La collaboration

Cours « Introduction à l'histoire du cinéma »
Capitole, salle Lucienne Schnegg, 14h-17h
Alain Boillat et Pierre-Emmanuel Jaques (Section d'histoire et esthétique du cinéma, UNIL)

Séance du 20 mars 2024

Le cinéma « classique » japonais des années 1950

Prof. Alain Boillat

Extraits montrés lors de la séance

I. *Yojimbo (Le Garde du corps, Akira Kurosawa, 1961)*
II. *Voyage à Tokyo (Tokyo monogatari)*, Yasujirõ Ozu, 1953
III. *Les Contes de la lune vague après la pluie* (*Ugetsu monogatari*, Kenji Mizoguchi, 1953)
IV. *Le Grondement de la montagne* (*Yama no oto*, Mikio Naruse, 1954)
V. *La Nuit des femmes* (Kinuyo Tanaka, 1961)
VI.*La Marque du tueur* (*Branded to Kill*, Seijun Suzuki, 1967)

Autres films discutés :
Godzilla (Ishirõ Honda, 1954)
Chien enragé (Akira Kurosawa, 1949)
Printemps tardif (Yasujirõ Ozu, 1949)
Rashômon (Akira Kurosawa, 1949)
Les Enfants d'Hiroshima (Kaneto Shindo, 1952)
La Vie d'O'Haru, femme galante (Kenji Mizoguchi, 1952)
La Porte de l'enfer (Teinosuke Kinugasa, 1954)
Les 7 Samouraïs ((Akira Kurosawa, 1954)
Dernier caprice (Yasujirõ Ozu, 1961)

[On peut] relever dans le *kaiju eiga* [d]es signes qui renvoient au traumatisme des bombardements d'Hiroshima et de Nagasaki et au rôle dévolu à la puissance nucléaire dans le Japon d'aujourd'hui. Nul doute qu'en faisant de Godzilla une représentation accusatrice du fléau atomique, ses créateurs visaient d'abord une purge cathartique d'un peuple marqué à jamais par l'holocauste nucléaire. »

Alain Vézina, *Godzilla. Une métaphore du Japon d'après-guerre*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 13.

Cours « Introduction à l'histoire du cinéma »

Capitole, salle Lucienne Schnegg, 14h-17h
Alain Boillat et Pierre-Emmanuel Jaques (Section d'histoire et esthétique du cinéma, UNIL)

Quelques remarques liminaires sur l'histoire du cinéma japonais

– Importation des appareils des frères Lumière et d'Edison, symbole de la modernité occidentale, dès les années 1890 (continuité avec la pratique de la lanterne magique); premières productions indigènes dès 1908 (« théâtre filmé »: répertoire du kabuki);

– Après une période d'exploitation itinérante, structure industrielle basée sur des ***majors*** (studios à intégration verticale: production/distribution/exploitation), comme Hollywood; la première major, la **Nikkatsu**, est fondée en 1912 (la seule dans les années 1910, la suivante, la **Shochiku**, en 1920); la **Toho** (dès 1937) compte parmi les plus grandes maisons de production, très forte rentabilité durant la période 1955-1960;

– Importance structurelle du découpage en (sous-)genres, et en particulier de la distinction entre ***jidai-geki*** (films d'époque, avec notamment le *chambara*, «film-sabre») et le ***gendai-geki*** (films situés à l'époque contemporaine, avec notamment le *yakuza-eiga*, le film de gangsters);

– Influence sur la connaissance restreinte de la période muette: « le grand tremblement de terre de Kanto», 1er septembre 1923 (notamment destruction des studios, salles, copies);

– Années 1920: début de carrière des futurs cinéastes devenus célèbres ensuite: Mizoguchi (dès 1922) et Ozu (dès 1927), d'abord dans l'imitation des productions américaines avant d'affirmer leur style propre;

– Très forte prégnance de l'oralité (voix vive dans la salle) jusqu'au milieu des années 1930 (1er film 100% parlant en 1931, *Mon Amie et épouse*, Heinosuke Gosho), dans la continuation des pratiques traditionnelles (*kabuki, bunraku*): figure starifiée du ***benshi.***

Le Japon: une industrie cinématographique

Une très grande prospérité durant les années 1920, puis dans les années 1950-1960

Les grandes sociétés de production nippones, sur le modèle des majors hollywoodiennes

(intégration verticale: production/distribution/exploitation (réseau de salles réservées)

Nikkatsu • Shochiku • Toho

• Daei • Toei • Shintoho

Films de genre:

« Gendai-geki »: vie du peuple contemporain

« Jidai-geki »: films historiques (plus de 50% de la production dans les années 1950)

Très grand nombre de sous-genres

Cours « Introduction à l'histoire du cinéma »

Capitole, salle Lucienne Schnegg, 14h-17h
Alain Boillat et Pierre-Emmanuel Jaques (Section d'histoire et esthétique du cinéma, UNIL)

27.09.1940: le Japon signe le pacte tripartite avec l'Allemagne nazi et l'Italie fasciste, et compte parmi les forces de l'Axe
7.12.1941: attaque de Pearl-Harbor (Hawaï), guerre du Pacifique
Industrie du cinéma au service de la propagande militariste et nationaliste de l'empire du Japon (Empereur de droit divin Hiro-Hito, ère Showa).
Février-juin 1945: lourdes pertes des États-Unis lors de l'invasion d'Iwo Jima et d'Okinawa
6 et 9 août 1945: après un intense pilonnage des villes japonaises, les États-Unis larguent une bombe atomique sur les villes de Hiroshima puis Nagasaki.
14 août 1945: capitulation du Japon, reddition officielle le 2 septembre; début de l'occupation américaine, jusqu'à avril 1952.

Genre du **jedai-geki** (et **chambara** en particulier) interdit par l'instance de censure américaine (Direction de l'Information et de l'Education Civique) car considéré comme un véhicule d'une idéologie « féodale », anti-démocratique (militarisme, fidélité et sacrifice pour l'Empereur, etc.); toutefois l'instance disparaît officiellement fin 1949, complètement deux ans plus tard.

Le Plus Beau / Le Plus dignement (Akira Kurosawa, 1944)

Les Enfants d'Hiroshima, Kaneto Shindo, 1952

Hiroshima (Hideo Sekigawa, 1953)

Cours « Introduction à l'histoire du cinéma »

Capitole, salle Lucienne Schnegg, 14h-17h
Alain Boillat et Pierre-Emmanuel Jaques (Section d'histoire et esthétique du cinéma, UNIL)

1956

La publicité des *Sept samouraïs* sur le building du Nihon Geidjo, au centre de Tokyo, qui contient trois cinémas et un théâtre.

Une duperie pour Européens ?

Les auteurs du présent ouvrage expliquent tout au long comment *Rashomon*, qui donna en 1951 le premier coup de bélier à nos conceptions simplistes, était une œuvre bâtie tout exprès pour nous étonner et ouvrir les marchés occidentaux aux productions de la Daiei, firme japonaise alors en difficultés. Le public nippon, de son côté, n'aurait pas encore compris pour quelles raisons, l'exotisme et la beauté des images mis à part, les Européens ont pu s'enthousiasmer pour le film de Kurosawa. Dans le sillage de *Rashomon*, d'autres bandes tout aussi exotiques et plastiquement tout aussi belles suscitèrent des réactions identiques tant au Japon que chez nous : *La Porte de l'Enfer*, *La vie d'O-Haru, femme galante*, *Les sept samouraïs*.

Préface de Jean d'Yvoire

L'affaire de Rashomon.

Tous les critiques cinématographiques du monde ont parlé de *Rashomon* et l'ont envisagé sous tous ses aspects. Nous avons déjà raconté, au début de ce livre, la réaction d'une salle de quartier japonaise, mécontente d'avoir été déçue — déçue peut-être de s'être fait laver la tête.

Nous ne voulons pas ajouter aux études sur *Rashomon*, mais fournir seulement un document assez curieux qui émane du directeur de la société qui allait fournir à Kurosawa la mise en scène de son prochain film historique : *Les sept samouraïs*.

Rashomon avait été réalisé pour la Daiei parce qu'en ce temps-là Kurosawa, qui appartenait à la Toho, ne pouvait pas travailler, sa compagnie étant en grève. Pour le prochain film de Kurosawa, la Toho était disposée à faire un effort

L'AGE D'OR DU CINÉMA JAPONAIS (1950-1955) 165

financier considérable, le plus important que l'on n'ait jamais fait au Japon, et à permettre au réalisateur de travailler son film aussi longtemps qu'il le voudrait — Kurosawa y travaillera un an — ce qui était aussi très exceptionnel.

Mais avant de confier son film à Kurosawa, M. Mori s'est demandé lui aussi : « Pourquoi *Rashomon* a-t-il eu du succès à l'étranger ? » Et voici ce qu'il notait :

« *Rashomon* a été tiré de deux nouvelles de Akutagawa. Pour expliquer *Rashomon*, il faut donc partir de Akutagawa. Celui-ci était un écrivain de la période de Meiji. Il avait été formé par la littérature européenne et son mode de pensée était très voisin de celui des Européens. Pour les Japonais, Akutagawa y gagna d'être un écrivain plein d'humour et d'agrément. Pour les Occidentaux, pour les Chrétiens surtout, Akutagawa fait figure de désespéré (il se suicida d'ailleurs à l'âge de 30 ans). Cette dualité est importante. Pour écrire ses nouvelles et notamment, *Rashomon* Akutagawa s'est inspiré de deux nouvelles extraites du Konjaku monogatari. Les originaux étaient très sombres à la manière japonaise. Akutagawa en a tiré un *Rashomon*, déroutant pour les Japonais, traité à la façon de Charles Browning ou de Ambrose Bierce. Autrement dit, le *Rashomon* de Akutagawa sent plus le pain et le vin que le wasabi[1] et le poisson cru. L'œuvre littéraire par elle-même était déjà de nature à mettre des Occidentaux en appétit.

« La mise en scène de Kurosawa selon sa méthode personnelle tirée de son expérience cinématographique n'est pas proprement japonaise. Elle est d'après guerre, et réalisée au moment où les metteurs en scène, les jeunes surtout, subissaient l'influence étrangère.

p.164-165

La période « classique » au Japon: cinq cinéastes majeurs

- **ujirō OZU:** *Gosses de Tokyo* (1932), *Une auberge à Tokyo* (1936), *Voyage à Tokyo* (1953), *Fleurs d'équinoxe* (1958), *Le Goût du saké* (1962),…
- **Kenji MIZOGUCHI:** *Contes de la lune vague après la pluie* (1950), *La Vie d'O'Haru femme galante* (1952), *L'Intendant Sansho* (1954),…
- **Akira KUROSAWA:** *Chien enragé* (1949), *Rashômon* (1950), *Les 7 samouraïs* (1954), *La Forteresses cachée* (1957), *Kagemusha* (1980),…
- **Mikio NARUSE:** *Le Repas* (1951), *Okasan* (1952), *Chrysanthèmes tardifs* (1954), *Nuages flottants* (1955),…
- **Kinuyo TANAKA:** *Maternité éternelle* (1955), *La Nuit des femmes* (1961)

Cours « Introduction à l'histoire du cinéma »
Capitole, salle Lucienne Schnegg, 14h-17h
Alain Boillat et Pierre-Emmanuel Jaques (Section d'histoire et esthétique du cinéma, UNIL)

Soin dans la composition des plans et complexité narrative: *Rashômon* (1950)

KUROSAWA:
– Constance d'une réflexion humaniste;
– Influence marqué de la culture occidentale (Shakespeare, genres hollywoodiens, musiques,…);
– Nouvelles normes dans la représentation de la violence;
– Succès international, surtout pour ses films de chambara.

« Les films historiques viennent en ligne droite du kabuki. […] Ils ont beau s'efforcer, en général, de s'adapter au réalisme exigé par le cinéma, leur charme tient avant tout au fait qu'ils sont imprégnés de l'art du kabuki. Et même lorsque les studios de cinéma forment leurs propres acteurs, ceux-ci se réfèrent, dans le genre historique, au style des vedettes issues du kabuki. Toshiro Mifune est une exception: il est formé par Akira Kurosawa, notamment dans *Rashômon* (1950), *Les Sept Samouraïs* (1954) et *Yojimbo* (1961). »

Tado Sato, *Le Cinéma japonais, tome I*, pp. 24-25).

Toshiro MIFUNE (1920-1997)
Avant *Rashômon*, chez Kurosawa: *L'Ange ivre* (1948), *Le Duel silencieux* (1949), *Chien enragé* (1949), *Scandale* (1950). Ensuite notamment *Les 7 samouraïs* et *Yojimbo*, où il perpétue la figure de fanfaron grossier et arrogant.

Théâtre **Nô** représenté dans *Printemps tardif* (Ozu, 1949)

Kabuki

Cours « Introduction à l'histoire du cinéma »
Capitole, salle Lucienne Schnegg, 14h-17h
Alain Boillat et Pierre-Emmanuel Jaques (Section d'histoire et esthétique du cinéma, UNIL)

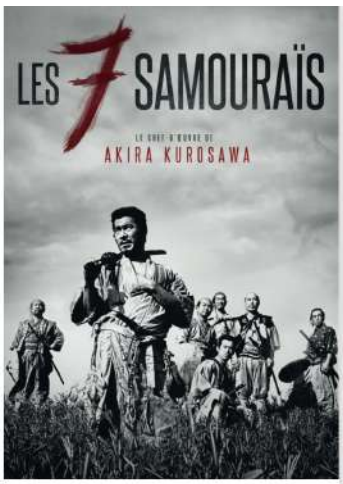
Chien enragé (1949): entre « néo-réalisme » et « film noir »

- Cadre urbain: ruines de Tokyo (après-guerre) lors d'un été brûlant, traversée des divers milieux;
- Récit construit comme une suite d'errances, de rencontres, au cours desquelles le héros accède à une vision plus large (apprentissage);
- Contraste entre les deux policiers, l'un expérimenté interprété par Takashi Shimura, l'autre novice, coupable d'une faute professionnelle qui l'obsède et attaché de manière rigide au code d'honneur, incarné par Toshiro Mifune.

« Kurosawa est une figure à part, du fait de l'évidente supériorité de son œuvre sur celles de tous ses contemporains japonais et aussi de la plupart de ses contemporains occidentaux. Il est également à part en raison de la nature même de son entreprise: […] ayant complètement assimilé le mode occidental de représentation, il entreprit de construire à partir de là. » (N. Burch, *Pour un observateur lointain*, p. 295).

« De nombreux plans présentent des pattes de chevaux au premier plan […]. C'est leur présence fougueuse, leur puissance musculaire, faites d'efforts et de tensions, que Kurosawa cherche d'abord à faire percevoir. D'ailleurs, la caméra cadre bien davantage les chevaux que les bandits, qui resteront jusqu'à la fin presque sans visage. Une succession de raccord à 180 degrés et de faux raccords démultiplie, comme au travers d'un prisme, un cheval effrayé qui se cabre. Utilisant toutes les ressources du tournage avec caméra multiples, les plans se font de plus en plus courts, tandis que les mouvements, se déployant dans toutes les directions, semblent de plus en plus intenses et nombreux. […] Pêle-mêle de mouvements, de corps et de muscles bandés, proche d'une vision apocalyptique. »

Clélia Zernik, *Les Sept Samouraïs de Akira Kurosawa*, Crisnée, Yellow Now, 2013, p. 37.



Cours « Introduction à l'histoire du cinéma »
Capitole, salle Lucienne Schnegg, 14h-17h
Alain Boillat et Pierre-Emmanuel Jaques (Section d'histoire et esthétique du cinéma, UNIL)

Exacerbation de l'entrée en scène du héros

« Fort de la combinaison harmonieuse de tous [les] ingrédients, scénario, interprétation, scénographie et lumière [Kazuo Miagawa], Akira Kurosawa atteint un sommet insurpassable, y compris par lui-même. Et fort justement, le public japonais fit un triomphe à *Yojimbo*. Le film arriva largement en tête de box-office de l'année 1961 au Japon. Il reste encore à ce jour la production la plus profitable de la Tôhô. […] [Par ailleurs], Kurosawa et la Tôhô obtinrent 15% des recettes mondiales de *Pour une poignée de dollars*, et gagnèrent encore plus d'argent qu'avec le film original.
Christophe Champclaux, livret de l'édition Blu-ray chez Wild Side, 2017.

Tous les films d'Ozu sont tournés selon un angle de prise de vue invariable: l'angle de vision d'une personne accroupie sur un tatami.[1] La caméra n'effectue que très rarement des mouvements panoramiques ou des travellings (exception faite pour ses premiers films dans lesquels les travellings sont nombreux). Dans ses derniers films, rares sont les fondus enchaînés et pratiquement inexistants les fondus au noir, la seule ponctuation que s'autorise Ozu est le cut.

Ozu renonça donc à de nombreuses techniques cinématographiques jugées pourtant indispensables par la majorité des autres cinéastes. Dès 1930 il se mit progressivement à limiter son choix d'objectifs (Ozu comme Bresson n'utilisait que l'objectif de 50 mm.). Il admit avoir fait un usage fréquent du fondu dans *La Vie d'un Employé de Bureau* (1929), afin d'obtenir l'effet qu'il recherchait (rendre l'atmosphère matinale) mais il le considéra rapidement comme une «forme de tricherie» et déclara l'avoir abandonné durant le tournage de *Je suis né, mais…* (1932). A ses yeux, le fondu n'était pas un élément de la grammaire cinématographique, tout au plus «une propriété de la caméra». Plus tard Ozu se mit à fixer sa caméra, à en limiter les mouvements; il adopta l'angle unique qui allait caractériser son cinéma.

Donald Richie, *Ozu*, Genève, Editions lettre du blanc, 1980, p. 109.

Fleurs d'équinoxe, 1958, premier des six films en couleur d'Ozu

Tokyo-Ga,
documentaire de Wim Wenders commandé par l'émission Cinéma, cinémas en 1982, sorti, 1985, avec un entretien du chef opérateur Yûharu Atsuta

Cours « Introduction à l'histoire du cinéma »
Capitole, salle Lucienne Schnegg, 14h-17h
Alain Boillat et Pierre-Emmanuel Jaques (Section d'histoire et esthétique du cinéma, UNIL)

« *A bout de souffle* de Jean-Luc Godard, qui nous fait prendre à nouveau conscience que le charme du cinéma réside dans la continuité de la discontinuité, me paraît un film vraiment magnifique. »

> Nagisa Oshima, « L'asthénie des auteurs » (juin 1960, (repris et traduit in *Écrits 1956-1978. Dissolution et jaillissement*, Paris, Cahiers du cinéma, 1980, p. 45).

****

Extrait de la préface à l'ouvrage de Audie E. Bock, *Mikio Naruse. Un maître du cinéma japonais* (1983)

Cours « Introduction à l'histoire du cinéma »
Capitole, salle Lucienne Schnegg, 14h-17h
Alain Boillat et Pierre-Emmanuel Jaques (Section d'histoire et esthétique du cinéma, UNIL)

Préface

Dans les milieux — restreints — de la nippocinéphilie, il est notoire que Mikio Naruse représente ce qu'il est convenu d'appeler le «quatrième grand» du cinéma japonais, avec (et non pas «après» ou «derrière») Kurosawa, Mizoguchi, et surtout Ozu, cinéaste avec lequel il entretient des rapport thématiques et formels assez évidents. Il est tout aussi notoire qu'il est le grand oublié du «Parnasse» nippon, non seulement en Occident, mais parfois au Japon même, où il est mort (en 1969) alors qu'il était dans ce que les critiques appelèrent sa seconde période de déclin, bien après celle des années quarante, sans doute beaucoup plus grave. Oublié ou méconnu, Naruse l'a été particulièrement en France, où, en dehors des diverses rétrospectives historiques de la Cinémathèque française et de quelques films épars projetés récemment à Paris — d'où un furtif réveil critique —, n'était connu de lui que l'inévitable Okâsan (Maman, 1952), *pilier nippon des ciné-clubs des années cinquante. Certes, méconnu n'est pas inconnu, et des articles de revue spécialisées, des chapitres de livres approchant le cinéma japonais dans son ensemble ont rappelé de-ci de-là l'existence d'un cinéaste important, mais dont l'oeuvre dans son ensemble nous échappait physiquement, à cause de la rareté des projections qui lui étaient consacrées.*
Paradoxalement, c'est en dehors des Cinémathèques, au Festival de Locarno, qu'a lieu la première rétrospective européenne substantielle (vingt films) de l'oeuvre de Naruse, et c'est en Suisse que paraît le premier ouvrage dédié au cinéaste (comme ce fut le cas pour l'édition française du Ozu *de Donald Richie). Audie Bock, fervente spécialiste américaine de la culture et du cinéma japonais, avait déjà consacré un chapitre à l'auteur de* Nuages flottants *dans la section «Les anciens maîtres» de son précédent ouvrage,* Japanese Film Directors *(Kodansha International, Tokyo, New York, San Francisco, 1978), en y montrant ce qui faisait l'art et l'originalité d'un cinéaste «purement japonais», si japonais même que, à l'instar*

7

****

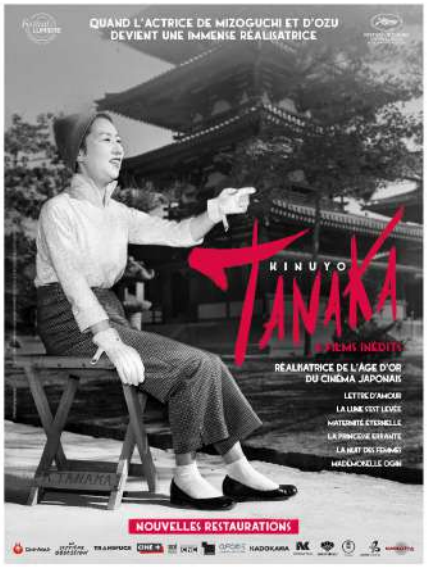
« Le renoncement à certains codes occidentaux n'était pas pour Ozu un but en soi. Il ne s'en tient pas au refus, ni à une « déconstruction informe […] ».
[…]
« Kurosawa est une figure à part, du fait de l'évidente supériorité de son œuvre sur celles de tous ses contemporains japonais et aussi de la plupart de ses contemporains occidentaux. Il est également à part en raison de la nature même de son entreprise : […] ayant complètement assimilé le mode occidental de représentation, il entreprit de construire à partir de là. »

Noël Burch, *Pour un observateur lointain. Forme et signification du cinéma japonais,* Paris, Gallimard, 1982, p. 170 et 295.

« Ozu […] parvint à épurer la forme du « shomin-geki » […] en se démarquant d'une approche larmoyante des personnages féminins. Il nous les montre constatant que leur sort représente ce qu'elles peuvent obtenir de mieux dans la vie, comme dans *Printemps tardif* (*Banshun*, 1949), et ignorant les injustices liées au rôle qui leur est assigné. Mizoguchi, quant à lui, perpétue jusque dans l'après-guerre le féminisme sentimental. Il insiste sur l'inhumanité des abus soufferts par les femmes et ne leur accorde que de s'accomplir dans la sainteté de la souffrance. […] Bien qu'il appartienne à la même génération de cinéastes actifs avant et après la guerre, Naruse se démarque nettement d'Ozu comme de Mizoguchi. Les femmes de Naruse se plaignent. Elles souffrent, elles se sacrifient, mais elles exigent aussi des hommes qu'ils soient des amants ou des époux sans défaut.
[…]
L'héroïne de Naruse […] considère avec mépris la faiblesse des autres protagonistes […]. Rester fidèle à soi-même représente son exigence première. […] Elle ne se laissera même pas aller à l'amour, si la morale si oppose – elle repousse le frère cadet de son mari défunt dans *Tourments* ».

Audie E. Bock, *Mikio Naruse*, Locarno, Ed. du Festival de Locarno, 1983, pp. 28 et 32.

Cours « Introduction à l'histoire du cinéma »
Capitole, salle Lucienne Schnegg, 14h-17h
Alain Boillat et Pierre-Emmanuel Jaques (Section d'histoire et esthétique du cinéma, UNIL)



- Après un début de carrière à l'opéra, elle tourne dans une dizaine de films par année à partir de 1924
- Egérie de Kenji Mizoguchi après-guerre, à la Shochiku, notamment dans *Contes de la lune vague après la pluie*, *L'Intendant Sansho*, etc.
- Tournée aux USA en 1949 comme représentante du Japon (figure nationale); américanisation reprochée dans son pays à son retour

Dans *Contes de la lune vague après la pluie*, Kinuyo Tanaka interprète l'épouse du potier ensorcelé.

Six longs-métrages en tant que réalisatrice

Apprentissage sur le tournage de *Frère et sœur* (1953) de Mikio Naruse, qui l'a soutenu pour lancer sa carrière.

- *Lettres d'amour* (1953), scénario de Keisuke Kinoshita (adapt. de Fumio Niva), à la Shintoho.
- *La Lune s'est levée* (1955), scénario de Yasujiro Ozu, elle rejoint la Nikkatsu

_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _

- *Maternité éternelle* (1955), d'après Fumiko Nakajo, personnage d'une poétesse qui souffre d'un cancer du sein et subit une amputation (divorce, ambition poétique, corps féminin et son image)
- *La Princesse errante* (1960), 1er film en couleurs pour la Daei, superproduction historique en costumes avec Machiko Kyo, adapté des mémoires d'une femme (Hiro Saga), scénarisé par une femme (Natto Wada)
- ***La Nuit des femmes*** (1961), budget plus modeste, sujet d'actualité, production Tôhô, mélange de classicisme (veine mélodramatique) et de « Nouvelle Vague japonaise » de la Shochiku (polémique Tanaka/Nagisa Oshima), protagoniste est une jeune femme en quête d'indépendance, importance de la communauté de femmes (homosocialité, et même homosexualité avec l'une des pensionnaires de la maison de réhabilitation)
- *Mademoiselle Ogin* (1962): fresque en costumes dans le Japon du 16ème siècle, Sochiku.

Grande persévérance dans une industrie quasi exclusivement masculine, très hiérarchisée et valorisant la longue expérience des maîtres.

Mizoguchi pas favorable au passage à la réalisation de sa muse (personnage récurrent de victime tragique, femme déchue subissant son destin), ne l'en jugeait pas capable, orchestra même une campagne de dénigrement auprès des studios.

Cours « Introduction à l'histoire du cinéma »

Capitole, salle Lucienne Schnegg, 14h-17h
Alain Boillat et Pierre-Emmanuel Jaques (Section d'histoire et esthétique du cinéma, UNIL)

Séance « Le cinéma japonais des années 1950-1960 »
3. « Glossaire » tiré de Max Tessier, *Le Cinéma japonais*, Paris, Nathan, 1997.

Bake-mono : films de fantômes traditionnels (« o-bake » : fantôme, revenant). Variante : « bake-neko-mono », film de chat(te)-fantôme, où les femmes se transforment en chattes maléfiques.

Bakufu : période du shogounat, époque féodale.

Bakumatsu : derniers jours du shogounat : période qui a inspiré de nombreux films.

Benshi (lit. « Homme parlant ») : nom donné aux anciens commentateurs de films pendant le muet. Le pouvoir des benshis était devenu si grand que certains poursuivirent même leur carrière pendant les premières années du parlant. Quelques-uns officient encore aujourd'hui lors de séances spéciales ou pour les ciné-clubs.

Bunraku : théâtre de marionnettes qui s'est développé au XXe siècle parallèlement au kabuki, ses auteurs (Chikamatsu) puisant souvent dans le même répertoire : ex. *Musume Dôjôji (La Fille du temple Dôjô)*, adapté au cinéma en 1946 par Kon Ichikawa. Le bunraku est accompagné par un récitatif vocal et musical dit « joruri » (ou « gidayu »).

Bushi (do) : « bushi » : guerrier (de classe noble), de « bu » (combat), et « shi » (homme), équivalent de « samouraï ». « Bushido » : lit. « la voie du guerrier », ou code d'honneur des samouraïs.

Chambara : terme populaire pour désigner le « ken-geki » (théâtre du sabre), théâtre ou pièce comportant des duels au sabre. Par la suite, *chambara* désigna tout le genre du « film-sabre », très populaire au temps du muet, mais aussi après guerre (films avec Toshiro Mifune, Kinnosuke Nakamura, Shinkaro Katsu, Raizo Ichikawa).

Edo : ancien nom de Tokyo, avant l'ère Meiji. Correspond aussi à cette période Edo-jidai (Époque d'Edo, de 1603 à 1867, dite aussi « Tokugawa-Jidai ») Ex. *Edo saigo no hi (Les Derniers Jours d'Edo)*, de Hiroshi Inagaki (1941).

Eiga : cinéma, film(s). Nom que l'on trouve dans plusieurs mots composés, surtout sous la forme abrégée de « ei » (Daiei, Toei, Eirin).

Eirin (Eiga Rinri Kitei Kanri linkai) : désigne l'organisme de censure au Japon, composé de représentants « autonomes » des diverses compagnies. Les décisions de l'Eirin ne sont pas souveraines, et ses membres peuvent être poursuivis en justice (cas des films érotiques).

Geisha (lit. « personne de l'art ») : jeune fille ou femme entraînée spécialement pour distraire les clients des « maisons de thé ». La geisha doit savoir tous les arts de société : danse, chant, musique, cérémonie du thé, ikebana, etc. Elle n'est théoriquement pas considérée comme une prostituée — bien que sa condition sociale et sa dépendance vis-à-vis des plus riches clients la conduisent souvent à le devenir. Un film typique du genre « geisha-mono » est *Kôge (Le Parfum de l'encens)*, de Kinoshita (1964).

Gendai-geki : « théâtre contemporain », par la suite, genre des films traitant des sujets de la vie contemporaine, par opposition aux jidai-gekis (voir ce mot). On fait en général partir les gendai-gekis de 1868, début de l'ère Meiji, mais les films traitant de cette période sont aussi désignés comme Meiji-mono, c'est-à-dire se passant pendant la période Meiji (1868-1911).

Giri : devoir, ou obligation morale. « Giri-ninjo » : conflit entre ce devoir et l'humanité, thème commun aux jidai-gekis et aux films de yakuzas.

Haha-mono : « films de mère ». Variété du genre « shomin-geki », dont le personnage principal est la mère de famille (*Okâsan*, de Naruse, 1952).

Harakiri cf. Seppuku.

Cours « Introduction à l'histoire du cinéma »
Capitole, salle Lucienne Schnegg, 14h-17h
Alain Boillat et Pierre-Emmanuel Jaques (Section d'histoire et esthétique du cinéma, UNIL)

Kaidan : contes de fantômes, fantastiques, souvent d'origine chinoise, popularisés par l'écrivain occidental Lafcadio Hearn (adapté au cinéma par Masaki Kobayashi : *Kwaidan*, 1964).

Kaiju eiga : « films de monstres », *Godzilla* en est le prototype.

Kamikaze (lit. « vent des Dieux ») : expression reprise d'un fameux typhon qui coula la flotte mongole en 1281, épargnant au Japon l'invasion étrangère, et qui désigna pendant la Seconde Guerre mondiale les célèbres pilotes-suicides qui se jetaient sur les navires ennemis. Sujet de nombreux films, mythifiant ou non (*Kumo nagareru hate ni, Jusqu'au bout des nuages flottants* de Miyoji Ieki, 1953).

Kendo (lit. « voie du sabre ») : art et technique du sabre japonais, le plus populaire des arts martiaux au Japon, souvent mis en scène au cinéma (*Ken* de Kenji Misumi, 1964, d'après Mishima).

Ken-geki (lit. « film-sabre » ou, à l'origine, « théâtre du sabre »). Terme noble souvent délaissé au profit de l'expression populaire « chambara ».

Kimono : vêtement traditionnel, le plus souvent en soie, porté aussi bien par les hommes (vêtement plus sobre) que par les femmes (plus ornementé et paré de l'Obi, longue ceinture enroulée autour de la taille et nouée dans le dos). Plusieurs films se déroulent dans le milieu des fabricants de kimono, en particulier à Kyoto : *Yoru no kawa (Fleuve de la nuit)*, de Yoshimura (1957).

Maiko (lit. « danseuse ») : jeune fille débutant dans la danse traditionnelle, avant de devenir geisha. Ayako Wakao est une maiko dans *Les Musiciens de Gion (Gion Matsuri)*, de Mizoguchi (1953).

Manga : « images comiques », « comics », bandes dessinées. L'adaptation des manga au cinéma a donné lieu à tout un courant de films. Par extension « dessins animés ». Variante : gekiga (images dramatiques), désignant des bandes dessinées cruelles et sadiques, comme la série du *Loup à l'enfant (Baby cart)*.

Meiji-mono : film se passant pendant la période Meiji (1868-1911).

Monogatari (lit. « chose contée ») : conte, histoire, fable, avec une connotation littéraire. Mot employé dans de très nombreux titres de films ; *Genji monogatari* (Yoshimura, 1952), (*Voyage à Tokyo*, Ozu, 1953), *Ugetsu monogatari (Les Contes de la lune vague*, de Mizoguchi, 1953).

Naniwa : ancien nom d'Osaka : *Naniwa Hika (Élégie d'Osaka)*, de Mizoguchi, 1936.

Ninja : sorte d'espion acrobatique aux pouvoirs surnaturels « ninja-eiga » : films de ninjas. Ex. : *Ninja bugeicho (Les Carnets secrets des ninjas)*, de Nagisa Oshima (1967).

Ninkyo-eiga : « films de chevalerie », expression honorifique appliquée aux films de yakuzas « chevaleresques », ou à certains films de samouraïs.

Nô : théâtre classique noble, remontant au XIIe siècle, jadis réservé à la cour impériale. À l'encontre du kabuki, le nôs a exercé peu d'influence sur le cinéma, car il est peu populaire. (Voir *Le Château de l'araignée* de Kurosawa).

O-bake : fantôme, revenant (voir Bake-mono).

O-bon : fête traditionnelle des morts, se déroulant en été (juillet ou août selon les régions). Période où sortaient les films de fantômes (bake-mono).

Onnagata (ou **Oyama**) : acteur travesti en femme, généralement pour le théâtre kabuki ou nô. Récemment, les travestis sont devenus très à la mode et se rencontrent dans certains cabarets. (*Voir La Vengeance d'un acteur* de Kon Ichikawa).

Cours « Introduction à l'histoire du cinéma »
Capitole, salle Lucienne Schnegg, 14h-17h
Alain Boillat et Pierre-Emmanuel Jaques (Section d'histoire et esthétique du cinéma, UNIL)

Pink (u)-eiga : « film rose », désigne les films érotiques *soft*, surtout des années soixante, dits *erosen* (ligne érotique).

Roman-por(u)no : série ou film de la série roman(tique)-porno(graphique) inaugurée par la Nikkatsu au début des années soixante-dix : Tanaka, Kumashiro, Fujita sont les metteurs en scène les plus renommés de cette série prolifique à petit budget, qui a sauvé un temps la Nikkatsu de la faillite. L'audace de ces films est cependant limitée par l'autocensure (pas de pilosités, ni d'actes sexuels « réels »).

Ronin (lit. « hommes-vagues ») : samouraïs sans maître, errant à la recherche d'un « travail », le plus souvent au XVIe siècle (époque Sengoku) : *Chushingura (Les Quarante-sept rônins)*, *Harakiri* (*Seppuku*), de Kobayashi (1963).

Sake : alcool. Pour désigner ce que les Occidentaux appellent le « saké » (alcool de riz national), les Japonais disent « Nihon-shû » (« alcool japonais »). Avec la bière, boisson omniprésente au Japon, et dans ses films : *Le Goût du saké*, de Ozu (1962).

Samourais : chevaliers de la noblesse guerrière à l'époque féodale. Les samouraïs appartenaient à des clans, ou formaient les leurs, et furent les instruments du pouvoir des Shoguns (cf. ce mot) jusqu'à la restauration impériale de Meiji, où leurs privilèges furent abolis (cf. shizoku).

Seishun-eiga : « film de jeunes(se) ». Genre de films exploitant les clichés sur la jeunesse japonaise et traitant de ses « problèmes », en général commercialement (sexe, violence, etc.).

Sengoku-jidai : « période de Sengoku » (de 1490 à 1600 environ), où le Japon fut plongé dans les guerres civiles et les luttes entre clans. Époque de très nombreux films de samouraïs et historiques (*Kagemusha*, de Kurosawa).

Seppuku : terme correct (d'origine chinoise) pour désigner le harakiri par lequel les samouraïs ou daimyôs (seigneurs) pouvaient s'ouvrir l'abdomen, puis se faire trancher le col par leur assistant, au lieu d'être exécutés comme des roturiers. Titre original du *Harakiri* de Kobayashi (1963).

Shingeki : « nouveau théâtre ». Courant de théâtre « réaliste » adopté de l'Occident pendant l'époque Meiji, et qui influença toute une partie du cinéma japonais. On en trouve encore des traces aujourd'hui. Variante : Shimpa (théâtre de la « Nouvelle École »).

Shinju : « double suicide ». Forme de suicide particulièrement japonaise, par laquelle un couple s'ôte la vie, en général l'un l'autre. Le double suicide peut être considéré comme un acte de révolte contre la société (comme chez Chikamatsu), mais aussi comme une contrainte par cette société à la disparition physique et morale.

Shimpa : « théâtre de la Nouvelle École ». Cf. Shingeki.

Shinto (lit. « la voie de l'Esprit ») : ou « shintoïsme », religion nationale du Japon, vénérant les ancêtres, les éléments naturels, et l'Empereur. Les sanctuaires consacrés au culte shintoïste sont appelés « jinja », par opposition aux « tera » (temples) bouddhistes.

Shogun : forme dérivée de « Sei-I-Shi », désignant les premiers généraux qui allèrent soumettre les barbares dits « Ebisu » (aborigènes du Nord, dont les Ainu sont les derniers descendants). Les shoguns consolidèrent leur pouvoir et finirent par gouverner le Japon tout entier, du XVIIe siècle jusqu'à la restauration de l'autorité de l'empereur Meiji en 1868.

Shomin-geki : (théâtre ou film du « bas peuple »). Genre de films ayant fleuri depuis le muet et jusqu'aux années cinquante, puis ayant progressivement décliné avec le développement économique : Ozu, Naruse et Gosho furent des maîtres du genre avant la guerre, et parfois après. Le genre a survécu dans des « comédies populaires » (type *Toran-San*, série de la Shochiku).

Tatami (du verbe « tatamu » : plier, fermer) : natte tressée qui couvre le sol de la maison japonaise. Élément intérieur normal de tous les films intimistes, en particulier chez Ozu et Naruse.

Tokugawa : nom d'une famille noble originaire du XIIIe siècle, et dont le plus célèbre représentant est Ieyasu (1542-1616), personnage historique présent dans de nombreux films dont *Kagemusha*, de Kurosawa (1980). Nom donné à la période historique (1603-1867) où les Tokugawa avaient le pouvoir (« Tokugawa-jidai », dite aussi « Edo-jidai », d'après l'ancien nom de Tokyo, par opposition à Kyoto, capitale impériale).

Yakuza-eiga (« films de yakuzas ») : genre de film où les yakuzas (gangsters, ou « Mafia japonaise ») ont un rôle de premier plan. La compagnie Toei s'est faite une spécialité de ces films, avec des vedettes comm Ken Takakura et Bunta Sugawara, et des réalisateurs comme Kinji Fukasaku ou Tai Kato. Le genre est actuellement en déclin. (À signaler une production américaine, en collaboration avec la Toei : *The Yakuza*, de Sydney Pollack, avec Robert Mitchum).

Yoshiwara : quartier des plaisirs de Tokyo, lieu de très nombreux films traitant de la prostitution avant 1957, date de sa fermeture « officielle » : *La Rue de la honte (Akasen chitai)*, de Mizoguchi (1956).

Zen : sans doute la plus célèbre des sectes bouddhiques, qui prône l'autodiscipline et la méditation, afin de parvenir au « satori » (éveil spirituel, illumination), et à la compréhension du monde. Bien que la pensée zen ait beaucoup influencé les arts ou la littérature au Japon, peu de films en sont imprégnés.