



■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■

Les Contes de la lune vague après la pluie

Un film de *Kenji* MIZOGUCHI



LYCÉENS AU CINÉMA



Sommaire

- 2** GÉNÉRIQUE / SYNOPSIS
- 3** ÉDITORIAL
- 4** LE RÉALISATEUR
- 6** LA LIGNE DE VIE DU FILM
- 7** PERSONNAGES ET ACTEURS PRINCIPAUX
- 8** DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL
- 9** ANALYSE DU RÉCIT
- 10** ANALYSE D'UNE SÉQUENCE
- 14** ORIENTATIONS
- 16** CLÉS POUR DES MOMENTS CLÉS
- 17** EXPLORATIONS
- 18** LE LANGAGE DU FILM
- 20** L'AFFICHE / LA CRITIQUE
- 21** BIBLIOGRAPHIE
- 22** AUTOUR DU FILM

LYCÉENS AU CINÉMA





■ GÉNÉRIQUE

Japon 1953

Titre original Ugetsu Monogatari

Réalisation Mizoguchi Kenji

Scénario Kawaguchi Matsutarô et Yoda Yoshikata, d'après deux contes de Akinari Ueda (*La Maison dans les roseaux* et *La Lubricité du serpent*) réunis sous le titre *Ugetsu Monogatari*

Directeur de la photographie Okamoto Kenichi **Opérateur** Miyagawa Kazuo **Scénographie** Hirosaku/Kisaku/Itô **Musique** Hayasaka Fumio, Saitô Ichirô **Musique traditionnelle** Mochizuki Tamekichi et son ensemble Biwa joué par Umehara **Son** Otani Iwao **Montage** Miyata Mitsuji **Costumes** Shima Yoshimi **Assistant** Tanaka Tokuzô **Conseiller aux dialogues** Yoshii Isamu **Conseiller pour la poterie** Eiraku Zengorô **Chorégraphie** Kodera Kinshichi **Conseiller pour les costumes et les mœurs de l'époque** Kainosho Kusune

Interprétation

Genjuro Mori Masayuki, **Tobeï** Ozawa Sakae, **Miyagi** Tanaka Kinuyo, **Wakasa** Kyo Machiko, **Ohama** Mito Mitsuko, **Ukon, la gouvernante de Wakasa** Mori Kikue, **Chef du village** Kagawa Ryôsuke, **Marchand de kimono** Ueda Kichijirô, **Le vieux prêtre** Aoyama Sugisaku, **Le prêtre Shintô** Nanbu Syozô, **Chef des troupes Niwa** Mitsusaburo Ramon, **Genichi, fils de Genjuro** Sawamura Ichisaburo

Production Daiei, Kyoto **Produit par** Nagata Masaichi

Durée 1 h 37

Sortie au Japon 26 mars 1953 **Sortie en France** 18 mars 1959

■ SYNOPSIS

La guerre civile au seizième siècle japonais. Des soudards surgissent dans un village et le mettent en ruines. Deux villageois, l'un paysan (Tobeï), l'autre potier (Genjuro) veulent profiter des bouleversements de la guerre pour changer de condition. Ils abandonnent femmes et enfant (celui de Genjuro) pour tenter leur chance dans le monde. Le paysan n'aspire qu'à devenir samouraï, le potier à être reconnu, non seulement pour la qualité de son travail artisanal, mais comme véritable grand artiste.

Après de multiples tribulations et au prix d'une imposture, Tobeï, le paysan, devient samouraï. Mais sa femme, qu'il a abandonnée, est violée par la soldatesque et se livre à la prostitution. Tobeï la retrouve au bordel alors qu'il vante ses grands faits d'armes. Ayant bafoué le code de l'honneur et semé la désolation, il comprend son erreur. Il rentre alors au village avec sa femme, comme paysan. Genjuro part en ville faire de l'argent. Il vend ses poteries sur le marché lorsque surgit une femme sublime et aristocratique. Elle s'extasie sur la beauté de ses poteries et l'invite dans son domaine. Il y découvre la volupté esthétique du raffinement et le raffinement sensuel des voluptés. Mais la dame n'est qu'un fantôme. Les délices passés, Genjuro, pressentant la vraie nature de la Dame, la rejette. Au matin, il se réveille dans le domaine dévasté, en fumée. Le potier retourne au village. Mais son épouse a été tuée par des soldats affamés. Ayant perdu celle qui comptait vraiment pour lui, il se remet, pour son fils, humblement à la tâche.



Une aventure avec la beauté.

■ ÉDITORIAL

La perfection du style

Mizoguchi Kenji est l'un des cinéastes majeurs de l'histoire du cinéma et *Les Contes de la lune vague après la pluie* reste son film le plus célèbre.

Œuvre apparemment simple, lisible, comme il convient à un conte à l'aspect populaire et facile d'accès. En vérité, comme dans tout grand conte, œuvre complexe d'une grande richesse de significations.

Pour les mettre en valeur, nous insisterons sur plusieurs points. D'abord, sur la personnalité singulière, forte du cinéaste. Son parcours depuis la pauvreté de son enfance jusqu'à sa dernière période qui, en sept ans, verra naître douze chefs-d'œuvre sur douze films. *Les Contes de la lune vague après la pluie* appartient à cette période. Ensuite, nous verrons comment ce film fut conçu à partir d'un recueil illustre du dix-huitième siècle que tous les Japonais connaissent, et les conséquences que son adaptation entraînera dans la construction du scénario et des personnages, au caractère entier dans le même temps qu'ils sont traités comme des doubles les uns des autres. L'analyse du récit permettra de prolonger ce travail.

L'examen plan par plan de la séquence d'ouverture du film éclairera la complexité de l'écriture. Cette dernière révélera le sens de la mise en scène et du film. On l'illustrera par quelques moments clés pour déclencher une réflexion générale et dégager des perspectives pédagogiques. Car *Les Contes de la lune vague après la pluie*, autant par les thèmes qu'il aborde, les questions qu'il pose que par la perfection de son style, reste plus que jamais d'actualité.

Jean Douchet

Filmographie

- 1922 **Le Jour de la renaissance de l'amour**
- 1923 **Le Pays natal**
Un rêve de jeunesse
La Ruelle de la passion ardente
La Triste Chanson des vaincus
Une aventure d'Arsène Lupin
Le Sang et l'âme
Le Port aux brumes
La Nuit
Dans les ruines
Le Chant du col
- 1924 **Le Triste Imbécile**
La Reine des temps modernes
Les Femmes sont fortes
Le Monde ici-bas
A la recherche d'une dinde
Pluie de mai et papier de soie
Pas d'argent, pas de soldat !
La Femme de joie
La Mort à l'aube
La Mort du policier Ito
- 1925 **La Reine du cirque**
Après les années d'études
La Plainte du lys blanc
Le Sourire de notre terre
Au rayon rouge du soleil couchant
La Chanson du pays natal
L'Homme
Croquis de rue
- 1926 **Histoire du général Nogi et de M. Kuma**
Le Roi de la monnaie de cuivre
Le Murmure printanier
d'une poupée de papier
Ma faute (nouvelle version)
L'Amour fou d'une maîtresse de chant
Les Enfants du pays maritime
L'Argent
- 1927 **La Faveur impériale**
Comme le cœur changeant d'un oiseau
- 1928 **La Vie d'un homme**
Quelle charmante fille !
- 1929 **Le Pont Nihon**
La Marche de Tokyo
Le Soleil levant brille
La Symphonie de la capitale
- 1930 **Le Pays natal**
Okichi, La Maîtresse de l'étranger

■ LE RÉALISATEUR

Peintre des femmes

Mizoguchi Kenji (le prénom, au Japon, se met toujours après le nom) est né à Tokyo le 16 Mai 1898, dans une famille très modeste. Enfance perturbée. Son père, petit artisan menuisier, traverse, au début du siècle, de graves difficultés financières. La famille déménage dans un quartier déshérité et mal fréquenté n'ayant comme seules richesses que maisons de passe et petits théâtres populaires. Le jeune Kenji, jusqu'à son adolescence, aimera flâner dans les rues, se mêler au petit peuple et observer ses ruses pour survivre, pénétrer en fraude dans les coulisses, être accepté par les gens du spectacle (en particulier les comédiennes), regarder en douce les représentations, apercevoir, donc entrevoir déjà, ce qui deviendra l'un des thèmes majeurs de ses futurs films, la vie réelle des prostituées. Mizoguchi gardera de cette expérience une exigence d'absolue vérité dans la peinture de ses personnages et la description de la réalité du monde.

D'autant que cette démarche est activée par une expérience intime et douloureuse. Il a six ans quand son père « fait faillite ». Dès lors, ce dernier se désintéresse de sa famille. Sa sœur aînée, pour subvenir aux besoins de ce père chômeur et à l'éducation du jeune Kenji, se fait geisha et devient la maîtresse d'un riche aristocrate. Ce vécu violent pour un adolescent ultra sensible marquera son œuvre à jamais.

Le monde, aux yeux de notre futur cinéaste, est irrémédiablement scindé en deux. Celui des hommes, d'abord, qui ont fabriqué une société à leur usage, dominée uniquement par l'argent (le personnage du potier dans *Les Contes de la lune vague après la pluie*) et le pouvoir (le personnage du paysan « samouraï »). Arrogants, veules ou lâches selon leur position – d'où le thème majeur de la faillite chez notre cinéaste – les hommes sont avant tout, comme on le voit bien avec les deux héros du film, égoïstes. Ils offensent et humilient – Mizoguchi a subi fortement l'influence de Dostoïevsky – la femme, considérée comme totalement à leur service, soumise à leur plaisir, réduite à une apparence sublimée, érotisée dans le même temps qu'elle est niée dans son existence réelle. Ainsi voyons-nous dans le film, après la scène d'extase entre le potier et le fantôme dans le champs au bord du lac, succéder aussitôt celle où l'épouse est tuée par des soudards affamés.

➤ L'homme, la femme et le monde en marche

Mizoguchi nous peint un homme finalement prisonnier et victime de la domination masculine qu'il a imposée. La femme, elle, est contrainte d'affirmer la vérité de son être. Sa révolte est une nécessité vitale. Pas une révolte occidentale à la Antigone. Mais une révolte à la japonaise, où même la soumission la plus absolue à la volonté et au désir de l'homme se mue radicalement en sa critique et sa négation. Ainsi de la femme du potier : elle devient l'épouse maternante, mais n'est idéalisée par son mari, selon le critère de la société nipponne, qu'une fois morte, non réelle, devenue à son tour fantomatique. Ainsi du fantôme – projection du fantasme masculin du potier – qui réduit la femme aux attributs fétichistes de la féminité. Ainsi de l'épouse du paysan samouraï, qui ne peut plaire à son mari qu'en apparaissant à ses yeux comme une prostituée. L'homme mizoguchien rêve la femme et le monde. La femme mizoguchienne forcée par la société d'accepter une condition injuste et erronée assume et affronte seule le réel.

On voit que ce thème, scandaleux à l'époque, place notre cinéaste à la frange du politique. Il ne s'engagera jamais vraiment dans un parti mais il retiendra l'expérience marquante de sa jeunesse. Obligé de subvenir à ses études, il travaille dans le domaine qui l'attire : les arts plastiques. Il se lance dans le dessin publicitaire. A vingt ans, il part pour Kobé, le plus important port japonais, qui connaît à cette époque une intense activité économique. En effet, la Première Guerre mondiale empêche les puissances occidentales de maintenir leur monopole sur le marché asiatique. Le Japon s'est infiltré dans cette faille. Une fois la guerre finie, les Américains, Anglais, Français et quelques autres réimposent leur domination. Dès 1920, le Japon connaît de nouveau une grave crise économique. Or Kobé, la ville la plus ouverte sur le monde extérieur, commerce principalement avec la Russie. L'influence des idées révolutionnaires s'y fait sentir plus rapidement et profondément que dans les autres villes nipponnes. Les conflits entre prolétaires, syndicats et patronat sont d'une rare violence. Sans y participer directement, Mizoguchi n'y reste pas insensible. On peut même supposer, au vu de son œuvre, que c'est dès cette époque qu'il se laissa imprégner par la pensée marxiste sans oublier toutefois que sa curiosité et sa soif de connaître et de comprendre le firent s'intéresser aussi à la pensée zen ou la pensée chrétienne.



Mizoguchi Kenji, au centre à l'arrière-plan, pendant le tournage des Contes de la lune vague.

> Un sens précis du cadre

1920 – il a vingt-deux ans – est l'année charnière pour Mizoguchi. Il s'inscrit à l'institut de peinture européenne, s'adonne à quelques activités littéraires, poétiques et musicales. A cette occasion, il rencontre un camarade qui l'introduit dans la grande compagnie cinématographique Nikkatsu. Il commencera comme acteur, puis assistant metteur en scène. En 1922, nouveau coup de chance : un réalisateur est défaillant. On lui demande de le remplacer au pied levé. Ce sera *Le Jour de la renaissance de l'amour*. En voici le scénario : le disciple d'un maître potier doit épouser sa fille cadette. Le jour des noces, la jeune femme se suicide avec un autre homme. Le disciple courtise la sœur aînée dont la laideur, avec l'amour grandissant, s'estompe peu à peu à ses yeux. Déjà, les thèmes principaux de Mizoguchi sont posés. Il dira de ce film, trente ans plus tard, « *c'est un film qui a été coupé de part en part. Il y a entre autres des scènes où les paysans s'insurgent contre les riches. J'ai été convoqué au commissariat et on a fini par couper* ».

A partir de 1923 et jusqu'en 1930, date de son premier film parlant, *Le Pays natal*, il réalise huit à neuf films par an. La quasi-totalité a été détruite. Les rares qui ont été préservés prouvent que dès 1925 notre cinéaste a déjà un sens précis, parce qu'une conception forte, du cadre cinématographique. Sa pensée de la mise en scène peut dès lors s'élaborer de film en film. Lui manque encore la maîtrise de l'histoire qui reste trop mélodramatique : les personnages sont sacrifiés aux situations. Ce n'est qu'en

1936, avec *L'Élégie de Naniwa* et *Les Sœurs de Gion*, que le cinéaste obtient ce qu'il recherche : donner une vie propre, forte, indépendante à ses personnages et ainsi pouvoir capter leurs plus infimes réactions. A partir de ces films, les situations mélodramatiques forment les personnages.

> La mort au sommet de l'art

L'arrivée de la dictature militaire perturbe son travail. Il parvient jusqu'en 1941 à œuvrer en conservant une certaine indépendance. Mais dès l'entrée en guerre du Japon, il est contraint de réaliser des films de samouraï, d'où la femme est absente, c'est-à-dire des films qui glorifient ce qu'il déteste le plus : les valeurs guerrières masculines. A peine la guerre achevée, en 1946, il tourne *La Victoire des femmes*, le film le plus ardemment féministe jamais tourné par un homme. Juste après ce sera *Cinq femmes autour d'Utamaro*. Mizoguchi profite de la célébrité du grand peintre des femmes du dix-huitième siècle pour brosse son autoportrait. Le film se termine sur cette situation : le peintre, pour sa représentation trop licencieuse des femmes, a été condamné par la justice du Shogun à avoir les mains liées dans le dos pendant trente jours. Lorsqu'une fois la peine achevée, on vient lui couper ses liens, Utamaro se précipite sur ses crayons, se saisit d'une feuille de papier et avec fureur dessine aussitôt une femme. Belle métaphore et confession de ce que ressent Mizoguchi pendant la guerre. De 46 à 50, le cinéaste cherche un renouvellement de son style et de son inspiration. Il subit avec intérêt l'influence du néoréalisme italien. Et à partir de 1950, il est enfin prêt à exécuter ses douze derniers films, douze chefs-d'œuvre. Quelques mois après *La Rue de la honte*, en 1956, certainement le sommet de son œuvre, Mizoguchi meurt à cinquante-huit ans.

- 1931 Et pourtant, ils s'avancent
- 1932 Les Dieux de notre temps
L'Aube de la fondation de la Mandchourie
- 1933 Le Fil blanc de la cascade
La Fête de Gion
Groupe kamikaze
- 1934 Le Col de l'amour et de la haine
Osen aux cigognes
- 1935 Oyuki la vierge
Les Coquelicots
- 1936 L'Élégie de Naniwa
Les Sœurs de Gion
- 1937 L'Impasse de l'amour et de la haine
- 1938 Ah, le pays natal !
La Chanson du camp
- 1939 Histoire des chrysanthèmes tardifs
- 1940 La Femme d'Osaka
- 1941 La Vie d'un acteur
- 1942 Les Quarante-Sept Ronins
- 1944 L'Histoire de Miyamoto Musashi
- 1945 L'Épée Bijomaru
- 1945 Le Chant de la victoire
- 1946 La Victoire des femmes
Cinq femmes autour d'Utamaro
- 1947 L'Amour de l'actrice Sumako
- 1948 Les Femmes de la nuit
- 1949 Flamme de mon amour
- 1950 Le Destin de Madame Yuki
- 1951 Mademoiselle Oyu
La Dame de Musashino
- 1952 La Vie d'Oharu, femme galante
- 1953 Les Contes de la lune vague après la pluie
Les Musiciens de Gion
- 1954 L'Intendant Sansho
Une femme dont on parle
Les Amants crucifiés
- 1955 L'Impératrice Yang Kwei-Fei
Le Héros sacrilège
- 1956 La Rue de la honte



L'argent et les femmes : une scène de maison de passe, thème cher à Mizoguchi.

■ LA LIGNE DE VIE DU FILM

Naissance d'un classique

Trois ans avant sa mort, Mizoguchi réalise un vieux rêve en portant à l'écran Les Contes de la lune vague après la pluie. Produit par son ami Masaichi Nagata, le film devra affronter quelques problèmes, notamment la censure de la production, avant de connaître la consécration au Japon et en Europe.

Depuis longtemps Mizoguchi était intéressé par *Les Contes de la lune vague après la pluie* de Ueda Akinari, un recueil de nouvelles écrit au dix-huitième siècle et devenu depuis l'un des grands classiques de la littérature japonaise. Sa célébrité est quasiment égale à celles que les fables de La Fontaine connaissent en France. Très différents, forcément, ces contes ont pourtant un point commun avec nos fables : un regard sans indulgence ni illusion sur la cruauté des relations humaines. Ce ne sont que rapports de force et succession de luttes impitoyables. C'est cette âpreté, cette vérité fondamentale de la réalité, qui fascinaient le cinéaste. En particulier le personnage de Tobei. Dans la version première qu'il avait écrite, le paysan samouraï réussissait son ascension sociale. Sa médiocrité machiste était récompensée (au détriment, nécessairement, de Ohama). Il ne s'amendait pas comme il le fait à la fin du film, ce qui était plus

logique et conforme au bon fonctionnement de la société. Mais les producteurs s'inquiétèrent de la dureté d'une telle fin et exigèrent une version adoucie. Dans la version définitive, on voit dès lors comment Mizoguchi (rappelons au passage qu'il n'existe pas un seul grand cinéaste qui n'ait été confronté à cette situation) se sortit de la

contrainte. Il laisse ouvertes deux possibilités de lecture : celle de la vision bouddhiste, qui introduit la morale religieuse de la résignation et la soumission à l'ordre immuable du monde, et celle de la vision marxiste violemment critique envers l'ordre social. Car Mizoguchi semble accepter le point de vue du sage : oui, « les hommes sont fous de suivre leur désir imbécile », comme le profère au début du film le chef du village, mais pour mieux constater que, sans

désirs et passions, l'activité (économique, historique, affective, etc.) nécessaire à la marche de l'humanité perd ses raisons.

Le problème, dès lors, que se posèrent le cinéaste et ses scénaristes fut de renvoyer en écho l'un à l'autre et de fondre en une seule histoire deux contes, celui du potier et celui du paysan, totalement indépendants à l'origine. Ils résolurent ce problème en les unissant par le biais de la guerre. Elle bouleverse l'ordre établi, offre aux ambitieux une chance de réussite, permet tous les espoirs, active le commerce – tous les commerces – et la circulation de l'argent enfin facile, elle bénéficie à quelques uns pour le malheur et la ruine du plus grand nombre. C'est donc à partir de cet axe central que le film s'articule. En réduisant par ailleurs à peu de personnages l'exemplarité universelle de son histoire, Mizoguchi évite la lourdeur financière du film d'époque et la perte de temps à justifier les scènes à grands spectacle. Décors et costumes accompagnent naturellement, comme en reportage, cette aventure d'un autre temps mais pourtant si proche du nôtre. C'est en ce sens qu'il faut comprendre l'avertissement qui ouvre le film. Les auteurs définissent leurs intentions : raconter esthétiquement leur histoire d'une manière moderne (cf. l'analyse de la séquence et de la mise en scène), donc rejeter l'écriture académique inhérente en général au film historique.

A sa sortie, le film a rencontré, au plan international, un grand succès d'estime. Il obtint le lion d'argent au festival de Venise, et contribua à la connaissance en Occident du cinéma japonais, l'un des plus importants du monde, artistiquement parlant, à cette époque. *Les Contes de la lune vague* est encore aujourd'hui l'un des films nippons les plus vus et admirés. Comme le recueil qui l'a inspiré, il est devenu à son tour un classique.

Le problème que se posèrent le cinéaste et ses scénaristes fut de fondre en une seule histoire deux contes totalement indépendants à l'origine.

■ PERSONNAGES ET ACTEURS PRINCIPAUX

Prisonniers de rôles

Face à des pièges surgis de la réalité ou des apparences, le héros mizoguchien doit livrer un combat sans fin pour imposer sa personnalité, son idéal, sa raison et son existence même, toujours menacée.

> **GENJURO, LE POTIER.** Il nous est présenté comme un homme responsable, droit, honnête, travailleur, animé de la passion de réussir. Il a pleine conscience de sa valeur professionnelle et se sait un excellent artisan, mais se perçoit obscurément comme un véritable artiste. Quoique d'humble origine, il nous apparaît comme ayant un air naturel de noblesse, un beau visage et une indiscutable prestance. Cette apparence cache la vérité du personnage : égoïste, narcissique, capable de tout sacrifier, même ses désirs les plus profonds, à la satisfaction de sa vanité, de ses fantasmes, de ses pulsions. Il sacrifiera le fond à la forme, la vérité de son amour pour son épouse à une érotisation fantomatique de la féminité.

> **MIYAGI,** l'épouse de Genjuro, incarne idéalement l'un des deux rôles fondamentaux que la société mais aussi la nature imposent aux femmes : celui de mère. Elle est littéralement l'âme du foyer, filmée comme telle dans la scène où, quoique morte, elle apparaît une dernière fois à Genjuro. Car elle est prise dans une contradiction insurmontable. Son excellence dans le rôle d'épouse la rend inapte à celui de femme désirable. L'humilité de son attitude trahit un corps fatigué, fortement âgé. L'élégance ne la concerne pas et avec son fichu sur la tête, elle affiche son statut de paysanne. Le kimono devient dès lors son ennemi. Il suffit qu'elle le revête dans l'imagi-

naire de Genjuro pour qu'aussitôt celui-ci détourne la tête et entrevoie le fantôme de Wakasa somptueusement paré.

> **WAKASA** dès lors est la projection du désir érotique de Genjuro. Elle représente – dans ses atours, ses attitudes, ses moindres gestes, son habileté consommée à jouer de l'éventail ou de sa chevelure – la beauté telle que la classe aristocratique l'a façonnée et imposée au cours des siècles. Une beauté maquillée à l'encontre du plus élémentaire naturel, stérile, muséale, morte. Mais ce personnage surgit des fantasmes de Genjuro, et à qui celui-ci accorde une réalité mentale, est victime d'une contradiction fondamentale. En tant que femme trop désirable, Wakasa n'a pas droit au mariage ; en tant qu'amante voluptueuse, elle détourne Genjuro de son travail d'artiste ; en tant qu'inspiratrice, elle tue sa fantaisie et le fige dans des règles académiques et purement esthètes. De quelque façon que ce soit, Wakasa se voit nier toute possibilité d'existence. Elle s'évanouit donc en pure illusion.

> **TOBEI** est la projection vulgaire de Genjuro, son double inversé. Si Genjuro est atteint du fétichisme de la pure féminité, Tobeï, lui, souffre du fétichisme de la virilité. Il en recherche avidement les attributs les plus voyants : casque, armure, sabre. Il ne recherche la gloire guerrière que pour

briller, par complexe d'infériorité et sentiment d'impuissance, aux yeux de sa femme. Mais l'inconscience de son action (la vérité de son inconscient) mènera celle-ci à la prostitution. Immature, aimant être dominé, son masochisme le pousse à vouloir dominer à son tour et entrer ainsi dans le système du pouvoir. Sa réussite sociale sera celle de l'incompétence, de la couardise et de la tricherie.

> **OHAMA,** femme de Tobeï et sœur de Genjuro, sera donc l'inverse de Miyagi. Elle aussi sera la victime – mais triomphante – de la contradiction qu'on lui impose. Contrainte d'être mère d'un mari qu'elle traite comme un enfant déraisonnable, elle exhibe un corps dont la féminité n'est affirmée que par son comportement masculin. Par là même, elle excite l'imaginaire de Tobeï qui ne peut la posséder qu'en la ravalant au rang de prostituée.



> LES ACTEURS

Mori Masayuki (Genjuro) est alors le grand jeune premier nippon au faite de sa gloire cinématographique. C'est un acteur moyen dont Mizoguchi utilise la belle apparence pour accentuer le caractère narcissique et la passivité de Genjuro.

Tanaka Kinuyo (Miyagi) était la meilleure comédienne de son temps, sachant rendre les plus subtiles nuances de ses personnages.

Kyo Machiko (Wakasa) connu dans son pays la célébrité d'une B.B. dans le nôtre. Elle eut une brillante carrière d'actrice au cinéma, qui se perpétue de nos jours au théâtre.

Ozawa Sakae (Tobeï) et **Mito Mitsuko** (Ohama) sont deux acteurs qui ont suivi une carrière honorable mais sans éclat.



■ DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

Courant après leur vie, les personnages de Mizoguchi effectuent un parcours circulaire qui les ramène à leur point de départ, quand ils ne rencontrent pas la mort en route.

Générique

Ouverture

› (02'07") Lent mouvement panoramique droite-gauche sur la campagne japonaise. Un carton avertit du lieu et de l'époque. Rapide fondu enchaîné sur le lac Biwa. Le panoramique continue et s'arrête sur Genjuro et sa femme. Ils s'activent à charger une carriole. Coup de feu lointain. Inquiétude du couple. Miyagi saisit son fils dans ses bras. Genjuro hâte son chargement. En profondeur de champ, Ohama poursuit Tobeï, son mari. Elle dénonce sans fard la folie de ses ambitions. En vain. Tobeï part accompagner son beau frère.

› (04'08") Les deux hommes grimpent péniblement jusqu'au faite d'une colline et redescendent l'autre versant.

› (04'25") Inquiète, Miyagi se confie au chef du village. Genjuro revient. Elle court à sa rencontre. Il lui montre l'argent facilement gagné.

› (05'57") Tobeï pénètre dans un campement militaire. Ses prétentions guerrières ne lui valent que quolibets. Il est brutalement « jeté ».

› (07'08") Troublant la douce et chaude quiétude familiale, Genjuro, désormais motivé par l'appât du gain, impose une cadence infernale à ses proches.

La guerre

› (10'53") Alors que les poteries sont encore au four, l'armée fond sur le village. Genjuro ne pense qu'à entretenir le feu, Miyagi se précipite

pour sauver leur fils. Les paysans fuient. D'autres sont maltraités par la soldatesque. Scènes de pillage et de violence.

› (15'53") Les paysans se cachent en forêt dans la montagne et s'entraident. Nos héros les ont rejoints.

› (17'09") Tobeï, incorrigible, s'enfuit derechef au camp militaire. Il tente de voler une armure et une lance.

› (17'47") Retour à la montagne. Genjuro, préoccupé par son four, retourne au village malgré les supplications de Miyagi qui le suit.

› (18'40") Au village, la soldatesque rôde encore. Le couple se cache. Les soudards fracturent la porte des fours. Les poteries leur semblent sans valeur. Une fois partis, Genjuro se précipite. La cuisson est réussie. Tobeï et Ohama les rejoignent. Les deux beaux-frères décident d'aller vendre la fournée en ville et de raccourcir leur trajet en traversant le lac.

La barque

› (21'18") Au bord du lac Biwa, Miyagi, son fils Genichi, Ohama, Tobeï et Genjuro montent dans une barque.

› (21'47") Lumière nocturne, lambeaux de brumes, eau miroitante. Du centre de l'écran vient la barque. Ohama, debout, rame, gouverne et chantonne. Tobeï et Genjuro évoquent leur réussite. Miyagi cherche à rassurer son fils. Une autre barque quasi fantomatique apparaît. Celle d'un pêcheur blessé mortellement par les pirates. Il avertit la famille du

péril qu'elle encoure. Nos deux hommes repoussent sa barque. La leur disparaît et se dissout au centre de l'écran.

› (26'24") Sur la berge, Genjuro presse Miyagi de retourner avec leur fils au village. C'est la séparation.

La ville

› (27'53") Au marché, Genjuro, Tobeï et Ohama vendent aisément les poteries. Survient la très aristocratique Wakasa. Elle admire et achète les œuvres de Genjuro et le prie de les lui livrer en son domaine. Des soldats passent. Tobeï se sauve. Ohama le perd dans la foule. Avec son argent, il achète une armure et une lance.

› (31'26") Ohama, désemparée, erre. Elle est agressée, violée, traitée en prostituée par des soldats.

L'image, la beauté, le fantôme

› (34'34") Genjuro veut acheter un superbe Kimono à Miyagi. Il l'imagine le revêtant. Aussitôt Wakasa, superbe, lui apparaît.

› (37'06") Elle l'entraîne, suivie de sa nourrice, au manoir. Celui-ci semble désolé, à l'abandon, inquiétant.

› (40'03") Soudain, des jeunes filles apparaissent. Elles transfigurent le décor. Wakasa survient et révèle au potier la splendeur de ses créations. La nourrice lui suggère d'épouser sa maîtresse. Genjuro se laisse séduire. Wakasa danse et chante pour lui. Une voix d'outre-tombe venue d'un masque de samouraï la trouble profondément.

› (49'48") Wakasa quitte la couche où dort Genjuro. Il se réveille. Elle le conduit à la source chaude et le rejoint dans le bain. Dans un pré devant le lac, Genjuro poursuit Wakasa

qui lui échappe sans cesse. Il tombe en extase.

› (54'28") Miyagi, portant son fils, est attaqué par des soldats épuisés et affamés. Ils la tuent.

› (57'49") Tobeï surprend un général ennemi vaincu et blessé. A sa demande son garde lui tranche la tête. Tobeï le tue et vole la tête, qu'il apporte à un autre général. Pour prix, il reçoit cheval, armure et hommes.

› (1h 04'03") Tobeï se pavane en « grand chef ». Il entre dans une maison close. Il y surprend Ohama en prostituée. Scène violente entre eux. Ils décident de rentrer au village.

Le fantôme s'évanouit

› (1h 06'39") Genjuro descend en ville. Il y apprend, par un prêtre shinto, que Wakasa est un spectre.

› (1h 09'47") Il revient au manoir le dos couvert d'une prière à Bouddha. Wakasa surprend sa trahison. Malgré ses supplications, Genjuro prend un sabre et détruit le manoir.

› (1h 16'10") Au matin, devant les ruines il est accusé du vol d'un sabre appartenant au musée. La police le relâche.

Retour au village

› (1h 18'55") Rentré chez lui, Genjuro imagine Miyagi veillant sur lui et son fils comme un ange au foyer.

› (1h 25'56") A l'aube, il apprend que sa femme est morte, tuée.

› (1h 28'20") Tobeï, suivi de Ohama, jette ses armes à l'eau.

› (1h 28'59") Genjuro prie sur la tombe de Miyagi. Il reprend son travail. De son côté, Tobeï bêche avec ardeur. Ohama apporte la nourriture à Genichi. L'enfant dépose le bol de riz sur la tombe de sa mère.



■ ANALYSE DU RÉCIT

L'art du balancement

Mizoguchi sait raconter en un même mouvement les événements et les sentiments, l'action et les aspirations secrètes de chaque personnage. Dans ces directions entrecroisées, que dit l'image, et que dit l'intrigue ?

Dans *Les Contes de la lune vague*, la préoccupation profonde de Mizoguchi est de développer simultanément le récit sur deux plans : à la fois le dehors et le dedans, l'événement extérieur et le retentissement qu'il provoque dans le vécu de chacun. Chaque élément de l'histoire doit, en même temps, être regardé selon la violence des actes commis et ressenti en fonction du choc affectif qu'ils suscitent. En d'autres termes nous devons être constamment dans la position objective du témoin, voire du complice et dans celle subjective de la victime. L'art de Mizoguchi consiste à manifester et narrer le perpétuel et incessant va-et-vient des rapports de force.

➤ La guerre en nous

Nous l'avons dit, le film part de la guerre, assiste à son évolution, constate ses effets de plus en plus destructeurs et s'achève sur son épuisement. Le propre de notre cinéaste est de ne pas filmer l'action (les péripéties) mais l'idée de l'action (son cœur et sa raison). Le fait concret est élaboré par une pensée abstraite. Cette histoire repose sur la véritable situation du Japon au seizième siècle. Elle nous décrit les luttes claniques entre seigneurs qui déchiraient, alors, l'empire du Soleil Levant. Leur violence n'est pas sans ressembler à celle que connut l'Europe, quelques années plus tard, pendant la guerre de Trente Ans. Mais si Mizoguchi traite avec exactitude l'histoire de cette guerre particulière, il vise avant tout à ce qu'elle devienne la représentation emblématique de toute guerre.

Pour ce faire, dès le début du film, les personnages, à peine introduits, sont immédiatement confrontés à cet événement. Nous voyons Genjuro, aidé de son épouse, charger ses poteries sur une charrette pour les vendre en ville. Poursuivi et agoni par sa femme, Tobeï, avide de participer à l'aventure, le rejoint. Aussitôt, nous entendons dans le lointain claquer des coups de feu. Objectivement, nous avons la preuve que la guerre arrive, que le danger menace, que les affaires deviennent urgentes. Mais, subjectivement, cette guerre

semble trop répondre aux aspirations profondes de désir (pour les hommes), de crainte (pour les femmes), pour ne pas être voulue mentalement par les protagonistes. D'emblée, Mizoguchi pose le sujet véritable du film : la guerre vient davantage du dedans que du dehors, elle nous est inhérente.

➤ Destinée et retentissement

Le cinéaste développe cette idée selon deux axes opposés et pourtant corollaires. Genjuro emprunte la voie de l'intériorité. Sa fuite en avant consiste à vouloir amadouer un réel agressif, à le modifier à son profit, à en tirer bénéfice. Bref, il est animé d'un besoin d'embellir le monde, de le métamorphoser. Son chemin est celui de l'art. Tobeï suit la route de l'extériorité. Son parcours est fait de rencontres hasardeuses et d'opportunités douteuses. Sa fuite en avant obéit aux caprices des événements, aux incertitudes du jeu social. Il se laisse porter au vent favorable de la carrière... militaire, forcément.

Ces deux axes s'entrecroisent en permanence. D'abord, d'une façon cachée. La construction respecte le déroulement de l'histoire. Les deux couples et l'enfant restent solidairement et familialement groupés jusqu'à la scène de la barque. Mais déjà, les deux hommes tentent une sortie solitaire, l'un pour se procurer des armes, l'autre pour sauver ses poteries. A chaque fois ils mettent en danger la vie du groupe. Ce sentiment oppressant du danger trouve son point fort dans la scène envoûtante de la barque. A partir de là, les personnages se séparent. Chacun est livré seul à son destin. Apparemment heureux pour les hommes, destructeur et cruel pour les femmes.

Désormais nous passons de l'un à l'autre selon un plan logique mais secret. Une scène du potier succédera à celle du samouraï puis sera suivie d'une séquence consacrée à l'une des trois femmes. Selon le balancement précité du dehors-dedans, chaque séquence est la projection, le prolongement et la conséquence de la séquence précédente. Elle fonctionne selon le phénomène du retentissement et de l'écho. Reprenons, par exemple, la scène de la barque. Il

est évident qu'elle décrit objectivement un événement. Et plus évident encore, que nous la ressentons et la vivons subjectivement en symbiose avec ce que ressentent les personnages. Par dessus tout, cette scène annonce objectivement ce qui va advenir subjectivement à chacun : le pêcheur mourant dans sa barque avertit déjà Genjuro de sa rencontre avec le fantôme ; Miyagi inquiète pour son fils pressent le danger mortel qui l'atteindra ; Tobeï le samouraï trahit sa peur, sa bêtise et sa couardise.

Si, comme aime à le répéter les hommes, « les femmes mènent le monde » Ohama, tel Charon, gouverne la frêle embarcation et conduit chacun des passagers, dont elle même, à leur perte. Car il faut savoir que chez Mizoguchi, l'intrigue et les dialogues disent le conscient ; l'image et la mise en scène disent l'inconscient.

■ ANALYSE D'UNE SÉQUENCE

Lignes de rupture

Genjuro est revenu de la ville, où il a gagné facilement beaucoup d'argent. Il retrouve Miyagi. En quatre plans, Mizoguchi développe le processus qui mène tout couple apparemment uni à la scission et au divorce.



> 1a

Construction en V : Genjuro, à gauche, en avant plan, fait face à la caméra. En arrière plan, Miyagi, à droite, habille Genichi, au centre. Le père satisfait pivote sur lui-même pour contempler ce touchant tableau de bonheur familial. Mais celui-ci est un leurre. Le dispositif de la mise en scène révèle qu'il s'agit de la projection mentale et consciente de ce que Genjuro croit être son désir. La vérité de celui-ci réside, inconsciemment, dans le cadeau fait au fils. L'étoffe, trop riche pour un petit paysan, trahit un désir de luxe et de beauté.



> 1b

En revanche, Miyagi a les gestes ordinaires d'une mère qui vêt son enfant. Son plaisir vient de celui qu'éprouve Genjuro. L'enfant quitte sa mère pour rejoindre le père. Sa position dans le cadre fait de lui la pointe d'un V qui s'inscrit ouvertement sur l'écran. Genichi est le point de convergence du regard des deux parents. Il en est aussi le signe annonciateur de divergence. Celui du père fier de son fils est emprunt de narcissisme. Celui de Miyagi inverse maintenant la projection mentale de Genjuro : à son tour, elle se réjouit de ce touchant tableau de bonheur familial.



> 1c

Genjuro, tout à son fils, prend l'enfant dans ses bras. Il tourne le dos à sa femme, comme indifférent. N'est-elle pas la parfaite épouse au foyer vouée à veiller sur « ses » hommes ? (on note le bol de soupe devant Genjuro). Ignorée, par besoin inconscient d'exprimer son existence, Miyagi se saisit du kimono que vient de lui offrir son mari. Elle manifeste son plaisir. Genjuro, auto-satisfait, se retourne à peine. « Depuis des années... » dit-il, livrant de nouveau son besoin de luxe et de beauté. Sur cette phrase, enfin, il daigne la regarder.



> 1d

Miyagi, accompagnée d'un léger mouvement de caméra, s'est levée pour essayer le kimono. Elle occupe de haut en bas, à droite du cadre, le tiers de l'écran. A gauche, Genjuro, assis, n'occupe qu'à moitié l'autre tiers de l'écran. Au centre, entre eux, une séparation met en évidence le caractère pictural, telle une femme peinte par Utamaro, de Miyagi. « Enfin mon rêve se réalise », s'écrie Genjuro, bien que le fichu de paysanne jure avec le caractère aristocratique et fétichiste du kimono. Ce qu'inconsciemment Genjuro ressent. Il revient à son fils et surtout à sa soupe. Ce que ressent à son tour Miyagi : « Ce n'est pas à cause du kimono... ».

> 1e

Depuis que Miyagi est debout, on remarque un jeu de lumière sur le fond de la pièce. Il projette et annonce le feu dans l'âtre que nous allons découvrir. En effet exprimant son désir profond – être aimée par Genjuro, le garder près d'elle – Miyagi déclenche, toujours inconsciemment, le mouvement de divorce qui s'entame dans le couple. Ce mouvement intérieur est visualisé par un mouvement extérieur, utilitaire : elle se déplace pour vaquer à ses occupations ménagères. Par un léger panoramique en V la caméra, donc, l'accompagne. Ce mouvement de caméra apparemment fonctionnel découvre un nouvel espace.



> 1f

Les personnages se situent, désormais, à égalité. Ils sont sur une même ligne horizontale. Miyagi se déplace pour prendre les provisions et revient s'agenouiller devant l'âtre. Nous avons, à l'évidence, le cliché type de la félicité familiale. Sauf que la crémaillère coupe l'écran en deux et sépare mari et femme. Après le désir de quiétude exprimée par celle-ci, Genjuro dévoile en deux temps son désir. D'abord, il insiste sur les divers produits qu'il a ramenés en abondance pour mieux souligner que si son épouse tient admirablement son rôle de mère attentive, lui joue tout aussi admirablement son rôle de père nourricier.



> 1g

Mais cette justification intéresse peu Genjuro, qui passe directement à ce qu'il croit être la véritable motivation de son action : l'argent. Pour l'avouer, il ne regarde plus Miyagi. La position des deux personnages, chacun concentré sur ce qu'il fait – elle la cuisine, lui boit son bol –, manifeste maintenant la sorte d'incompréhension qui s'établit entre eux. Ce conflit latent transparait quand notre potier porte son regard derrière lui, vers l'extérieur (vers un ailleurs) pour oser enfin déclarer – déclaration de guerre – qu'il veut rapporter encore plus d'argent.



> 2a

La brutalité de cette déclaration est prise en charge par la mise en scène. Un violent changement de plan à 90° durcit désormais les rapports du couple. Genjuro se lève avec l'enfant comme s'il l'arrachait. Le décor a été aménagé pour créer un espace plus vaste. La séparation n'est plus à l'horizontale comme avec la crémaillère. Elle est désormais et visiblement en profondeur. Car l'espace est divisé en deux. Celui théâtral de Miyagi occupe la plus grande surface, tandis qu'au fond, à droite, le potier est à l'étroit, comme enfermé dans le bâti du décor. Il se réfugie dans son monde, celui des poteries.



> 2b

Miyagi reste au premier plan. La lumière du feu sur son visage dramatise la scène. La position des personnages reprend à l'inverse celle du début du premier plan (1a). Sauf que maintenant le couple se tourne ostensiblement le dos. La projection de leur désir contradictoire introduit l'hostilité. On passe de l'expression inconsciente du plan précédent au discours désormais parfaitement conscient. L'homme annonce son projet : travailler dur pour produire un grand nombre de poteries. La femme reçoit l'attaque comme un coup de poignard dans le dos. Elle ne se retourne pas, mais exprime ses craintes.



> 2c

Quand Miyagi exprime enfin son désir et demande à Genjuro de rester à la maison, elle pivote sur elle-même. Mizoguchi aime utiliser cette posture des Japonais assis sur leur genoux. Elle lui offre la possibilité de pousser l'utilisation de la figure en V de la mise en scène jusque dans les attitudes corporelles. Elle lui permet surtout de faire l'économie des champs-contrechamps chers au cinéma occidental. Cette rotation du corps de Miyagi sur lui-même rend plus intense encore l'affrontement des protagonistes. L'enjeu dramatique devient physique.



> 2d

Miyagi, donc, nous tourne carrément le dos et fait franchement face à Genjuro. Car l'enjeu, justement, est fondamental. Il s'agit de l'existence. Genjuro n'hésite pas à risquer la sienne et celle des siens pour l'illusoire, le rêve, l'aléatoire. Tout à son projet, les représentations pessimistes de Miyagi lui semblent stupides : « *Soite, la guerre...* ». Il se refuse à envisager le pire. Il est comme bloqué dans son abri – dans son idée fixe – alors que sa femme occupe maintenant la partie centrale du cadre et l'enserme encore plus.



> 2e

Mais le jeu de la projection mizoguchienne introduit une lecture plus subtile. Car dans cette disposition visuelle, une fois encore, chacun projette l'autre. Genjuro, au fond de lui-même, sent que Miyagi a raison mais refuse de l'admettre. Miyagi sent qu'une autre raison plus secrète, plus forte guide sa décision. En effet, que dit l'image ? Miyagi, au centre de l'écran, concentre l'éclairage, donc le désir. Comme elle nous tourne le dos, elle disparaît en tant que personne, en tant qu'épouse. Elle n'est plus que l'éclat de son kimono. Genjuro, tapi dans l'ombre de sa retraite, contemple l'idée obsessionnelle de la féminité.



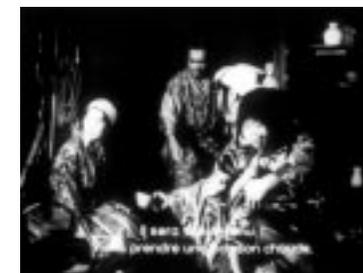
> 2f

Survient Ohama. A cela d'abord une raison dramaturgique. Le conflit dans le couple et son enjeu rendent les points de vue inconciliables. Seul un tiers peut calmer ce duel. Il est, pourtant, d'autres raisons. Que ce soit Genjuro qui « projette » sa sœur (« *Tiens, Obama* ») prouve qu'il cherche un palliatif pour apaiser sa mauvaise conscience. Cette mauvaise conscience est prise en relais, assumée par Miyagi. L'enfant visualise ce relais. Il quitte son père pour se réfugier dans les bras de sa mère. Et celle-ci, à l'annonce de l'entrée d'Ohama, n'a rien de plus pressé que d'ôter son kimono. Comme si, en tant que ménagère, il lui faisait honte devant sa belle-sœur...



> 2g

...Comme si, au plan de l'intimité, il désignait sa dépendance sexuelle. Comme si, symboliquement, il annonçait l'état de prostitution que connaîtra Ohama. Par ailleurs, toujours selon le jeu projectif, Genjuro connaît la raison de la venue de sa sœur. Elle concrétise les craintes émises précédemment par son épouse. Genjuro se veut donc rassurant. Il n'est en fait que méprisant envers Tobeï – « *Nul samourai ne voudra d'un paysan* » – façon aussi d'évacuer sur ce double grotesque ses propres angoisses, et plus encore, secrètement, de valoriser ses capacités de séducteur face à l'incapacité virile qu'il prête à son beau-frère.



> 2h

Ohama, à son tour, « double » sa belle-sœur. Elle concrétise les non-dits de Miyagi. Donc, la caméra se déplace de droite à gauche, par un léger travelling latéral, pour amener les deux femmes presque à égalité dans le plan. Nous avons maintenant une double composition de celui-ci. En V d'abord. A droite Miyagi a repris son rôle de mère en s'occupant de Genichi. A gauche Ohama dans son rôle d'épouse, donc de femme inquiète. Entre elles, au fond, Genjuro. Le mari infidèle pour l'une, l'homme qui abandonne pour l'autre, Genjuro est bien l'objet des pensées des deux femmes.



> 2i

Simultanément, l'autre figure visiblement dessinée sur l'écran est celle d'un triangle. Miyagi, la plus proche de nous, en est la base. Ohama, à gauche, lui sert de centre. Genjuro, au fond, dans le prolongement de Miyagi, ferme le triangle et disparaît presque à notre vue. Tant il est évident que l'axe principal, l'axe dynamique du plan, est celui formé par les deux femmes. Ce que souligne avec force le mouvement de bras de Miyagi, qui tend une tasse à Ohama. Comme si l'épouse du potier passait maintenant le relais à sa belle-sœur.



> 2j

Aussitôt, celle-ci se lève, et se dirige vers la gauche. La caméra la suit en travelling latéral et panoramique. Projection de la pensée et du sentiment de Miyagi, Ohama extériorise ce que Miyagi a emmagasiné, intériorisé, étouffé en elle. Elle retourne la situation précédente entre le potier et son épouse et fait de la femme la maîtresse du jeu. Elle houspille Tobeï comme on gronde un enfant irresponsable. Son couple offre l'image inversée, comique et grotesque du premier couple. Il met à jour ce qui jusque là était occulté : le rapport sexuel et sa vérité.



> 3a

Le retour sur Genjuro et Miyagi n'en est que plus violent. L'angle droit est radical. Sa construction en V particulièrement agressive. Il est formé d'un côté par la ligne horizontale sur laquelle se tient Genjuro, bouchant la moitié gauche de l'écran. Ce qui le rend omniprésent, omnipotent, inquiétant. De l'autre côté, la perpendiculaire vient frapper Miyagi aussi brutalement que la lumière crue sur son visage. La construction du plan rend évident le caractère malfaisant et l'attitude obsessionnelle de Genjuro, qu'accroissent les percussions de la musique.



> 3b

La lecture du plan est plus aisée si on ose constater sa symbolique sexuelle. La façon qu'a Genjuro de s'occuper de, de s'absorber en, de se concentrer sur... son tour ; l'obligation qu'il fait à sa femme de tourner sans repos et à son rythme ; son refus de l'enfant, tout désigne un homme uniquement voué à l'exigence de son plaisir solitaire. Les autres interprétations, en particulier celle sur l'art et l'artiste, découlent de cette lecture fondamentale, première.



> 4

Raccord violent dans l'axe sur Miyagi. La stridence d'une flûte ajoutée aux percussions accentue la sensation de disharmonie qu'elle éprouve. La réalité qu'impose Genjuro, sa dureté, voire son sadisme, font mal. Pour la première et unique fois du film, Miyagi se révolte. Elle sait que son désir profond lui sera toujours refusé. Pis, son aspect de paysanne (d'où l'importance de son fichu dans le plan) usée par le travail fait qu'elle sait qu'elle n'est plus désirée ; sent qu'elle n'est plus désirable.



■ ORIENTATIONS

Sens de la mise en scène, sens du film

La pierre angulaire de l'art

Le cinéma est la profession de foi de Mizoguchi, dont la mise en scène est fondée sur des principes qui sont autant de croyances.

LES CONTES DE LA LUNE VAGUE APRES LA PLUIE, UN EXERCICE DE RIGUEUR QUI ÉCHAPPE AUX SYSTÈMES RIGORISTES

1 > *Le plan mobilise toute l'énergie du metteur en scène, qui lui confère tous les pouvoirs.*

2 > *La composition de l'angle de vision de la caméra répond à une géométrie de l'espace qui est aussi un art de révéler les personnages.*

3 > *Pour Mizoguchi, la beauté est utile, elle répond à un besoin.*

1 > Le métier

On raconte que, après le festival de Venise où *Les Contes de la lune vague* avait obtenu le Lion d'argent, Mizoguchi, qui, profitant de l'occasion, avait visionné le maximum de films présentés, déclarait à quelques intimes à son retour au Japon : « Décidement, je suis le meilleur ». Non pas comme un artiste mégalomane, mais comme un artisan potier qui aurait regardé, au marché, le travail de ses confrères et constaté qu'il avait acquis le meilleur tour de main et la maîtrise parfaite de son métier.

Ce métier s'appuie avant tout sur la connaissance du théâtre japonais tant nô que kabuki (avec une préférence pour ce dernier). Mizoguchi en reprend quelques unes des règles essentielles mais en se posant toujours la question : comment repenser et utiliser son rituel, ses techniques et procédés en faveur de l'écriture cinématographique ? D'abord en conserver le sens philosophique exprimé par la science de l'intégration du corps à l'esprit, du fini à l'infini et obtenir par le pouvoir de concentration, en faisant en soi le vide, un sentiment de plénitude. Le dispositif théâtral, en particulier les acteurs face aux spectateurs, sera, donc, constamment maintenu.

Le plan, personnage à part entière

Car il s'agit pour Mizoguchi de garder l'intensité de la durée, de ne jamais couper la tension d'une situation mais au contraire de la renforcer. D'où sa direction d'acteur, issue en droite ligne de la tradition théâtrale, qui exige, comme le remarquait Hélène Bokanowski dans *Cinématographe* (nov.1978) : « maîtrise du corps et maîtrise du vide qui permettent à la fois de tenir une posture et d'opérer des mouvements à peine perceptibles avec une prodigieuse lenteur qui agit sur le temps par accroissement de la durée ». D'où, contre-coup spatial, le jeu qu'introduit Mizoguchi sur la contrainte des corps, l'impression que les personnages sont comme ligotés (et ils le sont effectivement souvent dans son œuvre). D'où l'extrême importance que revêt le moindre geste, le plus infime mouvement de

tête, de cheveux (Wakusa), de cou, d'épaule, de main de regard, etc. Il semble que dans sa direction d'acteurs, Mizoguchi épie jusqu'au moindre battement, halètement, souffle respiratoire de ses personnages.

D'où la fonction primordiale que Mizoguchi, dans sa mise en scène, accorde au plan. Il retient toute son attention, mobilise toute son énergie. Car il doit simultanément montrer le dehors et faire sentir le dedans, décrire clairement l'événement et pénétrer le vécu affectif de ceux qui le subissent. Il doit manifester l'espace dans lequel l'action se déroule et concentrer le temps de sa représentation. Il faut donc que le plan produise un effet émotionnel puissant sur le spectateur. Un cadrage rigoureux contiendra et soutiendra une situation explorée jusqu'à sa résolution à l'intérieur du plan. Celui-ci échappe ainsi au simple rôle d'illustration du scénario dans lequel on le confine si souvent. Mizoguchi comprend qu'il faut le traiter comme un personnage à part entière. Et lui octroyer son indépendance, respecter sa respiration propre. Si bien que le passage d'un plan à l'autre sera toujours imprévisible, surprenant, jamais répétitif. Il est projectif et brise la continuité de l'action. Il obéit à la loi impérieuse du désir.

2 > Géométrie humaine

Le désir, maître mot de l'œuvre de Mizoguchi. Il le montre à la fois impétueux et fortement retenu. Son cinéma, donc sa manière de filmer, lui sont soumis. La base, c'est l'œil unique de la caméra : elle filme selon un angle de vision que Mizoguchi identifie à celui du spectateur. Une ligne, de préférence celle de droite, est prise comme axe du désir et de son agressivité, donc de l'action. L'autre ligne, à gauche, se fera l'axe défensif, du repli sur soi, de la contemplation. Notre cinéaste, à partir d'un principe constitutif de la mécanique cinématographique, le V de l'angle de vision, prend en charge l'attitude du spectateur devant un film. D'un côté son plaisir (axe agressif) se complait dans le malheur des autres dont il tient à jouir secrètement, dans le même temps (axe défensif) qu'il s'émeut de ce malheur qui éveille sa compassion.

Réduit ainsi à la figure formelle du V, Mizoguchi place au cœur même de son écriture le mélodrame qui, par ailleurs, sert de base à la construction de son œuvre.

Le V de l'angle de vision est projeté sur l'écran et dessine le V (la multitude des V) qui sert de dispositif à la mise en scène. Souvent il retourne le V ouvert par la caméra et le ferme, en sorte que si l'on dessinait une figure de cette combinaison, elle formerait un losange. Mais ennemi de tout système rigoriste, notre cinéaste utilise ce V dans toutes les positions possibles. On l'a vu le traiter en angle droit abrupt dans la séquence étudiée. Il est utilisé en verticalité dans des plongées violentes et culpabilisantes comme on peut le constater dans les scènes avec Wakasa. Ce V visible sur l'écran développe un axe, celui de l'agressivité du désir, qui appartient au masculin. L'autre axe est destiné au féminin qui tente de se protéger de l'attaque. C'est sa ligne de défense. En poussant ces bases de construction, Mizoguchi aboutit à une conception abstraite de la mise en scène. Celle-ci, finalement, mène les deux axes à leur conséquence extrême et, dès lors, se coule sur les deux diagonales de l'écran.

La figure du X ainsi obtenue – laquelle est constituée de deux V qui s'opposent – n'est utilisée qu'aux moments les plus forts, ceux où les personnages sont les plus emprisonnés et ligotés dans leur contradiction. Mizoguchi peut même n'en conserver que l'idée en éliminant la figure. Ainsi dans *Les Contes de la lune vagabonde*..., la barque qui porte les faux espoirs et les craintes des personnages et les mène à leur perte ou leur désillusion surgit du centre de l'écran, point d'intersection des deux diagonales et, à la fin de la scène, s'enfonce à nouveau et s'évanouit en ce point central.

3 > La quête de la beauté

Il est évident que la femme est l'objet central du désir, et à ce titre est soumise aux lois du masculin qui a façonné le monde en vue de son propre usage et de sa propre jouissance. Comme ce n'est pas un rapport direct mais un rapport de réflexion (donc mental) et de réfraction (donc d'optique), il appert que l'homme ne regarde pas la femme mais le désir qu'il a d'elle. Cette représentation pose clairement la question de ce que l'homme désire vraiment dans la femme. C'est ce besoin du masculin de se perdre dans le féminin qui est superbement traité, ici, dans l'épisode de Wakasa. D'où l'importance chez Mizoguchi du travail sur tous les éléments de la féminité et en particulier dans la manière dont, dès qu'un homme désire une femme, il fait disparaître le visage de cette femme pour ne laisser voir que l'étoffe d'un kimono, un geste, une attitude, bref une image fétichisée, érotisée du désir masculin. La femme est niée en tant qu'être. Elle n'est qu'un moyen de représenter, d'accentuer le

désir de l'homme. Elle devient une marchandise, un objet dont on peut disposer à sa guise. D'où la place centrale, cruciale, qu'occupe la prostitution chez notre cinéaste.

La prostitution étend naturellement le discours au politique et à l'économique. Elle pose la question essentielle, dite réaliste, de l'argent. Celui-ci concrétise dans la société l'axe agressif, masculin déjà évoqué. Il est donc logique que Mizoguchi, imprégné de Dickens, Balzac et Dostoïevsky, soit le cinéaste qui a montré le plus et le mieux la circulation de l'argent et de ses dérivés (pouvoir, guerre, égoïsme etc.). Or la réalité du monde cruel qu'impose l'argent est un leurre, une fausse valeur, une fuite en avant. Elle n'est qu'un subterfuge pour échapper à la *vérité du réel* et n'a pas plus de consistance que l'imaginaire et sa quête

de la beauté. (D'où le sens profond du dernier plan du film : la caméra part de l'enfant sur la tombe de la mère pour s'élever et découvrir les paysans au travail, en harmonie, réconciliés avec la nature). Le beau chez notre cinéaste est considéré comme un besoin. Mais s'il est décoratif, imposé par le

goût dominant, il est un piège destructeur, souvent mortel. S'il répond à la nécessité d'expression de soi, il est salvateur. C'est dire qu'il doit s'ouvrir aux autres. Le potier devient un véritable artiste non quand il admire narcissiquement ses propres productions mais quand il façonne des poteries fonctionnelles, utilitaires donc utiles aux autres. Tel est le message esthétique que Mizoguchi nous livre dans ce film.



*Le voyage de Tobei et Genjuro : un mouvement en V.
Le trio formé par Wakasa, sa gouvernante et Genjuro : une ligne de fuite.*



Une poésie surnaturelle.

■ CLÉS POUR DES MOMENTS CLÉS

Traversées

Franchir le lac, revenir chez soi... Chaque déplacement des personnages de Mizoguchi est aussi un mouvement intérieur, à la fois une traversée de la vie et des apparences.

> La scène de la barque

Notons qu'elle s'insère entre deux plans de barques. L'un où nos personnages montent sur l'embarcation. L'autre où, parvenus à la rive, Genjuro, Tobeï et Ohama abandonnent sur la berge Miyagi et son fils. Ces deux plans ont une allure « réaliste ». Après le premier,

nous avons un « noir » assez long qui fait office de baisser et lever de rideau et qui annonce une scène importante. Dès que le plan s'illumine, c'est une vision d'un style carrément différent. Nous passons au poétique avec connotation fantastique et surnaturelle. Effet obtenu par la combinaison des lambeaux de brume, d'eau scintillante et d'éclairage nocturne. L'arrivée de la barque se fait donc au centre. Ou presque au centre, car la barque, devant suivre la diagonale qui la mène vers la gauche, n'aurait pas eu assez d'espace pour développer son mouvement que l'on doit ressentir comme envoûtant. D'autant que l'étrangeté de cette apparition, digne d'une estampe japonaise, est soulignée par la vue de Ohama, debout, godillant alors que notre oreille s'étonne de la douce complainte qu'elle chantonne.

L'intention de la séquence est claire. Nous sommes ici plongés dans l'intériorité du vécu. C'est bien du plus profond de soi, donc du centre de l'écran, que se manifeste l'extériorisation des désirs et espoirs mais surtout des craintes et des peurs qui agitent nos personnages, livrés désormais aux risques et périls de leur aventure. Tout dans cette scène est de l'ordre du ressenti. Le conscient, réduit à des dialogues fonctionnels de pure information, tente de masquer la vérité de l'inconscient. D'où l'arrivée, absolument centrale maintenant, de la barque du pêcheur qui annonce les fantômes à venir mais aussi le destin des personnages. D'où encore le plan qui survient juste après les paroles de Tobeï : « *J'achèterai une armure* ». Ohama, ramant, est vue en plongée se détachant sur fond d'eau miroitante, scintillante. Façon de visualiser la métaphore de la femme sexualisée comme objet (marchand) du désir qui gouverne l'action des hommes, et dont elle sera logiquement victime jusqu'à la prostitution. Ce plan scelle son destin.



Genjuro et le fantôme de Miyagi.

> Le retour de Genjuro

L'arrivée du potier est traitée dans un style réaliste de même que son entrée à l'intérieur de la maison. La caméra insiste sur l'aspect désolé, abandonné du lieu. L'homme appelle Miyagi, la cherche hors de chez lui. Il disparaît à nos yeux. La caméra toujours dans le décor accompagne abstraitement son mouvement à l'extérieur, jusqu'à ce qu'il entre à nouveau chez lui et découvre son épouse près de l'âtre. Ainsi d'une façon tangible, parce qu'on reste dans le même plan, la caméra concrétise le mouvement de la pensée du potier et son besoin d'embellir, de transfigurer le monde. La maîtrise de la lumière contribue fortement à l'effet recherché. Elle n'a qu'une source externe au début du plan puis, dès que Genjuro pénètre dans la pièce, elle a une double source, externe par la porte, interne par le feu de l'âtre et la lumière de la lampe. A partir du plan suivant, sa source ne sera qu'interne et liée aux mouvances affectives : tantôt lumineuse, tantôt sombre, tantôt dans un clair-obscur. Car il s'agit de traduire, donc de filmer, l'aspiration profonde de Genjuro à la paix, son envie d'enfant fautif de se faire consoler et surtout protéger par l'amour d'une mère, Miyagi. D'où ce plan où Genjuro porte son fils sur sa couche et s'endort auprès de lui tandis que Miyagi veille et se dévoue entièrement pour lui.

Cette séquence inverse donc, et conclut, les données des deux premiers plans de la séquence analysée pages 10 à 13. C'était alors Tobeï qui se faisait houspiller par Ohama comme un garnement pris en faute. De même retrouve-t-on la position de Genjuro portant son fils et de Miyagi séparés par la crémaillère. Sauf que leurs désirs désormais s'accordent mais que la vérité de la situation, la mort, sépare effectivement mari et femme. Pourtant l'immensité de l'amour de Miyagi parvient, d'une manière éphémère, par un infime travelling avant, à déplacer la chaîne de la crémaillère vers la droite comme si leur *ré-union*, si fortement désirée, était encore possible. Mais Miyagi n'est plus qu'une ombre, un souvenir sublimé.

■ EXPLORATIONS

Orientalismes

Comme un conte aux multiples motifs, du plus réaliste au plus fantastique, le film de Mizoguchi permet d'aborder la culture japonaise sous ses aspects les plus variés.

➤ Le film... dans le texte

Pour mieux comprendre le travail de Mizoguchi et de ses scénaristes, il est intéressant de comparer *Les Contes de la lune vague* aux deux contes du recueil *Ugetsu monogatari* (1776) d'Akinari Ueda (1734-1809), qui en ont inspiré le récit, et tenter ainsi d'appréhender la genèse d'une œuvre. Voici un résumé des deux contes repris par Mizoguchi.

Dans *La Lubricité du serpent*, un jeune intellectuel est tenté par un serpent qui a pris corps de femme. Du domaine de la magicienne, il ramène un sabre d'une valeur inestimable. On l'arrête pour vol du Trésor de Dieu. Il réussit à prouver qu'il a été victime d'un mauvais esprit. Furieuse, l'ensorceleuse prend l'apparence de son épouse, la tue et redevient serpent.

Dans *La Maison dans les roseaux*, un paysan laisse sa femme à la maison pour vendre en ville des tissus. Survient la guerre. Il se fait voler, tombe malade et après quelques années rentre chez lui. Son épouse l'accueille. À l'aube il se rend compte qu'elle est morte et qu'il n'avait retrouvé que son fantôme, bienveillant et aimant.



Wakasa au marché...

➤ Fantômes japonais

Le film de Mizoguchi invite naturellement à réfléchir à l'utilisation et à la signification du fantôme dans les arts du récit et plus précisément dans l'art dramatique. Par extension, à ce qu'il représente dans la pensée occidentale et la pensée orientale.

Dans les deux cas, le fantôme est une projection qui « incarne » un fort sentiment de culpabilité. Mais si en occident celui-ci est présent et oppressant comme celui du père de Hamlet ou les sorcières de Macbeth, la tradition chinoise qui a inspiré la tradition classique japonaise des pièces « à fantôme » joue davantage sur le pouvoir imaginaire de cette représentation et sur la liberté qu'elle offre à l'esprit. Si, donc, l'imaginaire est une part de la réalité, s'il est en lui-même une réalité, on ne s'étonnera pas de voir que dans ce film les fantômes ont une existence et un corps.

Dès lors, la force du désir qui les fait « être » occulte la culpabilisation que suscite ce désir. Il est intéressant de travailler en ce sens sur les trois apparitions de fantômes dans le film : celle du pêcheur mourant qui culpabilise tellement nos personnages qu'il en perd aussitôt à leurs yeux son aspect fantomatique ; celle de Wakasa qui occulte par le plaisir et la volupté (métaphore de l'onanisme !) la conscience que Genjuro a de sa faute et qui révélera sa nature démoniaque dès que son amant confesse son péché (rencontre avec le prêtre shintoïste) ; celle de Miyagi, enfin, dont l'amour apaise et même absout une culpabilité qui demeurerait pourtant à jamais diffuse chez Genjuro.

➤ Le potier et le samouraï

On peut ouvrir aussi le débat sur la poterie. Mizoguchi, avant le tournage du film avait, pendant trois mois, appris ce métier avec un maître artisan. Ce qu'il nous montre – le tour, le modelage de la glaise, le vernissage, la cuisson – est filmé, quoique d'une manière très cursive, avec une exactitude documentaire. La poterie, comme tout ce qui concerne « l'art de la table », pose parfaitement la question de la priorité en art accordée soit à l'utilitaire soit au décoratif. Car l'importance de la notion du vide qui domine la culture extrême-orientale fait de l'objet un élément dérangent. Il est rare dans la demeure japonaise, souvent enfermé. On l'extrait de son tiroir pour le contempler seul. La concentration sur un objet artistiquement fini n'a pour but que d'ouvrir l'esprit à l'infini (cf. la scène des bols admirés par Wakasa).

Autre débat possible, celui sur le samouraï. D'où vient-il ? Qui est-il ? Son rôle dans l'histoire de la société japonaise. Ce qui l'apparente et ce qui le différencie du chevalier chrétien. La valorisation mythique, sacrée que le samouraï accorde au code de l'honneur et de bravoure, au seul exploit guerrier, à un univers dont est exclu la femme, à la totale fidélité et l'absolue soumission au chef. Le

personnage de Tobei en sera finalement la dénégation et la caricature.



... vue par Genjuro : un champ-contrechamp soutenu par une force géométrique.

■ LE LANGAGE DU FILM

L'essence du cinéma

Le film de Mizoguchi touche à des questions essentielles, qu'elles concernent l'espace, le temps, la vocation même du cinéma et sa beauté, ou l'identité et les sentiments des personnages représentés.

Le plan-séquence

C'est dès 1926, au début de sa période muette, que Mizoguchi se passionne pour l'idée du plan-séquence. Il n'aura de cesse d'en explorer et expérimenter toutes les possibilités.

Un plan-séquence consiste à filmer une « séquence » – correspondance cinématographique d'une scène au théâtre – en continuité, sans couper l'action ni arrêter la caméra. Il exige donc la mobilité de cette dernière, ne serait-ce que pour couvrir les très légers déplacements ou recadrages qu'imposent très souvent la durée même de la scène. Deux options, dès lors, s'offrent aux cinéastes. Ou ils favorisent l'*espace*, accordent aux mouvements voyants de la caméra une sorte de fonction de meneur de jeu, et exhibent ses effets à la façon d'un Welles ou d'un Angelopoulos. Ou ils travaillent le *temps*, recherchent l'intensité de la situation dramatique, s'effacent devant elle, bref se plient aux seuls mouvements des personnages, ce qui rend invisible le mouvement même de la caméra. Ce sera, on s'en doute, l'option mizoguchienne, qui tend à constamment effacer toute trace de son travail.

Celui-ci se plie à la tradition théâtrale japonaise, de préférence kabuki. Les acteurs doivent se tenir face au public, non pas d'une manière frontale comme dans la tradition classique occidentale, mais légèrement en biais. Nous trouvons là la rai-

son technique de la position en V. Les personnages se parlent de profil sans se regarder (ou juste en coin), et donc nous parlent sans avoir l'air de remarquer notre présence. Ils sont entre eux, occultant que nous sommes entre eux. A partir de cette donne, tout devient possible, et ce uniquement grâce au plan-séquence. Dans un moment d'émotion forte, un personnage pourra se retourner en pivotant sur lui-même et faire face à son interlocuteur, donc nous tournera le dos ce qui accentue la force dramatique du conflit. Ainsi, tout espace sert le temps pour mieux serrer la durée. On ne s'étonnera pas, dès lors, de constater chez Mizoguchi une volonté de maintenir une certaine distance entre la caméra et l'action, ce qui favorise l'usage des plans généraux et de la profondeur de champ et nous permet de constater l'exactitude des rapports de force, enjeu de la dramaturgie, grâce à la maîtrise et à la précision des positions, attitudes et réactions qui les rendent mieux visibles que bien des plans rapprochés.



L'être et l'apparence

Mizoguchi nous renvoie à l'interrogation que se pose tout artiste sur son art, donc ici à la question : qu'est-ce que le cinéma ? Et en particulier, qu'en est-il du rapport apparence-réalité ? La caméra capte, en effet, à travers son objectif la réalité qu'elle enregistre. Mais c'est pour la renvoyer aussitôt sur l'écran – par le phénomène de la projection – sous l'aspect de la seule apparence. Rien n'existe sur l'écran que l'ombre, le fantôme des choses. Ainsi, par le seul processus de la technique cinématographique, la chose vraie, matérielle, concrète – existence réelle à l'origine – se voit réduite à l'état d'apparence, fiction, fantasme. Le monde objectif de la réalité et le monde subjectif du mental se trouvent inextricablement liés dans un conflit qui devient le sujet même de notre cinéaste.

A la différence d'autres grands cinéastes qui suivent les péripéties de ce duel en passant, dans un incessant va-et-vient, de l'apparence au réel et établissent ainsi le mouvement secret et interne de leur film, Mizoguchi installe ce conflit, comme nous l'avons précédemment montré, au cœur même non seulement de sa mise en scène mais de chacun de ses plans. D'où là encore, la nécessité du plan-séquence.

Chaque image, chez lui, est immédiatement double. A la fois le constat dans sa vérité documentaire d'un monde extérieur, dur, froid, cruel, impitoyable et le reflet de l'univers intérieur c'est-à-dire du retentissement affectif et douloureux qu'éprouvent les personnages victimes de cette réalité qui les torture sans relâche. Dès lors, la durée du plan est fonction du mouvement subtil qui s'établit entre ces deux mondes. Mouvement incessant qui se poursuit maintenant de plan en plan jusqu'à la victoire finale – et là encore apparente, car tant que la vie continue le conflit ne peut avoir de cesse – de l'un ou l'autre camp.



Une quête de la beauté, entre rêve, cauchemar et réalité.

La beauté

Ce mouvement incessant entre monde extérieur et monde intérieur se traduit esthétiquement, se manifeste sur l'écran, par le conflit entre la beauté sensible, immédiate, évidente – beauté picturale – de chaque image chez Mizoguchi et la réalité du monde tel qu'il est, atroce et infernal.

Plus l'image sera belle, plus elle attirera notre admiration, plus elle semblera échapper par la magnificence de sa composition au sordide du monde objectif – telles la scène de la barque ou l'arrivée de Genjuro au manoir de Wakasa ou leurs jeux sur la prairie au bord du lac – plus cette beauté sera trompeuse, dangereuse, maléfique. Elle annonce toujours le malheur des personnages. Ainsi du potier. Sa volonté de se perdre dans le monde fantomatique des apparences et de la beauté formelle répond à une aspiration de l'âme, à la quête de l'esprit. Mais, le mirage se dissipant, il replongera dans un monde plus terrible encore. Mizoguchi n'a de cesse de débusquer constamment le vrai du réel. Il examine les aspects que revêt ce dernier, l'imaginaire, la symbolique, la matérialité.

Mizoguchi nous renvoie à l'interrogation que se pose tout artiste sur son art, donc ici à la question : qu'est-ce que le cinéma ?

Si ses personnages cherchent à se réfugier dans l'imaginaire, c'est-à-dire dans le rêve et le beau, voire quelquefois dans la mort, une mort filmée qui atteint au sommet de la beauté (*L'Intendant Sansho*, *L'Impératrice Yang Kwei Fei*), c'est bien pour fuir une réalité trop pénible à supporter. Or celle-ci est imposée par le système de l'argent. Notre cinéaste enregistre non seulement ses conséquences politiques, économiques, sociales mais surtout met à jour que l'argent est une fausse valeur. Certes il impose sa loi, exerce son pouvoir et sa dictature, heurte la réalité intime du monde affectif, bafoue les plus hautes et vraies valeurs de la vie. Mais il est une illusion pire que celle du songe. Pour preuve, ceux qui servent son système et le fortifient cherchent eux aussi à lui échapper. Ils participent à leur façon de la même fuite en avant. Sauf que la leur ne sème que désolation, misère et mort.

La nature et le film d'époque

La contradiction inhérente à la notion duelle de réalité Mizoguchi l'introduit au cœur même de sa représentation. Nous sommes pris au piège des apparences, aussi bien de celles qui naissent des aspirations affectives et desirs les plus intimes, que de celles qui recouvrent le monde concret des faits et événements. Seule une infime modulation les distingue à nos yeux. Seule la vérité de la réalité du spectacle nous détache de la fascination esthétique de la beauté formelle, nous oblige à examiner l'intensité de nos émotions et à les confronter au souci d'exactitude de la mise en scène. Ainsi par le monde de la sensibilité nous pénétrons dans celui de l'intelligence et de la connaissance. Ce qui est la raison et le but « utile » de l'art.

On en aura la confirmation dans deux exemples singuliers choisis parmi d'autres. D'une part, le rôle que notre cinéaste accorde à la nature. On sait l'importance que celle-ci tient dans la culture japonaise. Il y aura donc toujours chez Mizoguchi l'opposition

d'une nature sauvage, comme celle du refuge des villageois, qui laisse libre cours au flux émotionnel et la nature domestiquée, contrôlée, hautement civilisée dont la beauté est piège et prison. Ainsi quand Genjuro pénètre dans la cour du manoir seigneurial, la caméra longe et descend d'un arbre mort, accompagne l'entrée du potier, découvre dans son panoramique un arbre sec avant d'arriver à une branche vive dont le dessin et le mouvement, comme projetés, sont repris picturalement sur le fond de la pièce où l'attend la nourrice de Wakasa.



D'autre part la façon que Mizoguchi a de traiter le film d'époque. Tout exotisme est refusé. La documentation historique est volontairement exacte et précise. Il y a de fortes probabilités que le seizième siècle japonais ressemblait à ce que nous voyons. L'authenticité, chose rarissime en ce domaine sauf chez les très grands cinéastes (Griffith, Renoir, Rossellini, Ford, Visconti et d'autres), sert à Mizoguchi de base fondamentale à sa dialectique apparence-réalité.

■ L’AFFICHE

La grande évasion ?

Le cinéma japonais vu sous un angle exotique et... touristique.

Cette affiche est celle choisie et composée par les anglo-saxons. Elle joue très sciemment le côté exotique : il faut donner au futur spectateur l’illusion qu’il est digne d’entrer de plain-pied dans l’univers du Japon, que lui aussi est apte à saisir les plus subtiles nuances d’un monde qui lui est *a priori* radicalement étranger. Par la même occasion « on » valorise le film en tant qu’il représente la quintessence de la civilisation nipponne.

En haut de l’affiche, à gauche, le sigle très japonais de la firme cinématographique qui a produit la quasi-totalité des derniers films de Mizoguchi et, en dessous, son nom inscrit en lettres romaines certes, mais dont l’assonance *Daiei* est assez éloignée de nos oreilles et de nos yeux pour nous inviter au voyage.

A droite, une esquisse du générique en écriture japonaise dont les caractères énigmatiques et illisibles, pour nous, ajoutent au dépaysement. Occupant la presque tout l’espace, la vue de Genjuro et de Wakasa. Le photogramme retenu met en évidence la composition en V. Involontairement, certes, de la part des concepteurs qui ont davantage retenu l’aspect théâtre japonais, kabuki, qui sensibilise le public au caractère d’étrangeté et étranger du film. D’ailleurs dans la partie basse, en dessous du nom dominant du producteur (on est encore à l’époque où le producteur se croit le maître d’un film), nous avons en traits fortement appuyés et dans un jaune clinquant *Ugetsu*, le titre japonais du film et non sa traduction anglaise. Viennent ensuite en lettrines identiques que celles du producteur les noms des cinq acteurs, Kyo Machiko, vedette sexy de l’époque, ayant la préséance. Enfin en tout petit et à égalité les noms des artisans du film dont celui de Mizoguchi. Notons toutefois que les prénoms sont placés avant le nom et non après selon l’usage japonais, et qu’une couleur pastel et kitsch est censée attirer le chaland à ce film noir et blanc.



■ LA CRITIQUE

Le génie « insolite »

Avant de passer au rang des chefs-d’œuvre incontestés, le film de Mizoguchi a déconcerté à une époque où la critique s’initiait au cinéma japonais.

> LES DERNIÈRES NOUVELLES D’ALSACE

Que sont devenus Les Contes de la lune vague ? me demandait il y a quelques mois Georges Sadoul. Mystères de la distribution. Ce film, qui avait reçu un accueil enthousiaste sur la lagune, est resté enfoui dans les placards des exploitants pendant six années. Et le voici qui sort enfin sur les écrans de la capitale. [...] Je l’ai revu et mon enchantement a été plus grand qu’il ne l’avait été à Venise. Il est un mot qui fait fureur : « insolite ». On l’emploie à tort et à travers. En tous cas, si vous voulez être dans le courant, il vous faut être « insolite ». Ce qualificatif convient tout à fait aux Contes de la lune vague, car c’est un film qui ne ressemble à aucun autre. Certes il vous procurera l’insolite du « dépaysement », puisqu’aussi bien il vous projettera en plein seizième siècle japonais. Mais à cette rupture dans l’espace et dans le temps il ajoute un dépaysement bien plus subtil. Celui d’un récit où s’entremêlent sans cesse le rêve et la réalité.

Max Favalelli, 4 avril 1959

Devant le cinéma japonais, inquiet, hésitant, perplexe, le critique occidental craint le piège. Nous sommes au bord des âneries.

> LE MONDE

Que ce film soit admirable, il suffit, je pense, de posséder un brin de sensibilité artistique pour en être convaincu. Mais cette conviction est plus intuitive que raisonnée. Certes la beauté des images nous enchante, de même que l’extraordinaire pureté de la musique. Et nous prenons plaisir à l’anecdote qui nous conte les aventures de deux paysans, dont l’un veut devenir un grand capitaine, et dont l’autre rêve qu’il est un grand amoureux. Et nous croyons deviner le sens profond de l’apologue. Il n’empêche que souvent nous avons l’impression de passer à côté de l’essentiel. Une clé nous manque, un mot d’initiation. Malgré notre zèle et notre sympathie, certains passages demeurent indéchiffrables et nous ne pouvons nous empêcher de penser avec un pincement au cœur à la phrase de Claudel : « C’est ce que vous ne comprenez pas qui est le plus beau ; c’est ce qui est le plus long qui est le plus intéressant ; et c’est ce que vous ne trouvez pas amusant qui est le plus drôle ».

Jean de Baroncelli, 12 avril 1959

> LES NOUVELLES LITTÉRAIRES

Est-ce possible de résumer ce récit, déconcertant pour les cartésiens que nous sommes, que nous le voulions ou non ? [...] Il faut beaucoup d'art pour faire accepter ces histoires à un public occidental. Mais nous sommes si fortement épris de merveilleux que l'exotisme nous séduit même lorsque nous ne sommes pas sûrs d'avoir très bien compris. Il faut savoir gré au réalisateur de ne faire aucune concession et de ne pas se rapprocher de ce public européen qui, d'ailleurs, s'enthousiasme pour tout ce qui vient d'Orient, au point que les plus médiocres productions nippones ou indiennes sont à peu près certaines de recevoir chaque année les récompenses suprêmes au festival de Cannes ou à celui de Venise. Je me garderai bien de porter un jugement sur Les Contes de la lune vague ; trop d'éléments m'échappent sur lesquels une opinion objective pourrait s'étayer. Ce que j'ai admiré c'est la qualité d'un grand nombre d'images directement inspirées du théâtre kabouki dont ce récit possède la lenteur, brusquement interrompue par des mouvements frénétiques et des cris forcenés. Mais la recherche des attitudes, la composition des images, la poésie qui émane de quelques scènes nous touchent plus sûrement que le déroulement même d'un « conte » dont les héros sont si éloignés de nous que leurs bonheurs ou leurs malheurs ne peuvent que nous laisser assez indifférents.

Georges Charensol, 3 avril 1959

> COMBAT

Devant le cinéma japonais, inquiet, hésitant, perplexe, le critique occidental craint le piège. Nous sommes au bord des âneries. Prenons le cas de Mizoguchi Kenji : il a réalisé deux cents films, c'est un maître du film historique et, au dire des Japonais, un de leurs plus grands metteurs en scène, mais nous ne connaissons de lui que deux films, La Vie d'O'Haru et Les Contes de la lune vague. Comment, dès lors, juger loyalement, comment affirmer qu'il est supérieur à Kurosawa Akira (Les Sept Samouraïs) ou à Minoru (Le Christ de bronze) ? [...] Les Contes de la lune vague est une leçon de style. C'est aussi une leçon de pudeur. Alors qu'on sent chez Akira une sorte de goût de la provocation, une démagogie de l'image qui est bien occidentale, Mizoguchi, dans ce film pacifiste dans ses intentions, esquive toute sensiblerie et toute violence gratuite. La caméra se détourne comme un regard vulnérable, et cependant ce regard a tout vu. Cette discrétion, si on veut bien aller jusqu'à elle, est si rare au cinéma que tout d'abord elle déconcerte. Mais un grand film ne doit-il pas déconcerter ?

Pierre Marcabru, 20 mars 1959

Bibliographie

> Revues

Positif n°212, novembre 1978, Legrand, Gérard : *La gloire d'un cinéaste* (à propos du « réalisme » de Mizoguchi.), et n°388, juin 1993.

Cahiers du cinéma, n°95, mai, Moullet, Luc : *Les Contes de la lune vague*, et n°504, juillet-août 1996.

Cinéma 79 n°249, septembre 1971, Magny, Joel : *Les Contes de la lune vague*.

Cinéma 59 n°36, mai 1959, Gilson, René : *Les Contes de la lune vague*.

L'Avant-Scène Cinéma n° 179, janvier 77, Le Pape, Jean-Paul : *Mizoguchi ou les valeurs viriles bafouées, ou le refus de ce suicide quotidien qu'est la résignation*.

Cahiers du Cinéma, n° spécial Mizoguchi, 1982.

> Monographies

Vê-Hô : *Kenji Mizoguchi*. Paris : Ed. Universitaires, 1964. Classiques du cinéma.

Serceau, Daniel : *Mizoguchi : de la révolte aux songes*. Paris : Ed. Du Cerf. 1983, 7^{ème} Art.

> Biographies

Yoda, Yoshikata : *Souvenirs de Kenji Mizoguchi*. Paris : Cahiers du Cinéma 1997. Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma.

Mizoguchi, Kenji : Paris, Seghers, 1971. Cinéma d'aujourd'hui.

Keiko Mc Donald : *Mizoguchi*. Boston : Twayne, 1984. Twayne's Filmmakers serie (anglais).

Keiko Mc Donald : *Ugetsu Kenji Mizoguchi*. New Brunswick, New Jersey : Rutgers University Press, 1993 (anglais).

L'autre visage de Wakasa : démoniaque.



■ AUTOUR DU FILM

Petite histoire du grand cinéma japonais

Passage au parlant, importance des films de genre, Nouvelle Vague, arrivée dévastatrice de la télévision... Ces moments décisifs pour tant de cinématographies nationales scandent aussi l'histoire du cinéma japonais. Mais à chaque étape, la singularité nippone se manifeste.

➤ Tendances Tokyo ou Kyoto

Le cinéma japonais a été longtemps l'un des plus importants du monde. Non par la quantité de films produits – quoiqu'à sa grande époque il domina la sphère asiatique – mais par la qualité de ses réalisateurs.

Dès les débuts du cinéma, c'est-à-dire dès 1896, le Japon importe différents procédés cinématographiques (Edison, Gaumont, Lumière, etc.). Le premier film de fiction, adapté d'une pièce de kabuki, est tourné en 1902, la première salle de cinéma est construite en 1903, le premier studio en 1908. En 1912, une fusion entre quatre studios donne naissance à une puissante compagnie qui fonde deux studios : l'un à Kyoto, l'ancienne capitale impériale, qui se spécialise dans les films dits historiques (jidai-geki) ; l'autre près de Tokyo voué aux histoires contemporaines (gendai-geki). Cette séparation du cinéma national en deux capitales, la culturelle et la moderne, restera une constante et une particularité nippone. Elle jouera un rôle véritable dans le développement de l'industrie et l'art du film. C'est ainsi que Mizoguchi tournera la plus grande partie de son œuvre à Kyoto, alors qu'Ozu, l'autre grand cinéaste japonais de cette époque, restera fidèle à Tokyo et aux sujets d'aujourd'hui.

Le cinéma qu'inventent Mizoguchi, Ozu et Naruse ne refuse aucune influence étrangère, des avant-gardes russes ou françaises à l'expressionnisme allemand.

Dans les mêmes années, toujours influencé par le kabuki, le cinéma en respecte les règles et les coutumes. Les rôles de femme sont tenus par des hommes, les « oyama ». Sous l'impulsion d'influences étrangères et la création de nouvelles formes théâtrales, le cinéma japonais est gagné par la révolution des actrices et, malgré la vive opposition des « oyama », connaît dès 1919 ses premières vedettes féminines. Une autre particularité nippone fut celle des benshi, commentateurs des films muets qui jouaient l'histoire, les personnages, l'action et les sentiments. Ils cré-

rent un genre spécifique, une forme nouvelle de spectacle qui entraîna le public vers une pente curieuse : très vite, il vint davantage pour voir et écouter les benshi que pour

regarder le film. Si bien que lorsque sonna l'heure du parlant dans le cinéma mondial, en 1929-30, les benshi s'opposèrent par des grèves violentes à ce que le cinéma japonais abandonne le muet. Il y eut donc une période flottante de cinq ans où les films étaient ou muets ou parlants.

Mizoguchi, dès 1931, opte pour le son. Ozu attendra l'ultime moment de la conversion définitive du cinéma japonais à la nouvelle technique pour réaliser son premier film parlant, *Le Fils unique*, en 1936.

➤ La guerre entre deux essors

Toutefois, c'est dans les années 20-30 que se manifeste l'essor artistique du cinéma japonais et donc à cette époque qu'apparaissent les plus grands noms qui l'illustrent : Mizoguchi en 22, Ozu en 27, Naruse en 30, mais aussi Kinugasa qui avait commencé sa carrière comme acteur « oyama », Itô, Goshô, Uchida. Le cinéma national qu'ils inventent ne refuse aucune influence étrangère : celle du cinéma américain d'Hollywood comme dans *Gosse de Tokyo* (1933) de Ozu, celle des avant-gardes germaniques, russes et françaises comme dans *Une page folle* (1926) de Kinugasa, celle de l'expressionnisme allemand comme dans *Carrefour/Routes en croix* (1928) du même réalisateur. C'est cette dernière influence que retint principalement Mizoguchi, sans rejeter, au contraire, celle d'Hollywood. Il concilia ces deux empreintes en la personne d'Ernst Lubitsch, cinéaste allemand qui devint le metteur en scène vedette d'Hollywood dans ces années-là. Mizoguchi admirait chez lui la science des éclairages et surtout l'élégance de sa mise en scène, son sens aigu de l'ellipse et sa capacité étonnante à suggérer plus qu'à montrer.

1936, en dehors du triomphe définitif du parlant, est une étape cruciale dans l'histoire du cinéma japonais. C'est en effet l'année qui voit le recul des idées libérales et progressistes qui imprégnaient la culture japonaise depuis 1920 et la montée d'un militarisme qui va vite imposer sa dictature et son fascisme. Il est donc normal que les deux chefs-d'œuvre que Mizoguchi réalisa avant guerre,

L'Élégie d'Osaka et *Les Sœurs de Gion*, datent de cette année charnière. A partir de 1937, après l'« incident » avec la Chine, le gouvernement et les militaires renforcent leur contrôle sur le cinéma. Ils imposent une « politique nationale » aux producteurs et réalisateurs. Beaucoup des meilleurs cinéastes parviennent à échapper à leur « devoir national obligatoire ». Mizoguchi revient à des films historiques peu compromettants comme *Les Contes des chrysanthèmes tardifs* (1939) ou, en deux époques (1941-42), *Les 47 Rônin*, une histoire de samouraïs qui a connu autant de versions au Japon que *Les Trois Mousquetaires* en France.

Les faits notoires de la période de la guerre sont, d'une part, la concentration de toutes les sociétés de productions en trois grandes maisons : la très ancienne firme Shôchiku, la Tôhō et la nouvelle Daiei, la compagnie qui produisit les derniers films de Mizoguchi ; et d'autre part le premier film réalisé par Akira Kurosawa pour la Tôhō, *La Légende du grand judo*, en 1943. Avec Kurosawa, le cinéma japonais tenait enfin son quatrième mousquetaire (Mizoguchi, Ozu, Naruse).

Avec la fin de la guerre, l'occupation américaine et l'américanisation des esprits, le cinéma nippon connaît un essor sans précédent. La libéralisation des mœurs, la démocratisation culturelle ouvrent un champ d'expression inégalé jusqu'alors. La défaite pousse les cinéastes à inventer et les productions, par nécessité économique, à conquérir les marchés étrangers. D'où la vogue des films historiques à costumes, susceptibles de plaire au public occidental. Ce fut *Rashomon* de Kurosawa, lion d'or de la Mostra de Venise en 1951, *Les Portes de l'enfer* de Kinugasa, palme d'or au festival de Cannes en 1954, ou les nombreux films à costumes de Mizoguchi dont *La vie d'Oharu femme galante* et *Les Contes de la lune vague après*

la pluie, respectivement lion d'argent en 1953 et en 1954 à la Mostra de Venise. Ces films de jidai-geki, généralement de Kyoto, éclipsaient les films de gendai-geki (de sujets contemporains) de Tokyo. Ce qui explique pourquoi il fallut attendre en occident les années 60 pour découvrir les œuvres d'Ozu ou de Naruse. Au Japon, la décennie 1950-60 marque l'âge d'or du cinéma, sa grande période classique riche en innombrables chefs-d'œuvre.

➤ La disparition des grands maîtres

Avec la mort de Mizoguchi en 56, de Ozu en 63, de Naruse en 68, la cinématographie japonaise entre en crise. Plus que dans d'autres pays, la télévision aura un effet dévastateur. La haute finance qui la soutient se désintéresse désormais du cinéma, ce qui va rapidement tuer celui-ci. Certes on voit l'explosion d'une Nouvelle Vague en 1960 avec, en particulier, Oshima Nagisa. Mais dès 1970 il lui faudra, comme le dernier grand maître Kurosawa, se faire financer par l'occident pour pouvoir continuer à travailler. Dans les années 80, Oshima arrête le cinéma pour la télévision. Kurosawa travaille difficilement et sa mort récente (le dimanche 6 septembre 1998) semble le symbole rétrospectif de ces années crépusculaires du cinéma japonais. Un cinéaste comme Imamura ne parvient que par les moyens difficiles de l'auto-production indépendante à construire une œuvre que par deux fois le festival de Cannes couronnera de la palme d'or (*La Ballade de Narayama* en 1983 et *L'Anguille* en 97). Depuis 1990, on assiste à un timide renouveau du cinéma japonais grâce particulièrement au grand acteur comique passé à la mise en scène, Takeshi Kitano.

Bibliographie

Noël Burch, *Pour un observateur lointain : forme et signification dans le cinéma japonais*, Ed. Cahiers du cinéma-Gallimard, 1982.

Shinobu Giuglaris et Marceil Giuglaris, *Le Cinéma japonais*, Ed. du Cerf, 1956.

Max Tessier, *Images du cinéma japonais*, Ed. Henri Veyrier, 1981.

Max Tessier, *Cinéma et littérature au Japon de l'ère Meiji à nos jours*, collection Cinéma singulier, Centre Georges Pompidou, 1986.

Le Cinéma japonais au présent, dossier de Cinéma d'aujourd'hui, Film éd. P. Lherminier, 1984.

Hiroko Govaers, *Le Cinéma japonais de ses origines à nos jours*, Ed. Cinémathèque Française, 1984.

Tadao Sato, *Le Cinéma japonais*, Cinéma pluriel, Centre Georges Pompidou, 2 tomes, 1997.

Max Tessier, *Le Cinéma japonais, une introduction*, Collection 128, Nathan, 1997.

Shiguéhiko Hasumi, *Yasujirô Ozu*, Collection Auteurs, éditions des Cahiers du cinéma, 1998.



Le dernier plan des Contes de la lune vague après la pluie.