



**CINÉMA[s]
LE FRANCE**

www.abc-lefrance.com

BONJOUR

Ohayo

DE YASUJIRÔ OZU

fiche film

FICHE TECHNIQUE

JAPON - 1959 - 1h34

Réalisateur :
Yasujiro Ozu

Scénario :
Kogo Noda et Yasujiro Ozu
d'après un roman de Ton Satomi

Photo :
Yūharu Atsuta

Montage :
Yoshiyasu Hasamura

Musique :
Toshiro Mayuzumi

Interprètes :
Koji Shidara
(Minoru)
Masahiko Shimazu
(Isamu)
Chishū Ryū
(Keitaro Hayashi)
Kuniko Miyake
(Tamiko)
Yoshiko Kuga
(Setsuko Arita)
Keiji Sada
(Heichiro Fukui)
Haruko Sugimura
(Kikue)



SYNOPSIS Isamu et Minoru vivent avec leurs parents dans un lotissement de la banlieue de Tokyo. Ils sont à l'origine, sans le vouloir, d'une querelle de voisinage : des voisins ont un poste de télévision qui attire les enfants du quartier. Les deux gamins demandent à leur père d'en acheter un. Celui-ci refuse et leur ordonne de se taire. Le prenant au mot, les garçons décident une grève de la parole et refusent de parler à quiconque. Les voisins, constatant que leurs salutations matinales restent sans réponse, en déduisent que la mère des deux garçons leur en veut...



CRITIQUE

Comme **Fleurs d'équinoxe**, **Bonjour** tourne autour du sujet de prédilection du réalisateur : l'opposition entre l'ancienne et la jeune génération, la question de l'obéissance et du respect dus aux parents. **Bonjour** est très proche de **Gosses de Tokyo**, réalisé en 1938. Dans ce film, une des rares œuvres d'avant-guerre d'Ozu distribuées aujourd'hui, deux enfants entament une grève de la faim en signe de protestation contre la soumission de leur père vis-à-vis de son patron. Ici, il s'agit d'une grève de la parole, et l'objet du conflit est la télévision, symbole d'un Japon en mutation. Sans enfoncer le clou, avec humour et dans le style dépouillé qui lui est propre, Ozu décrit les rapports d'un père avec ses fils. (...)

www.arte-tv.com/fr

Encore, une fois le thème des relations entre les parents et les enfants est abordé par Ozu et il va même jusqu'à reprendre le thème des **Gosses de Tokyo**. Comédie succulente destinée aussi bien aux grands qu'aux petits. (...)

Les gosses se rebellent ici contre le blabla inutile et vide des adultes et c'est avec une grande humilité que l'on reçoit la «leçon» du maître Ozu.

Ici, point de violence et d'images inutiles. Tout est étudié et chaque image a son importance. On est dans un autre espace-temps, celui de la société japonaise des années

60. La France a mis du temps à découvrir l'œuvre d'Ozu, sous prétexte qu'elle n'était pas accessible aux Français. Heureusement, l'erreur a été réparée et c'est avec bonheur que l'on ne se lasse pas de découvrir et redécouvrir depuis quelques années des films comme **Bonjour** et d'autres...

www.resonance-online.com

Le plan Ozu.

(...) A l'intrigue familiale, correspond naturellement un style qui met en valeur l'unité du cinéma d'Ozu : le personnage. C'est donc à sa hauteur que filme le cinéaste. Si un personnage est debout, ce sera un plan en pied, s'il est assis, ce sera un plan taille ou poitrine, toujours précédé d'un plan qui situe l'action dans un espace (plan large - mais si peu - du salon). Ce qu'observe Ozu, et en cela il n'est pas si éloigné d'un Rohmer, c'est l'action de la parole. Des personnages qui parlent et dont rien ne doit nous détacher. De là vient la fixité de ses plans, composés comme des carrés qui s'emboîtent. Certes, il y a dans les premiers Ozu des travellings, mais ceux-ci suivent de la façon la plus naturelle les personnages en mouvement, ou alors s'approchent / s'éloignent d'un lieu vide - façon de marquer le temps et de commencer / d'achever une scène en disant «c'est là que cela va se passer / que cela s'est passé». Pour ne pas détourner l'attention des personnages, Ozu les filme

en légère contre-plongée (d'où le fameux plan dit « du tatami » qui leur donne plus de présence), et sur un fond uni. L'arrière plan frise l'abstraction : une tenture beige, sobre, invisible, filmée de face dans le cadre dans le cadre auquel se prête si bien l'intérieur japonais. Ce fond se retrouve de film en film identique à lui-même, comme les extérieurs qui se ressemblent étrangement - autant de tableaux sur lesquels se meuvent les personnages ou qui rythment le récit.

Le pictural plan de coupe (un plan d'extérieur qui s'infiltré dans les plans d'intrigue), joue son rôle d'ellipse mais révèle aussi la profondeur du cinéma d'Ozu. D'une part, par ce qu'il montre : les plans de coupe représentent la ville, la rue, les bars, les buildings, et portent donc en eux l'opposition entre un Japon traditionnel et un Japon américanisé. D'autre part, par leur répétition : au-delà de l'esthétisme de ces plans (lignes obliques des fils tendus, toits des horizontales et tours des verticales), se joue une petite musique. (...)

Le temps Ozu.

Le cinéma d'Ozu est un cinéma de la cruauté. Qu'est-ce que la cruauté ? En l'occurrence, elle est double. C'est d'abord l'ironie avec laquelle Ozu construit des situations qui enferment ses personnages. **Le Voyage à Tokyo** (1953), souvent considéré comme son chef d'œuvre, fit connaître Ozu à



travers le monde (en 1978, seulement, pour la France). Le voyage, c'est celui d'un couple âgé qui se fait un plaisir de voir ses enfants. Mais à Tokyo, l'amour filial n'est pas de mise, et les enfants, trop occupés, n'ont de cesse de se débarrasser des parents - ils les envoient en cure. (...)

Ozu filme ces instants gracieux en train de s'envoler et c'est évidemment d'autant plus cruel que ce n'est pas une cruauté humaine filmée avec ironie (celle des enfants égoïstes) mais la cruauté du temps lui-même, irréversible et irrévocable.

Cette seconde cruauté, Ozu ne peut la filmer directement (ce ne serait pas regardable), il la filme donc avec un voile. De là, la grande pudeur de ses films. Autant dans les films d'Ozu les acteurs peuvent en faire beaucoup quand il s'agit de farce, autant leur jeu devient minimal quand il s'agit de tragique. Chishu Ryu et Setsuko Hara (le père et Noriko dans **Le Voyage à Tokyo**) jouent tout en demi-teintes, petits sourires et regards luisants, alors qu'ils vivent les moments les plus douloureux. Ozu manie aussi l'ellipse dans ce sens. Dans **Il était un père**, le père meurt, Ozu filme délicatement la nuque du fils. Ellipse : on retrouve le fils qui parle de son amour pour son père. Aucune hystérie. La retenue des personnages est telle que ce sont parfois les objets qui portent la douleur. Par exemple, une bouilloire. La mère du **Crépuscule à Tokyo** a abandonné ses enfants. Elle demande ce qu'est devenu son

fils. Elle apprend qu'il est mort. Elle ne dit rien, ne montre rien. Puis, seule, elle s'assoit devant une table, le plan est large. Elle se lève et laisse le champ vide. On reste sur la table, une bouilloire qui fume. C'est idiot une bouilloire qui fume, et pourtant, c'est la bouilloire qui pleure... En cela très japonais, Ozu sait donner vie aux objets les plus anodins, filmer le sacré à l'intérieur du concret.

Cette mélancolie, qui s'infiltré dans tous les objets, entre tous les plans, a néanmoins un double inversé, presque un antidote : un incroyable appétit de vivre. Même au sein des mélodrames les plus subtils, un humour de garnement apporte une légèreté communicative : pas un film sans une voisine rigolote, une fille pimbêche ou des enfants farceurs. Il faut oser le gag du grand-père pétomane de **Bonjour** dont la femme débarque dans la pièce en demandant : «Tu m'as appelée ?» à chaque nouveau pet... L'art d'Ozu est un art de funambule, en faire un peu trop dans une scène pour en faire un peu moins dans la suivante. (...)

Que dire de l'homme Yasujiro Ozu, sinon qu'il fut aussi discret que ses films, connu la guerre de près, ne se maria pas et vécut toute sa vie avec sa mère... Peut-être dire aussi qu'il fut un artiste fidèle : à ses acteurs (les géniaux Chishu Ryu et Setsuko Hara mais aussi tous les seconds rôles qu'on retrouve de film en film), à son scénariste Kogo Noda (de 1927 à la fin), à ses techniciens. Ozu est mort le jour exact de ses 60 ans, comme si le temps, son sujet aimé

et craint, lui avait joué un tour... Sur sa tombe, le signe qui signifie «Rien» dans le bouddhisme. Rien ? Ses films n'auront donc été que de vaines futilités ? Sans doute, mais comme le dit le jeune homme timide de **Bonjour** à la jeune fille dont il aimerait bien être aimé : «Ce sont les choses inutiles qui rendent la vie aimable.»

Martin

<http://www.ecrannoir.fr>

BIOGRAPHIE

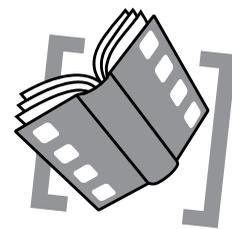
(...) Très jeune, Ozu s'était pris de passion pour le cinéma et, malgré l'opposition de son père, était engagé à la Shochiku comme assistant d'un opérateur. De cette passion pour le cinéma, américain de préférence, témoigne son premier film qui est un remake d'une œuvre de Fitzmaurice, **Kick-in**. Ses premiers films semblent encore dépourvus de caractères personnels mais très vite, surtout après la longue interruption de 1937 à 1945 qui représentera pour lui la guerre pour laquelle il est mobilisé, il se forge un style propre. Cinéaste intimiste de la vie familiale et des changements de saisons, il attache plus d'attention au petit détail qu'à l'histoire. *"Les films d'intrigues trop élaborées m'ennuient. Naturellement, un film doit avoir une structure propre, autrement ce ne serait pas un film, mais je crois que pour qu'il soit bon, il faut renon-*



CINÉMA[s] LE FRANCE

8 rue de la Valse 42100 Saint-Étienne

Le centre de Documentation du Cinéma[s] Le France,
qui produit cette fiche, est ouvert au public
du lundi au jeudi de 9h à 12h et de 14h30 à 17h30
et vendredi de 9h à 11h45
et accessible en ligne sur www.abc-lefrance.com



Contact : Gilbert Castellino, Tél : 04 77 32 61 26
g.castellino@abc-lefrance.com

cer à l'excès de drame et à l'excès d'action." Sa manière de filmer n'est pas moins originale : position très basse de la caméra, chaque plan doit être "un tableau dans un cadre", selon sa formule, pas ou peu de travellings, rôle des plafonds bien avant Welles et Citizen Kane.

Jean Tulard
Dictionnaire du cinéma

FILMOGRAPHIE

Longs métrages :

Zange no yaiba 1926
Le sabre de pénitence

Wakodo no yume 1928
Rêves de jeunesse

Kabocha
La citrouille

Nikutaibi

Takara no yama 1929
La montagne au trésor

Wakaki hi

Wasei kenka tomodachi
Les amis de combat

Daigaku wa deta keredo
J'ai été diplômé mais...

Kaishain seikatsu
La vie d'un employé de bureau

Tokkan lozo
Un garçon honnête

Kekkon gaku nyumon 1930
Introduction au mariage

Hogaraka ni ayume
Marchez joyeusement

Rakudai wa shita keredo
J'ai été recalé mais...

Sono yo tsuma
L'épouse de la nuit

Erogami no onryo
L'esprit vengeur d'Eros

Ashi ni sawatta koun
Chance perdue

Ojosan
Jeune demoiselle

Shukujo to hige 1931
La femme et les favoris

Bijin aishu
Les malheurs de la beauté

Tokyo no gassho
Le chœur de Tokyo

Haru wa gofujn kara 1932
Le printemps vient des femmes

Umarete wa mita keredo
Gosses de Tokyo

Seishun no yume imaizuko
Où sont les rêves de jeunesse?

Mata au hi made
Jusqu'à notre prochaine rencontre

Tokyo no onna 1933
Femme de Tokyo

Hijosen no onna
Femmes au combat

Dekigoro
Cœur capricieux

Haha o kowazuya 1934
Une mère devrait être aimée

Ukikusa monogatari
Histoire d'un acteur ambulancier

Hakoiri musume 1935
Une jeune fille pure

Tokyo no yado
Une auberge à Tokyo

Daigaku yoi toko 1936
Le collège est un endroit agréable

Hitori musuko
Fils unique

Shujuko wa nani o wasurae-taka 1937
Qu'est-ce que la dame a oublié ?

Todake no kyodai 1941
Les frères et sœurs Toda

Chichi ariki 1942
Il était un père

Nagaya shinshiroku 1947
Récit d'un propriétaire

Kaze no jaka no mendori 1948
Une poule dans le vent

Bashun 1949
Printemps tardif

Munakata shimai 1950
Les sœurs Munakata

Bakushu 1951
Début d'été

Ochazuke no aji 1952
Le goût du riz au thé vert

Tokyo monogatari 1953
Le voyage à Tokyo

Soshun 1956
Printemps précoce

Tokyo Boshoku 1957
Crépuscule à Tokyo

Higanbana 1958
Fleurs d'équinoxe

Ohayo 1959
Bonjour

Ukigusa 1960
Herbes flottantes

Akibiyori

Fin d'automne

Kohayagawe ke no aki 1961
L'automne de la famille

Kohayagawe

Sama no aji 1962
Le goût du saké

Documents disponibles au France

Revue de presse importante
Positif n°205, 237
Cahiers du Cinéma n°488, 603
Trafic n°16