

[Chroniques](#) > [Cycle Ozu ou le goût de la monotonie](#)



# Le distributeur Carlotta ressort en salles dix bijoux remastérisés parmi les treize films tournés entre 1949 et 1963 par ce grand maître porté à l'introspection des états d'âme familiaux. Focus.

Réalisateur :

Yasujiro Ozu

Genre : Comédie

dramatique

Pays : Japon

---

Partager:



Ressorties : *Printemps tardif* (1949), *Eté 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), *Fin d'automne* (1960), *Le Goût du saké* (1962).

## Yasujiro Ozu, cinéaste-charnière témoin de son époque : du trivial au rituel

Ozu se considérait volontiers comme un simple artisan salarié qui, pour paraphraser Boileau et Voltaire, « *vingt fois sur le métier remettait son ouvrage* » et « *cultivait son carré de jardin zen* ». En l'espace-temps de 54 films entre 1927 et 1963, il excella dans le genre « *shomingeki* » qui se présente comme une hybridation de comédie légère teintée de gravité mélodramatique. Ce registre de film contemporain éclot au Japon à la fin des années 20 et fleurit dans les années 30. La dérision sous-jacente manifeste à la manière d'un Chaplin, d'un Lloyd ou d'un Keaton voire d'un Lubitsch, inspiration définitive d'Ozu, estompe de façon débridée l'arrière-fond nostalgique et allume des contre-feux pour que le cinéma épouse sa fonction distractive de pur divertissement. Ozu dément les stéréotypes du rationalisme occidental qui, à travers un prisme déformant, le voit comme un moine zen ascétique ; ce qu'il se défend d'être et ne sera jamais. Il en viendra à dire que les occidentaux ne comprenaient rien à son cinéma.

Dans les années trente, le cinéaste ne peut oblitérer la dimension sociologique, le contexte larvé de la guerre sino-japonaise et son corollaire de misère et de chômage qui frappe

l'archipel nippon tout en l'abordant par le biais décalé de la satire espiègle et le « petit bout de l'oeil » en quelque sorte comme si il ne se résolvait pas au pessimisme ambiant et affichait au contraire une franche bonhomie apathique.

Contrairement à Kurosawa ou Mizoguchi, Ozu ne participera pas à l'effort de guerre et d'ailleurs ne tournera pas de films édifiants pro-militaristes.

Les années d'après-guerre hâtent la reconstruction d'un Japon profondément meurtri. Le processus d'occidentalisation et au premier chef l'américanisation galopante du pays entraîne un expansionnisme exacerbé et un consumérisme de masse. Deux cultures se font face contre mauvaise fortune bon cœur : l'ancien monde engoncé dans un archaïsme et un anachronisme de surface et le nouveau monde productiviste qui est la force vive du pays. C'est ce point de bascule que décrit minutieusement dans ses films de l'après-guerre le « plus japonisant des cinéastes japonais ».

**« je dis toujours que je suis un fabricant de tofu qui ne fait que**

## **du tofu »**

Ce mantra ozuien lui tient lieu de credo et de profession de foi dans le même temps. Même si la métaphore culinaire est hardie, elle illustre à l'envi la marque de fabrique et le caractère ouvragé et figolé de son travail de mise en scène, son formalisme quasi obsessionnel et cette zénitude qui en découlent. Se servant de sa caméra en position basse comme d'un stéthoscope ou de la baguette d'un sourcier, le réalisateur nippon ausculte la résonance émotionnelle qui sourd de ses acteurs et traque inlassablement ce surgissement.

## **Un cercle familial « sanctuarisé »**

A l'instar du cinéma de Robert Bresson, l'objectif 50mm conforte la vision humaine à hauteur des yeux sauf qu'elle est ici cantonnée à l'accroupissement en tailleur qui est la zen attitude dans les foyers japonais. Par ce dispositif qui instaure un cadre immuable, épuré jusqu'au raffinement, euphémisé au ras du tatami, Ozu ouvre des perspectives insoupçonnées. Il confronte le rituel de la famille japonaise appréhendée dans sa domesticité à la banalité du quotidien. Ces faits et gestes d'apparence insignifiants et ténus sont sublimés par leur répétition et leur dramatisation. Au fond, on retrouve chez Ozu ce même rapport à la transcendance que chez Bresson mais dans la délimitation d'un cercle familial « sanctuarisé ».

Comme dans l'ikebana qui est l'art japonais de la composition florale, Ozu permute sans cesse l'ordonnancement du même bouquet d'actrices et d'acteurs pour leur arracher cette nostalgie distanciée, ces sentiments doux-amers, ce détachement et cet effacement teintés de résignation qui les animent de l'intérieur. Quand l'émotion culmine à son climax, elle retombe d'elle-même et laisse la place au champ vide et aux plans-tampons d'objets et de paysages urbains qui constituent autant de respirations visuelles d'une sereine quiétude qui invitent à la contemplation et à la méditation transcendantale.

### **Ozu , « peintre des natures mortes »**

Dans ses films de la dernière période, le cinéaste radicalise sa vision du monde pour la rétrécir au seul noyau familial. Il se mue en « peintre de natures mortes ». Au lieu d'engendrer la monotonie, l'ordinaire du temps qui s'égrène comme les grains de sable de la clepsydre est prétexte à des variations calquées sur le cycle des saisons qui rythment les différents âges de la vie. Le champ visuel est alors circonscrit aux seuls personnages évoluant dans le confinement d'un espace domestique ba(na)lisé. Une bouilloire à thé trône à l'avant-plan, relique sans âge, comme l'ustensile fonctionnel et décoratif essentiel à la caractérisation d'un intérieur nippon. Ou encore, le plan extradiegétique d'un vase (*Printemps tardif*, 1949) qui ne laisse pas d'interpeller participe de cette esthétique du vide. Le singulier est partie intrinsèque du Tout. Et l'univers supposé contenu dans le vase fait référence à une légende taoïste séculaire. Le récipient symbolise un autre monde coupé de la réalité mais aussi bien l'urne funéraire de la mère défunte, disparue prématurément.

### **Sous l'écorce de l'arbre de vie...**

Avec le kanji (idéogramme) « Mu » signifiant rien, vacuité, néant aussi bien que son contraire : plénitude pour unique ornementation et une bouteille de saké elle-même vide trônant négligemment comme une invitation à une quelconque libation conviviale, la tombe où reposent les cendres d'Ozu à Kita-Kamukara dans le temple Engaku résume par son extrême dépouillement le minimalisme zen qui aura marqué son existence.

Dans ses carnets qui ramassent un agenda informel de près de 35 ans de tournages, il consigne ses impressions fugaces comme de simples haikus aussi bien que ses beuveries (Ozu est un buveur invétéré de saké dans lequel il puise son inspiration) avec son scénariste attitré Kogo Noda au cours de l'élaboration des films de la dernière période notamment. Le cinéaste de *Voyage à Tokyo* (1953) décourage l'exégèse car son parcours d'existence ne sort pas de l'ordinaire. En grattant l'écorce de l'arbre, rien ne transparaît ni ne transpire davantage. Sa vie routinière semble étale comme un plan d'eau dormante, un long

fleuve tranquille sans la moindre aspérité. Il aura oeuvré jour après jour pour les studios Shochiku et vécu auprès de sa vieille mère : une vie totalement dévouée au cinéma à l'exemple de Mikio Naruse qui se voyait aussi comme un humble artisan salarié.

### **O temps, suspends ton vol....**

Au fond, en creusant la banalité des choses de l'existence pour en saisir la poésie évanescence, Ozu n'aura cessé de se constituer une carapace énigmatique et son cinéma d'interpeller et confondre les grilles de lecture du cartésianisme occidental. Ozu filme l'essence des choses, la nostalgie intemporelle d'un monde de transition, l'impermanence de ce monde, sa tristesse sereine que contient à soi seul le concept du « mono no aware ».

Les deux figures récurrentes du style ozuien sont la ponctuation méditative et contemplative et la composition symétrique du cadre. Dans ses films de la dernière période, les plans sont le plus souvent binaires comme les rapports humains qui vont le plus souvent de pair et donc par deux. Les fameux plans-tampons qui interviennent comme des leitmotifs visuels et des pauses extra-diégétiques dans le cours du récit viennent accréditer le flux temporel de l'existence. La démarche ozuienne procède d'une économie de moyens poussée à un dénuement extrême : « *rien ne change jamais que pour mieux se poursuivre. Tout passe, tout évolue, mais tout reste semblable.* »

Filmer invariablement et jusqu'à l'épure le paradigme familial s'est peu à peu imposé au réalisateur comme une évidence dans un rétrécissement de son champ de vision du monde. Dans le même ordre d'idées, Mizoguchi a resserré naturellement l'objectif de sa caméra sur le seul microcosme du monde des geishas avec lequel il partageait tant de secrètes affinités.

Les œuvres ozuiennes de l'avant-guerre traduisent une préoccupation sociologique proche du néo-réalisme. Celles de l'après-guerre circonscrivent le noyau familial traditionnel en voie de délitement. L'américanisation effrénée contribue à aseptiser et uniformiser un univers familial patriarcal en passe

de se désintégrer. Yasujiro Ozu, film après film, montre cette interaction sans esprit de dénonciation mais avec le vague à l'âme et le détachement empreint de mélancolie de ce qui a été et qui se dissout insensiblement dans le temps présent-le yin et le yang-et sa continuité ininterrompue et inexorable.

## **Esthétique et météorologie**

Ozu privilégie à dessein la coupe franche et un montage elliptique favorisant des raccords dans l'axe et dans le mouvement. Pas de fondus-enchaînés car nous sommes dans un continuum spatio-temporel où le temps du sablier est une sédimentation du temps de l'éphéméride. Les petits faits et gestes insignifiants du quotidien impriment une répétition cyclique ancrée dans un présent continu rythmé par les saisons. Quand Naruse file la métaphore climatique et atmosphérique pour qualifier cette dissolution des sentiments qui caractérise ses films, Ozu puise son inspiration dans la palette chronologique des saisons qui symbolisent les différents âges de la vie.



Cadrés le plus souvent à la taille en position assise ou accroupie, les personnages familiers et familiaux de ce petit monde ozuien sont côte à côte la plupart du temps et le cinéaste transgresse allègrement la loi des 180° par le truchement d'improbables champs-contrechamps à fronts renversés où chacun fixe la caméra en plan rapproché et parle laconiquement comme en aparté.

Tout s'interpénètre et entre en harmonie selon l'ordre immuable et la nature intrinsèque des choses. Ce cycle perpétuel des saisons se passe d'ellipses artificielles. Le printemps tardif cède la place à l'été précoce. La fin d'automne enchaîne sans transition sur le printemps précoce tandis que les fleurs d'équinoxe demeurent chaque jour ouvertes puis fermées pendant un même nombre d'heures.

### **Le hiatus entre l'héritage assumé de la tradition et une modernité exhibant ses symboles**

La plupart du temps, les protagonistes des films d'Ozu de sa

maturité sont assis, vêtus à la japonaise, en lotus ou demi-lotus dans l'intimité de leurs maisons ou appartements qui bruissent invariablement de mille clameurs familières : les pépiements de canaris, le carillon de la pendule murale, le buzz cristallin de l'entrée, le charivari des chenapans turbulents, l'ouverture et la fermeture incessantes des shojis, ces panneaux coulissants qui favorisent les claires-voies d'un espace à tiroirs mais aussi les indiscretions pour faciliter la tâche des entremetteurs à conclure ou non des mariages...

On les retrouve au bureau habillés à l'occidentale, dans les bars-restaurants, les gares, les musées, les lieux où ils assistent à un drame Nô ou kabuki comme si ils intégraient pleinement cette appartenance duale à deux mondes en partage, ce hiatus entre l'héritage assumé de la tradition et une modernité exhibant ses symboles. On pense notamment à cette séquence emblématique de *Printemps tardif* où Noriko (Setsuko Hara) et Hattori, l'assistant de son père universitaire s'offrent une escapade à vélo dans la station balnéaire de Kikakamura où vivent le père et la fille. Dans un accord binaire parfait, ils s'appareillent tandis qu'au détour de la route de front de mer qu'ils empruntent apparaît un « chromo » publicitaire à l'effigie d'une bouteille de coca-cola.

### **Les digressions jalonnent de pauses iconographiques l'argument narratif des petits arrangements matrimoniaux**

C'est dans ces lieux circonstanciés, immédiatement identifiables et repérables, qui délimitent leur espace vital que la typologie familiale des personnages ozuiens : père-fille-oncle-tante-collègues de travail, amis fidèles et confidents évoluent comme des poissons dans un bocal ou des grillons dans un vase. Les lieux publics ou non assignent une intemporalité et finissent par abolir le temps tant ils nous paraissent coutumiers et la parole des protagonistes devient alors agissante tout en reflétant cette dichotomie dans une atmosphère où le ton de la conversation est léger ; voire badin sans équivoque. Les disputes et autres chamailleries entre membres d'une même famille se déclarent le plus souvent autour d'une éternelle vieille fille à marier et les situations de conflit sont aisément interchangeables. La routine bureaucratique qui est un facteur d'intégration et

d'émancipation pour la femme en particulier décourage la relation amoureuse et distend les liens familiaux.

Et puis toujours en point d'orgue d'une séquence, ces plans inertes et ces champs vides insérés comme des natures mortes montrent tour à tour des aiguillages de trains, des temples et des vestiges de jardins zen, la frondaison d'un arbre séculaire, des linges sur une corde d'étendage, des objets sans substance inventoriés hic et nunc. Ces digressions jalonnent de pauses iconographiques l'argument narratif des petits arrangements matrimoniaux. Ozu entra à la Shochiku pistonné par son oncle comme assistant-réalisateur et sans doute a-t-il appris sur le tas les arcanes de son art comme un John Ford.

**Le film matriciel de tous les films d'Ozu de la dernière période :  
Printemps tardif**

*Printemps tardif* (1949) est peut-être la quintessence de la comédie familiale ozuienne qui rencontrera un écho dans *Le Grondement de la montagne* (Mikio Naruse, 1953) et dans *Fin*

*d'Automne* (1960) qui est son remake mère-fille.

Ici, la filiation père-fille n'est pas sans équivoque. Elle est quasi oedipienne et l'absence elliptique de la mère en des circonstances non élucidées comme celle du mari noue entre eux des liens encore plus fusionnels qui frisent la relation incestueuse par endroits du film bien que tout porte à croire à l'indéfectibilité d'un sentiment platonique.

En même temps, une relation a pu s'ébaucher entre Setsuko Hara, l'actrice-phare de 6 films d'Ozu et le cinéaste. A la mort d'Ozu en 1963, celle qu'on surnomme « la vierge éternelle » se met définitivement en retrait des studios de cinéma à l'âge de 43 ans telle Garbo en son temps.

Noriko (Setsuko Hara) est totalement dévouée et attachée à son père au point qu'elle n'envisage à aucun moment de quitter Sukichi (Chishu Ryu), son père nourricier, pour un parti aussi beau soit-il. La trame narrative du film a la concision d'un haïku. Et c'est à partir de ce canevas mince et ténu que le réalisateur et son scénariste attitré Kogo Noda vont échafauder toutes leurs intrigues familiales à venir dans une parfaite interchangeabilité des acteurs et des jeux de rôles qui leur sont attribués.

Avec la complicité de sa sœur, redoutable marieuse et entremetteuse, Shukichi en vient à répandre une fausse rumeur de remariage qui n'est qu'un pieux mensonge sacrificiel pour hâter l'émancipation de sa fille de 27 ans et ne pas entraver sa vie future. L'on apprend que le prétendant partage une forte ressemblance avec Gary Cooper sans jamais pouvoir le vérifier de visu à l'écran et pour cause ; le futur marié jouant l'arlésienne. Seules circulent des photos de lui sous le kimono qu'il ne nous est pas donné de voir davantage. Noriko flirte ingénument avec Hattori, l'assistant de son père, qui est déjà engagé maritalement par ailleurs. L'allusion métaphorique aux tranches de cornichon qui bien qu'elles soient coupées, restent collées ensemble est sans ambiguïté. Noriko refuse la relation extra-conjugale quand bien même le mariage de Hattori ne serait pas encore consommé. Ayant marié sa fille, le père doit désormais faire face à l'ordinaire de la solitude. Il épluche

méticuleusement une pomme dont la pelure d'un seul tenant évoque une fine guirlande qui échoit par terre tandis que le ressac de la mer vient définitivement apaiser l'agitation de l'eau dormante. Chez Ozu, la monotonie n'engendre pas la monotonie mais bien au contraire donne un relief et un contour extraordinaire aux événements les plus insignifiants. Elle atteint au sublime.

Vus superficiellement, ces films qui ressassent les mêmes ingrédients dramaturgique comme un cuisinier qui concocterait toujours le même mets en ajoutant seulement les condiments confinent à une forme suprême de la monotonie. A les bien regarder, on a le privilège de les admirer en y trouvant sans cesse de changeants phénomènes qui nous ravissent comme si nous étions absorbés dans la contemplation d'une mer étale.

## **L'empire des signes**

La stylisation extrême du cadre chez Ozu dilate le le temps. Le cinéaste s'appesantit sur l'espace interstitiel, le hors champ, l'air

du temps, le détail incongru perçu en filigrane ou en toile de fond comme ces personnages qui traversent le champ latéralement en arrière-plan d'un plan intérieur de bureau. Ils font corps avec le décor comme des accessoires vivants et sont un contrepoint fonctionnel aux champs vides plus énigmatiques et contemplatifs. Au bureau comme au bar, les personnages sont alignés au cordeau dans une rassurante symétrie. L'agencement et l'ordonnement des lieux familiers de la vie urbaine sont invariables dans leur fonctionnalité. Les acteurs semblent devoir se plier littéralement au format carré du cadre qui les prend en amorce ou leur coupe virtuellement la tête.

La ville est peuplée d'idéogrammes et bariolée de couleurs au néon. A l'instar des derniers opus de Jacques Tati, Ozu confronte le bruissement de la modernité à la nostalgie résignée de la tradition dans un brassage incessant et une imagerie récurrente de chromos publicitaires. L'on s'entiche de ce Japon urbain de pacotille qui scintille de mille enseignes lumineuses dans toute son artificialité et l'on dessille nos yeux sous *L'Empire des signes* selon le mot de Roland Barthes.

Contraint par la Schochiku, Ozu vint sur le tard et presque à contrecœur à la couleur -comme au parlant en son temps -qui s'avère pourtant être une composante essentielle de cette modernisation du pays du soleil levant. Les plans leitmotiv de cheminées d'usines qui sont une respiration obligée dans presque tous ses films y compris *Le Goût du saké* (1962), qui sera ironiquement et comme un pied de nez à la vie son film posthume, se parent d'un vernis de couleurs que l'on ne leur connaissait pas auparavant. Tous les films d'Ozu de cette période partagent une intertextualité où l'humour corrosif et décapant est encore le meilleur exutoire au temps qui passe inexorablement.

« *Comment le Japon a-t-il pu perdre la guerre ?* » demande un ex-mataf passablement éméché à son ancien capitaine lors de retrouvailles dans un bistrot qui est l'épicentre du film. Et de répondre comme en écho à son improbable questionnement :  
« *On serait à New York si on avait gagné la guerre et nos gosses auraient les yeux bleus et joueraient du shamisen. On a bien fait de*

## ARTICLES RECOMMANDÉS



PRINTEMPS  
PRÉCOCE  
Dans "Critiques"



LE FILS UNIQUE  
Dans "Critiques"

## FAUT-IL PERCER LE MYSTÈRE OZU ?

« Y a-t-il un  
"mystère Ozu"? On  
pourrait le croire au  
vu des  
innombrables  
Dans "Chroniques"

## LIRE AUSSI



UNE VALSE DANS  
LES ALLÉES

par Jean-Max Méjean  
| Critiques



LA SAISON DU  
DIABLE

par Anne Milojevic |  
Critiques



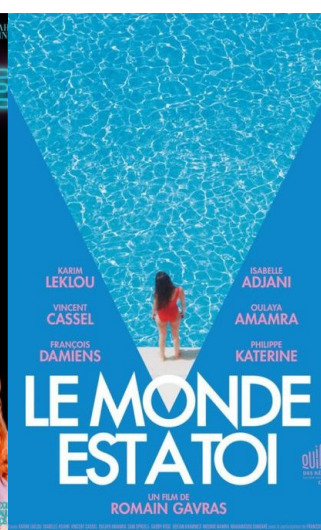
CONTES DE JUILLET

par Anne Milojevic |  
Critiques



ULTRA-RÊVE

par Marion Roset |  
Critiques



LE MONDE EST À TOI

par Marion Roset |  
Critiques



MISSION  
IMPOSSIBLE :  
FALLOUT

par Maxime Lerolle  
Critiques

**SUIVEZ-NOUS**



**REJOINDRE NOTRE ÉQUIPE**

Contactez-nous

**LE SITE**

Mentions légales