

## Perte et souci du lien dans *Voyage à Tokyo* de Yasujiro Ozu

Suzanne Beth

Ainsi que son titre l'annonce, *Tokyo monogatari* (*Voyage à Tokyo*, 1953) de Yasujiro Ozu met en scène la visite qu'un couple déjà âgé, vivant dans le sud du Japon, rend à ses enfants établis à Tokyo. Le titre du film laisse anticiper des images de la capitale japonaise, mais il n'en est rien. Au contraire d'Onomichi, la ville d'origine du couple, Tokyo ne fait l'objet de presque aucune vue d'ensemble, montrant sa morphologie et son étendue. Ce manque d'images de Tokyo contraste avec la présence marquée du thème de la ville, étroitement lié aux enfants qui s'y sont installés. Ce décalage entre l'importance thématique de Tokyo et son invisibilité à l'image est l'indice d'une incompatibilité entre les deux générations qui doivent s'y rencontrer. Au lieu de conduire à la réunification de sa famille, le voyage du couple d'Onomichi est en effet dominé par la difficulté à entrer en relation avec ses enfants désormais tokyoïtes. La ville de Tokyo comme entité physique et matérielle étant également l'environnement, l'« arrière-plan », à partir duquel se construit le sens de la vie de ces enfants, elle se dérobe à l'image comme elle échappe aux parents en visite. L'absence visuelle de Tokyo figure ainsi la perte des liens familiaux.

Le film traite de la destruction de la famille du fait de la disparition du rôle organisateur d'un ensemble d'obligations, tacites et acceptées par tous, assurant son existence comme collectivité. De même que Tokyo ne peut leur être commune et, de fait,

disparaît, la communauté formée de générations successives n'existe plus. La famille, ayant perdu son organisation évidente, menace de se désagréger. Or, « c'est la difficulté à dire qui est ce *nous* — quelle est notre coutume, notre tradition — qui montre ce qu'est un problème moral<sup>1</sup> ». Le film, qui affronte le tragique de cette perte sans chercher à rétablir une harmonie forcée, offre au spectateur une compréhension sensible des enjeux moraux de cette expérience. En privant le spectateur de vues sur la ville de Tokyo, il lui fait notamment partager ce qu'éprouvent les personnages. Il établit, de fait, un lien particulier entre les spectateurs et les personnages, où le souci des uns répond à la vulnérabilité des autres, les spectateurs étant souvent placés en position de témoins ou de dépositaires.

Ce lien d'accompagnement a une importance morale de premier ordre : il est, dans la poétique d'Ozu, le meilleur moyen d'affronter la mort, dans la mesure où seuls les liens établis entre les vivants empêchent qu'elle soit un anéantissement. Le personnage de Noriko, la veuve du deuxième fils de la famille Hirayama, mort à la guerre, joue un rôle pivot de ce point de vue. Par sa capacité à répondre de manière « appropriée à l'autre suivant les circonstances<sup>2</sup> », celle-ci médiatise les enjeux relationnels et éthiques du film et sensibilise les spectateurs aux conséquences de l'altération des liens.

De fait, le personnage de Noriko permet au film de faire face à une caractéristique empirique du médium cinématographique : le défilement inexorable des images, qui conduit à leur disparition. Pour Johanne Villeneuve<sup>3</sup>, ce mouvement constitue une

---

<sup>1</sup> Sandra Laugier, « *Care* et perception. L'éthique comme attention au particulier », dans Sandra Laugier et Patricia Paperman (dir.), *Le souci des autres : éthique et politique du care*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2006, p. 335.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 334.

<sup>3</sup> Johanne Villeneuve, « L'oralité, l'intermédialité et la question de l'appareil de la technique et des

persistance de l'oralité au sein du cinéma et atteste de son caractère intermédial. La disparition des images nécessaire à leur transmission instaure ainsi un lien entre le sens du film et son évanouissement. Dans *Voyage à Tokyo*, la relation à la mort et la possibilité de l'affronter sont ainsi travaillées dans l'épaisseur intermédiale du film, par l'articulation de la perte et de la transmission. La présence récurrente d'images, qui suspendent la narration, indique toutefois que cette relation ne se fait pas de manière unique, à l'issue d'une vie conçue comme un temps linéaire, mais de manière répétée, tout au long de cette vie.

Cette étude de la médiation de la destruction dans *Voyage à Tokyo* visera d'abord à établir l'absence d'images de la ville et ses implications médiatiques et éthiques. Il sera ensuite question de la destruction de Tokyo et de la présence de la mort dans le film, à la fois la mort à la guerre et la mort effective du personnage de la mère. La question de la transmission sera enfin évoquée, du point de vue des personnages et des spectateurs, autour de la figure centrale de Noriko.

## **1) L'absence de Tokyo**

L'absence d'images de la ville de Tokyo constitue un élément remarquable de la poétique de *Voyage à Tokyo*, établie sur un mode indirect et pudique.

---

enchantelements », dans Jean-Louis Déotte, Marion Froger et Silvestra Mariniello (dir.), *Appareil et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 207-222.

### **a. Tokyo absente des images**

La majorité des scènes de *Voyage à Tokyo* sont tournées dans des espaces anodins, la plupart du temps à l'intérieur de maisons très ordinaires, qui ressemblent à celle qu'habite le couple âgé dans sa ville d'origine. Certains plans montrent également des vues banales (la façade de l'immeuble de sa bru, du linge qui sèche, des cheminées d'usine). La capitale apparaît comme un espace indéterminé, au contraire de la ville d'Osaka, dans laquelle les parents s'arrêtent au retour et qui est identifiée par un plan frontal de son château. Tokyo est ainsi un lieu abstrait, dont les caractéristiques ne sont évoquées que dans des dialogues entre les deux parents, soulignant d'ailleurs le manque de ces spécificités, en particulier l'animation propre aux grandes villes.

Réduite aux intérieurs peu accueillants de leurs deux enfants tokyoïtes, la ville immense se présente paradoxalement comme un espace enfermant. La première sortie du couple étant contrariée par les obligations professionnelles du fils aîné, les parents sont confinés dans la pièce supérieure du logement de leurs enfants. Cet enfermement se transforme plus tard en exclusion : ne pouvant loger ni chez leur fille ni chez leur fils, ils deviennent littéralement « sans abri », comme le dit le père. Tokyo, qui enferme et exclut, est ainsi un lieu inaccessible, que les parents ne parviennent pas à rencontrer. La répétition de la phrase « Bienvenue à Tokyo ! » prend une tournure ironique, absurde, complètement vide de sens. Pour eux, être à Tokyo, c'est ne pouvoir être nulle part.

Tokyo est, de fait, un lieu invisible, sujet de scènes où la vue est empêchée. La frustration de la vue forme un contraste saisissant avec la ville d'origine de la famille, Onomichi, qui est montrée au début et à la fin du film en plusieurs plans d'ensemble

particulièrement dégagés et donnant une idée de sa configuration. En revanche, lorsque leur bru, Noriko, les emmène enfin faire un tour de la ville dans un bus touristique, le paysage qui leur est présenté est celui du palais impérial, qu'un immense parc rend absolument invisible de la rue.

Une séquence plus frappante encore présente les parents regardant Tokyo de la passerelle de Ueno, d'où ils embrassent une large vue. Le contrepoint habituel de telles scènes est absent et l'on n'a pas d'image de ce qu'ils regardent. Dans cette scène, la ville est ressentie par la mère comme étant dangereuse, parce qu'on ne peut s'y repérer. Non seulement on risque de s'y perdre, mais il serait alors impossible de se retrouver : ce serait le début d'une errance irrémédiable. Tokyo est ainsi désignée comme l'endroit d'une perte définitive, « la ville inénarrable, la ville de l'absence<sup>4</sup> ».

### **b. Les parents ne rencontrent pas la ville de leurs enfants**

Or, les dialogues associent étroitement Tokyo à ceux des enfants du couple d'Onomichi qui y vivent. La première séquence du film présente le voyage qu'il entreprend comme devant rassembler sa famille éparpillée dans le pays. L'impossibilité de la rencontre avec leur ville transmet l'échec de ce retour à l'unité et la division irréversible de la famille Hirayama. L'absence d'images de Tokyo figure le problème éthique en jeu entre les personnages : comme l'écrit Sandra Laugier en se référant à Stanley Cavell, « c'est la difficulté à dire qui est ce *nous* — quelle est notre coutume,

---

<sup>4</sup> Kuji Yoshida, *Ozu ou l'anti-cinéma*, trad. Jean André Viala, Lyon, Institut Lumière/Actes Sud, 2004, p. 146.

notre tradition — qui montre ce qu'est un problème moral<sup>5</sup> ».

Le traitement de la destruction de la communauté familiale dans le film d'Ozu trouve ainsi un écho dans la conception de l'éthique comme « *care* », c'est-à-dire comme sensibilité au lien ou « souci des autres », ainsi qu'est titré le volume édité par Patricia Paperman et Sandra Laugier. Comme le montre Sandra Laugier, le *care* ne considère pas tant les liens tels qu'ils existent effectivement, mais l'idée d'un lien dont il faut s'occuper. L'intrication du drame familial avec la privation des images de Tokyo peut être éclairée par l'article de Sandra Laugier consacré aux œuvres cinématographiques et littéraires<sup>6</sup>. Cet article invite à considérer les liens mis en scène au cinéma afin d'envisager les enjeux moraux qu'ils portent, qu'un travail d'analyse formelle permet d'appréhender.

Dans cette perspective, si le monde des enfants n'est pas accessible aux parents, cela signifie sur le plan moral que le lien entre eux est affaibli, malgré la conscience du devoir des uns envers les autres. En effet, la vie morale d'une personne n'est pas considérée comme un ensemble de valeurs ou de préceptes moraux, mais comme formant une « vision du monde<sup>7</sup> ». De ce fait, « here moral differences look less like differences of choice, given the same facts, and more like differences of vision. [...] We differ not only because we select different objects out of the same world but because we see different worlds<sup>8</sup> ».

Ces mondes différents tirent leur existence du fait que « les éléments du vocabulaire éthique [...] prennent vie sur l'arrière-plan (celui de la praxis) qui “ donne

---

<sup>5</sup> Laugier, 2006, p. 335.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 317-344.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 320.

<sup>8</sup> Iris Murdoch, *Existentialists and Mystics. Writings on Philosophy and Literature*, New York, Allen Lane/Penguin Press, 1998, p. 82.

aux mots leur sens ”<sup>9</sup>». Le terme d’« arrière-plan », formé des expériences passées et des apprentissages d’une personne, désigne ce qui « fait ressortir la nature [de ses] actions<sup>10</sup> » et ce, en fonction de quoi elles trouvent leur sens. Cette formulation en termes de vision résonne avec l’impossibilité de voir Tokyo pour des parents qui n’ont pas accès au monde de leurs enfants. L’absence de Tokyo à l’image dénote l’impossibilité de la rencontre des parents avec la ville en tant qu’elle est celle de leurs enfants. La promenade touristique qu’ils font avec Noriko ne suffit pas à faire apparaître Tokyo parce qu’elle ne résout pas la question de leur accès à l’« arrière-plan » de Koichi, leur fils aîné, et de sa sœur, Shige. En effet, « la communication d’un nouveau concept moral [...] implique la communication d’une vision [morale] complètement nouvelle<sup>11</sup> ».

Une scène emblématique de l’échec du partage d’une vision est celle du faux départ, le premier dimanche suivant leur arrivée. Koichi, ses enfants et ses parents s’apprêtent à partir visiter la ville lorsqu’une urgence le contraint à rester. Aucun arrangement n’étant trouvé, tout le monde est privé de la visite. L’action se trouve reléguée à la digue qui bloque la vue depuis la maison, clôture topographique qui instaure une impasse. Les liens entre les personnages sont alors en souffrance parce que Koichi et Shige ne parviennent pas à montrer leur ville à leurs parents, c’est-à-dire à leur faire partager leur vision. L’absence de Tokyo à l’image traduit l’impossibilité de l’existence d’une conception partagée de ces liens, ou même de conceptions différentes pouvant circuler au sein de la famille. Le passage d’une organisation ancienne, notamment fondée sur la piété filiale, à une autre logique crée un hiatus où les liens s’abîment. La crise morale mise en scène par le film se situe dans cette discontinuité apparemment

---

<sup>9</sup> Laugier, 2006, p. 318.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 329.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 320.

irréductible, qui ne laisse de place qu'à la perte.

### c. La privation d'images de Tokyo pour les spectateurs

L'enjeu éthique du film se situe également à un deuxième niveau, aussi envisagé dans l'article de Sandra Laugier et qu'elle décrit comme l'« éducation de la sensibilité » morale<sup>12</sup> de ses spectateurs. Pour Laugier, le cinéma peut constituer « le lieu privilégié de la perception morale » en faisant « émerger (visuellement) ce qui est important, ce qui compte<sup>13</sup> ». *Voyage à Tokyo* peut trouver sa place dans cette conception de la perception éthique « éduquée et cultivée mais [...] pas soumise au concept<sup>14</sup> ». En effet, « l'attention aux autres que propose la littérature [et le cinéma] [...] nous met en face, en prise avec, une incertitude, un déséquilibre perceptif<sup>15</sup> », qui nous pousse à « dépasser et [à] perdre nos concepts<sup>16</sup> ». Ce déséquilibre est en l'occurrence produit par l'absence de Tokyo à l'image.

À la fin de son article, Sandra Laugier analyse rapidement les thèmes développés par quelques films. Notre étude de *Voyage à Tokyo* se situe dans son sillage, en s'attachant précisément à la manière dont les enjeux moraux sont traités et transmis de façon sensible, afin de « montrer comment la signification advient au cinéma<sup>17</sup> ». Le travail d'analyse des films vise ici à élucider la manière dont les enjeux moraux sont transmis aux spectateurs, engageant de fait leur perception.

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 338.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 323 et 321.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 340.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 341.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 340.

<sup>17</sup> Stanley Cavell et Arnaud Desplechin, « Pourquoi les films comptent-ils ? », *Esprit*, n<sup>os</sup> 8-9, août-septembre 2008, p. 213.

Comme l'impossibilité d'une rencontre avec Tokyo est médiatisée par son absence à l'image, elle constitue une expérience forte pour les spectateurs continuellement frustrés, à part un unique plan à la fin de la séquence de la promenade touristique. L'exclusion des spectateurs permet de leur transmettre la perte des liens familiaux et l'isolement des parents de la famille Hirayama. À la moitié du film, alors qu'une rencontre avec la ville de leurs enfants s'avère un espoir déçu, Shige met ses parents dehors pour la nuit. S'arrêtant un instant pour regarder la ville qui s'étend sous leurs yeux, c'est alors que la mère désigne Tokyo comme le lieu d'une perte irrémédiable. Cet échange n'est pas suivi d'un contrechamp montrant la ville en contrebas, nous l'avons vu, mais d'un travelling en légère contre-plongée suivant le couple le long du muret qui bloque la vue. Tous les autres plans du film étant fixes, cet unique travelling crée un lien d'accompagnement entre spectateurs et personnages.

Ce travelling suivant le déplacement des personnages peut se décrire avec Jean Mitry comme une image « semi-subjective (ou “ associée” )<sup>18</sup> ». Il accompagne les personnages et appelle une participation sensible des spectateurs, non pas une identification au contenu de ce que peuvent effectivement ressentir les personnages, mais du fait qu'ils éprouvent également quelque chose lors de son déroulement. Il souligne en l'occurrence la vulnérabilité du couple, due à la perte des liens qui devraient les attacher à cet endroit. Ce travelling lie les spectateurs aux personnages par le souci que suscite cette vulnérabilité déjà communiquée par la privation des vues de Tokyo qui figure le manque des liens. Le trajet pendant lequel la caméra les suit sollicite notre souci de nouveau,

---

<sup>18</sup> Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma. Volume 2 : les formes*, Paris, Éditions universitaires, 1965, p. 77.

parce qu'il les conduit vers une incertitude inquiétante : on ne sait pas où le père va passer la nuit.

Le travelling d'accompagnement ne s'appuie pas sur un rapprochement d'ordre psychologique avec les personnages, fondé sur l'identification du spectateur. Tout en étant impliqué dans ce qui se passe, le spectateur conserve, de fait, une position de tiers, une position de témoin. Cette élaboration formelle maintient une distance sans constituer une extériorité pure, puisqu'elle permet au spectateur d'éprouver la détresse des parents auxquels la ville est refusée. Elle implique la participation affective du souci sur le mode de l'accompagnement, du partage et du retrait.

## **2) La destruction de Tokyo**

La vulnérabilité des personnages ayant perdu leurs liens nous préoccupe parce qu'ils sont démunis face à la mort, un anéantissement qui ne peut être surmonté que par les liens tissés entre les vivants. Soutenu par un travail sur la parenté du cinéma avec l'expérience de la mort — la disparition de l'être —, le film transmet à ses spectateurs une expérience complexe et profonde de la mort.

### **a. Une ville détruite**

Entre 1942 et 1945, Tokyo a été presque entièrement détruite par les bombardements américains. Au cours de ses retrouvailles avec d'anciens amis vivant désormais à Tokyo, le père fait allusion au sort de la capitale, remarquant qu'Onomichi a

eu la chance de ne pas avoir été bombardée. Onomichi faisant partie de la préfecture d'Hiroshima, le film situe la petite ville côtière préservée entre deux villes ayant été anéanties par la guerre. Si tout a été détruit à peine dix ans auparavant, il semble moins surprenant de ne pas trouver de paysage ou de bâtiment caractéristiques de la capitale. De même, il n'est peut-être pas si anormal que la mère la perçoive comme étant un lieu dangereux : beaucoup de gens y sont effectivement morts il n'y a pas si longtemps. L'absence d'images de Tokyo rend concrète la question de savoir comment filmer la destruction, qui fut celle d'une façon d'être ensemble, d'une communauté.

De manière paradoxale, le médium audiovisuel associe présence et absence, dans la mesure où la présence de quelque chose à l'image signale son absence dans la réalité. Ici, la relation de Tokyo à l'image semble inversée par rapport à cet attribut général, puisqu'elle apparaît surtout comme l'absence d'une présence : ce qui frappe lorsqu'on arrive à Tokyo huit ans après qu'elle a été rasée, c'est en fait sa présence, sa reconstruction, c'est-à-dire l'absence de sa disparition. L'absence de Tokyo à l'image figure le manque de cette reconstruction, ce qui est une manière de montrer sa destruction.

La démarche du film d'Ozu n'est pas la même que celle de Jean-Luc Godard lorsqu'il considère que le cinéma a failli pour ne pas avoir filmé les camps d'extermination nazis<sup>19</sup> et qui recherche, dans son *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), des images de substitution à celles qui n'ont pas été réalisées. Dans *Voyage à Tokyo*, certaines images forment toutefois des substituts aux images impossibles de Tokyo — et

---

<sup>19</sup> Jean-Luc Godard et Youssef Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*, Tours, Farrago éditions, 2000, p. 63.

d'Hiroshima — détruite(s). Des plans montrant des objets de la vie quotidienne rattachent l'action à Tokyo : des cheminées d'usine, du linge blanc qui sèche ainsi qu'une structure de poutrelles métalliques évoquant un chantier. N'ayant rien de spécifiquement tokyoïtes, ils ne dénotent pas la ville. Leur récurrence les y associe toutefois, comme une présence en creux, caractérisée par la discontinuité.

Cette impression fait écho à l'effet de « fragmentation » dont parle Cyril Thomas à propos des photos de Nagasaki prises par Shômei Tômatsu dans les années 1960. Il montre qu'« en utilisant la fragmentation et le changement d'échelle comme éléments d'interprétation et de compréhension d'une catastrophe, le photographe peut rendre compte de la dévastation et non pas de la catastrophe elle-même<sup>20</sup> ». Les objets photographiés deviennent des traces de cette dévastation, dont ils témoignent. Bien qu'il ne s'agisse pas de vestiges, les images fragmentaires qui annoncent Tokyo et suspendent la narration, éclairées par cette analyse, apparaissent bien comme des traces de la disparition récente de la ville.

## **b. La mort de la mère**

La mort due à la guerre, et son caractère extraordinaire, est située hors du champ de *Voyage à Tokyo*. Le film n'ignore pas les circonstances historiques et sociales dans lesquelles il a été tourné, mais « Ozu éprouvait le besoin de se libérer mentalement de la guerre. Il voulait se délivrer de cette époque de folie. Par bonheur, il n'a réalisé aucun film de guerre.<sup>21</sup> » Ainsi, à son retour au Japon<sup>22</sup>, « il préférera écrire un drame familial

---

<sup>20</sup> Cyril Thomas, « Shômei Tômatsu : la mémoire des ruines », dans *Protée*, vol. 35, n° 2, 2007 p. 49.

<sup>21</sup> Kuji Yoshida, *Ozu ou l'anti-cinéma*, trad. Jean André Viala, Lyon, Institut Lumière/Actes Sud, 2004,

pour montrer qu'une époque ne se réduit pas à une seule signification<sup>23</sup> ». Néanmoins, la mort n'est pas exclue de ces drames familiaux, puisque la deuxième partie de *Voyage à Tokyo* mène au décès de la mère, peu après son retour à Onomichi. Le traitement de la mort ordinaire d'une femme d'un certain âge construit un espace de fiction transmettant une expérience de la mort et de son caractère incompréhensible. C'est une mise en images de la destruction effective de la famille, dans sa dimension concrète et inéluctable.

Une remarquable parenté visuelle s'observe entre la première séquence du film, précédant le départ des parents pour Tokyo, et celle qui annonce la mort de la mère. Une succession de plans fixes montre des vues diverses de la ville d'Onomichi : une lanterne de temple, la succession de façades au bord d'une rue, la Mer Intérieure, accompagnés du bruit du moteur d'un bateau. Cette forme de parallélisme soutient l'idée tenace selon laquelle sa mort serait due au voyage à Tokyo. Cette hypothèse, évoquée par le père, est immédiatement réfutée par Shige et Koichi venus au chevet de leur mère. Cette association insupportable pour les enfants tokyoïtes, et qui ne semble pas trouver de fondement médical, persiste toutefois, sous la forme du doute, dans l'impression des spectateurs sensibles à la vulnérabilité des parents lors de leur séjour dans la capitale. La mère paraît atteinte d'un mal étrange, qui s'apparente à un empoisonnement ou à une contamination, dont la source se trouverait à « Tokyo » et dont la cause serait la disparition des liens — parce qu'être mort, c'est être sans liens.

Certaines scènes du film jouent un rôle d'annonce de cette mort à venir, appuyant l'hypothèse du « voyage à Tokyo » comme cause de son mal. Une scène importante de ce

---

p. 67.

<sup>22</sup> Ozu a été mobilisé en 1939, puis de 1943 jusqu'au début de 1946.

<sup>23</sup> *Ibid.*, 2004, p. 67.

point de vue se déroule après que la visite à Tokyo tombe à l'eau : la mère emmène le plus jeune de ses petits-fils, Isamu, sur une digue proche. En présence du petit garçon, sans vraiment s'adresser à lui, elle s'interroge sur son avenir : « Et quand tu seras devenu médecin, je me demande si je serai encore là. » Des plans montrant le garçon de dos ou presque, cueillant des brins d'herbe, alternent avec ceux de sa grand-mère accroupie, qui regarde dans le vague. La dame semble hors de portée de son petit-fils, ce qui donne un tour poignant à la scène. Cette conversation, qui est en fait un monologue, constitue une confrontation du personnage avec sa propre mort, non pas comme une fatalité abstraite — tout le monde doit mourir, qui plus est, une femme déjà âgée —, mais effectivement, semble-t-il, comme un événement réel. La proximité avec son petit-fils souligne en fait leur séparation, et ainsi la rupture d'un lien.

Inversement, la séquence renforce le lien entre le personnage de la mère/grand-mère et le spectateur : en tant que tiers, le spectateur devient le dépositaire d'une expérience dont personne d'autre ne peut attester — pas même Isamu — et accompagne, pour combler cette absence, le cheminement de la mère/grand-mère vers la mort. C'est le public qui est le premier à entrer en contact avec sa mort, et le seul qui puisse en éprouver le souci, dans une scène qui insiste sur la solitude du personnage. Ce souci est éprouvé plus tard par le père, donnant au spectateur l'occasion d'en acquérir une représentation : lors du séjour du couple à Atami, une station thermale proche de Tokyo, la mère est victime d'un léger malaise sous les yeux de son mari qui s'en inquiète. Le souci diffus des spectateurs circule ainsi vers l'un des personnages et fait son entrée dans la diégèse. C'est alors qu'il semble temps aux parents de rentrer chez eux, pour retrouver un endroit dont ils ne sont pas exclus. Cette tentative de regagner leur monde arrive manifestement

trop tard pour la sauver.

### **c. Espace de fiction et limites de la narration au cinéma**

Les images rapprochant le départ du couple d'Onomichi pour Tokyo avec le matin de la mort de la mère ressemblent également aux plans de cheminées et de linge qui sèche. Les grandes cheminées d'usine apparaissent à trois reprises, lors de déplacements des parents liés à Tokyo : juste avant l'arrivée des parents chez leur fils ; lorsqu'on comprend qu'ils logent désormais chez Shige ; à leur retour d'Atami. Un plan similaire, montrant une structure de poutrelles métalliques, vient après que Noriko aie reçu un appel téléphonique de sa belle-sœur l'informant de l'état critique de leur belle-mère. Cette communication fait écho à une scène très semblable, lorsque Shige téléphone à Noriko pour lui demander de s'occuper de ses parents.

Ces images répétées constituent un réseau visuel associant le voyage des parents à Tokyo et la mort de la mère d'une manière qui maintient l'incertitude quant à leur relation. Ce lien lâche n'est pas établi par le discours du film, dans ce qu'il dit, mais dans des images qui appartiennent de manière limite à la diégèse et qui suspendent la narration. Pour Kuji Yoshida, la pratique du montage d'Ozu « était un moyen de stimuler davantage l'imagination des spectateurs en leur offrant un sentiment d'étrangeté, par le lien créé volontairement ou artificiellement entre des images hétérogènes, ou par des plans *a priori* sans rapport avec le développement de l'histoire<sup>24</sup> ». Il souligne que « ce montage d'images hétérogènes représente un moyen narratif qui rend le cinéma plus

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 46.

vivant que les histoires et montre la défiance d'Ozu à l'égard de la narration<sup>25</sup> ». La sensibilité d'Ozu aux limites de la narration au cinéma signifie en effet « qu'une histoire ne suffit pas à raconter notre réalité, notre monde, ou les hommes<sup>26</sup> ».

Les images hétérogènes du film empêchent sa fermeture narrative et contrarient l'impression de nécessité produite par son déroulement. Le récit menant à la mort de la mère est ainsi pris dans ces images régulièrement « rappelées » qui interrogent l'inéluctabilité de sa fin. L'intrication d'images ponctuelles au sein de leur déroulement suggère que la relation entre la continuité et la rupture ne se fait pas uniquement par l'arrêt définitif de la mort, à la fin d'une vie conçue comme une trajectoire linéaire. Aussi la transmission, qui est la modalité par laquelle la mort n'est pas un anéantissement, existe tout au long de la vie, qui est jalonnée de moments de rupture. L'existence d'une communauté dans le temps reprend cette idée d'une discontinuité surmontée par la transmission, du fait de la succession de générations qui ne peut constituer une continuité linéaire.

### **3. Du passé au présent : quelle transmission ?**

Dans ce contexte de déperdition des liens, la mort de la mère rend la question de la transmission angoissante : que va-t-il rester ensuite ? Cette modalité de la relation entre générations est notamment traitée par l'intermédiaire de la mort au combat des fils.

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>26</sup> *Ibid.*

### **a. Les relations pères-fils : rupture des lignées ?**

L'incompréhension entre pères et fils est le thème principal d'une longue séquence lorsque le père retrouve à Tokyo deux anciens amis originaires d'Onomichi. Leurs dialogues, dont la circularité induit un sentiment d'échec et d'impuissance, ressassent la grande insatisfaction qu'ils ressentent à l'égard de leurs fils. La résignation prônée par M. Hirayama, qui affirme qu'il ne faut pas trop attendre de ses enfants, ne convainc pas beaucoup, ni son ami l'ancien commissaire de police, ni lui-même, ni le spectateur. Ils semblent à la recherche d'un fils impossible, qui ne soit ni mort à la guerre ni un tokyoïte ingrat, et donnent l'impression d'être radicalement détachés de leurs enfants. En montrant leur recherche vaine de signes attestant du lien filial, la séquence interroge ce qui apparente pères et fils, laissant s'installer l'idée de rupture des lignées.

Or, la menace de disparition de la lignée existe aussi dans un registre plus littéral, du fait du décès prématuré de certains fils à la guerre, à l'image de Shoji, le fils cadet de la famille Hirayama. Un des amis de son père a pour sa part perdu les deux siens et sa descendance est explicitement éteinte. La séquence associe le constat de rupture entre générations à la guerre, ce qui est souligné par la musique militaire accompagnant la réunion des trois hommes. Comme il n'est pas montré en gros plan, le portrait photographique de Shoji conservé par sa veuve ne permet pas d'y déceler un air de famille attestant de son ascendance. Ce mouvement de reconnaissance refusé aux spectateurs les empêche de témoigner de ce lien. La photographie de Shoji est de fait strictement identifiée à la mort de son sujet.

Cette double ligne de rupture, historique et familiale, reprend également l'opposition entre Onomichi et Tokyo. Évoquant leur ville épargnée par les

bombardements, le père souligne que « l'endroit où vous habitiez est encore là où il était ». Il semble alors à la recherche d'un monde perdu, où les maisons demeureraient où elles étaient, et les fils également. Parce qu'elle dut être reconstruite, la ville qu'est Tokyo au début des années 1950 contraste avec cette conception de l'ordre, qui est, de fait, associée à l'avant-guerre. La capitale japonaise figure l'après-guerre, un état inéluctable et douloureux ayant signifié la destruction du monde précédent.

Les hauts bâtiments rectilignes de Ginza, le quartier le plus luxueux, le plus « moderne », le plus occidentalisé de Tokyo, ne jugulent pas cette sensation de désordre déchirante, bouleversant les villes et les familles, insupportable pour ces hommes. Pour eux, l'ordre et le sens se trouvent confinés au passé, et à l'intimité d'une réunion au sein d'une même classe d'âge. La séquence montre l'échec de leur tentative de relier deux mondes, deux villes et deux générations. L'idée de passage apparaît incompréhensible, hors de leur portée et de leur capacité à organiser le monde.

Ils n'adressent d'ailleurs pas ces plaintes à leurs fils, qui sont des figures absentes — l'aîné est trop occupé, l'un des cadets vit à Osaka et l'autre est mort — mais aux spectateurs, qui deviennent les dépositaires de leurs griefs. Tiers impliqués dans ce à quoi ils assistent, ils occupent ici encore une position de témoins. De cette place, on comprend toutefois que la plainte des pères ne puisse pas être adressée à leurs fils, dans la mesure où leur impuissance manifeste fait écho à la position ambiguë de la génération représentée par les trois hommes, qui n'affronte pas sa propre responsabilité dans le carnage de la guerre, en particulier pour la génération de leurs fils. Cet aspect de la guerre n'étant pas évoqué lors de leur soirée, il semble faire l'objet d'un certain déni — il n'est tout du moins pas le sujet d'une élaboration collective. L'invisibilité de Tokyo peut, de

fait, également se comprendre comme un refus des pères de regarder la ville de leurs fils telle qu'elle est, c'est-à-dire ce qu'elle est devenue en partie à cause d'eux, détruite et reconstruite, issue d'une discontinuité qu'ils ont contribué à créer.

### **b. Noriko, un personnage médiateur**

Le personnage de Noriko, la veuve de Shoji, est le seul à conserver des liens avec les deux générations : la sienne et celle des parents. Elle semble en mesure d'entrer en relation avec ses beaux-parents en visite à Tokyo, tout en restant en contact avec son beau-frère et sa belle-sœur tokyoïtes. Elle s'efforce également d'en constituer une avec Kyoko, la plus jeune des deux filles, lors de son séjour à Onomichi. Elle seule est susceptible d'une telle circulation. À l'inverse des autres, sa complicité n'est pas tributaire d'une direction relationnelle exclusive. Les parents, ainsi que les enfants vivant à Tokyo, ne semblent en effet à l'aise qu'avec des personnes de leur classe d'âge. Kyoko est en revanche très en colère contre ses frères et sa sœur, ne trouvant de place qu'aux côtés de ses parents.

Noriko possède ainsi une parole adaptable caractérisée par son à-propos, qui ne ressemble ni à de l'opportunisme ni à un manque de personnalité. Son usage du langage fonctionne de manière adéquate pour prendre soin des liens qu'elle établit. Pour chaque personne avec laquelle elle est en contact, elle parvient à « trouver le ton juste pour répondre<sup>27</sup> ». Si elle accueille ses beaux-parents, elle ne semble pas le faire par devoir, ou du moins pas uniquement. C'est pourquoi leur relation n'est pas « inquiète » : « on n'a

---

<sup>27</sup> Laugier, 2006, p. 336.

pas envie d'être aimé par devoir ou, disons, cela inquiète<sup>28</sup> ». Elle ne met pas en application un ensemble de valeurs morales qui feraient d'elle une « bonne » bru. Son attitude est éthique dans la mesure où elle parvient à s'« accorder dans *ce* langage [moral] avec [s]es colocuteurs<sup>29</sup> » dans des situations particulières. La mobilité et l'improvisation caractéristiques de son recours au langage lui permettent de maintenir sa parole tout au long du film sans « perte de la voix morale<sup>30</sup> ». Elle est ainsi en position de réagir de manière appropriée à « la fragilité de la signification immédiate<sup>31</sup> », selon l'expression d'Isaac Joseph.

Sa compétence morale n'est donc pas « fixée dans des concepts », mais constitue une « texture d'être<sup>32</sup> ». Et si elle est « quelqu'un de bien », comme lui dit son beau-père, ce n'est pas d'un point de vue ontologique, quelque chose relevant d'une identité définitive, mais cela vient de sa capacité à prendre soin de ses liens. Cette qualité a des implications inattendues dans sa relation avec les parents de son mari décédé, qui se préoccupent de son « bonheur » et l'enjoignent de se remarier. Ils s'adressent à elle en utilisant un vocabulaire plutôt étranger à leur génération, mais qui parlerait certainement à leurs enfants. Or, ce registre du bonheur est réservé à Noriko et ne peut être l'occasion d'un échange entre parents et enfants. La qualité de sa parole et de son attitude générale fait d'elle une instance médiatrice, par laquelle les différences et les incompatibilités peuvent entrer en rapport.

Noriko est ainsi la locutrice d'une parole circulante. Elle est d'ailleurs la seule à

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 334.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 321.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 322.

être l'objet d'un plan dans un train, celui qui la ramène à Tokyo. Cet attribut en fait également la seule à bénéficier d'une transmission depuis la génération des parents, ce qui contraste avec la position du personnage de Shige. Dès le repas suivant le service funèbre, celle-ci s'enquiert auprès de sa jeune sœur d'un kimono de leur mère qu'elle veut emporter chez elle, à Tokyo. Cette manière de s'attribuer un héritage, c'est-à-dire la possession d'objets, est associée à l'idée de la mort comme terme. Pleurant le décès de sa mère, Shige se console en pensant qu'elle est morte « à la suite d'une longue vie », mais qui est totalement absente de son avenir.

Johanne Villeneuve oppose cette conception de l'héritage à la transmission, qui requiert d'accepter de mourir pour que les choses circulent<sup>33</sup>. Étant la seule à être restée quelques jours à Onomichi, Noriko prend en compte le temps de la mort et les survivants, les accompagnant dans ce moment considéré comme un passage. Une filiation indirecte se constitue alors entre elle et son beau-père lorsqu'il offre à Noriko l'ancienne montre de sa femme.

### **c. Un film ancien et ses spectateurs**

Les personnages de Shige et de Noriko correspondent à deux tendances coexistant dans le médium cinématographique, qui est à la fois un objet technique luttant contre la mort et une expérience de sa fin à chaque projection. Pour Johanne Villeneuve, le cinéma est de ce fait « intermédial », en ce qu'il porte « la persistance de l'oralité dans

---

<sup>33</sup> Villeneuve, 2007, p. 207-222.

l'épaisseur des médiations actuelles<sup>34</sup> ». Pour elle,

l'oralité traditionnelle, en adhérant à la condition éphémère du son, adhère au caractère éphémère de la réalité : non pas l'instantanéité ou la légèreté moderne, mais une conscience du caractère dynamique de la perte : la condition de l'événementialité dans le monde, gage de la survie et du renouveau, dépend en effet du mouvement qui conduit toute chose à sa fin, comme il en est de la parole qui ne peut être fixée en soi<sup>35</sup>.

Cette « persistance de l'oralité traditionnelle » s'éprouve notamment au cinéma du fait de la disparition inéluctable des images, qui constitue les circonstances de leur réception et le prix de leur transmission. Une fois disparues, elles peuvent habiter l'esprit des spectateurs et leur circulation repose sur le sentiment qu'elles nous échappent. Cela signifie aussi que l'expérience de la perte est commune aux personnages de *Voyage à Tokyo* et à ses spectateurs.

Or, par l'intermédiaire de Noriko, le film affronte aussi pour nous l'articulation possible entre perte et transmission, et notamment entre passé et présent. Noriko propose autre chose qu'une alternative mortifère entre tradition et émancipation, « sens commun » introuvable et indifférence, « conformisme » et rupture<sup>36</sup>. Le film parvient ainsi à surmonter la « difficulté à dire qui est ce *nous*<sup>37</sup> », qui comprend désormais non seulement les membres épars de la famille Hirayama, mais également les disparus et les témoins invisibles de ces drames auxquels ils accordent de l'importance : les spectateurs. Cette manière qu'a le film, porté par la voix de Noriko, de proposer un sens du lien là où il semblait détruit peut être éclairée par la réflexion de Johanne Villeneuve lorsqu'elle convoque la figure du rhapsode, dont elle rappelle que le « geste » consiste à « coudre des

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>36</sup> Laugier, 2006, p. 336.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 335.

chants<sup>38</sup> ». Elle souligne ainsi que le registre de l'oralité est de l'ordre du passage, qui fait corps avec ce qui est transmis. En effet, « la peau ou l'étoffe cousue n'est pas un support ou une surface, mais, par définition, une véritable fabrique, d'où l'idée du tissage comme mise en récit du monde<sup>39</sup> ». Cette analyse du caractère intermédial du cinéma permet de comprendre en quoi il peut constituer un lieu de rencontre entre les différentes instances qui lui sont liées.

Aussi, par le dernier plan de la jeune femme, assise dans le train et tenant dans ses mains la montre qui lui a été donnée, le film lui offre-t-il un avenir ouvert, où indépendance et filiation trouvent leur place. La relation ainsi induite entre les spectateurs d'aujourd'hui et ce film japonais des années 1950 ne le réduit pas au statut d'objet. Il n'enferme pas le passé dans une « illusion rétrospective de fatalité<sup>40</sup> », pour emprunter l'expression de Raymond Aron. La réception qu'il construit permet aux spectateurs de « se souvenir que les hommes d'autrefois avaient un futur ouvert et qu'ils ont laissé après eux des rêves inaccomplis, des projets inachevés<sup>41</sup> ». L'avenir fait d'innombrables possibilités est déployé pour Noriko par l'établissement d'une filiation indirecte, qu'elle tient de ses beaux-parents. Celle-ci constitue peut-être une réponse adaptée à un temps où les relations familiales sont troublées et les traditions brisées. Le caractère discontinu et inattendu de cette transmission ne la discrédite pas, mais constitue une manière simple de s'adapter à une situation inédite.

Noriko possède la capacité de faire face aux enjeux éthiques de la vie quotidienne,

---

<sup>38</sup> Villeneuve, 2007, p. 214.

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> Cité par Paul Ricoeur, « Histoire et mémoire », dans Antoine de Baecque et Christian Delage (dir.), *De l'histoire au cinéma*, Bruxelles et Paris, Éditions complexes, CNRS, 1998, p. 27.

<sup>41</sup> *Ibid.*

en puisant dans les ressources du quotidien. Elle organise une visite en bus touristique, elle commande des soupes aux nouilles, elle emprunte du saké de sa voisine, elle sort un futon supplémentaire. Ces petits gestes affrontent la destruction, permettent de l'éviter ou de la modérer, de la déplacer, de la médiatiser. Ils autorisent de fait le maintien ou le renouvellement de quelque chose de commun, par la reconnaissance de liens à d'autres personnes. En cela, Noriko, et le film d'Ozu dans son ensemble, possèdent la qualité de transmettre « la dimension de tragédie<sup>42</sup> » des problèmes de tous les jours, qui ne diffèrent pas fondamentalement des décisions exceptionnelles — comme la guerre par exemple.

## **Conclusion**

Dans son cadre de drame familial, *Voyage à Tokyo* possède une relation détournée mais intense à l'histoire récente du Japon. Traitée de manière indirecte, elle se retrouve dans la vie quotidienne de personnages faisant l'expérience d'un monde notamment constitué par la perte. Du fait du déroulement des images, le médium cinématographique interroge le lien entre perte inévitable et création, la disparition fondant la transmission du sens aux spectateurs du film. Le film d'Ozu propose une manière de faire face à la destruction en mettant de l'avant la capacité à prendre soin des liens établis entre des personnes. Cette disposition permet d'envisager un avenir ouvert, dans une situation où la perspective d'une collectivité future paraît pourtant gravement compromise.

Le travail poétique de *Voyage à Tokyo* place son spectateur dans une position

---

<sup>42</sup> Laugier, 2006, p. 336.

d'accompagnement des personnages qu'il met en scène. Il est ainsi amené à occuper une place de témoin, qui est celle d'un tiers impliqué dans ce à quoi il assiste, dans un rapport fait de séparation et de préoccupation. Les spectateurs restent à la hauteur des personnages, de sorte que les périls qui les menacent les rendent sensibles à leur vulnérabilité. Appuyée sur le partage d'un ressenti, la réception induite par le film permet ainsi la constitution d'une communauté comprenant ses spectateurs. Elle fonde une compréhension sensible des enjeux liés à la destructivité de la guerre qui a dévasté la ville et qui risque d'anéantir la famille Hirayama comme ensemble de liens vivants et transmissibles.

À ces inquiétantes questions de savoir ce que l'on peut faire de ce passé de destruction et quel avenir est désormais possible, le film répond par un décentrement de l'image, dont le sujet reste régulièrement hors champ ou hors narration. Il accompagne le déplacement des liens de la famille, comme institution fondée sur des liens « de sang », vers une relation à entretenir. Le personnage de Noriko incarne une solution expérimentale, unique et adaptée à la situation, permettant la reprise d'une existence collective alors qu'elle semblait détruite. Personnage médiateur, Noriko favorise également l'« éducation de la sensibilité<sup>43</sup> » morale des spectateurs qui bénéficient de son sens de l'improvisation éthique. Elle nous accompagne au long de cette expérience cinématographique qui amène à « dépasser et [à] perdre nos concepts<sup>44</sup> » moraux.

Les liens permettant d'envisager un avenir commun sont constitués à petite échelle, la solution ne requérant pas de grande révolution devant tout changer, permettant de tout comprendre et de tout synthétiser. Le fait que le film ne montre pas de panorama

---

<sup>43</sup> Laugier, 2006, p. 338.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 340.

de Tokyo, mais des images très locales, évoque l'attention de l'éthique du *care* à la teneur morale du quotidien, au contraire de l'identification de la vie morale à de grands principes et de grandes décisions.

Ce déplacement du site de la collectivité d'une communauté institutionnalisée à un soin apporté aux relations rappelle l'idée de « sensibilité communautaire » énoncée par Marion Froger dans sa thèse de doctorat portant sur les relations entre cinéma documentaire et communauté<sup>45</sup>. L'expression désigne la façon dont la pratique audiovisuelle « s'insère dans l'expérience humaine en dépliant la *sensibilité* à l'être-ensemble<sup>46</sup> ». La médiation cinématographique n'induit pas la création de communautés existant d'un point de vue sociologique. Elle est l'occasion d'une « expérience esthétique [...] capable de nous faire vivre un lien qui autrement *ne pourrait pas se ressentir*<sup>47</sup> ».

Il peut paraître étrange d'éclairer la réflexion sur la vie collective conduite par une fiction narrative japonaise de 1953 par un travail sur des films documentaires produits à l'Office national du film canadien pendant les années 1960 et 1970, mais il semble bien que la médiation proposée par *Voyage à Tokyo* constitue une expérience esthétique qui s'en rapproche, dans la mesure où « l'implication du spectateur dans la relation documentaire comme donataire du récit débouche sur une activité herméneutique qui le rend sensible aux enjeux relationnels<sup>48</sup> ».

---

<sup>45</sup> Marion Froger, *Le cinéma à l'épreuve de la communauté : la production francophone à l'Office national du film du Canada*, thèse de doctorat en littérature comparée, Université de Montréal et Université Panthéon-Sorbonne (Paris), 2006, p. 207.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 266.