

## Transcr(é)ation



# Des Cent Vues d'Edo de Hiroshige aux plans péri-diégétiques de Yasujirô Ozu

## Naturalisation de l'espace et décentrement anthropologique

### From Hiroshige's One Hundred Famous Views of Edo to

### Yasujirô Ozu's peridiegetic shots

## Naturalisation of space and anthropological decentring

Quentin Barrois

Volume 5, numéro 1, 2024

De la toile à l'écran : de multiples « manières d'être »  
From the canvas to the screen: Multiple "ways of being"

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1113887ar>

DOI : <https://doi.org/10.5206/tc.v5i1.20401>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Western Libraries, University of Western Ontario

ISSN

2816-8895 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Barrois, Q. (2024). Des Cent Vues d'Edo de Hiroshige aux plans péri-diégétiques de Yasujirô Ozu : naturalisation de l'espace et décentrement anthropologique. *Transcr(é)ation*, 5(1), 1–28. <https://doi.org/10.5206/tc.v5i1.20401>

Résumé de l'article

Les liens entre le cinéma de Yasujirô Ozu (1903-1963) et la peinture japonaise ont été rarement abordés dans la théorie, à l'exception de David Bordwell qui a proposé une comparaison entre ses représentations urbaines et celles que pratique Hiroshige (1797-1858) dans les Cent Vues d'Edo. Nous prolongeons cette analyse pour déceler quelques préoccupations esthétiques communes, notamment la naturalisation de l'espace urbain et le décentrement des figures humaines. Si les représentations de Hiroshige sont teintées d'un dynamisme presque cinématographique, ces gestes se manifestent chez Ozu dans ses plans « péri-diégétiques », dont la fonction est d'éloigner le public du centre narratif du film pour le confronter à la forte plasticité de l'image filmique.

© Quentin Barrois, 2024



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

**é**rudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

# Des *Cent Vues d'Edo* de Hiroshige aux plans péri-diégétiques de Yasujirô Ozu : Naturalisation de l'espace et décentrement anthropologique

**QUENTIN BARROIS**

*ACCRA, Université de Strasbourg ; CEAC, Université de Lille*

## **RÉSUMÉ**

*Les liens entre le cinéma de Yasujirô Ozu (1903-1963) et la peinture japonaise ont été rarement abordés dans la théorie, à l'exception de David Bordwell qui a proposé une comparaison entre ses représentations urbaines et celles que pratique Hiroshige (1797-1858) dans les Cent Vues d'Edo. Nous prolongeons cette analyse pour déceler quelques préoccupations esthétiques communes, notamment la naturalisation de l'espace urbain et le décentrement des figures humaines. Si les représentations de Hiroshige sont teintées d'un dynamisme presque cinématographique, ces gestes se manifestent chez Ozu dans ses plans « péri-diégétiques », dont la fonction est d'éloigner le public du centre narratif du film pour le confronter à la forte plasticité de l'image filmique.*

**Mots clés :** *intermédialité · meisho-e · cinéma japonais · naturalisation · décentrement*

## Introduction

En dépit de sa réputation d'auteur formaliste, très sensible à la composition de ses plans, Yasujirô Ozu (1903-1963) n'est pas particulièrement étudié quant à ses liens avec la peinture. Comme il n'est pas peintre lui-même – au contraire de son confrère Akira Kurosawa (1910-1998)<sup>1</sup>, le caractère plastique de ses films n'a pas autant attiré l'attention que ses liens avec le théâtre traditionnel, le *nô*<sup>2</sup> ou le *kabuki*<sup>3</sup>, ou avec l'esthétique Zen en général<sup>4</sup> : s'il est fréquent de le considérer comme héritier de formes plus anciennes, les études comparatives entre Ozu et des artistes peintres sont quasiment inexistantes.

Une de ces rares tentatives est le fruit du travail de David Bordwell, qui estime que les plans paysagers urbains du cinéaste relèvent d'une naturalisation de la ville, comme a pu le faire Hiroshige (1797-1858) dans ses *Cent vues d'Edo* (1856-1858) ; mais le théoricien américain ne développe pas particulièrement cette analyse<sup>5</sup>, que nous proposons de prolonger dans cet article. Chez Ozu, nature et urbanité sont unis par leur traitement similaire, dans des plans « péri-diégétiques<sup>6</sup> » – plus connus sous le nom de *pillow-shots*<sup>7</sup> – c'est-à-dire des plans qui encadrent les séquences narratives et suspendent le temps fictionnel en effectuant une composition visuelle privilégiée sur des objets ou un paysage.

Comme nous le verrons, le traitement des espaces n'est pas la seule voie pour envisager la transtextualité entre Ozu et Hiroshige, mais les plans péri-diégétiques en seront le moyen privilégié. Précisons quelques postures méthodologiques. Les influences d'Ozu sont multiples, autant à comprendre avec

---

<sup>1</sup> Voir à ce sujet Tesson, Charles, *Akira Kurosawa*, Paris : Cahiers du cinéma, coll. « Grands cinéastes », 2008.

<sup>2</sup> Apparu au XIII<sup>e</sup> siècle, le *nô* est un drame lyrique qui se caractérise par une esthétique rigoureusement codifiée contenant des dialogues, de la danse ou des chants. Les acteurs y portent des masques.

<sup>3</sup> Fondé au cours du XVII<sup>e</sup> siècle, le *kabuki* est un drame épique que l'on peut comparer à l'opéra occidental. Les acteurs maquillés jouent et dansent, accompagnés d'un orchestre et d'un chœur.

<sup>4</sup> Sur le théâtre, voir Richie, Donald, *Ozu*, Genève : Lettres du blanc, 1980, p. 121. Sur l'esthétique Zen, voir Schrader, Paul, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, New York : Da Capo Press, 1972.

<sup>5</sup> Bordwell, David, *Ozu and the Poetics of Cinema*, Princeton : Princeton University Press, 1988, p. 49.

<sup>6</sup> Thomas, Benjamin, « Des plans qui se tiennent aux franges du monde : Ozu et Kitano », *Ozu à présent* (Arnaud, Diane ; Lavin, Mathias, dir.), Paris : G3J Éditeur, 2013, p. 83.

<sup>7</sup> *Pillow-shot* est le terme forgé par Noël Burch (*Pour un observateur lointain*, Paris : Gallimard, 1982, pp. 175-180) en référence aux « mots-oreillers » de la poésie japonaise de l'ère Heian, mais ce lien est purement métaphorique, comme le concède l'auteur. Nous préférons le terme de plan « péri-diégétique » proposé par Benjamin Thomas et dont nous avons élaboré une typologie qui sera utilisée dans ce texte.

l'architecture<sup>8</sup> que la musique<sup>9</sup>, autant par le prisme du chorégraphique que de l'art contemporain<sup>10</sup>. Cette intermédialité manifeste induit une complexité, car un même élément peut être compris différemment selon l'art avec lequel on le compare<sup>11</sup>. Le but du présent article n'est pas de décrypter toutes ces œuvres pour établir un héritage concret de Hiroshige à Ozu, mais de déceler, depuis notre point de vue contemporain et en dehors de toute prétention d'étude culturaliste, quelques attitudes et préoccupations semblables, dans la façon de présenter les figures humaines, les espaces ou le temps.

À cette fin, nous commencerons par envisager ce qui, dans les techniques du maître d'estampe, relève déjà d'une certaine « cinématographicités<sup>12</sup> », puis par creuser la question de la picturalité chez Ozu, afin de préciser l'angle analytique avec lequel opérer leur rapprochement. Ensuite, nous développerons trois aspects de cette proximité représentationnelle : la naturalisation de l'espace urbain, l'oblicité des cadrages et le décentrement anthropologique du point de vue. Il s'agira enfin d'identifier plus précisément des résonances hiroshigiennes chez Ozu, en se permettant quelques hypothèses aventureuses. Ainsi, nous ne parlons pas ici d'inspiration à proprement parler, mais d'échos, établis par le biais de l'interprétation analytique. Nous nous concentrerons sur la période dite tardive d'Ozu, treize films produits entre 1949 et 1963 et qui ont offert les plans périodiégétiques les plus fameux de sa filmographie.

## Hiroshige et le cinéma

Avant de pouvoir expertiser les *Cent vues d'Edo* et la période tardive d'Ozu, il est nécessaire d'estimer ce que ces deux œuvres partagent avec le médium de l'autre, mais aussi leur particularité au sein de leur propre médium et au sein de l'œuvre de leur auteur. Cette section devrait ainsi permettre d'éviter de réduire

---

<sup>8</sup> Fiant, Anthony, « Pedro Costa et la fragilité du plan fixe », *Ozu à présent* (Arnaud, Diane ; Lavin, Mathias, dir.), Paris : G3J Éditeur, 2013, pp. 28-31.

<sup>9</sup> Bergala, Alain, « Fin d'automne (Yasujirô Ozu) », *Cahiers du cinéma*, n°307, janvier 1980, p. 45.

<sup>10</sup> Frodon, Jean-Michel, *Treize Ozu 1949-1962*, Bordeaux : 202 éditions, 2019, p. 44 ; et Frodon, Jean-Michel, « Yasujirô Ozu, réalisateur de comédies musicales », *Ozu à présent* (Arnaud, Diane ; Lavin, Mathias, dir.), Paris : G3J Éditeur, 2013, p. 186.

<sup>11</sup> Voir l'exemple du jeu d'acteur dans : Beth, Suzanne, *L'Impuissance du cinéma : Une étude des films d'Ozu*, Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, coll. « Formes cinématographiques », 2018, pp. 136-137.

<sup>12</sup> L'auteur décrit par ce terme la puissance de mutation qu'un objet peut obtenir en étant capté par une caméra, c'est-à-dire la façon dont l'image animée peut dynamiser les choses inertes. Voir Thomas, Benjamin, « De la vie réelle des objets au cinéma : L'étrange cas de trois œuvres portées sur la bouteille », *L'Écho du réel* (Crignon, Cyril ; Laforge, Wilfried ; Nadrigny, Pauline, dir.), Sesto San Giovanni : Mimesis, coll. « Art, Esthétique, Philosophie », 2020, p. 270.

toute pictorialité ozuïenne à un art de l'estampe et tout cadrage hirosigien à un plan.

*Cent vues d'Edo* est la dernière œuvre de Hiroshige, réalisée à la fin de l'âge d'or de l'estampe. C'est un album de 119 vues divisées en quatre saisons, relevant du genre *meisho-e* – c'est-à-dire un genre paysager consacré à la représentation de lieux célèbres dans un but de guide de voyage ou de souvenir –, et plus précisément du *meisho-zue*, dans lequel l'image est plus importante que les descriptions écrites, ce qui implique davantage de réalisme et notamment, une assimilation de la perspective occidentale<sup>13</sup>. L'ouvrage se caractérise par « la présence systématique dans l'image, à quelques exceptions près, de petits personnages cheminant ou occupés à des tâches diverses, qui animent les paysages et en font ressortir la grandeur<sup>14</sup> », mais aussi par la suggestion de la profondeur de champ au moyen de la disposition au premier plan d'un objet qui se trouve parfois être un « détail trivial et humoristique, comme la jambe poilue d'un batelier, ou le crottin laissé par un cheval » (Sefrioui, 2020, p. 12).

Les vues sont verticales mais n'en évoquent pas moins un champ cinématographique, d'une part du fait de l'usage de la perspective qui campe fermement un point de vue, d'autre part de la sensation de mouvement qui ressort de vues où un personnage, coupé, semble entrer ou sortir dans le cadre, comme la 34<sup>e</sup> ou la 39<sup>e</sup> vue<sup>15</sup> ; ou de vues à l'angle très original, comme la 71<sup>e</sup> vue au premier plan de laquelle se déploie un filet de pêche. Ce sont encore certaines vues qui évoquent un récit, en particulier la 82<sup>e</sup>, « Contemplation de la lune », où deux courtisanes, en amorce du cadre, se préparent pour la nuit après avoir égayé un repas en jouant du *shamisen* (Sefrioui, 2020, p. 45). En outre, la perspective utilisée relève parfois de la traditionnelle vue à vol d'oiseau (ou perspective aérienne), mettant son objet à distance, et parfois de l'occidentale avec point de fuite, privilégiant un sujet au sol et le champ qui s'ouvre à lui ; tout en hybridant parfois les deux. La 8<sup>e</sup> vue présente notamment une rue s'enfonçant dans le cadre, séparée de l'arrière-plan par un nuage de brume dont émerge le mont Fuji : la masse nuageuse semblant davantage séparer deux régimes de représentation que deux plans de façon réaliste. Or si la perspective aérienne est imitable au cinéma, la perspective linéaire lui est indissociable. Notons qu'une œuvre plus ancienne du

---

<sup>13</sup> Cramerotti, Cristina, *Sur la route du Tokaido*, Paris : Musée national des arts asiatiques, 2019, p. 14.

<sup>14</sup> Sefrioui, Anne, *Hiroshige : Cent Vues célèbres d'Edo*, Vanves : Hazan, 2020, p. 9.

<sup>15</sup> Il existe deux façons de lire le numéro des vues sur la table des matières, verticalement ou de façon « éparsée ». C'est ce deuxième classement, en vigueur dans la publication dirigée par Anne Sefrioui, que nous utilisons.

maître d'estampe, *Cinquante-trois Stations du Tôkaidô* (1833-1834), privilégie très largement la seule perspective aérienne et surtout la mise à distance de la scène représentée. *Cent vues d'Edo* apparaît donc, dans l'œuvre de Hiroshige, comme un album particulier quant à son éventuelle « cinématographicité ».

Enfin, le peintre utilise abondamment les éléments de poétisation traditionnelle que sont le mouvement du vent (2<sup>e</sup> vue) ou la manifestation des saisons : fleurs (30<sup>e</sup> vue), brume (41<sup>e</sup> vue), pluie (47<sup>e</sup> vue) ou neige (111<sup>e</sup> et 112<sup>e</sup> vues). Sans lui être exclusives, le cinéma des premiers temps a également élu ces formes, parce qu'elles lui permettaient de déployer son potentiel, la représentation réaliste et poétique du mouvement naturel (la « photogénie<sup>16</sup> » de Jean Epstein). Comme les commentateurs et commentatrices l'ont constaté, les intempéries sont omniprésentes chez A. Kurosawa (que l'on pense à *Rashômon* [1950] ou à *Dersou Ouzala* [1975]) mais quasiment absentes chez Ozu, qui poétise son univers avec des formes plus ordinaires et moins attendues.



*Cent vues d'Edo* : de gauche à droite et de haut en bas,  
n° 39, 71, 82, 8, 2, 30, 47, 111

<sup>16</sup> Epstein, Jean, *Écrits sur le cinéma*, Paris : Seghers, coll. « Cinéma Club », 1974-1975.

## Ozu et la peinture

Les discussions sur le caractère pictural des films d'Ozu peuvent être organisées selon deux angles principaux qui ne sont pas toujours traités frontalement en rapport à la peinture, mais plutôt comme des écarts au vu des usages cinématographiques dominants hollywoodiens. Le premier est la fixité. Le cinéma d'Ozu n'utilise jamais de recadrage ou de panoramique. Les travellings sont rares, puis disparaissent définitivement de son cinéma avec l'apparition de la couleur dans *Fleurs d'équinoxe*, en 1958. Les champs-contrechamps sont filmés de façon très régulière : chaque réplique faisant l'objet d'un plan rapproché poitrine sur le personnage parlant ; et lorsqu'un personnage doit entrer ou sortir du cadre, la caméra effectue un plan moyen pour présenter le mouvement. Non seulement les personnages bougent peu, mais les règles de composition qui régissent les plans sont rigoureuses. Pour Vincent Amiel, la technique ozuienne du champ-contrechamp associe la représentation frontale de la transcendance et l'image éphémère de l'humanité, à la manière des mosaïques byzantines<sup>17</sup>, tandis que pour Shigehiko Hasumi, « le mouvement cinématographique le plus intense [est] créé par l'arrêt du mouvement<sup>18</sup> », qu'il s'agisse des plans péri-diégétiques ou de suspension narrative, par exemple une famille s'immobilisant pour être photographiée (*Été précoce*, 1951). Pour autant, il ne faudrait pas limiter la pictorialité à la seule fixité, qui certes peut contribuer à former un « plan-tableau<sup>19</sup> » mais s'en tient à l'aspect matériel de la peinture<sup>20</sup>, dont l'enjeu est bien souvent d'exprimer le mouvement en dépit de l'immobilité des pigments<sup>21</sup>. Dès 1920, Elie Faure l'affirme :

---

<sup>17</sup> Amiel, Vincent, « Hou Hsiao-Hsien dans les flux (in)temporels d'Ozu », *Ozu à présent* (Arnaud, Diane ; Lavin, Mathias, dir.), Paris : G3J Éditeur, 2013, p. 35.

<sup>18</sup> Hasumi, Shigehiko, *Yasujirô Ozu* (1983), Paris : Étoile / Cahiers du cinéma, coll. « Auteurs », 1998, p. 164.

<sup>19</sup> Bonitzer, Pascal, *Décadages : Peinture et cinéma*, Paris : Étoile / Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1985, pp. 27-41.

<sup>20</sup> Au cinéma, la fixité peut renvoyer plus prosaïquement à la photographie. Dans l'exemple de S. Hasumi justement, cette immobilisation photographique n'évoque pas un tableau mais une intensité cinématographique, en ce qu'elle exprime la mort imminente des parents, autrement dit la momification bazinienne des personnages.

<sup>21</sup> Là où le cinéma, s'il peut tenter d'être le plus plastique possible, n'échappe jamais au « "grain de réel", comme on dit un grain de folie, dans la photo et le cinéma, qui excède toute figuration », comme l'indique encore Pascal Bonitzer (1985, p. 23).

Le cinéma est plastique d'abord : il représente, en quelque sorte, une architecture en mouvement qui doit être en accord constant, en équilibre dynamique poursuivi avec le milieu et les paysages où elle s'élève et s'écoule [...]. La plastique est l'art d'exprimer la forme au repos ou en mouvement, par tous les moyens au pouvoir de l'homme<sup>22</sup> [...].

Ainsi, si la tendance à la fixité ou au mouvement hiératique est favorable à la formation d'images picturales, ce n'est pas le seul paramètre qui permette d'y parvenir.

Le second angle qui permet d'établir le caractère pictural des films d'Ozu est celui de la distance qui découle de la planéité de l'image et avec laquelle Ozu met en scène le monde observé. Outre les éléments déjà évoqués, le cinéaste utilise un objectif moyen (50 mm) et place sa caméra de façon assez basse, entre la moitié et les deux tiers de la hauteur l'objet principal observé. Cet objectif a tendance à rapprocher l'arrière-plan de l'avant-plan, à gommer les mouvements dans la profondeur de champ, ou à favoriser la géométrisation du plan. Pour Noël Burch, cela contribue à « produire l'image filmique comme image plane » (Burch, 1982, p. 195) mais aussi à l'isoler de l'espace spectatorial. C'est aussi ce qu'affirme Clélia Zernik, analysant « le traitement de l'image, qui prend une texture solide et objectale chez Ozu, figée en un spectacle à distance<sup>23</sup> ». Pour l'autrice, il en résulte un monde purement visuel, déconnecté de la sensation ou de l'expérience, un monde de l'art. Ce que l'on retrouve aussi chez Youssef Ishaghpour, pour lequel les positions de caméra ne dramatisent pas les rapports entre les personnages et désarment l'emprise du public maintenu à distance : ce dispositif rend ainsi à l'image cinématographique une certaine forme d'aura, dont Walter Benjamin estimait la photographie dépourvue<sup>24</sup>. On peut aussi comprendre la picturalité par le biais de l'usage de la couleur, dont il a été remarqué qu'elle n'était jamais utilisée à des fins réalistes – le réalisme étant davantage associé au noir et blanc – mais stylistiques, comme une couche supplémentaire, expressive et symbolique (Frodon, 2019, pp. 75-76 et 87-88). Le cinéma d'Ozu apparaîtrait alors comme un monde d'art (plutôt qu'un cosmos), où la composition primerait sur toute autre règle. Mais un tel constat est bien sûr à nuancer.

---

<sup>22</sup> Faure, Elie, *De la cinéplastique, suivi de Le Cinéma, langue universelle (1920-1935)*, Paris : Séguier, coll. « Carré Ciné », 1995, p. 20.

<sup>23</sup> Zernik, Clélia, *L'Œil et l'objectif : La Psychologie de la perception à l'épreuve du style cinématographique*, Paris : Vrin, coll. « essais d'arts et de philosophie », 2012, p. 18.

<sup>24</sup> Ishaghpour, Youssef, *Formes de l'impermanence : Le style de Yasujiro Ozu*, Tours : Farrago, 2002, p. 30.



## Ozu et Hiroshige : le mouvement pittoresque

La distanciation a été l'objet de débats au sujet du cinéma d'Ozu, mais il semble plus juste de considérer que celle à l'œuvre est « une distance qui est aussi une proximité » (Frodon, 2019, p. 21). Le but n'en est pas de chasser le spectateur et la spectatrice de l'illusion représentationnelle, mais au contraire de les y inclure comme un humble élément de ce monde-là : personnage, figurant ou objet. Ce qui importe au cinéaste, c'est d'inviter l'auditoire dans un monde qui ne se plie pas à ses désirs et qui peut fonctionner sans lui. Là est la seule distance : celle qui ne fait pas du public le seul être capable de donner sa valeur à une œuvre, mais rend celle-ci indépendante et accomplie.

Cette distance particulière décrivant poétiquement le réel est peut-être due aussi à la volonté de raconter la transformation d'un monde. Du côté de Hiroshige, les *Cent vues d'Edo* ont été commandées à la suite du séisme de 1855 qui avait rasé une bonne partie de la cité et emporté dix mille personnes : il s'agissait de montrer les éléments immuables et les nouveautés (Sefrioui, 2020, p. 8). Dans la période tardive d'Ozu, ce sont les transformations sociales et culturelles ayant lieu dans l'après-guerre qui sont scrutées et détaillées. Dans les deux cas, on sent la volonté de capturer le monde en cours de construction aussi bien que celui qui était, documentant et fantasmant l'un comme l'autre. Si les *Cinquante-trois Stations du Tôkaidô* finissaient par figurer « une traversée du monde qui nous éloigne du réel » (Cramerotti, 2019, pp. 19-21) et les *Cent vues d'Edo* « témoignent d'un monde englouti, autant rêvé qu'observé » (Sefrioui, 2020, p. 13), le cinéma d'Ozu « que tissent l'idéal qui entend endurer le chaos et l'anarchie, d'une part, et la passion qui appelle vraiment l'ordre de tous ses vœux, d'autre part, n'est autre que le récit d'un rêve<sup>25</sup> ». B. W. Robinson propose une comparaison entre Hiroshige et son aîné Hokusai (1760-1849). Le monde de ce dernier est très personnel, très intime, mais n'invite pas autrui à s'y sentir chez soi ; au contraire de Hiroshige, qui se considère davantage comme un véhicule du réel, un passeur d'images et de culture à la profonde humanité capable de traverser les frontières<sup>26</sup>. On peut reconnaître dans cette opposition la dualité à l'œuvre chez Ozu, à la fois radicalement personnel comme le premier et généreux et accueillant comme le second.

Pour D. Bordwell, l'influence de Hiroshige ou d'autres peintres sur Ozu est probable, mais elle est l'est tout autant que celle de la publicité, des bandes dessinées et, surtout, du cinéma hollywoodien (Bordwell, 1988, pp. 150-151). D'un

---

<sup>25</sup> Yoshida, Kijû, *Ozu ou l'anti-cinéma* (1998), Lyon / Arles / Issy-les-Moulineaux : Institut Lumière / Actes Sud / Arte Éditions, 2004, p. 123.

<sup>26</sup> Robinson, B. W., *Hiroshige*, Londres : Blandford Press, 1963, pp. 79-80.

côté, Hiroshige est un artiste qui a maîtrisé toutes les techniques de son temps, orientales comme occidentales, pour les utiliser avec beaucoup d'inventivité. De l'autre, Ozu a absorbé de nombreuses normes (de la culture japonaise comme du cinéma américain) mais se distingue par le fait qu'il les a fondues dans un système formel qui lui est propre (Bordwell, 1988, pp. 158-159). Maintenant que nous avons clarifié certaines tendances générales à ces deux auteurs, nous pouvons désormais développer trois approches par lesquelles ces derniers manifestent une proximité d'attention, de posture et de forme.

## **Naturalisation des paysages urbains**

Lorsqu'il évoque la « naturalisation » de l'urbanité chez Ozu, D. Bordwell cite en particulier la façon dont le cinéaste, au début de sa carrière, synchronise le rythme des villes à celui de la nature, en insistant sur les changements de lumière au crépuscule et à l'aurore ; mais aussi et surtout l'usage des paysages et natures mortes (Bordwell, 1988, p. 49). Mais on peut ajouter qu'il ne s'agit pas seulement de cadrer un espace urbain avec l'intention d'en faire un paysage : pour ce faire, il est nécessaire de le composer comme tel et de traiter ces éléments urbains comme s'ils étaient naturels. Chez Hiroshige, il apparaît que la prédominance de la végétation dans la ville favorise clairement cette possibilité. Dans les 12<sup>e</sup> et 13<sup>e</sup> vues, l'avant-plan est occupé à gauche par des personnages en cortège et à droite par des bâtiments de bois qui, se prolongeant dans la perspective, se perdent dans la verdure. Observant les habitations de loin, dans les 61<sup>e</sup> et 62<sup>e</sup> vues notamment, le peintre redouble la ligne des toits noirs de celle de la canopée vert sombre. On peut affirmer que la nature prédomine, dans la mesure où c'est elle qui fournit bien souvent les éléments structurants de la composition, en proposant notamment un surcadrage arboricole, comme les cerisiers de la 30<sup>e</sup> vue ou les érables de la 94<sup>e</sup> ; voire en guidant le regard, en traçant un chemin (31<sup>e</sup> vue) ou en s'offrant comme repère vertical dans une étendue horizontale (14<sup>e</sup>, 17<sup>e</sup> vues). En fait, les compositions, supposées mettre en valeur la ville, élisent parfois des arbres comme si elles en faisaient le portrait, comme la 15<sup>e</sup> vue qui centre deux cèdres. À ce titre, dans la 11<sup>e</sup> vue, malgré la couleur rouge du pavillon et la clarté des cerisiers qui l'entourent, les quatre cèdres occupant le plan central semblent dotés d'une présence comparable.

Or c'est cette équivalence de traitement entre les choses qui permettent de penser une naturalisation de la ville, au-delà du fait que le Tokyo d'après-guerre

n'est plus aussi boisé que l'Edo médiévale<sup>27</sup>. Ce qui importe donc, ce sont les rapports qu'entretiennent ces éléments dans les compositions, en termes de tailles, d'emplacements et de directions. Dans *Bonjour* (1959), le quartier résidentiel où se déroule l'action est le plus souvent introduit par des plans de la rue principale se prolongeant dans la profondeur de champ, jusqu'à une petite butte verdoyante. En haut se trouve la route que les enfants utilisent pour aller à l'école : elle est souvent montrée depuis un contrebas, donnant l'illusion que les personnages se déplacent dans un espace parfaitement naturel. Lorsque la caméra grimpe pour se mettre au niveau des enfants, on remarque qu'en effet le quartier se trouve dans un espace peu urbanisé, les autres bâtiments étant relégués sur la ligne d'horizon. Ici, ce n'est pas tant la vue paysagère que les plans de demi-ensemble et les arrière-plans qui installent le quartier dans un entre-deux à demi bucolique<sup>28</sup>.



*Bonjour et Cent vues d'Edo, vue n°9*

---

<sup>27</sup> Rappelons qu'Edo, où Hiroshige a passé toute sa vie, est l'ancien nom porté par Tokyo (renommée ainsi en 1968 lorsqu'elle devint la capitale officielle du Japon), où Ozu a également vécu une grande partie de sa vie.

<sup>28</sup> Ce plan peut d'ailleurs évoquer la 9<sup>e</sup> vue de Hiroshige, qui décrit un tel espace d'intervalle entre zones habitées : grande voie de communication tout autant que dispositif anti-incendie, à l'époque où le bois reste le matériau principal (chez Ozu, cela figure davantage l'expansion très rapide de la capitale à cette époque).

Dans les films plus anciens, l'équivalence est plus évidente. Dans *Les Sœurs Munakata* (1950), la plupart des plans introduisant un espace – l'intrigue se déroulant entre Tokyo, Kobe et Kyoto – sont des vues paysagères incluant les toits dans la ligne des montagnes.



### *Les Sœurs Munakata*

Dans *Crépuscule à Tokyo* (1957), les plans péri-diégétiques associent souvent la verticalité des arbres et celle des immeubles ou pylônes électriques. À la fin du film en particulier, le père de famille se prépare à partir : des branches sont visibles par les fenêtres. Le film coupe sur un plan isolant quatre arbres sans feuillage, puis sur le dernier plan du film qui montre la rue descendant vers une étendue d'habitations, entre lesquelles s'alternent arbres et pylônes. Ce sont donc les arbres qui guident le regard<sup>29</sup>, mais la composition à quatre troncs verticaux peut aussi annoncer les quatre cheminées d'usine ouvrant *Le Goût du saké* (1962), où se trouve également un plan à vue surélevée sur la ville.

---

<sup>29</sup> Les successions de plans péri-diégétiques sont souvent éloquentes : dans *Le Goût du riz au thé vert* (1952), un plan sur un arbre surcadré de feuillage permet d'affirmer que, dans le plan précédent, le surcadre végétal fait de la tour en béton au centre, un équivalent de l'arbre (qui se trouve avoir la même hauteur que l'arbre en question). Il s'agit d'un exemple révélateur du fait qu'Ozu ne fonctionne pas par raccord mais par écho et correspondance (Amiel, 2013, p. 35).



*Crépuscule à Tokyo (à gauche), Le Goût du saké (à droite)*

La naturalisation n'est donc pas le seul fait de la présence de végétation, ni de la comparaison d'éléments naturels et d'éléments urbains, mais d'un traitement comparable des deux pôles, les fondant en un seul et même environnement. Ce geste tend à rappeler que la ville peut être vivable si tant est qu'elle ne se limite pas à être un lieu, mais qu'elle s'envisage comme habitat naturel intégré au monde. Là où Hiroshige poétisait la ville par la représentation accrue de végétation, Ozu nous invite à considérer l'édifice humain comme aussi digne de regard que l'écorce, et à respecter l'arbre comme un monument naturel. Cela ne passe pas seulement par la coprésence répétée des deux règnes à l'écran, mais aussi par la façon dont les personnages en sont l'interface. Pris dans leur quotidien et leurs problèmes, les humains s'alignent côte à côte pour contempler le ciel ou la pierre ; tandis que les choses inertes semblent observer le mouvement de la vie.

### **Du cadrage diagonal à l'oblicité du point de vue**

Comme nous l'avons vu, dans les *Cent vues d'Edo*, Hiroshige mêle des techniques orientales et occidentales. L'une des constantes de l'album est l'usage de compositions diagonales, que le point de vue soit proche du sol ou plus élevé : le point de fuite est à la limite du cadre ou à l'extérieur du champ, ce qui implique que l'élément diagonal occupe tout le long de l'arrière-plan. Dans la 1<sup>ère</sup> vue par exemple, on observe un premier axe diagonal dans la rue marchande de l'avant-

plan, et un second axe constitué de maisons blanches en milieu de plan. Entre les deux, les embarcations sur la rivière animent cet axe, tandis qu'au-delà, la planche devient plane et les espaces se disloquent, émergeant de la brume. L'auteur utilise cette composition à différentes échelles, comme on le voit entre la 69<sup>e</sup> et 74<sup>e</sup> vues.



*Cent vues d'Edo : n°1, 69 et 74*

La première est directement linéaire, avec un axe diagonal formé d'un long bâtiment traversant le champ de part en part. La seconde montre, depuis le sol, une rue se prolonger vers la droite. En termes cinématographiques, on pourrait parler de recadrage, la 74<sup>e</sup> vue effectuant le plan moyen (cadrant un groupe d'individus en entier) de la 69<sup>e</sup> vue qui serait le plan d'ensemble (dévoilant l'environnement où se déroule l'action).

Or la composition diagonale est très fréquente chez Ozu pour ne pas dire omniprésente. Les personnages marchant le long d'un trottoir sont, à quelques exceptions près, filmés selon un cadrage diagonal, avant même la période tardive. Cette disposition est soulignée par le mouvement de caméra qui accompagne, là encore quasi-systématiquement, le déplacement des personnages, afin de maintenir la composition en dépit du mouvement<sup>30</sup>. Cela tend généralement à amoindrir la sensation de mouvement : on peut parler de marche-stase, qui sert à figurer l'harmonie entre les personnages, une mère et sa fille (*Les Frères et Sœurs Toda*, 1941) ou un couple en devenir (*Le Goût du riz au thé vert*, 1952). Dans tous ces cas, le mur en arrière-plan, parfois surmonté d'une végétation touffue, est fondamental pour consolider la structure du plan aux dépens de la mobilité. C'est

<sup>30</sup> Sato, Tadao, *Le Cinéma japonais*, T. 1, Paris : Centre Georges Pompidou, coll. « cinéma/pluriel », 1997, p. 34

encore elle qui se manifeste lorsque les personnages s'alignent pour contempler un même paysage ensemble.

Mais l'on peut justement considérer que le cadrage diagonal construit une véritable obliquité du point de vue, c'est-à-dire un décadage, une façon différente de regarder le monde, de façon moins active et personnelle, davantage désœuvrée et collective. Deux gestes peuvent être lus en ce sens. Le premier est le fait de caractériser un lieu, non pas par son aspect extérieur mais par la vue qu'il offre de l'intérieur. Dans *Les Sœurs Munakata* ou *Voyage à Tokyo* (1953), on ne sait pas à quoi ressemble les auberges où résident les personnages, mais le film s'attarde longuement sur leurs balcons pour en montrer la vue, en particulier dans le deuxième cas, dont trois vues sur la baie d'Atami ont fait l'objet de nombreux développements<sup>31</sup>. Dans le *Goût du riz au thé vert*, l'usage est radicalisé car on peut aisément manquer le surcadrage du balcon et penser que le plan cadre l'auberge alors qu'il s'agit du bâtiment d'en face.



### *Le Goût du riz au thé vert et Voyage à Tokyo*

Ce procédé paradoxal, qui associe intimité du lieu et collectivité de son expérience, est courant dans les *Cent vues d'Edo* : les 18<sup>e</sup> et 66<sup>e</sup> vues ne se contentent pas de ne montrer qu'une partie du bâtiment pour en suggérer l'ensemble : elles manifestent la présence d'un balcon sous le cadre, joignant la personne observant l'estampe à la contemplation de celles visitant le temple. Selon un même ordre d'idées mais avec un matériel figuratif différent, certaines planches insinuent qu'une personne cachée observe la scène. Dans la 3<sup>e</sup> vue, deux raquettes occupent les amorces latérales tandis qu'un cerf-volant est visible dans le ciel. Les personnages qui jouent ne sont pas visibles et leur activité est amoindrie par le

---

<sup>31</sup> Comme Ozu désœuvre les raccords, les plans sur la baie d'Atami ne sont jamais clairement le point de vue d'un personnage, mais ont, au mieux, un caractère mémoriel ou collectif. Voir l'analyse de Moure, José, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, Paris : L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 1997, pp. 141-145.

paysage. Dans la 43<sup>e</sup>, la vue est perçue depuis un pont dont la rampe imposante occupe l'avant-cadre, et sur lequel se trouve un personnage portant des seaux de poissons, que l'on peut voir en amorce. Chez Ozu, les cadrages semblables sont moins fréquents, mais on trouve des plans-passages (une catégorie de plan périodégétique), qui insistent sur la présence des êtres et la persistance des choses. Fonctionnant souvent en paire, ils montrent un même lieu, habité ou déserté, selon une dialectique de la présence et de l'absence comparable à la posture hirosigienne.



*Cent vues d'Edo : n°18, 66, 3 et 43*



*Voyage à Tokyo (à gauche) et Fin d'automne (à droite)*



## Décentrement anthropologique

Le cadrage diagonal devenant point de vue oblique mène vers un déplacement général de la perception, que l'on qualifiera volontiers de décentrement anthropologique<sup>32</sup>. Chez Hiroshige, plusieurs planches mettent en avant des figures animales, ce que l'on ne retrouve pas chez Ozu où le point de vue semble inorganique<sup>33</sup>. Les deux artistes pratiquent toutefois la même désidentification des figures humaines, même s'ils utilisent aussi des personnages.



### *Printemps précoce, Printemps tardif, et Cent vues d'Edo, n°44*

Chez Hiroshige, on observe de nombreux cortèges de personnages s'abritant sous des ombrelles identiques : les individus font corps et aucun ne se distingue de l'ensemble, dans les 12<sup>e</sup> et 13<sup>e</sup> vue ou, plus phénoménalement, la 44<sup>e</sup> où une seule ombrelle dissimule plus de cinq personnes. Tout en capturant la vie palpitante de la ville animée, ce procédé vise à attirer l'attention sur les détails, les formes et les couleurs, davantage que les personnages et leurs éventuelles intrigues. Dans le cinéma d'Ozu, les plans-passages laissent souvent apparaître des personnages en entier, mais ils passent rapidement en arrière-plan, ce qui ne permet pas de les identifier<sup>34</sup>. En outre, *Printemps précoce* (1956) est célèbre pour sa chorégraphie de salariés qui se rendent au travail au début du film. Marchant à une vitesse constante, tournant la tête de façon synchrone lorsque leur train arrive, les figurants n'ont plus besoin de cacher leur visage pour paraître comme un

---

<sup>32</sup> Nous avons développé cette question dans une publication en cours, faisant suite au colloque « Étranges percepts : configurations cinématographiques de sensibles non humains », organisé par B. Thomas à l'Université de Strasbourg, les 15 et 16 juin 2023.

<sup>33</sup> Doganis, Basile, *Le silence dans le cinéma d'Ozu : Polyphonie des sens et du sens*, Paris : L'Harmattan, coll. « L'art en bref », 2005, p. 79.

<sup>34</sup> Dans *Printemps tardif* (1949), un plan rappelle la 44<sup>e</sup> vue : des femmes de dos, portant des paniers, remontent la perspective diagonale vers le fond du plan, fusionnant ainsi les ombrelles et les colis de l'estampe.

groupe organique plutôt qu'une somme d'individus (bien que des personnages principaux se glissent parmi eux).

Dans un deuxième temps, il s'agit de remarquer la récurrence avec laquelle les objets sont placés dans les premiers plans ozuiens. Cela peut être une bouteille qui s'invite au premier plan à la faveur d'un cadre accompagnant une sortie de personnage (Thomas, 2020, pp. 270-274), ou une suite de plans privilégiant les objets, parfois avec l'aide de la mise au point (Burch, 1982, p. 181). Mais Ozu insiste parfois sur la sensation d'un point de vue d'objet : dans *Voyage à Tokyo*, un employé appelle le personnage principal à venir répondre au téléphone, dans deux plans. Séparés d'un angle de 90°, le premier accueille un pneu à gauche de son avant-plan, pneu qui se retrouve à droite de l'avant-plan du second. Alors que le deuxième plan pourrait être une perception du personnage principal, le premier ne peut pas l'être, et c'est le pneu qui semble donner les plans à voir.



*Voyage à Tokyo*

Le décentrement anthropologique, c'est donc la façon dont, par le truchement du fonctionnement purement optique de la réalité (Zernik, 2012, p. 153), les films font advenir des percepts originaux qui ne peuvent être assignés à des subjectivités humaines avec certitude. Or cette posture, qu'Ozu et Hiroshige partagent, permet d'identifier de nouvelles manifestations plus directes.

## **De l'approche progressive à la fonction péri-diégétique**

Benjamin Thomas, à qui nous reprenons le terme de péri-diégétique, explique que ce terme qualifie moins la nature de ces plans – leur composition précise ou leur contenu – que leur fonction, accordée par la « position péri-diégétique » qu'ils occupent, en marge de la fiction. L'auteur donne comme exemple un plan, au début de *Printemps tardif* (1949), observant depuis le fond d'un couloir la scène vers laquelle la caméra se rendra ensuite (Thomas, 2013, p. 88). C'est ce geste, qui ne s'approche de l'activité humaine que pour mieux s'en détourner et que nous pouvons qualifier de position péri-diégétique, que partagent

les mises en scène d'Ozu et de Hiroshige<sup>35</sup>. Précisons que ce caractère n'a rien de général, en peinture ou au cinéma. Il est omniprésent chez Ozu mais n'existe pas comme tel chez ses contemporains A. Kurosawa ou Kenji Mizoguchi (1898-1956). Il semble présent chez Hiroshige mais pas chez d'autres membres de l'école Utagawa : Toyokuni I (1769-1825, le maître de Hiroshige) ou Kuniyoshi (1797-1861, exact contemporain de Hiroshige). Peindre une scène n'est pas peindre un paysage, et un paysage n'est pas forcément péri-diégétique, comme le montrent les cadrages scéniques choisis pour les *Cinquante-trois Stations du Tôkaidô*. Le fait important reste que les *Cent vues d'Edo* élaborent un point de vue d'observation particulier : un point que personne ne choisirait en réalité mais qui permet de dynamiser la vision par la géométrie et l'illusion, un lieu qui permet de réaliser les rêves par le truchement de l'image (Doganis, 2005, pp. 25-26).

Dans le cinéma d'Ozu, les transitions d'une séquence à l'autre utilisent la plupart du temps entre un et six plans péri-diégétiques, selon certaines règles de composition qui ont été établies par D. Bordwell. Le théoricien parle de procédure « dominant/overtone<sup>36</sup> » pour signifier que lors de l'exposition d'un lieu, Ozu dispose au premier plan un objet qui passera au deuxième plan sur l'image suivante. Cette image met un nouvel objet au premier plan, qui sera ensuite au second plan, et ainsi de suite (Bordwell, 1988, p. 133). L'ouverture d'*Herbes flottantes* (1959) est célèbre pour son utilisation du procédé. Au deuxième plan se trouve un phare blanc sur une digue, tandis qu'au premier plan une bouteille noire est posée sur le quai, de telle manière que les deux objets semblent avoir la même taille. Dans les trois plans suivants, le phare est repoussé au loin, mais reste le repère visuel autour duquel tourne la caméra pour présenter le port. Le troisième cadre une boîte aux lettres rouge apparaissant au premier plan, pour devenir l'*overtone* du plan suivant, à l'intérieur de la poste où a lieu la première scène dialoguée.



*Herbes flottantes*

---

<sup>35</sup> Notons que pour N. Burch, le *pillow-shot* est « un emploi très particulier de plan de coupe en forme de “nature morte” » dont la singularité est de « suspendre le flux diégétique » et qui exclut nécessairement les figures humaines (Burch, 1982, p. 175 ; l'auteur souligne). La définition du plan péri-diégétique englobe celle du *pillow-shot* burchien, mais inclut d'autres plans qui peuvent admettre des figures humaines, si tant est que celles-ci ne guident pas la logique du plan.

<sup>36</sup> La traduction des termes est peu probante, nous utilisons donc l'expression en langue originale.

Chez Hiroshige, la répétition de certains motifs permet d’imaginer une séquence d’images à la manière d’Ozu. C’est le cas avec les sanctuaires de Benten, présents sur quatre estampes (les 72<sup>e</sup>, 83<sup>e</sup>, 87<sup>e</sup> et 89<sup>e</sup>), que l’on peut faire succéder comme suit. D’abord, la 87<sup>e</sup> vue, qui expose un large environnement et montre le sanctuaire *dominant*, de face au premier plan. Puis la 83<sup>e</sup> vue, dans laquelle le sanctuaire, toujours *dominant*, est vu selon un angle oblique qui dévoile quelques bâtiments et figures humaines au premier plan mais privilégie encore la mer. Ensuite, la 72<sup>e</sup> vue : le sanctuaire devient *overtone* au profit de la jambe et des bras du batelier qui occupent l’avant-plan. Cela pourrait achever la transition et être le début d’une séquence narrative, entre le batelier et la personne portant l’ombrelle en amorce droite. Autre fin possible, la 89<sup>e</sup> vue, où le « pin de la lune » à la branche circulaire devient *dominant* en occupant l’avant-plan, le sanctuaire de Benten restant *overtone* dans l’amorce droite. Mais la 11<sup>e</sup> vue décrit également ce « pin de la lune », aligné au second plan (*overtone*) avec trois autres arbres devant le pavillon rouge dans lequel des personnages pourraient entamer la narration. Cette séquence imaginaire n’a évidemment rien de prémédité mais permet de faire apparaître davantage ce souci commun des deux auteurs pour la position péri-diégétique et, peut-être, pour la façon qu’elle a de présenter le monde et d’y progresser, afin d’y rencontrer finalement la figure humaine.



*Cent vues d'Edo : n°87, 83, 72, 89 et 11*

## Plans-influx et images mondes

Outre leurs fonctions de transition, de continuité et de localisation, les plans péri-diégétiques peuvent aussi et surtout exprimer le passage du temps et de l’émotion. C’est en particulier le cas de ce que nous avons appelé les plans-influx – dont font partie les natures mortes, qui accroissent la valeur émotionnelle d’un objet, présenté de façon autonome par rapport au cadre narratif. Ils sont à la lisière de ce qui est déterminé et de ce qui ne l’est pas dans le film, de ce qui nous est donné à connaître et de ce qui doit rester secret.

Il convient alors de comparer un plan d'*Été précoce* avec la 48<sup>e</sup> vue d'Edo : les deux représentent un drapeau en forme de carpe, caractéristique du *kodomo no hi*, la fête des garçons. Dans le film, un mat flanqué de trois carpes flottant vers la droite occupe le centre du plan, sur fond de ciel aux nuages fins. En bas, quelques pins tapissent discrètement l'amorce du cadre. Sur l'estampe, le drapeau-carpe emplit verticalement l'avant-plan, la tête en haut et la queue en bas. On devine, en bas, une allée et des personnages au bord de la rivière, à l'arrière, la ville et les étendards de cérémonie, au fond le mont Fuji, et le ciel comme fond de la moitié haute. La présence de ce motif dans deux œuvres séparées d'un siècle ne doit pas étonner puisqu'il est relatif à une fête traditionnelle. Cependant, c'est le cadrage et sa fonction qui nous intéressent. Dans un cas comme dans l'autre, le point d'observation est à hauteur de drapeau, vu frontalement, et il s'éloigne de la représentation de la fête pour en privilégier le symbole. Il se concentre sur l'expressivité mobile de cet objet plutôt que sur le mouvement humain.



*Été précoce et Cent vues d'Edo, n°48*

Un autre motif régulièrement utilisé par Hiroshige pour évoquer le mouvement de la vie humaine se trouve être la banderole ou la pancarte. Dans la 80<sup>e</sup> vue, la vue paysagère est presque obstruée par le passage, au premier plan, d'un cortège religieux. Les individus sont, comme à l'ordinaire, dissimulés sous des ombrelles, mais leurs mâts portant des inscriptions pointent vers le ciel. Dans la 73<sup>e</sup> vue, ce sont les mâts de bambou chargés de *tanzaku*<sup>37</sup> et autres objets qui dansent sous l'effet du vent dans les deux tiers supérieurs de l'image, le tiers inférieur représentant les maisons s'étalant jusqu'à la mer et le Mont Fuji. Dans la 55<sup>e</sup> vue, c'est une simple bannière indiquant la « fête de Sumiyoshi » au premier plan d'une vue aqueuse (Sefrioui, 2020, p. 36). Dans un tout autre registre, la 114<sup>e</sup>

<sup>37</sup> Il s'agit de petites feuilles de papier où l'on inscrit un poème ou un vœu, dans le but qu'il soit exaucé lors du festival Tanabata (la « fête des Étoiles »).

vue dispose deux pancartes en amorce, une au premier plan à gauche, l'autre au deuxième plan à droite, entourée de petits chiens.



*Cent vues d'Edo : n°80, 73, 55 et 114*

Les pancartes et autres enseignes sont légion dans les films d'Ozu. Dans *Le Goût du riz au thé vert* ou *Voyage à Tokyo*, certains plans péri-diégétiques multiplient ces formes rectangulaires qui forment des espaces plats et scripturaux qui s'extraient de la profondeur de champ, tandis que d'autres enseignes, en trois dimensions, y sont maintenues. Dans le dernier film du réalisateur, *Le Goût du saké*, le personnage principal découvre un bar et en devient rapidement l'habitué. Les trois séquences qui s'y déroulent jouent habilement de cette superposition d'enseignes colorées qui défient l'optique<sup>38</sup>. Or ces plans ont une potentialité d'image-monde, une autre catégorie de plans péri-diégétiques que nous différencions. Elle a pour caractéristique d'ouvrir vers l'univers filmique dans son ensemble, par le truchement d'un paysage naturel, mais aussi par les références aux autres films qu'elle introduit.



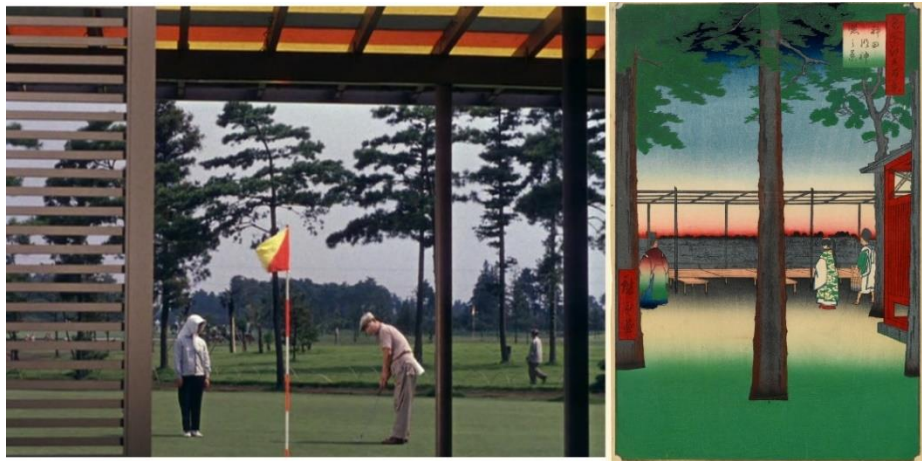
*Le Goût du riz au thé vert, Voyage à Tokyo et Le Goût du saké*

<sup>38</sup> Pour un développement sur cet extrait, voir D. Bordwell, 1988, pp. 126-127.

Ces enseignes nombreuses indiquent autant de bars, dont les espaces et les noms traversent les films d'Ozu, et où les intrigues se font et défont. Elles participent à la cohérence du monde et à l'esprit de fête qui peut parfois le traverser de façon discrète et décentrée, à l'instar des compositions hiroschigiennes.

## Punctum ozuien

Pour clore cet article, nous voudrions nous permettre trois rapprochements, plus proches de la rêverie que du fait objectivable, mais qui nous semblent révéler encore quelques traits ozuiens dans la peinture de Hiroshige. La 10<sup>e</sup> vue a la particularité d'être très géométrisée : trois arbres marquent l'avant-plan de façon régulière, un au centre et deux en amorce. Au centre, une terrasse faite de bois offre deux axes horizontaux que traverse l'horizon au-delà. Une telle géométrisation du cadre, soutenue par la couleur, est fréquente chez Ozu, comme lors de la séquence de golf dans *Fleurs d'équinoxe* (1958). La limite entre terre et ciel est dessinée au centre de l'écran par la forêt, le quart supérieur et inférieur de l'image sont délimités par un autre axe horizontal – respectivement un linteau de bois et le *green* du golf –, la verticalité étant instaurée par le drapeau du trou et les arbres du terrain répondant aux piliers de bois du bâtiment depuis lequel le plan est tourné. Ce sont aussi, bien sûr, tous les plans d'intérieur qu'organise l'architecture japonaise avec régularité.



*Fleurs d'équinoxe et Cent vues d'Edo, vue n°10*

Au début du même film, on peut voir l'unique représentation du mont Fuji dans le cinéma d'Ozu, qui se trouve être un tableau, accroché au fond d'un couloir. Les personnages traversent le couloir perpendiculaire à celui-ci, selon une forme – en « T » par rapport à l'axe de la caméra – très courante chez le cinéaste. Or nous avons déjà rencontré la 8<sup>e</sup> vue, dans laquelle le Fuji se détache de la brume comme séparé de l'espace des hommes en perspective linéaire. On pourrait dire que ce

plan ozuien signale ce qu'est la position périodiégétique, à savoir un partage entre trois registres : celui de l'observation (le dispositif), celui de la vie qui passe (la représentation) et celui de l'art (le symbole).



### *Fleurs d'équinoxe*

Enfin, c'est une évocation très lointaine de film : la 92<sup>e</sup> vue, dont le titre est en fait le point d'observation – un temple érigé sur la tombe d'un seigneur –, depuis lequel on peut voir deux femmes descendre d'une embarcation pour se rendre dans un fameux restaurant. Un pont enjambe la rivière Sumida qui serpente dans le cadre ; c'est le crépuscule. De façon très libre, l'estampe nous évoque *Fin d'automne* (1960), au début duquel une mère et sa fille dînent avec les amis du mari défunt dans une auberge, après la cérémonie d'anniversaire de mort de ce dernier. La première séquence du film a lieu dans le temple, la deuxième dans le restaurant. Six plans périodiégétiques ont séparé les deux, dont un montre un pont suspendu, aperçu entre deux cloisons, et un autre une pièce sombre sur les murs de laquelle miroitent des reflets aqueux et où se trouve un tableau représentant un pont. Le soir tombé, la veuve et l'orpheline enjambent une rivière pour aller dîner. L'analogie s'arrête là : à la description minimale d'un événement en forme de haïku. Mais c'est sur cette limite du réel que se nichent les points communs entre Ozu et Hiroshige.





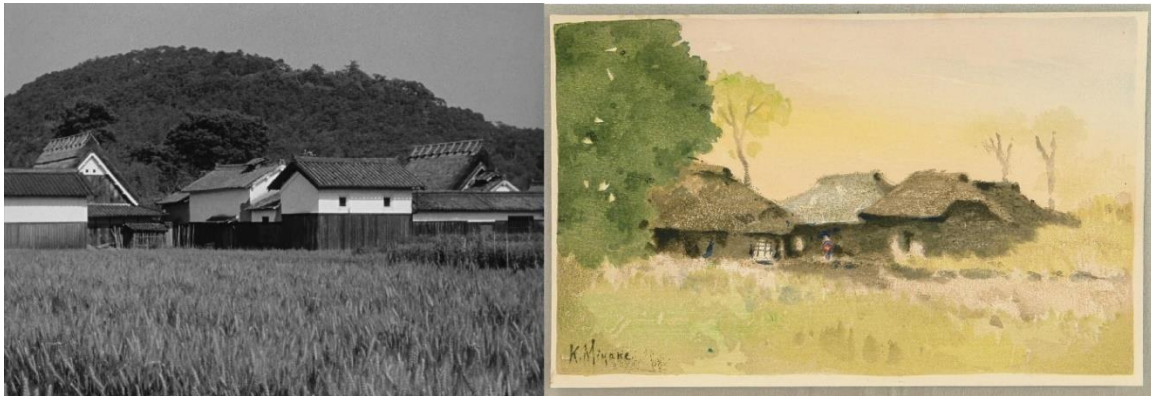
*Fin d'automne et Cent vues d'Edo, vue n°92*

## Conclusion

Au cours de cet article, nous avons tenté de déceler, malgré des moyens fort différents, quelques attitudes et préoccupations semblables entre Hiroshige et Ozu dans leur façon de présenter les figures humaines, les espaces ou le temps. La fonction péri-diégétique de l'image, qui apparaît dans la logique progressive du *dominant / overtone*, dans les plans-influx et dans toute autre stratégie insistant sur l'image plutôt que l'illusion de réalité, sur l'environnement humain dans ce qu'il a de non-humain, sur l'instant présent plutôt que le récit, cette fonction donc, peut justifier la naturalisation de l'urbain, le décadrage et le décentrement anthropologique, en somme donner à un point de vue, libéré de toute contrainte, une valeur esthétique absolue. Cet œil inorganique et apersonnel<sup>39</sup> tente de créer

<sup>39</sup> Zernik, Clélia, « Surface et profondeur dans le cinéma de Yasujirô Ozu : La doublure des images », *Les Cinémas d'Asie : Nouveaux regards* (Bittinger, Nathalie, dir.), Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, coll. « Formes cinématographiques », 2016, p. 112.

un universel singulier : non le point de vue de tous mais celui de personne, un regard imaginaire détaché de toute vision du monde.



### *Été précoce et Brume matinale*

Ainsi, l'étude d'Ozu permet d'affiner la compréhension du monde décrit par Hiroshige, et les comparaisons permettent d'approfondir les intrications et les fondements de la forme ozuienne. D'autres études pourraient être envisagées dans cette optique. Outre les peintres évoqués par D. Bordwell, on sait qu'Ozu était amateur des aquarelles de Katsumi Miyake (1874-1954) (Richie, 1980, p. 232). Un de ses tableaux, *Brume matinale*, représente quelques habitations flottant au-dessus d'une étendue jaune pâle, ce qui n'est pas sans rappeler les célèbres plans finaux d'*Été précoce*. Les possibilités sont nombreuses, ce qui redit que la force du cinéma d'Ozu réside dans sa capacité infinie d'ouverture ; mais aussi que le cinéma, plastique, effleure la peinture bien plus souvent que lors des seuls plans-tableaux.

## **Bibliographie**

Amiel, Vincent, « Hou Hsiao-Hsien dans les flux (in)temporels d'Ozu », *Ozu à présent* (Arnaud, Diane ; Lavin, Mathias, dir.), Paris : G3J Éditeur, 2013, pp. 33-41.

Bergala, Alain, « Fin d'automne (Yasujirô Ozu) », *Cahiers du cinéma*, n°307, janvier 1980, pp. 43-45.

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

Bonitzer, Pascal, *Décadages : Peinture et cinéma*, Paris : Étoile / Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1985.

Bordwell, David, *Ozu and the Poetics of Cinema*, Princeton : Princeton University Press, 1988.

Burch, Noël, *Pour un observateur lointain : Forme et signification dans le cinéma japonais*, Paris, Gallimard, 1982.

Cramerotti, Cristina, *Sur la route du Tôkaidô*, Paris : Musée national des arts asiatiques, 2019.

Doganis, Basile, *Le silence dans le cinéma d'Ozu : Polyphonie des sens et du sens*, Paris : L'Harmattan, coll. « L'art en bref », 2005.

Epstein, Jean, *Écrits sur le cinéma*, Paris : Seghers, coll. « Cinéma Club », 1974-1975.

Faure, Elie, *De la cinéplastique, suivi de Le Cinéma, langue universelle (1920-1935)*, Paris : Séguier, coll. « Carré Ciné », 1995.

Fiant, Anthony, « Pedro Costa et la fragilité du plan fixe », *Ozu à présent* (Arnaud, Diane ; Lavin, Mathias, dir.), Paris : G3J Éditeur, 2013, pp. 23-32.

Frodon, Jean-Michel, « Yasujirô Ozu, réalisateur de comédies musicales », *Ozu à présent* (Arnaud, Diane ; Lavin, Mathias, dir.), Paris : G3J Éditeur, 2013, pp. 185-189.

Frodon, Jean-Michel, *Treize Ozu 1949-1962*, Bordeaux : 202 éditions, 2019.

Hasumi, Shigehiko, *Yasujirô Ozu (1983)*, Paris : Étoile / Cahiers du cinéma, coll. « Auteurs », 1998.

Ishaghpour, Youssef, *Formes de l'impermanence : Le style de Yasujiro Ozu*, Tours : Farrago, 2002.

Kurosawa, Akira, *Rashômon*, film, N&B, 1950.

Kurosawa, Akira, *Dersou Ouzala*, film, couleur, 1975.

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

Ozu, Yasujirô, *Les Frères et Sœurs Toda*, film, N&B, 1941.

Ozu, Yasujirô, *Printemps tardif*, film, N&B, 1949.

Ozu, Yasujirô, *Les Sœurs Munakata*, film, N&B, 1950.

Ozu, Yasujirô, *Été précoce*, film, N&B, 1951.

Ozu, Yasujirô, *Le Goût du riz au thé vert*, film, N&B, 1952.

Ozu, Yasujirô, *Voyage à Tokyo*, film, N&B, 1953.

Ozu, Yasujirô, *Printemps précoce*, film, N&B, 1956.

Ozu, Yasujirô, *Crépuscule à Tokyo*, film, N&B, 1957.

- Ozu, Yasujirô, *Fleurs d'équinoxe*, film, couleurs, 1958.
- Ozu, Yasujirô, *Bonjour*, film, couleurs, 1959.
- Ozu, Yasujirô, *Herbes flottantes*, film, couleurs, 1959.
- Ozu, Yasujirô, *Fin d'automne*, film, couleurs, 1960.
- Ozu, Yasujirô, *Le Goût du saké*, film, couleurs, 1962.
- Richie, Donald, *Ozu*, Genève : Lettres du blanc, 1980.
- Robinson, B. W., *Hiroshige*, Londres : Blandford Press, 1963.
- Sato, Tadao, *Le Cinéma japonais*, Tomes 1 et 2, Paris : Centre Georges Pompidou, coll. « cinéma/pluriel », 1997.
- Schrader, Paul, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, New York : Da Capo Press, 1972.
- Sefrioui, Anne, *Hiroshige : Cent Vues célèbres d'Edo*, Vanves : Hazan, 2020.
- Tesson, Charles, *Akira Kurosawa*, Paris : Cahiers du cinéma, coll. « Grands cinéastes », 2008.
- Thomas, Benjamin, « Des plans qui se tiennent aux franges du monde. D'Ozu à Kitano », *Ozu à présent* (Arnaud, Diane ; Lavin, Mathias, dir.), Paris : G3J Éditeur, 2013, pp. 77-88.
- Thomas, Benjamin, « De la vie réelle des objets au cinéma : L'étrange cas de trois œuvres portées sur la bouteille », *L'Écho du réel* (Crignon, Cyril ; Laforge, Wilfried ; Nadrigny, Pauline, dir.), Sesto San Giovanni : Mimesis, coll. « Art, Esthétique, Philosophie », 2020, pp. 263-284.
- Yoshida, Kijû, *Ozu ou l'anti-cinéma* (1998), Lyon / Arles / Issy-les-Moulineaux : Institut Lumière / Actes Sud / Arte Éditions, 2004.
- Zernik, Clélia, *L'Œil et l'objectif : La Psychologie de la perception à l'épreuve du style cinématographique*, Paris : Vrin, coll. « essais d'arts et de philosophie », 2012.
- Zernik, Clélia, « Surface et profondeur dans le cinéma de Yasujirô Ozu : La doublure des images », *Les Cinémas d'Asie : Nouveaux regards* (Bittinger, Nathalie, dir.), Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, coll. « Formes cinématographiques », 2016, pp. 111-122.

## Biobibliographie de l'auteur

Quentin Barrois est docteur en études cinématographiques, ATER rattaché au laboratoire CEAC (URL 3587) à l'Université de Lille. Après un mémoire sur le hors-champ de cinéma, il a mené une thèse sur le cinéma tardif de Yasujirô Ozu sous la direction de Benjamin Thomas. Ses recherches portent sur les cinémas asiatiques, la théorie cinématographique, l'analyse formelle des mondes fictionnels. Il a notamment publié « Du corps en charpie au corps numérique : Le glissement thématique de la violence de *Gunnm* à *Alita : Battle Angel* » (*Le Corps en lambeaux*, E. Burel, R. Atzenhoffer, dir., 2022) et « Programme esthétique liminaire et passage de l'immobile au mobile : Les génériques de la série animée *Jojo's Bizarre Adventure* » (*Transcr(é)ation*, Vol. 2 No. 1, M. Pascal, dir., 2023).