

Introduction à l'histoire du cinéma



Séance 17 avril 2026

LE CINÉMA JAPONAIS: ÂGE D'OR ET NOUVELLE VAGUE

Prof. Alain Boillat

Unil
UNIL | Université de Lausanne +  cinémathèque suisse
La collaboration

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 régulières dès 1908 (« théâtre filmé »: répertoire du **kabuki**).



Momijigari (Promenade sur les feuillages d'érable, 1899)

– Après une période d'exploitation itinérante, structure industrielle basée sur des *majors* (studios à intégration verticale: production/distribution/exploitation), comme à Hollywood; la première, la Nikkatsu, est fondée en 1912 (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.



– « Le grand tremblement de terre de Kanto » (1^{er} septembre 1923), qui provoqua la destruction des studios, des salles et des copies, restreint la connaissance sur les quinze premières années de la période muette du cinéma japonais.

- 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 inscription du cinéma dans la tradition orale des spectacles vivants (voix vive dans la salle) jusqu'au milieu des années 1930 (1^{er} film 100% parlant en 1931, *Mon Amie et épouse*, Heinosuke Gosho), dans la continuation des pratiques traditionnelles (*kabuki*, *bunraku*): figure starifiée du **benshi**.

« Dans la salle de projection, quatre ou cinq imitateurs professionnels, les doubleurs, se partagent les rôles pour réciter les dialogues. Les films japonais n'ont pas besoin d'intertitres et, effectivement, les films produits avant 1920 n'en comportent pas. Il va sans dire que ces films sont accompagnés de musique traditionnelle, comme au théâtre.

[E]n revanche, [...] une seule personne, le **benshi**, accompagne les films occidentaux, pour dire les dialogues et expliquer l'histoire et les situations. Au Japon, cet art du commentateur se développe singulièrement. Pour la musique, la salle engage un orchestre à l'occidental, composé de violons, d'un piano, de trompettes, etc. »

Tadao Sato, *Le Cinéma japonais, tome I*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997 [1995], p. 11.



– À quelques exceptions près (*Une page folle*, Teinosuke Kinugasa, 1926), diffusion des productions nippones restreinte au marché national (haut degré de fréquentation en salles), ce jusqu’au début des années 1950 (découverte progressive en



– Le cinéma des « grands maîtres » de la période classique est majoritairement en noir et blanc jusqu’aux années 1960 (importance des clairs-obscurs et des ombres).

Premier film en couleurs: *Carmen revient au pays* (Keisuke Kinoshita, 1951).



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



Une généralisation du parlant différée: facteurs économiques et de contrôle idéologique par un gouvernement nationaliste et militariste

« À la suite des dégâts causés par le tremblement de terre de 1923 et du coût de restauration/rachat des équipements de projection, les salles n'ont pas les moyens d'investir dans le matériel permettant de diffuser les films en parlant [...]. Qui plus est, hors des grandes villes comme Tokyo ou Osaka les salles de cinéma ne disposent pas d'installations électriques permettant la diffusion d'un film en 24 images par seconde et sont encore équipées de projecteur manuel [...]. Par ailleurs, l'importance des *benshis* est maintenue artificiellement par la pression forte de la corporation et l'instrumentalisation que la censure peut en faire. En effet, si un aspect du film semble problématique à la censure, elle peut le pondérer en modifiant sa signification grâce au texte du *benshi*. » (p. 36-37).

« La censure s'applique en Corée [occupée par le Japon de 1910 à 1945] comme sur le reste du territoire japonais; c'est-à-dire qu'en 1925 les cinéastes doivent présenter le script de leur film avec le texte du *pyongsa* (équivalent coréen du *benshi* japonais). » (p. 42).

Frédéric Monvoisin, *Cinémas d'Asie, d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Armand Colin, 2025.

27.09.1940: le Japon signe le pacte tripartite avec l'Allemagne nazie 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 de 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)

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 • Shintohto (jusqu'en 1961)

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



Nikkatsu



Shochiku



Toho

Société majoritairement détenue par la Toho: Kurosawa Productions Co dès 1959 (*Yojimbo*, 1961)



Daei

Rashômon, *Contes de la une vague après la pluie*



Toei



Cinéma populaire:
le «Tokusatsu» (films à
effets spéciaux)

Les films de monstres géants
(*kaiju eiga*) dès *Godzilla*
(Inoshiro Honda, 1954)



Destruction urbaine, démesure de la menace venue de la mer (jeux d'échelle), monstre « atomique », catastrophe issue de la science (mais détruite grâce à une arme absolue) – question de l'éthique scientifique –, mobilisation de l'armée, scènes de masses, discussions entre gouvernants et politiciens, communauté de scientifiques...

« [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.





Références indirectes à la bombe atomique dans le cinéma
d'auteur: *Vivre dans la peur* (Akira Kurosawa, 1955)



Hiroshima (Hideo Sekigawa,
1953)

Les Enfants d'Hiroshima (Kaneto Shindo, 1952)

Les années 1950 – ouverture à l'Occident

« [L]es expériences malheureuses [d'exportation durant les années 1930] laissent croire aux Japonais que leurs créations sont bien inférieures à celles de l'Europe ou des Etats-Unis. Même si certains d'entre eux jugent excellents à l'échelle mondiale les principaux films d'Ozu ou de Mizoguchi, ces films, traitant dans un style lent et avec peu d'action des mœurs et sentiments propres à la culture japonaise, ne leur semblent pas pouvoir être appréciés par des étrangers. [...] Si *Rashômon* est présenté au Festival de Venise, c'est uniquement grâce à l'insistance d'un importateur italien, d'ailleurs Kurosawa n'en a même pas été avisé.

[...]

L'année suivante, en 1952, le Festival de Venise récompense Mizoguchi pour *La Vie d'O'Haru, femme galante*, tandis que le Festival de Cannes prime le caméraman Kohei Sugijama pour *Le Roman de Genji* de Yoshimura. Puis, en 1954, *La Porte de l'enfer* de Kinugasa reçoit la Palme d'Or à Cannes ».

Tadao Sato, *Le Cinéma japonais, tome II*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997 [1995], p. 39-40.



Années 1950: reconnaissance internationale

Rashômon (Akira Kurosawa, 1950),

La Vie d'O'Haru, femme galante (Kenji Mizoguchi, 1952)

La Porte de l'enfer (Teinosuke Kinugasa, 1954)



En dépit de son succès critique au Japon et des prix remportés (en 1959, six Prix de la revue *Kinema Junpō*), **Yasujirô Ozu** découvre plus tardivement en Occident, en France à la toute fin des années 1970 avec *Le Voyage à Tokyo* (réalisé en 1953), son 46^{ème} film



Rashômon a été projeté dans le cadre du cours de Valentine Robert du 15 mars 2025.



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

KUROSAWA:

- Constance d'une réflexion humaniste;
- Influence marquée 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 Samourais* (1954) et *Yojimbo* (1961). »

Tadao 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 samourais* et *Yojimbo*, où il perpétue la figure de fanfaron grossier et arrogant.

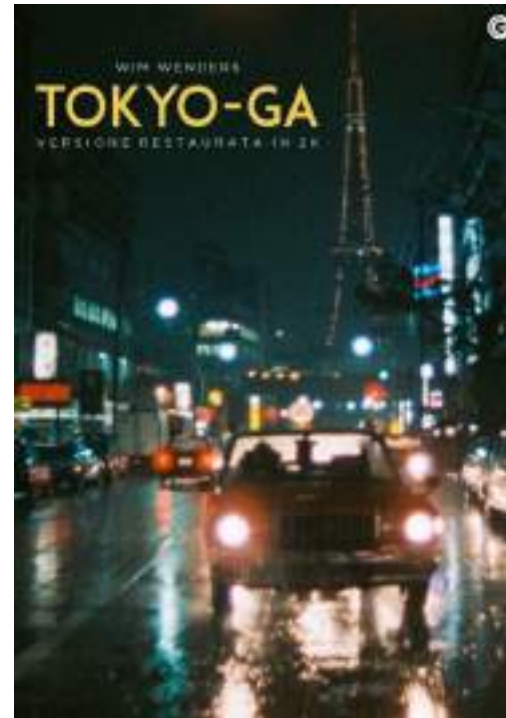


Kabuki

La période « classique » au Japon: cinq cinéastes majeurs

- **Yasujirô 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 des chrysanthèmes tardifs* (1939), *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 samourais* (1954), *La Forteresses cachée* (1957), *Kagemusha* (1980),...
- **Mikio NARUSE:** *Le Repas* (1951), *Derniers chrysanthèmes* (1954), *Nuages flottants* (1955),...
- **Kinuyo TANAKA:** *Maternité éternelle* (1955), *La Nuit des femmes* (1961),...





Tokyo-Ga

documentaire de Wim Wenders commandé par l'émission *Cinéma, cinémas* en 1982, sorti en salles en 1985; musique minimaliste à boucles électroniques de Laurent Petitgrand

Wim Wenders, cinéaste associé à un cinéma de la « modernité » qui s'est beaucoup réclamé de Ozu: *L'Angoisse du gardien de but au moment du penalty* (1972), *Alice dans les villes* (1974), *L'Ami américain* (1977), *L'État des choses* (1982), *Paris Texas* (1984)...





Présence régulière du train chez Ozu, intégré au paysage.

Dans *Printemps tardif* (1949), trajet de la ville côtière de Kamakura à Tokyo. Ouverture de *Printemps précoce* (1956): habitation du couple situé à proximité des voies, trajet matinal des employés.

Entretien du chef opérateur **Yûharu Atsuta** dans *Tokyo-Ga*.

Introduction par Wenders en voix over:

« Au fil des ans, Yasujirô Ozu a réduit radicalement le vocabulaire de son langage cinématographique [...] pour finalement ne plus tourner que des plans fixes du niveau de l'œil de quelqu'un assis sur le sol, et toujours avec un unique objectif, le 50 ».



« 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. La caméra n'effectue que très rarement des mouvements [...]. Dans ses derniers films, rares sont les fondus enchaînés [...], la seule ponctuation que s'autorise Ozu est le cut. Ozu renonça à de nombreuses techniques cinématographiques des autres cinéastes. Dès 1930 il se mit progressivement à limiter son choix d'objectif (Ozu comme Bresson n'utilisait que l'objectif 50 mm ».



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

Donald Richie, *Ozu*, Genève, Éditions lettre du blanc, 1980, p. 109 (ma trad.).



OZU Yasujirô

– Thématique restreinte au cercle familial, à la vie domestique, et en particulier aux relations intergénérationnelles (trois générations dans *Voyage à Tokyo*), saisies à travers des « petits riens » du quotidien;

– Déclinaison de motifs similaires d'un film à l'autre (thématique du mariage arrangé de *Printemps tardif*, 1949, repris dans *Fin d'automne*, 1960, avec la même actrice Setsuo Hara), voire auto-remakes (*Voyage à Tokyo*, 1953, comme une suite d'*Eté précoce*, 1951; *Bonjour*, 1959, remake de *Gosses de Tokyo*, 1932; *Herbes flottantes*, 1959, remake d'*Histoire d'herbes flottantes*, 1934);

– Fidélité à un studio, la Shochiku (51 de ses 54 films depuis 1927), avec caméraman ATSUTA – l'une des exceptions: *Herbes flottantes* pour la Daei en 1959, avec le chef opérateur Kazuo MIYAGAWA;

– Accent sur les personnages (représentés souvent sur une période assez longue permettant de saisir une lente évolution) plus que sur l'intrigue:

« Les critiques japonais [...] ont raison de dire que les films d'Ozu n'ont pas d'action violente [...]. Pourtant, ils ne sont pas lents. En fait, les personnages d'Ozu et son tempo sont en parfaite synchronisation avec ce système temporel qu'il a créé. [...] C'est un temps psychologique [...]; sous ce monde se cache la violence potentielle contrariée du système familial japonais ».

(Joseph L. Anderson et Donald Richie, *The Japanese Film: Art and Industry*, Rutland/Tokyo, Charles E. Tuttle, 1965 [1959], p. 360-361) (ma trad.).



Le cinéma d'Ozu selon Noël Burch: quelques traits caractéristiques à partir de 1933 (*Femme de Tokyo*)

Noël Burch, *Pour un observateur lointain*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1979

- Refus délibéré des raccords de regard (direction) dans les champs/contrechamps: discontinuité; autre mode d'inclusion du spectateur dans la diégèse;
- Systématisation du raccord à 180 degrés (sans prise en compte de l'axe de jeu);
- Décentrement sur des éléments inanimés: « *Pillow shots* » selon Burch; « natures mortes » qui suspendent le récit, importance des éléments du décor;
- Traitement du récit: distendu (temps morts), canevas minimaliste.



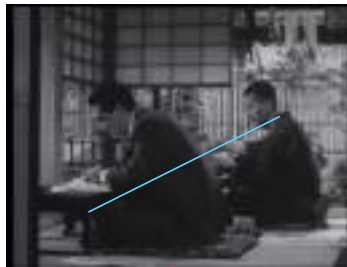
晩春

Printemps tardif (Yasujirô Ozu, 1949)

Ouverture du film (séquence de la cérémonie du thé qui pose le contexte social): les ponctuations descriptives



Printemps tardif:
un non-respect systématique de la règle de « l'axe de jeu »



Raccords de regard invariablement « faux »



**L'organisation de l'espace domestique:
des corps inscrits dans le décor de la maison traditionnelle japonaise**



Shoji: cloison coulissante en papier
translucide dans un cadre de bois
Sol délimité par des tatamis







**Intérieurs et extérieurs:
des espaces très composés**





Représentation de théâtre nô: le spectacle déplacé dans le public



Au retour du théâtre, elle prend un autre chemin; l'une des rares séquences avec mouvements d'appareil (plus rapide pour elle qui s'éloigne).

Obstacle à l'émancipation personnelle: la dévotion complète de la fille à son père. L'abnégation muette est ensuite de son côté, lorsqu'il lui fait croire qu'il envisage de se remarier.



Sérénité et distance



Le paysage-symbole: simplicité zen de l'art traditionnel du jardin japonais



Voyage à Kyoto, père et fille

Le jour du mariage:
un époux qui
demeure hors-
champ au profit de
la seule relation
père-fille



Lieux vides, absence



Une unique mention sur la tombe d'Ozu à Kamakura: le kanji « mu » (vide, néant)





Discussion amicale facilitée par les verres de saké



Finale: la solitude de l'aîné

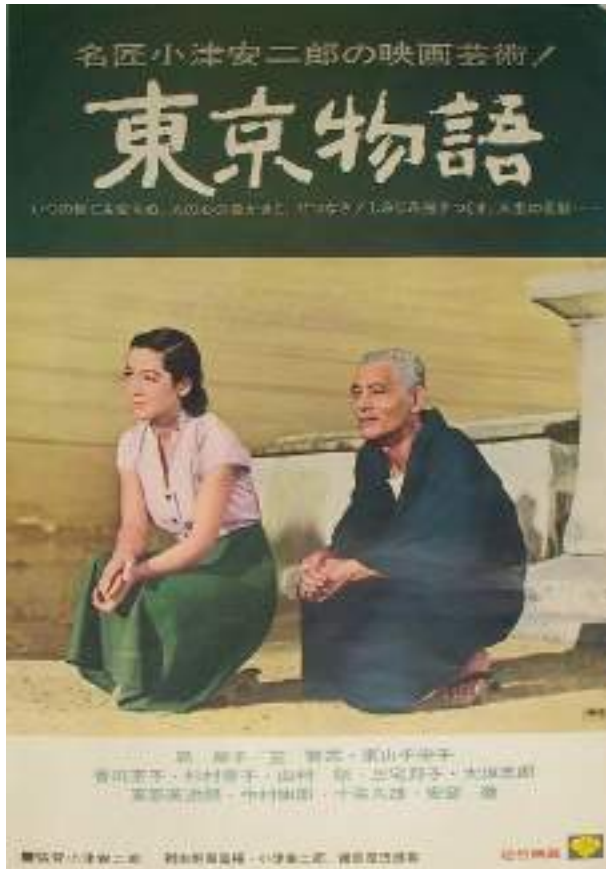




***Voyage à Tokyo (Tokyo monogatari, 1953)* – découvert à la fin des années 1950, il marque une génération de cinéastes-auteurs – sortie française en 1978**

Le père est interprété par Chishū Ryū, omniprésent chez Ozu pour incarner des personnages d'âges variables; Setsuko Hara dans le rôle de la belle-fille: actrice dans *Printemps tardif* (1949) et *Été précoce* (1954) – Setsuko Hara interprète à trois reprises un personnage prénommé Noriko; ce n'est pas le même personnage d'un film à l'autre, mais une variation sur le motif de la jeune fille « pure ».





Un couple de retraités habitant la ville côtière du sud d'Onomichi se rend à Tokyo pour un séjour chez leurs enfants.

Le fils est pédiatre, leur fille tient un salon de coiffure. Les parents imaginaient que leurs enfants avaient un meilleur statut social. Leur venue provoque en fait une gêne dans la vie quotidienne des familles, et seule Noriko (Setsuko Hara), veuve de leur fils mort à la guerre, peut leur consacrer du temps.

Leurs enfants, pour se débarrasser d'eux, leur offre un séjour dans la ville balnéaire d'Atami, mais en raison de l'agitation nocturne ils l'écourtent et reviennent à Tokyo, où les enfants ne peuvent guère les accueillir.

Le couple se rend ensuite à Osaka voir leur fils cadet, mais l'épouse retraitée tombe malade pendant le long trajet en train; elle mourra peu après leur retour chez eux, et la cérémonie funèbre est l'occasion d'échanges et de déchirements entre les membres de la famille.









Effet marquant des plans rapprochés au vu de leur rareté













Situation finale parente de la situation initiale de *Printemps tardif*, avec le père interprété par Chishū Ryū et Setsuko Hara jouant Noriko, la (belle-)fille dévouée, mais ici elle retourne à Tokyo après quelques jours; le beau-père la remercie pour son accueil et l'enjoint à oublier leur fils et à se remarier.

La thématique de la désagrégation des liens familiaux traverse la filmographie du cinéaste, de *Il était un père* (1942) à *Été précoce* (1951).



- 165 — *Les bâtiments d'une école primaire.
On entend une chorale enfantine.*
- 166 — *Une colline qui domine la mer.
Des écoliers, dispersés dans la verdure, dessinent d'après nature.
Tout en les surveillant, Kyôko jette un coup d'œil à sa montre,
puis court regarder en contrebas.*
- 167 — *La voie ferrée au pied de la colline.
Le train de Tokyo s'approche.*
- 168 — *La colline.
Kyôko le suit tristement du regard.*
- 169 — *Le train qui continue sa course.*
- 170 — *A l'intérieur d'un wagon.
Noriko regarde mélancoliquement par la fenêtre.*
- 171 — *Les collines d'Onomichi, vues de la fenêtre.*
- 172 — *L'intérieur du wagon.
Noriko porte à son oreille la montre de Tomi et s'abîme dans
des pensées nostalgiques.
On entend siffler le train.*
- 173 — *La maison des Hirayama.
Shûkichi est assis, seul, sur la véranda, et regarde la mer dans
le lointain.
Aujourd'hui encore, la voisine vient à la fenêtre et entame la
conversation.
Vous devez vous sentir bien seul maintenant qu'ils sont partis...
SHÛKICHI : Ma foi...
LA VOISINE : Tout a été si brusque...
SHÛKICHI : Oui... C'était quelqu'un qui n'en faisait jamais qu'à sa
tête, mais si j'avais su ce qui allait se passer, je me dis que j'au-
rais dû me montrer plus gentil avec elle tant qu'elle était encore
en vie...
LA VOISINE : ...
SHÛKICHI : Quand on se retrouve seul, les jours paraissent soudain
plus longs...*

76

- LA VOISINE : C'est vrai, et tout cela est bien triste pour vous...
Elle s'éloigne sur ces derniers mots.
- SHÛKICHI : Ma foi...
Seul à nouveau, il regarde la mer et pousse machinalement un
profond soupir.
- 174 — *La mer.
Au loin, passe le petit bateau à vapeur qui dessert les différen-
tes îles.*
- 175 — *La véranda.
Shûkichi contemple distraitement la scène.*
- 176 — *La mer.
Les toussotements du bateau à vapeur s'éloignent comme dans
un rêve.
C'est un après-midi de juillet sur la Mer Intérieure.*



L'épilogue d'un mélodrame en sourdine
– Yasujiro Ozu, *Le Voyage à Tokyo*, Paris, POF, 1987

Une narration elliptique visant la dédramatisation

« [...] les éléments qu'Ozu élimine sont souvent précisément ceux sur lesquels s'articulent les films américains – ces moments d'émotion intense liés à des événements tels que les retrouvailles, les mariages ou la maladie [...]. Les stratégies d'Ozu s'ancrent dans des éléments de la tradition esthétique japonaise, [pare exemple] la mise en retrait du drame [*deemphasis of drama*] et l'omission d'éléments de l'intrigue dans les œuvres théâtrales [...]. »

David Desser, « Introduction », dans *Tokyo Story*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 7 (ma trad.).





Dernier caprice (Kohayagawa-ke no aki), Yasujirô Ozu, 1961



Ozu réalise – sur 57 films réalisés depuis 1927 – ses six derniers films en couleurs (1958-1962)

Dernier caprice (Yasujiro Ozu, 1961)

Plan 1



Plan 2



Plan 3



Plan 6





La Vie d'Oharu, femme galante (1952): étagement des personnages dans la profondeur du champ

Souffrances d'une mère dans *La Vie d'O'Haru, femme galante*



La loi du Père

La femme comme
marchandise



L'amour « vrai » puni par la Loi,
ou la cause de la chute



Un finale qui sacralise
la femme souffrante

Le rôle des extérieurs dans un cinéma de studio (*Les Amants crucifiés*, 1954)



Le récit des *Contes de la lune vague après la pluie* (*Ugetsu Monogatari*, 1953):
le potier et son ami quittent la campagne pour la ville



Le récit des *Contes de la lune vague après la pluie*

Genjuro, le potier séduit et ensorcelé par un fantôme



Tobei, devenu samouraï par usurpation



Tous les deux
retournent dans leur village
après avoir pris conscience de la
vanité de leurs ambitions



L'épouse de Genjuro, tuée par des bandits



L'épouse en fantôme le jour de son retour

L'épouse de Tobei, tombée dans la prostitution





1^{er} long métrage en tant que réalisateur: *La Légende du grand Judo*, 1943

« 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).



Les deux mêmes acteurs dans le film précédent de Kurosawa, *L'Ange ivre* (1948)

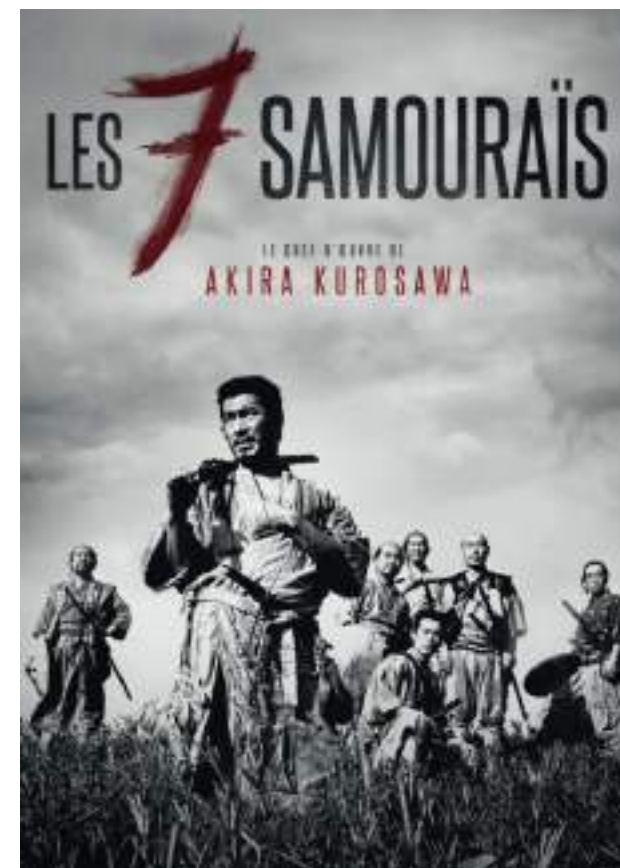


Chien enragé (1949): entre « néo-réalisme » et « film noir »

- 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**.

« 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 Samourais de Akira Kurosawa*, Crisnée, Yellow Now, 2013, p. 37.





Sanjuro (1962), suite réalisée par Kurosawa

Le héros cynique de *Yojimbo/ Le Garde du corps* (1961)

Parentés avec les genres suivants: chanbara, film de gangsters, comédie et western



Le chanbara, une longue tradition du cinéma nippon

[...] un sous-genre cinématographique, parfois impur, au sein d'une catégorie plus large [*jidai-geki*], typiquement japonaise; [...] les excès chorégraphiques d'affrontements spectaculaires inspirés du *kabuki*, mais aussi la rigueur martiale aux résonances éthiques profondes; la figure, tantôt historique, tantôt mythique, du guerrier féodal, avec ou sans maître, et les motifs qui lui sont associés; un simple bruitage enfin, « chan-chan bara-bara » que font les lames qui s'entrechoquent [...].

Morgan Bréthinier, Simon Daniellou, Yannick Kerneç'h, « Introduction », dans *Découpes du chanbara. Motifs, mythes et modernités du film de sabre japonais*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2023, p. 11.



Daisuke **ITO**
Le Serpent,
1925



Kenji **MISUMI**
Tuer!, 1962;
Zaitochi, le masseur aveugle, 1962 –
série de 22 films jusqu'à 1972



Masaki **KOBAYASHI**
Seppuku, 1962



Eiichi **KUDO**
13 tueurs, 1963



Hideo **GOSHA**
Goyokin, l'or du shogun, 1969



Kenji **MISUMI**
Série *Baby Cart*, 6
films entre 1972 et
1974, d'après
Kazuo Koike

Exacerbation de l'entrée en scène du héros



« Fort de la combinaison harmonieuse de tous [les] ingrédients, scénario, interprétation, scénographie et lumière [Kazuo Miyagawa], 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.



Introduction aux enjeux narratifs

Cadrage du spectacle: l'observateur distancé





Sanjuro retourne au bourg pour sauver l'aubergiste, son allié: souffle du vent, volutes de fumée, inscription de l'action dans la profondeur du champ, centralité de la rue qui accueille les duels et combats

Transitions
par volet à bord net
(*Yojimbo*)



Sanjuro et la maîtrise de l'espace: mise dos à dos des deux clans (celui du brasseur de saké et celui du marchand de soie)



Yojimbo (Le Garde du corps, 1961)



Déplacement de l'intrigue par Sergio Leone dans le genre du western, *Pour une poignée de dollars* (1964)

Personnages interprétés par T. Mifune (*Rashômon*, *Les 7 samourais*, *Yojimbo*): contrepoint comique au drame, distance, désinvolture apparente, auto-mise en scène



Per un pugno di dollari (Pour une poignée de dollars, Sergio Leone, 1964)

Les Sept Samouraïs

de Akira Kurosawa



Du Japon à Hollywood: remakes « westerniens »

→ *The Mandalorian*, épisode 4 (Jon Favreau, 2020)



Rashômon, 1950



L'Outrage, Martin Ritt, 1964



Yojimbo (1961)

→ *Pour une poignée de dollars*
(Sergio Leone, 1964)

→ *Sukiyaki Western Django*

(Takashi Miike, 2007)



Parmi toutes les étapes intermédiaires, celles qui sont parvenues jusqu'à nous sont un court synopsis de 13 pages daté de mai 1973, *The Star Wars*, et une continuité dialoguée de 146 pages intitulée *Star Wars* en date de juillet 1974. Leur étude, menée comparative-ment à celle du script de 251 pages achevé le 15 mars 1976 qui a servi au tournage, permet de voir les intentions de l'auteur se cristalliser graduellement, les personnages apparaître, disparaître, se transformer, les situations se déplacer dans le cours de l'intrigue..., bref, de pénétrer dans l'intimité du processus créatif.



Commentaire du synopsis de mai 1973

Tom Stempel a fait ressortir que Lucas, dans ce premier essai maladroit, avait emprunté l'essentiel du matériau dramatique à l'un de ses cinéastes favoris : «Le récit s'inspire principalement de *La Forteresse cachée*, un film japonais d'Akira Kurosawa de 1959. (...) L'intrigue du film est le voyage, hors de la forteresse cachée, d'une princesse et de son or à travers un territoire ennemi jusqu'à une contrée amie¹.» Il note une autre similitude : «Le film de Kurosawa, se passant en pleine guerre dans le Japon féodal, s'ouvre avec deux paysans que nous suivrons tout le long du film au fur et à mesure qu'ils sont impliqués dans les aventures de gens d'une classe sociale supérieure à la leur².»

Pierre Jenn, *Techniques du scénario*, Paris, FEMIS, 1991
(Tom Stempel, *Framework*, 1988)

Akira Kurosawa et les (co)productions en dehors du Japon

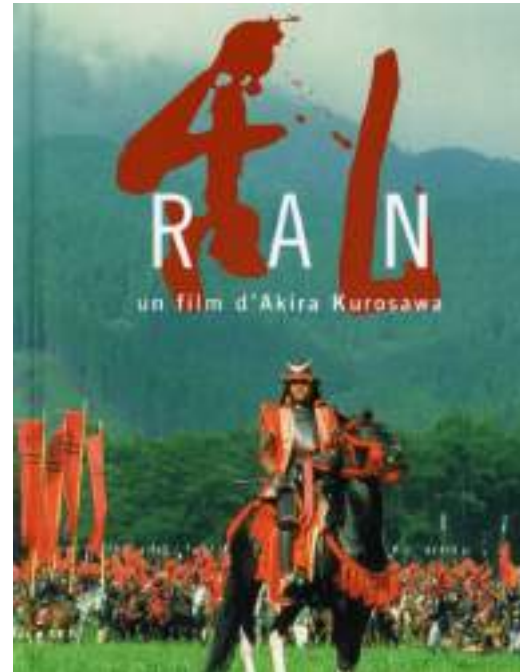


Co-production avec l'Union soviétique (1975)



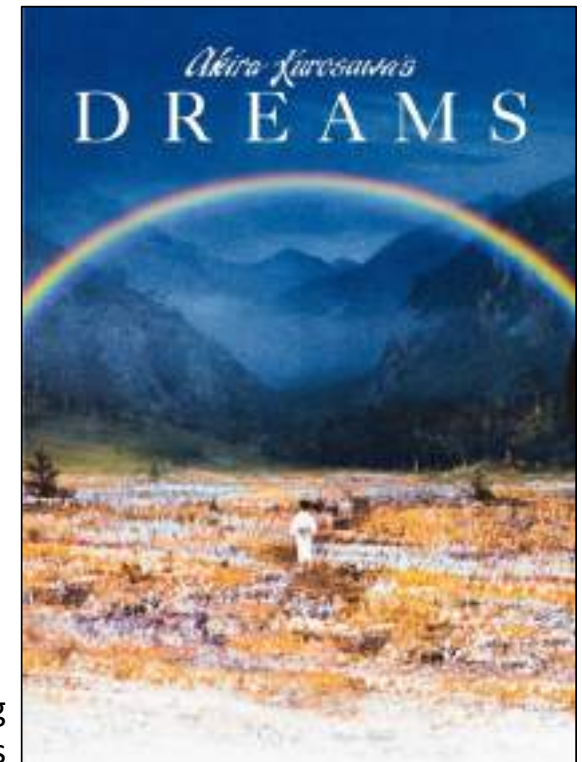
Kagemusha (1980)

20th Century Fox / Tôhō
Coppola et Lucas
producteurs exécutifs de
la version internationale
Oscar 1981: meilleure
direction artistique et
meilleur film étranger



D'après *Le Roi Lear* de
Shakespeare
Projet lancé grâce au
producteur français Serge
Silberman

Coproduit avec Steven Spielberg
et George Lucas
1990



Festival International de Locarno, 1983



Préface

Dans les milieux — restreints — de la nipponophilie, 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 rapports 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'œuvre dans son ensemble nous échappait physiquement, à cause de la rareté des projections qui lui étaient consacrées.

Pardoxalement, c'est en dehors des Cinémathèques, au Festival de Locarno, qu'a lieu la première rétrospective européenne substantielle (vingt films) de l'œuvre 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



Naruse inscrit ses films (comme Ozu) dans le « *shomin-geki* », genre consacré aux drames ordinaires de la petite bourgeoisie qui lui est contemporaine. Veine plus mélodramatique qu'Ozu.

[...]

Préface par Max Tessier (1983)

La représentation des personnages féminins

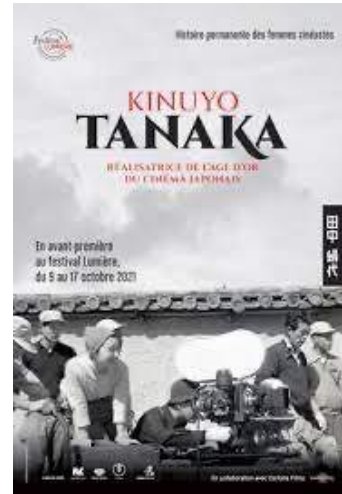
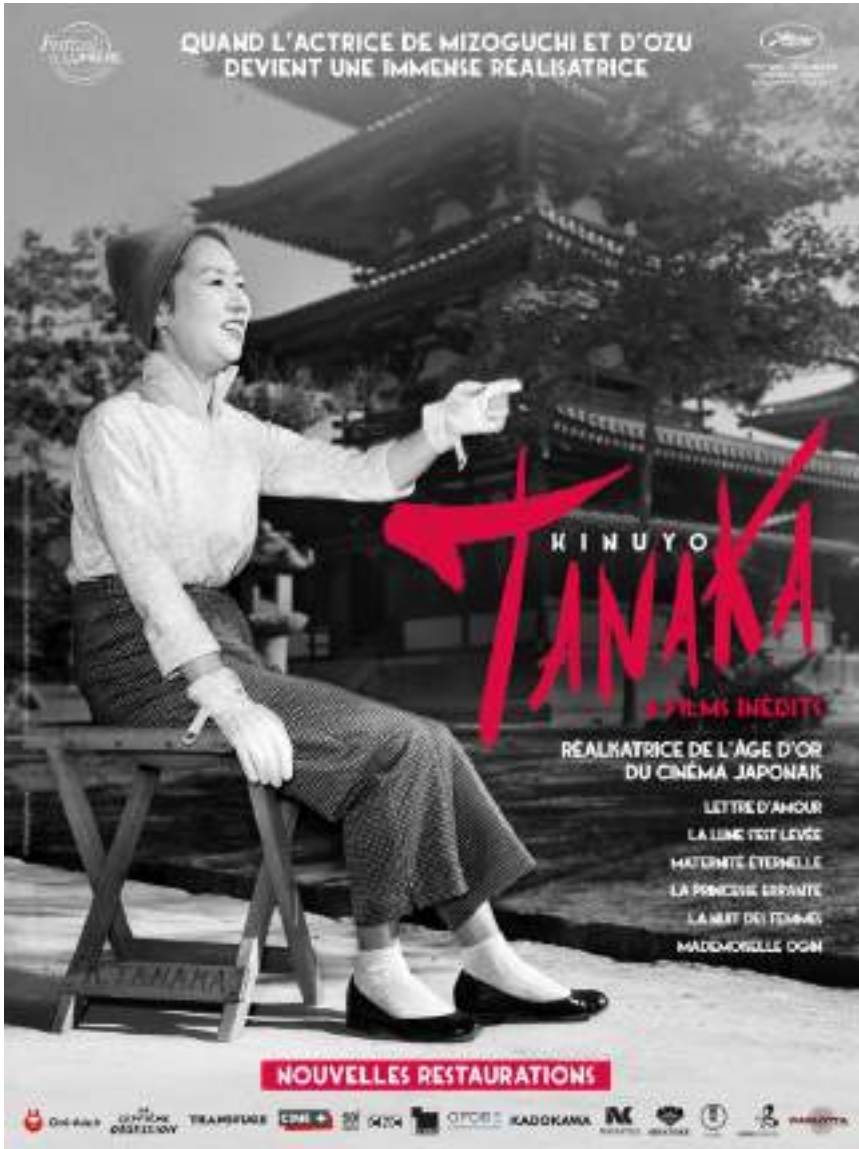
« **Ozu** [...] parvint à épurer la forme du « shomin-geki » [...] en se démarquant d'une approche larmoyante des personnages féminins. Il nous les montre constatant que leur sort représente ce qu'elles peuvent obtenir de mieux dans la vie, comme dans *Printemps tardif* (*Banshun*, 1949), et ignorant 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.

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



Quand une femme monte les escaliers, Mikio Naruse, 1960

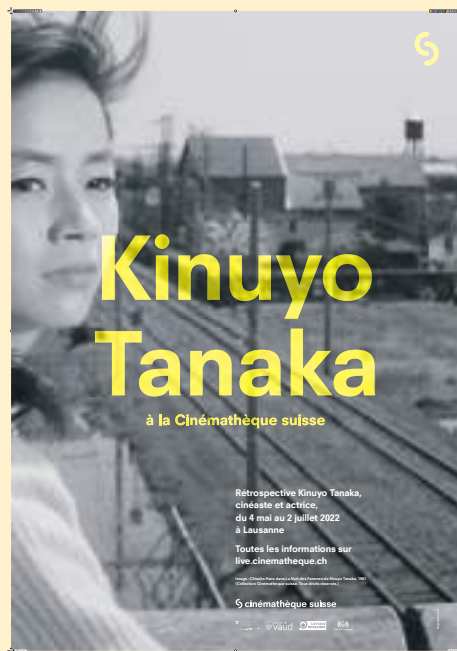




Dans *Contes de la lune vague après la pluie*, Kinuyo Tanaka interprète l'épouse du potier ensorcelé.

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





	Cinéma suisse (1961-85) - v.o. s.t.fr. - DC (M18)	Séance(s)
	La Nuit des femmes Japon - 1961 - 85' - v.o. s.t.fr. - DC (M18) De Kinuyo Tanaka Avec Chisako Hara, Akemi Kita, Yosubei Natsuki	Je 16 avril 14:30 CAP 2

Rétrospective « Kinuyo Tanaka, réalisatrice de l'âge d'or du cinéma japonais », Festival Lumière, Lyon, octobre 2021, section « Histoire permanente des femmes cinéastes ».

Reprise à la Cinéma suisse en en mai-juin 2022; édition DVD/Blu-ray par Carlotta Films et diffusion en salles dès février 2022.



Tanaka: six longs métrages en tant que réalisatrice

Apprentissage sur le tournage de *Frère et sœur* (1953) de Mikio Naruse, qui l'a soutenue 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 Ozu, elle rejoint la Nikkatsu.



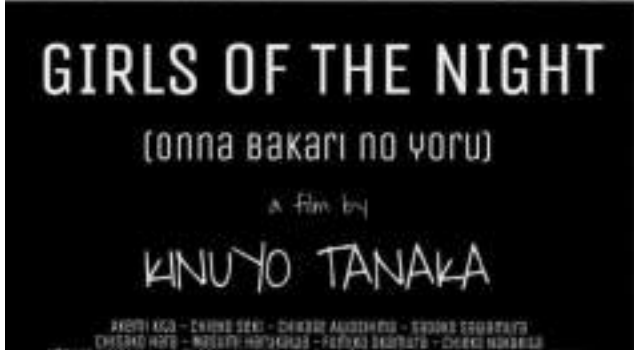
-
- *Maternité éternelle* (1955), d'après Fumiko Nakajo, personnage d'une poétesse qui souffre d'un cancer du sein et subit une amputation (divorce, ambition poétique, corps féminin et son image)
 - *La Princesse errante* (1960), 1^{er} film en couleurs pour la Daei, superproduction historique en costumes 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, la 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 16^{ème} siècle, Shochiku.



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.





La Nuit des femmes (Onna bakari no yoru [Une nuit entre femmes], Kinuyo Tanaka, 1961)

Kinuyo Tanaka était la vedette du film *Femmes de la nuit (Yoru no onna tachi, Kenji Mizoguchi, 1948)*

Drame sociale en prise sur son époque.

Le dynamisme, la résistance de la protagoniste toujours sur le fil consono avec la thématique de la délinquance juvénile présente dans les films de la Nouvelle vague japonaise (Yoshida, Oshima)









Tout le monde est sorti.
Tu peux apporter ça à Mme Tanabe ?





Ne mets pas ta serviette dans la baignoire.



Et nettoie-la dès que tu auras fini.













Défier le machisme ordinaire





Violence entre femmes



Cruauté des ouvrières jalouses qui se pensent en femmes « légitimes »: supplice à la bougie pour la punir





Une lettre qui fait resurgir le passé interdit et met fin à une relation amoureuse sincère (situation plus typiquement mélodramatique)

Épilogue: Kuniko devient pêcheuse et participe au sein d'un collectif à la collecte d'algues, forme d'indépendance et de contact avec la nature (elle a un masque et ne plonge pas en apnée comme les « ama », chercheuses d'ormeaux, mais la parenté avec ce métier inscrit dans une forte tradition féminine connote son indépendance).



Les cinéastes japonais « classiques » au-delà de l'âge d'or des années 1950

- Kenji MIZOGUCHI (1898-1956), dernier film: *La Rue de la honte* (1956)
- Yasujirô OZU (1903-1963), dernier film: *Le Goût du saké* (1962)
- Kinuyo TANAKA (1909-1977), dernier film comme réalisatrice: *Mademoiselle Ogin* (1962)
- Mikio NARUSE (1905-1969), dernier film: *Nuages épars* (1967)
- Teinosuke KINUGASA (1896-1982), env. 120 films entre 1920 et 1966
- Keisuke KINOSHITA (1912-1998), 50 films entre 1939 et 1988
- Akira KUROSAWA (1910-1998), dernier film (30^{ème}): *Madadyo* (1993)
- Kon ICHIKAWA (1915-2008), films de 1946 à 2006



Années 1960: alors qu'Akira Kurosawa est un « classique » produit par les grandes sociétés, une nouvelle génération émerge

La Nouvelle vague japonaise et le déclin des majors

(Oshima, Shinoda, Masamura, Teshigahara, Shindô, Yoshida, Imamura,...)



L'île nue (1960) et *Onibaba* (1964)
de Kaneto Shindô



La Femme des sables (1964) et
Le Visage d'un autre (1966) de
Hiroshi Teshigahara

1. Révolution à la Shochiku : Oshima, Yoshida, Shinoda

Au début des années 1960, la société japonaise avait déjà beaucoup changé ; la reprise économique était entamée et allait exploser après les Jeux olympiques de Tokyo, en 1964. Les jeunes intellectuels étaient passionnés de littérature, d'art et de cinéma étranger, et les idées de la gauche intellectuelle française avaient en particulier une certaine influence auprès d'eux. Au sein de la Shochiku, présidée par Shiro Kido qui avait une réputation de dictateur à la Louis B. Mayer, de jeunes scénaristes et assistants nés au tournant des années 1930 rongeaient leur frein en attendant leur heure. Ils avaient pour nom Nagisa Oshima (né en 1932), Kiju Yoshida (né en 1933) ou Masahiro Shinoda (né en 1931) et avaient fondé une revue où ils critiquaient l'académisme de leurs aînés à la Shochiku (Ozu, Kinoshita), tout en déclarant leur profonde admiration pour Godard, Truffaut, Resnais, Antonioni et ce nouveau cinéma qui venait d'Europe. Après de longues années d'assistanat, la Shochiku, qui sentait le vent tourner en faveur de la jeunesse, leur permit de passer à la réalisation. **Nagisa Oshima**, sans doute le plus radical des trois, fit ses débuts en 1959 avec *La Ville de l'amour et de l'espoir* (*Ai to kibo no machi*), mais son premier coup d'éclat fut *Contes cruels de la jeunesse* (*Seishun zankoku monogatari*, 1960) dont les héros étaient un jeune couple extorquant de l'argent à des automobilistes naïfs attirés par la fille (Miyuki Kuwano). Le film fit scandale mais rapporta beaucoup d'argent à la Shochiku. Et surtout, il imposa une écriture nouvelle et créative, dans un CinemaScope inventif et un montage moderne, révolutionnaire à l'époque.

Max Tessier et Frédéric Monvoisin, *Le Cinéma japonais*, Paris, Armand Colin, 2016 [3^{ème} édition augmentée et actualisée], pp. 84-85.



Oshima, chef de fil de la Nouvelle vague japonaise

« *À 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.



« Trilogie de la jeunesse » de Nagisa Oshima en 1959-1960 à la Shochiku – peinture d'une jeunesse marginalisée dans la société japonaise, rebelle et violente:

- *Une ville d'amour et d'espoir*
- *Contes cruels de la jeunesse*
- *L'Enterrement du soleil*

Deux films tournés en
Scope (2.35) couleurs

Oshima surfant sur la vague de la « génération du soleil »

« Initiée par le monumental et très polémique succès d'un roman (*La Saison du soleil* de Shintaro Ishibara) et de son immédiate adaptation cinématographique [Takumi Furukawa, 1956], une mouvance nouvelle [le *taiyozoku*, « la génération du soleil »] inondait alors le public de frasque d'une jeunesse désœuvrée, turbulente et immorale, dont l'affirmation passe par la transgression. [...]

Si ses **Contes cruels de la jeunesse** empruntent aux œuvres issues du *taiyozoku* de nombreux motifs thématiques, leur romantisme vire sordide, et la splendide mise en scène mêle sensualité et rudesse en un même regard cru. Le couple d'enfants perdus magnifiques dont Oshima filme en fataliste mélancolique la déchéance y échange [...] les gifles comme les baisers [...]

Julien Gester, « Passions juvéniles. Les années Shoochiku », livret Carlotta Films, 2007, p. 9.





Générique de *Contes cruels de la jeunesse* (1960) sur fond de coupures de presse.

« Il faut briser l'illusion que cette manière de raconter une histoire sur un ton uniforme, comme dans les romans naturalistes, constitue l'essence même de cinéma, et prouver qu'une fiction téméraire et une structure libre, sont, elles, le propre de l'art cinématographique. Ensuite, **il faut briser le naturalisme de chaque plan, et aussi lors du montage.** »

Nagisa Oshima, « Observations sur <le lion endormi> Shochiku Ofuna » (août 1959), repris et traduit in *Ecrits 1956-1978. Dissolution et jaillissement*, Paris, Cahiers du cinéma, 1980, pp. 34-35.



Inserts d'images d'actualités: la Révolution d'avril 1960 en Corée du Sud (2 mois avant la sortie du film d'Oshima), soulèvement de la population contre le régime autoritariste du président Syngman Rhee (1948-1960), rôle-clé des manifestations estudiantines.

À l'arrière-plan des relations du couple: manifestations au Japon du Zengakuren, groupe politique d'étudiants, qui s'impose dès 1960 avec une opposition à une visite d'Eisenhower; luttes contre l'Anpo (1959-1960), traité de sécurité entre les Etats-Unis et le Japon.





Séquence de l'étreinte au bord de l'eau, loin du milieu urbain: violence masculine, réciprocité du désir



Un fossé générationnel souligné par le montage





Rixe, dette envers des malfrats qui voulaient exploiter la copine de l'étudiant en tant que prostituée



Une fin tragique, un récit du désenchantement fort éloigné du divertissement pour adolescents attendu par la Shochiku.



Ce succès permit à Oshima d'enchaîner deux films la même année, *La Tombe du soleil* et surtout *Nuit et Brouillard du Japon* (*Nihon no yoru to kiri*) dont le titre était un hommage au film d'Alain Resnais. Les dirigeants de la Shochiku eurent un choc : ouvertement politique, traitant du renouvellement contesté du traité de sécurité nippo-américain en pleines manifestations anti-américaines et critiquant le PCJ, le film était un brûlot révolutionnaire, de surcroît filmé en plans-séquences d'une stupéfiante complexité, avec des dialogues ininterrompus. Une « provocation » que ne pouvait admettre Shiro Kido, d'autant que le président du Parti socialiste japonais venait d'être assassiné en pleine sortie du film. Celui-ci fut retiré des salles au bout de quatre jours, et Oshima claqua la porte de la Shochiku pour fonder sa première compagnie indépendante et tourner ses films avec une plus grande liberté.

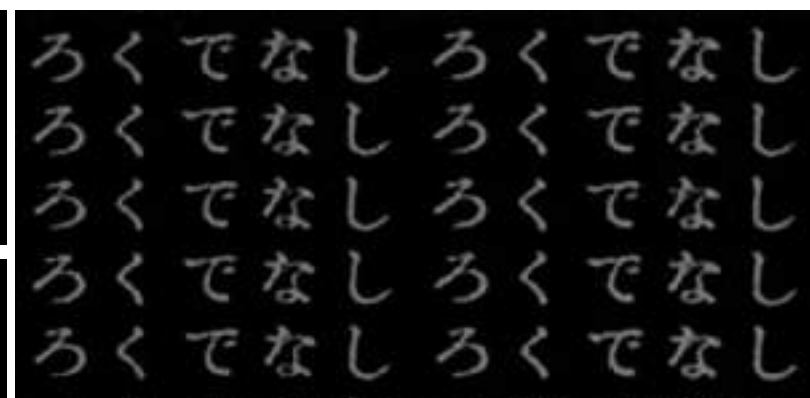
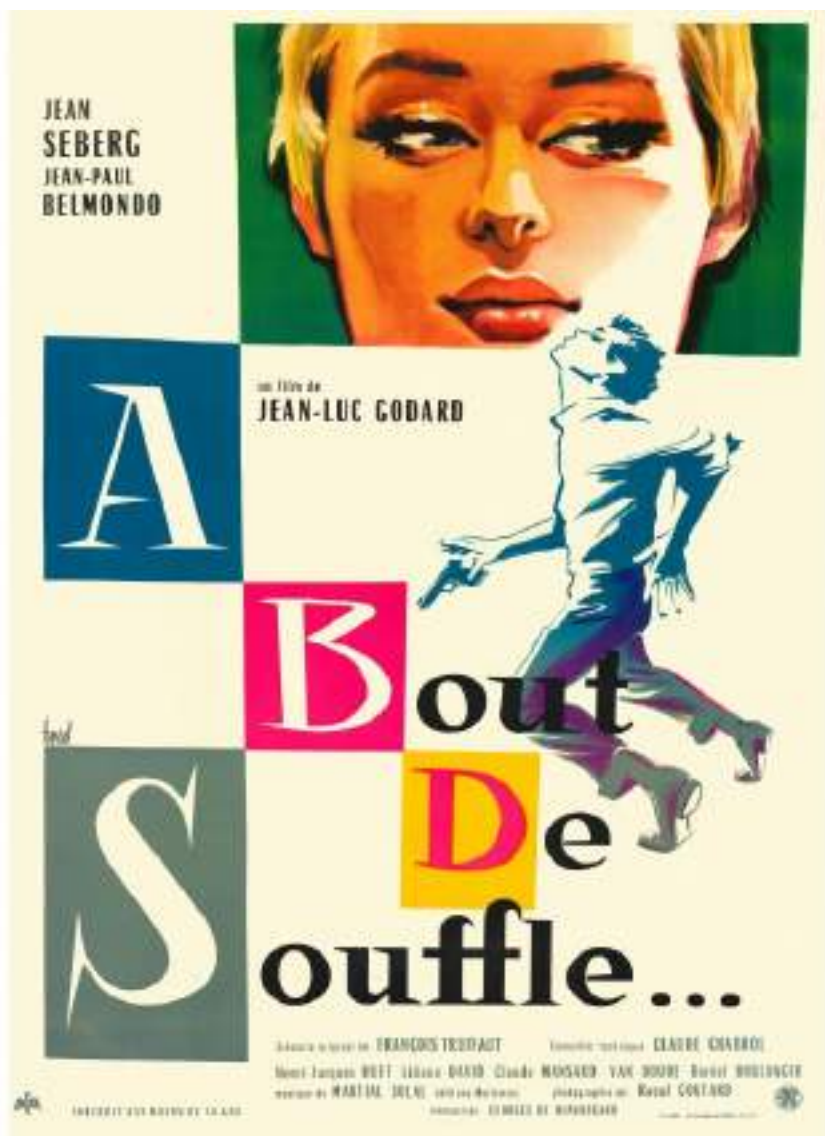
Max Tessier et Frédéric Monvoisin, *Le Cinéma japonais*, Paris, Armand Colin, 2016
[3^{ème} édition augmentée et actualisée], p. 85.



Toujours en 1960, **Kiju Yoshida** (dont le prénom était alors Yoshishige), débutait de son côté avec *Bon à rien* (*Rokudenashi*), film d'une jeunesse perdue dont la séquence finale était un hommage explicite à celle d'*À bout de souffle*, de Godard. Yoshida, qui avait étudié la littérature française et connaissait l'œuvre de Sartre et de Simone de Beauvoir comme personne, était le plus intellectuel de la bande, et son principal souci était, à l'instar de Godard, Resnais ou Antonioni, de renouveler l'écriture d'un cinéma qu'il jugeait sclérosé. Il le fit admirablement dans son meilleur film de cette période, *La Source thermale d'Akitsu* (*Akitsu onsen*, 1962 – illus. 18), superbe métaphore de l'histoire du Japon de 1945 à 1962 à travers une rencontre amoureuse, ce qui lui permit en outre d'épouser l'actrice Mariko Okada qui allait l'aider considérablement dans ses productions indépendantes. Et *Histoire écrite par l'eau* (*Mizu de kakareta monogatari*, 1965) fut une fascinante plongée dans les eaux troubles de l'inceste et de la psychanalyse, qui devait encore l'inspirer dans d'autres films (*Flamme et Femme* [*Honoo to onna*], ou *Passion obstinée* [*Joen*], tous deux de 1967). Mais pour acquérir cette liberté d'expression, Yoshida avait dû, lui aussi, quitter la Shochiku.

Max Tessier et Frédéric Monvoisin, *Le Cinéma japonais*, Paris, Armand Colin, 2016
[3^{ème} édition augmentée et actualisée], pp. 85-86.





« Avec le déclin rapide de l'industrie du cinéma vers la fin des années soixante, les grandes compagnies commencent à se montrer extrêmement réticentes à l'égard des réalisateurs dont l'ambition est de tourner des films à valeur esthétique. La seule solution pour ces cinéastes [...] est de monter des films à petit budget en collaboration avec la Nihon Art Theater Guild (ATG).

[...]

En général, la vieille et solide tradition des compagnies cinématographiques déjà existantes veut que l'on choisisse un réalisateur parmi les assistants réalisateurs qui ont travaillé plusieurs années (parfois dix ans ou plus) au sein de l'équipe [...]. Or, la réussite de l'ATG [...] casse l'idée toute faite selon laquelle on ne peut tourner des films sans avoir effectué au préalable une période d'apprentissage [...]. Ces créateurs ont des styles très personnels et ne se laissent pas enfermer dans des modèles stéréotypés [...]. »

Tadao Sato, *Le Cinéma japonais, tome I*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997 [1995], p. 165.

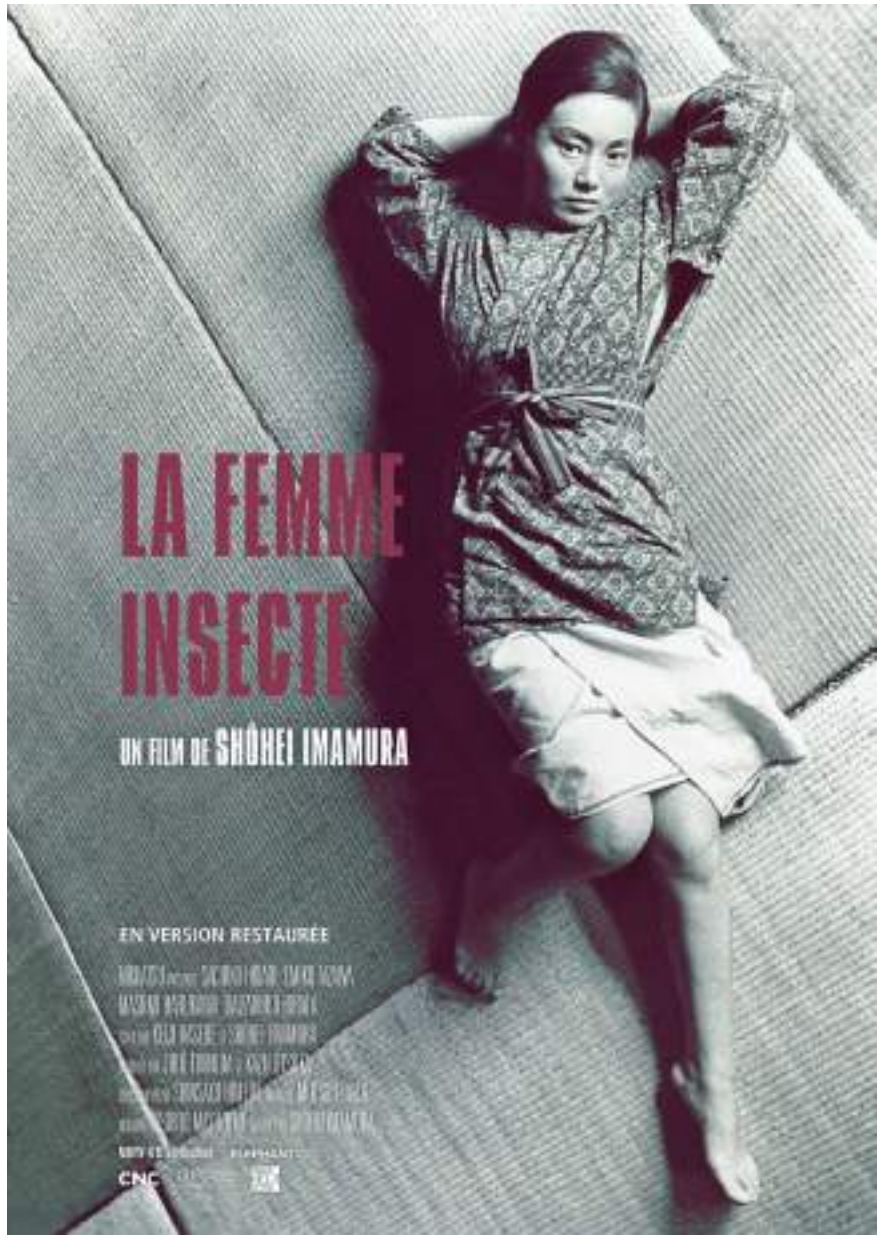
Shohei Imamura (1926-2006)



« Son credo peut se résumer par cette phrase extraite d'un entretien du début des années 1960: « Je veux marier de toute mes forces ces deux problèmes: la partie inférieure du corps humain et la partie inférieure de la structure sociale sur laquelle s'appuie obstinément la réalité quotidienne japonaise ».

Max Tessier et Frédéric Monvoisin, *Le Cinéma japonais*, op. cit., p. 91.

- Jeunesse dans le quartier du marché noir de Tokyo dès l'après-guerre (prostituées et gangsters comme protagonistes de ses premiers films);
- Diplômé en histoire de l'Université de Waseda;
- Assistant à la Shochiku de Yasujiro Ozu, dont il rejette le style – il optera à l'inverse pour une esthétique « baroque » de l'outrance;
- Passe à la Nikkatsu (comme Seijun Suzuki);
- La sortie en France de *Cochons et cuirassés* (sous le titre *Filles et gangsters*) et de *La Femme insecte* (sous-titré *Chronique entomologique du Japon*) attire l'attention de la critique sur la nouvelle vague japonaise;
- Crudité dans la représentation de la sexualité, souvent associée à une joie libératrice, par opposition aux contraintes de la société, dont les laissés-pour-compte constituent ses personnages;
- Un souci d'être en prise sur la société contemporaine le conduit à réaliser également des documentaires, comme *L'Évaporation d'un homme* (1967) et *Histoire du Japon racontée par une hôtesse de bar* (1970).



1963



1961



1997

Titres de films qui posent d'emblée la métaphore animalière: une filmographie traversée par la question de la bestialité dans l'humain, des « bas » instincts souvent valorisés comme lien à la nature, à une primitivité source de vie; l'animalité également comme résultat de l'effet néfaste de la société contemporaine et de l'occidentalisation – films radicaux présentant une critique sociale, souvent sur un mode provocateur, brisant les tabous.

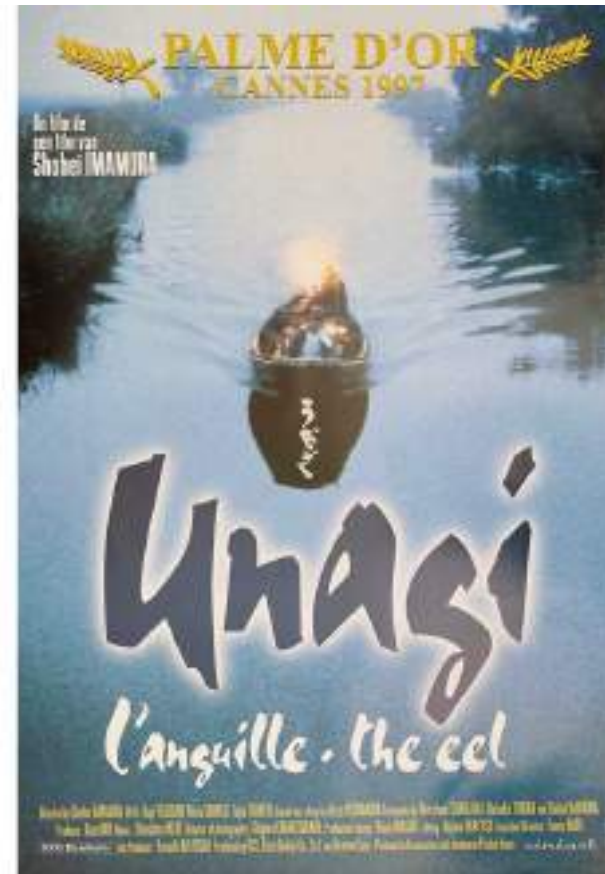


Segment du film collectif 11'09"01 - September 11 (2002): le vétéran perturbé qui se prend pour un serpent.

Shôhei Imamura: importante reconnaissance internationale avec deux Palmes d'or à Cannes



Seconde adaptation du roman de Fukuzawa après celle de Kinoshita en 1958. Traditions dans un village reculé au 19^e, permanence de la lutte de la communauté pour survivre et manger, violences (inceste, infanticide,...)



Protagoniste central masculin: passé d'assassin (victime: sa femme adultère), renfermement jusqu'au quasi-mutisme (il parle à son anguille), projet réalisé d'un salon de coiffure, soutien d'une femme qu'il sauve du suicide



Autre cas particulier à la Nikkatsu (qui produisit les meilleurs cinéastes de la « Nouvelle Vague » en dehors de la Shochiku), celui de **Seijun Suzuki** (né en 1923). Entré à la compagnie en 1954, il avait réalisé une multitude de films de genre (mélodrames, films d'action ou de yakuzas) qui n'avaient guère attiré l'attention sur lui jusqu'au début des années 1960, où il commença à imposer une patte personnelle dans des films d'une imagination excitante et non conformiste, comme le fameux *Barrière de chair* (*Nikutai no mon*, 1964) dont l'audace sexuelle et amoralité fit alors scandale. Il poursuivit dans cette voie, avec une utilisation imaginative du CinemaScope, en noir et blanc ou en couleurs : *Chronique d'une fille à soldats* (*Shunpu-den*, 1965), *La Vie d'un tatoué* (*Irezumi ichidai*, 1965), *Élégie de la bagarre* (*Kenka erejii*, 1966), *Le Vagabond de Tokyo* (*Tokyo nagaremono*, 1966) et surtout *La Marque du tueur* (*Koroshi no rakuin*, 1967), parodie délirante des films de yakuzas, où Suzuki cultive l'ange du bizarre et ne respecte plus du tout les règles du genre. Horrifié par cet esprit iconoclaste, le président de la Nikkatsu, Kyusaku Hori, déclara que ses films étaient absolument « incompréhensibles pour le public », ce qui équivalait à une sentence de mort. Suzuki fut renvoyé de la compagnie mais, défendu par les intellectuels et les cinéphiles, il entama un long procès contre elle, finissant par le gagner. Ce fut une sorte « d'affaire Langlois » à la japonaise. Le prix de cette victoire fut un long silence (aucune compagnie n'acceptant de reprendre Suzuki sous contrat), et ce ne fut que plus de dix ans plus tard qu'il refit surface, avec des films d'une poésie baroque très personnelle : *Mélodie tzigane* (*Zigeunerweisen*, 1980), *Brumes de chaleur* (*Kagero-za*, 1981), *Yumeji* (1991).

Max Tessier et Frédéric Monvoisin, *Le Cinéma japonais*, op. cit., p. 92.



La Marque du tueur (*Branded to Kill*, 1967)



Le Vagabond de Tokyo
(Seijun Suzuki, 1966)

La couleur au service d'une stylisation pop du film de yakuzas – scènes d'action s'apparentant à une comédie musicale

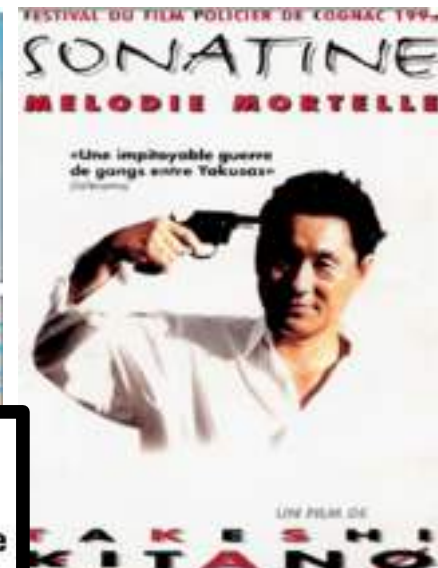
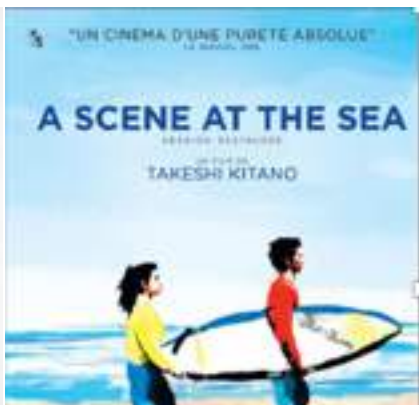


Seijun SUZUKI: des films de yakuzas déjantés

La Marque du tueur (Branded to Kill, 1967)

Discontinuité d'un montage heurté, elliptique
Le film conduit au licenciement de Suzuki par la Nikkatsu





Années 1990: retour d'une pratique disruptive en termes de montage chez Kitano



Takeshi Kitano, cinéaste japonais auteurisé en France (années 1990-2000)

Réf. à série de 25 films 1962-1973 avec Shintaro Katsu



Manga 1982-1994

Nausicaä de la Vallée du Vent (Hayao Miyazaki, 1984), studio Tocraft



Isao Takahata, 1982



L'anime: réputation internationale du cinéma japonais

GHIBLI – Studio d'animation fondé en juin 1985 par Hayao Miyazaki et Isao Takahata



...

Mai-juin 2026 au Capitole

Rétrospective Isao Takahata: L'esprit de Ghibli

Les plus grands succès du cinéaste d'animation Isao Takahata, cofondateur du Studio Ghibli.



Rétrospective Isao Takahata: L'esprit de Ghibli

Goshu le violoncelliste

Japon - 1982 - 62' - v.f. - 35mm (7/10)

De Isao Takahata

Avec Hideki Sasaki, Masashi Amenomori, Fuyumi Shiraishi

Séance(s)

Sa 9 mai 15:00 CAP 1

Di 21 juin 15:00 CAP 1



Rétrospective Isao Takahata: L'esprit de Ghibli

Heidi

Japon - 1974 - 72' - v.f. - DC (7/9)

De Isao Takahata

Avec Kazuko Sugiyama, Kôhei Miyauchi, Noriko Ohara

Séance(s)

Di 3 mai 15:00 CAP 1

Di 14 juin 15:00 CAP 1



Rétrospective Isao Takahata: L'esprit de Ghibli

Le Tombeau des lucioles

- 1988 - 89' - v.o. s-t fr. - 35mm (12/12)

De Isao Takahata

Avec Yoshiko Shinohara, Ayano Shiraishi, Tsutomu Tatsumi

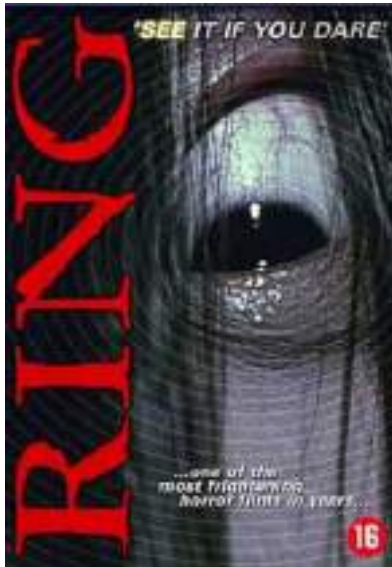
Séance(s)

Je 7 mai 20:30 CAP 1

Di 31 mai 18:15 CAP 1

Ve 19 juin 20:15 CAP 1

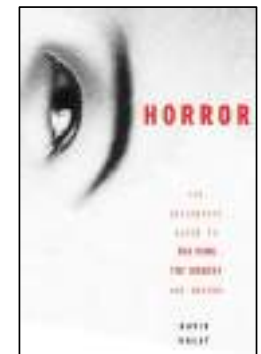
J-Horror: large diffusion du cinéma japonais à la fin des années 1990



De Hideo Nakata (1998),
remake par Gore
Verbinsky en 2002 (puis
suite à Hollywood par
Nakata)



De Hideo Nakata
(2002), remake par
Walter Salles en 2005



Kiyoshi KUROSAWA



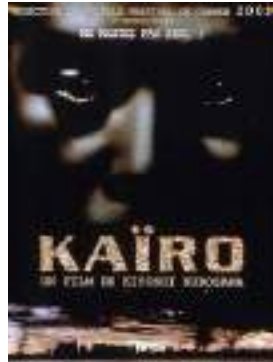
1997



1999



2000



2001



2006



2012 (mini-série)



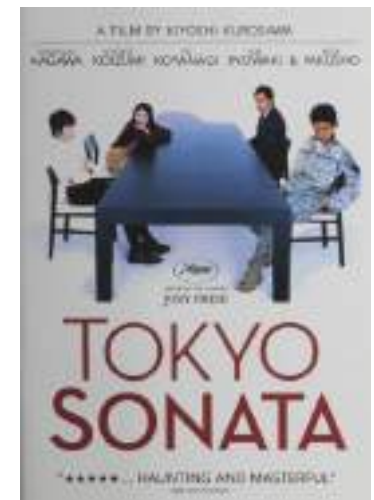
2013



2016

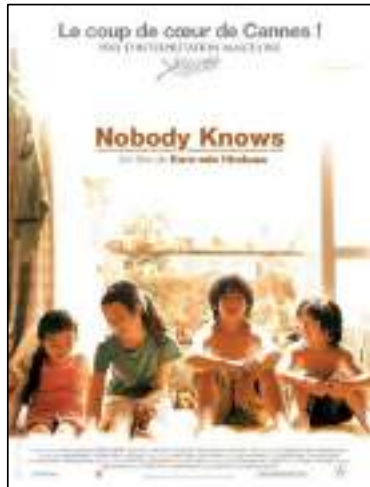


2017



Hors genre horrifique
(2003/2008)

Hirokazu KORE-EDA (1962-)



2004



2013



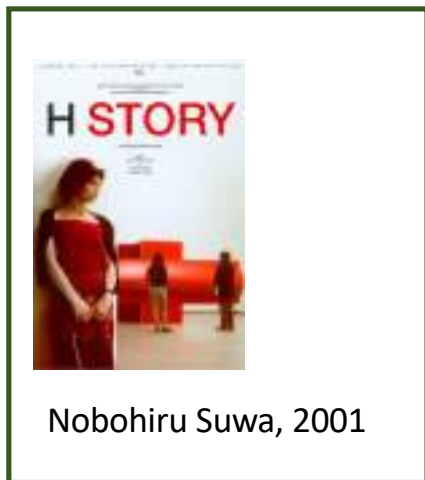
2016



2017



2018



Nobohiru Suwa, 2001



2019



2023

Voir aussi: « Shinji Aoyama, le fait divers introspectif », <https://doi.org/10.4000/decadrages.132>

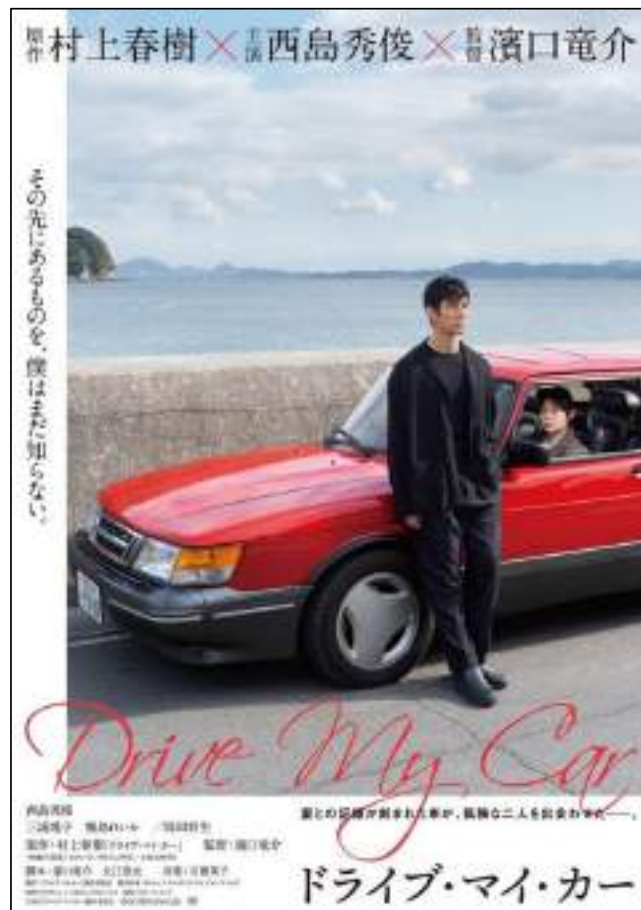


Autre cinéaste japonais très récent fortement auteurisé et reconnu internationalement:

Ryusuke HAMAGUCHI



2021



2021 – Prix du scénario à Cannes,
Oscar du meilleur film international



2023 – Lion d'Argent - Grand Prix
du Jury à la Mostra de Venise