

**2 CHEFS-D'ŒUVRE DE KENJI MIZOGUCHI,
LE CINÉASTE QUI AIMAIT LES FEMMES**

AU CINÉMA EN VERSION RESTAURÉE

Miss Oyu



**La Vie d'O'haru,
Femme galante**

A PARTIR DU 16 MARS 2016

Galeshka Moravioff présente

2 CHEFS-D'ŒUVRE DE KENJI MIZOGUCHI, LE CINÉASTE QUI AIMAIT LES FEMMES

AU CINÉMA EN VERSION RESTAURÉE

MISS OYU

(OYÛ-SAMA – 1951)

avec Kinuyo Tanaka, Nobuko Otowa et Yuji Hori

LA VIE D'O'HARU, FEMME GALANTE

(SAIKADU ICHIDAI ONNA – 1952)

Grand Prix International Festival de Vencie

avec Kinuyo Tanaka et Toshirô Mifune

SORTIE NATIONALE LE 16 MARS 2016

www.films-sans-frontieres.fr/missoyu-oharu

**Presse et distribution
FILMS SANS FRONTIERES
Christophe CALMELS
70, bd Sébastopol - 75003 Paris
Tel : 01 42 77 01 24 / 06 03 32 59 66
Fax : 01 42 77 42 66
Email : distrib@films-sans-frontieres.fr**



MISS OYU

SYNOPSIS

Sur les injonctions de sa tante, l'orphelin Shinnosuke rencontre Oshizu, une jeune fille à marier. Mais le jeune homme tombe amoureux fou d'Oyu, la sœur d'Oshizu. Il ne peut l'épouser car elle est veuve, mère d'un petit garçon et qu'elle vit chez ses beaux-parents. Pour ne pas la perdre, il accepte d'épouser Oshizu qui n'est pas dupe et se refuse à lui...



ANALYSES ET CRITIQUES

MIZOGUCHI ET LA DURE LOI DU DÉSIR

Au début des années 50, Mizoguchi ne faisait que des beaux films. Tiré d'une nouvelle de Tanizaki, « Miss Oyu », ne fait certes pas l'exception à cette règle.

D'abord le motif. Un homme va à la rencontre de la femme qu'il doit épouser (et qu'il ne connaît pas). Il voit Oyu qui ouvre la marche et Oyu le voit : coup de foudre. Seulement voilà, ce n'est pas elle qu'il doit épouser mais Shizu, sa sœur. Dans le sous-bois où a lieu la rencontre (Mizoguchi est, au cinéma, le maître du sous-bois et de la clairière), entre le rêve et la peur de se réveiller, tout est déjà réuni. Pressentiment d'un malheur qui ne ressemblera à aucun autre, nécessité de mettre quand même une image – un plan – sur ce malheur (comme on dit « mettre un nom sur un visage »), impossibilité d'échapper à la musique du grand Hayasaka Fumio qui prend tout ce beau monde par la main et ne lâchera plus. Car nous sommes chez les nantis : Oyu, restée veuve avec un enfant en bas âge, doit (préjugés sociaux obligent) vivre chez ses beaux-parents et ne pas se remarier. Elle est raffinée, exquise, donne des concerts, minaude quelque peu. C'est Tanaka Kinuyo, actrice mizoguchienne-typ qui joue Oyu.

En 1951, entre *Le Destin de Madame Yuki* et *La Dame de Musashino* (tout deux interprétés par Tanaka), Mizoguchi travaillait à ses plus beaux portraits de femmes. Amours contrariées ou impossibles, bovarysmes des femmes, bassesse des hommes. Il est toujours à côté des femmes, jamais des hommes. A cet égard, *Miss Oyu* est un film qui résume les autres, comme un théorème qui inclut tout les « cas de figure » mais reste, en lui-même, exceptionnellement mystérieux. Il y a bien là un homme, le gentil et désarmé Shinnosuke (Hori Yuji). Il y a bien Miss Oyu en veuve d'abord (un peu) frivole puis renonçante. Mais l'histoire, ce n'est pas eux. Ni par eux qu'elle tient. C'est le troisième personnage, Shizu (Otawa Nobuko) qui compte. C'est l'intermédiaire qui est au centre. Shizu aime Shinnosuke (du moins l'affirme-t-elle) mais voyant celui-ci épris d'Oyu, elle lui propose cet étonnant contrat : leur mariage restera blanc et ils vivront tous les trois, à charge pour lui de « rendre sa sœur heureuse ». Car Shizu n'a qu'un désir : rester avec eux, entre eux, être leur « petite sœur ». La première partie du film, c'est cet étrange ménage à trois, qui fait vite jaser mais où, malgré une apparente bonne humeur, la frustration sexuelle est à son comble.

La seconde partie commence avec la mort de l'enfant d'Oyu. Revenue au principe de réalité, elle accepte d'épouser un vieux brasseur de saké et de disparaître de la vie du jeune couple, lequel dépérit. Tout bascule très vite : Shizu donne un enfant à Shinnosuke puis meurt. Un soir, Oyu délaissée par son nouveau mari, donne un concert en plein air, les cris d'un nouveau-né se font entendre dans les roseaux. C'est Shinnosuke qui vient d'abandonner son enfant avec une lettre pour Oyu. Cet

enfant de remplacement est le seul trait d'union entre les trois personnages à jamais séparés. C'est un petit symbole qui vagit.

Cette histoire, Mizoguchi ne l'a pas inventée. Il n'en inventa d'ailleurs jamais, exigeant de ses scénaristes (surtout de Yoda, Yoshikata, se tête de turc favorite) qu'ils adaptent des romans classiques et modernes. Cette fois, Yoda s'attaqua à « *Une coupe de roseaux* », l'une des deux nouvelles de Tanizaki, réunies plus tard sous le titre « *Deux amours cruelles* ». Chez Tanizaki, le personnage de l'homme était d'avantage au centre de l'histoire. Dans l'adaptation Yoda-Mizoguchi, le centre est vide ou plutôt il est occupé par un personnage, Shizû, qui a accepté de tirer toute sa jouissance du seul fait d'être *entre*. C'est tout à fait logique. Mizoguchi a toujours cherché à comprendre ce qui liait les humains entre eux. L'argent, le désir, la filiation. Il a tenté l'impossible : filmer ces liens en tant que tels, comme des *traits d'union*.

Ensuite, la manière. Cela étant, comment décrire l'émotion très particulière qui nous étreint à chaque vision ou révision d'un film de Mizoguchi ? Je hasarderai une métaphore et, pour ne pas donner de ce cinéma une image trop digne et sublimatoire, je la choisirai un peu triviale. Imaginez-vous donc dans un *autre* fauteuil. Pas celui de la salle de cinéma, mais celui du dentiste. C'est l'horreur ? Admettons. Imaginez-vous, stoïque mais inquiet, les yeux ouverts, la bouche aussi. Le metteur en scène (je veux dire : le dentiste) règle le fauteuil afin d'y mieux voir, la dent malade est approchée, les instruments de métal froid « brûlent » : on est en pleine métonymie. Et lorsque, de proche en proche, la dent sera touchée, il vous sera devenu bien difficile, à cause de tout ce dispositif (je veux dire : ce montage) de faire la part entre la douleur réelle (aïe !), la douleur « en creux », effacée par l'anesthésie locale (aïe ?) et l'amère satisfaction à l'idée que le mal a été *rejoint* et qu'il n'y a plus à chercher ailleurs (ouf !). Bon. Mais à ce rituel masochiste banal, il manque encore quelque chose. Il manque la musique, le bruit de fond consolateur d'une inexplicable gaîté ou d'une sublime sérénité, comme il en déferle à jet continu sur *France Musique*. Chez Mizoguchi, ces trois composantes (le poinçon de la douleur, le courage de la lucidité et la beauté devenue étrangère et même écoeurante) marchent du même pas. C'est pourquoi ses films sont déchirants. C'est pourquoi *Miss Oyu* est sublime. Les films de Mizoguchi conjuguent trois mouvements : celui du corps des acteurs, celui de la caméra et celui de la musique. Parfois, ces mouvements sont synchrones. On parle alors d'harmonie. Mais qui dit harmonie ne dit pas récit. Le récit commence avec la dissonance, l'effet de roue libre, de craie au tableau ou d'accroc dans la durée, lorsque les mouvements commencent à se *désynchroniser*. Comme si (pour revenir, ne fût-ce qu'un instant, à notre métaphore dentiste) la musique consolatrice s'enrayait, l'anesthésie locale n'opérait plus et le tableau basculait avec le fauteuil. Mizoguchi tient *en laisse* acteurs, caméra et musique. Il ne lâche du lest que pour mieux les rattraper, toujours. C'est là la cruauté. Par exemple, vers le milieu de *Miss Oyu*, la musique se fait rare, ne console plus personne, ne résorbe rien : alors, les personnages réduits à leurs gestes, deviennent un poids mort de quotidienneté désenchantée et le regard porté sur eux se fait documentaire. Ou alors, c'est l'acteur qui se met à buter dans le décor, à se cogner aux herbes, à mettre des cloisons entre lui et les autres pour fuir. Fuir la caméra, fuir l'autre, se fuir. La rigidité du code social japonais, jointe à l'étroitesse

des kimonos rendent ces fuites aussi désespérées (et même vaguement burlesques) que des courses en sac. Ou bien, c'est la caméra qui se désolidarise soudain de ce qu'elle montre, qui devient quelqu'un, prend son envol, fixe d'en haut les personnages comme autant de papillons tétanisés. C'est pourquoi s'il fallait définir l'art de Mizoguchi Kenji (dont j'espère que tout le monde sait qu'il s'agit d'un des géants du cinéma), c'est moins que prise de vue ou de hors-champ qu'il faudrait parler que de « *prise de champ* ». Dans tous les sens et littéralement.

Serge Daney

« *Libération* » 12/12/1983





Mizoguchi ou la mise en scène en ses sites discrets

« Ce qui caractérise le sujet de « Miss Oyu », c'est son refus du présent, du contemporain, autrement dit ce qui est en train d'advenir, le futur défini comme présent en mouvement. Cela me paraît, décidément, bien décrire dans de nombreux films le dynamisme de l'écriture mizoguchienne et son enjeu principal : installer un monde dans l'incertitude du temps. En termes plus précis, un monde installé entre un présent qui impose la loi de son devenir, un présent à l'épreuve de l'instant, de la « nécessité », et un passé désiré sans illusion romantique, critiqué bien que fascinant pour le cinéaste car susceptible d'être toujours interprété. Au fond, tous les films dont l'histoire s'inscrit dans le monde contemporain, offrent un monde structuré comme à l'époque Meiji. C'est précisément cette tension qui fait de Mizoguchi un « cinéaste philosophique » dont le tourment gît dans une contradiction dialectique dont les termes ne relèvent pas seulement de la temporalité : l'autrefois et le moderne. Ainsi, Oyu personnifie-t-elle une manière d'antidestin. Tout concourt, dans ses paroles, son comportement, les décisions orientant son existence, à la détourner du présent (du futur a fortiori) et à la renvoyer dans un passé révolu au sein duquel elle retrouve un mouvement, une action, une durée matérialisée ici par la musique : celle interprétée en récital et celle chantée « en famille », musiques qui conjurent et qui résistent au destin (« Les roseaux s'agitent/Je ne les ai pas coupés/Nos chemins se sont séparés/Rivages déserts de Naniwa/Languir n'est pas bon...»). Oyu revendique d'ailleurs explicitement son goût pour le passé. Lors de son récital, son costume, ses références littéraires (le Roman de Genji), la mise en scène rituelle de son récital, la présentent comme un personnage qui refuse de se soumettre à la nécessité et à l'obligation du destin ou d'un terme ultérieur quel qu'il soit. « Tout est prétexte » pour elle à recréer un monde révolu, le 10^{ème} siècle en l'occurrence, comme elle le dit à Shinnosuke et à sa tante. Et si elle est éblouissante aux yeux de ces derniers, ils reconnaissent que c'est à cette appartenance au passé qu'elle le doit.

Oyu s'acharne à « ralentir » l'accomplissement du destin et, c'est une caractéristique du style mizoguchien, le projet du personnage dicte sa loi à la forme même du film »

« Superbe histoire d'amour et de frustration. Oyu et Shinosuke s'aiment. Mais le jeune homme doit épouser la sœur de sa bien aimée, Shizu, qui accepte afin qu'il ne s'éloigne pas. A condition que leur mariage demeure blanc... Mizoguchi se faufile entre ces désirs inassouvis, ces portes coulissantes qui, en se refermant, surprennent un frémissement de trop et un silence qui fait mal. »

Pierre Murat, *Télérama*

« Dès les premiers plans du film, dès la lente arrivée sous les arbres de trois jeunes femmes qui vont présenter l'une d'elles à un possible fiancé, l'évidence de la beauté nous saisit jusqu'au vertige. La beauté de *Miss Oyu* a quelque chose de miraculeux. Avec les moyens les plus simples, avec cette évidence absolue qui est la marque du génie, Mizoguchi tient son film entier à un niveau de perfection qui rend les comparaisons presque impossibles. Rien n'est aussi sublime que *Miss Oyu*, sinon d'autres chefs-d'œuvre du même cinéaste, *Les amants crucifiés*, *Les contes de la lune vague après la pluie*, *L'Impératrice Yang Kwei Fei* ou *Le héros sacrilège*. »

Les Nouvelles Littéraires

« Miss Oyu est un drame sentimental d'une élégance cruelle où la passion de Mizoguchi pour les coutumes du Japon traditionnel telles qu'elles ont survécu au cours de l'ère Meiji joue un rôle déterminant. Ce récit d'un sacrifice amoureux, où l'on voit un jeune homme épouser la sœur de celle qu'il aime pour déjouer les interdits qui tiennent celle-ci éloignée de lui (cette Miss Oyu inaccessible est veuve et le code social veut qu'elle dépende à jamais de sa belle-famille), nous est conté sur un ton de sérénité crispée qui ne va pas sans glacer le cœur. Aux longs plans lumineux d'extérieurs idylliques où règne l'ordonnance d'une étiquette irréprochable succèdent les plans vigoureusement structurés des moments de crise où le système de cloisonnements de l'habitat japonais trahit la paradoxale fragilité des contraintes ancestrales. Les interdits auxquels on se soumet ne sont pas plus indestructibles que les cloisons de papier mais on ne les contourne pas et ils séparent à jamais les êtres les mieux faits pour s'unir.

L'action de Miss Oyu se situe vraisemblablement au cours des années 1940, mais la modernité n'y fait irruption qu'à de rares instants. En particulier lorsque les époux malheureux s'installent dans un faubourg industriel de Tokyo, dans un décor dont le dénuement accuse, déjà, l'appauvrissement culturel engendré par la croissance économique. Les dernières images, où l'on voit le héros disparaître dans la brume d'un étang sous une lune vague, nous donnent sans doute la conclusion désespérée d'une tragédie individuelle mais elles sont aussi comme un adieu à la noblesse d'une manière de vivre.

Ozu, dont j'apprends qu'il envisageait de réaliser le film avant que Mizoguchi ne s'intéresse à ce projet d'adaptation, aurait peut-être été moins préoccupé de l'intemporalité de son sujet, plus attaché à observer les mutations du comportement familial évoquées par le conflit qu'il met en scène. Mizoguchi nous donne plutôt une œuvre qui serait comparable à nos tragédies classiques, si l'on voulait la traduire en termes de culture occidentale. »

Michel Pérez, *Le Matin*

TEMOIGNAGE DU SCENARISTE



Dans le roman original, « Le Coupeur de roseaux » de Junichiro Tanizaki, l'auteur ne s'attache pas à la description concrète de l'héroïne Oyu, sinon pour dire qu'elle a un visage de petite poupée évoquant celui d'une déesse et des petits pieds gentils. Or, pour le film, il fallait que l'actrice Tanaka Kinuyo incarne de façon très « physique » ce personnage, par ailleurs intentionnellement voilé de mystère. Oyu est, dans le roman, une femme d'une douce naïveté, gentille et indifférente. Mais cette indifférence cache un esprit subtil et très éveillé. Il me fallait nouer le drame autour de Shinnosuke (l'amant), Oshizu (la femme de chambre) et Oyu elle-même. Tâche difficile que de faire accepter ce triangle au public.

Dans le roman, l'histoire est racontée par le biais d'un vieil homme que l'auteur feint d'avoir rencontré. Ses souvenirs ont gardé l'étonnement du regard de l'enfant qu'il était alors. La construction comporte en fait trois mouvements, trois retours dans le passé. Il fallait conserver dans le film le caractère onirique du souvenir. J'ai donc insisté sur cet aspect narratif pour que cette recherche du temps enfui renforce le mystère. Mais ces flashes back superposés furent impitoyablement refusés par M. Kawaguchi, le directeur du Studio de Kyoto de la Daiei. On risquait un échec commercial. Mais je le regrette beaucoup.

Il y avait une autre difficulté : Oyu était, dans le roman, trop statique et placide - mais on ne pouvait pas facilement démolir ce parti pris romanesque. Mizoguchi était ennuyé. De plus, Kinuyo Tanaka coïncidait mal avec l'idée que l'on pouvait se faire d'Oyu. Elle avait du caractère. Son interprétation a déformé l'image de l'héroïne et fait qu'on ne la distinguait plus tellement d'Oshizu, sa femme de chambre. Elles n'étaient plus que deux amantes de Shinnosuke.

Yoshikata YODA

*extrait de « Souvenirs de Kenji Mizoguchi »
Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma*

LA VIE D'O'HARU, FEMME GALANTE

SYNOPSIS

Fille d'une bonne famille aristocratique, introduite à la cour impériale de Kyoto, O-Harru tombe amoureuse d'un homme d'une classe sociale inférieure. Dès lors, sa vie ne sera que tristesse et humiliation. Ce magnifique mélodrame est un portrait de femme bouleversant.



ANALYSES ET CRITIQUES

Fantôme de chair

Le film qui fit connaître Mizoguchi en Occident. Virtuose, stupéfiant de beauté, féroce et déchirant.

Présenté et primé à Venise en 1952, *Saisaku ichidai onna* fit connaître en occident le nom de Mizoguchi. Il s'agit d'une production de prestige, en costumes, dotée à l'évidence d'un budget conséquent et faisant appel à de nombreux acteurs connus pour des rôles le plus souvent très brefs.

Cette opulence de moyens n'est pas étalée et ne nuit aucunement à la parfaite économie dramatique du film mais elle permet au cinéaste de soigner la reconstitution historique en poussant très loin son obsession maniaque du détail authentique, de peaufiner son art du plan séquence en déployant une prodigieuse chorégraphie des mouvements de caméra, tantôt lents et voluptueux, tantôt emportés par une accélération soudaine (la course de O'Haru suivie par sa mère dans le bois de bouleaux) et de composer, avec les chefs opérateurs Yoshimi Hirano et Yoshimi Kono, des images d'une stupéfiante beauté vivante, fragile, menacée (par exemple ce petit carré en haut à droite où des gens courent dans tous les sens alors que le premier plan est immobile ; ou encore, lors de l'arrestation du faux monnayeur, le recul de la caméra révélant la présence de O'Haru qui contemple la scène de la balustrade, en plein centre du plan).

Au cours des fameux entretiens parus dans la revue *Eiga Geijutsu* et repris dans les *Cahiers du cinéma* le scénariste Yoshikata Yoda déclarait qu'en adaptant un récit de l'écrivain Ihara Saikaku, *Kōshoku ichidai onna*, publié en 1686, il avait voulu à travers les malheurs d'une femme persécutée (...) montrer l'injustice des classes féodales. Mais il estimait aussi que Mizoguchi et lui avaient humanisé le thème, s'éloignant du style implacable et féroce de Saikaku pour se rapprocher de celui de Chikamatsu (dont ils adapteront deux ans plus tard le drame *Daikyoji sekireki* dans *Chikamatsu monogatari / Les amants crucifiés*).

Cette férocité implacable est pourtant bien présente et le film dresse avec une précision clinique le portrait d'une société régie par des contraintes qui ne peuvent générer que des relations placées sous le signe de la cruauté et de la violence.

Mais le cinéaste garde toujours la bonne distance et ne cède ni à la complaisance ni à la commisération larmoyante. Il introduit d'ailleurs une bonne dose de grotesque : l'épisode, à la fois comique et glaçant, du chat et de la perruque ; celui des statues du temple qui rappellent aux vieilles prostituées les *hommes de leur vie* ; ou encore celui où O'Haru est présentée par un moine à ses jeunes disciples comme le *fantôme d'une vie de plaisirs* pour les dégoûter des envies de la chair et où, par dérision, elle s'amuse à tenir le rôle de l'épouvantail.

Car, du mélodrame à la farce grinçante, du foisonnement des détails à l'épure, cet art suprêmement accompli sait recourir à tous les registres en donnant à la fois un sentiment de perfection formelle indépassable et d'inquiétude, de déchirante

compassion (au sens propre de *souffrir avec*), pour accompagner, souvent de dos, l'avancée de son héroïne dans un monde hostile mais sans condamner aucun des personnages, même les plus odieux. Entourée d'une troupe d'acteurs admirables, l'immense Kinuyo Tanaka sidère une fois de plus par son jeu à la fois stylisé et totalement juste, qu'elle soit noble jeune fille aux manières raffinées ou pauvre vieillesse avant l'âge au masque horriblement grimaçant.

Claude Rieffel
Avoir-alire .com



Sur la négation du désir, un chef-d'œuvre de Mizoguchi.

Kenji Mizoguchi est un très grand cinéaste. L'un des plus grands. De ceux qui vous font aimer passionnément le cinéma. Pour Serge Daney, deux cinéastes ont vraiment su parler du désir féminin : Dreyer et Mizoguchi. A voir leurs films respectifs, ça ne fait pas un pli. S'il est question du désir dans *La Vie d'O'Haru*, femme galante, comme dans nombre des chefs-d'œuvre du cinéaste japonais, c'est dans sa négation même. C'est le drame d'O'Haru, l'histoire de sa vie, l'histoire d'un éternel recommencement d'arrachements, de violences, d'asservissements qui la vident jusqu'à ne faire d'elle qu'un fantôme. C'est sous cette forme spectrale qu'elle ouvre le film. On la voit à peine dans la pénombre des rues délabrées qu'elle traverse. Tout juste reconnaît-on, si l'on n'en est pas informé, les traits de Kinuyo Tanaka, actrice



fétiche de Mizoguchi, qui se cachent derrière le voile et les fards de la prostitution. O'Haru marche lentement, elle est vieille, usée par la vie. Dans le déroulement de cette funèbre errance, on voit mal à quoi elle pourrait se raccrocher. Et pourtant, la lumière d'un temple, le visage d'une sculpture font renaître de sa ruine existentielle une flamme, celle de son premier amour. Dans le Japon du XVII^e siècle, l'amour ne doit pas sortir des cloisons sociales. Mais Katsunosuke ne peut s'empêcher d'ouvrir un à un les panneaux coulissants qui entourent l'inaccessible Oharu, perturbant ses repères et la faisant glisser dans le champ non autorisé du désir. O'Haru cède, défaille et s'amorce un mouvement de chute (l'amant est tué, sa famille déclassée) qui n'a de cesse de se déployer durant tout le film. O'Haru

est condamnée à vivre, à subir cette persistance de l'image qui se déroule sous ses pas. Persistance des plans aussi quand plus personne ne les habite mais que résonnent en eux la détresse et la dépossession. L'image poursuit (O'Haru, un couteau à la main, voulant se suicider) et coupe (son amant est décapité), jusqu'à épuisement. Mizoguchi, c'est l'art subtil et intense de la rupture, du déchirement : le cadre (cinématographique, social) est masculin, implacable, le contenu entièrement féminin. O'Haru s'est donnée à l'image, au désir masculin, désormais elle n'est plus que l'ombre d'elle-même. L'écran aussi s'est nimbé d'un voile noir. Feraient-ils corps ? Oui, je crois bien que l'image aura eu sa peau.

Amélie Dubois

« *Les Inrocks* »

« Tiré d'un roman célèbre de Saikaku Ihara (1686) c'est le film qui, au Festival de Venise 1952, révèle aux critiques du monde entier le nom de Mizoguchi. Il se trouve que c'est aussi le premier film-somme de l'auteur, récapitulation synthétique et géniale des thèmes et des recherches formelles de toute une vie. L'impressionnante série de malheurs qu'elle a vécus à travers ses pérégrinations dans toutes les couches de la société fait de O'Haru l'héroïne tragique – et mizoguchienne – par excellence. Son destin, placé sous le signe permanent de la privation du libre-arbitre, souligne aussi que, pour Mizoguchi, seule la femme peut faire l'expérience extrême de la tragédie. Cette expérience est en effet la résultante d'une fatalité (individuelle) et d'une organisation sociale (dont les bases reposent sur la sujétion de la femme). Sa vie, telle que O'Haru la revoit, est une succession d'esclavages imposés par l'autre sexe sous les différents aspects du père, du seigneur, du patron, de l'amant, du mari, du fils ou du simple client de maison de thé. Vie répétitive et pourtant étonnamment variée, où seules changent la nature et l'intensité du supplice. O'Haru est aussi une réflexion subtile et poignante sur les thèmes emmêlés du temps, de l'instant, de l'éternité. La rêverie de O'Haru se situe à la fois dans le temps et hors du temps. Dans le temps puisqu'elle suit l'ordre chronologique des faits et que la narration proprement dite se continue après elle. Hors du temps, parce que Mizoguchi n'a pas cherché à rajeunir vraiment son héroïne dans les premiers épisodes de sa biographie, pas plus qu'il n'a voulu accentuer particulièrement son vieillissement progressif. Elle est à peu près, tout au long du film, telle que l'éternité l'a faite et l'a voulue. Chacun des principaux événements de sa vie reflète et contient la totalité de ses malheurs. Cette identité est mise en valeur par le style contemplatif, implacable et tendre de Mizoguchi. Un seul instant, un seul paroxysme de fureur et de tremblement paraîtra détaché du reste, dans ce long itinéraire : la vision fugitive qu'aura O'Haru de son fils. Là seulement, dans la mise en scène, le règne quasi absolu du plan-séquence s'abolit au profit de quelques travellings d'une charge émotive presque insupportable. Passé ce point où culminent les frustrations de l'héroïne mais aussi l'exaucement de tous ses vœux, elle est prête pour entrer dans le dernier des univers, qu'il lui aura été donné de connaître ici-bas, celui du détachement qui, à l'extrême de l'humain, n'est plus tout à fait humain. »

Jacques Loucelles, **Dictionnaire du cinéma**

« A travers les diverses étapes de la vie d'une femme galante, ses malheurs et ses persécutions, Mizoguchi a voulu montrer l'injustice des classes féodales et la déchéance sociale progressive de la femme. Cette déchéance inévitable et impitoyable, retracée par un flash-back, est admirablement rendue par une remarquable photo. Parce qu'elle a osé aimer sincèrement un homme, Oharu est poussée sur un pente de plus en plus glissante. Tout homme qu'elle approche l'enfoncé dans sa déchéance et se perd lui-même. L'argent n'est pas oublié dans ce destin, pour le plus grand malheur d'Oharu et de ses parents ; son père mourra pris du remords, bien tardif, d'avoir jeté sa fille dans ce monde sordide. Le film remportera l'Ours d'argent au Festival de Berlin 1952. »

Olivier Gamble, **Le guide des films**

« Adapté d'un roman du XVII^e siècle, ce film de Kenji Mizoguchi dépeint les mœurs féodales du Japon. Chaque épisode de la vie de O'Haru, ancienne prostituée, met en lumière la forte hiérarchie sociale et patriarcale qui régit le pays. La femme est une victime, qu'elle soit la mère ou putain. O'Haru perd peu à peu tout ce qui pour elle a de la valeur. Mizoguchi film en miniaturiste : avec lui, un élément du décor peut prendre autant d'importance qu'une péripétie. Ce souci du détail donne à chaque scène une force symbolique qui dépasse l'anecdote. Pour l'apprécier, il faut accepter la lenteur et l'absence de progression dramatique qui épouse le tempérament du personnage principal. O'Haru semble prise dans un cercle sans fin. Par son renoncement, le cinéaste suggère que l'essentiel de la vie se trouve peut-être dans le détachement des biens terrestres. »

Philippe Piazza, *Télérama*



« A travers le film, le fameux roman japonais du XVII^e siècle possède certains traits des romans picaresques espagnols du même siècle, avec ses marchands, ses faux monnayeurs, ses vagabonds. « Je portais ce film dans mon cœur depuis longtemps, a dit Mizoguchi. Il me fallut réfléchir cinq ou six ans avant de commencer à le tourner. Une œuvre faite rapidement n'est jamais bonne. Et je voudrais pouvoir filmer d'autres livres de S. Ihara parce qu'ils me permettraient de montrer l'homme et la femme dans le cadre du système social de l'époque.

O'Haru n'est ni exotique ni historique dans le mauvais sens des termes. Ces « infortunes de la vertu » sont contées sur un rythme lent. Elles ne sont jamais ni mélodramatiques, ni sadiques, ni « sadistes ». Les images sont belles et d'une grande simplicité dans leur perfection, avec quelques travellings saisissants. Ce procès du féodalisme vaut aussi pour la société contemporaine. Admirable composition, très nuancée, de Kinuyo Tanaka et, dans un rôle épisodique, de Toshiro Mifune. »

George Sadoul, *Dictionnaire des Films*

KENJI MIZOGUCHI

(1898 - 1956)



Enfance et formation

Mizoguchi est né le 16 mai 1898 à Tokyo, dans le quartier populaire de Bunkyo-Hongo. Son père, Zentaro, est menuisier-charpentier. Sa mère, Masa, est d'une famille modeste d'herboristes. Il a une sœur, Suzu, de sept ans son aînée, puis un frère, Yoshio, mort de manière prématurée. En 1904, au début de la guerre contre la Russie, son père se lance dans une entreprise commerciale, espérant ainsi sortir de la pauvreté : la fabrication de manteaux en caoutchouc pour l'armée japonaise. Quand il est prêt à les commercialiser, la guerre est terminée et il fait faillite. Yoda, l'ami scénariste de nombre de ses films, raconte cet épisode.

La famille doit s'installer dans un quartier encore plus populaire, Asakusa, près du temple de Senso-ji, fréquenté par les petits commerçants, les acteurs d'un théâtre voisin et les geishas. C'est dans ce quartier que Kenji fréquente l'école primaire. Son camarade de classe, Matsutaro Kawaguchi, est devenu un auteur de renom : adapté pour le cinéma, un de ses romans, *L'Arbre de l'amour*, a été un des grands succès du cinéma japonais. Mizoguchi avoue ne pas avoir été un bon élève. Il préférerait fréquenter le parc d'Asakusa, les théâtres et les cinémas, où il a appris son métier.

Le sort de sa sœur, Suzu est bien différent. À l'âge de 14 ans, elle a été vendue à une maison de geishas après la faillite du père. Mizoguchi en a toujours voulu à ce dernier. Ce drame familial a cependant été une source d'inspiration pour certains de ses films (par exemple *Les Musiciens de Gion*). Finalement, un riche aristocrate s'éprend de la jeune fille et l'épouse. Suzu a toujours aidé les siens.

À cause de la pauvreté de la famille, Kenji ne fait pas d'études. En 1913, grâce à l'aide apportée par sa sœur, il entre comme apprenti chez un fabricant de yukata (kimonos légers), dont il dessine les modèles. Il développe un goût certain pour le dessin et fréquente l'institut Aoibashi, dirigé par Seiki Kuroda, le peintre qui fait connaître l'impressionnisme au Japon. C'est aussi l'époque où il découvre la littérature japonaise et occidentale (Maupassant, Tolstoï, Zola, entre autres).

Quand sa mère meurt en 1915, Mizoguchi, atteint depuis plusieurs années de rhumatismes, se rend à Kobe sur les conseils de sa sœur. Il y travaille pour un journal. C'est une période importante de sa vie, car ses centres d'intérêt commencent à prendre forme. Il fonde un cercle littéraire, publie des poèmes et entre en contact avec le « Gandhi japonais », Toyohiko Kagawa, organisateur d'un mouvement qui s'inspire à la fois du christianisme et du socialisme.

En 1918, nostalgique de Tokyo, il quitte Kobe. Il connaît alors une période d'incertitude. C'est à cette époque qu'un ancien camarade d'école lui fait rencontrer Tadashi Tomioka, acteur des studios Nikkatsu, l'une des plus anciennes compagnies de cinéma du Japon. Ce dernier le présente à un réalisateur (Osamu Wakayama), et très rapidement Mizoguchi devient assistant réalisateur. Nous sommes en juin 1920.

Les années Nikkatsu (1921-1932)

L'industrie cinématographique japonaise n'est pas encore très développée. Elle est dominée par deux compagnies, la Nikkatsu et la Kokkatsu. La première a une production culturelle traditionnelle fondée sur un style simple : plans moyens filmés en continu, de façon à réduire le montage au maximum. Sous l'influence du cinéma américain, d'autres compagnies voient le jour et cherchent à introduire un peu de modernité. Elles engagent des actrices (auparavant les hommes tenaient tous les rôles) et, au début des années 30, elles ne font plus appel aux benshi (personnes qui racontaient l'histoire dans les salles). Cette décennie voit donc une profonde transformation du cinéma japonais.

En octobre 1922, Mizoguchi entre dans l'équipe de Eizo Tanaka, qui cherche à tout prix à moderniser l'esprit de la Nikkatsu. Certains réalisateurs importants la quittent. C'est dans ce contexte que Tanaka propose à la direction de confier à Mizoguchi la réalisation du film *Le jour où revit l'amour*, librement inspiré de *Résurrection* de Tolstoï. Le film a pour sujet un thème que Mizoguchi reprendra dans nombre de ses œuvres (comme dans *Les Contes de la lune vague après la pluie* : un homme doit expier une faute commise envers une femme. La censure impose de couper certaines scènes de révolte paysanne en l'accusant de soutenir une idéologie prolétarienne).

Il ne reste que deux films parmi les quarante-sept réalisés par Mizoguchi pour la Nikkatsu, *Chanson du pays natal* (1925) et *Le Pays natal* (1930), plus quelques fragments (une vingtaine de minutes) de son premier film parlant, *La Marche de Tokyo* (1929). La grande majorité des films de cette époque sont des mélodrames adaptés d'œuvres littéraires ou de pièces de théâtre. Ils privilégient des histoires sur le monde de la petite bourgeoisie, commerçants et artisans modestes. Ils évoquent l'atmosphère des quartiers populaires de l'époque et développent de tragiques histoires d'amour de personnages féminins : filles mères, épouses, amantes, geishas. Notons qu'un nombre non négligeable de ces films sont inspirés de la littérature étrangère.

1923 est aussi l'année du tragique tremblement de terre (1er septembre) qui détruit une grande partie de Tokyo, faisant plus de 100 000 morts. L'activité de la Nikkatsu est transférée à Kyoto, qui devient du coup le Hollywood japonais. Après une adaptation difficile à cette nouvelle réalité, Mizoguchi finit par s'habituer au climat plus détendu de l'ancienne capitale, au point d'y rester, presque en permanence, jusqu'à la fin de sa vie. Grâce à ses premiers films, il devient l'une des chevilles ouvrières du renouveau de la Nikkatsu. L'arrivée aux studios d'un des rénovateurs du théâtre japonais, Minoru Murata, influence quelques films de Mizoguchi. Homme de droite, Murata l'amène à traiter des sujets imprégnés par le climat nationaliste qui se développe dans le pays.

Le 29 mai 1925 se produit un drame dans la vie de Mizoguchi. Quelques mois plus tôt, il a eu le coup de foudre pour une « employée » de club de nuit, Yuriko Ichijo. Elle abandonne le club et s'installe chez lui. Ils ont des rapports tumultueux, car Yuriko accepte mal que Mizoguchi passe de nombreuses soirées dans les clubs de la ville. Le soir du 29 mai, une querelle plus violente, causée semble-t-il par la décision de Mizoguchi de rompre avec elle, se termine par des coups de couteau de son amante. L'incident fait la une des journaux, et la direction de la Nikkatsu suspend le réalisateur pour quelques mois. Cette histoire semble avoir fortement marqué Mizoguchi. Il reprend son travail avec une énergie renouvelée, devient encore plus perfectionniste, et ses personnages féminins se chargent d'une force que dissimule mal le masque délicat de leur visage.

En août 1926, il épouse Chieko Saga, une danseuse de music-hall. Mizoguchi fait alors une rencontre décisive, Fusao Hayashi, un écrivain de littérature prolétarienne qui se donne comme objectif l'amélioration des conditions de vie de la classe ouvrière. Ce courant se

retrouve dans un certain nombre de films japonais comme *La Marche de Tokyo* ou *La Symphonie d'une grande ville*, tous deux réalisés par Mizoguchi en 1929. Le style de Mizoguchi s'affirme, avec ses plans longs, la profondeur de champ, qui permet deux niveaux de regard, le travail sur les ombres, le hors-champ, les mouvements de caméra.

Les années de transition

En 1932, il quitte la Nikkatsu et obtient un contrat plus avantageux avec une jeune maison de production, la Shinko Kinema, pour laquelle il réalise quatre films en deux ans, dont *La Fête de Gion* (1933). Il traite aussi avec la Shochiku, mais finit par opter pour une troisième solution : en 1934, avec son ami producteur Masaichi Nagata, il participe à la fondation d'une maison de production, la Daiichi Eiga, à Kyoto. Ces deux années constituent un tournant dans l'histoire du Japon. En 1932, les militaires prennent le pouvoir, marquant ainsi un virage à droite pour le pays. C'est aussi l'année de la conquête de la Mandchourie. En 1933, le Japon se retire de la Société des Nations.

Ce sont les années où le cinéma sonore se développe. Il cesse d'être artisanal, se modernise, et la chaîne production-distribution-exploitation s'inverse, donnant un rôle prépondérant à des hommes d'affaires sans lien avec le cinéma. Ils prennent la direction de la Nikkatsu. Ce renversement, qui limite la liberté des réalisateurs, explique la fondation de la Daiichi.

En mars 1935, Mizoguchi rencontre le scénariste Yoshikata Yoda, qui devient son collaborateur le plus fidèle. Mizoguchi lui propose d'adapter un roman de Saburô Okada dont l'action se situe à Osaka. Leur collaboration se révèle fructueuse et, dès 1936, le film *Naniwa Hika (L'Élégie d'Osaka)* obtient un succès critique, bien que la censure conduise le distributeur à se contenter d'une sortie prudente. La même année, *Les Sœurs de Gion* connaît aussi un succès public. Ces deux films devaient faire partie d'une trilogie de réalisme social. Le troisième volet n'a pas abouti à cause de la faillite de la Daiichi. Les thèmes majeurs de l'œuvre de Mizoguchi sont alors en place, en particulier son attention sur la femme victime d'une société patriarcale tout entière dominée par l'argent.

En 1937, Mizoguchi collabore avec la Shinko, pour laquelle il tourne *L'Impasse de l'amour et de la haine*. Puis il refuse une proposition de la Toho, nouvelle maison de production dont les critères de rationalisation lui font craindre de ne pas avoir la liberté de création à laquelle il aspire. La fin de la Nikkatsu, absorbée par la Shochiku, est un exemple de concentration favorisée par le pouvoir afin de mieux contrôler l'industrie cinématographique.

Avec le début de la guerre sino-japonaise, les conditions de travail des cinéastes japonais deviennent de plus en plus difficiles. En juillet 1938, le gouvernement incite le cinéma à se détourner des thèmes individualistes, des comportements occidentaux, pour privilégier la tradition familiale, le respect de l'autorité, l'esprit de sacrifice, au nom des exigences de la nation. La censure se fait plus pesante dès l'écriture de scénario. Mizoguchi lui-même est contraint de tourner un film qui exalte le patriotisme, *Roei no Uta* (1938).

En 1939, il passe à la Shochiku, pour laquelle il réalise une trilogie consacrée à la vie des acteurs de théâtre. Certains considèrent ces films comme une « évasion » par rapport aux pressions officielles. Le premier est un des sommets de l'œuvre de Mizoguchi : *Les Contes des chrysanthèmes tardifs*. Les deux autres, *La Femme d'Osaka*, *La Vie d'un acteur*, sont perdus.

L'entrée en guerre du Japon avec le bombardement de Pearl Harbor, le 7 décembre 1941, accentue le contrôle de l'État sur le monde du cinéma. Si un studio refuse de se soumettre aux règles de la censure, il peut être fermé et tout son personnel envoyé au front. C'est dans ce contexte qu'en 1941 la Shochiku lui propose d'adapter un grand classique, *Les 47*

Rônins. Cette œuvre a fait l'objet de multiples versions cinématographiques. Celle de Mizoguchi, sortie en 1942, est la meilleure.

Pendant ces années, Mizoguchi assume des responsabilités officielles. En 1939, il est membre du Conseil du cinéma ; en 1940, il devient président de l'Association des réalisateurs, ce qui lui permet de participer ès qualités aux célébrations du 2600^e anniversaire de la fondation de l'Empire du Japon. En 1942, il est directeur de l'Association du cinéma japonais.

Pendant le tournage des *47 Rônins*, un grave événement survient dans la vie privée de Mizoguchi : la maladie mentale de sa femme. Personne sur le plateau n'est au courant, ce qui selon Yoda montre à quel point Mizoguchi était un travailleur infatigable. À cause de ce drame, son beau-frère s'engage dans l'armée, et il meurt à la guerre. Mizoguchi s'est toujours occupé des deux enfants qu'il laissait et de sa veuve.

L'après-guerre et la consécration

Après la défaite, avec l'occupation américaine, le cinéma japonais doit abandonner tout ce qui valorise la tradition féodale (les films historiques, appelés « jidaigeki ») et se tourner vers des sujets à caractère démocratique exaltant la place de l'individu, le rôle de la femme dans la société, critiquant l'autoritarisme, le fascisme. Les Américains favorisent aussi la mise en place de syndicats dans toutes les branches du cinéma.

L'après-guerre s'ouvre pour Mizoguchi par un film sur la libération de la femme (*La Victoire des femmes*, 1946, écrit par Kaneto Shindo) et un deuxième, la même année (*Cinq femmes autour d'Utamaro*), qui, à bien des égards, constitue un « autoportrait » du cinéaste en artiste. C'est en même temps une admirable réflexion sur la place de l'artiste dans la société, son rapport à la création et ses relations avec les femmes. À partir de ce film, la carrière de Mizoguchi est jalonnée de chefs-d'œuvre.

Pendant les dernières années de l'occupation militaire américaine, il réalise trois films adaptés de grands romans du XIX^e siècle. Leur sujet est centré sur des femmes déchirées entre leurs sentiments, leurs désirs et les obligations morales et sociales. Ce sont *Le Destin de Madame Yuki* (1950), *Miss Oyu* et *La Dame de Musahino* (1951). En 1950, il abandonne la Shochiku pour la Shintoho, puis, en 1951, il rejoint la Daei, pour laquelle il réalise presque tous ses films jusqu'à sa mort, à l'exception de *La Dame de Musahino* et *La Vie d'Oharu, femme galante* (1952), produits par la Toho.

La Vie de O-Haru, femme galante remporte le prix de la mise en scène à la Mostra de Venise. Ce fut alors le début d'une consécration internationale. Il fut adulé par la critique française, voyageant aux États-Unis et en Europe. Reconnu internationalement comme un des maîtres de cinéma japonais, il mourut atteint d'une leucémie en 1956.

Ayant derrière lui plusieurs chefs-d'œuvre et une œuvre d'une grande cohérence artistique, avec son sens de la beauté réaliste, il demeure l'un des plus nobles représentants du cinéma japonais.

FILMOGRAPHIE

REALISATEUR :

LA RUE DE LA HONTE **(1956)**
L'IMPÉRATRICE YANG KWEI FEI **(1955)**
LE HEROS SACRILEGE **(1955)**
UNE FEMME DONT ON PARLE **(1954)**
LES AMANTS CRUCIFIES **(1954)**
L'INTENDANT SANSHO **(1954)**
LES MUSICIENS DE GION **(1953)**
LES CONTES DE LA LUNE VAGUE APRES LA PLUIE **(1953)**
LA VIE D'OHARU, FEMME GALANTE **(1952)**
MISS OYU **(1951)**
LA DAME DE MUSASHINO **(1951)**
MADEMOISELLE OYU **(1951)**
LE DESTIN DE MADAME YUKI **(1950)**
FLAMME DE MON AMOUR **(1949)**
LES FEMMES DE LA NUIT **(1948)**
L'AMOUR DE L'ACTRICE SUMAKO **(1947)**
LA VICTOIRE DES FEMMES **(1946)**
CINQ FEMMES AUTOUR D'UTAMARO **(1946)**
L'EPEE DE BIJOMARU **(1945)**
MUSASHI MIYAMOTO **(1944)**
LES 47 RONINS **(1941)**
CONTE DES CHRYSANTHEMES TARDIFS **(1939)**

L'IMPASSE DE L'AMOUR ET DE LA HAINE (1937)

LES SOEURS DE GION (1936)

L'ELEGIE D'OSAKA (1936)

LA CIGOGNE EN PAPIER (1935)

OYUKI LA VIERGE (1935)

LES COQUELICOTS (1935)

LE FIL BLANC DE LA CASCADE (1933)

LE PAYS NATAL (1930)

LA CHANSON DU PAYS NATAL (1925)

SCENARISTE :

LA VIE D'OHARU, FEMME GALANTE (1952), **DE KENJI MIZOGUCHI**

L'IMPASSE DE L'AMOUR ET DE LA HAINE (1937), **DE KENJI MIZOGUCHI**

LES SOEURS DE GION (1936), **DE KENJI MIZOGUCHI**

L'ELEGIE D'OSAKA (1936), **DE KENJI MIZOGUCHI**



FICHES ARTISTIQUE & TECHNIQUE

Miss Oyu (Oyû-sama)

Un film de Kenji Mizoguchi

Avec : Kinuyo Tanaka, Nobuko Otawa, Yuji Hori, Kiyoko Hirai, Reiko Kongo

Scénario : Yoshikata Yoda d'après le roman *Ashikari* de Junichiro Tanisaki

Photo : Kazuo Miyagawa

Direction artistique : Hiroshi Mizutani

Montage : Mitsuzô Miyata

Musique : Fumio Hayasaka

Producteur : Masaichi Nagata

Japon – 1951 – DCP 2K N/B VOSTF – 1.37 - Son mono

Durée : 94 min

La vie d'O'Haru, femme galante (Saikaku ichidai onna)

GRAND PRIX INTERNATIONAL FESTIVAL DE VENISE 1952

Un film de Kenji Mizoguchi

Avec : Kinuyo Tanaka, Tsukie Matsuura, Ichirô Sugai, Toshirô Mifune

Scénario : Yoshikata Yoda et Kenji Mizoguchi d'après le roman *Ichidai onna* de Ihara Saikaku

Direction artistique : Kisaku Ito

Musique : Fumio Hayasaka

Producteurs : Masaichi Nagata, Run Run Shaw

Japon – 1952 – DCP 2K Couleurs VOSTF – 1.37 - Son mono

Durée : 136 min

Distribution Films Sans frontières



www.films-sans-frontieres.fr/missoyu-oharu