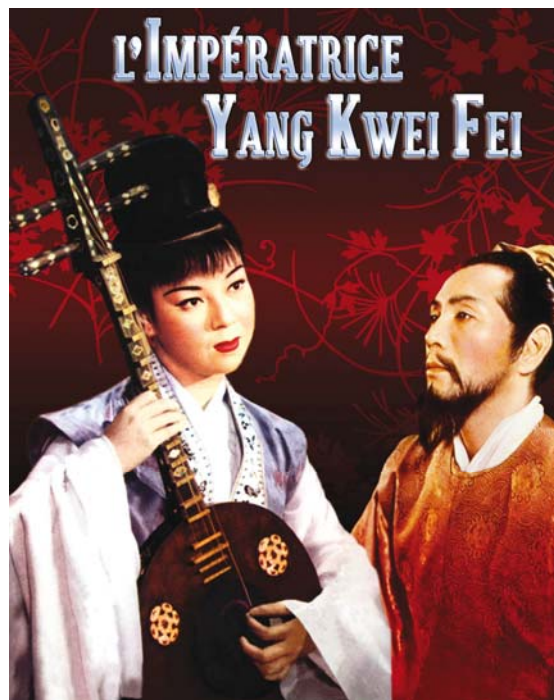
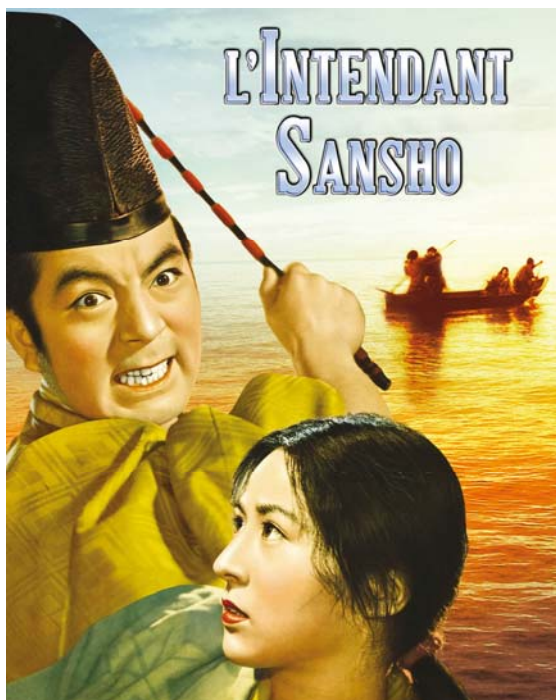


Galeshka Moravioff présente

3 CHEFS-D'ŒUVRE DE KENJI MIZOGUCHI AU CINÉMA EN VERSION RESTAURÉE



A PARTIR DU 29 AVRIL 2015

Galeshka Moravioff présente

**3 CHEFS-D'ŒUVRE DE KENJI MIZOGUCHI
AU CINÉMA EN VERSION RESTAURÉE**

L'INTENDANT SANSHO

Sortie le 29 avril 2015

L'IMPÉRATRICE YANG KWEI FEI

Sortie le 6 mai 2015

LA RUE DE LA HONTE

Sortie le 13 mai 2015

www.films-sans-frontieres.fr/mizoguchi

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



L'INTENDANT SANSHO

SYNOPSIS

Le Japon du 11^{ème} siècle. Un gouverneur de province est exilé pour avoir défendu les paysans contre les autorités féodales. Quelques années plus tard, sa femme Tamaki, sa fille Anju et son fils Zushio sont kidnappés en cherchant à le rejoindre. Tamaki est déportée sur une île, alors que les enfants sont jetés dans un camp d'esclaves commandé par l'impitoyable intendant Sansho. Dix ans plus tard, Zushio, amer, a oublié les idéaux de compassion de son père mais Anju l'exhorte à ne pas devenir comme Sansho. Anju apprend alors que leur mère pourrait être vivante, et elle prépare un plan d'évasion pour Zushio...



ANALYSES ET CRITIQUES

UNE MORALE DE JUSTICE POUR UN MONDE MEILLEUR

Ce qui frappe d'abord à la vision de *L'Intendant Sansho*, c'est le fait que son action est aussi chargée et qu'il s'agit d'un pur mélodrame magnifié par le génie du réalisateur. Mélodrame dont le scénario, extrêmement riche en péripéties, propose de multiples interprétations. Une fois de plus, cette histoire légendaire, dont le caractère symbolique est évident, se transforme en une sorte de parabole sur la condition de l'Homme, saisie sous tous ses aspects avec une volonté d'atteindre à l'essentiel: la compréhension du destin, par la vérité et la beauté. Il faut aussi souligner que les accents si beaux et si profondément humains de ce film sont dus, en partie, au roman historique de Mori Ogai.

La richesse de l'oeuvre se marque à la diversité des commentaires qu'elle suscite: certains y trouvent avant tout une critique violente et passionnée de l'exploitation de l'homme par l'homme, en tout cas le tableau terrible et véridique de la société esclavagiste du haut moyen-âge japonais, la lutte des classes de cette époque aboutissant à l'émancipation des esclaves. D'autres y cherchent plutôt la mise en valeur d'une éthique inspirée du bouddhisme : une leçon de sagesse à tirer de toutes ces aventures cruelles et de tous ces malheurs sans fin que la vie nous inflige sans qu'on en sache toujours la raison. Pour d'autres, enfin, c'est l'interprétation humaniste qui donne la clef du film : l'effort infatigable de l'homme pour parvenir à quitter le règne de l'animalité, pour remplacer la loi de la jungle par celle du droit afin de faire de la terre un asile de paix, de liberté, d'amour et donc de bonheur. L'affrontement de tant de forces contraires positives et négatives aurait donc pour sens la lutte pour un monde meilleur. Quoi qu'il en soit, s'en dégage avant tout une morale de justice fondée sur l'effort personnel, « Sois dur envers toi-même mais généreux envers les autres ».

On ne s'étonnera pas du rôle positif dévolu cette fois encore aux personnages féminins. L'oeuvre est un hymne à la gloire des vertus féminines, à la patience inébranlable, à la douceur inflexible des femmes qui s'opposent à l'égoïsme lâche et au désespoir destructeur des hommes. Peu de films de Mizoguchi recèlent en effet une telle violence. Les images des épisodes chez l'intendant sont d'un réalisme terrifiant. Le refus de toute complaisance renforce les effets les plus frappants. Aucun plan n'est inutile et dans chacun d'eux l'économie des moyens est évidente. L'image est organisée pour sa signification psychologique en fonction d'un équilibre plastique qui la rehausse. La caméra se déplace avec une souplesse discrète de façon à ne jamais fixer que l'essentiel comme une sorte de témoin intelligent et sensible. Certains plans de violence ou d'évocation lyrique sont inoubliables.

Le jeu des acteurs est d'une force de conviction rare. La moindre silhouette est remarquablement interprétée. Dans les rôles principaux, de prodigieux acteurs sont parvenus à traduire toute la complexité de leurs personnages. Eitaro Shindo fait une création magistrale dans la peau de l'intendant Sansho. Qui songerait qu'Yoshiaki Hanayagi, l'interprète du rôle de Zushio, paraît pour la première fois à l'écran ? Il était jusqu'alors acteur de Kabuki. Kyoko Kagawa compose une Anju tout en nuances, dans sa force et sa délicatesse. Kinuyo Tanaka campe le rôle d'une mère très émouvante.

Les décors formant le cadre historique du drame, les costumes, les gestes sont criants de vérité. Le réalisme est la qualité principale de l'oeuvre si l'on comprend qu'il s'agit à la fois d'un réalisme extérieur descriptif et d'un réalisme intérieur analytique. La re-création du monde féodal est éclatante et chaque être semble y vivre sa propre vie. Les extérieurs

furent tournés dans la région de Kyoto et les intérieurs dans les studios de Daiei Kyoto. *L'Intendant Sansho* obtint le Lion d'Argent au Festival de Venise en 1954.

VE-HO

Extrait de « Mizoguchi »
Éditions Universitaires

LA RESPONSABILITE SOCIALE DE L'INDIVIDU

Aucun film de Mizoguchi ne traite aussi directement de l'objet qui est sans doute au centre de ses préoccupations : la question de l'identité du Moi et surtout de sa précarité.

Ce qui ne manque pas de terroriser mais aussi de fasciner le public (dans *L'Intendant Sansho*) n'est pas seulement la tragédie d'une famille au départ privilégiée, mais l'extraordinaire vulnérabilité du statut social et personnel de ses membres, telle que l'assise même de leur existence, fondement d'un sentiment de sécurité profondément archaïque, paraît radicalement incertaine. En toute logique, le démantèlement de la cellule familiale entraînera une grave crise psychologique chez le fils aîné, dès lors soumis aux sollicitations d'une loi sociale exactement contraire aux enseignements de son père et comme telle l'annihilant.

A la différence des films sur la prostitution moderne, Mizoguchi dépasse ici l'analyse strictement sociale et touche la question du fondement même de la personnalité. L'enfant, devenu adulte et privé du conseil tutélaire de son père, se découvre responsable de lui-même. Quels que soient les déterminismes sociaux qui l'ont rendu esclave, quels qu'en soient l'injustice et l'arbitraire, il dispose maintenant de la possibilité de choisir entre deux comportements contraires. *L'Intendant Sansho* pose ainsi la question de la liberté. Les déterminismes extérieurs (sociaux) se ramènent à des conditionnements intérieurs (psychiques), qui, à leur tour, dépendent de l'environnement social, ici sous sa forme première, la structure psychique familiale.

Le film, en mettant en avant la question de l'éducation et de la loi paternelle, pose un autre problème. Celui de la responsabilité sociale de l'individu. Créateur de conditionnements psychiques et de conditions d'existence sociale, il assume nécessairement une fonction civilisatrice. Ce monde, qui le détermine et dont il n'est souvent que le jouet, n'est pourtant que le produit de ses jugements et de son action, si limitée et relative soit-elle. C'est à la compréhension de cette dialectique que Mizoguchi nous convie dans ce film.

Daniel SERCEAU

Extrait de « Mizoguchi : de la révolte aux songes »
Ed. du Cerf / Coll. 7^{ème} ART

« Une des œuvres majeures du grand cinéaste Mizoguchi. Par-delà les tragédies individuelles et collectives, ce film constitue un véritable poème cinématographique où les vertus humaines chères au cinéaste, le courage, la tolérance, la justice et la dignité se trouvent exaltées dans une forme dont la finesse et la subtilité demeurent bouleversantes. Il y a dans *L'Intendant Sansho*, comme dans tous les grands films de Mizoguchi, une spiritualité immanente à la réalité des êtres et des choses, de sorte que la mise en scène se fait liturgie. » Michel Marmin – *Le Figaro*

« Poème barbare, et pourtant d'une délicatesse triomphante, film dur et brutal, et pourtant d'une étonnante douceur dans la dureté et dans la brutalité, *L'Intendant Sansho* ouvre sans cesse des perspectives mystérieuses, que la perfection de ses images, le raffinement de leur composition, et la franchise de leurs traits, accusent encore plus profondément. C'est un film dans lequel on s'enfonce, comme dans un

tableau de primitif ; c'est un film où la profondeur de champ et le bercement d'une caméra attentive au malheur des hommes et à l'innocence de l'univers qui les porte prennent une valeur royale ; c'est un des films les plus purs que nous ait donnés le cinéma. » Pierre Marcabru – Combat

« Moins connu que Les Contes de la lune vague après la pluie, mais aussi beau plastiquement et aussi profond dans son analyse du Japon médiéval, où les individus pouvaient être traités comme des animaux par les brigands et les puissants. Comme toujours chez Mizoguchi, les femmes, touchées par la souffrance et la mort, sont déterminantes. Les plans-séquences et la construction mélodique de l'intrigue s'accordent idéalement avec le jeu des interprètes. Très grand film. » Jacques Siclier – Télérama

« On retrouve dans ce film les trois éléments qui caractérisent le génie de Mizoguchi : sa maîtrise du récit cinématographique, ses admirables intuitions poétiques, la sensibilité quasi féminine du regard qu'il pose sur ses personnages. Tout est beau, tout est noble, dans ce film à la fois si éloigné et si proche de nous. » Jean de Baroncelli – Le Monde



SOURCES LITTÉRAIRES

MORI Ogai (1862-1922) : MORI Ogai est un écrivain très représentatif de l'ère Meiji (1868-1912), qui voit la vie intellectuelle du Japon s'intensifier et se nourrir des influences occidentales. Né en 1862 dans la province d'Iwami (aujourd'hui préfecture de Shimane) dans une famille de médecins, Mori Ogai étudie le chinois et le néerlandais afin de comprendre les ouvrages importés d'Occident. Il apprend également l'allemand, qui est la langue de la médecine à l'époque, profession à laquelle il se destine. Il commence alors une carrière militaire dans le domaine médical et est envoyé en Allemagne en 1884 par le gouvernement. Il y reste 5 ans et y découvre littérature et art européens. A son retour, Mori Ogai devient un notable important : il enseigne à l'école de médecine et à l'université, publie de nombreux articles, fonde des revues...

Il commence sa production littéraire en 1891 avec son premier roman *Maihime* (*La Danseuse*). Il rédige par la suite des nouvelles, des traductions issues de la littérature allemande, française ou russe, des critiques littéraires, des pièces de théâtre... Les années 1908-1911 sont les plus productives : y seront publiés plus de deux cents textes ayant pour thématique la confrontation de l'artiste à l'acte de création, la souffrance et la solitude de ce dernier. Renouant avec l'écriture romanesque, il invente un langage neuf, bouleversant la syntaxe, la morphologie et les règles de la langue classique, et crée ainsi une écriture résolument différente. De plus, désireux de moderniser la poésie, il fonde avec Yamamoto Aritomo (1838-1922) un cercle poétique. Il traduit et met en scène également plusieurs pièces d'Henrik Ibsen, fondant ainsi les bases du théâtre japonais moderne.

En 1915, il publie *L'Intendant Sansho*, une nouvelle inspirée d'anciens récits bouddhiques et appartenant au genre des *sekkyô-bushi*, des « récits populaires illustrant un précepte moral ». Mizoguchi adaptera en 1954 cette histoire très populaire au Japon. Sa nouvelle la plus connue au Japon, considérée comme un chef-d'œuvre, reste *Vita Sexualis* (*Wita sekusuarizu*, 1909), qui fait partie de ses œuvres à scandale et fut interdite quatre semaines après sa parution.

Menant de front carrière littéraire et carrière médicale, Mori Ogai participe aussi, en tant que médecin militaire, aux guerres que mènent le Japon contre la Chine (1894-1895) et la Russie (1904-1905). Il occupe également des places importantes dans la vie publique japonaise (Directeur du Musée de la Maison Impériale, Président de la Commission provisoire de la langue japonaise). Défenseur d'une totale liberté de l'intellectuel, Mori Ogai a puisé son inspiration aussi bien dans les richesses de la tradition que dans les nouvelles connaissances et techniques venues de l'Occident. Personnage clé de son époque, il est considéré comme l'un des plus grands écrivains japonais du début du 20^{ème} siècle.

TEMOIGNAGE DU SCENARISTE

Avant de partir en Europe, Mizoguchi avait confié à M. Fuji Yahiro la rédaction du scénario de *L'Intendant Sansho*. Ce projet m'étonna assez. *L'Intendant Sansho* est une nouvelle de MORI Ogai (grand écrivain de l'ère Meiji) dont les héros sont des enfants. Or, Mizoguchi n'avait jamais fait de films dont les principaux personnages soient des enfants. Il n'aimait guère les enfants. Il les détestait même. Je ne l'avais jamais vu sourire à un enfant. Serait-ce parce qu'il n'en avait point ? Il me disait souvent : « Ne perds pas ton temps à t'occuper de tes gosses ! Un artiste ne doit pas avoir de famille pour pouvoir réaliser son œuvre ! » Dès qu'il fut de retour, Mizoguchi demanda à M. Yahiro si le scénario était terminé. Mizoguchi ne demandait qu'à tourner ! La récompense des *Contes de la lune vague* à Venise lui avait donné autant d'énergie que de confiance : « Cette fois, on ne peut plus faire n'importe quoi ! », annonçait-il comme une menace à la direction de la Production.

Le scénario de *L'Intendant Sansho* qu'avait écrit M. Yahiro était une adaptation fort honorable, très fidèle à la nouvelle originale. Mais Mizoguchi lança, comme je m'y attendais : « Quoi ! Une histoire de gosses ! Je veux la même histoire, mais sans enfants ! » M. Yahiro abandonna. « Yoda, je te confie cette tâche. » Comme Kyoko Kagawa fut choisie pour le rôle d'Anju (la sœur) et Yoshiaki Hanayagi pour le rôle de Zushio (le frère), je rebâtis l'intrigue en me conformant à l'image que je m'étais faite des acteurs. Ainsi, contrairement à la nouvelle de Mori Ogai, je fis d'Anju la petite sœur de Zushio. Le prologue de *L'Intendant Sansho* est fidèle à la nouvelle, mais la suite, dans laquelle Anju et Zushio sont adultes - ce qui constitue la majeure partie du film - est presque entièrement de ma plume. Suivant son habitude, Mizoguchi me recommandait : « Commence par étudier l'histoire de l'esclavage. Mets-toi bien au courant de la fonction sociale et économique de l'esclavage. » Le conte de Mori Ogai est extrêmement concis, abstrait, les détails anecdotiques et descriptifs ne sont qu'esquissés. Mon premier travail d'adaptateur fut donc de paraphraser, de détailler, de concrétiser le contenu et, plus particulièrement, de donner au drame un cadre historique. Par exemple, dans la nouvelle, la mère d'Anju et de Zushio part en voyage avec ses enfants pour retrouver son mari qui était parti il y a bien longtemps dans la préfecture de Tsukushi. Mais pourquoi le mari était-il parti là-bas ? Pourquoi n'était-il pas encore de retour ? L'explication n'en était pas donnée. Mizoguchi voulait que cet homme ait été exilé du fait de son désaccord avec la politique gouvernementale : il avait provoqué la colère du Chef d'Etat qui n'admettait pas qu'un haut fonctionnaire ait ses idées sur l'égalité sociale, idées révolutionnaires, puisque ce dernier voulait défendre la cause des paysans et des esclaves. Cette idéologie se confondait pour lui avec sa foi religieuse. Ainsi, en partant en voyage, il lègue à ses enfants une très rare statue de Bouddha... Nous avons pensé que cette statue symboliserait la foi des personnages (Anju et Zushio ont le malheur d'être vendus comme esclaves et cette infortune les amènera au sentiment religieux et à une réflexion sociale sur l'affranchissement des esclaves), et que cela serait aussi une cheville dramatique (la mère devenue aveugle reconnaît Zushio en touchant cette statue d'or). Nous avons essayé de hausser cette fable populaire au niveau d'un drame social, en étudiant ce pré-féodalisme et le bouddhisme de l'époque (fin de l'ère Heian). Dans le film, Zushio réussit à affranchir les esclaves, mais sa mère reste aveugle (dans la nouvelle, les yeux de la mère se rouvrent grâce au pouvoir miraculeux de la statue que Zushio portait). La scène du retour de Zushio vers sa mère délaissée, dans le film, porte au sublime la détresse des cœurs et des choses. Mizoguchi n'était pas sûr de pouvoir réussir cette scène. Il s'était longuement demandé s'il allait conserver la scène où la mère rouvre ses yeux morts sous l'effet magique de la statue. En supprimant cette anecdote, nous avons fait de *L'Intendant Sansho* un film triste et pessimiste. Ce film fut présenté au Festival de Venise en 1955 et remporta le Lion d'Argent.

YOSHIKATA YODA

Extrait de « Souvenirs de Kenji Mizoguchi », Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma

CONTEXTE HISTORIQUE

L'ère Heian (794-1185) : l'action de *L'Intendant Sansho* se situe à la fin du 11^{ème} siècle, en plein cœur de l'ère Heian, l'âge d'or du pays. Cette époque, qui succède à l'ère Nara (710-794), marque l'avènement du pays sur le plan culturel. Auparavant, le Japon était essentiellement influencé par la Chine, notamment par le rayonnement de la dynastie Tang sur toute l'Asie. La fin du 8^{ème} siècle annonce une nouvelle époque : le Japon essaie en effet de créer sa propre culture en s'éloignant des influences chinoises. En 784, l'Empereur Kammu (781-806), inquiet de la puissance croissante des moines bouddhistes et las des intrigues et rivalités des grandes familles nobles, décide de transférer la capitale de Nara à Nagaoka le temps de construire un nouveau palais. Dix ans plus tard, il s'installe définitivement à Heian-kyô (actuelle Kyoto), qui signifie « capitale de la paix et de la tranquillité ». Elle restera la capitale impériale jusqu'en 1868. C'est le début de l'ère Heian, une période florissante de plus de 350 années de paix et de prospérité.

Le Japon se détache de la culture chinoise en créant son propre style, notamment à Heian-kyô. De nombreuses richesses y sont concentrées et les fonctionnaires cultivés qui y vivent luxueusement favorisent un épanouissement de la culture japonaise. La vie à la cour est particulièrement raffinée. Les artistes et artisans produisent de remarquables motifs de soieries précieuses en fils d'or et d'argent ainsi que des coffrets et des bibliothèques incrustées de nacre, travaillés avec la plus grande finesse. Les vastes salles des palais sont décorées de peintures aux couleurs rehaussées de feuilles d'or, offrant un cadre luxueux. De grands festivals sont organisés, composés aussi bien de lectures de poésie que de tournois de sumo. La littérature japonaise se développe et voit même une femme écrivain telle que Murasaki Shikibu (978-1015) être l'auteur du premier roman japonais, le célèbre *Dit du Genji* (*Genji monogatari*). Les femmes jouent d'ailleurs un rôle majeur dans l'ascension de la culture japonaise à cette époque. Elles ont le droit d'être éduquées et malgré le fait qu'elles soient exclues des affaires publiques, elles possèdent néanmoins de l'influence à la cour.

Le bouddhisme, importé de Chine, connaît une forte croissance depuis quelques temps et son influence est de plus en plus ressentie. Pendant de nombreuses années sous l'époque Heian, il est interdit de construire des temples bouddhistes dans la capitale, exception faite des deux temples impériaux. Deux grandes sectes issues du bouddhisme et importées de Chine voient le jour : Shingon et Tendai. Elles acquièrent pouvoir et prestige au fur et à mesure des années. Les moines appartenant à ces sectes sont souvent appelés à la cour pour exécuter des rituels. Durant cette période, les Japonais ont trois croyances : le bouddhisme, les sectes et les croyances populaires (shintoïsme). Le bouddhisme reste néanmoins la religion officielle. Dans *L'Intendant Sansho*, le temple bouddhique a été érigé sur demande impériale. L'Empereur est donc responsable du lieu, ce qui empêche les hommes de Sansho de pénétrer à l'intérieur afin de le fouiller et d'y semer le trouble. La croyance en la réincarnation est mentionnée dans le film, notamment lors de l'abandon du corps de Namiji, où les personnages lui souhaitent de revenir dans une famille noble.

Sur le plan politique et économique, la cour impériale est dominée par le clan Fujiwara et l'Empereur reste cantonné dans un rôle rituel et religieux. Les Fujiwara réussissent à opérer un contrôle total sur la politique du pays, et ce sans jamais accéder au statut d'Empereur. En plaçant leurs membres aux postes hauts placés de régent et grand chancelier, les Fujiwara s'assurent une influence importante, presque au-dessus de l'Empereur. Ils accaparent la plupart des charges officielles, à la cour comme dans l'administration, et s'imposent au sein de la famille impériale en mariant leurs filles aux Empereurs. Dans *L'Intendant Sansho*, c'est le Premier Ministre qui consacre Zushio gouverneur de la province de Tango. Le Ministre fait bien sûr partie du clan Fujiwara, et il rappelle à Zushio que sa statuette a appartenu au plus illustre de ses ancêtres, à savoir Michinaga Fujiwara (966 – 1028), dont les filles ont épousé cinq empereurs successifs, et qui a inspiré le roman *Le Dit du Genji*.

Au cours du 10^{ème} siècle apparaissent les prémices d'une crise majeure. Les deux grandes sectes bouddhistes acquièrent des domaines immenses, tandis que les aristocrates provinciaux s'approprient de grands fiefs, souvent exonérés d'impôts, qu'ils administrent personnellement. Ces riches propriétaires mettent en place des armées privées pour défendre leurs domaines. A la vie cultivée des nobles s'oppose la brutalité des guerriers samouraïs, qui cessent progressivement d'être loyaux envers l'Empereur pour se mettre au service de l'aristocratie. À partir du 11^{ème} siècle, les domaines seigneuriaux prennent de plus en plus d'indépendance et leurs propriétaires organisent leurs terres en véritables États, se lançant dans des guerres de conquête. A mesure que l'inégalité des fortunes augmente, les terres se concentrent entre les mains des familles riches, de l'aristocratie et des chefs militaires. Les paysans perdent petit à petit leur liberté personnelle au profit des grands propriétaires. *L'Intendant Sansho* illustre bien la hiérarchisation et la domination qui règnent entre les différentes classes sociales. Comme les domaines privés sont exempts de se soumettre aux lois impériales et que le gouvernement laisse aux seigneurs le soin de gérer leurs terres, Zushio, devenu gouverneur, aura le plus grand mal à imposer ses décisions sur le domaine géré par Sansho.

En 1028, après la mort de Michinaga, l'hégémonie des Fujiwara commence à décliner. A la mort de l'Empereur Go-Reizei en 1068, les Fujiwara perdent leur monopole sur la régence, et le pouvoir impérial revient à l'Empereur Go-Sanjo. En même temps que les troubles intérieurs et les luttes intestines s'installent dans le pays, les clans de samouraïs acquièrent une importance accrue, notamment le clan Taïra, qui s'emparera finalement du pouvoir en 1159 en prenant le parti de l'ex-Empereur « cloîtré » face à l'Empereur « officiel » soutenu par les Fujiwara et le clan des samouraïs Minamoto - une période charnière de l'histoire du Japon brillamment illustré par Kenji Mizoguchi dans *Le Héros Sacrilège*. Et ce n'est sans doute pas une coïncidence si, dans *L'Intendant Sansho*, on apprend que Zushio, qui va s'attaquer aux lois et traditions issues du pouvoir en place, fait partie de la famille des Taïra, celle-la même qui renversera les Fujiwara un demi-siècle plus tard. La domination des Taïra sera cependant de courte durée : en 1181, le clan Minamoto relance la Guerre Civile et écrase définitivement le clan Taïra en 1185 à la bataille de Dan No Ura – qui marque symboliquement la fin de l'ère Heian. Laissant à l'Empereur une fonction superficielle et cérémoniale, les Minamoto instaurent le gouvernement du shogunat, qui détiendra le réel pouvoir administratif et militaire pendant près de 700 ans – jusqu'à la restauration impériale de l'ère Meiji en 1868.



L'IMPERATRICE YANG KWEI FEI

SYNOPSIS

La Chine au 8^{ème} siècle, à l'apogée de la dynastie des Tang. L'Empereur Hsuan Tsung, qui ne parvient pas à se consoler de la perte de son épouse, se consacre à la pratique de la musique et délaisse les charges de l'État. Son entourage tente de le distraire en lui présentant, en vain, les plus belles filles du pays. Le général An Lu-Shan, amateur de femmes et assoiffé de pouvoir, remarque alors la grande beauté d'une simple servante, Yang Kwei Fei, et la présente à l'Empereur. Celui-ci va tomber rapidement sous son charme...



Admirable poème d'amour, empreint d'une noblesse, d'une grandeur et d'une douceur peu commune, *L'Impératrice Yang Kwei Fei* est autant une méditation sur la vanité des pouvoirs et des richesses qu'une observation calme des passions humaines, des tumultes et des désordres qu'elles entraînent. Mais c'est aussi le plus beau film en couleurs qu'on puisse voir : sombrement violentes, fortement contrastées ou subtilement nuancées, les tonalités du film possèdent une splendeur extraordinaire. Son style élégant et vivant en fait l'œuvre la plus représentative de la période classique de Mizoguchi.

ANALYSES CRITIQUES

UN ADMIRABLE POEME D'AMOUR

Si l'on accepte le propos des auteurs qui réduisent l'histoire de Kwei Fei à son aspect romanesque, ce film devient un admirable poème d'amour, empreint d'une noblesse, d'une grandeur et d'une douceur peu communes. Le conflit entre le devoir et l'amour débouche sur la mort : l'amour et la mort semblent s'appeler comme il se passe dans les tragédies chères au cœur et à l'âme des Japonais, ou plutôt des Asiatiques.

Ce couple impérial est victime de l'affreuse réalité. Le bonheur et la passion de ces deux êtres ne peuvent s'accomplir en ce monde. Ils sont traqués comme *Les amants crucifiés* et leur malheur sera d'autant plus terrible qu'ils sont d'un rang social beaucoup plus élevé. Le regard de Mizoguchi se fait à nouveau contemplatif : on peut considérer cette nouvelle oeuvre comme une méditation permanente sur la vanité du pouvoir et des richesses ; une réflexion continue sur les ressorts de la politique et les contingences sociales; une observation calme des passions humaines, des tumultes et des désordres qu'elles entraînent...

Passionnante est la façon dont Mizoguchi conduit ce drame d'amour, la manière dont il s'efforce de fixer les moments suprêmes des passions qu'il exalte. La rencontre de Hsuan Tsung et Yang Kwei Fei ne vaut que par la vibration, trop discrète, de leurs cœurs accordés pressentant la gravité d'un amour éternel. Lorsque le peuple se révolte, c'est la vision seule du désordre qui compte, plutôt que l'événement en lui-même. Mizoguchi retient les états de passion pour sublimer leur éclat. Lors du sacrifice de l'héroïne, un seul plan long suffit à graver la fin simple et solennelle de Yang Kwei Fei qu'on voit abandonner sa cape pourpre et sortir lentement du cadre tandis que son vêtement glisse silencieusement à terre. Tout le film, en fin de compte, respecte cette démarche calme et mesurée de cette belle jeune femme qui s'avance vers la mort comme vers un couronnement.

VE-HO

Extrait de « Mizoguchi »

Éditions Universitaires

LE SONGE D'UN ARTISTE

Existe-t-il une tendance esthétique chez Mizoguchi ? Le simple visionnement de *L'Impératrice Yang Kwei Fei* suffit à en donner la preuve. Jamais peut-être, *le désir de créer la beauté pour elle-même*, qui définit justement la tentation contradictoire de tout procès de création artistique, ne se sera aussi visiblement emparé de la mise en scène. Mais, comme il est normal chez un grand cinéaste, elle est ici contrôlée ; sa critique devient le principal enjeu du discours de son film.

L'Impératrice Yang Kwei Fei n'est, formellement, que le lent ressassement de tendres souvenirs qui pourraient tout aussi bien n'être qu'un rêve. Mais le rêve se termine en cauchemar et nous ramène à la conscience d'une réalité que l'Empereur a trop longtemps écartée. Réfugié dans une aile de son palais, dépossédé de son pouvoir par son propre fils, il songe à Yang Kwei Fei, l'impératrice défunte. Sa nostalgie, comme une poupée russe, en contient une autre, dont elle est la réplique.

Le montage dépasse le simple flash-back que pourtant il organise. En amont comme en aval du film, nous surprenons Hsuan Tsung, l'Empereur, dans un lieu unique qu'il refuse de

quitter malgré les injonctions de son fils. De cette chambre, il peut entendre les bruits de la ville et se remémorer un certain Jour de l'An, passé en compagnie de Yang Kwei Fei. S'étant échappé du palais et dépouillé de sa fonction, il s'était mêlé au peuple. Entre ces deux séquences, qui pourraient n'être séparées que de quelques fractions de minute, de longues journées voire de longs mois se sont écoulés. A la fin du récit, lorsque Mizoguchi filme à nouveau l'Empereur déchu, la chambre n'est que délabrement. Des fenêtres brisées et des panneaux éventrés, des déchets jonchant le sol forment le spectacle ordinaire de quelque pièce désaffectée. Seule, surplombant le vieillard, la statue de Yang Kwei Fei demeure intacte, dans l'apparente impersonnalité de ses formes. Hsuan Tsung, invoquant le souvenir de sa seconde femme, se déclare inconsolable. Tout dans son attitude comme dans le décor de la salle rappelle un autre moment du film. Son obstination à demeurer dans ce lieu fétiche, son refus de toute préoccupation, le corps de la femme devenu œuvre d'art renvoient à cet autre moment de son règne où il assurait que Wu-Hui, la première impératrice, serait à jamais irremplaçable, alors que Yang Kwei Fei s'avavançait déjà dans sa chambre. Aujourd'hui, et depuis cet instant-là, il ne cesse de répéter la même conviction, c'est-à-dire la même illusion. Une illusion qu'il aura poursuivie durant toute sa vie. Le désir ou le songe d'un artiste, qui, contre la vie elle-même, aspire à retenir et presque éterniser chaque instant fugitif de beauté ou de plaisirs purs, comme si rien ne devait pouvoir les remplacer.

Daniel SERCEAU

LE LANGAGE DES SENS

Comme tout artiste (mais le phénomène atteint ici son paroxysme), Hsuan Tsung reconnaît comme essentiel, voire unique, ce que les autres ne perçoivent même pas. Prisonnier du jardin des lotus, il cherche à capter par le truchement de ses notes de musique l'harmonie purement transitoire de ce printemps fleuri. Il veut en fixer la pure sensation, rendre à jamais disponible ce qui, par essence évanescent, disparaît avec son regard comme avec le temps. Les sensations deviennent le support d'une expression, c'est-à-dire d'un langage. Hsuan Tsung en croyant traduire et constater la pure réalité objective ne fait en définitive que se raconter lui-même. Il parle, mais il ne le sait pas encore, il est écouté. Yang Kwei Fei fait même beaucoup plus, elle le comprend. Ce sera le nœud de leur amour.

Quelle est cette «réalité» à laquelle Hsuan Tsung accorde tant d'importance? Le «monde purement intérieur de son cœur», la sensibilité spécifique d'un artiste.

Hsuan Tsung a conscience de sa différence, mais aussi, n'en doutons pas, de sa supériorité. Il appartient à cette race d'hommes suprêmement sensibles, capables de sentir et donc de goûter certaines qualités plastiques invisibles au vulgaire.

Si Yang Kwei Fei est la représentation de l'œuvre d'art, elle témoigne avant tout, et ceci ne doit jamais être oublié, d'un certain degré de parachèvement de l'individualité humaine, que Mizoguchi nous donne ici en exemple. Yang Kwei Fei n'est pas un personnage idéal, une sorte de perfection venue comme telle au monde. Son passé de servante, l'apprentissage des gestes et du langage de la cour, bref son initiation à sa personnalité d'impératrice nous rappellent une fois encore la relativité de l'individualité humaine. A l'instant de son sacrifice, tout souligne le point d'évaluation auquel elle est parvenue. Elle force le respect de ses tortionnaires. Sa grandeur et son innocence s'imposent à tous comme une évidence. Le procès d'une mise à mort dont elle se fait elle-même l'actrice assure sa régénération. Elle devient légendaire.

Les oppositions entre noblesse et vulgarité, élévation et bassesse, laideur et beauté sont données comme des vérités de l'existence humaine. Hsuan Tsung, dans le jardin des pruniers, a parfaitement conscience de cette dualité. Mais il procède par élimination, cherchant à résoudre le problème de la laideur de l'existence (et donc aussi de son affliction) en «

esthétisant » au maximum son environnement, et surtout le monde de ses perceptions. Fixer l'harmonie sensorielle d'une journée de printemps participe évidemment d'un tel désir. Il cherche à s'imprégner et, si l'on peut dire, presque à se « consteller » d'une atmosphère de pure beauté qui, dans le raffinement extrême de ses sens, s'apparente à la plus complète des voluptés.

Daniel SERCEAU

*Extraits de « Mizoguchi : de la révolte aux songes »
Ed. du Cerf / Coll. 7^{ème} ART*



« Il faudrait pour parler convenablement de L'Impératrice Yang-Kwei Fei mobiliser tout un arsenal de comparaisons musicales. Si Yang Kwei-Fei peut évoquer la Bérénice de Racine par son déchirement élégiaque, Cinna ou Nicomède de Corneille par l'ampleur des intérêts en jeu, Richard II de Shakespeare par le rôle du personnage impérial, c'est finalement avec Mozart que s'impose le rapprochement en raison d'une suavité de modulation sans pareille, servie par une mise en scène et une couleur d'une incomparable délicatesse. » Jean Domarchi – Les Cahiers du Cinéma

« Un des derniers films de Mizoguchi et son premier en couleurs. Cette couleur, qu'il considérait comme un élément superficiel, donne ici tout son sens à l'image. Neutre et glacée quand l'empereur médite, irréaliste quand il s'amuse, elle devient somptueuse clair-obscur quand la réalité se venge. » Fabienne Pascaud – Télérama

« Ce premier film en couleurs de Mizoguchi est un chef-d'œuvre : somptuosité des décors et des costumes ; beauté de Machiko Kyo qui se transforme en souvenir meublant la solitude d'un empereur destitué et vieilli. » Olivier Gamble – Le Guide des Films

TEMOIGNAGE DU SCENARISTE

Au printemps de 1955, Mizoguchi réalisa *L'Impératrice Yang Kwei Fei*, une coproduction sino-japonaise. Run Run Show de Hong Kong nous avait proposé le projet. Je rédigeai le scénario avec Tsuji Kyuichi et Masashige Narusawa. C'était la première fois que l'on faisait un film inspiré par l'histoire de la Chine. Mais, si Mizoguchi était un grand amateur d'objets d'art et un connaisseur de l'esthétique et des mœurs de l'époque chinoise Tang, moi, par contre, j'en étais totalement ignorant. Mizoguchi m'emmena plusieurs fois visiter des musées, des temples. J'appris ainsi comment notre civilisation de l'ère Nara avait été influencée par celle de l'ère Tang. Je fus bouleversé et ébloui par la civilisation de cette époque chinoise que j'étudiais au moyen de tous les documents disponibles : *La Complainte de la Longue Souffrance*, poème de Po Tchu-Yi, ou *La Ballade du Luth*, poème de Tou-Fou, qui racontent les amours célèbres de l'Empereur Hsuan Tsung et de Yang Kwei Fei : la révolte d'An Lushan; la signification historique de la Route de la Soie, de la Zone de l'Ouest : la civilisation des Igres ; le rôle des eunuques, des harems ; les fêtes, les mœurs chinoises, etc. Mais j'avais beaucoup de difficultés. Dans le scénario initial, pour bien mettre en relief le caractère foncièrement intrigant de Yang Kwei Fei, je voulais insister au moins sur deux points (qui sont d'ailleurs historiquement authentiques) :

1) Yang Kwei Fei était d'abord la femme légitime du prince Tch'iu, fils de l'Empereur Hsuan Tsung. On la promut par la suite au rang d'impératrice.

2) Impératrice parvenue, Yang Kwei Fei ne dissimula plus : son orgueil et son égoïsme s'épalaient en plein jour.

Mais nous ne fîmes pas compte de ces éléments, d'abord pour simplifier l'intrigue, et surtout, pour faire de Yang Kwei Fei une « héroïne » ; on en fit une femme pure et naïve que son entourage exploitait par intérêt. Cela me conduisit à un schéma mélodramatique. Je me sentis soudain très loin du scénario. C'est M. Kawaguchi qui fit la rédaction définitive. *L'Impératrice Yang Kwei Fei* fut le premier film en couleurs de Mizoguchi. Je crois qu'il avait étudié les couleurs des temples et des objets d'art de Kyoto afin de trouver la couleur exacte de son film.

Yoshikata YODA

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

LE CONTEXTE HISTORIQUE DU FILM

L'Empereur Hsuan Tsung : (685-762) Petit-fils de l'Impératrice despotique Wu Zetian, il accède au trône en 712. Surnommé « l'Empereur brillant », il mène de victorieuses campagnes contre les barbares du Nord, restaure le système de canaux qui approvisionne Chang'an, réforme l'administration et redonne de l'élan à l'économie du pays. Grand amateur d'arts et de poésie, adepte des philosophies taoïstes et bouddhiques, il s'entoure de nombreux musiciens et poètes à la cour. La prospérité et le rayonnement de la Chine atteignent leur apogée sous la dynastie des Tang (618-907), notamment sous le règne de Hsuan Tsung. Mais progressivement, il se retire des affaires politiques en les confiant à son

Premier Ministre Li Linfu et s'éprend d'une jeune fille du harem de son 18^{ème} fils : Yang Kwei Fei. Devenue sa favorite, elle en profite pour s'imposer et promouvoir les intérêts de sa famille. Son influence s'avère dramatique et l'armée de l'Empereur, commandée par le général An Lushan, se rebelle en 755. En 756, Hsuan Tsung est contraint de quitter son palais pour se réfugier au Sichuan. Là, il se résigne au sacrifice de Kwei Fei, ce qui lui permet de retrouver son trône. Un an plus tard, son fils lui usurpe le pouvoir, et Hsuan Tsung se retire du monde. Son règne est considéré comme l'un des plus brillants de la dynastie Tang, et son amour pour Kwei Fei est devenu légendaire.

Le Général An Lushan : (703-757) Général chinois né d'un officier originaire de la Sogdiane, province perse de Samarkand, et d'une mère turque, An Lushan s'est imposé au sommet de la hiérarchie militaire. Agile et ambitieux, il fut probablement un des généraux les plus puissants de son époque. A la tête d'une armée de 200 000 soldats, il a su faire preuve d'un talent militaire impressionnant. Dans les années 740, il est la coqueluche de la cour. Imposant et jovial, on s'amuse de ses pitreries tout en redoutant sa puissance. Il est également très proche de Yang Kwei Fei, qui en fait son fils adoptif. Fort du soutien de cette dernière, il est promu en 746 général de trois régions frontalières du Nord et du Nord-Est. A la mort de Li Linfu, en 752, le frère de Kwei Fei est nommé Premier Ministre. Il veut créer une puissance militaire rivale dans les provinces et entre en conflit avec An Lushan. Ce dernier, inquiet et frustré de ne pas avoir obtenu la succession de Li Linfu, décide de se révolter. En 755, son armée marche sur la plaine centrale jusqu'à s'emparer de la capitale de l'Est Lo-Yang, tandis qu'il s'autoproclame Empereur. La résistance s'organise, mais ses troupes parviennent à envahir la capitale de Chang'an. L'Empereur Hsuan Tsung est contraint de fuir vers le Sichuan. En 757, malade et sujet à des accès de démence, An Lushan est assassiné par son propre fils. La rébellion s'achève finalement en 763, mais la dynastie des Tang ne retrouvera plus son éclat et sa puissance d'antan.

Yang Kwei Fei : (719-756) Fille d'un haut fonctionnaire du ministère des Armées, Yang Kwei Fei fait partie du harem de Shou, le 18^{ème} fils de l'Empereur Hsuan Tsung. Séduit par sa beauté, ce dernier s'éprend follement d'elle et la fait entrer dans le harem impérial. Elle devient dès lors sa favorite et impose ses décisions. Sûre de son influence et de son pouvoir de séduction sur l'Empereur, elle place ses deux sœurs dans le harem et fait promettre son frère au poste de Premier Ministre après la mort de Li Linfu. Sa famille profite outrageusement des privilèges instaurés par leur nouvelle vie. Éprise d'An Lushan, elle en fait son fils adoptif et le soutient dans ses campagnes. Mais sa rébellion et la prise de la capitale en 756 contraignent Kwei Fei et sa famille à fuir vers la province du Sichuan avec l'Empereur. Considérés comme corrupteurs de la cour et responsables des maux qui affectent l'Empire, les Yang sont maudits par l'armée et le peuple chinois qui réclament leur mort. Les soldats exigent que l'Empereur fasse exécuter Kwei Fei. Celle-ci ira au devant de son bourreau, un eunuque de la suite impériale, qui l'étrangle sur le champ, tandis que ses frères et sœurs périssent sous les coups des soldats. Yang Kwei Fei est considérée par les historiens comme l'une des quatre plus belles femmes de la Chine Ancienne.

La ville de Chang'an : Elle est établie dans la Chine Centrale, berceau de la civilisation chinoise et riche d'une histoire millénaire. Les dynasties royales et impériales s'y sont succédées sur plusieurs siècles, établissant leurs capitales autour du fleuve Feng Shui. En 618 les Tang (618-907) s'installent à Chang'an et en font leur capitale. Sous cette dynastie la ville connaît un formidable essor, devenant la plus prospère et la plus grande de la Chine médiévale, avec un million d'habitants à son apogée, dans la première moitié du 8^{ème} siècle. Ville cosmopolite, elle accueille dix mille étrangers arabes, perses, turcs, hindous, japonais... Première ville planifiée de la Chine, Chang'an est divisée en cent dix quartiers formant un damier, entourés d'un immense rempart. Chacun de ces quartiers est entouré d'une muraille de terre, comportant deux ou quatre portes, fermées et gardées la nuit. Les rues sont particulièrement larges (de 70 à 150 mètres) et se coupent à angle droit pour délimiter les

quartiers, exclusivement résidentiels. Les bourgeois et les fonctionnaires vivent dans la moitié est de la ville, la moitié ouest étant plus pauvre. Le commerce et l'artisanat y sont florissants. Deux grands marchés, situés respectivement à l'est et à l'ouest, sont étroitement réglementés et surveillés par l'administration. Aucun commerce n'est autorisé en dehors de ces marchés. Chang'an est le point de départ de la Route de la Soie, qui traverse la Chine jusqu'à l'Occident. Elle possède donc de nombreuses relations commerciales avec les états d'Asie et d'Europe. Elle est également un important centre religieux où se rendent les pèlerins bouddhistes venus d'Asie centrale et de l'Inde. Sous la dynastie Tang, et particulièrement avec le règne de Hsuan Tsung, Chang'an est considérée comme le centre du monde en Asie, où convergent hommes, produits et idées. Pillée par les armées d'An Lushan en 756, la ville déclinera peu à peu. De nombreuses révoltes paysannes et l'occupation de la capitale par les troupes du rebelle Huang Chao (880-883) finissent par l'anéantir définitivement. A la fin de la dynastie Tang, en 907, Chang'an est détruite et la capitale est déplacée à Luoyang par le nouveau régime des Cinq Dynasties (907-960). Ce n'est qu'en 1369 que Zhu Yanzhang, fondateur de la dynastie Ming (1368-1644), reconstruit la ville et la renomme Xi'an. Aujourd'hui, Xi'an est la capitale de la province du Shaanxi et est considérée comme le premier carrefour des routes de la Chine Centrale.

La Chine au 8^{ème} Siècle : Depuis 618, la Chine est sous le règne des Tang, la 13^{ème} dynastie chinoise. Depuis la chute de la dynastie Jin (225-420), des querelles subsistaient entre les royaumes barbares du Nord et les dynasties royales du Sud. Avec les Tang, la Chine retrouve une unité qui avait été perdue, et une nouvelle ère de prospérité commence. C'est une période de puissance et de développement sans précédent dans l'histoire de la civilisation chinoise. Vingt Empereurs vont se succéder, avec une brève interruption de 683 à 705, marquant le règne de Wu Zetian, la seule femme de l'histoire chinoise à s'être proclamée « Empereur » au lieu de se contenter du titre d'impératrice douairière. Confrontés à des crises constitutionnelles et militaires, ses ministres la déposent en 705. Après un interrègne troublé, son petit-fils Hsuan Tsung lui succède en 713 afin de ramener la paix et l'équilibre. Sous son règne (713-752), l'extension territoriale et la civilisation chinoise atteignent leur apogée. L'influence de la Chine s'étend à toutes les populations d'Asie Centrale. De nombreuses ambassades sont établies, notamment avec la Corée et le Japon. Des campagnes victorieuses sont menées contre les Barbares du Nord, les Arabes venus de Perse et les Tibétains qui menacent les passages et les échanges avec l'Inde. En plus des victoires militaires et l'extension du territoire, des réformes se mettent en place. Les récoltes de céréales et le revenu fiscal augmentent, renforçant le gouvernement.

L'expansion de l'Empire a pour conséquence un développement intense de la culture et des inventions, qui influent sur toute l'Asie orientale et le monde, comme le papier et la porcelaine. Les institutions et la culture des Tang sont adoptées et imitées en Corée et au Japon, tandis que la Chine bénéficie des influences des différents peuples de l'Empire et de ses voisins. On y pratique à la fois le confucianisme, le taoïsme et le bouddhisme, qui connaît alors son apogée. Les écrivains modèlent la littérature chinoise classique, et la poésie est un genre qui se développe considérablement, dont les deux plus grands auteurs sont Li Bo et Du Fu. Po Chu-Yi (772-846) écrira d'ailleurs la « *chanson des longs regrets* », une pièce en vers qui chante la fuite de Hsuan Tsung et la mort de Yang Kwei Fei, et qui est devenu un des grands classiques de la littérature chinoise. L'art est le reflet d'une société puissante et prospère. Les bâtiments en bois possèdent des toits rectilignes volumineux ainsi que d'imposantes colonnes. La sculpture est arrondie, les lignes fluides, et les dessins incisés donnent une impression de relief. Les drapés sont savamment utilisés. Tout comme pour la sculpture, on retrouve de nombreuses influences étrangères dans l'art pictural. Des scènes de palais, des représentations d'animaux, des paysages ainsi que des portraits des chevaux impériaux et des concubines des Empereurs sont commandés aux artistes. La musique chinoise prend sa forme définitive, s'appropriant les instruments en usage dans les mondes arabes, persans et turcs, comme le luth.

Mais le gouvernement a de plus en plus de mal à assurer ses défenses frontalières et les peuples non chinois d'Asie Centrale aspirent à plus d'indépendance. En 751 les Arabes écrasent l'armée impériale sur le fleuve Talas, au Kirghizistan, et la religion islamique prendra alors une place de plus en plus grandissante. La rébellion d'An Lushan en 755 marque le début du déclin de la Chine des Tang, qui avait atteint une splendeur et une prospérité jusqu'alors inconnues. Le 9^{ème} siècle est ponctué de révoltes paysannes sanglantes alors que le gouvernement contrôle difficilement ses chefs militaires. Son extraordinaire puissance permettra néanmoins à la dynastie de survivre jusqu'en 907, pour laisser place à la période des Cinq Dynasties et des Dix Royaumes (907-960).



LA RUE DE LA HONTE

SYNOPSIS

Dans une maison de geishas de Yoshiwara, le quartier des plaisirs de Tokyo, on s'inquiète d'une nouvelle loi discutée au parlement prévoyant l'interdiction de la prostitution. Mickey, une nouvelle employée jeune et sans complexe, est décidée à gagner le plus d'argent possible pour étancher sa soif de dépenses. Mais si ses compagnes ont souvent une raison plus précise de vendre leur corps aux clients réguliers ou de passage, toutes restent fidèles à leur mode de vie, entretenu par l'arrivée permanente de nouvelles recrues...



La rue de la honte demeure le testament de Mizoguchi : quelques destins de femmes savamment emmêlés y résument tout l'univers du cinéaste. A côté des sentiments et des situations de toujours – sacrifice et courage, désespoir et folie – Mizoguchi fait place à des personnages et à des attitudes plus modernes : sa caméra est cependant toujours placée là où la tragédie apparaît en filigrane de la trivialité, là où les personnages tirent leur dignité du caractère immémorial de leur malheur.

ANALYSES CRITIQUES

LE SECRET DE LA MATURETE

La rue de la honte (*Akasen chitai* = traduction littérale *Le quartier rouge* c'est à dire *Le quartier des prostituées*) est le dernier film que tourna Mizoguchi, au printemps de l'année 1956, quatre mois avant sa mort. Son propos est de donner une nouvelle peinture du milieu des prostituées à Tokyo. Certains qualifient le film d'oeuvre romanesque qui se veut réaliste. D'autres le jugent déprimant, d'une noirceur symbolique extrême. D'autant plus qu'après avoir présenté toute une série de tableaux d'une vérité crue, Mizoguchi nous laisse juger seuls les personnages de cette sombre tragédie, car pour lui la vie continue, perpétuée par l'image finale de la petite servante qui, terrifiée, fera néanmoins ses premières avances, la nuit, aux passants.

Mizoguchi n'a sans doute rien voulu prouver, se contentant de montrer une nouvelle fois les manifestations d'un cancer social et d'en expliquer certaines causes : le chômage de l'après-guerre, la misère des femmes... Cependant, c'est avec une totale objectivité qu'il présente la vie dans les bas quartiers de Tokyo, la dégradation progressive des êtres, les drames sordides du Yoshiwara. Sa lucidité suffit : point n'est besoin d'un quelconque «message». Et comme toujours, cette étude psycho-sociologique témoigne avant tout de la générosité de l'homme et de l'humilité de l'artiste devant la vie et la création. Cette impression première d'impartialité et de froid constat résulte de la qualité d'écriture qu'il s'est choisie. En vérité, dans cette peinture des bas-fonds d'une capitale, Mizoguchi n'a rien perdu de sa violence traditionnelle mais celle-ci n'est pas apparente : il la contient. L'exposition de tel cas n'est-elle pas déjà protestation implicite contre l'enlaidissement de la vie par les injustices sociales ?

Il ne faudrait pas non plus voir en lui je ne sais quelle monomanie qui le pousserait à décrire de préférence des êtres avilis et des drames noirs. Nulle complaisance dans son cas, nul masochisme plus ou moins avoué. On ne saurait même prétendre que sa vision du monde est pessimiste sous le prétexte qu'il montre avec clairvoyance certaines atrocités de la vie sociale qu'il condamne en humaniste profondément sensible. Il a d'ailleurs su donner à son récit un ton de légèreté et d'apparente gaieté qui montre assez bien sous des dehors satiriques les motifs de tendresse qui le guident.

La rue de la honte n'est pas seulement un constat réaliste de la détresse de certaines femmes déchues dans l'enfer social de l'après-guerre. L'oeuvre, après tant d'autres, possède son caractère propre et sa valeur universelle. Depuis *Les soeurs de Gion* (1936) en passant par *Femmes de la nuit* (1948) puis *Les musiciens de Gion* (1953) et *Une femme dont on parle* (1954) jusqu'à *La rue de la honte* ; du quartier des brillantes maisons de thé de Gion jusqu'à Shimabara, en passant par le Nihon-bashi ; des sylphides royalement enveloppées dans de longs kimonos jusqu'aux désinvoltes héroïnes moulées de pull-overs américains et de jupes ou pantalons écossais, la curiosité compatissante de Mizoguchi pour la vie tourmentée des geisha s'épure progressivement, devient à la fois plus réaliste et plus austère : c'est le secret de la maturité.

Si *Les musiciens de Gion* est le plus poétique et le plus noble des films de Mizoguchi sur la condition des geisha, *La rue de la honte* est, sur le même sujet, son film le plus dur et le plus profond. C'est qu'il y atteint une vérité jusqu'alors inégalée. Observons-le, la nuit, posté dans les buissons, près de ces maisons spéciales équipé d'une petite caméra chargée de pellicule Tri X. Comme ces quartiers sont violemment éclairés, il peut ainsi filmer des nuits entières le comportement exact, les gestes, les sourires, la façon de faire des avances, de marcher, de s'habiller des prostituées... de prendre quelquefois leurs bagarres

sur le vif ! Toutes ces scènes prises à leur insu lui permettent de reconstituer magistralement en studio l'atmosphère, le décor, les ressorts du drame caché de ces femmes perdues aux yeux de la société. Si le film, ensuite, est bourré d'artifices et de traits violents, exagérés, c'est pour plus de vérité car ce monde est violent par désespoir, artificiel par besoin de séduire.

Le film se présente comme une suite de scènes assez indépendantes les unes des autres, révélant chacune les personnages dans leur paroxysme. Un dépouillement poussé jusqu'à l'extrême dans la construction dramatique, l'exposé presque abstrait de ces cas renforcent la clarté du récit, la vérité du drame. Mizoguchi s'est interdit tout esthétisme, toute vaine recherche dramatique et plastique : il s'en tient à des touches fortes, à des traits précis et durs, tout en relief.

La rue de la honte provoqua des réactions diverses. Il faut préciser que le film sortit au moment où le parlement japonais allait discuter un projet de loi interdisant la prostitution. Les distributeurs ne manquèrent pas de souligner le caractère actuel du film qui révélait « le monde des femmes inconnu des femmes », ce qui ne fut pas apprécié de certains. Un critique se plaignait de l'indécence des actrices, leur maquillage outré, trouvait conventionnelle et superficielle la description, la psychologie parfois invraisemblable et la musique inutilement fracassante. Ces critiques rejoignent au fond celles faites à *Une femme dont on parle*. Pour beaucoup de Japonais d'ailleurs les grandes réussites de Mizoguchi se situaient avant guerre. A *La rue de la honte*, on oppose *L'élégie de Naniwa* et *Les soeurs de Gion*. Mieux inspiré, Akira Iwasaki écrivait récemment : « Je nomme les dernières années de Mizoguchi : « période classique »... Pendant cette période, il a filmé des classiques tels que Chikamatsu, Saikaku, Ugetsu, Yokichi... En créant ces oeuvres, Mizoguchi parvenait à un accomplissement et son univers est devenu plus parfait et plus serein... mais je crois qu'il a perdu dans cette période la spontanéité, la violence qu'il avait montrées dans ses périodes antérieures. Mizoguchi est déjà devenu Maître. »

Dans cette perspective, on peut distinguer dans la carrière du cinéaste plusieurs âges : l'âge de l'émotion des quartiers populaires, l'âge du cinéma de tendance sociale, l'âge de l'exaltation de la nation japonaise, l'âge de la démocratie, enfin l'âge du classicisme. S'arrêter sur tel ou tel aspect de son oeuvre n'a de sens que si l'on sait le replacer comme dans un ensemble qui possède sa propre cohérence et son dynamisme interne.

VE-HO

Extrait de « Mizoguchi »
Éditions Universitaires

LA MISERE ET LE BONHEUR D'ETRE HOMME

Dans *La rue de la honte*, l'auteur des *Contes* surprenait et choquait un peu ceux de ses plus solides admirateurs qui avaient cru qu'après les chefs-d'œuvre de 1953-1954, l'apaisement et la sérénité allaient définitivement l'emporter dans une création jusqu'alors marquée par le désordre et la fureur.

La rue de la honte, pour lequel Mizoguchi aurait même voulu inaugurer une nouvelle méthode, directe et proche de celle connue aujourd'hui sous le nom de « cinéma-vérité », d'approche du réel, n'est point un film qui ferme derrière soi les portes. Sa véhémence et son lyrisme juvéniles sont d'un homme qui n'a point renoncé à dénoncer et à combattre, qui n'a point encore donné sans doute l'oeuvre vraiment réaliste et libre dont il rêve sur le monde

dans lequel il vit. En 1956, Mizoguchi avait tout à dire encore, et non seulement son œuvre se présente à nous comme amputée de la plupart des premières tentatives dont l'étude serait indispensable au moins pour l'historien, mais la mort l'a tronquée, en plein départ vers on ne sait quoi d'autre et de plus grand.

On a peut-être raison de souligner à quel point certains thèmes, celui de la femme en butte au monde, de l'amour sauveur, ou tout au moins initiateur d'une nouvelle vie — pour Mizoguchi, comme pour Aragon, il semble par moment que « la femme est l'avenir de l'homme » —, tiennent une place centrale dans l'univers intérieur du réalisateur des *Amants crucifiés* et des *Contes de la lune vague après la pluie*. On aurait tort de réduire Mizoguchi à un nombre limité de sujets continuellement repris et approfondis. La caractéristique principale de son œuvre me paraît au contraire être le foisonnement. Réaliste du début jusqu'aux essais ultimes, édificatrice en même temps d'un monde dont la cohésion est telle qu'on ne le peut dire que poétique, cette œuvre a pour ambition inavouée de fournir une explication, et presque une philosophie de l'univers, que Mizoguchi, dans le mouvement même qu'il accomplit pour nous la mettre sous les yeux, découvre et élabore à son propre usage. Il y est question, dans cette œuvre, de l'amour, bien sûr, celui des amants et celui que l'homme éprouve pour sa femme, mais aussi de l'enfant, des pauvres, de la guerre, du fantôme, de la magie et de la réalité, de la misère et du bonheur d'être homme.

Mais surtout dans cette œuvre, il n'y a pas que « les autres ». Ni le réalisme ni la poésie n'y sont impersonnels. Homme solitaire, d'une solitude acceptée et peut-être revendiquée, Mizoguchi est au centre de chacun de ses films, tantôt quasi incarné dans un personnage, tantôt présent par ses idées seules, et par le combat ardent qu'il mène contre l'injustice et les préjugés, la méchanceté et la mort, toujours supérieur du reste à ce combat lui-même, et donc à maint autre créateur qui mena le même et s'y laissa prendre, par la certitude où il est que c'est un combat de rien, que l'individu jeté en pâture aux autres succombe ; et que le détachement suprême, la distance dans le regard et le jugement, même si une générosité foncière empêche parfois de s'y tenir, sont la seule réponse convenable d'un homme au monde et à ses frères.

Michel MESNIL

Extrait de « Kenji Mizoguchi »

Éditions Seghers

« A travers ces portraits de femmes échelonnés dans toute une œuvre, nous discernons un directeur d'acteurs qui, comme Ophüls, comme Preminger, met tout son art à capter les aspects les plus fugitifs des êtres humains et peut-être les plus précieux. Voilà qui justifie chaque scène et chacun de ses artifices, car c'est enfin pour plus de vérité. » Philippe Demonsablon – Les Cahiers du Cinéma

« La mise en scène n'a jamais été aussi cruelle, aussi précise dans l'atroce. Chaque situation est poussée à l'extrême de son terme. Electronique, la musique devient cri de révolte, dénonçant la misère matérielle et morale de ces femmes, prisonnières d'un système social implacable, que vient ébranler un projet de loi sur la prostitution. » Philippe Roger – Télérama

« Dans son dernier film, chronique d'un bordel menacé de fermeture, Mizoguchi se surpasse pour dépeindre la brutalité des rapports sociaux avec une crudité inouïe. Le déchirant lyrisme des films à costumes laisse place à une violence sèche qui coupe le souffle. Plus que jamais, la prostitution, LE sujet du cinéaste, se révèle non la métaphore mais l'incarnation même du lien entre les êtres, où le corps s'efface devant la marchandise. » Serge Chauvin – Les Inrocks

L'ORIGINE DU SCENARIO

Le scénario de *La rue de la honte* a été écrit par Narusawa Masashige. Yoda avait lui-même refusé de l'écrire. « Depuis *Femmes de la nuit* (1948), dont la rédaction du scénario m'avait anéanti, j'étais effarouché par ce genre de sujet. J'ai donc refusé la rédaction du scénario de *La rue de la honte*... » Sato Tadao cite cette autre justification que Yoda donna de son refus : « Lorsque j'écrivis le scénario de *L'Impératrice Yang Kwei Fei*, le travail à Tokyo ne fut pas heureux et puis aussi, auparavant, j'avais fait *Femmes de la nuit* : j'ai eu beau utiliser là toute mon énergie cérébrale, rien de bon n'en était sorti. »

Narusawa s'inspira en partie du roman de Shibaki Yoshiko *La femme de Suzaki*. Mizoguchi, selon son habitude, fut, semble-t-il, extrêmement dur avec lui, le convoquant chaque jour au studio pour une modification du scénario. Narusawa, qui avait passé son adolescence chez Mizoguchi en étudiant le cinéma, devint lui-même réalisateur. Il refit, entre autres films, un remake du *Destin de Madame Yuki*.

La rue de la honte peut être considéré comme un film « au présent » tant il est ancré dans l'actualité. Sato Tadao précise : « Ce film a été terminé et présenté au public en mars 1956. Deux mois après, en mai 1956, la loi interdisant la prostitution fut votée au Parlement et mise en application, l'année suivante, en avril 1957. »

Daniel SERCEAU

Extrait de « *Mizoguchi : de la révolte aux songes* »
Ed. du Cerf / Coll. 7^{ème} ART



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 Shinto, 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

L'INTENDANT SANSHO (Sansho dayu)

LION D'ARGENT FESTIVAL DE VENISE 1954

Un film de Kenji Mizoguchi

Avec : Kinuyo Tanaka, Yoshiaki Hanayagi, Kyoko Kagawa, Eitaro Shindo

Scénario : Yoshikata Yoda, Fuji Yahiro d'après l'oeuvre de Ogai Mori

Photo : Kazuo Miyagawa

Direction artistique : Kisaku Ito

Montage : Mitsuzo Miyata

Musique : Fumio Hayasaka

Producteur : Masaichi Nagata

Japon – 1954 – DCP 2K N/B VOSTF – 1.33 - Son mono

Durée : 125 min

L'IMPERATRICE YANG KWEI FEI (Yokihi)

LION D'ARGENT FESTIVAL DE VENISE 1955

Un film de Kenji Mizoguchi

avec : Machiko Kyo, Masayuki Mori, So Yamamura

Scénario : Matsutarō Kawaguchi, Masashige Narusawa, Ton Chin, Yoshikata Yoda

Photo : Kohei Sugiyama

Direction artistique : Hiroshi Mizutani

Musique : Fumio Hayasaka

Producteurs : Masaichi Nagata, Run Run Shaw

Japon – 1955 – DCP 2K Couleurs VOSTF – 1.33 - Son mono

Durée : 92 min

LA RUE DE LA HONTE (Akasen Chitai)

Un film de Kenji Mizoguchi

avec : Machiko Kyo, Ayako Wakao, Aiko Mimasu

Scénario : Masashige Narusawa d'après la nouvelle de Yoshido Shibaki

Photo : Kazuo Miyagawa

Direction artistique : Hiroshi Mizutani

Musique : Toshiro Mayuzumi

Production : Masaichi Nagata

Japon – 1956 – DCP 2K N/B VOSTF – 1.33 - Son mono

Durée : 86 min

Distribution Films Sans frontières

