 : Tore de révolution (Krishnavelada, travail personnel, domaine public).



Schéma 2 : Transformation d'un rectangle en tore de révolution (Tomruen, travail personnel, domaine public).



Schémas 3, 4 et 5 : Différentes vues d'un même ruban de Möbius sur lequel s'inscrivent les titres des films d'Ozu (Quentin Barrois, travail personnel).

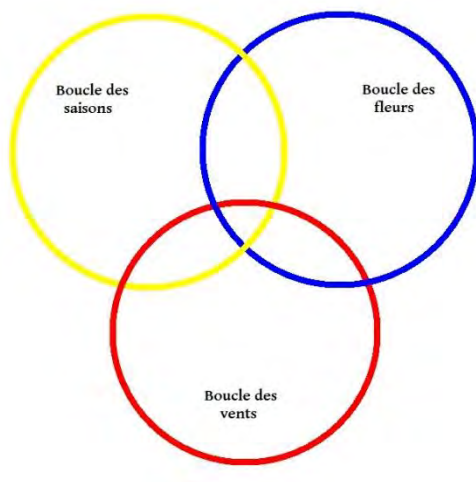


Schéma 6 : Anneaux borroméens organisant les trois boucles ozuiennes.

Récapitulation des chronologies

Tableau 6 : Thèmes majeurs et mineurs des films

	Thème majeur	Thèmes mineurs
<i>Printemps tardif</i>	Mariage de la jeune femme	Remariage, amour déçu.
<i>Les Sœurs Munakata</i>	Relation sœurs	Amour déçu, mariage, deuil.
<i>Été précoce</i>	Relation amicale féminine	Mariage, travail, révolte enfantine.
<i>Le Goût du riz au thé vert</i>	Couple brouillé (mariage arrangé)	Mariage, travail, loisirs.
<i>Voyage à Tokyo</i>	Parents vieillissants, deuil.	Famille étendue, remariage, travail, amitié masculine, révolte enfantine.
<i>Printemps précoce</i>	Couple brouillé (mariage d'amour)	<i>Batsu</i> , travail, adultère, deuil.
<i>Crépuscule à Tokyo</i>	Hommage première période	Amour déçu, relation sœurs, deuil, <i>batsu</i> , mariage.
<i>Fleurs d'équinoxe</i>	Père autoritaire	Mariage, amitié féminine.
<i>Bonjour</i>	Révolte enfantine, langage.	Mariage, voisinage.
<i>Herbes flottantes</i>	Famille alternative	Travail, adultère, mariage.
<i>Fin d'automne</i>	Relation amicale masculine	Mariage, remariage.
<i>Dernier caprice</i>	Famille étendue	Deuil, adultère, mariage, remariage.
<i>Le Goût du saké</i>	Reprise	Mariage, amour déçu.

Tableau 7 : Le mythe fondamental (d'après David Bordwell, p. 59)

<i>Génération 1</i>	1 – Vie de famille : des parents élèvent un enfant.	
	2a – Le parent se sacrifie pour l'enfant.	2b – Séparation des membres de la famille.
<i>Génération 2</i>	3 – Les jeunes grandissent.	
	4 – Les jeunes font des études.	
	5a – Les jeunes trouvent (ont) un travail.	5b – Séparation des membres de la famille.
	6a – Les jeunes se marient.	6b – Séparation des membres de la famille.
	7 – Vie de famille : le couple traverse une crise domestique.	
<i>Génération 3</i>	8 – Vie de famille : le couple élève des enfants.	
	9a – Grands-parents, parents et enfants partagent un foyer.	9b – Séparation des membres de la famille causée par un départ ou un décès.
	10 – La famille se perpétue.	

Tableau 8 : Lignes thématiques

	Mariage	Entre- mise	Adju- vance	Altérité	Brouille	Morale	Deuil	Sœurs	Couple libre
<i>Printemps tardif</i>	Noriko-Shukichi	Shukichi-Masa	Noriko-Aya	Noriko-Onodera					
<i>Les Sœurs Munakata</i>			Le père	Hiroshi-Mashita			Mimura	Setsuko-Mariko	
<i>Été précoce</i>	Noriko-famille	Koichi - parents	Noriko-Fumiko-Aya	Yabe-Shoji	Noriko-Mari-Takako				
<i>Le Goût du riz au thé vert</i>	Setsuko-Taeko	Taeko-Chizu	Setsuko-Mokichi	Taeko-Aya	Taeko-Mokichi				
<i>Voyage à Tokyo</i>	Noriko-parents		Noriko-parents	Kazuo-Kiyoko-Noriko	Shige-Koichi-parents	Amis du père Kiyoko	Tomi		
<i>Printemps précoce</i>			Shoji-Onodera	Shoji-Kawai	Shoji-Masako-Chiyo	<i>Batsu</i>	Jeune fils, Miura		
<i>Crépuscule à Tokyo</i>	Akiko-Ken	Shukichi-Shige		Numata La mère	Akiko-Shukichi	<i>Batsu</i>	Akiko	Akiko-Takako	
<i>Fleurs équinoxe</i>	Setsuko-Taniguchi	Trio d'amis	Yukiko-père	Wataru-Mikami	Wataru-Setsuko	Wataru		Setsuko-Hisako	
<i>Bonjour</i>	Setsuko-Fukui	Kayoko	Tomi-zawa	Parents-voisins	Enfants-parents				
<i>Herbes flottantes</i>	Kayo-Hiroshi			Acteurs	Komajuro-Sumiko	Sensho			Komajuro-Oyoshi
<i>Fin d'automne</i>	Ayako-Goto	Trio d'amis	Ayako-Yuriko-Akiko		Akiko-Ayako				
<i>Dernier caprice</i>	Noriko-famille ; Akiko-Taureau	Manbei-Kitagawa	Fumiko	Akiko-Noriko	Manbei-Fumiko	Fumiko	Manbei, la brasserie	Akiko-Noriko	Manbei-Tsune
<i>Le Goût du saké</i>	Michiko-Shuhei	Shuhei-Kawai	Akiko-Michiko	Shuhei-Sakuma ; Miura-Michiko	Koichi-Akiko				

Tableau 9 : Chronologie thématique du mariage

Origine	1 ^e coexistence	Suites possibles	2 ^e coexistence	Suites possibles
Source commune (la guerre ?)	Printemps tardif	<i>Le Goût du riz...</i> (amour)	<i>Bonjour</i>	Amour déçu
		<i>Fin d'automne</i> (résolution)		Arrangé/amour
		<i>Le Goût du saké</i> (arrangé)	<i>Fin d'automne</i>	Choix Dépassement
	Été précoce	<i>Le Goût du riz...</i> (crise)	<i>Dernier caprice</i>	Choix Arrangé/amour
		Autre...		
	Voyage à Tokyo	<i>Dernier caprice</i> (Akiko)		<i>Le Goût du saké</i>
		<i>Fin d'automne</i> (Akiko)		
		<i>Herbes flottantes-</i> <i>Dernier caprice</i> (amours libres)		
<i>Herbes flottantes</i>	<i>Fleurs d'équinoxe</i>	<i>Printemps précoce</i> (crise amour)		
		<i>Le Goût du saké</i> (crise amour)		
		<i>Bonjour</i> (amour/arrangé sans crise)		

Tableau 10 : Chronologie thématique de l'entremise

Mode d'organisation du mariage	Processus achevé	Processus empêché
Choix de l' <i>ie</i>	<i>Dernier caprice</i>	<i>Été précoce</i>
Survivance de l' <i>ie</i>	<i>Le Goût du saké, Fin d'automne</i>	<i>Fleurs d'équinoxe</i>
Père-tante	<i>Printemps tardif</i>	<i>Crépuscule à Tokyo</i>

Tableau 11 : Chronologie thématique de l'adjuvance

Rôles masculins peu aboutis	Amie alter-ego	Amie accomplie
<i>Le Goût du riz au thé vert, Printemps précoce.</i>	<i>Été précoce, Fleurs d'équinoxe, Le Goût du riz...</i>	<i>Printemps tardif, Dernier caprice</i>

Tableau 12 : Chronologie thématique du deuil

Mort-événement	Mort-surprise	Mort-deuil
<i>Crépuscule à Tokyo</i> (Akiko)	<i>Les Sœurs Munakata</i> (Mimura)	<i>Voyage à Tokyo</i> (Tomi)
		<i>Dernier caprice</i> (Manbei)
<i>Printemps précoce</i> (enfant)	<i>Printemps précoce</i> (Miura)	<i>Voyage à Tokyo</i> (Shoji)
		<i>Été précoce</i> (Shoji)
	<i>Dernier caprice</i> (entreprise)	<i>Voyage à Tokyo</i> (avenir ?)

Tableau 13 : Chronologie de la boucle des saisons

Passé mythique	Ouverture et développement	Spasme revanchard	Dépassement de la crise	Résolution
<i>Bonjour</i>	<i>Printemps tardif</i>	<i>Le Goût du saké</i>	<i>Printemps précoce</i>	<i>Fin d'automne</i>
	<i>Fleurs d'équinoxe</i>			<i>Dernier caprice</i>
	<i>Été précoce</i>			
	<i>Voyage à Tokyo</i>			

Tableau 14 : Chronologie de la boucle des fleurs

Passé mythique	Crise du mariage	Suite de la crise	Résolution
<i>Crépuscule à Tokyo</i> (Akiko, négative)	<i>Le Goût du riz au thé vert</i> (arrangé)	<i>Crépuscule à Tokyo</i> (Takako-Numata, positive)	<i>Herbes flottantes</i> (famille alternative, couple libre)
<i>Sœurs Munakata</i> (Setsuko-Hiroshi, positive)	<i>Printemps précoce</i> (amour)	<i>Sœurs Munakata</i> (Setsuko-Mimura, négative)	

Synthèses structurelles

Tableau 15 : Plans péridiégétiques

Nom du plan	Exemples de contenu	Fonctions possibles	Affect
<i>Plan-pivot</i>	Lieux-repères Vues extérieures depuis l'intérieur Associations narratives	Information Continuité spatiale Continuité expressive Cadre de la narration	Appartenance au monde Identification aux personnages
<i>Plan-passage</i>	Couloirs Espaces extérieurs ouverts (rue) Habités ou désertés	Indiquer la persistance des lieux et l'existence d'autres personnages Passage du temps (présence / absence)	Habitabilité du monde Relativité de l'expérience individuelle et du drame
<i>Plan-influx</i>	Objets, utilisés ou non Portion d'espace composée Lumière mouvante	Exprimer le passage du temps ou de l'émotion	Réceptacle d'émotions polysémiques Commentaire informulé Symbolique locale
<i>Image-monde</i>	Idylles : nature, plages, nuages, montagnes... Motifs : enseignes, miroirs, vases...	Maintenir la fiction dans le tout de l'univers Relier la fiction présente à la filmographie	Réconciliation, accès au tout du monde Immanence du monde Mémoire collective Desir transcendantal

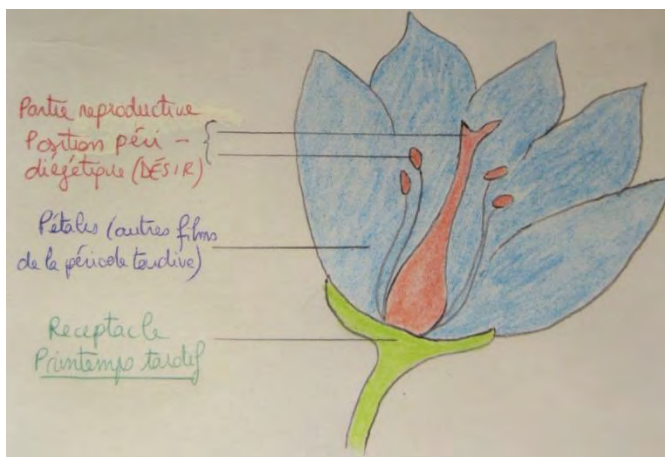


Schéma 7 : Le Tout péridiégétique envisagé comme une fleur

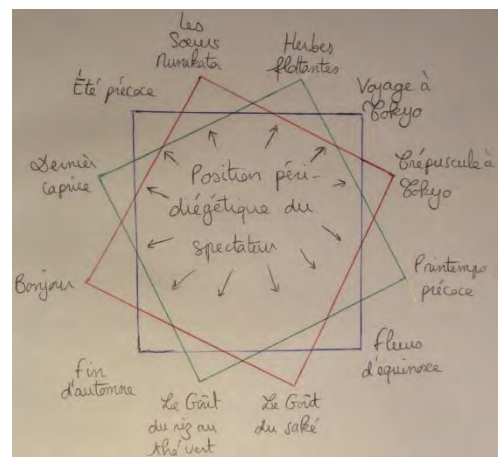


Schéma 8 : Disposition florale des films selon le Tout péridiégétique (*Printemps tardif* se trouvant en dessous)

Tableau 16 : Le système ozuien

Temporalité	Caractéristique principale	Expression	Figures associées	Boucle	Système
<i>Personnage</i>	Quotidienne	Présent constant malgré les réminiscences	Quotidien <i>Plan-influx</i> Univers intérieur	Saisons	Imaginaire-Perceptif
<i>Environnement</i>	Linéaire-progressive	Succession événementielle (causale ou accidentelle)	Cérémonies (mariage-mort) <i>Plan-pivot</i> Futur advenu / passé à venir	Fleurs	Réel-immanent
<i>Monde</i>	Cyclique	Unification de tout en dépit des différences	Multiplicité <i>Plan-passage</i> Éclats de temps	Vents	Symbolique-transcendant
<i>Univers</i>	Atemporelle	Tout qui se maintient dans le changement	Désir <i>Image-monde</i> Tore / Möbius	Anneaux borroméens	Trou central (implexe)

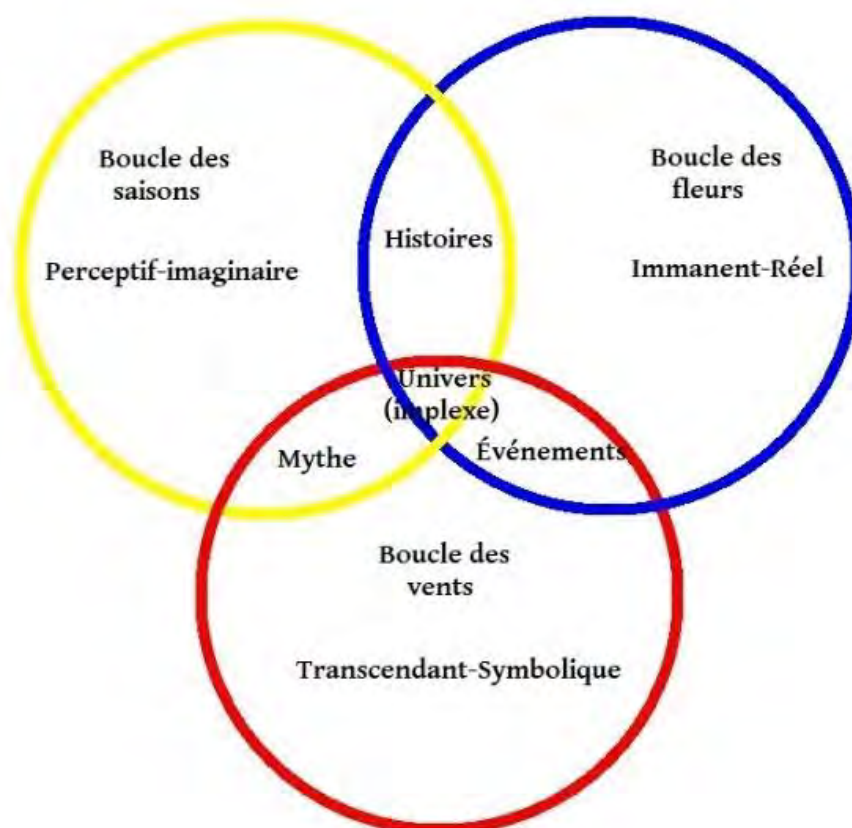


Schéma 9 : Anneaux borroméens organisant le système ozuien

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	1
Avant-propos	3
SOMMAIRE	4
Introduction : Briser le cristal	5
1 – Ozu dans la théorie	7
2 – Approches : en finir avec le culturalisme	18
3 – Revivifier le corpus : l'évidence et le doute	24
4 – Méthode et problématisation : un univers multiple	29
Première partie : Un monde quotidien	40
Ch. I – Des histoires entre évidence de l'intrigue et opacité des situations	43
1 – Incontestablement, des histoires	43
2 – Une autre narration par l'image	57
3 – La quotidianisation par l'indécidable	71
Ch. II – Des acteurs-personnages entre fonction et altérité radicale	90
1 – Typologie des personnages ozuiens	90
2 – Quotidianiser autrui	123
3 – Altérité dans la fonction	144
Ch. III – Un monde filmique entre lois et licences poétiques	159
1 – Rigueur persistante de la forme	159
2 – Positivité véritable de la création	179
3 – Système et ruse conjoints	197
Deuxième partie : Multiplicité du monde	214
Ch. IV – Un univers à explorer : lignes secondaires, réécritures, réinterprétations	217
1 – D'une ligne à l'autre	217
2 – Réécrire pour modifier, corriger, étendre	232
3 – Réinterpréter le même	246

Ch. V – Remakes : des répétitions comme les autres ?	261
1 – <i>Bonjour</i> : le remake technique	262
2 – <i>Herbes flottantes</i> : un remake littéral	272
3 – Du remake au maniérisme	282
Ch. VI – Temporalités des mondes multiples	292
1 – Quel outillage pour les temporalités de l’univers ?	293
2 – Coexistence des possibles	300
3 – Une chronologie tout de même	315
Troisième partie : Des mondes parcourus par le désir	332
Ch. VII – Voir, ne pas voir : le maintien du désir par la persistance du hors-champ	335
1 – Qualité de l’univers	337
2 – Une illusion qui se donne comme telle	351
3 – Avancer dans le monde	364
Ch. VIII – Des Natures mortes aux Artefacts vivants	384
1 – Plans de coupe, natures mortes, <i>pillow-shots</i>	385
2 – Nouvelle typologie des plans péri-diégétiques	399
3 – Les Artefacts vivants, source de désir multidirectionnel	418
Ch. IX – Réparer l’amour du monde	429
1 – Des figures du désir au Désir de monde	430
2 – Dans l’ordre, le chaos	441
3 – Amour inconditionnel du monde	453
Conclusion : Point-virgule	465
1 – Les flots contre le cristal	466
2 – La réalité, ses virtualités et leurs transferts	469
3 – Perspectives	471
LEXIQUE	476
BIBLIOGRAPHIE	483
FILMOGRAPHIE	493
INDEX	496
ANNEXES	500
TABLES DES MATIÈRES	513

**Au-delà des répétitions du cinéma tardif de Yasujirô Ozu :
Variations quotidiennes d'un monde multiple parcouru de désir
(1949-1963)**

Résumé

Cette thèse s'attache à élucider le système de répétitions et de variations structurant l'œuvre de Yasujirô Ozu (1903-1963). Archétype d'auteur-cinéaste, Ozu est connu pour sa forme rigoureuse et la répétitivité apparente de ses fictions. Pourtant, tout en ayant été bien identifié et commenté, ce système n'a encore jamais été étudié comme tel, frontalement et systématiquement. Le premier enjeu de ce travail est donc de revisiter la théorie ozuïenne, pour justifier la prise de distance avec les analyses culturalistes, remettre en question les hiérarchies autour des films ou de leurs thématiques, et réhabiliter les fictions ozuïennes (souvent considérées comme des éléments négligeables). Le second enjeu est de proposer, à l'aide d'analyses formelles rigoureuses et au renfort d'autres champs théoriques, comme la phénoménologie, les études littéraires ou la psychanalyse, un nouveau modèle pour comprendre le cinéma d'Ozu. Celui-ci se construit autour de trois notions-clés. Le quotidien, qui permet d'analyser les histoires, les personnages et la facture même du monde fictionnel. La multiplicité de l'univers, qui admet l'influence réciproque des films et envisage la répétition non plus comme un socle mais comme une dynamique productrice de sens et d'affects. Le désir, enfin, qui accorde une explication à ce complexe de variations qui élaborent une réparation fictionnelle du monde afin d'encourager l'amour inconditionnel de celui-ci.

Mots-clés – Cinéma japonais, Ozu, Variation, Intertextualité, Quotidien, Mondes multiples, Désir, Altérité.

Abstract

This thesis seeks to elucidate the system of repetitions and variations structuring the work of Yasujirô Ozu (1903-1963). Considered as an archetype of an author-filmmaker, Ozu is well-known for his rigorous form and the obvious repetitiveness of his fictions. However, even though this system has been identified and commented on, it has never been frontally and systematically studied. Therefore, the first concern of this work is to revisit Ozuian theory, to justify our distance from culturalist analyses, to question the hierarchies around films or their themes, and rehabilitate Ozuian fictions (often considered as negligible elements). The second concern is to offer, based on rigorous formal analyzes and other theoretical fields such as phenomenology, literary studies or psychoanalysis, a new model for understanding Ozu's cinema. This is built around three key concepts. Everyday life, which allows us to analyze stories, characters and the very structure of the fictional world. Multiplicity of the universe, which accepts the reciprocal influence of films and considers repetition no longer as a base but as a dynamic producing meaning and affects. Desire, finally, which provides an explanation for this complex of variations which develop a fictional repair of the world in order to encourage unconditional love of it.

Key-words – Japanese cinema, Ozu, Variation, Intertextuality, Everyday life, Multiverse, Desire, Alterity.