

Bonjour

Yasujiro Ozu
Japon, 1959, couleur.



Sommaire

| | |
|--|----|
| Générique, résumé | 2 |
| Autour du film | 3 |
| Le point de vue de Bernard Benoliel : | |
| <i>Les drôles d'espaces de la parole</i> | 8 |
| Déroulant | 17 |
| Analyse d'une séquence | 23 |
| Une image-ricochet | 28 |
| Promenades pédagogiques | 29 |
| Lettre d'un cinéaste | 37 |
| Bibliographie | 39 |

Ce Cahier de notes sur... *Bonjour*
a été réalisé par Bernard Benoliel.

Il est édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*
par l'association *Les enfants de cinéma*.
Avec le soutien du Centre national de la Cinématographie,
ministère de la Culture et de la Communication,
et la Direction générale de l'enseignement scolaire,
le SCÉRÉN-CNDP, ministère de l'Éducation nationale,
de l'Enseignement supérieur et de la Recherche.

Générique

Bonjour

Yasujiro Ozu, Japon, 1959

94 minutes, couleur (Agfa-Shochikucolor).

Titre original : *Ohayo*.

Réalisateur : Yasujiro Ozu. **Scénario** : Kogo Noda, Yasujiro Ozu. **Image** : Yuharu Atsuta. **Lumière** : Akira Aomatsu. **Son** : Yoshisaburo Senoo. **Décors** : Tatsuo Hamada. **Musique** : Toshiro Mayuzumi. **Montage** : Yoshiyasu Hamamura. **Production** : Shochiku – studios d’Ofuna (Shizuo Yamauchi).

Interprétation : Keiji Sada (le professeur d’anglais), Yoshiko Kuga (Setsuko), Chishu Ryu (M. Hayashi), Kuniko Miyake (Mme Hayashi), Koji Shidara (Minoru, l’aîné), Masahiko Shimazu (Isamu, le cadet), Haruko Sugimura (Mme Haraguchi, la présidente), Hajime Shirata (Kozo), Haruo Tanaka (M. Haraguchi), Eiko Miyoshi (Grand-mère Haraguchi), Masuo Fujiki (Zen’ichi), Toyo Takahashi (Mme Okubo), Eijiro Tono (M. Tomizawa), Teruko Nagaoka (Mme Tomizawa), Fujio Suga (le professeur de Minoru), Kyoko Izumi (la femme « moderne »), Akira Oizumi (le compagnon de la jeune femme « moderne »)...

Distribution au Japon : 12 mai 1959.

Distribution en France (Paris) : 12 janvier 1994.

Résumé

Banlieue de Tokyo : de la vie de quelques familles dans un quartier de petites maisons voisines. Madame Okubo et Madame Tomizawa soupçonnent Madame Haraguchi, la présidente de l’Association des femmes – qui elle-même soupçonne Madame Hayashi sa trésorière –, d’avoir détourné l’argent des cotisations pour s’acheter un lave-linge.

Sur le chemin de l’école, leurs enfants jouent à devenir pétomanes, regardent le sumo sur le téléviseur des voisins – un jeune couple « moderne » – plutôt que d’apprendre leur leçon d’anglais, et Minoru et Isamu, les deux garçons de Madame Hayashi, réclament à cor et à cri une télévision.

Setsuko, la sœur cadette de Madame Hayashi, confie au beau professeur d’anglais au chômage des traductions professionnelles.

La présidente se rend chez sa trésorière et l’accuse à mots de mentir, avant de découvrir que sa propre mère, une femme âgée, avait omis de lui remettre les fameuses cotisations. Elle retourne s’excuser, l’incident paraît clos.

Le soir, Minoru, l’aîné, réclame encore une TV, défie l’autorité de son père en critiquant ouvertement l’hypocrisie des relations quotidiennes entre adultes et décrète, suivi par son frère, une grève illimitée de la parole. Le lendemain matin, ils ne disent même pas « bonjour » à Madame Haraguchi, persuadée d’être victime de l’affaire des cotisations.

Pendant ce temps, Setsuko continue d’apporter du travail au professeur d’anglais, Monsieur Hayashi craint en achetant un téléviseur d’être atteint du « syndrome d’abêtissement collectif » et les enfants gardent le silence chez eux comme en classe.

Le dimanche, le couple « moderne » prépare son déménagement, Setsuko étend du linge et le maître d’école de Minoru vient frapper à la porte. Les enfants en profitent pour fuguer. Le soir venu, c’est le professeur d’anglais qui les retrouve et les ramène à domicile. Et dans le couloir : un grand carton contenant une télévision que Monsieur Hayashi a achetée à Monsieur Tomizawa, un retraité déprimé reconverti en représentant d’appareils électriques. Minoru et Isamu cessent leur grève sur le champ et, le lendemain matin, adressent un grand « bonjour » à Madame Haraguchi qui, décidément, n’y comprend plus rien.

Sur le chemin de l’école, les enfants jouent encore, avec plus ou moins de succès, à devenir grands pétomanes.

Sur le quai, en attendant le train, Setsuko et le professeur d’anglais se rapprochent et parlent du temps qu’il fait.

Les caleçons du fils de la présidente – qui s’est trop appliqué au jeu des pets... – sèchent au vent.

Autour du film



Ses *Carnets* en témoignent avec précision : du 28 janvier au 19 avril 1959, le cinéaste japonais Yasujiro Ozu, entré dans sa cinquante-sixième année, tourne *Bonjour*. Il enregistre aux studios de la Shochiku entre quinze et trente plans par jour, tourne à un rythme régulier en semaine avec repos le dimanche, se sent souvent fatigué (gueule de bois, maux de ventre), prépare le soir, chez lui, le story-board des plans à tourner le lendemain, travaille entouré d'une équipe et d'amis fidèles, répète les dialogues avec ses acteurs et peut faire de nombreuses prises pour un seul plan, veille lui-même à certains détails (tissus des rideaux, imprimés des costumes traditionnels), suit avec grand intérêt les tournois de sumo à la télévision. Il ne filme pas *Bonjour* – quelques jours de la vie quotidienne de fa-

milles voisins dans la banlieue de Tokyo – en suivant l'ordre chronologique du récit, plutôt en filmant tous les plans d'un même lieu à la suite, « maison » par « maison » : « Vendredi 13 mars : studios. Douzième jour : La maison Hayashi. 15 plans. (...) Tournage jusqu'à 18h. Retour à la maison : bain, saké, etc. Frimas de printemps¹. » Pendant le tournage, il apprend que le prix de l'Académie des arts lui a été décerné – la première fois qu'il revient à un cinéaste. *Bonjour* est le cinquantième film d'Ozu.

Bonjour n'est que sa deuxième œuvre en couleur, lui qui avait déjà attendu 1936 (*Un fils unique*) pour passer au film parlant et s'en tiendra toute son œuvre à un même format d'image, hérité du muet. Devenu réalisateur en 1927, Ozu se

détourne presque tout de suite des films historiques pour tourner des bandes comiques, voire burlesques, ou des films policiers, puis des drames sociaux et familiaux, enfin des films sur la vie de tous les jours dans le Japon urbain et contemporain : le Japon de l'expansion industrielle et culturelle « à l'occidentale » dans les années 1920 d'abord, celui de la crise des années 1930 ensuite, celui du traumatisme de la défaite dans l'immédiat après-guerre, enfin le Japon de la reconstruction et de la croissance économique au temps de l'occupation américaine (années 1950).

L'invention d'une mise en scène

À peu près au moment où il opte pour la couleur, la caméra d'Ozu s'immobilise définitivement. En effet, longtemps sous influence du dynamisme et de l'inventivité d'un cinéma américain qu'il adore et dévore dans sa jeunesse (William S. Hart, Harold Lloyd, Ernst Lubitsch...), le cinéaste adopte travellings, panoramiques, plans subjectifs, fondus enchaînés, fondus au noir et autres procédés ou effets cinématographiques courants. Mais dès les années 1930, il expérimente, puis recourt de plus en plus à une position de caméra particulière, cadrant le plan depuis le ras du sol et en plan fixe, avec souvent un effet de légère contre-plongée et de (faux) regard caméra des personnages. Il systématise ce choix esthétique après guerre, donnant à chacun de ses films une forme singulière, unique même et immédiatement reconnaissable. De même, il ne se sert jamais du gros plan et presque jamais de la vue en plongée. Dès les années 1930 encore, à partir de *Gosses*

de *Tokyo* selon Ozu lui-même, il décide de terminer chaque scène *cut*, raccordant avec la suivante sans ménager de transition optique et osant ainsi d'étonnantes ellipses de temps et d'espace. À vrai dire, Ozu invente des transitions entre certaines séquences : des plans vidés de présence humaine ; plans d'intérieurs, plans d'un immeuble ou d'une forêt ; plans fixes et désertés certes, mais plans mobiles (le mouvement de pendule d'une horloge dans la pièce principale, une théière fumante, un bâton d'encens) et animés (la lumière dans un couloir, le vent qui agite les arbres, la couleur vive d'un objet)². Plans à la simplicité énigmatique, plans « philosophiques » indiquant peut-être la permanence des choses et du monde par-delà l'impermanence des êtres et de leurs actions. Ou comment le « vide » contient toujours le « plein ».

À l'inverse, et bien que cette persistance soit moins marquée que ses autres partis pris, le cinéma d'Ozu dans les années 1950 n'a pas totalement abandonné certains principes ou allusions au style « classique » hollywoodien : des films très découpés (*Bonjour* compte plus de huit cents plans en quatre-vingt-quatorze minutes de film) ; un montage en champ/contrechamp des scènes dialoguées et une durée relativement brève pour chaque plan (sept secondes en moyenne dans *Bonjour*)³ ; un goût savant pour la profondeur du champ et les emboîtements de cadres dans le plan, un goût hérité du *Citizen Kane* de Welles (1941) et des *Plus Belles Années de notre vie* de William Wyler (1944) – le chef opérateur Gregg Toland derrière la caméra, dans ces deux cas – ; et puis encore cette drôle d'allusion à Gary Cooper entre les deux amies de *Prin-*



temps tardif (1949), ou ce jeu des références dont Ozu, « cinéaste cinéphile » toute sa vie, ne s'est jamais complètement défait : dans nombre de ses films des années 1930, il décorait les intérieurs japonais de ses personnages d'affiches de films américains. Mais dans *Crépuscule à Tokyo* (1957) surgit encore une image géante de Robert Mitchum sur le mur du fond d'un sombre restaurant... Et dans *Bonjour*, l'affiche de *The Defiant Ones* (*La Chaîne*, Stanley Kramer, 1958) orne l'un des murs du salon du jeune couple « moderne »⁴. De même *Bonjour*, comédie certes douce-amère inspirée d'un des propres films d'Ozu (*Gosses de Tokyo*, 1932), se souvient quand même d'un genre et d'un effet cinématographique : le burlesque et le gag, qui avaient donné au jeune homme, dès les années 1920, l'envie de faire du cinéma à son tour.

Un cinéaste bien entouré



Yasujiro Ozu (à gauche) avec, à ses côtés, Kogo Noda.

C'est la Shochiku qui produit *Bonjour*, un studio réputé, l'un des plus importants du Japon et fondé en 1920, historiquement le deuxième après la Nikkatsu (1912) ; Ozu entre à la Shochiku à l'été 1923 comme assistant caméraman et réalise là ses cinquante-quatre films⁵, du premier (1927) au dernier (1962), à trois exceptions près dans les années 1950. Estimé au Japon dès les années 1930 et considéré dans sa dernière décennie de pleine activité comme le plus célèbre réalisateur du studio, Ozu fut toute sa vie un « employé modèle », à la

manière de ces salariés et « cols blancs » de la petite et moyenne bourgeoisie qu'il n'a cessé de représenter de film en film.

Cette constance et cette insistance à creuser un même sillon (même compagnie, même genre cinématographique), cette loyauté, contribuent à définir l'art d'Ozu, de même sa fidélité à un entourage artistique qui crée autour de lui (et lui parmi eux) une bande, un groupe régi par des règles et des codes partagés, une petite communauté culturelle en somme à la manière de quelques rares auteurs de l'histoire du cinéma (Eastwood, Fassbinder, Ford, Jean Vigo s'il en avait eu le temps) : ainsi, Shiro Kido, à la tête de la Shochiku depuis 1924, organisant et rationalisant la production sur le modèle des *majors* hollywoodiennes, créant une *Shochiku's touch* (des films sur les liens familiaux, en prise avec la vie quotidienne, attentifs à la désagrégation des traditions), reconnaissant à ses cinéastes sous contrat la responsabilité du résultat final, toujours présent de la compagnie quand Ozu réalise *Bonjour*. Et il en va de même – tous au générique de *Bonjour* – pour : Tatsuo Hamada, son chef-décorateur depuis 1934 ; Yoshiyasu Hamamura, le monteur de la plupart de ses films d'après-guerre et Yuharu Atsuta, son principal chef-opérateur depuis 1937 (et proche collaborateur depuis 1929...). Quant aux acteurs et actrices d'à partir de 1949 (*Printemps tardif*, film pivot et chef-d'œuvre d'Ozu), il importe de citer – et même si elle n'apparaît pas dans *Bonjour* – Setsuko Hara, immense vedette du cinéma japonais et égérie d'Ozu ; Eijiro Tono (dans *Bonjour*, le retraité qui finit par retrouver du travail) ; Haruko Sugimura (la présidente) ; le jeune premier Keiji Sada (le professeur d'anglais) ; et encore Chishu Ryu (le père), un acteur ayant joué pour Ozu depuis le début des années 1930 jusqu'à la fin (*Il était un père*, *Printemps tardif*, *Voyage à Tokyo*, *Le Goût du saké*...) et incarnant sur la durée une relation acteur/cinéaste comme il n'en existe peut-être pas d'équivalent.

Mais de tous les collaborateurs d'Ozu, il en est encore un qui revêt une importance particulière : le scénariste Kogo Noda, à la tête dès 1928 du département Scénario de la Shochiku. Après une première phase de travail en commun (1927-1935), puis une longue pause, les deux hommes signent ensemble, de 1949 (toujours *Printemps tardif*) jusqu'au *Goût du saké* (1962), tous les scénarios du cinéaste sans exception. On peut même dire qu'Ozu, au cours de cette dernière période de

son œuvre et de sa vie, fit littéralement retraite dans la maison de Noda. Et de leur méthode, il demeure un heureux témoignage, celui de Shizu Noda, la veuve du scénariste :

« Pour eux, le travail était comme un jeu. (...) Ils buvaient sans doute plus qu'ils ne travaillaient. Ils ne se levaient pas avant 9h. Venait ensuite l'heure du bain. (...) Après le bain, ils prenaient leur petit-déjeuner. Ils buvaient trois flacons de saké avec leur petit-déjeuner. Après le petit-déjeuner, ils faisaient une sieste. Jusqu'à 13h environ. Puis, ils se levaient et allaient se promener. Ils parlaient pendant deux heures environ. (...) Ensuite, ils rentraient et travaillaient de 16h à 18h environ. Ils commençaient à dîner entre 18h et 19h. Pendant le repas, ils buvaient encore cinq flacons de saké. Ils terminaient vers 20h. Quand ils étaient en forme, ils reprenaient le travail illico et ce, jusqu'à minuit. Quand finalement ils s'arrêtaient, ils mangeaient à nouveau. (...) Puis, au lit. C'était comme cela tous les jours. Quand ils s'y mettaient, ils terminaient un scénario en un mois. Mais cela prenait longtemps pour en arriver là (...) : deux mois. Trois mois au total, ce qui veut dire cent bouteilles de saké par scénario. (...) Sans compter les visiteurs⁶. »

1959, l'année décisive

Pour exemplaire qu'en soient sa technique et sa longévité, la productivité d'Ozu n'est pas un cas isolé dans le cinéma de son pays – ni même comparé au modèle américain. Et s'il réalise, au temps de sa jeunesse, dix-neuf films entre 1927 et 1930⁷, le cinéma japonais en tourne entre six cents et huit cents par an durant cette même décennie – soit la production cinématographique la plus importante au monde – et, en 1960, il produit et distribue encore plus de cinq cent cinquante films... 1959, l'année du tournage de *Bonjour*, correspond à l'acmé de l'in-



dustrie cinématographique japonaise – elle-même en phase avec une expansion économique sans précédent du pays tout entier – avant une révision des chiffres à la baisse à partir de 1962, avant la concurrence de la télévision et de films indépendants, avant l'avènement d'une nouvelle génération de cinéastes.

À plus d'un titre, 1959 restera l'année charnière, comme en témoignent encore les propos récents du cinéaste Kiju Yoshida : « En 1959, il s'est produit un événement majeur : le mariage de l'empereur a été retransmis à la télévision, et des millions de Japonais se sont équipés en télé à ce moment-là. Cela a porté un coup très violent aux compagnies de cinéma. Il y a eu des faillites, et beaucoup de travailleurs du cinéma sont partis à la télévision. C'est aussi à cause, ou grâce à cette crise des studios que des réalisateurs comme Oshima ou moi avons pu prendre notre indépendance, ce qui signifiait que nous financions nous-mêmes nos films : on tournait le plus vite possible, en dépensant le moins possible. Peu de comédiens, presque pas d'éclairages, c'était quasiment des "films privés". Mais malgré ces contraintes, on jouissait d'une certaine liberté, on pouvait aborder des thèmes nouveaux et différents⁸. »

C'est très précisément le 14 janvier 1959 que le pays célèbre les fiançailles du prince héritier, Akihito, fils de l'empereur Hirohito, et de Shoda Michiko, ainsi que leur mariage le 10

avril de la même année. Concordance des temps : c'est aussi entre janvier et avril qu'Ozu tourne *Bonjour*, une comédie où la télévision joue un rôle déterminant.

Ozu, d'hier et d'aujourd'hui

Au début des années 1960, de jeunes cinéastes comme Shohei Imamura (assistant d'Ozu pour trois films⁹), Yoshida ou Nagisa Oshima, figures de proue d'un cinéma protestataire, engagé, conscient des désirs et des rages qui agitent la jeunesse japonaise, critiquent le cinéma d'Ozu jugé trop rigide et immuable, conservateur et passéiste, en somme systématique et irresponsable. Et il suffit de prendre conscience qu'un an seulement sépare *Bonjour* de *Nuit et brouillard du Japon* d'Oshima (1960) pour mesurer la distance désormais entre des mondes cinématographiques autrefois plus unifiés¹⁰.

Le temps aidant, Ozu redeviendra un exemple pour nombre de cinéastes japonais et une référence à l'étranger (Paul Schrader, Wim Wenders, Aki Kaurismäki, Hou Hsiao Hsien...)¹¹. Les uns et les autres vantent désormais la beauté formelle de l'œuvre, des films hantés par le temps qui passe et survit à tous, par des mutations irréversibles, l'uniformisation des modes de vie, des mœurs et des consciences, par une forme de douce amnésie collective, la brusque résurgence de souvenirs de la guerre, la séparation entre les êtres. Du monde qui change sous les yeux d'Ozu, un seul exemple pris dans *Bonjour*, un exemple souriant et minimal (l'art d'Ozu est aussi celui de la miniature) : les deux enfants de la famille Hayashi ont fugué et restent introuvables, la nuit est tombée, les parents s'inquiètent. Alerté par leur jeune tante et pour lui manifester indirectement ses sentiments (ils s'aiment sans oser se l'avouer), le professeur d'anglais décide de partir à la recherche des deux garnements. C'est alors que la sœur aînée du professeur, d'un mot, lui conseille de chercher du côté de la gare, imaginant qu'ils ont pu se réfugier dans la salle de cinéma toute proche (séquence 29, voir Déroulant). Et quand il les aura retrouvés effectivement, on apprend qu'ils étaient bien près de la gare, mais pour regarder la télévision dans la vitrine du vendeur. Où l'on comprend que la sœur aînée avait vu juste (le pouvoir des images) en pensant faux, c'est-à-dire en se réf-

rant instinctivement aux codes en vigueur dans son monde à elle (le cinéma, pratique collective de sa génération¹²), quand il lui aurait fallu être capable de penser les temps modernes (la télévision, pratique individuelle et de masse de la génération des enfants). Peut-on dire plus discrètement ce qui, d'une génération l'autre, change, presque invisiblement parfois, mais à coup sûr ? Et n'est-ce pas cet art minimal qui, à la vision d'un film d'Ozu, émeut le spectateur d'hier et d'aujourd'hui ?

Né le 12 décembre 1903, Yasujiro Ozu meurt le jour même de son soixantième anniversaire.

¹ Yasujiro Ozu, *Carnets*, référence citée en Bibliographie.

² C'est donc une approximation que de désigner ces plans comme des « natures mortes » et l'expression anglaise, en l'occurrence, vaut mieux : *still life*.

³ Les informations sur le nombre et la durée moyenne des plans proviennent du livre de David Bordwell, cité en Bibliographie.

⁴ Dans cette même maison, on devine aussi l'affiche d'un film français : *Les Amants*, Louis Malle, 1958.

⁵ Sur les cinquante-quatre films d'Ozu, trente-six sont aujourd'hui conservés, certains de ses débuts seulement en partie, et des dix-neuf qu'il tourne entre 1927 et 1930 il n'en reste aujourd'hui que quatre.

⁶ Extrait du film de Kazuo Inoue, *J'ai vécu, mais...*, sous-titré : *Une biographie de Yasujiro Ozu*. Ce documentaire, réalisé en 1983 pour commémorer les vingt ans de la mort du cinéaste, a été édité en DVD (coffret Carlotta, vol. 2).

De leur travail en commun, Ozu a dit : « Lorsque je travaille avec Noda, nous collaborons jusqu'aux plus infimes détails des costumes et des décors, les images qu'il se fait d'eux sont toujours en accord avec les miennes : nos idées ne se contredisent jamais. » (propos tenus en 1952, repris dans *Positif*, février 1978).

⁷ À titre d'équivalence, le jeune Frank Capra boucle à Hollywood sept films pour la Columbia dans la seule année 1928.

⁸ Kiju Yoshida, entretien avec Jean-Philippe Tessé, *Cahiers du cinéma*, n° 633, avril 2008. Yoshida a aussi consacré un essai à Ozu (cité en Bibliographie).

⁹ *Été précoce* (1951), *Le Goût du riz au thé vert* (1952), *Voyage à Tokyo* (1953).

¹⁰ Écho à chaud de la révolte de la jeunesse contre le renouvellement du traité de sécurité américano-japonais, le film d'Oshima fait scandale et provoque le départ du cinéaste de la Shochiku. À ce propos, on peut lire : « Protestation contre le massacre de *Nuit et brouillard du Japon* », dans Nagisa Oshima : *Écrits (1956-1978) - Dissolution et jaillissement*, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1980. Dans ce même volume, un brûlot d'Oshima, publié pour la première fois en août 1959 et intitulé : *Observations sur « Le lion endormi Shochiku Ofuna »*, mérite le détour. Strictement contemporain de la sortie de *Bonjour*, c'est une attaque en règle contre les méthodes et le style du studio d'Ozu, et si le nom du « cinéaste maison » n'y est jamais prononcé, il n'en résonne pas moins aux quatre coins du texte.

¹¹ En France, il a fallu attendre janvier 1978 pour que soit enfin distribuée une de ses œuvres, *Voyage à Tokyo*, quinze ans après la mort du cinéaste et vingt-cinq ans après le tournage de ce film.

¹² À la fin d'une conversation avec une de ses voisines, Madame Okubo fait elle aussi allusion au cinéma comme à cet art hebdomadaire, partagé par le plus grand nombre (séquence 7).



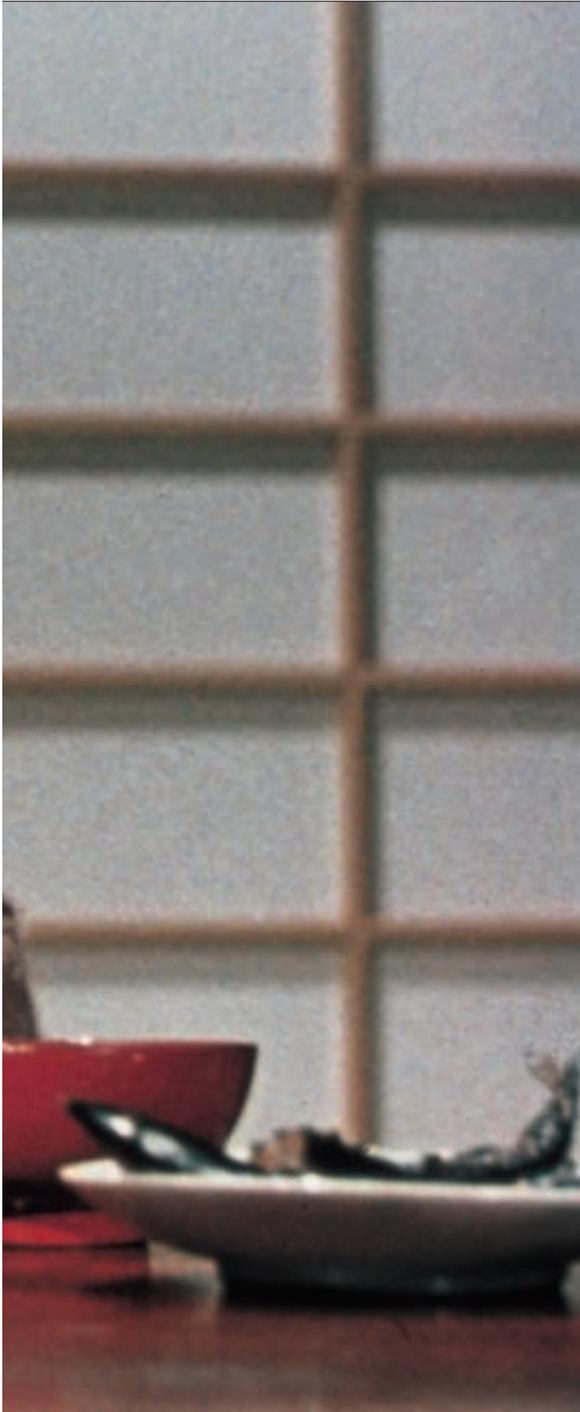
Les drôles d'espaces de la parole

par Bernard Benoliel

En 1960, Yasujiro Ozu évoque nombre de ses films pour la revue japonaise *Kinema Jumbo*¹, et parmi eux *Bonjour* tourné l'année précédente : « J'ai pensé à cette histoire pendant longtemps. On peut bavarder à l'infini sur des choses insignifiantes, mais quand on arrive à l'essentiel, il est très difficile de dire quoi que ce soit. Je voulais faire un film sur cela bien que sachant qu'il serait très difficile d'exprimer ce genre de situation. (...) Au début, je pensais que cette histoire pourrait être plus calme et plus sobre. Mais professionnellement, comme je pensais à faire de l'argent, j'ai rendu l'histoire plus humoristique. En fait, il serait plus juste de dire que je désirais que les gens viennent voir ce film plutôt que de faire de l'argent. »

Relations et dépendances

Ces propos d'Ozu rappellent au premier abord une des belles singularités du cinéaste : loin de traiter de sujets spectaculaires, un désir au contraire d'observer avec insistance la vie quotidienne pour la transfigurer en fictions populaires. Des propos qui invitent aussi à penser que le sujet principal de *Bonjour* serait incarné par deux personnages en particulier, pas forcément les plus en vue dans le récit (mais on verra la valeur toute relative de cette dernière impression) : le professeur d'anglais et la jolie Setsuko, deux jeunes personnes timides qui éprouvent sans doute la naissance de l'amour en leur for intérieur, n'en laissent rien paraître (sauf une affabilité accentuée et réciproque) et recourent à des conversations passe-partout plutôt que d'oser un aveu : « On peut bavarder à l'infini sur des choses insignifiantes, mais quand on arrive à l'essentiel, il est très difficile de dire quoi que ce soit. » Et ces deux personnages seraient d'autant plus le sujet principal que les noms des deux acteurs : Keiji Sada dans le rôle du professeur et Yoshiko Kuga dans celui de la jeune femme, vedettes du cinéma japonais de l'époque, apparaissent les premiers au générique². Dans ce cas, et comme le dit aussi Ozu avec un repentir, la part comique de *Bonjour* serait venue après, en plus (plus-value), comme un ajout commercial donc et non comme l'indispen-





sable contrepoint qu'elle représente. Car la vision de *Bonjour* contredit la relecture par Ozu du scénario de *Bonjour* : est-ce dû à la photogénie des deux garnements, en particulier à la bouille et à la gestuelle irrésistible du plus petit des deux, Isamu ? À l'effet causé par l'irruption de l'objet télévision dans l'univers codé et très « japonisant » d'Ozu ? L'impression semble bien inverse, celle d'une intrigue principale construite autour des enfants et d'une intrigue secondaire faite d'une histoire d'amour balbutiante, matière plus « ordinaire » somme toute de beaucoup de films du cinéaste. Oui, mais à la réflexion, on peut en dire autant de la télévision comme apparition d'un signe moderne dans l'espace traditionnel ; il suffit de penser au panneau « Drink Coca-Cola » sur le chemin de la plage dans *Printemps tardif*, à l'enseigne lumineuse « New Japan » qui ouvre *Dernier Caprice* ou aux images de base-ball dans *Le Goût du saké*. Et puis, qui dit que le ressort principal de *Bonjour* n'est pas plutôt le jeu du pet à la commande inventé par les enfants

ou cette histoire de commères et de cotisations envolées, ou encore la crise qui couve et trouve sa forme paradoxale dans la « grève de la parole » des deux frères ?

Il n'y a pas une intrigue principale et des intrigues secondaires, aucun récit ne l'emporte sur un autre ni n'importe davantage, chaque fiction occupe le centre du film, ce qui revient à laisser le centre vide (le hors-champ aussi tant l'espace du film, autosuffisant, fonctionne quasiment en autarcie). Autrement dit, encore plus visiblement dans *Bonjour* qui accumule les entrées et les pistes, Ozu se refuse à faire « toute une histoire » d'une seule histoire. Au contraire, toutes apparaissent à égalité, *sur le même plan*, relatives en somme et c'est là sans doute que s'expriment au mieux le réalisme d'Ozu et son goût « démocratique » pour la vie des autres – de même, aucun rôle ne peut être qualifié de principal, ni aucun jeu d'acteur de « remarquable ». La narration procède et progresse ainsi par petits blocs égaux, juxtaposés en apparence, mais du fait même

de leur égalité de statut et d'une commune humanité, bien davantage imbriqués les uns dans les autres, les uns au service des autres, relatifs cette fois dans le sens d'une relation entre eux. Loin d'être plaquée, parallèle ou à la traîne de l'histoire d'amour de ces jeunes gens qui parlent pour ne rien dire au lieu de trouver leurs mots, la rébellion cocasse des enfants au nom de la télévision (et, en conséquence, leur refus du langage des adultes) éclaire ainsi les silences de l'histoire « principale » ; plus encore, l'une devient le commentaire explicite ou le sous-texte révélé de l'autre, presque sa métaphore. Elle lui devient indispensable, au même titre que l'une ou l'autre des différentes histoires en cours, sachant qu'elle-même entretient à l'identique des relations de dépendance à son milieu narratif. Ainsi, le père, au retour du travail, reprochant à ses garçons trop turbulents d'être de vraies pipelettes (« Les enfants, ça se tait ! ») en un écho évident à l'activité journalière des commères du quartier (séquence 16). De même – et l'on imagine Ozu et son scénariste, Kogo Noda, jouer et s'amuser de leur virtuosité –, l'avènement de Monsieur Tomizawa dans *Bonjour* : il apparaît pour la première fois après trente-cinq minutes de film (séquence 15), donc bien longtemps après le travail de présentation des uns et des autres, et il apparaît au bar « Le Monde », c'est-à-dire loin du lotissement composé des cinq maisons du récit, même ses propos jurent avec le ton plutôt guilleret de *Bonjour*. Mais son histoire à ce moment-là et qu'il raconte au père des enfants rebelles, celle d'un retraité déprimé, va le rattacher à son milieu narratif après coup. C'est par lui, et même en partie pour lui qui a retrouvé un travail de représentant en électroménager, que le père finit par acheter une télévision ; de fait, c'est de lui que vient la solution à une des intrigues dont il sera resté à l'écart tout le film. Etc.

Bonjour fonctionne tout entier sur ce principe d'étagage successif et réciproque et c'est à cette condition qu'Ozu signe vraiment un film « choral » et bouclé (une boucle figurée par le *hula hoop* d'Isamu), sans centre ni marge, une histoire traversée sans cesse de lignes parallèles et croisées (figurées cette fois par les deux derniers plans faits de poteaux, de cordes à linge et de fils électriques). Et *Bonjour* s'inscrit à son tour et plus largement dans l'œuvre du cinéaste faite essentiellement de reprises et d'échos, d'intrigues similaires et de *remakes*, autant de commentaires d'un film à l'autre, d'un film sur l'autre ; une



œuvre, pour le dire comme l'essayiste Hasumi, considérée comme « un lieu de coexistence synchronique d'éléments hétérogènes »³. Dans *Bonjour*, Ozu s'y prend pour raconter (comme l'institutrice du petit Isamu joue en classe à « marabout bout de ficelle ») sans discontinuer, en raccordant entre eux des histoires, des plans, des espaces.

Promiscuité géométrique, espaces quelconques

Intrigues entrelacées, espaces imbriqués, et là encore des intrigues accélérées et mélangées par la structure particulière de l'espace. L'urbanisme japonais des années 1950, tel qu'il apparaît dans *Bonjour*, semble encourager chacun à se mêler de ce qui ne le regarde pas, c'est-à-dire à mettre un pied ou à passer la tête chez le voisin (séquences 3, 18, 26) tout en gardant un œil sur son propre foyer (séquence 14), si bien qu'on peut passer insensiblement d'une scène à l'autre, revenir à la première et s'apercevoir alors que c'est celle-là qui se prolonge

depuis le début... Soit des petites maisons rectangulaires, égales ou semblables, comme en miroir ; deux entrées à chaque fois, l'une principale et l'autre – coulissante – sur le côté ; des maisons les unes en face des autres, mais aussi les unes à côté des autres, séparées par des ruelles parallèles et d'autres, perpendiculaires aux premières (voir le schéma dans les Promenades pédagogiques). La mise en scène d'Ozu : des plans fixes, un découpage d'autant plus marqué en l'absence de tout mouvement de caméra, des raccords à 90 et 180 degrés, l'écrasement volontaire de certaines distances dans la profondeur du champ, accentue la sensation d'un quadrillage strict et resserré. Parfois même, à travers l'enfilade de deux portes ouvertes, le cinéaste choisit de filmer l'intérieur d'une maison, celle de Madame Okubo par exemple, depuis l'intérieur de la maison d'à côté, celle de Madame Haraguchi (séquence 3), ou inversement (séquence 31). D'où cette illusion d'optique parfois qu'il n'y aurait pas tant des maisons mitoyennes qu'un seul bloc avec



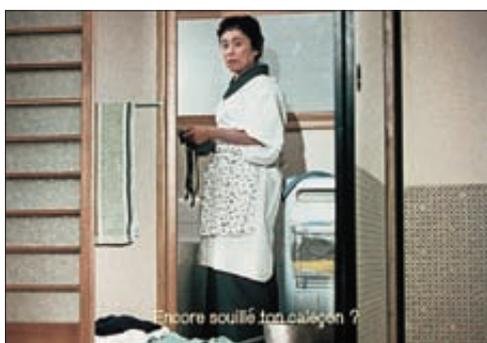
plusieurs pièces séparées seulement par un jeu permanent de portes coulissantes et de cloisons mobiles. Les habitants de *Bonjour* ne vivent pas les uns sur les autres (situation du Japon dans l'immédiat après-guerre), mais les uns à côté des autres (Tokyo, première ville du monde pour le nombre d'habitants dans les années 1960) et, plus encore, les uns chez les autres en une sorte de permanente promiscuité géométrique :

Setsuko (observant la maison d'à côté depuis chez elle et s'adressant à sa sœur, séquence 26) : « Tu as vu, les voisins déménagent. »

Madame Hayashi : « Ah oui ? Avec tous ces cancons, ça devient irrespirable... Moi aussi, j'aimerais bien déménager. »

Setsuko : « Où que tu ailles, tu auras toujours des voisins, à moins de vivre au fin fond de la montagne ! »

Dans l'espace même du plan fixe d'Ozu, les personnages vivent également contraints, pas tant enfermés qu'« encadrés » ; une exigüité renforcée par un espace urbain et domestique toujours moindre que celui du plan *a priori* : accumulation d'enseignes lumineuses, jeu incessant de lignes verticales et horizontales, portes-fenêtres, chambranles et tables basses, meubles et objets, entrée souvent bordée (ou bornée) par un seuil réglementaire et deux rideaux comme sur la scène minuscule d'un petit théâtre privé, horizon barré par un muret ou une cloison. Si bien que les uns et les autres parlent toujours dans l'espace d'une double découpe : celle du plan cinématographique et celle des cadres « naturels » qui naissent du décor et de son agencement. À ce compte-là, la télévision tant désirée dans *Bonjour* complète le dispositif domestique : illusoire élargissement de l'horizon de chacun, fausse « fenêtre » mais vraie « lucarne », le petit écran ne fait que résumer la réduction du monde ou donner de ce monde l'image de son rétrécissement. Et avant tout, rétrécissement des distances d'avec « l'événement » (la retransmission du sumo, ailleurs du base-ball), voyage des signes dominants, fabrication de ressemblances et d'imitations aux quatre coins de la planète. À l'inverse, les espaces ouverts dans *Bonjour* ont valeur d'exception : le chemin de l'école pour les garçons, le bar pour les hommes (justement appelé : « Le Monde » ; voir l'Analyse de séquence) ou les maisons pour les femmes, dans ce court instant entre le départ des enfants et des maris et l'arrivée de la voisine avec sa provision de comméragés... Ce que résumant



le petit quartier de *Bonjour* et ses cinq maisons presque accolées, mal isolées en quelque sorte, traversées par des forces « positives » ou « négatives » (rumeurs, évolutions technologiques...), c'est l'uniformisation même du Japon qui rend les espaces autrefois habités, aujourd'hui identiques, c'est-à-dire indifférents, quelconques, en quête des mêmes normes sociales et familiales. De là, l'impression que le monde et l'espace de grand-mère Haraguchi (toujours cantonnée à la même place dans la maison de sa fille, devant une petite table et un autel de poche) ne sont que survivances à peine tolérées (séquences 14, 17, 18). De là aussi le grand gag triste de *Bonjour* : Monsieur Tomizawa, complètement saoul, persuadé de rentrer chez lui, commence d'enlever ses chaussures, remercie Madame Hayashi qui apparaît sur le seuil de garder la maison en l'absence de sa femme, puis réalise qu'il est entré chez le voisin. Il s'amuse beaucoup, Madame Hayashi aussi, de vivre dans des maisons interchangeables (séquence 24).

Motus et bouche cousue

À espaces quelconques, paroles quelconques. Et comment le langage ne serait-il pas affecté par cette banalité des espaces fragmentés et conformes ? Comment échapperait-il à l'uniformisation des systèmes de signes ? Comment ne deviendrait-il pas lui aussi indifférent, utile à tout et à rien, interchangeable ? Dans *Bonjour*, comédie du langage ou comédie pour linguistes, la parole paraît fabriquer un pauvre lien entre des espaces déjà dépendants ; elle ne sert apparemment qu'à cancaner, à échanger des politesses (trop polies pour être honnêtes) et des platitudes sur la pluie et le beau temps. À parler pour parler, parler



pour ne rien dire. Du langage aussi, tout événement semble banni, toute vérité exclue. C'est l'enfant dans *Bonjour*, celui qui a le plus besoin du langage (comprendre et être compris), qui sert de révélateur en reprochant au monde des adultes cette dévaluation du sens des mots (séquence 16) :

Minoru : « C'est pas des paroles en trop ! Je veux une télé ! »

Monsieur Hayashi : « Bon exemple de parole en trop ! »

Minoru : « Alors, les adultes, ils ne disent que ça ! Salut ! Bonjour ! Bonsoir ! Il fait beau, non ? Oui, c'est vrai. »

Monsieur Hayashi : « Imbécile ! »

Minoru : « Où allez-vous ? Là-bas. Ah bon ? Là-bas, c'est où ? Évidemment ! Tu parles d'une évidence ! »

Et parce que le cinéma d'Ozu, lui, n'a jamais craint de se faire comprendre, c'est aussi la grande sœur du professeur d'anglais qui dit ouvertement à son grand dadais de frère cadet (séquence 29) :

Mademoiselle Fukui : « ... Tu l'aimes et tu ne peux lui dire. »

Le professeur : « Qui ça ? »

Mademoiselle Fukui : « Setsuko ! Tu lui parles des traductions, du temps... Jamais du vif du sujet ! »

Le professeur : « Tu te trompes... »

Mademoiselle Fukui : « Pas du tout. Ça crève les yeux. Il faut parfois dire des choses importantes. »

La langue du pays d'Ozu semble avoir perdu ses pouvoirs. Il est beaucoup question d'apprendre l'anglais dans *Bonjour* : un signe des temps certes (l'américanisation à grande vitesse d'un pays vaincu, jusqu'au plus petit qui répète comme un robot miniature : « I love you »), mais l'indice surtout d'un problème avec la langue japonaise, devenue presque impropre à la compréhension, à l'expression des sentiments (l'amour, la colère, la souffrance), frappée d'une sorte d'aphasie et d'indignité mystérieuse. « Parler pour ne rien dire » (le reproche que Minoru fait à ses parents) équivaut alors à « parler pour ne pas dire » : ne pas dire un secret de famille, une passion amoureuse ou un trauma historique.

En imaginant une comédie où l'on parle comme si les mots avaient été vidés de leur sens autre que le sens courant, Ozu filme la part de non-dit universellement contenue dans tout dialogue. Et tous ses films ne « parlent » que de cela : des personnages, jeunes et vieux, hommes et femmes, pauvres et moins pauvres, qui en retiennent toujours bien davantage

qu'ils n'en disent apparemment, gardant en réserve des mots qui ne sortent presque jamais, jamais complètement, jusqu'à gâcher des vies entières (mariages sans amour, familles d'étrangers les uns aux autres, visages de femmes masqués par un sourire de paravent, solitudes d'emmurés), des personnages à la psychologie insondable et mieux compris par le spectateur impuissant que par leurs voisins de fiction, un spectateur qui ressent davantage l'étendue du fossé entre des paroles qui servent au quotidien et un « vouloir dire » autre et impossible. Mais plus encore, le cinéaste ose un film sur les non-dits de la société japonaise d'après-guerre, une société encore secrètement traumatisée par la violence d'un conflit où les mots, justement (ceux de l'embrigadement idéologique), ont leur part de responsabilité dans la catastrophe. Et si *Bonjour* ne laisse rien passer en apparence du refoulé de la guerre – parce que la rétention est son sujet même –, nombre d'autres films d'Ozu abritent une séquence, unique dans le récit, une « séquence bulle » – une bulle qui remonte d'une traite à la surface – et, pour ne citer que deux exemples contemporains de *Bonjour* : la scène sublime au bord de la montagne, dans *Fleurs d'équinoxe* (1958), quand la femme et son époux laissent revenir à eux, en ce jour ensoleillé, le temps des bombardements sur la ville ; ou celle, plus

souvent citée (« Capitaine, comment le Japon a perdu la guerre ? »), du garagiste dans *Le Goût du saké* (1962), repris au son d'une musique militaire par ses souvenirs, les mots et la gestuelle d'antan. Dans *Bonjour* aussi, il fait invariablement beau, rien n'est grave du début à la fin et tout se vaut ; dans



Bonjour, la fonction d'un langage désormais sous contrôle et évidé n'est que de mettre le couvercle sur une marmite qui ne demanderait qu'à exploser, et qui pète à la place...

Car c'est là sans doute l'idée la plus originale du film, celle d'un agencement inattendu de la parole et du corps. Ce sont les enfants, plus libres (ou libres encore pour quelque temps), qui éprouvent et ont à charge d'exprimer la rétention des adultes, trop coincés quant à eux pour y parvenir. Il y a comme une nécessité organique à ce *montage* entre la parole désincarnée des grands et l'invention par les petits d'un autre langage *pour en sortir*, un langage qui vient à la place de l'autre trop déficient : un langage du corps (les pets à répétition des garnements). Et quelle autre solution dans une société bloquée, « constipée », qu'un corps qui parle quand même, quitte pour cela à opérer en lui un déplacement du *lieu* d'émission de cette « parole » (de la bouche à l'anus) ? Faire la grève de la parole revient à gripper le fonctionnement quotidien de la machine sociale et à dire son désaccord. Péter à la place de parler revient à se moquer ouvertement des mots d'usage (usagés), à trouver une « soupape » à la pression accumulée, à remplacer le langage par un en deçà de la parole, de drôles de phonèmes qui redonnent à l'humain un espace de liberté ou l'idée de le reconquérir. Le jeu des pets à la commande sur le chemin de l'école est une protestation libertaire. Ozu, fin dialecticien ou moins soucieux de juger et prendre parti que de restituer, à égalité, une suite d'observations et d'expériences, conduit bien par la suite les enfants à mesurer les limites de leur invention et à redécouvrir l'importance de ces mots de liaison. Minoru et Isamu expérimentent la valeur du langage pour « huiler » le quotidien : demander l'argent pour la cantine autrement que par gestes, lire en classe à haute voix et, plus encore, ne pas se priver de la « fonction poétique » du langage :

La maîtresse d'école d'Isamu (séquence 19) : « Vous avez tous compris le principe du jeu ? Feu follet, lait de vache, vache à Jean, Jean de la lune... Alors, qui veut enchaîner ? »

Il s'agit en somme de redécouvrir *in fine* les vérités énoncées par le professeur d'anglais, intellectuel au chômage et traducteur à ses heures, forcément attaché aux mots, même les plus anodins ou ceux de tous les jours :

Séquence 22 : « Mais finalement, ce n'est pas tout à fait inutile. Sans ces formules, le monde ne serait-il pas trop aride ? (...) Ne serait-ce pas l'inutile qui rend ce monde... aimable ? »

Séquence 29 : « En fait, ces formules sont le lubrifiant de la société. »

Sans ces phrases toutes faites et ces mots de liaison, Mademoiselle Fukui saurait-elle vendre des voitures et comment les colporteurs gagneraient-ils leur vie ? Plus encore, c'est bien cette « fonction phatique » des mots⁴ (« Allô ? », « Bonjour ! », « Quel temps fait-il aujourd'hui ? ») qui permet à Setsuko et au timide professeur d'anglais d'établir une forme de contact, d'opérer un rapprochement et, chaque fois qu'ils se croisent, de se dire quand même, avec ces mots-là à la place de ceux de l'amour, ce qu'ils ne se disent jamais (séquence 33). *Bonjour* dit qu'on peut parler beaucoup à la seule fin de cacher ce qu'on souhaite le plus dire, et plus encore espérer ainsi être entendu, du fait même de ce déplacement. Sans doute. Mais il reste aussi, passé la projection, le souvenir d'un langage en crise, l'image et les sons de ces enfants péteurs et rebelles et, par le trou de serrure du film, l'utopie entr'aperçue d'une autre communication, d'autres commutations entre personnes voisines, d'autres liaisons dans les espaces du quotidien, d'une autre forme possible du vivre ensemble. Allô ? Bonjour ! Bonsoir ! Salut ! ne veulent rien dire si ce n'est parler pour préparer le terrain de la parole. Oui, mais pour (se) dire quoi ? C'est tout le sujet de *Bonjour* et celui de nos vies de tous les jours. Mademoiselle Fukui dit qu'« il faut parfois dire des choses importantes », Ozu répond : « ... Quand on arrive à l'essentiel, il est très difficile de dire quoi que ce soit », mais c'est Mademoiselle Fukui qu'Ozu nous demande d'écouter.

¹ Des propos repris dans *Positif*, février 1978.

² De même, l'affiche originale de *Bonjour* les met visiblement en avant, les quelques autres personnages représentés en médaillon (seulement des femmes) passant pour secondaires et dépendants de l'intrigue amoureuse. Quant aux deux garçons rebelles, ils n'apparaissent tout simplement pas.

³ Shiguhiko Hasumi, *Yasujiro Ozu*, référence citée en Bibliographie.

⁴ « Fonction phatique » et « fonction poétique » sont des expressions empruntées à Roman Jakobson : *Essais de linguistique générale*, premier recueil de ses articles publié en 1960, aux États-Unis (Minuit, 1963).

Déroulant¹

0. [00.00] Musique et apparition de l'emblème de la société de production du film, Shochiku (une montagne rougeoyante, de nuit, puis en un fondu enchaîné, la même enneigée, de jour), suivies de cartons de textes indiquant les noms de l'équipe technique et artistique. Des textes rédigés en idéogrammes rouges et blancs, sur un fond qui évoque une toile de jute tendue à la taille de l'écran.

Le premier jour (mercredi)

1. [01.43] Près d'une voie de chemin de fer, quelques plans fixes et presque déserts de pylônes électriques et de petites maisons individuelles rangées les unes à côté des autres, disposées face à des maisons semblables, le long de ruelles parallèles et perpendiculaires. Au bout de l'une d'elles, dans l'espace ménagé par le vis-à-vis des façades et des toits, on aperçoit, puis on voit de plus près un rectangle de ciel bleu et un segment de talus vert. Par le jeu de cette découpe et dans la profondeur du champ, à la faveur aussi du raccord dans l'axe, on voit passer quelques silhouettes pressées ou affairées : enfants revenant de l'école cartable sur le dos, femme revenant des courses, homme tirant une charrette, les uns en bas et les autres en haut du talus.

2. [02.11] En haut du talus, un chemin. Sur le chemin, quatre garçons, les trois plus grands en costume d'école et le plus petit en tenue de ville, avancent comme sur un fil tendu exactement au milieu de l'image et séparant à égalité le vert de l'herbe du bleu du ciel. Ils s'arrêtent et se regroupent, tandis que la caméra s'est rapprochée d'eux par un raccord, pour jouer à un drôle de jeu : appuie-moi sur le front et tu entendas en réponse un petit pet rigolo. Si l'un semble infailible (« Le roi des pétomanes »), un autre, à trop forcer, se voit contraint de rentrer chez lui à tout petits pas... Au loin et dans les deux sens du chemin, on devine les bâtisses et usines de la grande ville.

3. [03.13] Dans l'une des maisons, une femme, à genoux sur le tatami et cousant, Madame Okubo, s'interrompt quand elle reçoit la visite d'une voisine, une vraie commère. Ensemble, elles devisent en plans fixes et champ/contrechamp sur le prix exorbitant des épinards et, de fil en aiguille, soupçonnent leur voisine, la présidente de l'Association des femmes, d'avoir détourné l'argent des cotisations pour s'acheter un lave-linge, quand soudain « l'accusée » passe justement la tête par une porte de côté. Cette dernière n'a qu'un pas à faire pour être de nouveau chez elle et voir venir son fils, celui qui serre les fesses...

Dans la première maison, la conversation entre les deux commères a roulé sur la télévision, sur les garçons qui ne pensent qu'à aller chez les voisins pour regarder la retransmission de la compétition de sumo, et ces voisins justement, un jeune couple jugé bien excentrique, peu recommandable et « à l'occidentale » pour tout dire.

La présidente, elle, s'étonne des diarrhées à répétition de son rejeton, Kozo, qui, comme son copain d'à côté (« Le roi des pétomanes »), a la tête ailleurs.

4. [06.39] Profitant de l'inattention de leurs mères, l'un et l'autre, plutôt que de faire



Séquence 0



Séquence 0



Séquence 1



Séquence 2



Séquence 2



Séquence 3



Séquence 4



Séquence 4



Séquence 5



Séquence 8



Séquence 10



Séquence 11

leurs leçons, s'esquivent et se retrouvent chez les voisins, tout contents de voir leur champion à la télé, bientôt rejoints par Minoru et son petit frère, ayant prétexté quant à eux de se rendre chez le professeur d'anglais.

5. [08.54] À peine la mère de Minoru, occupée à plier du linge, a-t-elle vu ses vêtements passer la porte d'entrée que survient la commère par une porte de côté coulissante. Celle-ci lui parle, à elle la trésorière de l'Association, de la mystérieuse évaporation des cotisations... Protestant de sa bonne foi, la trésorière perçoit quand même un insidieux soupçon sous le ton doucereux de sa voisine.

6. [10.03] Retour chez le jeune couple. Les quatre garçons du chemin de l'école sont rivés à la TV, absolument silencieux. Mais la mère de Kozo entre, les gronde, les oblige tous à se lever en leur rappelant leur leçon d'anglais. Sur le seuil, la jeune femme de la maison, en peignoir, dit à Minoru de bien saluer de sa part le charmant professeur d'anglais. En guise d'au revoir, le petit se tourne vers elle et lui lance : « I love you ».

7. [11.35] La mère de Minoru sort de chez elle, croise ses gosses et se rend chez Madame Okubo pour chercher à dissiper le malentendu des cotisations, craignant rumeurs et fausses accusations. Nouvel échange en champ / contrechamp : elle propose d'aller voir la présidente, Madame Okubo l'en dissuade, et d'ajouter : « ... On saura bientôt la vérité. C'est sûr. La coupable sera démasquée... Rappelez-vous le film de l'autre jour, au cinéma. »

8. [13.16] Près des petites maisons, un autre quartier plus urbain, des immeubles. Dans l'un d'eux, le beau professeur d'anglais habite avec sa sœur aînée un logement exigu. Minoru et Kozo sont là, assis en tailleur autour d'une table basse, peu doués en anglais mais intarissables quand il s'agit d'expliquer à l'adulte, qui s'en amuse, leur nouveau jeu du petit pet rigolo et l'entraînement que cela suppose. Kozo dit tenir son savoir en la matière du père de Zen'ichi, « le roi des pétomanes ».

9. [15.25] Raccord sur le père justement, rentré chez lui, assis devant une table basse et lisant son journal. Le soir est tombé, un bruit de train au loin. Tout à sa lecture, il émet un pet sonore et grave ; sa femme, Madame Okubo, apparaît, lui demandant s'il l'a appelée.

10. [15.45] Maison de Minoru et d'Isamu, le petit frère. La mère prépare le dîner, les enfants rentrent et une vive discussion s'engage entre elle et eux : « Achète-nous une télé ! », « Pas question ! Allez, à table ! ». Ils s'assoient autour de la table basse et commencent à manger quand le père et une jeune femme qui vit avec eux, tante Setsuko, rentrent du travail. Les enfants ramènent la discussion sur la TV et continuent de la réclamer tandis que les adultes, amusés ou indifférents, s'affairent autour d'eux en prévision de leur soirée à la maison.

Le deuxième jour (jeudi)

11. [18.38] Les enfants et les hommes prennent le chemin de l'école et du travail ; en route, les quatre garçons jouent à leur jeu favori.

12. [19.42] Le père de Zen'ichi s'habille et ses pets sonores continuent de tromper

Madame Okubo qui, chaque fois, accourt pour rien. Venue dans la lumière de la pièce principale, elle en profite pour se réjouir du beau temps.

13. [20.21] Avant de se rendre au travail, Tante Setsuko passe chez le professeur d'anglais et lui demande s'il a terminé la traduction professionnelle qu'elle lui a confiée : pas tout à fait, demain sûrement, il en profite pour la remercier de ce travail, lui qui est au chômage. Une fois Setsuko partie, la sœur aînée conseille à son frère d'épouser cette jeune femme.

14. [22.45] Maison de Madame Haraguchi, la présidente de l'Association. Visiblement énervée, elle sort, croise les excentriques et entre chez Madame Hayashi, la trésorière, par la porte de côté. Toutes deux s'assoient en tailleur, l'une en face de l'autre. Il s'ensuit un échange aigre-doux sur les cotisations, la présidente jurant n'avoir rien perçu de sa trésorière, celle-ci affirmant avoir remis l'enveloppe à la vieille mère de la présidente... Un colporteur un peu âgé, mal rasé, se présente à la porte principale.

Profitant de cette interruption, la présidente s'éclipse et court chez elle pour arriver avant lui. C'est la vieille mère qui se charge d'évincer le bonimenteur, dépité de ne rien vendre. Puis, la présidente interroge la vieille femme qui se souvient alors seulement avoir reçu une enveloppe, en effet, et la lui remet... La présidente a soudain des mots très durs : « ... Il est temps que tu passes de l'autre côté. » La mère encaisse le mauvais coup.

La présidente repart sur-le-champ présenter ses excuses à la trésorière, visiblement froissée mais sincèrement conciliante.

Sur le retour, sa voisine, la commère Madame Tomizawa, interpelle Madame Haraguchi tandis qu'un autre colporteur, plus jeune celui-là, lui propose d'acquérir une sonnette d'alarme électrique pour se protéger des voleurs et des... colporteurs.

15. [33.15] C'est le soir, la journée de travail est finie, on devine un métro qui passe au fond d'une rue commerçante. Parmi les enseignes, celle du bar « Le Monde » où se retrouvent pour boire du saké et échanger des tuyaux le vieux et le jeune colporteur, mais aussi Monsieur Tomizawa, très saoul, désespéré d'être à la retraite après trente ans de servitude professionnelle, devisant avec son ami Monsieur Hayashi, songeur soudain à l'idée de ce temps mort qui, bientôt, l'attend lui aussi.

16. [36.57] Pendant ce temps-là, chez Monsieur Hayashi justement, ses enfants, Minoru et Isamu, décrètent une grève de la faim pour obtenir la télévision. L'un et l'autre battent des pieds et poussent des cris. Le père rentre, le ton continue de monter entre les garçons et la mère, le père s'en mêle enfin et l'aîné, debout, l'affronte. Et puisqu'on leur reproche de parler pour ne rien dire, Minoru critique ouvertement le langage des adultes, se servant des mots pour n'échanger que des banalités, et décrète une grève de la parole.

Le petit Isamu lui emboîte le pas et les voilà retranchés dans leur chambre. Mot d'ordre : motus et bouche cousue, mais avec le droit de continuer à péter...

Tante Setsuko rentre à son tour, elle va voir les enfants qui résistent bravement à la tentation de goûter aux gâteaux qu'elle a ramenés.



Séquence 12



Séquence 13



Séquence 14



Séquence 14



Séquence 15



Séquence 16



Séquence 17



Séquence 18



Séquence 18



Séquence 19



Séquence 20



Séquence 21

Le troisième jour (vendredi)

17. [43.57] Sur le chemin, face au ciel et à un pylône électrique, la vieille mère de Madame Haraguchi fait sa prière du matin. Sa fille lui crie de venir manger, puis elle demande à son mari d'acheter en rentrant de nouveaux caleçons pour leur fils, Kozo. On entend passer un train...

18. [45.28] ... qui continue à se faire entendre tandis que la famille Hayashi, elle aussi, prend son petit-déjeuner. Les garçons partent à l'école sans dire un mot, pas même « bonjour » en croisant dans la petite rue Madame Haraguchi, qui en conclut que leur mère lui garde une dent de l'affaire des cotisations...

Elle en parle à son mari qui l'écoute distraitement, occupé à se couper les ongles avant de partir, et s'en prend de nouveau à sa mère. De dos, assise comme toujours devant un autel, la vieille femme, sage-femme de profession, se parle à elle-même : « ... Dire que c'est moi qui l'ai mise au monde ! »

Par le jeu des portes coulissantes sur le côté de leurs maisons, séparées par une ruelle, Madame Haraguchi et Madame Okubo s'aperçoivent et, en voisines, s'étonnent de concert du comportement étonnamment rancunier de Madame Hayashi. Si bien qu'en rentrant chez elle finalement, c'est Madame Haraguchi qui ne répond pas au bonjour clair et frais de Madame Hayashi, à la grande surprise de cette dernière...

Et elle est encore plus étonnée quand Madame Okubo, soudain, entre par la porte principale pour lui rendre une bouteille de bière et un ticket d'autobus empruntés il y a longtemps.

Et ce n'est sans doute pas fini puisque Madame Okubo s'en va de ce pas prévenir Madame Tomizawa du caractère ombrageux de leur voisine...

19. [52.58] À l'école, chacun dans sa classe, Minoru et Isamu refusent de lire à voix haute ou de répondre aux questions des maîtres.

20. [55.22] Le soir. Minoru et Isamu, assis dans leur chambre, doivent résoudre un problème : comment demander aux parents l'argent pour la cantine sans leur adresser la parole ? L'un après l'autre, ils défilent dans le salon et tentent sans succès de se faire comprendre par gestes.

Le quatrième jour (samedi)

21. [58.40] Sur le chemin, Monsieur Okubo, son fils Zen'ichi et Kozo font leur exercice du matin et à chaque genuflexion, l'homme libère un pet qui provoque l'admiration des deux garçons : « Vous êtes drôlement fortiche ! » dit l'un, « Il travaille au Gaz du Japon, c'est normal ! » répond le fils. Puis, les deux amis parlent du silence obstiné de Minoru, même à l'école.

22. [59.30] Chez le professeur d'anglais, tout le monde travaille en silence, le professeur à sa traduction et Minoru à ses devoirs, tandis qu'Isamu feuillette une revue. Pas plus que les autres, l'adulte ne peut leur extorquer un mot, au mieux un petit pet... La jeune femme « à l'occidentale », arborant un blouson rouge vif, apparaît tout sourire. Elle dit être à la recherche d'un appartement et vouloir quitter son quartier : « Le

voisinage est étouffant. » Le jeune professeur reste froid et distant à son égard. Juste après elle, vient Setsuko avec une nouvelle traduction ; il l'accueille avec plaisir. Elle et lui discutent du silence de Minoru : « Il s'est moqué des adultes qui parlaient pour ne rien dire », et le professeur de commenter : « Mais, ne serait-ce pas l'inutile qui rend ce monde... aimable ? »

23. [1.03.26] En fin de journée, Monsieur Haraguchi et Monsieur Hayashi boivent du saké au bar du « Monde ». Ils discutent d'acquiescer, ou non, une télévision. Pour le premier, c'est une question d'argent, pour l'autre la crainte d'être atteint du « syndrome d'abêtissement collectif ».

24. [1.05.11] Le soir. Trop saoul pour s'en rendre compte, Monsieur Tomizawa se trompe de maison et se croit chez lui quand il entre chez Madame Hayashi. Tous deux rient de cette méprise.

Quand sa femme l'accueille avec des reproches, il rit encore : « Cette fois, pas d'erreur ! Je suis bien chez moi. »

Le cinquième jour (dimanche)

25. [1.06.55] Du linge sèche à l'extérieur des maisons. Dans celle du jeune couple, l'un et l'autre emballent leurs affaires, télévision comprise, prêts à déménager.

26. [1.07.55] Setsuko étend du linge au balcon et discute avec sa sœur – qui tricote à l'intérieur – de ce déménagement, des cancanes du voisinage et d'un désir d'espace. Plus prosaïquement, Madame Hayashi se tourne ensuite vers son mari, qui lit un livre, pour s'étonner de la diminution de la pierre ponce, sans se douter que ses enfants la mangent en copeaux pour devenir des champions au jeu du pet.

Les enfants s'ennuient dans leur chambre quand... le professeur de Minoru se présente à la porte d'entrée. Minoru et Isamu font le tour de la maison pour épier la scène, celle du père comprenant après-coup le mime insolite de ses fils l'autre soir et le professeur, la raison de leur silence. Le professeur s'en va, cédant la place à Monsieur Tomizawa.

Les enfants entrent en cachette dans la cuisine, volent le récipient à riz, la théière verte et s'enfuient de la maison.

Monsieur Tomizawa apprend à son ami la bonne nouvelle : il a retrouvé un travail, représentant pour une société d'appareils électriques. Monsieur Hayashi, rejoint dans l'entrée par sa femme, promet de lui passer une commande et, son ami une fois parti, repense à sa retraite, seul et songeur, lissant avec ses doigts une cigarette blanche.

27. [1.14.01] Sur la berge, près du chemin de l'école, Minoru et Isamu avalent leur butin. Ils se régalaient aussi d'un sentiment de liberté, mais quand un policier approche, ils prennent la poudre d'escampette.

28. [1.16.20] Le soir est venu. Au commissariat, le récipient à riz et la théière verte attendent patiemment leurs propriétaires.

29. [1.16.34] Setsuko, inquiète, frappe à la porte du professeur d'anglais dans l'espoir que les enfants aient trouvé refuge chez lui. Il dit ne pas les avoir vus de la journée.



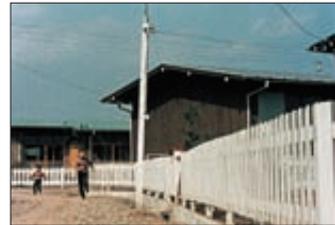
Séquence 22



Séquence 24



Séquence 25



Séquence 26



Séquence 27



Séquence 28



Séquence 29



Séquence 30



Séquence 30



Séquence 32



Séquence 33



Séquence 34

Après son départ, la sœur aînée du professeur met à nu les sentiments qu'il éprouve pour Setsuko, et qu'il n'ose lui avouer, préférant parler avec elle du temps qu'il fait... Elle l'incite aussi à partir à la recherche des deux bambins, lui conseillant d'aller voir du côté du cinéma près de la gare. Il met son pardessus, l'horloge du salon marque 20h10.

30. [1.19.25] Il est 20h45 chez les Hayashi. Assis autour de la table basse près de laquelle fume une théière, les parents attendent dans un silence seulement perturbé par le tic-tac de la pendule.

Setsuko rentre, mais ramenant seulement le récipient à riz et la théière verte. Le père décide d'aller à leur rencontre.

Le professeur d'anglais apparaît, suivi des deux fugueurs : « Ne les grondez pas trop ! Ils regardaient la télévision devant la gare. » Penauds, les enfants se dirigent dans leur chambre quand, dans le couloir, ils découvrent un carton contenant... une télévision ! Tout joyeux, ils reviennent au salon, adressent de nouveau la parole à leurs parents et partent faire les fous dans leur chambre. À tel point que le père, entre l'air sévère et l'envie de rire, menace de rendre la TV achetée à Monsieur Tomizawa. Mais rien ne peut gâcher la joie d'Isamu qui, face caméra, se lance dans une démonstration de *hula hoop*.

Le sixième jour (lundi)

31. [1.23.40] Des enfants, cartable sur le dos, courent sur le chemin de l'école. Comme tous les matins, il fait beau.

Dans la maison des Hayashi, les garçons partent à l'école, sans omettre cette fois de dire « au revoir » à leur mère et « bonjour » à Madame Haraguchi qui, décidément, n'y comprend plus rien. Elle partage sa perplexité avec Madame Okubo. Mais Madame Tomizawa, secrètement satisfaite que son mari ait placé une télévision, les intrigue en disant du bien de la famille Hayashi et leur donne *illico* matière à commérages...

32. [1.26.03] En une composition qui rappelle le premier plan de la deuxième séquence, Minoru, Isamu et Kozo avancent sur le chemin de l'école. Au jeu des pets, Kozo doit encore rebrousser chemin à petits pas...

33. [1.27.15] Setsuko et le professeur d'anglais s'aperçoivent sur le quai du train. Il vient vers elle et l'un et l'autre, regardant dans la même direction, échangent quelques banalités sur le beau temps et ses chances de durer.

34. [1.28.38] En culotte, Kozo se fait gronder par sa mère et réclame, sans succès, un nouveau caleçon. À l'extérieur de la maison, trois caleçons sèchent au vent.

FIN [1.29.58]

¹ Les numéros en gras renvoient à une numérotation des séquences. Le déroulant et les minutages ont été réalisés d'après le DVD de *Bonjour*, édité par Arte.

Analyse de séquence

Le révélateur

Séquence 15 (deuxième jour), 24 plans, 3'42", 6 personnages.

Description

Le soir, vue sur les enseignes d'une rue commerçante. Deux colporteurs, un jeune et un vieux, rencontrés séparément à la séquence précédente dans l'exercice ingrat de leur métier, se retrouvent au bar « Le Monde », à l'abri du froid qui tombe. Tous les deux joueurs, ils échangent des tuyaux sur des courses de vélo et, assis côte à côte au comptoir, demandent à tour de rôle et de la même façon à la serveuse – qui, elle-même, passe chaque fois commande au patron en cuisine – un autre verre de saké. Monsieur Hayashi entre, un habitué du « Monde » lui aussi, mais cette fois seulement à la recherche d'un gant perdu. Il s'apprête à repartir bredouille quand Monsieur Tomizawa, juste entrevu jusque-là au fond du premier plan en intérieur de la séquence, assis lui aussi au bar et à la perpendiculaire des colporteurs, interpelle Hayashi qui l'aperçoit à son tour, et l'invite à boire un verre. Monsieur Hayashi s'assoit à l'endroit où le bar fait un coude. Jusqu'à la fin, la séquence s'organise désormais en un champ/contrechamp entre les deux hommes, sans plan de coupe ni hors-champ visuel sur les quatre autres per-

sonnes présentes dans l'espace commun. Monsieur Tomizawa, très saoul et presque éteint, se plaint amèrement de sa nouvelle condition de retraité, encore moins enviable à ses yeux que le temps, pourtant si dur, du salariat quotidien. Il finit par s'endormir, la tête dans les mains, laissant seul Monsieur Hayashi. Celui-ci, songeur à présent, sort une cigarette qu'il tasse en la tapotant machinalement sur son paquet.

Commentaire

Même si *Bonjour* ressemble à une comédie des temps modernes, en apparence sans conséquence autre que les fils embrouillés, puis démêlés, de petites intrigues de quartier, cette séquence, de même que d'autres passages du film¹, trahit un ton plus grave et la vision pessimiste d'un monde bloqué. C'est ce blocage qu'Ozu met en scène et révèle, et d'abord en recourant à son génie des lieux.

La séquence se déroule tout entière dans un bar. Dans l'œuvre d'Ozu, le bar est un lieu de *transit*, un lieu entre deux lieux, un « sas » ou un « espace tampon » entre le bureau et la maison ; un lieu où l'homme peut justement se défaire de son rôle professionnel et familial, comme s'il posait là son « manteau social ». Un lieu et un temps où il s'autorise à parler en son

nom, au risque d'apparaître et de se laisser voir sans artifices ni protection ; un espace de vérité, quitte à se retrouver, pour reprendre l'expression de Monsieur Tomizawa dans cette séquence même, « seul et nu comme un ver ».

On a dit du bar, selon Ozu, qu'il était un lieu de transit. *Transit* : lieu provisoire, désignant aussi bien un passage d'un point à un autre que le travail du tube digestif. Exactement comme le chemin des écoliers dans *Bonjour* – cet autre lieu entre deux lieux (entre la maison et l'école) où les enfants peuvent jouer à faire des pets en toute liberté ou s'enfuir le temps d'une fugue –, le bar des adultes est aussi le lieu où quelque chose se passe, où quelque chose « passe » enfin, longtemps retenu et enfin évacué : ainsi de la souffrance de Monsieur Tomizawa qui sort sous l'effet de l'alcool. Pour le formuler un peu trivialement (ce qui n'aurait pas déplu au timide Ozu, amateur de blagues scatologiques), dans une société bloquée (« constipée » ?) où il devient d'autant plus vital d'exprimer ce que la parole ne sait plus dire d'elle-même, les hommes boivent et les enfants pètent. On pourrait ajouter qu'Ozu, lui, fait du cinéma². Plus qu'une fonction sociale, le bar (le cinéma pour Ozu) revêt ainsi une fonction organique en rendant au corps ce dont le reste

de la société le prive : un espace de liberté, un droit à la parole.

Cette courte séquence de bar contient une autre puissance de révélation, Ozu reprenant là un dispositif de son invention qu'il a souvent utilisé dans ses films. Excepté le « couple » fugace formé par la serveuse et le patron (un père et sa fille ?), la

scène contient deux binômes, chacun se partageant à égalité le temps de la séquence et chaque « demi-séquence » inaugurée par un angle de caméra identique (plan n°3 et plan n°16). D'un côté et d'abord, les deux colporteurs, dont on découvre seulement ici qu'ils se connaissent en plus d'exercer le même métier, s'adonnent au même goût pour les paris au vé-

lodrome du coin, commandent à boire de la même façon. Ainsi, le lieu et les liens entre eux annulent leurs différences pour n'exposer que leur ressemblance : celle d'une même condition humaine, la différence qui subsiste (jeune/vieux) n'étant qu'une affaire de temps, donc une différence temporaire. De l'autre, le second duo formé par Hayashi et Tomizawa. Si



1



2



3



4



5



6



7



9



8

la distance qui persiste entre eux est celle d'employé à retraité, il apparaît surtout – et cette révélation vaut pour les colporteurs – que les deux hommes sont en miroir l'un de l'autre et d'une certaine manière ne font qu'un ; « en miroir », mais une sorte de miroir temporel, Hayashi le salarié « voyant » soudain son devenir proche en la personne du retraité, à l'in-

verse le retraité retrouvant en l'employé celui qu'il a été peu de temps encore auparavant. De fait, chaque personnage s'avère une anticipation ou une remémoration de l'autre. Et c'est cette sorte de dédoublement de chaque personnage, dédoublement « invisible » en somme ou naturalisé, mais particulièrement perceptible ici du fait de son redoublement

(le jeune colporteur = le vieux colporteur ; l'employé = le retraité)³, qui rend la séquence encore plus triste qu'elle ne paraît au premier abord, quand il s'agissait « seulement » d'écouter la plainte du retraité, le récit de sa double servitude (longtemps un salarié exploité, désormais un retraité pauvre et inutile) et de lire sur le visage d'Hayashi la matière de



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19

ses pensées⁴. Et cela, pour deux raisons. 1. Ce « jeu » du double et du dédoublement ne concerne pas que les personnages entre eux, mais implique aussi celui qui regarde. Ainsi, dans l'échange en champ/contrechamp entre Hayashi et Tomizawa, à partir du moment où ce dernier prononce le mot « retraite », la caméra d'Ozu le cadre pour la première fois depuis la place d'Hayashi – le faisant en quelque sorte disparaître –, si bien que le retraité ne s'adresse plus tant à son ami qu'à son « remplaçant » en un regard caméra aussi soudain qu'imparable. Et de même quand il s'agit de cadrer en retour la réaction du salarié depuis la place de l'autre, qui s'efface à son tour. Par la seule force de ses cadrages inédits, le cinéaste crée ainsi l'espace pour un binôme supplémentaire et mouvant : Tomizawa/le spectateur, Hayashi/le spectateur, soit la relation visée ici en dernière instance par sa mise en scène.

2. Si dans le monde d'Ozu, chacun n'est que l'horizon de l'autre, sa projection à l'identique, jusque dans l'urbanisme de

Bonjour fait de maisons toutes semblables et comme en miroir, quelle perspective alors sinon celle d'une stricte reproduction sociale ? Quel avenir pour le jeune colporteur sinon le présent du vieux ? Quelle vieillesse pour l'employé sinon celle du retraité qu'il a sous les yeux ? Quelle vie pour les deux enfants de *Bonjour* sinon celle de leur père (et ce « tel père, tel fils » est très précisément le sujet de *Gosses de Tokyo*, dont *Bonjour* passe pour une sorte de *remake*⁵) ?

Pour ne citer que celui-là, *Fleurs d'équinoxe*, le premier film en couleurs d'Ozu (1958), offre une variante et une échappatoire au dispositif des personnages en miroir : au début et pendant longtemps, un père s'oppose au mariage de sa fille avec le jeune homme qu'elle aime. Sa décision semble inflexible et incontestée. Un jour, il reçoit à son bureau la visite d'un ami, incarné par Chishu Ryu, l'acteur fétiche d'Ozu (son double ?). Les deux hommes passent au petit salon et s'assoient l'un en face de l'autre⁶. Étranges re-



20



21

gards caméra en champs/contrechamps, retour de l'effet de ressemblance. Le visiteur raconte qu'il s'est opposé au mariage de sa fille, celle-ci a alors fugué, vivant aujourd'hui avec l'homme de son choix et loin de son père, resté seul. Ainsi la ressemblance se double-t-elle ici d'un avertissement donné au père intraitable : lui aussi « voit » son avenir en l'autre (cet autre lui-même), libre à lui de tenir compte de ce signal et de réviser sa position. Sous l'effet (souterrain) de cette visite et suite à une discussion décisive avec sa femme, le père concèdera enfin à sa fille le droit à l'expression de son désir, sachant détourner pour lui-même un destin de solitude autrement tout tracé et heureusement entr'aperçu.

Il existe parfois une marge de manœuvre, un espace de liberté pour qui sait changer, bifurquer et ne pas rester figé. Dans *Bonjour*, le père cèdera lui aussi en réalisant le désir des enfants d'avoir une télévision, préservant ainsi l'unité de la cellule familiale, et pour lui-même peut-être sa place à l'avenir au sein de cette cel-



22



23



24

lule. Mais *Bonjour* en témoigne, ce sont les enfants, vierges un temps de toute empreinte sociale, qui semblent les plus à même de déjouer la reproduction et la répétition, d'inventer l'avenir. L'enfant, selon Ozu, contient la promesse toujours fragile et chaque fois renouvelée de savoir échapper au devenir machinal qui a rattrapé ses parents, de savoir faire « l'école buissonnière » et de trouver un chemin singulier. Mais la porte reste

étroite pour se soustraire à terme à cette fatalité du double figurée au bout du compte par la séquence du bar : la fin de *Gosses de Tokyo* ne dit-elle pas que les enfants rebelles ont compris et intégré la règle du jeu à laquelle se plie déjà leur père, employé et « serveur » de son patron ? Et la révolte des enfants de *Bonjour*, même si la cause est juste, n'a-t-elle pas aussi pour but et finalité d'acquiescer comme les autres une télévision, c'est-à-

dire d'accéder à une nouvelle forme de la ressemblance et de la reproduction à l'identique ?

Décidément, *Bonjour* a beau être un film « pour rire », c'est aussi une comédie sérieuse faite avec la matière pas très gaie d'une organisation sociale rigide, incapable d'accéder par elle-même au changement et à la transformation.

¹ Par exemple, cette fille qui dit à sa vieille mère : « Tu es complètement gâteuse ! Il est temps que tu passes de l'autre côté. » (séquence 14). Ou l'affrontement intense d'un père et de son fils (séquence 16).

² Quant à la femme dans le monde d'Ozu, elle revêt souvent un double statut : à la fois dans la rétention pour elle-même, plus encore que l'homme car sans lieu véritable d'expression, et capable pour les autres (un fils, une fille, une sœur) de « sortir de ses gonds » et d'être tout entière le lieu du passage de la parole interdite. Dans *Bonjour*, il est quand même fait allusion à une réunion d'anciennes élèves qui rassemblerait ainsi la sœur du professeur d'anglais et Madame Hayashi (séquences 13 et 16). Mais ce rendez-vous, invisible jusqu'à la fin, reste une pure virtualité.

³ Sans que le spectateur puisse le savoir à ce moment du récit, Ozu en rajoute encore dans le jeu des miroirs puisque, à la fin de *Bonjour*, Tomizawa le retraité retrouvera du travail, en l'occurrence... colporteur. Par-delà la ligne du bar s'établit donc aussi une relation de ressemblance entre le vieux colporteur d'aujourd'hui (binôme 1) et le vieux colporteur de demain (binôme 2).

⁴ Ce plan, l'avant-dernier de la séquence, où Hayashi, pensif, sort une cigarette de son paquet, prélude sans doute à son abandon à une rêverie un peu triste faite du bilan d'une vie et d'une représentation du temps qui vient, trouve sa rime visuelle exacte dans un plan plus tardif de *Bonjour* (fin de la séquence 26) : resté seul dans l'entrée de sa maison et agenouillé, les mêmes

pensées le reprennent et, à l'identique, Hayashi sort machinalement une cigarette blanche qu'il lisse avec ses doigts.

⁵ Dans *Gosses de Tokyo* (1932), « l'effet miroir » est redoublé par « l'effet film » : les deux garçons assistent, médusés, à la projection d'un film amateur où leur père vénéré fait le pitre pour plaire à son patron. Et que voient-ils dans cette image sinon aussi la place que l'âge adulte, peut-être, leur réserve à l'avenir ?

⁶ À y regarder à deux fois, leur frontalité est de fait très légèrement oblique : un décalage presque imperceptible qui figure dans l'espace l'écart d'expérience, cet écart dans le temps entre les deux personnages, l'un ayant déjà vécu ce que l'autre risque d'éprouver.



UNE IMAGE-RICOCHET

Poto et Cabengo
(DR/Jean-Pierre Gorin Productions).



En 1976, Jean-Pierre Gorin tourne aux États-Unis, à San Diego (Californie) précisément, un film intitulé Poto et Cabengo : l'histoire vraie de deux sœurs ayant trouvé leurs surnoms et créé un langage inconnu, compris par elles seules... Les jumelles, avec la complicité active du cinéaste, inventent alors une forme inédite d'insoumission qui laisse interloqués parents, adultes et spécialistes. Mais par-delà le temps et l'espace, elles donnent la main à Minoru et Isamu, leurs aînés, ces gosses de Tokyo. En 1959, les deux frères de Bonjour s'insurgent déjà contre les mots des adultes, vides de sens selon eux, et bricolent à la place une communication non verbale faite de signes, de silences obstinés et de petits pets à la commande...

Promenades pédagogiques

Topographie

Voir *Bonjour* en vingt minutes

Au cours des vingt premières minutes, soit l'équivalent du temps nécessaire à ce que s'accomplisse « le premier jour » de *Bonjour* (voir le Déroulant, séquences 1 à 10), le cinéaste Ozu a présenté ses personnages principaux, noué les fils de toutes les intrigues ou presque, planté son décor de petites maisons accolées les unes aux autres, organisé les circulations et donné les repères nécessaires au spectateur. Il le fait avec une science de l'espace et du détail d'autant plus grande que les personnages sont nombreux (en vingt minutes, quinze sur vingt-six au total), les familles et couples au nombre de six, les intrigues multiples (l'affaire des cotisations, le jeu des enfants pétomanes, la relation entre la jeune tante et le professeur d'anglais, la vie de famille chez les Okubo, le conflit naissant autour de la télévision, le mode de vie du couple « moderne »...), et les maisons « à la japonaise », c'est-à-dire faites de portes coulissantes, de cloisons mobiles, de portes-fenêtres, d'entrées principales et d'entrées sur le côté.

Une telle précision des situations, des emboîtements et des raccords, surtout dans un film aussi « polyphonique » que *Bonjour*, implique un triple travail : un travail du scénario capable de penser tous ces liens sur le papier ; un travail au tournage qui implique au contraire de les « oublier » puisque Ozu déroule son plan de tournage, non dans l'ordre du récit, jour après jour, mais « maison par maison », et de s'en souvenir en même temps en filmant les raccords d'espace et de mouvement indispensables ; un travail au montage enfin où toutes les pièces du puzzle doivent avoir été suffisamment travaillées et polies pour coulisser aisément. La mise en scène de *Bonjour*, surtout dans ces vingt premières minutes essentielles où elle juxtapose des petites unités et les fait dialoguer entre elles, fait irrésistiblement penser au *rubixcub*, ce jeu dont tout l'art consiste à entrecroiser, puis à regrouper des carrés de même couleur sur six faces en même temps...

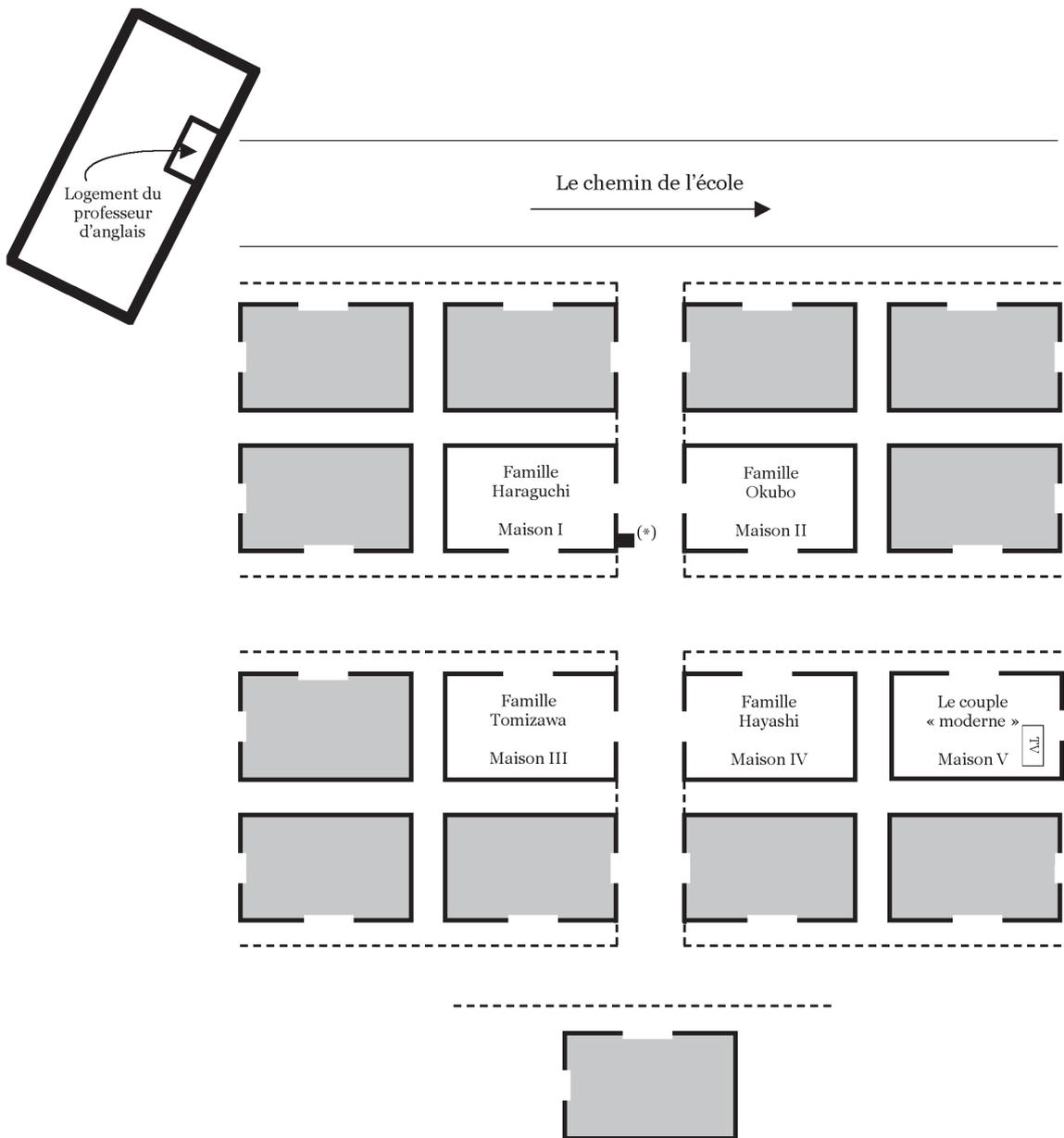
Et le *rubixcub* d'Ozu s'avère si parfait qu'il devient possible, en regardant attentivement, plan par plan, ces vingt premières minutes, de faire une carte de ce lotissement, de dessiner le chemin de l'école, de placer les maisons et les familles les unes par rapport aux autres. Une manière idéale d'entrer dans le film, de se familiariser avec ses articulations comme avec ses personnages et leurs noms (voir schéma page suivante).

Dessiner *Bonjour*

De la même façon, en se fiant à la mise en scène et aux choix d'angles d'Ozu sur toute la durée du film, on peut très bien s'essayer à reconstituer le plan au sol de l'intérieur d'une des maisons les plus fréquentées par les personnages de *Bonjour*, celle de la famille des deux garçons, les Hayashi : au rez-de-chaussée, l'entrée, la salle de séjour divisée par des panneaux coulissants, la chambre de Minoru et Isamu au fond du couloir, l'emplacement de la salle de bains, la cuisine, quelques-uns des meubles les plus en vue ; imaginer encore l'escalier qui mène à l'étage supérieur : la chambre des parents, celle de la tante Setsuko, etc.

Circulations

Une fois le plan du quartier dessiné ou agrandi, rien n'empêche de représenter aussi, en visionnant les mêmes vingt premières minutes ou en choisissant une durée plus longue (ou un autre segment du film), les circulations des personnages, adultes et enfants, d'une maison à l'autre, les va-et-vient incessants, les croisements, les allers et retours : une couleur pour le ballet des commères, expertes dans l'usage des portes de côté ; une autre couleur pour les trajets des garnements essentiellement occupés à échapper à la surveillance des mères au foyer ; une autre encore pour les rencontres à découvert, entre deux maisons, entre adultes et enfants ou entre grandes personnes ; ou bien encore une couleur par personnage pour figurer tous ses déplacements à l'échelle du film dans son entier...



- Maison I :** Famille Haraguchi – Madame Haraguchi (présidente de l’association), sa vieille mère, Monsieur Haraguchi et Kozo, le fils.
 ■^(*) Enseigne indiquant : « SAGE-FEMME, Mitsue Haraguchi ».
- Maison II :** Famille Okubo – Madame Okubo, Monsieur Okubo et leur fils Zen’ichi (« le roi des pétomanes »).
- Maison III :** Famille Tomizawa – Madame Tomizawa (la commère), Monsieur Tomizawa (le retraité).
- Maison IV :** Famille Hayashi – Madame Hayashi, Monsieur Hayashi, la jeune Setsuko (la sœur de Madame Hayashi), Minoru et Isamu (les deux garçons).
- Maison V :** Le couple « moderne » – L’homme, la femme et la télévision.
- Logement** du professeur d’anglais : Monsieur Fukui (le jeune professeur) et Mademoiselle Fukui, sa sœur aînée.



Toute une agitation diurne suspendue seulement par le retour au foyer des hommes, le soir. Et une agitation qui reprend de plus belle, différente et identique, dès le lendemain matin. Une agitation très « cinétique » puisqu'elle redouble en quelque sorte l'art même du cinématographe (un art du mouvement), une agitation « philosophique » enfin tant elle peut résumer la conviction d'Ozu que le mouvement équivaut au « vide » quand l'immobilité apparente évoque davantage le plein et la permanence.

Modernités

Le monde des objets

Le cinéaste Ozu filme des confrontations et des coexistences : confrontations entre générations, parents et grands-parents, parents et enfants, entre hommes et femmes ; coexistences entre les mêmes qui habitent ou cohabitent souvent sous le même toit.

Confrontations aussi entre humains et nouveaux objets, ceux-ci venant contrarier ou transformer un certain rapport à l'habitat et au temps, une certaine vision du monde, une conception de l'Histoire, toute une culture japonaise héritée et, désormais, difficilement perpétuée. Rien que dans *Bonjour*, on dénombre (objets vus ou cités) : un lave-linge (séquence 3, famille Haraguchi), une Austin (la voiture, celle que Mademoiselle Fukui espère vendre bientôt, séquence 13), une alarme électrique (l'article du jeune colporteur, séquence 14), un toaster et un mixer (séquence 26), le jeans et le *hula hoop* d'Isamu (séquence 30) et, bien sûr, un téléviseur, vu seulement chez le jeune couple (séquences 4 et 6), mais l'objet dont tout le monde parle et celui dont on peut dire qu'il fut l'objet « absolu » des années 1950.



Confrontations du moderne et de l'ancien : la confrontation est une dynamique qui entrave la répétition à l'identique de l'ancien (rituels, cérémonies, croyances), l'obligeant à évoluer, s'adapter ou disparaître, même si cette dynamique produit à son tour – malice et coup d'œil d'Ozu – le conformisme de nouvelles habitudes (l'américanisation de la vie japonaise, le désir collectif d'acquiescer les mêmes objets au même moment), c'est-à-dire un nouveau cycle marchand de la répétition. La dynamique de la modernité porte toujours en germe une stabilité et un conformisme à venir qui s'oppose un temps, jusqu'à le mettre en crise, à un ancien ordre des choses, la nouveauté se trouvant à son tour remise en cause comme une habitude, etc. Si bien que dans le monde d'Ozu où tout paraît stable, jusqu'au cadre cinématographique invariablement fixe, rien de ce qui concerne l'humain ne l'est en vérité, toujours travaillé souterrainement ou visiblement par une dynamique différente et à l'œuvre.

La télévision

Si l'avènement et le succès de la télévision dans les foyers dès la fin des années 1940 outre-Atlantique, puis de plus en plus massivement dans les années 1950 tant aux États-Unis qu'au Japon, préoccupent les industries du cinéma (qui reposent avec différents procédés spectaculaires : CinemaScope et autres écrans larges, son stéréophonique, cinéma en relief, films bibliques ou films de « monstres »), ils attirent aussi certains critiques et cinéastes. En effet, certains y voient une continuation et même un dépassement du cinéma, l'occasion d'accomplir ses potentialités éducatives en même temps que le lieu d'une création moins contraignante, plus réactive et inventive. Dans ces années-là, de nouveaux acteurs et certains cinéastes américains : Arthur Penn, Sidney Lumet, John Casavetes par exemple, font leurs armes à la télévision. D'autres metteurs en scène, d'une génération antérieure mais parmi les



plus expérimentateurs depuis toujours : Jean Renoir, Alfred Hitchcock (la série des « Alfred Hitchcock présente... »), Sacha Guitry ou Roberto Rossellini (celui-ci, au point de révolutionner une nouvelle fois la conception même de ses films), se passionnent pour la télévision, vue dès les années 1950-1960 comme un moyen inédit de diffusion du savoir¹.

Dans les années 1950, celles de *Bonjour*, si la télévision comme phénomène agite les esprits, le téléviseur comme objet, lui, occupe les écrans : nombre de films se mettent à montrer un poste de télévision, parfois comme un objet en plus dans le salon d'un personnage, un objet d'actualité ou d'actualisation du décor habituel d'un intérieur moyen. D'autres intègrent le téléviseur à leur narration ou à sa dramatisation, et de cela un seul exemple emprunté au cinéma hollywoodien (qui en recèle de nombreux), un seul exemple mais l'un des plus beaux, extrait de *Tout ce que le ciel permet* (1956), un mélodrame en Technicolor de Douglas Sirk. Un soir de Noël, une veuve reçoit en cadeau de ses deux grands enfants irresponsables – les mêmes qui l'ont obligée à saborder son amour pour un homme jeune – une télévision flambant neuve. Et tandis que le livreur sert son baratin (« ... Tout ce que vous avez à faire, c'est de tourner le bouton et vous aurez toute la compagnie que vous pouvez désirer, là, sur l'écran : le drame, la comédie, la parade de la vie au bout de vos doigts. »), le reflet de cette femme désormais « enchaînée » apparaît dans la morne lucarne de la TV éteinte. Comme en un miroir de conte de fées, elle constate le présent éternel qui l'attend désormais, assignée à résidence et condamnée à vieillir dans les limites d'un cadre étriqué.

Si le regard de Sirk s'affirme ici comme violemment critique, au point qu'au dernier plan les deux amants se tiendront devant une immense baie vitrée évoquant le format *bigger than life* du CinemaScope (écran TV vs écran de cinéma), celui d'Ozu s'avère plus indécidable ou secrètement retors : après tout,

n'est-ce pas la télévision, agent supposé de la modernité, qui diffuse les matches de sumo, cette lutte traditionnelle pratiquée seulement au Japon ?

Dans *Bonjour*, on voit peu la télévision, mais tout le monde en parle : les commères (le dialogue entre Madame Okubo et Madame Tomizawa, séquence 3), les enfants bien sûr qui la réclament à cor et à cri (séquences 10 et 16), mais aussi Monsieur Hayashi lors d'une discussion à ce sujet, au bar, avec Monsieur Haraguchi. Une séquence et un dialogue significatifs du rôle qu'Ozu attribue à la télévision, à la fois signe distinctif d'une époque et objet où se reflète une crise du langage et de la pensée (séquence 23) :

Monsieur Hayashi : « J'ai lu que la télévision provoquerait le syndrome d'abêtissement collectif. »

Monsieur Haraguchi : « Vraiment ? Ça veut dire quoi ? »

Monsieur Hayashi : « Eh bien... que tous les Japonais vont devenir idiots. »

À ce moment de l'échange, le spectateur peut encore penser ou supposer qu'Ozu donne là son avis, un avis « réactionnaire », par l'intermédiaire de son personnage – bien que l'opinion de celui-ci provienne déjà, il le dit, de la lecture d'un journal ou d'une revue, au lieu d'exprimer une conviction, mieux une réflexion personnelle. Mais Monsieur Haraguchi, drôlement troublé par cette assertion, s'adresse alors à un autre client du bar, assis un peu plus loin :

Monsieur Haraguchi : « Monsieur, qu'en pensez-vous ? »

Le client : « De quoi s'agit-il ? »

Monsieur Haraguchi : « De la télévision. »

Le client : « Je vois... Le syndrome d'abêtissement collectif ? »

La seule répétition de cette critique adressée à la télévision suffit à l'annuler comme pensée et, de là, à l'annuler comme la pensée d'Ozu. Cette réitération, en plus d'un effet comique, transforme *illico* une opinion en idée reçue, une pensée en cliché, une formulation en formule ; elle prouve seulement l'inféodation du langage personnel au langage de la communication, produit une pensée toute faite, automatisée, et laisse finalement indécidable l'avis d'Ozu sur la question. Car l'ambition du cinéaste n'est pas tant de dire ce qu'il en pense que de suggérer la difficulté moderne d'une vraie pensée à trouver les mots pour se dire. Et si la télévision, elle aussi, ne figurait dans *Bonjour* que pour dire cette difficulté-là ?



Costumes et kimonos

Dans son livre, Shiguéhiko Hasumi écrit que « le cinéma d'Ozu est, au vrai sens du terme, une histoire de vêtements, un "spectacle en costumes" », il en donne plusieurs exemples à différentes époques d'une filmographie qui couvre presque trente-cinq années et n'hésite pas à parler de « récit vestimentaire. »² En effet, les vêtements racontent eux aussi une ou des histoires : histoire de rites et d'habitus culturels, histoire de distinction entre intérieur et extérieur de la maison, histoire de

classes sociales, histoire de corps masculins et féminins, histoire du rapport permanent entre tradition et modernité.

Dans *Bonjour*, les commères, femmes éternellement au foyer, portent invariablement kimonos de maison, blouses de cuisine sur le kimono, chaussons et socques de bois pour passer le balai devant leur porte. À l'inverse, ceux qui vont et viennent entre le dedans et le dehors affichent d'autres signes :

– Les hommes (Messieurs Hayashi et Haraguchi, le jeune représentant en sonnettes électriques) revêtent pour sortir une

même tenue de « travailleurs » : chapeau, écharpe, sacoche, pardessus et costume de ville avec cravate ; un *dress code* qu'ils échangent contre le kimono à peine passé le seuil de leur domicile (et Ozu, de film en film, de relever le rituel homme/femme où le premier se déshabille, laissant même choir parfois ses habits sur le sol du séjour, tandis que la seconde ramasse en silence, plie, accroche et range).

– Les enfants, eux aussi, sauf le plus petit, endossent en semaine l'uniforme noir et la casquette d'écolier, abandonnés à la maison ou le week-end au profit d'un jeans et d'un pull – strictement identiques pour Minoru et Isamu, source d'un double effet comique et visuel.

– Les jeunes femmes de la classe moyenne, ou les moins jeunes (tante Setsuko, Mademoiselle Fukui), employées de bureau, portent invariablement gilet beige ou gris, chemise blanche (un pull pour l'institutrice), jupe mi-longue et chaussures à talon, toutes paraissant avoir définitivement abandonné le kimono. Une similitude amusante, séquence 29 (dimanche soir), source d'une autre confusion visuelle : tante Setsuko porte une veste écossaise à carreaux verts, elle parle à Mademoiselle Fukui qui porte une jupe écossaise à carreaux verts.

Entre tous ces jeux « d'uniformes » qui signent une répartition des corps entre l'intérieur et l'extérieur de la demeure – recoupant en partie la répartition tradition/modernité³ –, il existe dans *Bonjour* d'autres situations et codes vestimentaires forcément hybrides :

– Le professeur d'anglais, pendant presque tout le film, se trouve dans un « entre-deux » professionnel : sa revue ayant fait faillite, sans emploi, il vit chez sa sœur aînée de cours d'anglais et de traductions apportées par Setsuko. C'est le monde qui vient à lui ; à l'inverse, on ne le voit jamais sortir de ce petit logement, portant seulement pull ou veste en laine, pantalon et chaussettes. Sa décision finalement d'enfiler un manteau et de sortir de son foyer d'emprunt, de partir à la recherche des apprentis fugueurs, peut être comprise comme une résolution plus intime et importante qu'il n'y paraît (manifestation de son amour pour Setsuko, amour de soi retrouvé). En secouant sa torpeur ou sa déprime, il franchit un seuil, sort de « l'entre-deux », renoue déjà avec une forme de vie active – en ouvrant l'armoire qui garde son manteau, son geste secoue tout un jeu

de cravates alignées et dormantes, qui en disent long sur une ancienne apparence. À la dernière séquence, sur le quai des travailleurs matinaux où pour la première fois il apparaît en pardessus, écharpe assortie, cravate et chaussures cirées, il a retrouvé Setsuko et fait même quelques pas vers elle ; tout son être dit qu'il est en passe de rejoindre le flot des « cols blancs ».

– La vieille mère de Madame Haraguchi finit d'accomplir le trajet inverse : un pied encore dans la vie professionnelle (son enseigne de « sage-femme » sur le devant de la maison, bien qu'on ne la voie exercer à aucun moment⁴) et, poussée par sa fille (« Tu es complètement gâteuse ! Il est temps que tu passes de l'autre côté. Tu vas te décider ? »), un pied dans la tombe. Elle vit dos tourné dans un coin, ne sort que pour sa prière du matin et s'habille de bric et de broc : un haut de kimono à carreaux de différentes couleurs, un pull à col roulé, une jupe grise informe et un tablier blanc par-dessus, des chaussettes bordeaux. La grand-mère Haraguchi se « défait » littéralement, vestige tenace d'un temps révolu et de traditions défuntes.

– Tout aussi inclassable selon les critères de la normalité en vigueur, le couple jugé « excentrique » par le voisinage, moderne ou copiant la modernité, un couple « à l'occidentale » et où l'un et l'autre s'adressent en effet la parole sur un ton plutôt inusité. Le jeune homme : encore en pyjama au milieu de l'après-midi (séquence du sumo à la TV) ou vêtu pour sortir d'un pantalon à gros carreaux, très voyant, peut-être un musicien de jazz (la scène où il mime dans la rue un joueur de contrebasse ; l'étui d'un instrument posé contre le mur, le jour du déménagement), un homme qui doit vivre la nuit et dormir le jour. Quant à sa jeune compagne, elle apparaît dans son salon en peignoir. Soupçonnée par les commères d'avoir été une « entraîneuse », elle porte un pantalon fuseau noir et un blouson en cuir rouge vif (assorti au rouge de ses lèvres) quand elle rend visite au beau professeur d'anglais (qui semble la connaître et ne plus guère l'apprécier : une ancienne liaison ?).

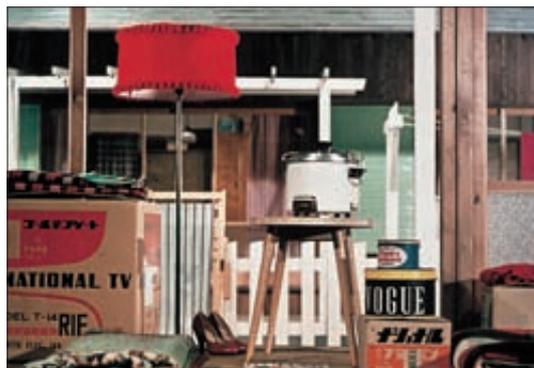
L'objet vestimentaire en dit long sur chaque personnage dans le monde d'Ozu : son état, sa situation, son passé, son devenir. Le vêtement, c'est le langage du corps social.

Couleurs

Très souvent, les plans de *Bonjour* et des derniers films d'Ozu proposent une « relance chromatique » sans aucun lien

avec les situations et les enjeux narratifs, autant de détails précis disposés avec soin dans le cadre par le cinéaste. Ainsi, un objet – disons, un abat-jour, une bouteille, un volet, un récipient, un tiroir, mais un abat-jour rouge, une bouteille ou un volet verts, un récipient bleu, un tiroir jaune – attire l'œil. Souvent aussi, l'œil du spectateur, occupé à tout autre chose (suivre l'histoire, regarder les protagonistes, écouter et comprendre), voit et ne voit pas, à la première ou à la deuxième vision ne sait pas qu'il voit ce qu'il ne regarde pas. De même, les personnages de *Bonjour* paraissent insensibles tout le long à ces présences familières et objectives. Il n'empêche, l'objet « brille » dans le plan de tout son éclat, il « phosphore » pour rien et pour personne, il fait juste signe. Signe de quoi ? De sa vie d'objet, signe de sa couleur, signe d'existence par sa couleur – à défaut ou à la place de faire signe par son volume dans un art à deux dimensions. La couleur n'a pas d'autre sens ici (ni symbolique, ni psychologique, ni affectif⁶) que son signe, elle signale l'objet, elle le signe même en le saturant de sa couleur : « Les objets les plus familiers – tasses, verres, assiettes, extincteurs, boîtes à lettres, bouteilles, théières – sont de petites explosions de couleur, parfaitement maîtrisées par leurs contours, et qui n'atteignent jamais ni le décor ni les scènes »⁶. Et un surgissement ou un « être-là » de la couleur dans le plan encore renforcé ou relevé par d'autres plans, « ternes » ceux-là, exemplairement certains champs contrechamps des commères occupées à jacter dans leur salon ; des commères invariablement vêtues de leurs kimonos d'intérieur aux couleurs éteintes (gris, beiges ou marrons). L'objet cinématographique selon Ozu « brille » aussi par contraste.

Objets de couleur vive, prégnance du rouge dans *Bonjour*, signaux ou relances optiques dans l'image, touches saturées au bénéfice de la sensation, un plan du film concentre et résume cette ambition : le premier plan de la séquence 15, un plan de rue où les enseignes lumineuses le disputent à un néon multicolore. Un objet aussi : une commode dans la maison de la famille Hayashi ou, plus exactement, trois commodes identiques, une dans l'entrée et deux dans la chambre des garçons. Un meuble fait de cinq tiroirs, chacun d'une couleur différente : rose, bleu clair, vert, bleu foncé, jaune. On dirait les couleurs d'une gamme, d'un spectre ou d'un nuancier, en somme cinq des couleurs de la palette d'Ozu.



La fugue

À l'avant-dernier jour du récit, le dimanche en fin de matinée, les deux garçons en grève décident soudain de fuguer, sous la double pression de la visite à domicile du maître d'école et de leur désir secret de mettre les voiles (séquences 26 et 27). À la façon d'Ozu qui réalise cette séquence en plein air à la toute fin du tournage de *Bonjour*, après deux mois et demi passés en « intérieurs » (studios) à filmer dans les différentes maisons du quartier reconstitué ?



Minoru et Isamu chapardent le récipient de riz et la théière verte dans la cuisine et s'enfuient en empruntant le chemin de l'école, espace à fonds perdus, idéale « ligne de fuite » où l'horizon se découvre de part et d'autre (une grande route d'un côté, un pont qui enjambe la rivière Tamagawa de l'autre). Presque trente ans auparavant, les deux frères de *Gosses de Tokyo* (1932) tournaient le dos à l'école, partaient au hasard, mangeaient dès le matin le contenu de leur gamelle et, à même le sol d'un terrain vague, faisaient leurs devoirs (en se donnant

un 20/20 en calligraphie...)⁸. Les gosses de *Bonjour* mangent le riz volé par poignées, boivent dans le couvercle de la théière ou le creux de leur main, font pipi dehors et se sentent libres comme des évadés :

Isamu : « On est comme les clochards... »

Minoru : « C'est super, non ? »

Et Minoru, confiant et souriant, de regarder au loin comme si l'espace devant lui matérialisait son avenir.

Dans *Gosses de Tokyo*, les enfants subirent en retour la colère du père, prévenu de leur escapade. Dans *Bonjour*, l'image de la sanction survient dès la fin de la séquence : l'apparition dans le plan d'un policier en uniforme qui fait sa ronde. Sa seule présence fait détalier Minoru et Isamu, « clochards » d'un jour, fuyant le long de la berge comme Charlot, dans les films muets de la jeunesse d'Ozu, détalait à la seule vue d'un *police-man*, symbole de la Loi, du retour obligé à l'ordre et au cadre. Un temps, la fugue des enfants aura été la pointe avancée de leur rébellion et de la contestation silencieuse d'une certaine organisation du monde, une forme de contre-proposition, une utopie.

¹ Sur cette révolution théorique et pratique, deux ouvrages qui peuvent mettre sur la piste de beaucoup d'autres lectures : Thierry Jousse (coord.) : *Le Goût de la télévision, anthologie des Cahiers du cinéma 1951-2007*, Cahiers du cinéma/Ina, 2007 et Adriano Aprà (dir.) : *Roberto Rossellini, La Télévision comme utopie*, Cahiers du cinéma/Auditorium du Louvre, 2001.

² Shiguéhiko Hasumi, *Yasujiro Ozu*, référence citée en Bibliographie.

³ En partie seulement, car les enfants portent le jeans à la maison. *A contrario*, il est fréquent dans les films d'Ozu qu'une femme japonaise aille en ville (pour rendre une visite, aller au restaurant, travailler à son compte) vêtue d'un kimono, toujours plus chatoyant que le kimono domestique.

⁴ La même actrice, Eiko Miyoshi, joue aussi le rôle d'une sage-femme dans un film à peine antérieur d'Ozu, son dernier en noir et blanc et l'un de ses plus visiblement dramatiques : *Crépuscule à Tokyo* (1957).

⁵ Exception faite du très provocant blouson rouge vif de la jeune femme « moderne »...

⁶ Jacques Aumont, à propos de *Herbes flottantes* (1959) et de *Bonjour* : « Des couleurs à la couleur », *La Couleur en cinéma*, Cinémathèque française/Mazzotta, 1995.

⁷ « Samedi 18 avril : beau temps. Extérieurs près du pont à gaz sur la Tamagawa. Séquence de repas sur la berge avec les enfants. On a terminé le tournage, malgré le ciel nuageux. Bain en rentrant à la maison. Je me sens terriblement fatigué. Dessins sur papier coloré. Mes pivoinés se sont ouvertes voilà quatre ou cinq jours. », Yasujiro Ozu, *Carnets*, référence citée en Bibliographie.

⁸ Belle coïncidence, c'est en cette même année 1932 que le cinéaste Jean Vigo débute le tournage de *Zéro de conduite*.

Une lettre de Jean-Charles Fitoussi¹

Cher Bernard,

Tu connais le mot célèbre de saint Augustin à propos du temps dans ses *Confessions* :

« *Qu'est-ce donc que le temps ?*

Si personne ne me pose la question, je le sais ;

si quelqu'un pose la question et que je veuille expliquer, je ne sais plus. »

Eh bien, je ressens à cette heure la même perplexité vis-à-vis de *Bonjour*, quand tu me poses la question de savoir en quoi je l'aime tant – un comble pour qui a tant aimé et aime encore tellement les films d'Ozu, toujours vus et revus avec un enchantement croissant. Au point qu'ils m'ont fait (avec ceux de Mizoguchi) aller vivre au Japon, d'où je t'écris.

Peut-être est-ce justement parce qu'Ozu est un peintre du temps. Qu'il peint la vie *dans le temps*, n'ayant de cesse de révéler le caractère éphémère de toute chose au monde, à l'exception, peut-être, du monde lui-même. Ozu filme le temps. Et à un degré tel dans *Bonjour* que l'on peut avoir l'impression qu'il peine à trouver son sujet, son intrigue : d'abord la question du voisinage, puis – ou plutôt *en même temps* – celle de la télévision pour les enfants, laquelle débouche sur celles du langage, de l'inutilité, de la difficulté à exprimer l'amour – comme si le sujet de *Bonjour* variait lui-même tout au long du film, un peu à la manière d'un jeu de domino, sans pour autant, et c'est une de ses prouesses, perdre le spectateur, toujours captivé par ce qui lui est donné à voir.

Il y a toujours des enfants dans les films d'Ozu. Mais dans *Bonjour* et dans *Gosses de Tokyo*, ils sont plus constamment au premier plan, au point de faire passer au second la figure de

Chishû Ryû. Encore que ces notions de premier et second plans, de personnages principaux et secondaires, n'aient pas grand sens chez Ozu. Et pour cause : il montre les générations *ensemble*. Peintre du temps, Ozu est aussi un peintre de la famille, de la communauté sociale, et plus largement encore de la communauté humaine. En ayant soin de filmer ensemble les trois générations que la durée d'une vie d'homme peut faire co-exister, de la grand-mère aux petits-enfants (ce que lui permet aisément la société japonaise, bien moins individualiste que la nôtre aujourd'hui), c'est encore le temps qu'Ozu rend visible. Le film touche les enfants de tous pays, qui s'identifient aisément à Isamu et Minoru, universellement et intemporellement « enfants ». Il touche aussi les adultes, qui voient en ces deux frères les enfants qu'ils *ont été* (comme leur mère le fait remarquer à leur père) – et ne sont plus, et ne seront jamais plus. Le temps – le devenir – est omniprésent : on ne voit que lui. Le caractère qu'Ozu a fait graver sur sa pierre tombale, « mu », que l'on a coutume de traduire par « rien », « vide », « néant », signifie aussi « impermanence » – ce qui est loin d'être rien, puisque Ozu y voit justement le tout de la vie. Le génie d'Ozu est de rendre sensible cette impermanence généralisée, cette « légèreté de l'être » par les moyens les plus cocasses et triviaux : l'arrivée des machines à laver ou de la télévision dans un Japon en mutation (mais tout est *toujours, partout*, en mutation, « mu »), l'âge cruel de la retraite, ou encore l'art du pet. Non seulement on est gagné par le sentiment que ce qui sort de nos bouches n'est pas si différent de ce qui sort de nos fesses (le gag de la femme accourant au moindre gaz de son mari pour lui demander ce qu'il vient de dire), mais on devine aussi que le vent – qui, à la fin du film, en venant animer les caleçons, a bel et bien le dernier mot – est peut-être l'image la plus parfaite de la réalité.

D'où ce mélange, si rare et précieux, dont Ozu, comme Mozart, a le secret : de tragique et de joie. Et l'un et l'autre, le tragique et la joie, sont chez lui filmés comme à l'état pur.

Le tragique est là du seul fait du temps qui passe irrémédiablement, sans qu'un quelconque drame soit nécessaire pour le provoquer (d'où la simplicité des intrigues de ses films, ancrés dans la banalité des affaires quotidiennes).

Et la joie de vivre, qui irradie à chaque plan, semble provenir du simple fait que le monde existe. Chaque raccord ouvre sur une nouvelle affirmation de la splendeur du monde et du bien-fait d'exister, que ce soit pour goûter à la beauté d'un paysage, d'un lieu, d'un mets ou d'une boisson – à tout l'amour dont est capable un être dans la brève durée qui lui est impartie. On a rarement senti à quel point le tragique et la joie sont indissociables, et conditions l'un de l'autre.

C'est au fond ce que j'aime le plus chez Ozu, et que *Bonjour* exprime magnifiquement : que malgré toutes ses vicissitudes, malgré tous ses inconvénients et petites, l'existence soit en

permanence louée, magnifiée, affirmée comme infiniment désirable. À cet égard, la joie de l'enfant entrant dans le cercle du cerceau pour jouer au *hula hoop*, juste avant le dernier sourire du vent, conclut admirablement le film : un mouvement perpétuel de joie – qui cessera.

Jean-Charles Fitoussi
Kyôto, avril 2008.

¹ Jean-Charles Fitoussi est cinéaste. Il a réalisé, entre autres : *Aura été* (1994), *Sicilia ! Si gira* (2001), *Les jours où je n'existe pas* (2003), *Le Dieu Saturne* (2004), *Nocturnes pour le roi de Rome* (2005), *Bienvenue dans l'éternité* (2007), *Je ne suis pas morte* (2008).



Coll. Cinémathèque française / DR.

Henri Langlois, fondateur de la Cinémathèque française, se recueille sur la tombe d'Ozu (circa 1970). Sur la pierre tombale, l'inscription en japonais : « Mu », qui signifie « Rien », « Le vide », et plus encore « L'impermanence ».

Petite bibliographie

– Yasujiro OZU, *Carnets, 1933-1963*, Alive, 1996.

Études

- David BORDWELL, *Ozu and the poetics of cinema*, 1988, Princeton University Press, 1994.
- Noël BURCH, *Pour un observateur lointain. Forme et signification dans le cinéma japonais*, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1982.
- Gilles DELEUZE, *Cinéma 2, L'Image-temps*, Minuit, 1985, p. 22-29.
- Shiguéhiko HASUMI, *Yasujiro Ozu*, 1983, Cahiers du cinéma, 1998.
- Youssef ISHAGHPOUR, *Formes de l'impermanence : le style de Yasujiro Ozu*, Yellow Now, 1994, réédité par Farrago/Léo Scheer, 2002.
- Fabrice REVAULT d'ALLONNES, *Gosses de Tokyo* (« Cahier de notes sur... »), Les Enfants de cinéma, 1999.
- Donald RICHIE, *Le Cinéma japonais*, éd. du Rocher, 2005.
- Kiju YOSHIDA, *Ozu ou l'anti-cinéma*, Actes Sud, 2004.

Revue

- *Cahiers du cinéma*, n° 286, mars 1978 (collectif) ; n° 311, mai 1980 (Alain Bergala).
- *Cinéma|02*, automne 2001 (collectif) ; *Cinéma|09*, printemps 2005 (Charles Tesson).
- *Le Mensuel du cinéma*, n° 14, janvier 1994 (Jacques Valot).
- *Positif*, n° 203, février 1978 (collectif) ; n° 205, avril 1978 (Eithne Bourget, sur *Bonjour*) ; n° 557-558, juillet-août 2007 (collectif).
- *Trafic*, n° 4, automne 1992 (Sylvie Pierre).

Histoire

- Edwin O. REISCHAUER, *Histoire du Japon et des Japonais* (1. *Des origines à 1945* ; 2. *De 1945 à nos jours*), Seuil, 1997.

Filmographie en DVD

- *Gosses de Tokyo, Fleurs d'équinoxe, Bonjour, Fin d'automne, Dernier Caprice, Le Goût du saké* (coffret Arte).
 - *Où sont les rêves de jeunesse ? , Une femme de Tokyo, Histoire d'herbes flottantes, Récit d'un propriétaire, Printemps tardif, Crépuscule à Tokyo* (coffret Carlotta, vol. 1).
 - *Chœur de Tokyo, Une auberge à Tokyo, Printemps précoce, Été précoce, Le Goût du riz au thé vert* (coffret Carlotta, vol. 2).
 - *Il était un père* (Carlotta) ; *Voyage à Tokyo* (Carlotta) ; *Herbes flottantes* (MK2) ; *Bonjour* (Criterion, zone 1).
- Sans oublier *Tokyo-Ga*, un documentaire de Wim Wenders, réalisé en 1983 (BacVideo) et, en 2003, le film de Hou Hsiao-Hsien, *Café Lumière* (TF1 Vidéo).

Remerciements de l'auteur :

Sébastien Bondetti, Émilie Cauquy, Jean-Charles Fitoussi, Peggy Hannon, Laure Parchomenko.

- *Alice* de Jan Svankmajer, écrit par Pascal Vimenet.
- *L'Argent de poche* de François Truffaut, écrit par Alain Bergala.
- *Les Aventures de Pinocchio* de Luigi Comencini, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau, écrit par Jacques Aumont.
- *Le Bonhomme de neige*, de Dianne Jackson, écrit par Marie Diagne.
- *Boudu sauvé des eaux*, de Jean Renoir, écrit par Rose-Marie Godier.
- *Cinq Burlesques américains*, écrit par Carole Desbarats.
- *Le Cerf-volant du bout du monde* de Roger Pigaut, écrit par Gérard Lefèvre.
- *Chang* de Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, écrit par Pierre-Olivier Toulza.
- *Chantons sous la pluie* de Stanley Donen et Gene Kelly, écrit par Carole Desbarats.
- *Le Cheval venu de la mer* de Mike Newell, écrit par Émile Breton.
- *Le Cirque* de Charlie Chaplin, écrit par Charles Tesson.
- *Contes chinois* de Te Wei, Hu Jinqing, Zhou Keqin, Ah Da, écrit par Christian Richard, assisté d'Anne-Laure Morel.
- *Les Contes de la mère poule*, de Farkhondeh Torabi et Morteza Ahadi Sarkani, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Les Contrebandiers de Moonfleet* de Fritz Lang, écrit par Alain Bergala.
- *Le Corsaire rouge* de Robert Siodmak, écrit par Michel Marie.
- *Courts métrages*, écrit par Jacques Kermabon.
- *Nouveau programme de courts métrages* (deux programmes) écrit par Yann Goupil et Stéphane Kahn.
- *Les Demoiselles de Rochefort* de Jacques Demy, écrit par Michel Marie.
- *Edward aux mains d'argent* de Tim Burton, écrit par Hervé Joubert-Laurencin et Catherine Schapira.
- *L'Étrange Noël de M. Jack* d'Henry Selick et Tim Burton, écrit par Pascal Vimenet.
- *Le Garçon aux cheveux verts* de Joseph Losey, écrit par Jacques Aumont.
- *Garri Bardine, six films courts*, (deux programmes) écrit par Pascal Vimenet.
- *Gauche le violoncelliste* de Isao Takahata écrit par Ilan Nguyen et Xavier Kawa-Topor.
- *Gosses de Tokyo* de Yasujiro Ozu, écrit par Fabrice Revault d'Allonnes.
- *L'Histoire sans fin* de Wolfgang Petersen, écrit par Pascal Vimenet.
- *L'Homme invisible* de James Whale, écrit par Charles Tesson.
- *L'Homme qui rétrécit* de Jack Arnold, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Jacquot de Nantes* de Agnès Varda, écrit par Michel Marie.
- *Jason et les Argonautes* de Don Chaffey, écrit par Antoine Thirion.
- *Jeune et innocent* d'Alfred Hitchcock, écrit par Alain Bergala.
- *La Jeune Fille au carton à chapeau* de Boris Barnet, écrit par Stéphane Goudet.
- *Jour de fête* de Jacques Tati, écrit par Jacques Aumont.
- *Katia et le crocodile* de Vera Simkova et Jan Kusera, écrit par Anne-Sophie Zuber.
- *Kirikou et la sorcière* de Michel Ocelot, écrit par Luce Vigo et Catherine Schapira.
- *Lumière*, écrit par Vincent Pinel.
- *Le Magicien d'Oz* de Victor Fleming, écrit par Carole Desbarats.
- *Le Mécano de la « General »* de Buster Keaton, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Le Monde vivant* d'Eugène Green, écrit par J.-C. Fitoussi.
- *Mon voisin Totoro* de Hayao Miyazaki, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Nanouk, l'Esquimau* de Robert Flaherty, écrit par Pierre Gabaston.
- *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton, écrit par Charles Tesson.
- *Où est la maison de mon ami* d'Abbas Kiarostami, écrit par Alain Bergala.
- *Paï* de Niki Caro, écrit par Pierre-Olivier Toulza.
- *Le Passager* d'Abbas Kiarostami, écrit par Charles Tesson.
- *Peau d'Âne* de Jacques Demy, écrit par Alain Philippon.
- *La Petite Vendeuse de Soleil* de Djibril Diop Mambety, écrit par Marie Diagne.
- *Petites z'escapades*, écrit par Marie Diagne.
- *La Planète sauvage* de René Laloux, écrit par Xavier Kawa-Topor.
- *Ponette* de Jacques Doillon, écrit par Alain Bergala.
- *Porco Rosso* de Hayao Miyazaki, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Princes et Princesses* de Michel Ocelot, écrit par Xavier Kawa-Topor.
- *Princess Bride* de Rob Reiner, écrit par Jean-Pierre Berthomé.
- *La Prisonnière du désert* de John Ford, écrit par Pierre Gabaston.
- *Rabi* de Gaston Gaboré, écrit par Luce Vigo.
- *Le Roi et l'Oiseau* de Paul Grimault, écrit par J.-P. Pagliano.
- *Sidewalk stories* de Charles Lane, écrit par Rose-Marie Godier.
- *Storm Boy* d'Henri Safran, écrit par Luce Vigo.
- *La Table tournante* de Paul Grimault, écrit par J.-P. Berthomé.
- *U* de Grégoire Solorateff et Serge Elissalde, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Les Vacances de Monsieur Hulot* de Jacques Tati, écrit par Carole Desbarats.
- *La Vie est immense et pleine de dangers* de Denis Gheerbrant rédaction collective (A. Bergala, D. Gheerbrandt, D. Oppenheim, M.-C. Pouchelle, C. Schapira).
- *Le Voleur de Bagdad* de Berger, Powell, Whelan, écrit par Émile Breton.
- *Le Voleur de bicyclette* de Vittorio De Sica, écrit par Alain Bergala et Nathalie Bourgeois.
- *Le Voyage de Chihiro* de Hayao Miyazaki, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Zéro de conduite* de Jean Vigo, écrit par Pierre Gabaston.

Cahier de notes sur...

Édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*, par l'association *Les enfants de cinéma*

Rédaction en chef : Eugène Andréanszky.

Mise en page : Thomas Jungblut.

Photogrammes : Laboratoire Pro Image Service.

Repérages : Jean-Charles Fitoussi

Impression : Raymond Vervinck.

Directeur de la publication : Eugène Andréanszky.

Ce *Cahier de notes sur...* *Bonjour* a été édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma* initié par le Centre national de la Cinématographie, ministère de la Culture et de la Communication, et la Direction générale de l'Enseignement scolaire, le SCÉRÉN-CNNDP, ministère de l'Éducation nationale, de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche.

© *Les enfants de cinéma*, juin 2008.

Les textes et les documents publiés dans ce *Cahier de notes sur...* ne peuvent être reproduits sans l'autorisation de l'éditeur. Le code de la propriété intellectuelle interdit expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit.

ISBN/ISSN 1631-5847 / *Les enfants de cinéma*
36, rue Godefroy Cavainac - 75011 Paris.