



HAL
open science

De l'organisation de l'espace chez Mizoguchi : les films des années 1930

Quentin Lepetitdidier

► **To cite this version:**

Quentin Lepetitdidier. De l'organisation de l'espace chez Mizoguchi : les films des années 1930. Art et histoire de l'art. 2022. dumas-03777538

HAL Id: dumas-03777538

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03777538>

Submitted on 14 Sep 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE

Master Cinéma et Audiovisuel

Parcours Études cinématographiques et audiovisuelles

Mémoire de master 2

Quentin LEPETITDIDIER

De l'organisation de l'espace chez Mizoguchi :

Les films des années 1930

sous la direction d'Emmanuel SIETY soutenu à la session de septembre 2022

Remerciements

Ma reconnaissance va d'abord vers mon directeur de recherche M. Emmanuel Siety. Ses conseils avisés, la précision de ses remarques et sa disponibilité m'ont permis de travailler dans d'excellentes conditions. J'ajoute que sa rigueur théorique et son expertise m'a beaucoup aidé à développer ma pensée sur le cinéma.

Je tiens à remercier M. Pascal Alex Vincent, spécialiste du cinéma japonais, avec qui j'ai échangé sur mon sujet au cours d'un entretien. Après lequel, j'ai eu accès à certaines ressources.

Enfin, je me permets de remercier des proches qui ont, lors de ces deux années, été amenés à relire mes travaux, me conseiller et m'encourager : Nina Maige, Marc Péguy-Nauroy, Martin Herengt, Silvain Durand et Pascal Lepetitdidier.

SOMMAIRE

Introduction	6
<i>Exposition du travail de recherche</i>	6
<i>Encadrement théorique</i>	9
<i>Rapide état des lieux de la littérature occidentale consacrée à Mizoguchi</i>	11
I- Des espaces fragmentés dans la trilogie de 1935	14
<i>1.1 L'ouverture des films</i>	14
a) Des espaces mémoriels à l'ouverture de <i>La Cigogne en papier</i>	14
b) Fragilité du détail	21
c) Un monde rompu	24
<i>1.2 L'interaction de l'intérieur et de l'extérieur dans la cellule domestique.</i>	28
a) Bruits de couloir	29
b) Le sacrifice d'Okin	32
c) Le jardin comme prolongement de la prison	34
<i>1.3 L'ellipse comme lacune</i>	37
a) S'engouffrer dans les failles de l'ellipse	39
b) L'empiètement du passé sur le présent	41
c) Entre deux styles, une ellipse comme continuité narrative	44
<i>1.4 La pose dans le plan, images-ruptures et impossibilité d'action</i>	45
a) Pris par surprise	47

b) Réponse à la peinture sur rouleau	49
c) Image de rupture	51
<i>1.5 Du vide dans Oyuki la vierge</i>	53
a) Vide d'action	56
b) Abandon dans le plan et détail comme événement	58
c) Un vide inhérent au plan	61
II- Un cinéaste du plan long à partir de 1936	64
<i>2.1 L'affirmation du plan long : une manière de condenser l'espace et le temps ?</i>	65
a) L'affirmation du plan long à partir de 1936	65
b) Des espaces unifiés en ouverture	67
c) Le plan long comme enfermement	71
<i>2.2 Des films ronds : mouvements de caméra plus amples, travelling arrière et grue</i>	73
a) Travellings arrières d'accompagnement	74
b) La grue en contradiction avec l'esthétique de Mizoguchi ?	77
c) Sophistication et désir érotique	80
<i>2.3 Des corps en marge : La disparition et le hors-champ</i>	83
a) Discussion autour du cadre	83
b) La dimension temporelle du hors-champ	86
c) De l'importance du parergon	90

<i>2.4 Mouvements des corps à l'intérieur des plans</i>	94
a) L'amour naissant	95
b) Rythmes de vie	99
c) Dire la vérité	103
<i>2. 5 L'éloge de l'ombre</i>	105
a) Détails d'ombres dans Les Coquelicots	107
b) Le regard à la caméra	110
c) Les ombres comme souvenirs	113
Conclusion	115
BIBLIOGRAPHIE	117
RÉSUMÉ	131

Introduction

Exposition du travail de recherche

Ce mémoire propose une étude de l'espace cinématographique dans les films de jeunesse de Kenji Mizoguchi, réalisés entre 1929 et 1939. Âgé de trente ans au début de cette décennie, Mizoguchi aborde une période d'expérimentations stylistiques où, progressivement, le langage qu'on lui connaît prend forme. En effet, le plan long, en gestation à ses débuts, semble s'affirmer au fil des années. Cette hypothèse traduit le fond de ce travail de recherche. Il s'agit d'une exploration esthétique d'un réalisateur en pleine évolution, manifestant une forme singulière, encore tâtonnante.

Ainsi, Mizoguchi donne à cette époque une matière riche de par son hétérogénéité dans ses tentatives formelles, mais également de par son sens du détail (on pourrait ajouter que cette décennie correspond au passage du muet au parlant et que cette évolution change radicalement son approche). Non seulement ces années sont l'occasion d'observer un cinéaste au travail mais elles sont aussi un lieu de réflexion sur l'organisation de l'espace dans des films formellement différents, réalisés par un même auteur.

À première vue, on pourrait penser que Mizoguchi est un cinéaste du temps, travaillant sans cesse le rythme et la matière du plan long. Or il me semble que l'espace est l'enjeu majeur de son cinéma. C'est à travers le temps qu'il façonne l'espace et vice-versa. Ce mémoire est une opportunité pour étudier le rapport qu'entretient la temporalité avec la spatialité dans ses films des années 1930. Si Noël Burch disait de lui qu'il était « le plus grand organisateur de la plasticité intérieure au plan que le cinéma ait jamais connu¹ », c'est aussi parce que Mizoguchi s'accordait le temps et la distance nécessaire au tournage, pour être à même d'espacer et d'organiser ses images. Avant de poursuivre, il est nécessaire de rappeler le contexte particulier de mon corpus.

Malgré son importance dans le paysage cinématographique et l'abondance de textes à son égard, il figure certains manquements dans la littérature qui lui est dédiée, notamment à propos des années 1930. Rien de plus logique à cela, car la majorité des films de cette période ont disparu et les

¹ Noël Burch, *Une praxis du cinéma*, Gallimard, Paris, 1986, p.120.

films de mon corpus, pour certains, ne furent édités en DVD que récemment². Déjà, le cinéma japonais calque très vite le modèle de production hollywoodien et énormément de films sont produits chaque année³ (il est dit que Mizoguchi réalise 56 films entre 1922 et 1935)⁴.

Par ailleurs, la corrélation entre la considération du cinématographe comme divertissement, les problèmes de stockage des pellicules, le tremblement de terre de 1923⁵ et l'implication du pays dans la Seconde Guerre mondiale ont occasionné la perte de la grande majorité des films japonais réalisés avant 1940. Il en résulte qu'une petite dizaine de films réalisés par Mizoguchi sont conservés sur soixante-deux⁶. Lors de la rétrospective Kenji Mizoguchi donnée à la Cinémathèque française en mars 2018, que l'on peut tenir pour la plus complète, seuls neuf films antérieurs à 1940 ont été présentés.

Jamais on ne pourra tirer de conclusion générale quant à cette partie de son œuvre. Les films à disposition pour établir des analyses ne seront pas suffisants pour évaluer complètement le travail du cinéaste lors de cette décennie. Tout comme son œuvre, mon étude sera elle aussi lacunaire. Pour autant, on ne peut renoncer à commenter cette part, même incomplète, de la filmographie de Kenji Mizoguchi. Par conséquent, le corpus se compose des six films entiers à ma disposition et d'un film, lui aussi incomplet.

Le premier de cette liste, *La Marche de Tokyo* (celui incomplet) date de 1929⁷. S'ensuivent trois films réalisés en 1935 : *La Cigogne en papier*, *Oyuki la vierge* et *Les Coquelicots*. L'année suivante Mizoguchi réalise deux films à savoir *L'Élégie d'Osaka* et *Les Sœurs de Gion*. Et enfin, en 1939 il met en scène *Contes des chrysanthèmes tardifs*. Inutile de raconter ici leurs récits, chaque analyse sera l'occasion de revenir sur le contexte narratif.

² C'est seulement en 2008 que sort une édition DVD chez Carlotta des films de Mizoguchi tournés en 1935.

³ Dans une chronologie de Pascale Simon, on apprend que 401 films sont produits en 1911. Pascale Simon, *Chronologie : les premières années du cinéma au Japon (1896-1920)*, Ebisu, 2001 p.98. Noël Simsolo nous indique qu'en 1924, 900 productions sont réalisées. Noël Simsolo, *Kenji Mizoguchi*, Cahiers du cinéma, Paris 2007, p.14.

⁴ Entre 1922 et 1935, Mizoguchi réalise 56 films. Après 1935 il réalise au plus deux films par ans, et trois en 1954. Tony Rains, Filmographie, *Souvenirs de Kenji Mizoguchi*, Cahiers du cinéma, Paris, 1997, p.131-145.

⁵ Le tremblement de terre de 1923 au Japon appelé séisme de Kantō a provoqué des incendies dans les laboratoires et a détruit les stocks de films. Hubert Niogret, « Quelques traces du cinéma muet du Japon », *Positif* n°492, février 202, p. 90.

⁶ Les soixante-deux films correspondent aux films réalisés par Mizoguchi avant 1940. Tony Rains, Filmographie, *Souvenirs de Kenji Mizoguchi*, Cahiers du cinéma, Paris, 1997, p.131-145.

⁷ Parce qu'il est incomplet, ce film n'aura pas le même traitement que les autres par précaution.

D'emblée, j'aimerais proposer une scission dans les films de mon corpus, ce qui amènera des questions de problématique et d'organisation du mémoire. On observe, à mon avis, un basculement formel entre les films de 1935 et ceux de 1936-1939. Tout juste sorti du muet (*La Cigogne en papier* est un film hybride composant avec une voix-off lisant les intertitres) Mizoguchi adopte définitivement le plan long en 1936 et délaisse un découpage que l'on appellerait classique (variation d'échelle de cadre, champ-contrechamp, gros plan). Deux groupes se forment et offrent deux approches différentes de l'espace cinématographique en un court laps de temps.

La démarche consiste justement à comprendre le passage d'un cinéma découpé à un cinéma qui trouve son équilibre par le plan long : en trouver les motivations internes au film. Mais surtout, et c'est ce que l'on pourrait admettre comme la problématique de ce travail de recherche :

Quelles sont les répercussions de l'abandon progressif du découpage par l'affirmation du plan long à partir de 1936, sur l'organisation de l'espace dans les films de Kenji Mizoguchi au cours des années 1930 ?

L'intérêt d'un terrain d'observation complexe comme celui-ci, fait de continuités et de ruptures, est de proposer un regard sur les réflexions esthétiques en cours chez ce cinéaste lors de cette décennie. Certes, et on le verra en détail au moment voulu, l'année 1936 est bien un basculement, mais il est évident que certaines formes étaient annoncées avant et que d'autres persistent par la suite. Toutefois, ce travail ne se concentre pas exclusivement sur la comparaison des deux groupes de films, mais il envisage plutôt d'entrer respectivement dans chacun de ces ensembles et d'y saisir leurs spécificités. Si la comparaison est nécessaire pour en souligner les différences, elle n'est pas une fin en soi.

Pour répondre à ces questions, il m'a semblé judicieux d'opter pour une organisation en deux chapitres, se déclinant chacun en cinq points, et voulant rendre compte des particularités de chaque ensemble de films. Chaque partie de ce mémoire a pour ambition de mettre en valeur certaines formes qui participent plutôt d'un cinéma de la fragmentation dans le cas des films de 1935, ou d'un cinéma plus homogène à partir de 1936. La partie qui ouvrira le deuxième chapitre sera d'ailleurs consacrée à cette scission par l'affirmation du plan long. En plus il m'a été permis d'étudier les mouvements de caméra, les ellipses, l'interaction entre des espaces, le mouvement des personnages...

Pour ce faire, j'ai organisé cette étude autour de nombreuses analyses formelles. Il me semble que le cinéma de Mizoguchi s'exprime par la précision et le détail si bien qu'il est nécessaire de pénétrer en profondeur dans ses films pour en saisir son langage. En accord avec sa mise en scène, j'ai adopté la micro-analyse pour examiner les films. À présent, il est de mise de clarifier l'espace théorique dans lequel s'établit ce travail de recherche.

Encadrement théorique

Il est complexe de penser l'espace, de voir l'espace. Comme le disaient Merleau-Ponty et Heidegger⁸, l'espace est une chose qui nous appartient, une chose que l'on accède par notre présence car si l'on ne le pense pas, qu'on ne le vit pas, il est une espèce d'être homogène parfait, sans devant ni derrière. Maurice Merleau-Ponty écrit : « L'espace est en soi, ou plutôt il est l'en soi par excellence, sa définition est d'être en soi. Chaque point de l'espace est et est pensé là où il est, l'un ici, l'autre là, l'espace est l'évidence du où. Orientation, polarité, enveloppement sont en lui des phénomènes dérivés, liés à ma présence.⁹ » Dans cet essai, Merleau-Ponty s'attache à décrire le rôle métaphysique de la peinture et il en conclut que le sujet de la vision est bien le corps.

Antoine Gaudin, dans son ouvrage *L'espace cinématographique* parvient à la même conclusion. L'espace cinématographique est un « phénomène dynamique produit par le film, et engageant le corps du spectateur¹⁰ », il s'agit là de « l'espace inscrit dans le corps du film¹¹ ». Convoqué à de nombreuses reprises, l'ouvrage d'Antoine Gaudin est une référence importante dans ce travail de recherche. De plus, je partage son idée suivant laquelle l'espace cinématographique se donne à éprouver par une série de « contractions » et de « dilatations » au sein du corps même de l'image. Je reviendrai abondamment sur les différentes analyses spatiales qu'il consacre aux images de films.

⁸ Martin Heidegger, *Remarques sur art-sulpture-espace*, Rivages poche, Paris, 2009, 64 p.

⁹ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, Paris, 2006, p. 34.

¹⁰ Antoine Gaudin, *L'Espace cinématographique : Esthétique et Dramaturgie*, éditions Armand Colin, Paris, 2015, p. 10.

¹¹ *Ibid.*, p. 64.

Plusieurs autres ouvrages m'ont permis de développer mes recherches sur le langage cinématographique. J'en citerai trois qui me semblent être les plus importants. À présent, il m'est donné de parler d'un des sujets souterrains de ce mémoire. Après de longues analyses, il m'est apparu dans les films une étrange impression d'absence, de vide parfois. Pour en trouver les causes filmiques, j'ai travaillé avec l'ouvrage de José Moure *Vers une esthétique du vide*¹², *Les figures de l'absence*¹³ de Marc Vernet et enfin l'article d'Emmanuel Siety « Ce qui manque et ce qui reste¹⁴ ». Ces textes envisagent la forme cinématographique avec un prisme différent, qui consiste à voir l'envers du cinéma. D'un art du plein, ici on s'interroge davantage sur le cinéma comme puissance de vide. En réponse aux œuvres de Mizoguchi, j'ai moi-même décidé de m'interroger sur le rapport qu'il entretient avec le vide, l'absence, la disparition.

Enfin, à plusieurs reprises, j'ai utilisé le terme de détail. Le détail comme un frôlement, c'est ce qui fait événement dans les films de Mizoguchi, une petite chose qui appelle le spectateur à se noyer dans un ailleurs. Dans ce mémoire, j'essaie de rencontrer cet ailleurs, de le donner à voir dans ses particularités et de le comprendre.

Souvent, mes analyses s'attardent sur des détails, et sans que cela soit le cœur des observations j'ai nécessairement étudié le rôle et les implications du détail. Un ouvrage m'a particulièrement aidé et accompagné : il s'agit du livre de Daniel Arasse *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*¹⁵. En premier lieu, Arasse nous dit que le détail se manifeste « comme un écart, une résistance par rapport à l'ensemble du tableau¹⁶ ». Le détail marque un arrêt dans la contemplation globale. Il invite le spectateur à, mentalement, découper le tableau.

Il distingue le détail « iconique » et le détail « pictural »¹⁷. Le détail iconique est celui qui fait image. De par sa précision, il représente à la perfection un objet, une partie du corps, ou encore un élément naturel. Même si l'on connaît l'importance que Mizoguchi porte à ses décors et au

¹² José Moure, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, L'Harmattan, Paris, 2000, 272 p.

¹³ Marc Vernet, *Figures de l'absence : de l'invisible au cinéma*, Cahiers du cinéma/Édition de l'Etoile, Paris, 1988, 130 p.

¹⁴ Emmanuel Siety, « Ce qui manque et ce qui reste : disparition, abandon, effacement », *Cinémathèque* n°14, automne 1998, p. 85-98.

¹⁵ Daniel Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Flammarion, 1996, Paris, 464 p.

¹⁶ *Ibid.*, p. 6-7.

¹⁷ *Ibid.* p. 12.

réalisme de l'environnement de ses films, le détail iconique paraît moins intéressant au cinéma, pour les raisons que l'on connaît (ultra réalisme de la reproduction photographique).

Par ailleurs, le détail « pictural » s'adresse davantage au cinéma. Arasse signale que ce détail s'extirpe de la représentation et qu'il donne à voir la matière-peinture elle-même. Comme « chose de peinture » le détail pictural n'est rien d'autre que l'application d'une couleur sur une toile¹⁸. Dans un premier temps, le détail pictural appliqué au cinéma viserait la matière de l'image elle-même, l'image telle qu'elle est, sa texture : le grain de la pellicule par exemple. Mais au-delà, le détail pictural se rapproche du détail cinématographique tant ce dernier s'inscrit dans l'essence même du cinéma. Emmanuel Siety indique par exemple que « l'objet flou apparaît comme une tache flottante de couleur et non plus comme un objet matériel inscrit dans l'espace tridimensionnel filmé.¹⁹ ». Cette « tache », c'est justement une forme qui se détache de la représentation et qui donne à voir la matière cinématographique, en l'occurrence la lumière.

À quelques endroits dans ce mémoire j'aurai l'occasion d'évoquer le terme de détail cinématographique. Ce qui fait détail au cinéma, ce que l'on pourrait considérer alors comme détail cinématographique, se trouve nécessairement dans et par le mouvement de la lumière. Voici la grande différence avec la peinture. Je note qu'il y a des détails iconiques similaires à la peinture dans les films de Mizoguchi (les bouteilles de saké immobiles par exemple) mais que le détail proprement cinématographique se conçoit par le mouvement de la lumière.

Rapide état des lieux de la littérature occidentale consacrée à Mizoguchi

Il y a tout juste cent ans que Mizoguchi réalise le premier film de sa carrière. En 1922, âgé de 24 ans il met en scène *Le Jour où revit l'amour*²⁰. Trente ans plus tard, il est célébré en Europe, notamment à Venise où il remporte plusieurs prix. *La Vie d'O'Haru, femme galante* reçoit le Lion d'argent en 1952 ex aequo avec *L'Homme tranquille* de John Ford. Et à nouveau le Lion d'argent

¹⁸ *Ibid.*, p. 274.

¹⁹ Emmanuel Siety, *Fictions d'images : Essai sur l'attribution de propriétés fictives aux images de films*, Variation de point et de distance focale : le flou, Presses Universitaire de Rennes, Rennes, 2009, p. 97-98.

²⁰ Yoshikata Yoda, *Souvenirs de Kenji Mizoguchi*, Cahiers du cinéma, Paris, 1997, p. 27-28.

pour *Les Contes de la lune vague après la pluie* et pour *L'Intendant Sansho* respectivement en 1953 et 1954.

Mizoguchi reçoit un accueil critique favorable et même enthousiaste pour certains, en France notamment. Aux *Cahiers du cinéma*, Jacques Rivette, Jean Douchet ou encore Jean-Luc Godard félicitent et admirent le travail du cinéaste²¹. Aujourd'hui il est considéré comme l'un des plus grands auteurs de l'histoire du cinéma et son œuvre passionne encore. La littérature sur Mizoguchi est foisonnante, et il fut l'objet d'analyse de nombreux spécialistes, que ce soit dans des ouvrages qui lui sont entièrement dédiés, exemplairement *Kenji Mizoguchi : un art de la condensation* de Daniel Serceau²², ou à titre d'exemple pour développer des théories, parmi d'autres, je pense à l'analyse d'une scène des *Amants crucifiés* dans le chapitre « De l'usage structurel du son » dans *Une praxis du cinéma* de Noël Burch²³. Pour le reste, il en va d'un nombre incalculable d'articles, en particulier dans la revue *Positif* en ce qui concerne ses films des années 1930.

Cependant, les travaux sur Mizoguchi semblent s'attacher davantage aux thèmes qu'il traite dans ses films, à savoir l'injustice sociale subie par les femmes, l'avarice, la violence, la bêtise de l'homme(...) qu'à la forme qu'il déploie dans son œuvre. Dans ces études, il est souvent question de la période mature, de « l'âge d'or²⁴ » du cinéaste. Allant des films qui ont fait découvrir Mizoguchi à l'Europe en 1952, jusqu'au dernier avant sa mort précoce en 1956, *La Rue de la honte*.

Toutefois, les films d'avant-guerre, ceux vers lesquels je me suis orienté, restent encore assez peu étudiés. Évidemment, je ne suis pas le seul à étudier ces films, cependant mon travail est un des rares à aborder le cinéaste via cette décennie, en se limitant à cette période. De fait, l'unique ouvrage consacré au cinéaste, dans cette seule décennie, est celui de Donald Kirihaara *Patterns of Times : Mizoguchi and the 1930s*²⁵.

²¹ Voir à ce sujet la conférence de Mathieu Macheret pour la cinémathèque française intitulée *Mizoguchi vu d'Occident*. Il retrace précisément la chronologie de la critique française concernant les films du cinéaste. 22 mars 2018 <https://www.youtube.com/watch?v=GIcbfwElu10&t=2952s>

²² Ouvrage très important au cours de mes recherches. Daniel Serceau, *Kenji Mizoguchi : un art de la condensation*, Regards sur l'image, Berne, 1995.

²³ Noël Burch, *Une praxis du cinéma*, Gallimard, collection Folio/Essais, Paris, 1986.

²⁴ Dans la monographie qu'il écrit sur Mizoguchi, Noël Simsolo parle de « l'âge d'or » de Mizoguchi à partir de 1950, qu'il titre « Perfections ». Noël Simsolo, *Kenji Mizoguchi*, Cahiers du cinéma/Le monde, Paris, 2007, p. 53.

²⁵ Donald Kirihaara, *Patterns of Times : Mizoguchi and the 1930s*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin, 1992.

Enfin, un ouvrage fondateur pour toute personne qui s'intéresse à Mizoguchi restera, malgré ses imperfections, *Souvenirs de Kenji Mizoguchi* rédigé par Yoshikata Yoda, le scénariste privilégié du metteur en scène japonais. En effet, la collaboration entre les deux hommes court sur toute l'œuvre de Mizoguchi à partir de 1936²⁶ et ses notes sont d'une grande importance si l'on souhaite comprendre Mizoguchi au travail. D'autant plus qu'il est un cinéaste peu bavard, n'aimant pas s'exprimer sur sa création.

²⁶ C'est avec *L'Élégie d'Osaka* que commence la collaboration, et sur les 30 films qui vont suivre, il écrira le scénario de 23 d'entre eux.

I- Des espaces fragmentés dans la trilogie de 1935

« On peut vider l'image cinématographique de toute réalité, sauf d'une : celle de l'espace²⁷ » André Bazin

Dans cette première partie je vais analyser la construction de l'espace dans les films de 1935. Les sous-parties seront au nombre de cinq. Pour introduire mes analyses dans ce mémoire, mon regard se portera vers l'ouverture des films. Ensuite j'étudierai l'organisation complexe, parfois labyrinthique, entre les espaces intérieurs et extérieurs. Plus tard, il s'agira de considérer le travail de Mizoguchi sur les ellipses, qui traduisent à mon sens un espace lacunaire. En quatrième partie, je voudrais m'attarder sur certaines images de rupture qui jalonnent ces films et qui, me semble-t-il, participent d'une organisation décousue de l'espace. Enfin, le parcours tracé conduira vers une étude du vide dans le cas d'*Oyuki la vierge*.

1.1 L'ouverture des films

a) Des espaces mémoriels à l'ouverture de *La Cigogne en papier*

Dès que le film commence, que les premières images apparaissent, l'écran devient une « porte²⁸ », et plutôt que se donner à voir, l'espace se donne à arpenter. Les ouvertures des films de 1935 sont assez similaires : le spectateur est bousculé entre différents lieux, différentes temporalités et différents points de vue. L'espace n'y est pas cartographié, il n'est pas délimité ni défriché. Comme le visiteur de Tokyo (il n'y a pas vraiment d'adresses dans la ville²⁹), le spectateur de *La Cigogne en papier*, d'*Oyuki la vierge* ou des *Coquelicots* doit s'orienter « par la marche, la vue,

²⁷ André Bazin, *Qu'est ce que le cinéma ?*, Édition du Cerf, Paris, 1985, p. 162.

²⁸ Expression emprunté à Etienne Souriau, qui considère l'univers filmique comme un monde auquel le spectateur est invité à entrer. Par conséquent, porte plutôt que fenêtre. Étienne Souriau, *L'univers filmique*, Flammarion, Paris, 1953, p.11.

²⁹ Il écrit : « la plus grande ville du monde est pratiquement inclassée, les espaces qui la composent en détail sont innommés » Roland Barthes, *L'Empire des signes*, Éditions du Seuil, Paris, 2007, p. 51.

l'habitude, l'expérience³⁰ ». Dans ces films on chemine, on se perd, et on cherche des indices pour résoudre un mystère : celui de l'espace. Je vais moi-même cheminer dans la première séquence de *La Cigogne en papier* et en proposer une analyse de ses images.

La Cigogne en papier raconte le passage d'un adolescent (Sokichi) à l'âge adulte. Alors qu'il ne lui reste que sa grand-mère, il décide de partir à Tokyo pour étudier. Recueilli par des voyous, il est sauvé par une jeune femme (Osen) qui sacrifiera sa vie pour lui. Le film s'articule autour de deux flash-backs, il présente les souvenirs des personnages et même, les souvenirs de leurs souvenirs. Si le film est rude, abrupt, complexe, c'est parce qu'il repose sur un « ailleurs³¹ » fragile. Je ne vais pas me risquer à démêler ici la chronologie de l'histoire d'autant plus que Kirihara s'en est chargé³² ; mais je vais plutôt essayer d'interroger l'espace d'un point de vue interne à la fiction dans l'ouverture du film.

Un groupe d'individus se protège de la tempête et patiente sur un quai. L'employé de gare annonce que le train sera retardé. Le temps pour les uns de s'observer ; le temps pour d'autres de rêver. Dans la cohue, la caméra multiplie les points de vue³³. Deux personnages se détachent de la foule. Un médecin distingué, Sokichi ; une femme mal en point, Osen. La jeune femme se remarque par son apparence physique : elle est l'objet des regards masculins. Fascinés ou scandalisés les corps des hommes pèsent dans les plans, ils cernent la jeune femme et triplent symboliquement son emprisonnement (dans l'abri, dans le plan et par les regards). Toutefois, autre chose se joue en parallèle. Sokichi et Osen regardent un temple depuis leur station.

³⁰ *Ibid.*, p. 55.

³¹ Le terme est emprunté à André Gardies. Pour Gardies, l'ailleurs est un espace non visible, et non continu. C'est un autre espace qui appartiendrait à la narration (souvenir). André Gardies, *Le récit filmique*, Hachette, Paris, 1993, p. 71.

³² Donald Kirihara, *Patterns of time : Mizoguchi and the 1930'*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin, 1992, p. 74-75.

³³ On se souvient de la première caractéristique du point de vue donnée par Jacques Aumont : « C'est d'abord le point, l'emplacement depuis lequel on regarde : donc l'emplacement de la caméra relativement à l'objet regardé. Le cinéma apprend très tôt à le multiplier, par le changement et l'enchaînement de plans, et à le démultiplier, par le mouvement d'appareil. La première caractéristique du cinéma de fiction est d'offrir un point de vue multiple et variable. » Jacques Aumont, « Le point de vue », *Communications* n°38, 1983, p. 4.



Deux hommes observent Osen.



Sokichi regarde le temple.



La gare plongée dans le brouillard.

Alors que la scène est très découpée, Mizoguchi privilégie un travelling puis un panoramique pour adopter le point de vue du médecin et montrer le temple pour la première fois. Il s'agit d'un premier basculement, d'espace et de point de vue. Plus tôt, la prise de vue occupait presque le même axe, mais le brouillard encombrait la profondeur de champ. L'espace de la gare était clos comme un œuf, et le hors-champ (vers où regardait Sokichi) déversait tout son mystère dans les plans³⁴. C'est par le mouvement de la caméra que l'on bascule dans les pensées du médecin, que l'on passe du matériel au sensible, du monde réel à la rêverie. La brèche est ouverte, l'intériorité frôle les images, les souvenirs toquent à la porte du plan et la brume se dissipe pour laisser le temple triompher sur la montagne.

Un raccord dans l'axe impose le temple dans le plan tout en maintenant, dans l'image, un caractère insaisissable. Le cadre resserré, les grandes zones sombres, la faible profondeur de champ et la surabondance de matière (arbres, pluie, architecture) contracte l'espace³⁵. Malgré une ouverture vers le gigantesque (il s'agit d'un plan d'ensemble), le plan conserve un aspect serré. Il faudrait ajouter qu'il n'y a aucune présence humaine. Or, Emmanuel Siety rappelait dans un article intitulé « Ce qui manque et ce qui reste » que la figure humaine au cinéma permet de « rétablir la compréhension scalaire d'un plan³⁶ ». Alors, le temple immense qui trône sur la montagne donne l'impression, par la construction du plan et l'absence de référent scalaire, d'un décor miniature. Cela me rappelle un vers de Baudelaire : « Aux yeux du souvenir que le monde est petit³⁷! ». Ce plan actualise parfaitement le passage du présent au passé, d'un monde à un autre.

En effet, le plan sur le temple est un détail du plan précédent³⁸. D'abord, le temple est aperçu au loin depuis la gare, puis il se sépare du tout ensemble et apparaît seul dans le cadre, comme un détail. Le temple aux airs de décor miniature est l'instant nécessaire pour ajuster son

³⁴ Louis Seguin, *L'Espace du cinéma (hors-champ, hors d'œuvre, hors-jeu)*, Ombres/Cinéma, Toulouse, 1999, p. 28.

³⁵ Tout ces points sont abordés dans l'ouvrage d'Antoine Gaudin et constituent la valence spatiale de l'image. Dans le chapitre 3, il passe en revue différents éléments de la composition visuelle dans une analyse spatiale de l'image (flou, échelle de plan, profondeur de champ, la durée du plan...). La contraction de l'espace fait diminuer la valence spatiale de l'image. Antoine Gaudin, *L'Espace cinématographique : Esthétique et Dramaturgie*, éditions Armand Colin, Paris, 2015, p. 75-157.

³⁶ Emmanuel Siety, « Ce qui manque et ce qui reste : disparition, abandon, effacement », *Cinémathèque* n°14, automne 1998, p. 96.

³⁷ Charles Baudelaire, *Le Voyage, Les Fleurs du mal*, publié en 1857.

³⁸ Suivant les écrits de Balasz, un plan de détail est ce que l'on peut observer de près, dans des détails détachés de l'ensemble. Béla Balázs, p. 59.

regard (il y a un champ-contrechamp ensuite entre Sokichi qui observe, et le temple). Bachelard écrivait dans *La poétique de l'espace* que : « Le détail d'une chose peut être le signe d'un monde nouveau. D'un monde qui comme tous les mondes contient les attributs de la grandeur. La miniature est un des gîtes de la grandeur³⁹. » Le détail du temple, est le signe d'un monde nouveau, ici celui du souvenir, et malgré son aspect miniature, il est l'abri d'un nouvel espace à découvrir.

La pluie et le vent participent à la mystique de la scène. Le premier plan du flashback broute le sol et ses feuilles volantes, comme si la caméra adoptait le point de vue d'une bourrasque. C'est aussi par les éléments que l'on bascule dans un autre espace et dans un autre temps. Cette mémoire fragile se construit sur les décombres du temple : les décors s'accordent à l'espace mental. Un autre exemple pourrait être le couteau. Le jeune Sokichi est debout, tête baissée, un couteau à la main. La lame est soulignée par un éclairage appuyé, détaillant visuellement le plan. D'une part, la lame saillante indique au spectateur un danger. D'autre part, elle peut être la mise en valeur du souvenir de Sokichi. Aux yeux du médecin, ce souvenir est marquant à cause de cette lame...

Dans un plan rapproché, éclairé par une lumière plongeante, le jeune homme lève la tête. Il regarde la lune comme l'indique le plan suivant. Seulement, Mizoguchi fait un travelling puis un panoramique et voilà que le plan dévoile un nouvel espace. Il s'agit de la maison de la grand-mère de Sokichi. Par un mouvement de caméra et par l'image de la lune, le point de vue du médecin (adulte) bascule vers celui de l'adolescent. Le monde du souvenir découvre un nouveau monde intérieur. Comme le vent plus tôt, ici c'est la lune qui permet ce glissement. Les mots réconfortants de la vieille femme prononcés par le benshi⁴⁰ résonnent dans le temple et Sokichi semble abandonner l'idée de commettre un suicide. C'est parce que la séquence repose sur des souvenirs et que les souvenirs sélectionnent des images, que le déroulé narratif peut sembler schématique.

³⁹ Gaston Bachelard, *L'espace poétique*, Quadrigue/PUF, Paris, 1997, p. 146.

⁴⁰ Les benshis, équivalents des bonimenteurs en Europe, sont ceux qui lisent les intertitres pendant les projections. Très populaires au Japon, ils étaient les véritables stars et vont conserver longtemps cette aura.



Le temple Kanda.



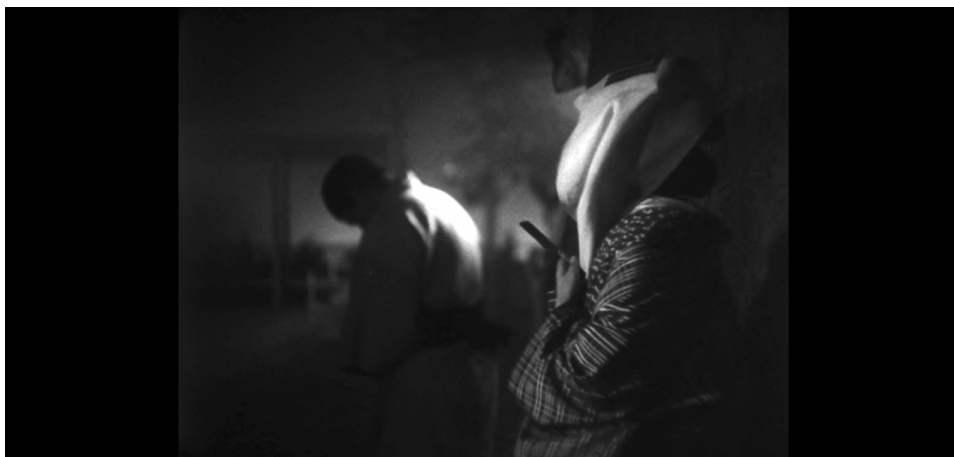
Sokichi avec la lame.



Basculement vers la grand-mère avec la lune.

De retour à la gare, une nouvelle fois c'est par le mouvement de caméra, et non le montage, que le lien est établi entre Osen et le temple. C'est comme si les plans précédents appelaient la jeune femme à retourner au temple, poussée ensuite par la caméra, en travelling avant. Les deux personnages de la gare semblent unir leurs souvenirs, au vu d'un travelling qui les adjoint au plan. Au temple, Osen court apeurée puis se cache. Elle trouve les sandales du garçon, puis apparaît Sokichi éclairé de dos, sans couteau. Lorsque Osen intervient dans le cadre, la caméra fait le point sur elle. Cette dernière range le couteau dans son livret. Ce couteau n'est jamais montré hors des mains de Sokichi, ni par terre. Faux raccord cinématographique, faux raccord mémoriel : Osen se souvient seulement d'avoir empêché le suicide de Sokichi. Plus tard dans le film, l'image manquante surgira : Osen arrachant la lame des mains de Sokichi.

Gaston Bachelard écrit à propos de la mémoire : « Dans ses mille alvéoles, l'espace tient du temps comprimé. L'espace sert à ça⁴¹. » Puis il ajoute : « La mémoire - chose étrange ! - n'enregistre pas la durée concrète, la durée au sens bergsonien. On ne peut revivre les durées abolies. On ne peut que les penser, que les penser sur la ligne d'un temps abstrait privé de toute épaisseur. C'est par l'espace, c'est dans l'espace que nous trouvons les beaux fossiles de durée concrétisés par de longs séjours⁴². » L'ouverture de *La Cigogne en papier* est un espace fait de chemins sinueux qui se croisent et se ressemblent comme le décrit Bachelard. Le temple est un espace mémoriel complexe où deux pensées s'enchevêtrent. Le film est à la merci des souvenirs des personnages et dès lors, sa narration se construit sur des fondations fragiles. La prochaine ouverture que je vais analyser est celle des *Coquelicots*.



Osen avec la lame de Sokichi.

⁴¹ Gaston Bachelard, *op cit.*, p. 27.

⁴² *Ibid.*, p. 28.

b) Fragilité du détail

Voir la scène : <https://www.youtube.com/watch?v=nca0wboAAgk&t=292s>

L'ouverture des *Coquelicots* fait directement écho à celle de *La Cigogne en papier*. En effet, il s'agit également d'une scène de flash-back. Ici les retours en arrière sont commentés directement par un personnage. Évidemment, la tâche est rendue plus simple car le film est parlant, contrairement au film analysé précédemment qui fait un usage hybride du son, avec un benshi en voix-off et des cartons. Le flash-back des *Coquelicots* guide le spectateur et l'invite à parfaitement comprendre les enjeux du récit, tandis que l'ouverture de *La Cigogne en papier* bouscule son spectateur par la mise en scène. Images mémorielles, le point de vue basculait d'un espace-temps à un autre par la force des éléments (météorologiques et psychiques) et le spectateur était plongé dans un flot d'images, un flot de pensées qui se répondaient et qui brouillaient la logique de l'espace.

À première vue, le flash-back des *Coquelicots* est bien moins intéressant car au lieu de perdre le spectateur dans les méandres de la mémoire, il rend le discours extrêmement clair à la manière d'un synopsis. Le père explique à sa fille, dans un monologue (plutôt dirigé pour le spectateur), qu'il a adopté un jeune garçon à l'abandon et qu'il l'a élevé comme son fils. Il se remémore les moments où les trois vivaient ensemble comme une « vraie » famille, et espère retrouver cette vie en mariant sa fille avec son fils adoptif (il s'agit de l'histoire du film, à ce détail près que le jeune homme est amoureux d'une autre femme). Sur ses mots se plaquent les images qu'il donne à entendre, soit l'amour naissant de Sayoko et d'Ono. La séquence répond parfaitement aux enjeux « logico-explicatifs ». Rapprochée du flash-back de *La Cigogne en papier*, elle perd en inventivité.

Toutefois, Mizoguchi a conscience des nouveaux usages du parlant. Alain Masson le décrit dans un article pour *Positif* : « *Les Coquelicots*, le plus récent des trois films, porte également la trace de la transition entre l'art muet et le parlant : au début, le père de Sayoko efface symboliquement des graffitis amoureux⁴³ ». Comme l'exemple évoqué par Alain Masson, la séquence du flash-back se charge de la modernité du parlant. En effet, la séquence se conclut par

⁴³ Alain Masson, « L'intensité est silencieuse : Sur trois films de Mizoguchi », *Positif* n°396, février 1994, p. 49.

trois plans primordiaux. À la suite des plans de reproduction mémorielle, apparaît un plan poitrine, découpé à un tiers de l'écran par un shoji, imprégné de l'ombre de Sayoko. Celle-ci glisse son visage de droite à gauche et accorde un tendre sourire vers l'« en-deçà » de la caméra⁴⁴. Le contrechamp cadre le père avec la même valeur et à cet instant le spectateur comprend qu'il n'est plus dans le flash-back. Le plan suivant surprend grandement car il met en branle notre construction mentale de l'espace⁴⁵. Avouant le faux raccord, ce plan est le « véritable » contrechamp logique, en d'autres termes l'image mentale du spectateur qui anticipe le récit⁴⁶.



Glissement de l'ombre.



Contrechamp et faux raccord.

⁴⁴ Portion de hors-champ situé derrière la caméra. Formule empruntée à Marc Vernet, qui d'ailleurs ajoute que cette portion du hors-champ est rarement convoquée, et qu'il peut-être considéré comme pure absence, pur vide. Marc Vernet, *Figures de l'absence : de l'invisible au cinéma*, Chapitre II L'en-deçà ou le regard caméra, Cahiers du cinéma/Édition de l'Etoile, Paris, 1988, p. 30.

⁴⁵ La construction mentale de l'espace se comprend ici au sens que donne Eric Rohmer à l'espace filmique : « Il ne s'agit pas de l'espace filmé mais de l'espace reconstituer mentalement par le spectateur à l'aide du film. » Eric Rohmer, *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, Ramsay, 1996, Paris, p. 11.

⁴⁶ Ces quelques plans sont la preuve que déjà, dans ses films de jeunesse, Mizoguchi travaillait sur ce qui fait une de ses spécificités, soulignée par Daniel Serceau, à savoir le dialogue entre l'image mentale attendue par le spectateur et la réponse à « contre-pied » qu'il en donne. Le conflit entre l'image matérielle et l'image perçue par la psyché du spectateur. Daniel Serceau, *Kenji Mizoguchi : un art de la condensation*, Regards sur l'image, Berne, 1995, p. 106.

Il y a beaucoup de choses à dire sur cette suite de trois plans qui dure au total moins de trente secondes. Si l'on regarde rétrospectivement, rien ne nous indique que le flash-back est conclu, au contraire, il semble même filer, prendre son autonomie : le père s'est arrêté de parler alors que les jeunes amoureux se promènent dans la montagne. Le point de vue bascule du narrateur vers la jeune femme. Lorsqu'on revient au foyer familial, c'est par un fondu enchaîné (qui pourrait signifier la fin du souvenir, un retour au présent), mais ceux-ci sont les seuls effets de montage pendant toute la séquence, et Sayoko n'est plus au même endroit qu'au début. Il me semble qu'aucun spectateur ne pourrait se douter de la rupture, alors même que Sayoko regarde tendrement ce qui pourrait être Ono.

Maintenant que Mizoguchi a joué de l'attente du spectateur, n'y a-t-il pas un élément qui pourrait concrétiser le passage du flash-back au « présent » ? Je suppose qu'il réside en un détail symbolique : le passage de l'ombre à son vrai visage. Ici le détail se comprend dans la séquence et non dans le plan. Effectivement le passage de l'ombre derrière la porte coulissante⁴⁷ à son visage dans le champ n'est pas un détail à l'échelle du plan. *Aparté* : le détail au cinéma n'est pas uniquement à prendre comme dans la peinture (ce qu'il y a à l'intérieur du cadre). En ce sens qu'il s'inscrit dans un film fait de plans d'une certaine durée et d'images en mouvements. Ainsi, un plan entier peut être un détail à l'échelle d'une scène s'il est très bref. En somme, le passage du monde du souvenir au « monde réel » se détermine dans un court effacement d'ombre. Mizoguchi dépouille sa mise en scène d'effets conventionnels (par exemple un fondu au noir), et précise le glissement narratif par un très léger mouvement du personnage.

Le faux raccord du troisième plan implique le premier et le deuxième plan ; et il nourrit la confusion. Sayoko semble un instant s'abandonner à la nostalgie, voire au fantasme. Son expression dit à quel point ce regard n'est pas adressé à son père mais à son amant absent. Supposition vérifiée avec le troisième plan. Ainsi, l'en-deçà de la caméra (provoqué par un regard vers la caméra et ponctué avec ce faux raccord) éteint complètement ce hors-champ, devenant par là même une pure absence⁴⁸. Enfin, Mizoguchi superpose deux mondes, et en efface un. Sur les souvenirs se plaque l'avenir (le père et la fille ne sont plus attablés et décident de partir à la rencontre d'Ono), et le présent, qui accompagnait le flash-back par le discours, n'existe plus.

⁴⁷ Zone correspondant à la sixième portion du hors-champ selon Noël Burch, à savoir la portion d'espace masquée à l'intérieur du cadre. Noël Burch, *Une praxis du cinéma*, Gallimard, collection Folio/Essais, Paris, 1986, p. 39.

⁴⁸ Marc Vernet, *op cit.*, p. 30.

La deuxième ouverture que je viens d'analyser, répond par d'autres choix formels, de la même volonté de rendre l'espace complexe, emmêlé entre différentes temporalités et différents points de vue. Bien moins chargée que *La Cigogne en papier*, toute la subtilité de l'ouverture des *Coquelicots* se noue en un seul plan : un passage de l'ombre au corps. Pour compléter mes observations, je vais à présent examiner l'ouverture d'*Oyuki la vierge*.

c) Un monde rompu

Voir la scène : <https://www.youtube.com/watch?v=UeMpq9UMe1M&t=105s>

Oyuki la vierge est un film qui traite de l'immobilité des personnages. Du moins de l'impossibilité au mouvement, comme une impasse à l'action, au « faire ». À bien des égards, le film mobilise ces thèmes et notamment en ouverture. L'effet produit, que je vais tenter de démontrer ici, serait une sensation de pesanteur, voire d'écrasement. *Oyuki la vierge* diffère des deux ouvertures analysées ci-dessus. Tout d'abord il n'est pas question de souvenirs, ni de points de vue internes. On ne bascule pas d'une situation à une autre, d'un espace-temps à un autre.

Le début du film reste ancré sur un seul lieu, il donne à découvrir un seul espace et une seule temporalité. L'ouverture d'*Oyuki la vierge* est donc assez ramassée dans l'espace et le temps. De plus, je note une différence entre *Oyuki la vierge* et les autres films. Elle concerne la perte de sens. Dans *La Cigogne en papier* ou encore *Les coquelicots*, c'était le spectateur qui se trouvait dans une position inconfortable de désorientation. Ici, l'inverse se produit. La perte de sens demeure, mais elle agit davantage sur le personnage : Oyuki.

Le film est une libre interprétation de la nouvelle de Maupassant *Boule de suif*⁴⁹. L'histoire se déroule lors de la rébellion de Satsuma en 1877. Tandis que les forces impériales imposent de

⁴⁹ L'intérêt de Mizoguchi pour le romancier français du XIX^{ème} s'envisage dans un Japon qui, au cours de l'ère Meiji, s'ouvre au monde et à la modernité, s'accompagnant par une ouverture sur le plan intellectuel et artistique. De plus, en 1953, le cinéaste fera une autre adaptation d'une nouvelle de Maupassant avec *Les Contes de la lune vague après la pluie*.

nouvelles lois laissant peu d'autonomie aux provinces, les derniers samouraïs s'offusquent d'une forte dégradation de leur statut et prennent les armes⁵⁰. Dans ce contexte chaotique, un village du nom d'Hitoyoshi se vide. Les derniers bourgeois de la petite ville trouvent tant bien que mal une calèche et s'enfuient. Au fond de la diligence se trouve deux prostituées Oyuki et Okin, méprisés par les autres passagers. Le film suit leur fuite, sans cesse vouée à l'échec.

Oyuki la vierge s'ouvre sur la carte d'une ville. Mizoguchi donne à voir un croquis de l'espace, une représentation abstraite en deux dimensions. Puis viennent les images de l'espace « concret » du film, là où les corps peuvent exister. Ainsi, avant d'entrer dans le film, il y a un sas, comme un indicateur qui nous permettrait d'anticiper l'espace. Or, les images qui suivent le plan de la ville sont en totale contradiction. À l'organisation millimétrée et maîtrisée de la carte, se plaquent les images d'un chaos. Une rupture est opérée dès ce premier basculement. En effet, les premiers plans ne révèlent qu'un espace en ruine, en train de se détruire. Les rues sont vides, délabrées, et malgré les quelques explosions, aucune présence humaine à noter.

On comprend très vite que la ville est un lieu de conflit. Mais il n'y a ni soldats, ni civils dans les plans. À croire que l'affrontement a déjà eu lieu et que les derniers coups de feu ne sont que les résidus du combat. Le phonographe délaissé en plein milieu de la route concentre la forte impression d'abandon. Ou alors, s'il s'agit d'un conflit en cours, Mizoguchi le filme par son absence : aucune opposition directe, des explosions aléatoires et des plans évacuant toute présence humaine. C'est seulement après une minute que Mizoguchi donne à voir un intérieur, habité par deux geishas, Oyuki et Okin.

Les plans vides que l'on découvre au début du film auraient une qualité « d'images-ambiance » suivant l'ouvrage de Moure⁵¹. C'est-à-dire des espaces de présentation de l'environnement, sans présence humaine et désignant le lieu de l'action à venir. Le « vide-ambiance » comme forme de vide dans le cinéma classique est avant tout « intégré à la logique dramatique⁵² » José Moure l'exprime ainsi : « il constitue une limite, un point-critique de l'espace-ambiance : là où l'action se fige en situation et où la situation secrète une action par le seul fait que

⁵⁰ Robert Calvey, *L'Histoire du Japon : De la Préhistoire aux enjeux contemporains*, Armand Colin, Paris, 2003, p. 234.

⁵¹ Il s'agit d'un des types d'images de vide repéré dans le cinéma classique par José Moure. José Moure, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, L'Harmattan, Paris, 2000, p.34.

⁵² *Ibid.*, p.34.

la présence y fasse défaut et qu'un inachèvement s'y fasse sentir.⁵³ » Or, il semblerait ici que l'action est déjà survenue ou qu'elle est en cours. L'étrangeté du conflit et l'incertitude qui règne autour de ces plans vides chargent la scène d'un poids, assomme les plans.

À ce propos, le deuxième plan exprime cette pesanteur. Mizoguchi cadre une maison dans la diagonale et une explosion retentit directement. La fumée et la lumière des explosifs envahissent le plan tandis que la toiture s'effondre. À cet instant, de par la brièveté du plan, ses formes indistinctes, il s'agirait presque d'un jeu abstrait d'ombres et de lumières. Finalement lorsque le toit s'écroule c'est l'ombre qui envahit l'espace, débordant du hors-champ et écrasant le plan. La matérialité du toit, sa lourdeur et son opacité viennent charger massivement la matière de l'image.



Explosion d'une maison et toit qui s'effondre.

⁵³ *Ibid.*, p.34.

Si l'espace n'est évidemment pas clarifié dans les premiers plans d'*Oyuki la vierge*, la perte de sens se manifeste surtout chez Oyuki. À l'avant-plan, deux bustes de dos, Oyuki et Okin, et à l'arrière-plan un homme s'activant pour partir. Okin insiste auprès de son amie, elle veut fuir comme les autres, mais Oyuki reste stoïque. Sa désinvolture va même jusqu'à fumer le *kiseru* (pipe traditionnelle japonaise) alors que la ville est en ruine, que tous les habitants semblent déjà partis ou en train de partir et que des coups de feu sont encore lancés. Le plan se prolonge et Okin se lève pour préparer ses affaires. Alors, Oyuki s'exécute péniblement et rassemble des instruments.

Néanmoins, il n'y a aucune sidération dans son regard, à penser (à raison) que sa vie de prostitué est autrement plus sidérante qu'un maigre conflit de province, entre hommes. Le monde n'est pas insensé depuis cette guerre, il l'a toujours été. Le comportement d'Oyuki est celui d'une femme qui a tout perdu, et qui face aux dérives de l'homme se place à distance. La perte totale du sens se résume en deux lignes de dialogue prononcé par Oyuki alors qu'elle décide de partir : « - On peut vivre alors qu'on désire mourir. On peut mourir alors qu'on désire vivre. C'est le destin. ». Le monde est rompu, littéralement impossible à organiser...

Les films réalisés par Mizoguchi en 1935 s'ouvrent sur des espaces fragiles, qu'ils rendent difficilement praticables, voire hostiles. Malgré certaines différences, ils s'appuient sur un fond commun. Entre autres, il faut rappeler, notamment lorsqu'il s'agit de Mizoguchi, que ces scènes sont singulières de par leur découpage. Il est rare, dès l'année 1936 jusqu'à son dernier film tourné en 1956, de voir des scènes aussi découpées dans son œuvre.

C'est en grande partie ce qui participe du dérèglement de ces ouvertures. Ces espaces labyrinthiques mettent en scène une esthétique du détour. De la complexité du parcours naît la profondeur de l'espace nous dit Augustin Berque au sujet de l'organisation spatiale du Japon. Puis il ajoute que « c'est bien toujours la manière (la progression) qui prime sur le fond (le transit du point de départ au point de destination).⁵⁴ » C'est sans doute ce qui est au travail dans ces ouvertures.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 142.

1.2 L'interaction de l'intérieur et de l'extérieur dans la cellule domestique.

Dans la première sous-partie, j'ai essayé de démontrer que différents espace-temps se croisaient. Ce chevauchement rendait compte d'un espace filmique fragmenté, désordonné voire chaotique. À de nombreuses reprises, j'ai souligné des « basculements » de différentes natures (point de vue, spatial, temporel...), ayant pour rôle de faire le pont avec d'autres espaces. Dans les films de 1935 et d'ailleurs dans tout le cinéma de Mizoguchi, on retrouve souvent ces ponts communicants. La particularité de 1935 serait le montage d'une part, et un aspect formel abrupt d'autre part.

Par ailleurs, au regard de l'intégralité des films tournés en 1935, on peut remarquer que l'espace s'organise souvent autour d'une interaction entre le dedans et l'extérieur. L'intérieur ce serait souvent le foyer. L'extérieur n'est pas uniquement ce qui est hors de la maison mais avant tout ce qui est à l'extérieur, à ciel ouvert. Par conséquent, le jardin est considéré comme extérieur (l'extérieur de l'intérieur).

Entre l'intérieur d'une maison et son jardin, Mizoguchi met en œuvre de multiples interactions. En effet, la maison typique japonaise, celle que l'on retrouve dans *La Cigogne en papier*, dans l'une des maisons des *Coquelicots* ou encore avec le quartier général d'*Oyuki la vierge*, se compose d'un intérieur souvent carré avec en son centre une zone non habitable, à ciel ouvert : le jardin. Ainsi, la maison japonaise, nous dit Augustin Berque, est largement ouverte sur le jardin (simulation de la nature) et davantage fermée sur le voisinage car c'est au dedans que s'affirme l'individu⁵⁵. Créant de la sorte un écosystème qui lui est propre.

De plus, j'ajouterai que l'*engawa*⁵⁶, à savoir cette zone tampon qui court autour de la maison et/ou autour du patio, pourrait être comprise comme les rues d'une ville. Du moins comme un espace de transit par lequel on chemine pour se déplacer d'une partie à une autre de la maison. Le vide au cœur de la maison ouvre l'espace vers ses extrémités par des forces centrifuges, et rend possible un regard d'ensemble sur les différentes pièces.

⁵⁵ Augustin Berque précise : « Au plan des comportements, *uchi* est le lieu de l'informel. On y est entre soi. Les rapports entre les individus s'y établissent sur un mode immédiat, sans les tampons que nécessitent les rapports avec les gens de dehors. » *Uchi* signifie intérieur. *Ibid.*, p. 152.

⁵⁶ Que l'on peut traduire par « bord côté »

Souvent, Mizoguchi place sa caméra dans le patio et saisit à distance l'action à l'intérieur. À d'autres occasions, depuis un intérieur il englobe dans le plan les espaces extérieurs, ou fait communiquer différentes pièces entre elles par des mouvements de caméra depuis l'extérieur. Tout un jeu en perpétuelle modulation se construit entre l'intérieur et l'extérieur comme une manière de coudre les espaces entre eux, de les rapprocher ou de les éloigner. La dialectique entre l'intérieur et l'extérieur est assez singulière aux films de 1935 (on pense notamment aux adieux entre Oyuki et le militaire, d'un bout à l'autre du jardin). Intérieur et extérieur, contrairement au-dehors et au-dedans, font partis du même écosystème⁵⁷.

a) Bruits de couloir

Voir la scène : <https://www.youtube.com/watch?v=nca0wboAAgk&t=830s>

Dans *Les coquelicots*, une scène donne un traitement très intéressant de l'interaction entre l'intérieur et l'extérieur, et à d'autres égards, annonce formellement les œuvres tardives du cinéaste. À ce moment du film, l'élève d'Ono, une fille assez aisée, est encore promise à un homme (Munehika) qu'elle ne souhaite pas épouser. Sa mère décide d'annoncer à la famille du promis que le mariage doit être annulé. La scène se déroule en intérieur, dans un salon étrangement décoré d'un tronc d'arbre scindant le plan en deux. Ce dernier souligne la rupture entre les deux familles, et je perçois le détail de l'ombre du père, à droite de l'arbre, comme la trace d'un pacte passé. La simplicité du dispositif (plan fixe à distance) saisit avec froideur leur entrevue.

Soudain, un plan sur une jeune femme inconnue, immobile dans le jardin. Son regard est suspendu vers la gauche du cadre tandis que la discussion « peuple⁵⁸ » le hors-champ. Elle tourne la tête, puis se replace et fait demi-tour. Après environ deux mètres, elle s'arrête à une fenêtre. Très rapidement, en ne laissant pas le temps au plan d'insister sur sa position, le montage nous renvoie à l'espace intérieur. La prise de vue est orientée de sorte à englober les parents à l'avant-plan et

⁵⁷ Non pas qu'elle fut abandonnée par la suite, on se souvient du jeu entre le dedans et le dehors (maison/rue) dans *Les sœurs de Gion*, mais il s'agirait plutôt de brèches entrouvertes entre deux mondes que Bachelard décrit comme une dialectique d'écartèlement à la manière du « oui » et du « non » qui déciderait du tout. Gaston Bachelard, *op cit.*, p. 191.

⁵⁸ Expression emprunté à Louis Seguin dans son ouvrage *L'espace du cinéma (hors-champs, hors d'œuvre, hors-lieu)*. Louis Seguin, *L'Espace du cinéma (hors-champ, hors d'œuvre, hors-jeu)*, Ombres, Toulouse, 1999, p. 28.

l'ombre de la jeune femme, à l'arrière-plan, encadrée sur le mur depuis la fenêtre. Détail cinématographique, mais aussi détail dans le film. La présence de cette femme reste un mystère et c'est uniquement avec un regard attentif qu'on la retrouve (presque trente minutes plus tard) se présentant comme la sœur de Munechika.



La sœur de Munechika écoute la conversation depuis le jardin.



Discussion entre les parents à l'intérieur et détail de l'ombre à droite de l'écran.

Lors d'un simple visionnage, le plan dans le jardin surprend de par le changement brutal de lieu et de volume lumineux⁵⁹ ; de par cette présence énigmatique et son comportement. Le spectateur se trouve désorienté : le jardin, l'opacité de la fenêtre reléguée à l'arrière-plan et surtout le regard insistant vers le hors-champ. Visuellement, le plan indiquerait que la discussion se situe là où regarde la femme, mais seul l'usage du son aide à rétablir la logique spatiale. Effectivement, lorsque la scène se poursuit à l'extérieur, le son ne diminue pas en intensité. Le dialogue est au « premier plan » de l'image. La jeune femme ne voit pas la scène mais l'écoute. L'image se décharge de son « poids visuel ». Et Mizoguchi, un court instant, évide le plan et laisse au son sa totale souveraineté. Alors, le son ne fait pas que peupler le hors-champ, il s'impose dans le plan.

Les coquelicots est le deuxième film parlant réalisé par Mizoguchi et ces expérimentations sont les prémices d'un grand intérêt pour la musique et les bruits. À ce propos, Noël Burch analysait avec une grande pertinence les apparitions sonores de notes *fortissimo* dans la scène de cavale des *Amants crucifiés* (1954)⁶⁰. Le couple interdit, chassé par des mercenaires, se cache dans une auberge pour la nuit. Les brigands rôdent autour de la maison et sont filmés dans la profondeur de champ, à travers les fentes des portes et des grillages. Une grande tension s'installe car les notes musicales marquent une insertion de présence dans l'image alors que les malfrats restent quasiment invisibles. Ici le son se superpose à l'image, et de par son intensité, s'installe au premier plan.

Même si les questions autour du son demeurent passionnantes, l'intérêt de cette sous-partie est ailleurs. Dans cet extrait, l'organisation intérieur-extérieur est d'abord perçue comme deux blocs opposés. L'ombre à l'intérieur et la lumière à l'extérieur. Ces deux entités (deux plans), unies par le son, se rejoignent par l'ombre de la sœur dans le troisième plan. D'un simple trait visuel et des touches sonores, Mizoguchi rapproche deux espaces : le privé et le public, les adultes et les enfants. Cette ouverture vers l'extérieur me semble être d'une grande richesse, aussi car elle désaxe le regard, multiplie les possibles. Avant de connaître son identité, on aurait suspecté une servante qui écoutait aux portes. Lorsque l'on sait qu'il s'agit de sa sœur, rétrospectivement ses gestes se chargent d'une grande mélancolie.

⁵⁹ En effet la valence spatiale varie brusquement avec ce changement d'intensité lumineuse suivant une coupe. Antoine Gaudin, *op cit.*, p. 112.

⁶⁰ Noël Burch, *Une praxis du cinéma*, Gallimard, collection Folio/Essais, Paris, 1986, p. 141.

b) Le sacrifice d'Okin

Voir le plan : <https://www.youtube.com/watch?v=UeMpq9UMe1M&t=2264s>

Dans le jardin la caméra règne en maître, comme un mirador qui d'un panoramique voit tout. Avec ce mouvement la caméra peut embrasser de larges portions d'espaces et par conséquent, peut lier les différentes pièces entre elles. Les décors facilitent la communication. Dans le même plan on passe d'une pièce à une autre en simplifiant le mouvement. Ainsi, la maison se découvre et l'on peut suivre les déplacements des personnages. Lorsque le convoi est fait prisonnier par les forces impériales dans *Oyuki la vierge*, il suffit d'un panoramique pour passer du groupe de passagers au bureau du général. Okin prend la place de la fille des bourgeois pour séduire le militaire. Son parcours, filmé en un plan grâce aux ouvertures permises par les décors, étire l'espace.

On comprend le sacrifice de la prostituée par sa lente progression. Le plan actualise son arrachement au groupe (elle s'éloigne de la caméra), la solitude de la marche (si bien qu'elle est hors-champ un court instant) et l'entrée dans le bureau, tout cela permis par un décor fait d'ouvertures. Plus le personnage s'éloigne, plus l'espace se décharge de la présence humaine. La marche laisse les traces de l'abandon⁶¹. Toutefois, une figure de montage, interne au plan, persiste. Chaque plan reliant différentes pièces depuis une prise de vue extérieure est contraint, de par le mouvement de caméra, de buter visuellement sur des murs. Le plan d'*Oyuki la vierge* ne fait pas exception : entre le groupe de passagers et le bureau du général, un escalier bouche le champ et efface visuellement Okin⁶² que le panoramique récupère ensuite par le mouvement. L'escalier scinde nettement le plan en deux espaces bien distincts.

⁶¹ Ce plan fait grandement écho à celui des *Sœurs de Gion*, quand Omocha se retrouve à l'hôpital à la fin du film. Tourné également en un long panoramique depuis le jardin, suivant la lente agonie jusqu'à la chambre.

⁶² Noël Burch dans *Une praxis du cinéma* le décrit comme la cinquième portion du hors-champ, à savoir ce qui est caché derrière un objet situé dans le champ. Noël Burch, *op cit.*, p. 39.



Lente progression d'Okin, début du panoramique vers la gauche.



Okin arrive dans le bureau du général.

Ailleurs, le panoramique répond de la même mise en scène. Au début de *La Cigogne en papier*, Osen doit être vendue. Deux hommes se chargent de la « trimballer » comme un objet vers son futur propriétaire. Bousculée par les gardes, elle passe d'une pièce à une autre. La réalisation s'accorde aux mouvements des corps en basculant de pièces en pièces depuis un point de vue éloigné (le jardin) par des panoramiques très secs. Les différents lieux de la maison communiquent dans le plan et l'extérieur sert à joindre l'ensemble. La prise de vue depuis le patio accole des lieux clos. Chaque fenêtre, chaque porte, chaque ouverture qui se succède serait comme une nouvelle cellule et le plan reviendrait à une sorte de collage⁶³. Ainsi, Mizoguchi compose des cadres avec les décors (portes, couloirs, fenêtres) dans ses plans en panoramiques. Ce qui bouche le champ coupe dans le plan.

c) Le jardin comme prolongement de la prison

Voir la scène : <https://www.youtube.com/watch?v=qvVz3Loqf0w&t=634s>

Le cinéaste travaille la dialectique entre intérieur et extérieur dans d'autres circonstances. Certaines scènes ont pour effet de cloîtrer l'espace de la maison. Alors, l'ouverture vers l'extérieur apparaît comme une simulation. L'intérieur rattrape toujours le personnage qui sort vers l'extérieur. Le jardin est le lieu où l'on bute, il n'est pas le dehors. Si cela participe de l'impression d'écosystème, il peut se retourner contre ses personnages. À ce propos, une scène de *La Marche de Tokyo* porte un vif intérêt⁶⁴. L'intrigue se noue de la façon suivante. Yoshiki, le fils de l'industriel Fujimoto tombe amoureux d'une geisha, Orie. En secret, Fujimoto fréquente Orie, et le meilleur ami de Yoshiki, Sakuma, est aussi tombé amoureux. Le père, le fils, et le meilleur ami du fils sont tous passionnés par la jeune Orie. Mais « coup de théâtre », Orie est la fille de Fujimoto et donc la sœur de Yoshiki. Le mariage ne peut se faire pour Yoshiki et Orie et c'est le meilleur ami qui se marie. Le film se conclut sur la fuite de Yoshiki.

⁶³ Le montage filmique, la saute brusque, est à mi-chemin entre la série et l'effet collage pour Aumont. Ici je considère le mot au sens photographique à savoir « des fragments hétérogènes qui occupent (...) le même espace. » Jacques Aumont, *L'Œil interminable*, Éditions de la différence, p. 115.

⁶⁴ Difficile de véritablement prendre appuie sur ce film, de le considérer à égal des autres, pour la simple raison qu'il demeure incomplet. Néanmoins à l'échelle de la scène, il est possible d'en tirer des enseignements.

Dans cette scène, Orié est invitée chez Fujimoto. Le vieil industriel fait des avances à la geisha dans une scène qui contrarie la compréhension spatiale : un bras qui s'étire anormalement par un éclairage expressionniste⁶⁵, un fondu au noir qui lie deux fois le même plan, des corps qui se déplacent étrangement... Ici par le montage, l'espace est lacunaire et des petites actions viennent s'engouffrer dans le néant de la coupe. L'espace est dissonant de par ces discontinuités. Par ailleurs, la scène expose habilement les possibilités de la dialectique intérieur/extérieur. Le premier plan cadre Orié agenouillée, tête basse, dans un espace restreint. Le mur qui occupe la partie gauche du cadre confine encore plus la geisha. Cette dernière lève son regard vers la gauche. Le plan suivant est un point de vue éloigné (depuis le jardin). Ce plan fait figurer le visage de la geisha enfermé dans la maison et le bras étiré qui fait coulisser le *shoji*. Au troisième plan, la caméra est placée à l'intérieur de la maison.



Orié enfermée, ombre anormalement étirée.

⁶⁵ Burch soumet à son lecteur l'influence du *Cabinet du docteur Caligari* de Wiene (1920) quant à *La Marche de Tokyo*. Ce qu'il appelle « film de tendance » à propos de *La Marche de Tokyo* explique aussi la présence de gros plans. Noël Burch, *Pour un observateur lointain*, Cahiers du cinéma, Paris, 1982, p. 20.

La prise de vue depuis le jardin, au regard de la scène, se comprend comme un diaphragme : soit une succession de contractions et de dilatations⁶⁶ (intérieur/extérieur/intérieur). La fenêtre qui se ferme, c'est une porte de sortie en moins pour Orié ; c'est une plus grande intimité pour Fujimoto. L'espace se resserre après que la brèche se soit fermée. La promesse d'un extérieur, d'un lieu de respiration, d'une fuite est détruite par un homme qui s'apprête à l'agresser. Quand sa présence devient trop insistante, Orié se lève et part, suivie par Fujimoto. Comment peut-on parler de fuite quand elle se limite à l'*engawa* ? Le jardin, en d'autres termes l'extérieur, n'est autre que le prolongement de sa prison. Plus tôt, il contrastait avec un intérieur hermétique et voilà que maintenant il l'aggrave, presque avec cynisme. Le pont miniature qu'elle traverse devient ridicule et chaque pas dans une direction la rapproche d'une autre pièce où le mal l'attend tranquillement.



Orié s'enfuit, poursuivie par Fujimoto.

Orié s'arrête devant une chambre. Fujimoto lui offre une bague qu'elle refuse violemment. Les deux personnages tombent par terre et la geisha reprend sa fuite en criant : « Je veux partir ! ». À cet instant le jardin n'est qu'une impasse, il creuse l'espace de la maison en son centre. D'une pièce, elle en passe à une autre, cette fois occupée par une femme, et dans un dernier élan elle s'exclame : « Madame, je vous en prie, je veux rentrer chez moi ! ». L'intérieur et l'extérieur s'homogénéisent, ils modulent l'espace, l'ouvrent et le referment avec retenue. Les plans composent avec ces ouvertures, sans cesse refermées. Si ce n'est dans *Les coquelicots* et le jardin de la demeure occidental de Fujio, les patios traditionnels évident la présence humaine. Souvent réservés à la nature, ils sont des lieux vides. Finalement le patio dans *La Marche de Tokyo* est similaire à l'organisation de la ville de Tokyo, décrite par Barthes comme sans centre⁶⁷.

⁶⁶ Cette formule est empruntée à Henri Agel dans *L'espace au cinéma*, Delarge, Paris, 1978. Ce dialogue entre l'espace contracté et l'espace dilaté s'effectue en fonction de la lumière. Or, l'image du diaphragme recoupe ici surtout la dialectique entre l'intérieur et l'extérieur. Antoine Gaudin, *op cit.*, p. 51.

⁶⁷ Roland Barthes relève que le cœur de la ville est occupé par le palais royal de sorte que la ville s'organise autour d'un centre creux, caché, proprement impraticable pour les citadins. Roland Barthes, *op cit.*, p. 47.

1.3 L'ellipse comme lacune

Les analyses précédentes ont déjà permis d'entrevoir l'usage de l'ellipse dans les films de Mizoguchi réalisés en 1935. De fait, l'ellipse est une forme privilégiée du cinéaste japonais, dès ses films de jeunesse jusqu'aux années 1950. Jean-Louis Comolli en donne une définition claire que je me permets de citer : « Comme en littérature, l'ellipse est, au cinéma, une figure narrative consistant à supprimer du récit un certain nombre d'éléments, tels que plans, scènes, etc., faisant partie du déroulement logique de la fiction, mais jugés inessentiels à sa compréhension. L'ellipse est classiquement utilisée pour « alléger » le récit, en éliminant ce qui est considéré comme des temps morts⁶⁸. » Finalement, « tout montre que le film narratif, écrit Jacqueline Nacache, quand bien même il semble poursuivre une quelconque vérité du temps, construit sa diégèse à coup d'ellipses, contre le temps⁶⁹. »

Jacqueline Nacache ajoute que l'ellipse est constitutive de tout le cinéma. Il n'y aurait pas de film « sans ce saut temporel infinitésimal qui sépare un photogramme de l'autre⁷⁰ ». À plus forte raison, quand le montage colle deux photogrammes nettement différents, l'ellipse peut survenir. Dès qu'il y a une coupe, dès que l'unité temporelle est rompue alors, l'ellipse rôde, prête à plonger le récit dans l'infilmé. De plus, Burch rappelle que l'ellipse temporelle « peut se situer à n'importe quel stade de l'action⁷¹ ». À la différence de la littérature, l'ellipse cinématographique se signale forcément par la rupture « d'une continuité visuelle⁷² »

Puis, le temps du film qui a été coupé laisse sa trace sur le plan suivant. Du moins le spectateur s'est entraîné à faire le lien entre deux plans. Par ailleurs, dans *Une praxis du cinéma* encore, Burch met en évidence deux types d'ellipse : « mesurable et indéfinie⁷³ ». L'exemple qu'il donne serait le passage de la première marche à la dernière du cinquième étage, que l'on peut aisément mesurer par habitude. L'ellipse indéfinie est bien plus floue, elle peut être d'une heure ou

⁶⁸ Jean Louis Comolli, Universalis <http://www.universalis-edu.com.ezproxy.univ-paris3.fr/encyclopedie/ellipse-cinema/>

⁶⁹ Jacqueline Nacache, *Hollywood, l'ellipse et l'infilmé*, L'Harmattan, Paris, 2003 p. 9-10.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 10.

⁷¹ Noël Burch, *Une praxis du cinéma, op cit.*, p. 24.

⁷² *Ibid.*, p. 25.

⁷³ *Ibid.*, p. 26.

d'une année, et « pour la « mesurer » le spectateur devra être aidé « de l'extérieur » : une réplique, un titre, une horloge, un calendrier, un changement de mode vestimentaire⁷⁴. »

Si l'on retourne à la définition de Comolli, l'ellipse a pour rôle, normalement, d'élaguer le superflu⁷⁵. Au regard de l'œuvre de Mizoguchi, et notamment aux films de 1935, il est fréquent que l'ellipse ne soit pas utilisée pour fluidifier le récit mais au contraire pour le fragmenter, le désordonner. Daniel Serceau produit une analyse exemplaire du fonctionnement de l'ellipse chez le cinéaste⁷⁶. Le rythme des films de Mizoguchi, *a fortiori* ses films tardifs, se construisent à deux vitesses. D'abord le spectateur est confronté à une lenteur, par le plan-séquence notamment, et il est victime en même temps de brutales accélérations par l'ellipse « souvent au moment où l'on s'y attend le moins⁷⁷. » L'ellipse n'est donc pas propre aux années 1930, ni aux films de 1935 mais bien à tout son cinéma⁷⁸.

Toutefois les films de 1935 travaillent l'ellipse différemment. De fait, ce que décrit Serceau, répond surtout aux films tardifs, usant du plan long⁷⁹. Or, plus haut j'ai mis en évidence que les films de 1935 sont autrement plus découpés. L'effet de rythme qui en ressort n'est pas le même. Ce jeu à double vitesse impressionne moins le spectateur, et les ellipses des films de 1935 pourraient alors s'envisager comme de pures lacunes. Le dérèglement qui est au travail répond, en partie, des multiples sautes temporelles brutales qui, au lieu de contraster le rythme et condenser le film, viennent surtout mettre en branle la structure du récit. L'ellipse dans les films de 1935 semble impossible à prévoir, elle paraît même incontrôlable. C'est avec *Oyuki la vierge*, que ce processus est le plus apparent.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 26.

⁷⁵ Comolli précise dans sa définition que l'ellipse peut être traitée différemment. Il donne l'exemple de *L'avventura* d'Antonioni (1959). Ce qui est intéressant avec *Oyuki la vierge*, c'est que le film date de 1935.

⁷⁶ Serceau *op cit.*, p. 111.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 111.

⁷⁸ Un des premiers motifs évoqué par Vê-Hô pour expliquer la mise en scène du cinéaste japonais est l'ellipse : « ellipses nombreuses au sein du découpage ». Vê-Hô, *Mizoguchi*, éditions universitaires, Paris, 1963, p. 143.

⁷⁹ On peut considérer qu'à partir de 1936 l'effet ressenti n'est plus le même. Cette hypothèse sera développée dans le deuxième axe du mémoire.

a) S'engouffrer dans les failles de l'ellipse

Voir la scène : <https://www.youtube.com/watch?v=UeMpq9UMe1M&t=1762s>

Alors que le convoi quitte la ville, un homme interpelle le conducteur. Il prétexte une trop forte obscurité pour se déplacer et monte dans la calèche. Le plan suivant cadre les passagers et la présence de l'étranger n'est aucunement soulignée. Le manque de réaction, la quasi-absence de figuration et le coup de feu tiré en hors-champ, laisse à penser qu'à peine présent dans le film, et dans l'image, il est rendu absent. La chevauchée bat son plein, puis une ellipse. De l'ombre à la lumière, du vide des plaines (elles se résument à un arbre et une maison) au plein avec ce champ de fleurs flamboyant, le constat est simple : ils ont passé la ligne de front et sont en sûreté.

Néanmoins la situation est doublement problématique, il n'y a plus de vivres pour le groupe de bourgeois et la roue s'est brisée. Dans un premier temps l'ellipse joue avec les attentes du spectateur. Après un parcours dangereux, Mizoguchi donne à voir le calme et la nature alors que l'ellipse a occulté le plus gros problème, à savoir un accident de route. L'ellipse efface un élément clé du récit et se joue du spectateur en lui présentant les images d'un accomplissement. De plus, l'ellipse a permis un second effacement : le mystérieux prêtre. Comme à son arrivée, son départ est étouffé par le film. Sa discrétion s'inscrit dans une double mise en scène. La sienne d'une part : il met en scène son apparence physique, se costume en religieux. Et celle de Mizoguchi qui éclipse sa présence. Pourquoi ne pas voir cette ellipse comme une brèche, ouverte par le cinéaste (complice du prêtre), pour qu'il puisse s'enfuir discrètement ?

Un plan, bien esseulé au milieu de la scène de la réparation, actualise sa présence, qui je le rappelle, n'est que celle d'un simple passager pour le spectateur. Il a quitté le convoi et marche seul sur une route. Plus tard, après la scène de la roue, un plan sur une splendide forêt est bousculé par une remarquable apparition depuis la sixième portion du hors-champ défini par Burch⁸⁰. C'est le prêtre, en pleine furie, acculé par les forces impériales.

⁸⁰ Portion de hors-champ située derrière la caméra. Noël Burch, *Une praxis du cinéma, op cit.*, p. 39.



Mystérieux prêtre dans la forêt.

Lorsqu'il enlève son couvre-chef, il se révèle en tant que rebelle. Il ne faut qu'un geste pour que le masque tombe, pour que sa présence se manifeste réellement. Les coups de feu sont nombreux, et le rebelle doit affronter une dizaine de militaires. Mais après quelques secondes de combat, une nouvelle ellipse intervient. Le rebelle se trouve prisonnier dans les quartiers généraux. D'autres cinéastes auraient montré sa capture, mais le plus surprenant est ailleurs : tous les passagers de la calèche ont eux aussi été capturés. Il n'y avait aucun indice pour prévoir leur arrestation.

La répétition d'ellipses en un court laps de temps est tout à fait surprenante d'autant qu'elles n'ont pas pour rôle de fluidifier l'expérience du spectateur. Alors, l'ellipse n'est pas un moyen pour créer une tension, n'est pas un jeu de dramatisation, mais plutôt une force quasiment autonome, capable d'engloutir des portions de temps invraisemblables. À plus forte raison lorsque ces scènes sont celles qui font avancer le récit. L'action, au sens d'événement narratif, ne semble pas concerner le cinéaste. Je dirais même ici que Mizoguchi filme l'avant ou l'après des choses. Certes, il y a une sensation de dérèglement grâce aux ellipses, le rythme du film se trouve bouleversé, mais il s'agit surtout d'un pur retranchement. L'ellipse retire purement et volontairement un morceau du supposé tout ensemble. Ainsi, le film rend difficilement compte d'un récit linéaire.

b) L'empiètement du passé sur le présent

Avec *La Cigogne en papier*, l'ellipse s'insère dans un enchevêtrement de temporalités. Le récit narratif s'établit sur de nombreux détours, retours en arrière et bonds en avant. À la manière de l'ouverture, le reste du film se poursuit sur les mêmes voies. Un tel désordre répond du point de vue interne adopté pour raconter le film. Plus précisément, le récit s'appuie sur deux points de vue, deux subjectivités, Sokichi et Osen⁸¹. Ainsi, suivant les oublis de la mémoire, les ellipses sont fréquemment utilisées. De plus, il s'agit très souvent d'ellipses « indéfinies »⁸².

Il n'y a aucun repère temporel dans le film, impossible de savoir si la relation entre Sokichi et Osen s'étale dans le temps ou s'ils deviennent proches en quelques heures. Les jours et les nuits peuvent se répondre d'un plan à l'autre sans figure de montage (fondu au noir par exemple) pour le souligner. Une de ces nombreuses ellipses est tout à fait singulière puisqu'elle s'inclut dans un flashback.

Osen est avec son frère, le patron des mafieux, dans un salon. Ce dernier fait affaire avec des religieux qui souhaitent acheter Osen. Leur discussion s'éternise jusqu'au bout de la nuit, et le prêtre s'effondre complètement ivre. Le plan suivant cadre un pont de la ville en pleine nuit et Sokichi vient vider des poubelles dans le fleuve. Le plan d'après, lorsque Sokichi rentre à la maison, se déroule au petit matin : première ellipse⁸³. Osen regarde le malheureux à genoux en train de laver les sols et l'interpelle. Ils se dirigent vers l'extérieur de la maison et Osen, voyant le jeune homme trembler, lui demande s'il a un kimono d'hiver. Sokichi n'en a pas mais il lui rappelle sa grand-mère, son village de montagne, son départ pour la ville et les études.

⁸¹ Si l'on peut aisément accorder la complexité du récit à la fragilité de la mémoire, je ne suis pas totalement contre l'idée que le scénario est parfois mal construit ou non abouti. Les scènes avec les bandits, quand elles ne concernent pas directement Osen et Sokichi sont vraiment hermétiques. On comprend vaguement des histoires de ventes illégales d'objets d'art mais il y a très peu d'informations sur ce qu'ils font véritablement.

⁸² Noël Burch, *Une praxis du cinéma, op cit.*, p. 24.

⁸³ Même si il n'y a qu'un montage « cut » entre les deux plans, cette ellipse ne contredit pas totalement la linéarité du récit. D'autant plus que l'intention est claire : le passage de la nuit au jour reprenant la même figure, à savoir le labeur de Sokichi, évoque l'aspect chronophage de ses corvées. Tout de même, je note les maigres indications de l'ellipse : une simple coupe.



Osen demande à Sokichi si il a froid.

S'ensuit un flashback imageant son périple et ses différents métiers⁸⁴. La surimpression des différentes images de ses métiers « greffe sur la représentation l'évocation⁸⁵ ». C'est en devenant évocation que la représentation parvient à rendre « visible l'invisible⁸⁶ », écrit Marc Vernet. De même que l'ouverture des *Coquelicots*, le flashback ici se conclut sur un plan de Sokichi, souriant et baignant dans une lumière claire. Comme Sayoko, Sokichi se laisse bercer par la nostalgie, quelques instants.



Rêverie de Sokichi, différents métiers en surimpression.

⁸⁴ Le film est un long flashback, je l'ai mentionné à d'autres occasions. Sokichi jeune est vu par les yeux de Sokichi médecin. Par conséquent, lorsque Sokichi jeune se souvient du passé, il est question de souvenirs de souvenirs. Une couche de temps s'ajoute aux images. C'est pourquoi j'émetts l'hypothèse que les plans en surimpression répondent, en partie, de la superposition mémorielle. Par ailleurs, je remarque des plans d'ensemble pour accentuer la distance avec le réel et un plan débullé, absolument étranger dans l'œuvre du cinéaste.

⁸⁵ Vernet Marc, *op cit.*, p. 64.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 64.

Pourtant il ne s'agit pas d'un court instant de rêverie. Pendant que Mizoguchi plonge le spectateur dans les souvenirs de l'adolescent, l'action avec Osen file. Comme l'écrit justement Vê-Hô en accolant une formule de Louis Barjon sur l'œuvre du cinéaste : il est « un art qui semble s'acharner à se tendre à lui même ses propres pièges⁸⁷. » Au lieu de retrouver les deux personnages au même endroit, ils sont déjà chez le boutiquier à régler le nouveau kimono d'hiver de Sokichi. Le souvenir heureux s'est étalé, il a grappillé du temps, dépassé le « présent »⁸⁸. Le retour en arrière recouvre du présent. Lorsque l'on pense, le temps ne s'arrête pas, il continue de couler. Le souvenir n'est pas une fulgurance, il est un monde dans lequel on pénètre et qui par sa douceur, se savoure.

On pourrait voir la chose différemment, je rappelle que le film se construit aussi par le récit qu'en donne Osen. Si l'action saute brusquement de la rue adjacente à la maison jusqu'au marchand, c'est peut-être parce qu'Osen s'empresse de subvenir aux besoins du jeune garçon. Leur amour fraternel naît ici, alors que Sokichi révèle son intimité. Pour Osen il lui est insupportable de voir l'enfant souffrir comme elle souffre. L'affection qu'elle lui porte est soudaine, éblouissante, presque déraisonnable⁸⁹. Impossible d'attendre, il faut faire au plus vite, couper dans le temps.



Osen et Sokichi chez le marchand de Kimono, ellipse.

⁸⁷ Vê-Hô, *op cit.*, p. 139.

⁸⁸ Difficile de parler de présent lorsqu'il est déjà affaire de passé. Néanmoins le premier flashback est en place depuis si longtemps qu'il a pris le dessus sur le reste, qu'il est, avant de nous rappeler sa nature, devenu présent.

⁸⁹ Elle donne tout ce qu'elle a pour le kimono de Sokichi.

Entre l'empiètement du souvenir ou l'impatience d'Osen, le temps semble englouti. L'ellipse fait son travail de saute temporelle, elle enjambe du temps. La récurrence de cette figure narrative produit un effet de rupture. Le film ne glisse pas, il saute de fragments en fragments. Rien ne vient couvrir le récit, l'organisation des événements narratifs devient alors pulsionnelle. La logique n'est plus seule responsable, et c'est sans doute ce qui explique la désorientation du spectateur. La lacune fait corps avec le film, Mizoguchi compose avec ces manques pour ce qu'ils sont. Par ailleurs, comme dans l'exemple précédent, cette ellipse lutte contre le « temps dramatique »⁹⁰. Ici, on ne voit pas Osen les larmes aux yeux, émue par Sokichi. On ne voit pas la jeune femme lui proposer son aide. L'ellipse se charge d'ensevelir le drame. La retenue prévaut sur l'emphase.

c) Entre deux styles, une ellipse comme continuité narrative

Voir la scène : <https://www.youtube.com/watch?v=nca0wboAAgk&t=3711s>

À bien des égards, *Les Coquelicots* est le film qui fait le lien entre 1935 et 1936. Tout d'abord, il est le prédécesseur direct de *L'Élégie d'Osaka*. Il s'inscrit dans la même lignée que le diptyque de 1936, à savoir une comédie de mœurs, un récit moins fragmenté et une prise en compte de la modernité galopante depuis la fin XIX^{ème} siècle⁹¹. En revanche il est un film très découpé avec quelques fulgurances de montage (à deux reprises Mizoguchi effectue des champ-contrechamps effrénés). Sous certains aspects on pourrait convenir que le film se trouve dans un entre-deux. À la fois, Mizoguchi semble abandonner les constructions narratives déconcertantes pour tendre vers une sorte de sobriété, à la fois il n'abandonne pas le montage⁹². Une des dernières scènes permet de comprendre, par l'ellipse, que le film se coince entre deux styles.

⁹⁰ Formule emprunté à Jacqueline Nacache. Jacqueline Nacache, *op cit.*, p. 37.

⁹¹ À l'égal de *L'Élégie d'Osaka*, Mizoguchi filme les trains, les restaurants mondains à l'occidentale, les téléphones. Les hommes portent le complet, la maison de Fujio est un manoir à l'européenne...

⁹² Même si l'évolution n'est pas aussi caricaturale, avec un regard d'ensemble, je considère *Les Coquelicots* comme le film qui fait la bascule entre ses films de jeunesse, et la forme qu'il va mûrir tout au long de sa carrière. C'est sans doute pour cela qu'à première vue, le film peut paraître mineur.

Après que le père et la fille viennent d'apprendre qu'Ono refuse le mariage, tous leurs espoirs s'effondrent. Les promesses de vies sont brisées, la famille ne se ressoudera pas. Le père se fait vieux et la nouvelle le détruit au point de tomber dangereusement malade. Financièrement, ils ne peuvent plus habiter à Tokyo et doivent rentrer à Kyoto, seuls. Pour sa part, Ono est conscient de la trahison qu'il vient de commettre vis-à-vis l'homme qui l'a adopté (toute proportion gardée, il s'agit tout de même d'un mariage arrangé qu'il refuse par amour). Au restaurant, Munechika entend la discussion d'Ono depuis la salle voisine et intervient pour lui rappeler ses devoirs. Ono se raisonne et part avec Munechika retrouver Sayako et son père. Logiquement, entre l'annonce du refus et le restaurant il n'a dû se passer que quelques heures. Mais le plan suivant donne à voir le père et sa fille à la gare, en partance pour Kyoto.

Le récit est brutalement accéléré. En quelques heures leurs bagages sont prêts et par dépit, ils quittent Tokyo au plus vite. Lorsque Ono et Munechika arrivent à la maison de Sayoko, elle est déjà à louer. L'ellipse est surprenante non pas parce qu'elle recouvre une longue période, mais plutôt parce qu'elle fait abstraction d'une action importante et très brève. Néanmoins, il ne s'agit pas d'une pure lacune. L'ellipse participe du récit et de la tension dramatique. Ono va-t-il pouvoir rattraper Sayoko ? Aura-t-il le temps de prendre le train avec eux et de rentrer à Kyoto pour refonder la famille ?

C'est comme si l'ellipse était motivée par le départ précipité des deux hommes au restaurant. Elle répond à la résolution de l'affaire, complique les choses et s'incarne dans les plans de course. Avec cet exemple, l'ellipse ne contribue pas à un égarement temporel. Avant tout, il est question de l'acmé dramatique du film, du « climax ». La saute temporelle est brutale, propre à Mizoguchi, néanmoins elle stimule la narration, ne désoriente pas le spectateur mais l'engage dans la poursuite de Sayoko. Comme la scène du restaurant se compose de plusieurs plans, de champ contrechamp, l'ellipse ne produit pas l'effet décrit par Serceau. Par conséquent, elle détonne par sa logique. Se trouve entre deux styles.

1.4 La pose dans le plan, images-ruptures et impossibilité d'action

La fragmentation des films de 1935 se joue également dans le plan. En plus de dérégler le film en ouvrant des brèches grâce au montage, parfois Mizoguchi décompose visuellement l'intérieur de ses plans. Il fige ses personnages, les immobilise, et par conséquent marque

virtuellement une pause dans le temps plein du film, dans « l’empreinte de sa durée⁹³ ». Les plans auxquels je fais allusion présentent des personnages à l’écoute ou en pleine observation. Happés par une situation extérieure, ils observent, écoutent et suspendent leur corps. Ils posent et mettent en pause. Comme le plan est fixe, l’image se fige elle aussi de sorte à ce que le temps filmique soit suspendu quelques instants.

Cette figure est récurrente aux films réalisés en 1935. Elle se rencontre à différents moments du récit et fait partie de la grammaire du cinéaste dans les trois films de cette année⁹⁴. Ces plans disparaissent complètement dès l’année suivante. Toutefois, les mouvements des personnages des films postérieurs à 1935, conservent des pauses⁹⁵, soulignées par les mouvements de la caméra. Daniel Serceau écrit à ce propos : « Au début du plan (-séquence), la caméra de Mizoguchi demeure très souvent immobile. Elle passe d’une position à une autre et s’y maintient à chaque fois comme en un nouveau plan fixe.⁹⁶ ».

La pose dans le plan produit deux effets notables. Dans un premier temps, ces plans bloquent le mécanisme du film, puis l’immobilisent. Après une coupe, l’image de « pose » apparaît et fixe dans le cadre des personnages immobiles. Le plan initialement figé se trouve maintenu quelques secondes comme pour trouver son temps d’équilibre. L’image d’origine se prolonge et en l’espace de quelques secondes, la chute du rythme fait entrer le film dans une autre temporalité. Le plan dans le patio des *Coquelicots* répondait de la pose dans le plan.

Dans cette scène, où j’analysais la dialectique entre l’intérieur et l’extérieur, je rappelle que le plan sur la sœur de Munechika débutait par un corps immobile, suspendu quelques secondes au son hors-champ. Avant qu’elle ne se dirige vers la fenêtre, c’est l’inaction physique qui endigue le flot du film. Cependant, dans cet extrait, on peut constater une particularité : la pose dans le plan n’est pas intégralement un plan de pause. C’est à l’intérieur de l’unité du plan que le mouvement

⁹³ Formule emprunté à Jacques Aumont. Jacques Aumont, *L’Œil interminable*, Éditions de la Différence, Paris, 2007, p. 111.

⁹⁴ Jean Epstein écrit dans la préface du *Cinéma du diable* qu’il y aurait une analogie entre la mise en scène et langage. Il associe certains types de plan à des figures de syntaxe. Circonstanciel en l’occurrence : « Ainsi, le découpage procède par séquences qui jouent le rôle d’alinéas ou de phrases, dans lesquels on pourrait distinguer des images-verbes (plans d’action), des images-substantifs, sujets ou compléments directs, indirects, circonstanciels (les uns et les autres étant des plans statiques), des images-adjectifs (plans de détail), etc. » Jean Epstein, *Le Cinéma du diable*, document numérique produit dans le cadre de la collection « Les classiques des sciences sociales » dirigé par Jean-Marie Tremblay, 2001, Québec, p. 20.

⁹⁵ Et par conséquent des poses.

⁹⁶ Serceau Daniel, *op cit.*, p. 74.

renaît, et non par le montage. Alors l'impression de rupture est plus douce. Brutale au début, elle se délite avec fluidité.

a) Pris par surprise

Voir la scène : <https://www.youtube.com/watch?v=UeMpq9UMe1M&t=2655s>

Dans un registre différent, une « micro-scène » dans *Oyuki la vierge* travaille la rupture par l'immobilité. Le convoi est déjà fait prisonnier, le général a demandé la fille d'un des passagers et Oyuki a pris la place d'Okin avec le général. La relation se tend entre les deux femmes tandis que le général sermonne le père. Plus tard, Oyuki retrouve le général dans ses quartiers. Parmi l'accumulation de toutes ces brèves actions, un plan détonne par son aspect énigmatique, sa distance et à l'évidence par l'immobilité du personnage.



Prisonnière immobile.



Militaire surpris par la jeune femme.

En effet de manière à compléter les reproches du général, Mizoguchi cadre la jeune fille debout. Le montage semble logique, le militaire parle d'elle : elle peuple le hors-champ. Puis le plan suivant actualise sa présence. Par la disposition des corps, et le contenu du discours, il semblerait que l'articulation de ces deux plans soit un champ-contrechamp. Néanmoins, une atmosphère étrange règne autour de la fille⁹⁷. D'abord elle est debout, isolée dans le cadre tandis que les autres prisonniers sont assis et regroupés. De plus, elle est immobile comme surprise d'une chose que le spectateur ignore encore. L'étrangeté du plan se confirme avec le plan suivant.

Il s'agit d'un militaire inconnu qui regarde en direction de la jeune fille, lui aussi immobile. L'espace filmique bascule radicalement d'une pièce à l'autre. Par conséquent, la saute spatiale de la coupe, ici, est largement accentuée. Mais au-delà de ce dérèglement au sein de l'espace filmique, la rupture se déploie surtout par l'absence de geste, de mouvement. La jeune femme devait sûrement prendre la fuite jusqu'à ce que le soldat la surprenne.

À la recherche d'un lieu isolé, en sécurité, elle est saisie dans son intimité. Elle se fige, son corps se raidit, empêche toute réaction et rompt le rythme du film. Toutefois, ceci n'est qu'une supposition et c'est ce qui rend ce champ-contrechamp tout à fait énigmatique et singulier. De plus,

⁹⁷ On peut noter que le plan est envahit par une ombre, qui encercle la jeune femme dans un espace lumineux fragile. Suivant les termes d'Henri Agel, l'espace filmique se contracte.

tout ceci n'est qu'un détail au vu de l'ensemble du film. Cette jeune fille n'a presque aucune importance et la filmer revient à faire un écart. Mizoguchi dévie son regard de la substance du film pour se concentrer sur un événement secondaire.

b) Réponse à la peinture sur rouleau

Avec *La Cigogne en papier* on trouve un exemple de pose encore modulé. Le plan en question se déroule juste avant que la police capture les malfaiteurs. C'est un travelling latéral, conclu par un panoramique. La caméra dessine un cercle dans l'espace⁹⁸, simplement Il s'ouvre sur un fondu au noir et un plan d'ensemble avec plusieurs hommes immobiles dans un salon. La caméra effectue un travelling sur la droite et le mur noir fait écran avant d'ouvrir la profondeur de champ sur un couloir. La caméra poursuit son mouvement et à nouveau un mur obstrue l'image. Le travelling s'arrête sur une petite fenêtre en bas du cadre en forme d'éventail, occupée par un visage impassible et menaçant. Enfin, Mizoguchi effectue brusquement un panoramique vers la droite pour cadrer l'ombre d'un homme (Sokichi peut-être) au travail derrière un *shoji*.



Panoramique sur trois espaces de pose.

⁹⁸ Donald Kiriara parle également de cercle quand il évoque la construction du film : « The wide circle formed by the flashback structure, (...) ». Donald Kiriara, *op cit.*, p 82.

En un seul plan, Mizoguchi concentre trois espaces distincts (séparés par les murs), dans lesquels les personnages sont en position d'attente, d'observation ou d'écoute. Déjà dans *La Cigogne en papier* Mizoguchi établit des liaisons entre différents lieux par le plan long. J'y reviendrai plus précisément dans le deuxième axe de mon mémoire. Par ailleurs, ce qui appelle l'analyse de cette scène est l'immobilité des personnages. L'absence de geste couplée avec une prise de vue éloignée rappelle la forme picturale.

Les personnages sont disposés dans le plan, fixés comme des figures dans un tableau. La comparaison courante de la peinture sur rouleau⁹⁹, que l'on accorde au plan long mizoguchien, trouve peut-être son acmé dans *La Cigogne en papier* avec ce pano-travelling. En effet, il y a une évolution et le mouvement effectué par le travelling rappelle le déroulé d'une estampe. Toutefois, au lieu de filmer des personnages en mouvement, ici, les personnages sont complètement immobiles. L'analogie est remarquable.

Dans un article pour *Positif*, Clélia Zernik définissait avec précision le dialogue entre l'estampe japonaise et le cinéma de Mizoguchi. Je me permets de citer un long passage car Zernik éclaire admirablement les enjeux de ce plan et par extension, ceux de mon mémoire. Elle écrit : « Mizoguchi use de nombreux panoramiques et travellings, dont le rythme apaisé donne une impression de déroulement, de déploiement, et crée une temporalité proche de celle de la lecture. Les mouvements latéraux soulignent la bidimensionnalité de l'image. Tout reste en surface, la profondeur n'est pas explorée. La caméra, toujours placée à la même distance des objets, donne un équivalent de la « perspective en vol d'oiseau » japonaise. L'usage de la grue, de surcroît, permet de retrouver le cadrage des estampes qui présentent une enfilade de pièces et de succession d'édifices. En enfreignant la loi des 180 degrés, la caméra se trouve investie d'une liberté inédite, et déconstruit l'espace clos si méticuleusement agencé. En passant d'un côté à l'autre des personnages et des cloisons, Mizoguchi interdit au spectateur de se faire une vision unifiée de l'espace réel. Il n'y a plus qu'un décor abstrait, fait de carreaux, d'ombres et de lumière.¹⁰⁰ » Zernik ne parle pas spécifiquement de *La Cigogne en papier* mais on pourrait lister tous les éléments de ce texte et les vérifier dans le film.

⁹⁹ Expression couramment employée pour décrire le travelling latéral de Mizoguchi. Serge Daney en fait mention par exemple dans sa critique de *Contes des chrysanthèmes tardifs*. Serge Daney, « L'art du basculement », *Libération*, 26 juin 1981, dans *La Maison cinéma et le monde, tome 2, Les années Libé 1981-1985*, POL, Paris, 2002, p. 302.

¹⁰⁰ Clélia Zernik, « Mizoguchi et l'art de l'estampe : Variations autour du portrait féminin », *Positif* n°557/558, juillet août 2007, p. 43.

c) Image de rupture

Voir le plan : <https://www.youtube.com/watch?v=UeMpq9UMe1M&t=680s>

Finalement, les plans de pose sont très particuliers car d'une certaine manière ils résistent au cinéma, art du mouvement. Logiquement, lorsqu'un personnage s'immobilise, le spectateur est retenu par une sensation de manque : il manque du mouvement. Les deux cas précédents présentaient des personnages immobiles qui, après un certain temps, reprenaient un mouvement, aussi infime qu'il soit. Celui de *La cigogne en papier* conservait une immobilité des personnages dans le plan mais la caméra, elle, était en mouvement. Le dernier extrait choisi pour décrire ce phénomène se trouve dans *Oyuki la vierge*. Déjà évoqué précédemment, le film travaille sur l'immobilité, Mizoguchi interroge l'inaction. Tout cela sera plus amplement développé dans la prochaine sous-partie.

Le plan qui est à l'origine de cette partie, qui est le plus marquant en ce qui concerne la pose dans le plan se trouve au début du film. Les notables sont réunis dans un petit salon situé juste à côté des quartiers généraux des forces impériales. Il semble logique que les forces armées aient pris place chez les personnes les plus riches de la ville. Cependant, le groupe de notable est complètement effrayé. Ils prévoient de s'enfuir et ordonnent à la dernière calèche de les faire partir de la ville. Le plan dont il est question présente les fuyards juste avant de quitter les lieux. À la manière du groupe en attente dans *La Cigogne en papier*, les personnages sont à distance de la caméra, tous réunis dans le plan et figés comme des objets du décor.

À la différence d'autres cas étudiés, ce plan fige ses personnages du début jusqu'à la fin et il reste fixe¹⁰¹. Il n'y a aucune variation comme un bloc unitaire réduit à une seule image. Pour cette raison, ce plan me semble être l'utilisation la plus radicale de cette figure de style. Par ailleurs, comme tous les exemples de cette sous-partie, les personnages sont dans un processus d'écoute, voire de surveillance. En particulier avec cette image, où tout le monde est à l'affût du moindre indice les concernant. De surcroît lorsque les militaires affirment qu'il y a un espion parmi eux.

¹⁰¹ Un minuscule hochement de tête vient résister à l'immobilité absolue. Ce qui nous rappelle qu'il s'agit bien d'une suite de photogrammes et non uniquement d'un seul photogramme.



Les notables immobiles avant de s'enfuir.

Suit directement l'espace d'à côté, à savoir le bureau des militaires, les deux plans interagissent. Soudain, la caméra effectue un panoramique vertical vers le sol (à la manière d'un tiroir qui ouvre une nouvelle portion de l'espace), dévoilant ledit espion, lui aussi immobile et à l'écoute. Le même plan se poursuit par un nouveau panoramique qui boucle le parcours effectué par la caméra dans cette scène en rejoignant le salon des notables. La lumière est éteinte et plus aucun corps n'est présent. Ils se sont échappés alors qu'ils étaient en hors-champ : ils ont disparu¹⁰².

Ces plans de poses, ces pauses dans le rythme du film placent le spectateur dans un rôle de voyant omniscient. On peut y voir une mise en scène de l'ailleurs, finalement comme une sorte de dé-centrage de l'action. Mizoguchi donne à voir l'événement par un autre prisme, depuis un autre point de vue, qui pourrait sembler anecdotique narrativement. En revanche, si ces plans procurent une sensation d'étrangeté c'est aussi parce que Mizoguchi place le spectateur en tant que « voyeur ». Le spectateur surprend un personnage, lui-même en train de surprendre d'autres

¹⁰² Il se passe exactement la même chose que ce que décrit Emmanuel Siety dans une scène de *North by Northwest* où Cary Grant attend à un guichet. Le temps que la caméra accompagne l'employé et revienne au cadrage initial, il a disparu. Siety écrit que cette scène (il s'agit de la même chose dans *Oyuki la vierge*) joue sur le « principe d'inertie » du hors-champ, qui voudrait qu'un corps immobile dans le champ le reste en hors-champ. Emmanuel Siety, « Ce qui manque et ce qui reste : disparition, abandon, effacement », *op cit.*, p. 96.

personnages. Placés au même niveau, lui et le spectateur peuvent écouter les bruits de couloir, ce qui perce les murs. Cette figure stylistique se rapportant davantage à l'ouïe, se décline avec la vue dans *Oyuki la vierge* et c'est ce que je vais tenter de décrire dans la prochaine partie.

1.5 Du vide dans *Oyuki la vierge*

Après avoir étudié quatre points-clés au travail dans la trilogie de 1935 et qui participent à l'aspect fragmenté de cette période, j'aimerais conclure sur un point singulier, sans doute périlleux : l'expression du vide. Mizoguchi est un expérimentateur qui interroge sans cesse son écriture cinématographique. À ce propos, la difficulté du sujet réside aussi dans la modulation permanente de l'expression formelle du cinéaste. S'il y a des récurrences, que l'on s'efforce de souligner et de décrire au travers de ces pages, aussi, Mizoguchi peut radicalement varier son approche d'un film à l'autre.

Dans un film, le cinéaste peut se limiter, au détour de quelques plans, à manifester telle ou telle figure cinématographique, alors qu'avec un autre film elle peut se révéler essentielle. Ce pourrait être le cas du vide avec *Oyuki la vierge*. Parfois dans le corpus, on retrouve des formes de vide, néanmoins, jamais elles n'auront été si ancrées que dans ce film. Je propose qu'*Oyuki la vierge* soit un film qui, au-delà d'épisodiques manifestations, considère activement le vide et compose avec lui.

Or, s'exposer au vide c'est aller à contre-courant de l'essence cinématographique, à contre-courant du réel. José Moure le précise en introduction de son ouvrage *Vers une esthétique du vide au cinéma* : « de par les contraintes d'enregistrement, de reproduction et de projection qui sont les siennes, le cinéma semble naturellement prédestiné au « réalisme » ou du moins à l'effet de réalité¹⁰³. » Il poursuit en affirmant que « du moins jusqu'à la période classique, (le cinéma) s'est employé à produire le leurre idéologique d'un univers plein, homogène, continu et donc à garantir esthétiquement l'impression de réalité par un travail de « récupération » fictionnelle qui obéit encore aux exigences de la plénitude¹⁰⁴. »

¹⁰³ José Moure, *op cit.*, p. 23.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 23.

Bien que Jacques Rancière ait souligné l'importance de découpler l'histoire des formes et l'histoire chronologique promue par Gilles Deleuze dans son diptyque *L'image-mouvement* et *L'image-temps*¹⁰⁵, José More a repris cette séparation du cinéma classique et du cinéma moderne avec comme moment de rupture la Seconde Guerre Mondiale, et Rossellini comme cinéaste témoin¹⁰⁶.

Aborder le vide suivant l'ouvrage de Deleuze ou de Moure est une entreprise délicate surtout lorsqu'il est question d'un film japonais de 1935. Dans *L'Image-mouvement*, à aucun moment Deleuze ne fait mention d'un film japonais dans la période classique. Plusieurs explications à cela : pas ou peu d'exportation des films en Europe ou aux États-Unis jusqu'aux années 1950, difficultés à conserver les films, réception tardive des films d'avant-guerre¹⁰⁷... S'il est difficile de s'appuyer sans restriction sur le découpage de Deleuze, ce serait toutefois une erreur de prendre le cinéma japonais d'avant-guerre comme totalement à part, et isolé de toute correspondance avec d'autres cinémas mondiaux.

Tadao Sato affirme qu'il y a une véritable attirance de la part des intellectuels japonais envers le cinéma occidental. De fait, en 1918 ils prônent même le « mouvement vers le cinéma pur¹⁰⁸ ». Bon nombre de films occidentaux sont projetés au Japon et les cinéastes s'en inspirent comme le rappelle le scénariste de Mizoguchi, Yoshikata Yoda : « à la demande de M. Minoru Murata, je fréquentai les cinémas, avec mes collègues, pour analyser le découpage des films étrangers, en notant en détail les gros plans, les plans américains, les plans éloignés, etc¹⁰⁹. » Il cite Frank Capra, Josef von Sternberg, René Clair, Ernst Lubitsch ou encore les cinéastes et théoriciens russes, Eisenstein, Poudovkine¹¹⁰.

¹⁰⁵ Voir le chapitre « D'une image à l'autre ? Deleuze et les âges du cinéma » Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, Éditions du Seuil, Paris, 2016, p. 197-226.

¹⁰⁶ L'ouverture du troisième chapitre du livre de Moure s'intitule « Les symptômes de la tentation du vide : la crise de l'image-action » en référence immédiate à la fin du premier tome de Deleuze *L'image mouvement*. José Moure, *op cit.* p. 60.

¹⁰⁷ Voir l'ouvrage de Donald Richie et celui de Tadao Sato. Donald Richie, *Le cinéma japonais*, Edition du Rocher, Paris, 2005, 402 p. Tadao Sato, *Le cinéma japonais*, tome 1, Éditions du centre Pompidou, Paris, 1997, 264 p.

¹⁰⁸ Ce mouvement souhaite abandonner l'héritage théâtral du cinéma japonais. *Ibid.*, p. 12.

¹⁰⁹ Minoru Murata est une figure importante du cinéma japonais d'avant-guerre. Il fut acteur, réalisateur et producteur. Yoshikata Yoda, *Souvenirs de Kenji Mizoguchi*, Cahiers du cinéma, Paris, 1997, p. 38-39.

¹¹⁰ Je note la forte inspiration à l'expressionnisme allemand, repérée dans l'analyse de *La Marche de Tokyo* : une ombre qui s'étire anormalement et qui déforme l'apparence physique. Explicité par Noël Burch également, à propos des gros plans. Noël Burch, *Pour un observateur lointain*, *op cit.*, p. 20.

Il est compliqué d'envisager le vide comme une forme s'inscrivant dans la modernité cinématographique, sans s'appuyer sur les écrits de Deleuze. Bien que l'intérêt de ce mémoire ne soit pas de discuter de la modernité d'*Oyuki la vierge*, il est nécessaire d'évoquer quelques traits signifiants, en rapport avec la distinction classique/moderne. Avant de proposer une hypothèse sur la manifestation du vide dans le film de Mizoguchi, je vais observer le film sous le prisme de certains motifs de la modernité cinématographique, avec l'idée que le vide se construit autour de différentes forces. D'ailleurs, les pages précédentes se rapportaient par endroits à ces enjeux. Par conséquent, l'analyse du traitement de l'ellipse dans *Oyuki la vierge* ne sera pas remobilisée, même s'il s'inscrit activement dans ce processus¹¹¹.

Gilles Deleuze nous dit que le cinéma classique repose généralement sur le schéma SAS : soit, une situation de départ (S) qui se trouve modifiée et dont le personnage principal, le héros, doit agir (A) pour rétablir cette situation (S), ou alors l'améliorer (S')¹¹². Un « tout organique » existe, comme un système équilibré qui, quoiqu'il se passe, restera inchangé¹¹³. « En effet, le héros devient égal à son milieu par l'intermédiaire de la communauté, et ne modifie pas le milieu, mais en rétablit l'ordre cyclique.¹¹⁴ » Lorsque advient une modification à la situation de départ, le personnage doit, produire de multiples actions (des duels) afin de résoudre le problème central. Ce programme s'établit sur un second schéma à l'échelle du personnage que Deleuze définit comme sensori-motrice : les personnages agissent et réagissent à des situations ce qui produit un mouvement. En premier lieu, il y a l'étape de la perception de la situation (sensori), puis il y a le mouvement, l'action (moteur). À première vue, *Oyuki la vierge* semble étranger à ce schéma.

¹¹¹ Voir l'analyse page 39.

¹¹² « Le milieu et ses forces s'incurvent, ils agissent sur le personnage, lui lancent un défi, et constituent une situation dans laquelle il est pris. Le personnage réagit à son tour (action proprement dite) de manière à répondre à la situation, à modifier le milieu, ou son rapport avec le milieu, avec la situation, avec d'autres personnages. Il doit acquérir une nouvelle manière d'être (*habitus*) ou élever sa manière d'être aux exigences du milieu de sa situation. Il en sort une situation modifiée ou restaurée, une nouvelle situation. » Gilles Deleuze, *Cinéma 1, L'image mouvement*, Éditions de Minuit, Paris, 1983, p. 197.

¹¹³ Deleuze pense que le cinéma américain, comme le cinéma soviétique (dans la période classique), développe une croyance « a une finalité de l'histoire universelle » *Ibid.*, p. 205

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 203.

a) Vide d'action

Les quelques paragraphes à propos de l'ouverture d'*Oyuki la vierge*, en première partie¹¹⁵, répondent à ce que Deleuze appelle alors la crise de l'image action : « Ce qui est d'abord compromis, partout, ce sont les enchaînements situation-action, action-réaction, excitation-réponse, bref, les liens sensori-moteurs qui faisaient l'image-action¹¹⁶. » Plus tard¹¹⁷, j'évoquais aussi les plans de pose, dans le but d'affirmer que ce film met en scène la paralysie, et dès lors le vide d'action. On se souvient du comportement d'Oyuki face à la situation de crise dans son village. Une telle rupture inscrite via l'immobilité va se déployer dans tout le reste du film, comme si le « moteur » du cinéma classique selon Deleuze s'était enrayé.

Malgré tout, les deux femmes prennent la fuite, quittent leur maison, refusent la résistance. Seulement cette fuite n'est pas de l'ordre du mouvement mais au contraire de l'immobilité. Elles voyagent assises en calèche et la disposition des corps accentue l'impression de paralysie. Effectivement Oyuki et Okin se trouvent au fond de la diligence, occupée principalement par des bourgeois indignés par leur présence. Les regards accusateurs qui leur sont adressés, la proximité des corps et l'effet de projection vers le fond (lorsque la caméra est placée à l'avant) produisent une forte sensation d'écrasement.

Plus tard, la comparaison avec le moteur prend forme matériellement quand une roue se brise et que le convoi est obligé de s'arrêter. Le film se poursuit par leur prise en otage et une nouvelle fois les personnages sont contraints à l'inaction. L'indisposition au mouvement pour les prostituées va jusqu'à un refus d'embarquement après que le groupe soit libéré. Cette scène montée en simple champ contrechamp, dit tout de leur empêchement au mouvement.

D'un côté la caméra se place dans le bateau avec les bourgeois, et de l'autre, sur le quai avec Oyuki et Okin. Soit la prise de vue se balance de haut en bas au gré des vagues tandis que les corps restent stables. Soit la caméra reste stable au même niveau que les corps, mais c'est le bateau qui remue. Chaque plan donne à voir la conflictualité entre l'immobilité et le mouvement. Enfin, c'est

¹¹⁵ Voir l'analyse page 24.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 279.

¹¹⁷ Voir l'analyse page 47.

le militaire qui doit s'en aller après avoir trouvé refuge chez Oyuki. Cette dernière le regarde s'éloigner en bateau depuis le rivage : lui actif et en mouvement, elle debout et immobile.

Par ailleurs, *Oyuki la vierge* semble se tenir loin d'un cinéma classique décrit par Deleuze comme sensé, organisé et qui développe une foi globale en l'humanité. Du reste, Mizoguchi, comprenant tous ses films, se préserve de cette croyance. Le tout organique n'existe pas : il est par nature déséquilibré et injuste. Ses personnages sont victimes d'une société malsaine et ne peuvent en rien la changer. C'est par d'autres voies qu'ils doivent en passer pour trouver un bonheur, toujours fragile, sans cesse brisé. Mizoguchi reconduit toujours ses personnages vers des situations d'exil où le monde ne répond pas de ses actes.

La vie d'O'haru femme galante (1952) est le plus radical sur cet aspect. Mais finalement, c'était déjà le destin des *Sœurs de Gion*, d'Osen dans *La cigogne en papier*, d'Ayako dans *L'Élégie d'Osaka*, de Kikunosuke dans *Contes des chrysanthèmes tardifs*... Sans être nécessairement une œuvre absolument pessimiste, il y a, dès ses débuts, un dérèglement systématique qui, à l'inverse de se résorber, vient assommer ses protagonistes.

Ces considérations mènent vers des questions de montage. Dans ce que Deleuze appelle la crise de l'image action, le montage, qui se plie à un réel lacunaire, friable et insensé, rentre aussi en crise. Il écrit : « L'ellipse cesse d'être un mode de récit, une manière dont on va d'une action à une situation partiellement dévoilée : elle appartient à la situation même, et la réalité est lacunaire autant que dispersive. Les enchaînements, les raccords ou les liaisons sont délibérément faibles.¹¹⁸ » Or, à de nombreuses reprises dans *Oyuki la vierge*, on repère des coupes brutales, des raccords étranges et des apparitions ou disparitions inattendues. L'analyse des ellipses dans la troisième sous-partie tente de le démontrer.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 279.

b) Abandon dans le plan et détail comme événement

Voir la scène : <https://www.youtube.com/watch?v=UeMpq9UMe1M&t=2785s>

Avant d'aborder un type de plan consubstantiel au vide, j'aimerais proposer une analyse d'un plan traitant partiellement de la vacuité. La scène se déroule dans les quartiers du général. Elle est la suite directe de la micro-scène de pose dans le plan, analysée précédemment. Oyuki attend le général dans son bureau et s'ensuit une discussion à propos de son sacrifice. Cette dernière se lève, et se dirige vers des fleurs, visibles dès les premiers plans. Alors qu'elle en cueille une et qu'elle en arrache quelques pétales, une tension s'impose, alourdit la narration.

En plan large, les personnages s'observent, puis le général demande qu'elle lui serve à boire. Ce qu'elle accepte sous condition : lui aussi devra lui rendre service. Alors, le général se sert lui-même tandis qu'Oyuki se recule derrière le *shoji*. Seul son visage dépasse, puis elle se retire complètement en hors-champ (cinquième portion, voir Noël Burch *Une praxis du cinéma*). Le général se lève pour la rejoindre.

Ainsi, les deux personnages abandonnent le plan, même si ce n'est que virtuellement. L'« abandon » est un terme emprunté une nouvelle fois à Emmanuel Siety dans son texte « Ce qui manque et ce qui reste ». Il le définit ainsi : « Il n'est plus fondé sur une coupure dans le devenir continu du *personnage*, mais sur une persistance du lieu après que les personnages l'ont quitté : c'est une caméra qui continuerait de filmer parce que le réalisateur aurait oublié de crier : « Coupez » ! Alors l'espace est vide, il ne se passe plus rien, et le spectateur qui attend dans son fauteuil et qui n'ose pas s'en aller se demande combien de temps on va encore l'oublier.¹¹⁹ »

Il ajoute que le manque est d'ordre « existentiel¹²⁰ ». Ici, le plan évide la présence des personnages seulement quelques secondes, histoire de cacher un rapprochement corporel, une tentative de baiser. Cependant, le vide laissé par l'abandon des personnages creuse la durée. Les deux secondes où le spectateur est laissé seul, complètement déstabilisé, paraissent bien plus longues. De retour dans le bureau, la conversation reprend, la scène retrouve son équilibre.

¹¹⁹ Emmanuel Siety, « Ce qui manque et ce qui reste : disparition, abandon, effacement », *op cit.* p. 92.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 92.

En parallèle, un détail accorde toute l'intensité dramatique de la scène. Il s'agit des fleurs cueillies par Oyuki. En effet, au début, la fleur n'est qu'un détail relégué à l'arrière plan, puis elle devient un prétexte pour occuper ses mains. Progressivement ce motif devient l'incarnation érotique de la scène. Chaque pétale arrachée souligne un crescendo. Plus encore, ce détail que l'on pourrait qualifier d' « iconique¹²¹ », prend sa pleine puissance lorsque le général s'en va rejoindre Oyuki. Les pas lourds qui frappent le sol font trembler les décors. La plante frémit, seule dans le cadre, délaissée par l'absence du militaire et de la prostituée. Il est peu probable que ces légers mouvements aient été prévus par Mizoguchi, impossible de faire autrement dès lors que le sol est aussi fragile.



Début de la discussion entre le général et Oyuki, détail de la fleur.

¹²¹ Dans son ouvrage *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Daniel Arasse rapporte deux régimes du détail. Il y a le détail « iconique » et le détail « pictural ». Le détail iconique est celui qui fait image, dans la peinture il est celui qui, de par sa précision, représente à la perfection un objet, une partie du corps, ou encore un élément naturel. En l'occurrence, dans cette scène il se rapporte aux fleurs. Daniel Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Flammarion, Paris, 1996, p. 12.



Disparition du couple en hors-champ, frémissement de la fleur.



Détail des pétales au sol.

Toutefois, le simple fait que ce frémissement existe remplit la scène d'une grande délicatesse. Lorsque l'action se déchaîne en hors-champ, il ne reste plus que ce frisson symbolique. Le détail « iconique » prend vie par l'infime mouvement de ses feuilles, il dépasse sa condition de simple objet de décors. À la fin de la scène, le militaire assis sur le lit se lève. La caméra effectue un travelling surprenant sur ses pieds, découvrant après quelques pas la tige et les pétales écrasés par terre. Le détail de la fleur est bel et bien le sommet expressif de la scène.

c) Un vide inhérent au plan

Les motifs mis en lumière ici participent, à mon sens, au déploiement du vide dans le film. Toutefois l'expression du vide dans *Oyuki la vierge* paraît singulière. En premier lieu, revenons sur les effets de vide dans le cinéma classique décrits par Moore : « s'il peut y avoir une présence de vide dans le cinéma classique, c'est dans la mesure où celle-ci, loin d'attaquer le statut de l'image filmique (...) et loin de déplacer le régime d'énonciation de la fiction, apparaît comme un constituant à part entière de la plénitude figurative, narrative et symbolique dont le système représentatif se veut le promoteur. Les « vides » qu'on peut déceler notamment sur le plan spatial et temporel n'existent que pour être comblés (...). La figure du vide devient un vecteur de plénitude (...). »¹²²

Le vide serait seulement une zone de repos prête à être remplie, comme une respiration qui avant même d'être ce qu'elle est, prépare l'inspiration. Comme une coupe dans la respiration préparant l'inspiration. En aucun cas, affirme Moure, le vide dans le cinéma classique fait du vide lui-même¹²³. Or, bon nombre de plans dans *Oyuki la vierge* ne composent pas avec le vide de cette manière.

Ce qui est frappant avec *Oyuki la vierge*, c'est la manière dont Mizoguchi organise l'espace à l'échelle du plan. À l'intérieur d'un certain type de plans (tous similaires), s'impose un vide, largement délimité. Ce vide, ce serait une force qui s'investit dans un intervalle. Une force qui pèserait, à l'intérieur du plan. Cette figure se repère dans une structure de l'image tout à fait singulière, qui jalonne le film du début à la fin. Un ou plusieurs personnages se trouvent en amorce, souvent dos à la caméra¹²⁴ ; dans la profondeur de champ encore un ou plusieurs personnages et entre les deux : un espace vacant.

Les personnages qui se trouvent en amorce sont nécessairement immobiles ; tandis que ceux à l'arrière-plan sont souvent en mouvement, en pleine action. Entre les deux, il en résulte un creux, désigné comme zone morte. Alors, l'intervalle est chargé d'un poids qui écrase le cœur du plan, à la

¹²² José Moure, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, L'Harmattan, Paris, 2000, p. 31.

¹²³ *Ibid.*, p. 49.

¹²⁴ Ces corps viennent directement obstruer le champ. Par une présence/absence (ils sont de dos et ils empêchent la vision), on pourrait se demander à quel point ils participent de ce vide, au travail dans l'image.

manière d'un pont qui serait rompu en son centre. Toutefois, cette disposition des corps, qui répond d'un éclairage particulier (découpant les contours des silhouettes en amorce avec une lumière frontale), n'est pas un manque à gagner.



Plans de vide.

Ce qui amène à penser cela, c'est l'immobilité des personnages en amorce. J'évoquais plus haut le plan d'Oyuki fumant la pipe alors que son village est assiégé. Elle regarde un homme qui s'active et c'est tout. Par un tel contraste (immobilité/mouvement) ; entre le fuyard et elle il n'y a que du vide. Certes, la vacuité du plan souligne un état des choses, ici la froideur d'Oyuki au vu de la situation. Mais il n'y a aucune volonté d'intervenir corporellement dans cet espace. La distance entre les personnages n'est pas à franchir, elle n'est pas un « potentiel à ». Installés, ils regardent l'action se dérouler comme des spectateurs.

Cette zone vacante est une limite qui sépare le voir et le faire. D'ailleurs, la puissance de vide va encore plus loin : l'image se charge d'un effet écran. De fait, la profondeur de champ n'étire pas l'espace mais l'aplanit (découpe de l'amorce, point de netteté ajusté sur l'espace vacant) et donne l'impression que les personnages sont face à une image. Comme des spectateurs de salle de cinéma¹²⁵. Cette impression étrange d'écran dans l'image altère l'arrière-plan. L'image se disloque en deux parties bien distinctes et celle du fond perd en qualité de réel, exactement comme si c'était une autre image. Ainsi, le vide situable dans un espace précis se répand dans la profondeur de champ. Il affecte l'image par des effets optiques précis, peut-être jusqu'à saturation.

À l'inverse des plans d'ouvertures, dépourvus de présence humaine (que l'on a qualifié d' « image ambiance¹²⁶ » suivant l'ouvrage de Moure), Mizoguchi compose ici avec beaucoup de personnages. Difficile d'admettre la présence du vide lorsque l'espace est aussi peuplé, surtout quand José Moure écrit à propos du cinéma classique : « Au sein d'un régime narratif centré sur la catégorie du personnage, se donnent essentiellement comme vides les plans qui excluent toute présence humaine, désignant celle-ci comme absente ou agissant dans le hors-champ¹²⁷. »

En revanche, dans sa deuxième partie, Moore définit l'usage du vide dans le cinéma de la modernité, et sa définition correspond davantage avec les plans d'*Oyuki la vierge* : « la modernité cinématographique s'exposait à une double dimension du vide : un vide sensible qui s'impose dans le dedans du plan comme signe d'opacité et un vide invisible qui soumet l'image à la modalité de l'Ouvert par les intervalles et les interstices laissés béants au cœur du champ et entre les plans¹²⁸. »

¹²⁵ S'agit-il d'une « fiction d'image » comme la décrit Emmanuel Siety dans son ouvrage ? *Fictions d'images : Essai sur l'attribution de propriétés fictives aux images de films* ? Emmanuel Siety, *Fictions d'images : Essai sur l'attribution de propriétés fictives aux images de films*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2009, 158 p.

¹²⁶ José Moore *op cit.*, p. 34

¹²⁷ *Ibid.*, p. 41-42.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 90.

Sans affirmer qu'*Oyuki la vierge* soit un film moderne¹²⁹, il est tout de même possible d'y percevoir certains motifs de la modernité cinématographique, décrite par Deleuze et Moore. Enfin, ces plans évoquent ceux décrits dans la sous-partie précédente. De l'entendre au voir, c'est l'immobilité qui se charge de révéler l'exploration des sens.

II- Un cinéaste du plan long à partir de 1936

L'année 1936 ponctuée par son diptyque du Kansai, *L'Élégie d'Osaka* et *Les Sœurs de Gion*, marque un grand tournant dans le cinéma de Mizoguchi ou du moins dans la décennie 1930. Le deuxième chapitre de ce mémoire a pour objet de rendre compte de ce changement esthétique radical, qui s'opère en seulement un an¹³⁰, et par conséquent d'interroger un espace filmique nouveau. Ce deuxième chapitre ne se construit pas tant sur le mode de la comparaison avec les films analysés précédemment, que sur un nouveau terrain d'observation qui offre une nouvelle appréciation de l'espace. À la manière du premier axe, je vais m'arrêter sur cinq points qui définiront mes sous-parties.

La première, ayant pour rôle de donner le *la*, cherche à interroger le plan long. À quel point est-il utilisé à partir de 1936, quels en sont ses effets, a-t-il pour vocation d'accumuler du réalisme sur le mode de l'ouvert (comme le pensait Bazin) ou au contraire d'enfermer le temps dans un espace clos ? Après avoir examiné le travail du plan long dans la deuxième moitié de films du corpus, on s'attachera aux mouvements de caméra. Ces derniers, plus amples et moins rigides, façonnent le corps des films et modifient complètement la perception spatiale des œuvres précédentes. *A posteriori*, il s'agira de considérer le rapport que les corps entretiennent avec le hors-champ et cette sous-partie sera poursuivie par une étude des mouvements des corps à l'intérieur du plan. Enfin, la dernière partie, plus lâche en ce qui concerne la distinction du corpus de films, s'efforce de traiter d'un motif d'ensemble, s'ouvrant à des suppositions à l'échelle de toute l'œuvre du cinéaste : à savoir le traitement des ombres.

¹²⁹ Il faudrait un examen autrement plus approfondi.

¹³⁰ Quitte à être caricatural et à le préciser au cours de ce deuxième axe, j'affirme que le basculement s'opère à partir de 1936. D'un regard éloigné, le bornage chronologique est juste, du moins je vais tenter de le démontrer, néanmoins j'ai déjà mentionner certaines formes en gestation dans la trilogie de 1935 ou d'autres qui persistent par la suite.

2.1 L'affirmation du plan long : une manière de condenser l'espace et le temps ?

a) L'affirmation du plan long à partir de 1936

Il est assez commun d'associer le plan-séquence de Mizoguchi avec le diptyque du Kansai¹³¹. L'année 1936 aurait été le grand basculement pour le cinéaste, elle aurait marqué le passage entre un cinéma plutôt découpé à un cinéma du plan long¹³². Certains de ceux qui ont travaillé sur Mizoguchi le repèrent et le mentionnent, dans une vision globale de son œuvre. Vê-Hô, l'un des premiers à avoir écrit un ouvrage en France sur le cinéaste, note : « Cette volonté de ne cerner que l'essentiel appelle une mise en scène composée de longs plans larges qui durent parfois plusieurs minutes. Dès *L'élégie de Naniwa* et *Les sœurs de Gion*, tournées en 1936, Mizoguchi adopte cette stylistique pour son efficacité. Il remplace le montage de plans successifs en champ-contre-champ par l'utilisation de la profondeur du champ¹³³... » Il en va de même pour Noël Simsolo : « Avec ce diptyque, Mizoguchi donne un manifeste de ce que son cinéma deviendra de plus en plus : l'expression d'un regard lucide et désespéré sur l'aliénation des femmes. Pour cerner cette violence permanente il filme en plans-séquences afin de capter le réel et l'indicible par la durée sans jamais en évacuer l'atroce, le vulgaire et le sordide¹³⁴ ».

Dès 1937, lors d'une table ronde avec Mizoguchi, les critiques japonais comprenaient qu'il se passait quelque chose avec ces deux films. Shinbi Iida déclare : « A propos de cette *Elégie de Naniwa*, qui fait partie de la série à laquelle appartient aussi *Gion no Shimai (les Sœurs de Gion, 1936)* sur les motifs qui vous ont amené à réaliser ce film, nous voulons savoir un peu tout. Il me

¹³¹ Région du Japon qui comprend Kyoto et Osaka, les deux villes où se déroule les deux films de 1936.

¹³² Il est préférable d'employer la formulation « plan long », car la séquence n'est pas toujours comprise dans le plan. Prudence est de mise surtout avec Mizoguchi qui développe une véritable complexité autour du plan-séquence. Alain Masson a tenté d'y voir plus clair dans un article écrit pour *Positif* et en premier lieu rappelle qu'« une séquence finit, une séquence commence au moment où il n'est pas demandé au spectateur de faire une liaison. » À la fin de l'article, il conclut par deux propriétés qui définissent le plan-séquence chez le cinéaste japonais : « sa fonction de prélude et l'affirmation de la consistance du lieu. Aussi suggère-t-il le caractère inévitable de ce qui s'annonce. » Alain Masson, « Plans isolés de Mizoguchi », *Positif* n°717, novembre 2020, p. 110-113.

¹³³ *L'élégie de Naniwa* est un autre titre donné pour *L'Élégie d'Osaka*, Naniwa étant l'ancien nom donné à la ville d'Osaka. Vê-Hô, *op cit.*, p. 147.

¹³⁴ Noël Simsolo, *Kenji Mizoguchi*, Cahiers du cinéma/Le monde, Paris, 2007, p. 28.

semble, par exemple, qu'avec ces deux films il y ait eu un véritable changement de route, une diversité substantielle par rapport à vos films précédents¹³⁵. »

Assurer que c'est à partir de 1936 que Mizoguchi fait le choix du plan long, déterminant tout le reste de sa carrière, ce serait peut-être un peu s'emporter. Certes il y a un basculement, un basculement plutôt marqué d'ailleurs, mais le plan long n'apparaît pas avec *L'Élégie d'Osaka* et *Les Sœurs de Gion*. Il s'affirme avec ces films¹³⁶. Pour preuve voici un tableau, réalisé à partir d'un décompte personnel du nombre de plans dans les films du corpus.

Année de réalisation	Titre du film	Durée du film sans générique	Nombre de plans	Durée moyenne d'un plan (sec)
1935	<i>La Cigogne en papier</i>	1 : 22 : 23	259	19
1935	<i>Oyuki la vierge</i>	1 : 13 : 50	258	17
1935	<i>Les Coquelicots</i>	1 : 05 : 50	276	14
1936	<i>L'Élégie d'Osaka</i>	1 : 10 : 18	179	22
1936	<i>Les Sœurs de Gion</i>	1 : 08 : 25	122	33
1939	<i>Contes des chrysanthèmes tardifs</i>	2 : 15 : 00	140	58

Il est vrai qu'à partir de 1936, la durée moyenne des plans s'allonge considérablement. Elle explose même avec *Contes des chrysanthèmes tardifs* trois années plus tard, et qui restera un des films les moins découpés de toute l'œuvre du cinéaste¹³⁷. Évidemment, ce tableau est assez limité, il s'appuie sur un calcul de valeur moyenne qui ne retranscrit aucunement l'équilibre de la durée des plans. Si *Les Coquelicots* est le film le plus découpé c'est aussi parce qu'à deux reprises le film met en scène un échange extrêmement rapide de champ contrechamp (il y a huit plans en six secondes dans l'une d'entre-elles). Finalement, malgré ces quelques imprécisions, les chiffres sont assez révélateurs de ce passage entre la trilogie de 1935 et les films suivants.

¹³⁵ Question posée par Shinbi Iida. Kenji Mizoguchi, Fuyuhiko Kitagawa, Matsuo Kishi, Kôtarô Yamamoto, Tatsihiko Shigeno, Jun'ichirô Tomoda, Shinbi Iida, « Mizoguchi Kenji Zadankai », *Kinema Jumbo* n° 597, janvier 1937, p. 255. Traduit chez *Positif* n°237.

¹³⁶ Daniel Serceau pense plutôt à l'année 1939 : « Le véritable point de départ en serait l'année 1939 avec le *Conte du chrysanthème perdurable*. » À l'inverse, je crois qu'il est déjà un peu tard, et que justement si Mizoguchi peut mettre en scène des plans si longs dans ce film, c'est aussi parce qu'il a déjà expérimenté ce moyen d'expression auparavant. Daniel Serceau, *op cit.*, p. 71.

¹³⁷ Par simple comparaison, *La règle du jeu* de Jean Renoir, un film remarqué par la longue durée de ses plans, tournée la même année que les *Contes des chrysanthèmes tardifs*, s'élève à 19 secondes de moyenne. Il est alors indéniable que Mizoguchi soit un cinéaste du plan long, voire un des plus radicaux.

Je précise un choix personnel lors du décompte de *La Cigogne en papier*. J'ai fait l'effort de ne pas compter un nouveau plan après un intertitre si le plan indiquait une continuité. Donald Kiriwara s'est restreint aux sautes filmiques et propose une durée moyenne des plans de sept secondes par plan¹³⁸, ce qui change radicalement de mon tableau. Je n'ai pas pris en compte les intertitres car il est évident que l'envie de Mizoguchi était de les éviter et qu'ils furent ajoutés par dépit entre les plans longs sur la table de montage.

Yoda l'atteste en écrivant : « En ce qui concerne l'origine du plan-séquence, un autre élément est à prendre en considération : le problème du titrage des films muets. Les intertitres servant à expliquer l'évolution d'une situation n'étaient pas un obstacle à la construction d'un film. Mais en ce qui concerne les conversations, les lettres blanches sur fond noir, interrompait fâcheusement le mouvement de l'action. (...) Ce problème préoccupait beaucoup Mizoguchi¹³⁹. » Ce choix est très discutable mais il a pour but de souligner l'envie profonde du réalisateur, et d'être au plus près de la vérité concernant le plan long.

b) Des espaces unifiés en ouverture

Voir la scène : <https://www.youtube.com/watch?v=03YJMNQwGXo&t=49s>

On se souvient des ouvertures des films de 1935 où l'espace se trouvait fragmenté, désordonné même. Avec l'affirmation du plan long à partir de 1936 l'espace filmique est redéfini, la preuve en est que l'ouverture des *Sœurs de Gion* est à l'exact opposé formel. En effet, le film s'ouvre sur un lent travelling latéral, de gauche à droite, présentant de manière linéaire le débarras, les vendeurs d'objets d'art, la salle d'enchère, les employés qui emballent les objets achetés et enfin l'espace privé dévoilé par un panoramique accompli dans la continuité du mouvement.

Tandis que les différents espaces-temps se bousculaient, de manière saillante dans *La Cigogne en papier*, avec *Les Sœurs de Gion* le plan long en mouvement, unifie et condense le tout. Pour trouver le propriétaire dans un salon fermé, qu'il lui est impossible de rejoindre dans la

¹³⁸ Donald Kiriwara, *op cit.*, p. 69.

¹³⁹ Yoshikata Yoda, *op cit.*, p. 39-40.

continuité du plan (pour des raisons pratiques de décor), Mizoguchi privilégie le fondu enchaîné et le travelling avant, refusant de la sorte une saute brusque et l'immobilité de la caméra¹⁴⁰.

Une fois dans cette pièce, on apprend que le propriétaire (Furusawa) vient de faire faillite et se sépare de ses meubles. Meubles qui ne sont même pas à lui mais à la femme qu'il a épousée. Furusawa en profite pour congédier son employé, et un panoramique découvrant ce qui était en hors-champ à droite du cadre, donne à voir sa femme préparant ses affaires, et son fils dans les bras de la nourrice. Ses plaintes vont jusqu'aux oreilles de son mari qui réplique : « Arrête de répéter cela ! J'en ai mal aux oreilles !¹⁴¹ ». La coupe effectuée place les deux hommes à l'avant-plan et la femme de Furusawa dans la profondeur de champ. Furusawa s'enfonce dans le plan, se saisit de son couvre-chef et lance à sa compagne : « Je m'en vais. Je ne peux plus te regarder une seconde de plus. Je ne peux plus vivre avec toi désormais. »



Travelling unissant les espaces.

¹⁴⁰ En plus du fondu enchaîné et du travelling avant, la continuité du plan s'opère avec le son : les bruits de la salle de vente persistent.

¹⁴¹ Traduction personnelle d'une version déjà traduite en anglais.



Fin du travelling et début du panoramique.

En seulement trois plans, Mizoguchi joint différents espaces et différentes situations. Le plan long, la préférence aux mouvements de caméra plutôt qu'au montage et la distance de la prise de vue par rapport aux personnages, rendent sensible la corrélation entre les biens matériels et la famille de Furusawa. Dans son ouvrage intitulé *Mizoguchi : de la révolte aux songes*, Daniel Serceau fait part de ce rapprochement : « L'épouse et l'enfant eux-mêmes, donateurs de quelque fraction de ces richesses, se dépouillent à leur tour de leur propre valeur et deviennent autant de charges dont il faut se débarrasser dès lors que leur justification économique s'effondre¹⁴². » L'espace filmique devient largement plus compact, il ne s'éparpille plus en « mille alvéoles » suivant la formule de Gaston Bachelard¹⁴³.

Voir la scène : <https://www.youtube.com/watch?v=w497OJtsYxw&t=493s>

Dans une moindre mesure, l'ouverture de *L'Élégie d'Osaka* répond de cette même union des espaces. Les premières minutes sont tournées avec des plans plutôt longs (il n'y a que 18 plans en 6 minutes et 35 secondes soit une durée moyenne de près de 22 secondes par plan) mais, il m'intéresse tout particulièrement de voir comment Mizoguchi passe d'une séquence à une autre.

¹⁴² Daniel Serceau, *Mizoguchi : de la révolte aux songes*, Les Éditions du Cerf, Paris, 1983, p. 62.

¹⁴³ Ici je fais référence à mon analyse de l'ouverture de *La Cigogne en papier* où j'avais cité Bachelard pour illustrer la construction de l'espace filmique.

Comme avec *Les Sœurs de Gion*, le film s'ouvre sur une scène de ménage. Le mari reproche à sa femme de trop s'absenter, ce à quoi elle lui oppose son manque d'attention envers elle. Le couple est détruit, à tel point que lui se moque des petites attentions qu'ils se faisaient durant leur jeunesse, et qu'elle lui propose de se trouver une maîtresse. Elle s'en va même rejoindre un autre homme pour lui offrir une place de théâtre.

Dès qu'elle sort du salon, débute la transition entre deux séquences. La caméra la suit de profil en travelling depuis le jardin, elle marchant sur l'*engawa* (cette zone tampon qui court autour du jardin) de gauche à droite. Une fois qu'elle a passé la porte la caméra s'immobilise, prolongeant le plan quelques instants, puis Mizoguchi effectue une coupe. La marche du personnage reprend et Mizoguchi amorce un nouveau travelling, cette fois-ci vers la gauche. Elle rentre dans un hall et s'arrête au guichet pour remercier un jeune homme de son travail. La place en question lui est remise tandis que la caméra met fin à son déplacement. Quand le jeune homme la remercie, Mizoguchi effectue une coupe et filme une jeune standardiste. Le film racontera l'histoire de cette jeune femme, obligée de se vendre à son patron, l'homme découvert en ouverture.

Deux mouvements de caméra (avec une forme de continuité) suivent le parcours de la femme du patron et font la liaison entre l'espace domestique et l'espace professionnel, entre le patron de l'établissement qui « doit » se trouver une maîtresse et une jeune standardiste qui « doit » se trouver un patron pour régler les dettes de son père. Le spectateur quitte la femme du patron depuis sa maison et la retrouve instantanément aux portes de l'entreprise de son mari. L'ellipse est fluide, il est simple de se forger sa propre continuité et les mouvements de caméra se portent garants de l'équilibre du changement de séquence. Le basculement de situation et de personnage coule délicatement : tout semble limpide. L'entrée de la femme du patron amène la séquence suivante. C'est par la marche, le mouvement de caméra et le billet pour une représentation de théâtre que l'on accède au personnage d'Ayako (téléphoniste).

c) Le plan long comme enfermement

S'il y a, à partir de 1936, un abandon presque définitif du champ-contrechamp¹⁴⁴ et du gros plan, le plan long préexiste à l'état de tentatives au moins dès 1935. Difficile de savoir ce qu'il en est plus tôt, mais il n'est pas complètement incohérent de penser que toute la première moitié de cette décennie mobilise parfois un tournage en continuité (nécessairement coupé par les intertitres). Daniel Serceau rapporte ce que Mizoguchi signale lors d'une interview avec Matsuo Kishi : « sa première utilisation du plan-séquence remonte à *L'étrangère Okichi*¹⁴⁵ » Tout ceci n'est que suppositions. Maintenant que la situation est clarifiée, qu'il est acquis que 1936 est un virage, annoncé par ses films précédents, il est temps d'observer en quoi le plan long trouve son importance dans le cinéma de Mizoguchi.

Depuis le récit des souvenirs de son scénariste Yoshikata Yoda, il est plus simple de comprendre les motifs du plan long chez Mizoguchi. De ceux qui ont observé les films du cinéaste des *Contes de la lune vague*, la plupart rappellent cette pleine intensité de la tension psychologique qui ne peut être atteinte que par le tournage en continuité. Mizoguchi, qui pourtant n'aimait pas parler de son travail¹⁴⁶, décrit sa démarche du plan long : « Dans la courbe d'une scène, si vient à apparaître, avec une intensité croissante, un « accord » psychologique, je ne peux alors le couper tout d'un coup sans regret ; j'essaie donc de l'intensifier en prolongeant la scène aussi longtemps que possible¹⁴⁷. » Comme le souligne Daniel Serceau, ces informations sont certes intéressantes, elles aident à comprendre, mais elles ne suffisent pas pour proposer une réflexion sur le plan long¹⁴⁸.

¹⁴⁴ Dans un texte sur Mizoguchi et la modernité, Robert Cohen indique qu'à la différence du cinéma hollywoodien, le cinéma japonais a eu tendance à se passer de champ-contrechamp : « the Japanese system tends to use a moving camera with the long take to photograph dialogue scenes instead of the shot preferred in the West. » Robert Cohen, « Mizoguchi and Modernism : structure, culture, point of view », *Sight and Sound* n°47, printemps 1978, p. 111.

¹⁴⁵ *L'étrangère Okichi* est un film réalisé en 1930. Daniel Serceau, *Kenji Mizoguchi : un art de la condensation, op cit.*, p. 72.

¹⁴⁶ Mizoguchi déclare : « Il aurait mieux valu que Yoshikata Yoda soit aussi présent, lui qui est toujours très à l'aise dans ce genre de rencontres. Moi, je dis toujours des choses qui n'ont pas de sens. » Kenji Mizoguchi, Fuyuhiko Kitagawa, Matsuo Kishi, Kôtarô Yamamoto, Tatsihiko Shigeno, Jun'ichirô Tomoda, Shinbi Iida, « Mizoguchi Kenji Zadankai », *Kinema Jumbo* n° 597, janvier 1937, p. 255.

¹⁴⁷ Entretien de Kenji Mizoguchi avec Tsuneo Hazumi, « Trois interviews de Mizoguchi », *Cahiers du cinéma* n°116, février 1961, p. 17.

¹⁴⁸ Daniel Serceau, *Kenji Mizoguchi : un art de la condensation, op cit.*, p. 72.

Pour Alain Masson, il s'agit « d'une liaison entre des lieux, morcelant l'étendue vivable en même temps qu'il unifie l'espace de représentation¹⁴⁹. » Pour Franck Kausch, ils sont « la dilatation d'une immobilité qui sonne non comme un apaisement de la tension, mais comme un paroxysme, signifié narrativement par l'éclosion narrative¹⁵⁰. » Pour Gérard Legrand, le plan long « répond à une obsession très particulière de Mizoguchi : rendre sensible le passage du temps en le transférant à l'espace, sans aucune déformation, ni trucage « irréaliste »¹⁵¹. »

Les différentes citations rappellent que le plan long mizoguchien est une forme complexe répondant à de multiples usages. Néanmoins, Daniel Serceau est celui qui, à mon sens, à le mieux décrit l'emploi du plan long chez le cinéaste. Il en dit que la méthode qui fait durer le plan ne vise pas à étirer mais au contraire à condenser l'espace et le temps. En d'autres termes : ce qui habituellement nécessite plusieurs plans pour ordonner les informations, Mizoguchi les condense en un seul plan¹⁵².

J'en viens à proposer une hypothèse quant à l'utilisation du plan long. Mizoguchi, qui a toujours filmé des personnages victimes des lois et normes absurdes de la société japonaise (classes sociales, mariage, conditions féminines, dérives liées à l'honneur...), se devait de les enfermer dans l'espace filmique. Or, Jacques Aumont fait remarquer que le plan long ne serait qu'une « illusion de liberté, alors même qu'il l'enferme le plus radicalement dans un monde fini, un univers clos de possible¹⁵³. »

Allant à l'encontre de la pensée de Bazin, Aumont décrit le plan long comme s'il s'agissait directement de l'utilisation qu'en fait Mizoguchi. Si le metteur en scène japonais a recours au tournage en continuité, c'est en partie car il s'efforce sans cesse de contenir ses personnages dans

¹⁴⁹ Alain Masson, « Idées du plan », *Positif*, n°557/558, juillet/août 2007, p. 10.

¹⁵⁰ Franck Kausch, « Au fond du dehors », *Positif*, n°557/558, juillet/août 2007, p. 19.

¹⁵¹ Gérard Legrand, « lumière, rituel, l'amour (les contes des chrysanthèmes tardifs) », *Positif* n°251, février 1982, p. 72.

¹⁵² Brièvement, Serceau retient quatre effets de condensation interne au plan : la condensation par contraction de plusieurs plans en un seul, la condensation par superposition d'image, la condensation par effet de rétroaction, la condensation par la dialectisation des rapports subjectifs. Voir le « Chapitre III : Un art de la condensation » Daniel Serceau, *Kenji Mizoguchi : un art de la condensation, op cit.*, p. 113.

¹⁵³ Jacques Aumont, *L'Œil interminable, op cit.*, p. 75.

l'espace de représentation¹⁵⁴. C'est dans la durée, dans cette chimère de liberté qu'est le plan long, que l'on perçoit l'enfermement et que naît la fatalité.

Ce qui est dit du plan long n'est pas exhaustif. Seulement cette partie vise à être affinée par la suite. Certains aspects sont volontairement omis pour être développés ultérieurement, contexte aidant. De fait, les sous-parties à venir sont intimement liées au plan long et certaines caractéristiques, à l'œuvre dans les extraits étudiés, seront davantage propices à être décrites à ce moment. Cela évite de passer en revue chaque modulation, épargnant l'effet catalogue, quitte à prendre le risque de s'éparpiller.

2.2 Des films ronds : mouvements de caméra plus amples, travelling arrière et grue

Le premier chapitre évoque, lors d'analyses, certains mouvements de caméra un peu rigides. Si la fermeté peut véhiculer une certaine esthétique (fragmentation, dureté, violence...), il me semble qu'elle résulte avant tout des difficultés liées au poids et à la mobilité de la caméra. *La Cigogne en papier* a recours à de nombreux mouvements à la manière des *Sœurs de Gion* ; cependant certains recadrages un peu brutaux témoignent d'un empêchement à l'agilité. L'expression des mouvements de caméra des films de 1935 est plus lourde. Par conséquent, l'objet caméra se manifeste lorsqu'il y a un mouvement, il se donne à concevoir dans l'esprit du spectateur. Alors, les travellings rigides injectent du hors-cadre à l'image¹⁵⁵.

Avec *L'Élégie d'Osaka*, les mouvements deviennent bien plus lisses : la fluidité arrondit les angles. La différence n'est pas extrême, mais assez importante pour le noter. Certes, il y a encore quelques tremblements, mais plus les films vont se succéder, plus les mouvements de caméra deviendront souples. L'amélioration est radicale avec *Contes des chrysanthèmes tardifs* trois ans plus tard. Quitte à se répéter, il est préférable de supposer que la rigidité des films de 1935 est plutôt subie que voulue (sans pour autant négliger l'expressivité de ces derniers). De plus, s'ajoutent à l'habileté des mouvements de caméra de nouveaux mouvements. Le travelling arrière devançant un personnage en fait partie.

¹⁵⁴ Cela ne veut pas dire qu'il y parvient. Pour preuve, l'emprunt fréquent au hors-champ. Mais peut-être que cette liberté située aux bords du cadre n'est qu'un leurre ? Je tenterai d'y répondre plus tard.

¹⁵⁵ Le hors-cadre est la partie hors du cadre. À la différence du hors-champ, qui est une prolongation imaginaire du champ, le hors-cadre évoque uniquement l'espace de tournage. Forcément, lorsque l'on ressent la présence de la caméra (regard caméra, mouvements complexes, poids...) le tournage, l'action de faire le film, se manifeste chez le spectateur.

a) Travellings arrières d'accompagnement

Voir la scène : <https://www.youtube.com/watch?v=03YJMNQwGXo&t=1810s>

Ce motif se retrouve dans le diptyque du Kansai et dans *Contes des chrysanthèmes tardifs*. Il apparaît au moins une fois dans chaque film. Pour l'illustrer, deux films feront l'objet d'une étude analytique : *Les Sœurs de Gion* et *Contes des chrysanthèmes tardifs*. Concernant *L'Élégie d'Osaka*, je réserve le plan en travelling arrière pour la dernière partie du mémoire. *Les Sœurs de Gion* raconte la vie de deux sœurs, geishas l'une et l'autre. La plus jeune, Omocha, est une femme moderne qui, en état de conscience, veut rendre la pareille aux hommes en les manipulant. Umekichi, la sœur plus âgée et traditionnelle, ne saisit pas sa condition de dominée et entretient Furusawa par amour. Le film se construit autour du domicile des deux sœurs à Gion, quartier des plaisirs de Kyoto.

Régulièrement le film met en images le parcours de ces hommes (il y a Kimura, jeune employé d'une maison de kimonos, son patron et Furusawa) à travers les petites ruelles du quartier, allant ou quittant la maison des geishas. Mizoguchi a souvent mis en scène ces espaces fourmillants, ces rues étroites, comme des lames que les personnages longent. Chaque recoin, chaque angle est une nouvelle occasion de se faire repérer par son épouse ou son patron, alors le pas s'accélère. Dans *Les Sœurs de Gion* Kimura se voit interdire les visites avec Omocha par son patron, qui lui-même en profite pour fréquenter la jeune geisha. Furusawa évite sa femme pour retrouver Umekichi. Et parfois, le cinéaste choisit le travelling arrière pour représenter ces déplacements.

Au moment de l'extrait, Furusawa a quitté sa femme pour s'installer chez Umekichi et Omocha. Sa présence est pesante pour l'équilibre financier de la maison. Alors, Omocha prend seule la décision de le mettre à la porte. Elle lui donne cinquante *yens* (une somme assez conséquente) et l'affaire est réglée. Furusawa s'en va, d'abord filmé de profil en travelling latéral, forme privilégiée du cinéaste, puis au croisement de la rue, la prise de vue se place en face du personnage. Après quelques pas en direction de la caméra, elle se met en mouvement : il s'agit d'un travelling arrière d'accompagnement.



Furusawa filmé en travelling arrière.

Antoine Gaudin exprime avec justesse quels sont les effets du travelling quant à l'espace représenté par le film mais également l'espace « inscrit dans le corps du film¹⁵⁶ ». Il note que « la fonction volumique dépasse donc l'effet réaliste de confirmation de la profondeur, pour engager le corps du spectateur dans une dynamique constituée de flux qui modèle à chaque instant le volume d'air ressenti. (...) Ce que nous fait éprouver le travelling, ce n'est donc pas seulement (en intégrant notamment le hors-champ et en augmentant l'habileté de l'espace) l'évolution de la disposition matérielle des choses : c'est aussi, et surtout, l'effet sensoriel puissant attaché à une véritable *traversée de l'air*.¹⁵⁷ »

Furusawa est seul, il a abandonné sa femme et il est abandonné par sa maîtresse. La situation du personnage conduit à envisager la formule d'Antoine Gaudin à la lettre. En effet, Furusawa traverse l'air. Il ne va nulle part, n'est attendu par personne. Sa démarche est celle de quelqu'un qui erre. Toutefois, si l'on considère la citation avec plus de rigueur, « l'effet sensoriel puissant attaché à une véritable *traversée de l'air* » s'intensifie par des forces visuelles contraires. Lors de son déplacement, Furusawa croise plusieurs citadins qui marchent dans le sens opposé. Ces passants

¹⁵⁶ Antoine Gaudin, *op cit.*, p. 124.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 125.

seraient des forces visuelles qui, au delà de moduler dynamiquement l'espace et manifester le hors-champ contigu¹⁵⁸, accentueraient la sensation de traversée de l'air. Jamais auparavant, dans le corpus, il n'y avait eu de tels plans, organisant l'espace de la sorte. Chaque nouveau passant qui surgit du hors-champ en longeant la caméra produit un choc visuel au spectateur.

Voir la scène : https://www.youtube.com/watch?v=fYp_HxI2-PA&t=7895s

Dans un tout autre registre, *Contes des chrysanthèmes tardifs* emploie le travelling arrière d'accompagnement. En effet, il ne s'agit pas d'une comédie dramatique de mœurs comme dans les films de 1936, mais d'une pure tragédie peignant la vie d'un acteur raté (Kikunosuke) qui préfère quitter sa famille d'artistes prestigieux pour s'émanciper avec une femme de petite condition (Otoku). C'est elle qui lui a dit la vérité quant à son jeu et elle va se sacrifier jusqu'à la mort pour le jeune acteur. Pendant plusieurs années, ils vivent une vie misérable dans un théâtre ambulant médiocre. L'ultime sacrifice d'Otoku est de promettre à la famille de Kikunosuke de ne plus revoir son amant une fois qu'il sera de nouveau dans les plus grandes pièces. Kikunosuke revient sur le devant de la scène et lors de sa tournée, il apprend qu'Otoku est dans la ville et qu'elle est mourante.

À bord du *jinrikisha* (pousse-pousse japonais) Kikunosuke rejoint à toute vitesse son amour. La caméra accompagne le véhicule en travelling latéral et une fois que le jeune acteur sort de son moyen de transport, la caméra effectue un travelling arrière. Les deux mouvements se succèdent dans la continuité du plan, mais à la différence de l'extrait des *Sœurs de Gion*, ici la prise de vue n'est pas à distance du personnage. Furusawa déambulait fumant une cigarette, tandis que Kikunosuke rejoint la seule personne qu'il aime sur son lit de mort. Avant même de donner une impression de traversée de l'air, c'est le corps du personnage qui tombe sur l'image.

Ensuite, l'impression visuelle du travelling est très marquée car elle place le personnage dans un espace très contracté. De fait, le chemin qu'emprunte Kikunosuke, le mène vers une sorte de tunnel, le plongeant ainsi dans le noir. Isolé dans le plan, le travelling arrière en légère contre-

¹⁵⁸ Le hors-champ contigu signifie : « d'autres portions précises de l'espace adjacent, délimitées par le cadre » *Ibid.*, p. 121.

plongée modifie radicalement les paramètres de la composition visuelle¹⁵⁹. Ce travelling arrière dit de la scène tout l'amour de Kikunosuke envers Otoku. Il dit aussi que la mort approche à grands pas, qu'à la manière de ce tunnel sombre elle surplombe le couple, envahit l'image elle-même. Il évoque un plan presque identique, vers le milieu du film où Otoku rejoint l'acteur à Osaka. La jeune femme devait suivre Kikunosuke. Dorénavant c'est à lui de poursuivre Otoku, de la même manière que le plan poursuit son équivalent. Impossible de rejouer ce qui a été.



Kikunosuke filmé en travelling arrière dans un tunnel.

b) La grue en contradiction avec l'esthétique de Mizoguchi ?

On se souvient du texte de Zernik faisant mention de l'utilisation de la grue¹⁶⁰. Daniel Serceau rapporte également que la grue est un indispensable de la mise en scène de Mizoguchi¹⁶¹.

¹⁵⁹ Antoine Gaudin écrit : « Échelle de plans, angles de prise de vues, lumière, etc., sont susceptibles de modifications progressives dans la continuité du plan, selon la façon dont le mouvement de caméra réorganise à l'écran les surfaces solides. » *Ibid.*, p. 122.

¹⁶⁰ Clélia Zernik, *op cit.*, p. 43

¹⁶¹ Il est surtout question des films d'après-guerre de Mizoguchi.

En revanche, selon lui, elle apparaît comme un élément contradictoire de son mode d'élaboration des découpages. En effet « il (le découpage) tend vers une meilleure identification de ses fictions au monde extérieur¹⁶² » Or il est évident que la grue, de par ses mouvements sophistiqués, proprement inhumains, complique la tâche d'identification. Pourquoi dans ce cas Mizoguchi impose-t-il la grue comme un élément fondamental de sa mise en scène, si elle met en péril toute la cohérence esthétique de ses films ?

Avant de proposer des éléments de réponse, Daniel Serceau tempère en rappelant que Mizoguchi « se refuse, là encore, à prendre des positions par trop éloignées de ce que les habitudes de vision considèrent comme effectivement et habituellement perceptibles.¹⁶³ » En revanche, l'usage de la grue n'est qu'à l'état d'ébauche dans ses œuvres des années 1930. Parmi les films de mon corpus, il n'y a que trois plans qui emploient la grue dont deux dans *L'Élégie d'Osaka*. Au vu de l'importance de ce mouvement de caméra pour ce cinéaste, il me semble pertinent de les observer.

Deux causes majeures expliquent l'emploi de la grue dans le cinéma de Mizoguchi. La première est d'ordre pratique : la grue permet de parcourir des espaces qu'il serait presque impossible, ou fastidieux, de rejoindre à l'aide d'un travelling, d'un panoramique ou encore d'une caméra portée. Je dis fastidieux car il est toujours possible de réunir deux espaces nécessitant une grue, mais cela impliquerait certaines complications, certains détours. De plus, il est évident que la grue permet d'éviter le montage. Au lieu de morceler, la grue unit des espaces et apporte de la verticalité aux films.

Par ailleurs, la grue occupe une place à part chez Mizoguchi car son mouvement retranscrit la volupté. À observer les films du cinéaste des *Contes des chrysanthèmes tardifs*, on se rend assez vite compte que son art s'active par la contradiction. Par exemple, Mizoguchi filme les choses du monde avec un écho surnaturel¹⁶⁴. Et il filme le surnaturel avec le plus strict des réalismes (l'acmé de cette hypothèse se vérifie dans *Les Contes de la lune vague*, 1953). Le spectateur peut déjà l'observer dans les films des années 1930. Pour éclaircir l'énoncé, le regard se portera sur *L'Élégie d'Osaka*.

¹⁶² Daniel Serceau, *Kenji Mizoguchi : un art de la condensation*, op cit., p. 110.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 110.

¹⁶⁴ Vê-Hô écrit à ce sujet : « Très humaniste, sa vision du monde est faite de compassion, mais il a su donner une interprétation personnelle et originale du sens de la vie en transcendant la réalité ; chez lui, les choses de l'existence ont une résonance métaphysique. » Vê-Hô, op cit., p. 145.

Dans son ouvrage de souvenirs, le scénariste privilégié de Mizoguchi, Yoshikata Yoda, déclare que *L'Élégie d'Osaka* « marque l'avènement du réalisme dans le cinéma japonais¹⁶⁵ » Cette phrase, écrite par Yoda lors de la rédaction de ses souvenirs (vers 1961), est une supposition qui reste à démontrer. Tout d'abord, le film se déroule en province et pour la première fois le dialecte et l'accent du Kansai sont employés sérieusement à des fins d'authenticité¹⁶⁶. En outre, le film se présente comme une critique immédiate de la société japonaise. Il n'y a pas de distance temporelle avec l'époque de tournage : rien n'est dissimulé sous des costumes et des décors d'un autre temps.

D'ailleurs, concernant les décors, Mizoguchi y apportait une importance presque chirurgicale. De plus, il n'est pas rare que pour ses films sur la prostitution, il envoie ses scénaristes sur le terrain pour retranscrire le plus fidèlement l'essence de ces lieux¹⁶⁷. Mizoguchi ne se refuse pas à filmer tous ces détails de la modernité, si peu pittoresques et exotiques (néons, fils électriques, réceptionnistes, bidonvilles...¹⁶⁸).

Par ailleurs, Mizoguchi épure sa conception du temps (Yoshikata Yoda y est certainement pour quelque chose au stade de l'écriture et du découpage). Effectivement, il ne s'agit plus d'une forme kaléidoscopique comme pour *La Cigogne en papier*, mais d'un ensemble cohérent articulé autour de plans longs. La distance qu'il prend avec ses personnages, en éloignant sa caméra, participe d'un point de vue objectif. La plupart du temps, l'action du quotidien (et c'est aussi ce qui singularise le diptyque du Kansai vis-à-vis des autres films) se déroule sous nos yeux, avec la froideur impartiale de l'objectivité.

Vê-Hô note l'attrait du cinéaste pour les plans larges et fixes « où les personnages sont observés tout entier dans leur rapport vis-à-vis du cadre où ils évoluent.¹⁶⁹ » Enfin, profitant de ces quelques mots sur le plan fixe, il est pertinent de rappeler à quel point ce dernier, chez Mizoguchi, rend possible l'expression de la pleine potentialité de la profondeur de champ. Le plan fixe est le

¹⁶⁵ D'ailleurs notons que l'année 1936 scelle la première collaboration de Yoda et de Mizoguchi. Il est évident qu'il a joué un rôle dans l'affirmation du style de Mizoguchi, mais je n'ai pas les preuves à dispositions pour l'affirmer. Yoshikata Yoda, *op cit.*, p. 46.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 46.

¹⁶⁷ Yoshikata Yoda documente comment il a écrit *Les Sœurs de Gion* en allant prendre des notes directement dans les maisons closes « je décidai de fréquenter la maison tous les jours, avec un « bento » (repas dans une gamelle), pour ne pas avoir à sortir de toute la journée, et je notais scrupuleusement tous les détails que je pouvais observer » Yoshikata Yoda, *op cit.*, p. 50.

¹⁶⁸ On sait à quel point la pensée traditionaliste est virulente à cet égard, refusant en bloc la modernité occidentale. Voir *L'éloge de l'ombre* de Jun'ichirō Tanizaki et *Le Japon moderne et l'éthique du samouraï* de Yukio Mishima.

¹⁶⁹ Vê-Hô, *op cit.*, p. 143.

foyer de la profondeur de champ. Par ailleurs, on se souvient qu'André Bazin faisait remarquer que la profondeur de champ ne renonçant pas au montage mais « l'intégrant à sa plastique¹⁷⁰ » peut en augmenter l'impression de réalisme¹⁷¹.

c) Sophistication et désir érotique

Voir le plan : <https://www.youtube.com/watch?v=w497OJtsYxw&t=1572s>

À présent, il est clair que l'exercice de la grue dans un film d'une telle facture peut paraître étrange. Et de fait, lorsqu'un plan (il y en a tout même peu) à recourt à la grue, il accentue radicalement le ton du film. Ce mouvement de caméra détone, notamment par la complexité de sa mise en œuvre, mais surtout par sa forte expressivité en contraste avec le reste du film. J'en viens à ceux de *L'Élégie d'Osaka*, qui sont au nombre de deux. Et à eux deux, ils forment l'ossature du film, ils en donnent les enjeux et synthétisent l'idée.

Ayako a démissionné depuis qu'elle a appris les problèmes financiers de sa famille. Son petit boulot de standardiste n'est pas suffisant pour rembourser la dette de son père. Son frère étudie à Tokyo et sa jeune sœur est encore au collège. Son père ne travaille pas et dépense le peu d'argent qu'il emprunte. Ayako est l'aînée, alors par amour pour une famille qui ne l'apprécie guère elle va se sacrifier. Elle fuit la ville d'Osaka et s'installe en banlieue dans un hôtel où elle accueille des hommes, notamment son patron.

Ce dernier arrête sa voiture devant un bâtiment plutôt moderne, très occidentalisé, et confie ses clés au portier. Il rentre dans le hall et dans le plan (depuis un hors-champ dans la profondeur de champ il avance vers la caméra). Mizoguchi effectue un panoramique vers la droite pour accompagner le personnage, dessinant dès lors une courbe. Il s'arrête, demande à une femme si Ayako est présente ce à quoi elle répond positivement. Cet endroit à tout l'air d'être une maison close nouvelle génération. Enfin, le patron emprunte les escaliers et la caméra l'accompagne par un

¹⁷⁰ Formule empruntée à Bazin lui-même. André Bazin, « Pour en finir avec la profondeur de champ », *Cahiers du cinéma* n°1, avril 1951, p. 23.

¹⁷¹ On en trouvera les idées dans *Qu'est ce que le cinéma ?* André Bazin, *Qu'est ce que le cinéma ?*, op cit., Chapitre 14 : *L'évolution du langage*.

mouvement à la grue vers la gauche du cadre. La caméra effectue un léger panoramique pour recadrer et elle s'arrête devant une fenêtre qui donne sur le salon occupé par Ayako. À travers les rideaux, on peut observer la jeune femme prendre la veste de l'homme d'affaires.



Mouvement de caméra à la grue, conclut à la fenêtre d'Ayako.

Voir le plan : <https://www.youtube.com/watch?v=w497OJtsYxw&t=3066s>

Le deuxième extrait met en scène un mouvement encore plus complexe. Il se situe à la fin du film dans ce même appartement, exactement au point où la caméra avait conclu son mouvement dans la scène précédemment décrite. Depuis son appartement situé à l'étage, Ayako fait les cent pas. Elle chantonne, sifflote et allume une cigarette. Mizoguchi recadre par des panoramiques jusqu'à ce qu'Ayako passe la tête entre les rideaux et découvre son amoureux (ancien collègue de bureau) qui vient lui rendre visite. La caméra, par un mouvement à la grue descend vers le jeune homme et reproduit le même parcours à savoir une rotation à 180° vers la droite du cadre, mouvement à la

grue vers la gauche et fixité de la prise de vue au niveau de la fenêtre, formant de la sorte une boucle.

Ces deux plans sont la manifestation du désir. Un désir érotique que le mouvement à la grue rend concret par ses qualités techniques autant que symboliques. Technique car la singularité du déplacement de la caméra s'éprouve dans la somptuosité de sa mise en œuvre. On peut y voir, si l'on détourne le terme, une forme de luxure dans ce procédé de tournage. L'usage de la grue serait en quelque sorte immodéré, en admettant qu'elle déborde de l'expérience humaine.

La grue, comme mouvement majestueux, acmé de la sophistication, *ubris* du cinéaste, devient l'expression d'un désir charnel. En l'occurrence, celui d'un cinquantenaire marié, envers une fille à peine majeure. Symboliquement, le mouvement à la grue exalte le désir par la hauteur qu'il prend¹⁷². Quoi qu'il en soit, ce choix plastique permet, par le prolongement du plan, de passer d'un espace commun (le hall avec les employées) à un espace privé (l'appartement d'Ayako) en tissant directement le lien du désir.

Le deuxième exemple, n'est pas la manifestation d'un seul désir (celui de son amoureux) mais de deux désirs, qui au lieu de se croiser, se complètent. Si la caméra engage le mouvement depuis la chambre d'Ayako, c'est parce qu'elle aussi déploie son désir¹⁷³. Le désir est lancé depuis la fenêtre vers le sol, puis remonte à toute vitesse jusqu'à son point de départ à la manière d'un Frisbee.

La caméra caresse l'espace d'un mouvement délicat, puis se replace à cette position voyeuriste, derrière la vitre¹⁷⁴. Ces deux déplacements de caméra à la grue redéfinissent l'espace avec rondeur. Les courbes qui y sont dessinées s'opposent très nettement aux déplacements anguleux et raides des films de 1935. Si Mizoguchi n'en fait presque aucun à cette époque, il en va aussi de la complexité de sa mise en œuvre, notamment à cause du matériel de tournage.

Deux mouvements à la grue, comme deux élans vers un monde de plaisir. Dans ce film, mais aussi dans d'autres films du cinéaste (on se souvient de l'idylle de Genjuro avec le fantôme

¹⁷² Même si je doute que l'ascension symbolique soit autant lié au désir sexuel au Japon qu'en Occident. Peut-être est-ce le regard occidental qui mène vers ces considérations. En revanche, la hauteur et l'ascension réservent les signes de la transcendance, même au Japon. Augustin Berque évoque les rites de passage à l'âge adulte qui consistaient à gravir la montagne. Augustin Berque, *op cit.*, p. 100.

¹⁷³ À noter, qu'Ayako est présente à la porte et qu'elle accueille chaleureusement son convive.

¹⁷⁴ Au delà d'être témoin d'une intimité, le plan répond de ce que Marc Vernet appelle la « composition voyeuriste » soit « distance à l'objet, barreaux, fenêtre, grille, obstacle à la vue en tout genre » Marc Vernet, *op cit.*, p. 47.

dans *Les Contes de la lune vague après la pluie*), le plaisir est synonyme de sophistication, il n'est pas naturel car il n'est tout simplement pas réel¹⁷⁵. Quelque chose de l'ordre du songe érotique est en train de se jouer. La grue prend en charge la jubilation, le fantasme, et ajoute en sous-texte la monstruosité de l'homme. Les extraits de *L'Élégie d'Osaka* mettent en forme ce jeu terrible autour du désir. Est-ce Ayako qui parvient à user de ses charmes pour attirer le patron dans son piège, ou alors le patron est-il le prédateur ? Certainement les deux à la fois, toutefois chaque film de Mizoguchi rejoue la même conclusion : les femmes seront toujours les victimes des hommes.

2.3 Des corps en marge : La disparition et le hors-champ

a) Discussion autour du cadre

Dans *Une praxis du cinéma* Noël Burch affirmait qu'il y avait deux espaces : « celui qui est compris dans le champ et celui qui est hors-champ¹⁷⁶ » La formule surprend par sa simplicité, pourtant elle semble juste factuellement¹⁷⁷. Burch s'empresse de préciser que le problème est largement plus complexe et notamment concernant l'espace hors-champ. Il le découpe en six portions dont il a déjà été question lors d'analyses précédentes.

Entre les deux, le champ et le hors-champ, il y a le cadre. On se souvient de l'énoncé d'André Bazin « l'écran n'est pas un cadre comme celui du tableau, mais un cache qui ne laisse percevoir qu'une partie de l'événement¹⁷⁸ » Finalement Noël Burch voit juste, l'espace est sur l'écran et au-delà. En reprenant l'expression de Bazin¹⁷⁹, Pascal Bonitzer affirmait dans son essai

¹⁷⁵ Antoine Gaudin écrit à propos de ces mouvements d'appareil spectaculaire qu'il appelle « anti-humaniste » : « Ces mouvements là mettent en avant non plus une puissance d'*habitation*, mais bien une puissance d'*arrachement* à l'espace de la perception naturelle, ou encore d'émancipation vis-à-vis de l'adhésion originaire au corps inscrite dans le dispositif cinématographique. » Antoine Gaudin, *op cit.*, p. 127.

¹⁷⁶ Noël Burch, *Une praxis du cinéma*, *op cit.*, p. 39.

¹⁷⁷ André Gardies ajoute un troisième compartiment à la distinction que propose Burch. Suivant Gardies, il y a l'« ici » qui revient au champ, le « là » équivalent du hors-champ et enfin l'« ailleurs » qui serait un espace lointain, non visible et non continu comme le pourrait l'être le souvenir de deux personnages lors d'une conversation. André Gardies, *op cit.*, p. 71.

¹⁷⁸ André Bazin, *Qu'est ce que le cinéma*, *op cit.*, p. 160.

¹⁷⁹ Il fait référence à la critique de Bazin sur le documentaire *Van Gogh* d'Alain Resnais : « Les limites de l'écran ne sont pas, comme le vocabulaire technique le laisserait parfois entendre, le cadre de l'image, mais un cache qui ne peut que démasquer une partie de la réalité. » André Bazin, *Qu'est ce que le cinéma*, *op cit.*, p. 188.

sur le réalisme au cinéma que « l'écran est un cache et que la vision est partielle¹⁸⁰ » d'où le titre de son livre *Le champ aveugle*.

Toutefois, les avis à propos du hors-champ divergent. Il y a ceux qui pensent qu'il est un espace illimité, Bazin en premier lieu, et d'autres tentent de le renverser, Louis Seguin exemplairement. Dans son ouvrage *L'Espace du cinéma (Hors-champ, hors-d'œuvre, hors-jeu)* Seguin nie catégoriquement l'existence du cadre-cache et de la sorte nie l'existence d'un espace hors-champ. Les bords du cadre ne seraient qu'une zone tampon entre le tout du champ et le rien du hors-champ.

Cette zone il l'appellera le « *parergon* » en référence à Kant suivant le commentaire de Derrida, qu'il cite : « Un *parergon* vient contre, à côté et en plus de l'ergon, du travail fait, du fait, de l'œuvre mais ne tombe pas à côté, il touche et coopère, depuis un certain dehors, au-dedans de l'opération. Ni simplement dehors, ni simplement dedans. Comme un accessoire qu'on est obligé d'accueillir au bord, à bord. Il est d'abord l'à-bord.¹⁸¹ » Comme le souligne Emmanuel Siety, la thèse de Louis Seguin tombe dans l'exact opposé de Bazin, et « dans un sens, se disqualifie par sa radicalité¹⁸² »

Il ne s'agit pas de choisir une théorie du hors-champ plus qu'une autre, car les films semblent n'en avoir rien à faire. Comme le rappelle justement Siety « les analyses sont souvent le moment où s'éprouve la limite d'un principe, où se fait sentir le besoin d'un aménagement¹⁸³ » Néanmoins, Seguin développe une thèse singulière, qui certes ne me paraît pas généralisable, mais qui permet de saisir des effets particuliers du hors-champ, notamment dans les séquences que je vais étudier par la suite.

Enfin, avant de se pencher sur Mizoguchi, et de clôturer ce court état des lieux théorique à propos du hors-champ, il est judicieux d'évoquer *L'Œil interminable* de Jacques Aumont. De fait, Aumont engage une réflexion tout à fait pertinente (en particulier pour la séquence à venir),

¹⁸⁰ Pascal Bonitzer, *Le champ aveugle. Essais sur le réalisme au cinéma*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Paris, 1999, p. 68.

¹⁸¹ Citation extraite de Jacques Derrida, *La vérité en peinture*. Louis Seguin, *op cit.*, p. 99.

¹⁸² Pour plus de précision quant à ce débat théorique sur le hors-champ entre Bazin et Seguin, Emmanuel Siety en analyse les tenants et aboutissants dans son ouvrage *Fiction d'images. Essais sur l'attribution de propriétés fictives aux images de films* dans la sous partie « le paradigme de l'image centrifuge », Emmanuel Siety, *Fiction d'images, op cit.*, p. 131.

¹⁸³ *Ibid.*, p.126.

concernant le temps. Il écrit : « Corollairement, le cadre est ce qui institue un hors-champ, autre réserve fictionnelle où le film va puiser, à l'occasion, tels effets nécessaires à sa relance. Si le champ est la dimension et la mesure spatiale du cadrage, le hors-champ est sa mesure temporelle, et pas seulement de façon figurée : c'est dans le temps que se déploient les effets du hors-champ. Le hors-champ comme lieu du potentiel, du virtuel, mais aussi de la disparition et de l'évanouissement : lieu du futur et du passé, bien avant d'être celui du présent.¹⁸⁴ »

Cette partie se doit, non pas de poursuivre les réflexions sur le hors-champ, mais de les mettre en usage sur des exemples précis dans le corpus. Mais pourquoi avoir choisi d'étudier cet espace cinématographique dans le deuxième chapitre du mémoire, avec ce corpus restreint de trois films, alors que Mizoguchi y faisait déjà appel dans les films de 1935 ? Le plan long n'est pas étranger à ce choix. En effet, Antoine Gaudin observe que plus un plan se prolonge « plus il crée une tension entre l'espace figuré à l'écran et l'espace hors-champ; plus cet espace hors-champ prend le pas sur l'espace contenu par le cadre, et plus s'agrandit l'espace vécu par le spectateur¹⁸⁵ »

Et même au-delà de ces considérations (absolument justes), Mizoguchi met au travail l'espace hors-champ avec encore plus de radicalité que lors de ses films précédents. Parfois son utilisation rejoint ce qui était proposé sur le plan long, à savoir une forme d'enfermement. Si le hors-champ existe chez Mizoguchi comme potentielle ouverture sur le monde, comme potentielle fuite, c'est pour pouvoir mieux le refermer et emprisonner ses personnages dans le cadre. Rien d'absolu dans ces mots, il s'agit surtout d'une proposition jugée intéressante, cap vers lequel, le cinéaste semble tendre.

Dès lors, je suis en contradiction avec Daniel Serceau. Lorsqu'il s'emploie à décrire « la tendance esthétisante¹⁸⁶ » des films de Mizoguchi, il fait appel au hors-champ dans sa démonstration. Son postulat est le suivant : « Il ne cherche en aucun cas à concevoir le monde de ses représentations comme un lieu clos qui n'obéirait qu'à ses lois propres et n'aurait d'autres finalités que l'intelligence (et le plaisir) de sa construction. Au contraire, il tend vers une meilleure identification de ses fictions au monde extérieur.¹⁸⁷ »

¹⁸⁴ Jacques Aumont, *L'Œil interminable*, *op cit.*, p. 41-42.

¹⁸⁵ Antoine Gaudin, *op cit.*, p. 142-143.

¹⁸⁶ Daniel Serceau, *Kenji Mizoguchi : un art de la condensation*, *op cit.*, p. 110.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 110.

Il note les traits marquants de sa mise en scène, dont celui du hors-champ pour valider sa thèse : « Par la manifestation fréquente du hors-champ, de sorte que le spectateur ne peut limiter la fiction au cadre étroit délimité par le plan. Ainsi les diagonales, entrées et sorties de champ, construction en V ou en losange, servies par des axes de caméra, suggèrent-elles la poursuite de l'espace fictif de part et d'autre du cadre. Jouant avec les possibilités offertes par le style de l'habitat japonais, le réalisateur édifie un ensemble de caches et de zones dérobées qui dessinent un espace indéfini.¹⁸⁸ » Serceau n'a pas tort en écrivant ceci et son analyse paraît même en phase avec le cinéma de Mizoguchi; toutefois je note qu'il peut en être autrement dans des cas spécifiques.

b) La dimension temporelle du hors-champ

Voir la scène : <https://www.youtube.com/watch?v=w497OJtsYxw&t=2616s>

Inutile de vérifier la proposition de Serceau, lui et d'autres se sont disposés à le décrire précisément. En revanche, cette partie vise à démontrer en quoi le hors-champ, n'est pas sans exception cette ressource infinie qui prolonge le champ. Le premier exemple prend place dans *L'Élégie d'Osaka*. Ayako est déjà parti du foyer familial et justement elle y revient pour faire don de l'argent qu'elle a amassé grâce à sa nouvelle « profession ». Dans le train, elle se lève et se dirige vers les portes, tandis que la caméra reste derrière elle. Le train s'arrête, les portes s'ouvrent et Ayako entame la descente.

La saute filmique entre la sortie du train et le quai est surprenante. On aurait eu l'habitude de trouver le contrechamp depuis les quais, montrant Ayako descendre de la rame, cependant Mizoguchi fait le choix de rester derrière son actrice. L'effet que produit l'enchaînement des plans est immédiat, le spectateur tombe nez à nez avec le plan, comme Ayako tombe nez à nez avec sa sœur. Sachiko demande à sa grande sœur des explications sur son départ. Aux questions gênantes, Ayako ne répond pas et se met à marcher, laissant sa petite sœur seule sur le quai. Un long travelling latéral commence.

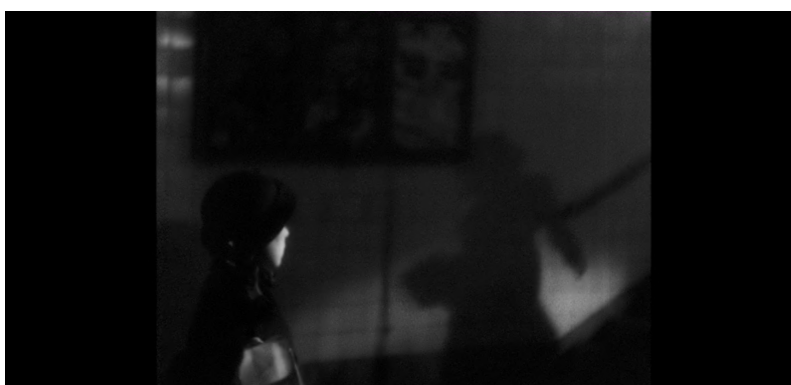
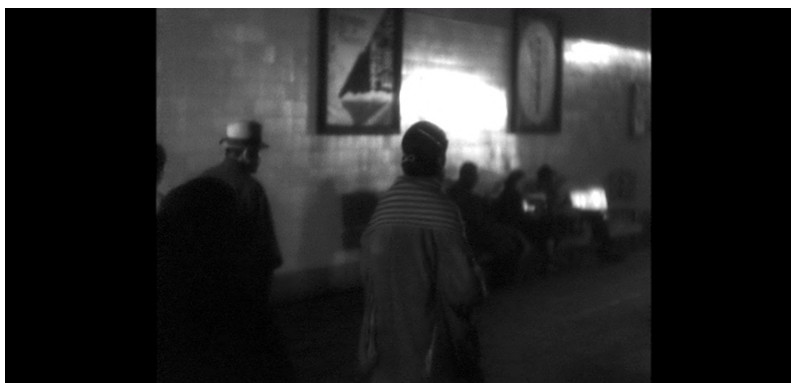
¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 110.

Le choix de Mizoguchi est de faire l'inverse de la narration par la mise en scène, en échangeant le rôle des personnages. Dans le plan, ce n'est pas Ayako qui abandonne sa sœur, mais sa sœur qui abandonne Ayako¹⁸⁹. Pour ce faire, il ne laisse pas Sachiko seule dans un plan qui comptait Ayako auparavant, mais il accompagne Ayako dans son mouvement et se sépare de la petite sœur (laissée hors-champ à gauche du cadre). À l'image, il s'agit bien de Sachiko qui quitte Ayako. L'effet produit beaucoup de sens au vu de la narration : cet abandon tronqué de la jeune femme par sa famille. Puis, la jeune sœur rattrape Ayako pour retrouver le plan en mouvement et l'obliger à s'immobiliser. La seule raison qui pousse Sachiko à rattraper sa sœur est financière : le besoin de retrouver Ayako est lié à celui de donner de l'argent à son père et à son frère.

Les deux jeunes femmes se remettent à marcher, entrecoupées à l'image par les poteaux de la gare. En effet la caméra n'a pas bougé de son axe et continue son travelling de gauche à droite. Ayako est plongée dans l'ombre et l'on ne voit que son dos en trois-quarts, tandis que le visage de Sachiko est éclairé. Les deux jeunes femmes continuent leur dispute et une nouvelle fois la caméra abandonne la jeune sœur dans le hors champ ; celle-ci revenant immédiatement pour répondre. Le va-et-vient du personnage de la petite sœur définit l'action dans un rapport conflictuel, marqué par une dialectique disparition/apparition.

L'action se répète encore mais en sauvegardant dans le cadre pour la première fois la jeune sœur. Au lieu d'accompagner Ayako dans son mouvement, Mizoguchi fait le choix de s'arrêter sur Sachiko. La petite sœur importe peu dans la narration, et le conflit ne nous intéresse qu'à travers le personnage d'Ayako. En suivant toujours Ayako dans le plan, le spectateur se focalise sur la destinataire des reproches plutôt que sur son émettrice. Or, lorsque le plan s'arrête sur Sachiko, le hors-champ se charge d'une immense présence (d'autant plus qu'il est en rupture avec le déroulé du plan). La présence stimulant le hors-champ bascule d'un bord à l'autre du cadre.

¹⁸⁹ « Abandon » est une nouvelle fois à comprendre suivant la définition d'Emmanuel Siety. Emmanuel Siety, « Ce qui manque et ce qui reste : disparition abandon effacement », *op cit.* p. 92.



Travelling latéral à la gare entre Ayako et sa sœur.

L'attente que crée l'appel du hors-champ produit un effet tout à fait surprenant de dilatation temporelle. Car lorsque la caméra effectue un panoramique vers Ayako et réunit pour la dernière fois les deux sœurs dans le même plan, on s'étonne de voir si peu d'espace entre les deux personnages. L'attente accentue la durée du plan, construite mentalement par le spectateur (c'est ici que l'on retrouve Jacques Aumont décrivant les effets temporels du hors-champ).

Mizoguchi habitue le spectateur à comprendre un espace imposé en répétant la même chorégraphie plusieurs fois. Le regard s'affole lorsque l'attention vers le hors champ n'est plus mobilisée à gauche de l'écran mais à droite. Ainsi l'habituel hors-champ devient champ et l'habituel champ devient hors-champ. L'image restante dans le cadre se brouille, exactement comme son pendant invisible. De plus, la durée ressentie s'allonge, renforcée par l'arrêt de la caméra. Le rythme de l'action s'est soudainement brisé alors qu'Ayako continuait d'avancer.

Après un dernier échange pour clore cette conversation, les sœurs se séparent, et Ayako reste dans le plan immobile. En quittant le cadre à son tour, elle laisse un escalier vide. L'espace qui était occupé par cette scène de dispute paraît dorénavant excessivement impersonnel, désolé, et vide. Ce vide laissé à l'écran seulement quelques instants, laisse dans une position d'inconfort et ponctue cette scène d'un temps de suspension.

Le vide semble appeler l'espace relégué à l'arrière-plan. Souvent chez Mizoguchi les scènes d'échanges se clôturent par un personnage laissé seul dans le plan ou par un plan évidé de présence humaine. L'isolement du personnage invoque l'espace sous deux formes. D'une part, les décors de la représentation filmique, qui étaient masqués par la scène. Et d'autre part, un espace fait de signes, ici le mouvement des citadins. Les ombres qui glissent sur le mur de la gare deviennent des formes presque abstraites. Comme un jeu de lumières et d'ombres plaqué sur un écran de cinéma.

Avec du recul, cette scène semble s'articuler autour d'un hors-champ à la manière du « *parergon* » décrit par Seguin, soit un cadre aux bords d'une « épaisseur improbable¹⁹⁰ » et le néant tout autour. En effet, le hors-champ n'existe pas vraiment en tant que monde ouvert, réserve d'infini, il n'est qu'une zone qui longe les bords du cadre. Impossible de s'effacer complètement, les personnages sont voués sans cesse à rejoindre le champ, se faire rattraper par lui ou encore en être coincés à l'intérieur. Même l'abandon finale d'Ayako ne pourra rien y changer : celle-ci oublie son ombre dans le champ avant que le plan soit coupé.

¹⁹⁰ Louis Seguin, *op cit.*, p. 48.

c) De l'importance du *parergon*

Voir la scène : https://www.youtube.com/watch?v=fYp_HxI2-PA&t=2490s

Ailleurs, une scène importante de *Contes des chrysanthèmes tardifs* compose radicalement avec le hors-champ. Kikunosuke, interdit de visite à Otoku, a été surpris par sa famille. Les bruits de couloir couvrent de honte la maison d'acteurs mais le jeune homme n'en a que faire. Ainsi, il s'en va implorer son père de le laisser épouser son unique amour. La scène est filmée en un long plan (cette fois-ci on ne prendrait aucun risque à employer le terme de plan-séquence) entamé dans le vestibule et conclu dans le salon. Installé avec sa famille, son père lui demande pour la dernière fois de ne plus voir Otoku, prétextant qu'elle le déconcentrera dans sa formation.

La discussion s'échauffe quelque peu et la mère et le frère isolent le jeune maître dans une pièce voisine, évinçant le père du cadre par un panoramique. Kikunosuke s'agace et lance : « Je ne veux pas être l'héritier ! » À ces mots, son frère le gifle et son père fait une apparition dans le cadre, puis se retire. Kikunosuke, bascule dans l'autre pièce et supplie père (à ce moment les deux personnages sont hors-champ et on ne voit que le frère et la mère dans la profondeur de champ) de le laisser avec Otoku. « Tais-toi ! » grogne le père. Une porte claque, la mère se lève et s'exclame. Un panoramique dévoile la disparition de Kikunosuke.

La scène se construit par ses modifications de cadre au sein du plan long. Le choix d'écarter le père, relégué au hors-champ à gauche du cadre une bonne partie de la scène, renseigne sur la radicalité du cinéaste. On peut justement s'interroger sur ce hors-champ. Que dit-il, en premier lieu du père et plus généralement de cet espace cinématographique mystérieux qu'est le hors-champ ? Au moment où la discussion devient informelle, où la hiérarchie s'abolit, le père n'est plus dans le champ.



Discussion entre Kikunosuke et ses parents à propos d'Otoku.

Il semblerait que le père, éclipsé, occupe dorénavant véritablement son rôle. C'est en hors-champ, qu'enfin Mizoguchi lui donne sa pleine mesure. Le père n'est rien d'autre qu'une figure, il est une pure représentation de l'ordre familiale. Alors, sa place n'est pas dans le plan, dans la mesure où son rôle est celui d'un monstre¹⁹¹ impartial fixant règles et lois, rôdant autour de Kikunosuke. Rien d'humain ne se dégage de cet homme, et c'est par le hors-champ que sa présence devient effective. Les bords décrits par Seguin font encore leur effet : tout se passe dans cette frontière épaisse qui lie l'image et ce qui en est exclu. Le père apparaît et disparaît pour rappeler qu'il est « ici et là » à la fois, pour reprendre les mots de Gardies¹⁹².

Mais que faire de la disparition de Kikunosuke à la fin de la scène ? Avant cela, il y a l'ultime demande du jeune maître, reléguée elle aussi en hors-champ. Serge Daney écrivait à *Libération* à propos de cet espace vacant : « Quand il se précipite une dernière fois vers son père, il quitte le champ de la caméra : il n'y a plus soudain rien à voir que l'espace laissé vide et les deux au fond qui regardent ce vide. Soudain, on les voit vraiment, c'est à dire qu'on se voit les voyant. C'est ce vide qui, là, est le centre de gravité, le geste déstabilisateur (comme au judo : il ne suffit d'un rien).¹⁹³ » Comme l'espace a déjà été cartographié, le spectateur sait que le père et le fils sont l'un en face de l'autre, à peu près dans la même position qu'ils étaient initialement. Ainsi, le champ décrit par Daney, est envahi par son bord gauche.

Par ailleurs, le son, on ne le sait que trop bien, est l'outil du hors-champ¹⁹⁴. Antoine Gaudin note : « Le son, certes, n'y invente pas le hors-champ, mais le « peuple » (Deleuze) de façon décisive, en lui conférant une grande présence sensible.¹⁹⁵ » Or, Mizoguchi se charge bien de faire entendre la porte qui s'ouvre. À peine ouverte, il effectue un panoramique témoignant de la disparition du jeune homme. Le son n'ouvre pas l'espace, au contraire, il se « précipite¹⁹⁶ » dans le champ, l'appelle, crie, et oblige le panoramique. Trop tard, ce qui était au-delà du cadre est perdu.

¹⁹¹ Le mot « monstre » fait référence à une formule de Louis Seguin : « Les bords de l'écran ne sont ni perméables ni coupants. Ce sont des espaces flous où s'abîme la logique de la figuration et où s'engendrent les monstres. » Louis Seguin, *op cit.*, p. 45.

¹⁹² André Gardies, *op cit.*, p. 71.

¹⁹³ Serge Daney, « L'art du basculement », *Libération*, 26 juin 1981, dans *La Maison cinéma et le monde, tome 2, Les années Libé 1981-1985*, POL, Paris, 2002, p. 303.

¹⁹⁴ Voir l'analyse page 29.

¹⁹⁵ Antoine Gaudin, *op cit.*, p. 172.

¹⁹⁶ Cette contradiction fait référence à une formule de Seguin : « Le son, au cinéma, est, par essence, monophonique. Contrairement à ce que pensait Gilles Deleuze, il n'ouvre pas l'espace mais s'y précipite. L'écran aspire tout, la lumière, les formes, les personnes, la musique et les bruits. » Louis Seguin, *op cit.*, p. 79.

Enfin, la disparition de Kikunosuke s'organise autour de deux paradigmes. D'une part, on peut y voir l'actualisation de son choix : il rompt le « contrat » familial et donc, par le hors-champ, manifeste son départ et affirme la possibilité d'un autre monde. D'autre part, ce qui est hors-champ, au bord du cadre (*parergon*) n'est que le seuil de sa mort (symbolique et figurative) actualisée définitivement par le vide qu'il laisse dans le champ après le panoramique. Mort symbolique en ce sens qu'il renie sa famille et par conséquent devient étranger¹⁹⁷. Mort figurative : il n'est plus à l'image ni au son.

Voir la scène : https://www.youtube.com/watch?v=fYp_HxI2-PA&t=5365s

À titre d'exemple, un autre plan de *Contes des chrysanthèmes tardifs* fait fort impression concernant l'usage du hors-champ. Otoku fait le choix de demander de l'aide aux amis de son amant, dans une ultime détresse, après quatre années difficiles passées dans les théâtres ambulants. La scène se construit autour des trois personnages, Otoku avant l'avant-plan, dos à la caméra, et deux hommes dont son ami Fukusuke. La discussion s'étire et le plan continue de filer. Cependant Fukusuke jette des regards étranges vers la droite du cadre.

Impossible avant cela de se douter d'une présence, jusqu'à sa véritable confirmation par la voix du maître et le panoramique qui actualise sa présence dans le champ. Le plan avait duré deux minutes et quinze secondes avant d'inclure, par un recadrage, un quatrième personnage à la discussion que l'on pensait être à trois.

Contrairement à l'exemple précédent, la présence du maître en hors-champ reste impossible à envisager durant de longues secondes. Lui-même n'est pas actif, il attend son tour, attend que Mizoguchi le convoque, par des regards, par le son, puis à l'image. Son immobilité en est la preuve. Avant d'apparaître dans le champ, il ne faisait rien d'autre qu'observer et écouter. Le hors-champ cache, certes, mais avant tout il n'est rien. C'est un regard émanant du champ (Fukusuke) qui nous rappelle ses bords. Quand le maître prend la parole, qu'il décide de trancher la situation (est-ce qu'il va accepter de reprendre Kikunosuke ?), la caméra actualise sa présence. Lui qui attendait patiemment au bord du cadre que la caméra l'accueille dans le plan.

¹⁹⁷ Augustin Berque souligne à quel point l'étranger, dans la société japonaise, est mal considéré. Il écrit : « Au *tanin* (autrui) on ne doit rien, même pas ce que nous appellerions les convenances. » Augustin Berque, *op cit.*, p. 153.

Sans vouloir précipiter l'usage du hors-champ chez Mizoguchi dans telle ou telle théorie du cinéma, il m'a semblé judicieux de proposer une hypothèse quelque peu différente de ce qui est écrit sur le sujet. Effectivement, il n'est pas rare que le hors-champ soit une réserve de personnages longeant les bords du cadre et que souvent, il y ait un jeu chorégraphique de sortie et d'entrée de champ. Le plan long permet cela, grâce à un montage interne composé de nombreux recadrages. Ainsi, le hors-champ va de pair avec le plan long, suivant cette logique d'enfermement. Une nouvelle fois, Mizoguchi prouve que son art s'active par ses contradictions.

2.4 Mouvements des corps à l'intérieur des plans

L'affirmation du plan long dans le cinéma de Mizoguchi augmente considérablement les possibilités de mouvements et de déplacements des acteurs dans l'espace filmique. De plus, grâce à une prise de vue à distance de l'action, les personnages obtiennent une plus grande liberté dans leurs déplacements. Ils peuvent se mouvoir dans des cadres spacieux, d'autant plus que la caméra s'occupe d'accompagner les mouvements par des travellings, panoramiques et pano-travellings. Le plan large, l'éloignement de la caméra par rapport aux personnages, leur donne de l'espace.

Cette manière de filmer, est en quelque sorte une réponse, du moins le pendant cinématographique, à la définition de l'espace par Martin Heidegger. Dans un court texte se rapportant sur la confrontation de l'artiste avec l'espace, Heidegger écrit : « L'espace espace en tant qu'espace pour autant seulement que l'homme concède-et-aménage l'espace, accorde ce qui donne le champ libre et s'y admet, s'y aménage et y aménage les choses, prenant ainsi en garde l'espace en tant qu'espace.¹⁹⁸ » Malgré la répétition, la formule d'Heidegger est claire. L'espace n'existe pas en soi mais dépend de l'individu dans la mesure où ce dernier va dégager, donner du « champ libre, de l'ouverture¹⁹⁹ » et va l'aménager. Mizoguchi place sa caméra à distance de telle sorte qu'il donne du champ libre à ses personnages, pour aménager l'« espace-espacé ».

On a pu avoir un aperçu de la richesse chorégraphique des déplacements des corps, notamment avec cette scène, à la gare, dans *L'Élégie d'Osaka*²⁰⁰. On peut s'empresse de rappeler à

¹⁹⁸ Martin Heidegger, *Remarques sur art-sulpture-espace*, Rivages poche, Paris, 2009, p. 32.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 27.

²⁰⁰ Voir l'analyse page 86.

quel point le travelling latéral est la forme privilégiée dans *Contes des chrysanthèmes tardifs* pour donner la pleine mesure aux mouvements des corps. En effet, le film s'articule autour de nombreux mouvements de caméra incluant des mouvements de personnages internes aux plans. Trois mouvements en particulier font l'effet d'une ossature apparente et scandent l'histoire d'amour entre Otoku et Kikunosuke. Le premier est la « rencontre²⁰¹ » entre Kikunosuke et Otoku (la scène dont on se chargera de l'analyse), le second mouvement serait en quelque sorte l'officialisation de leur amour et le troisième occuperait le rôle de documenter leur rupture.

Chaque mouvement est tourné de manière assez similaire (quelques détails diffèrent mais l'ensemble est très cohérent) à savoir : le couple en train de marcher, la nuit, devant des habitations, à distance de la caméra²⁰², filmé en long travelling latéral, recadrant les personnages à l'aide de légers panoramiques. Ces moments privilégiés sont l'occasion pour les personnages de s'exprimer, de dire la vérité... peut-être moins avec des mots qu'avec leurs corps, leurs gestes, leurs rythmes.

a) L'amour naissant

Voir la scène : https://www.youtube.com/watch?v=fYp_HxI2-PA&t=933s

Le plan, long de 4 minutes et 58 secondes, s'inscrit au début du film. Kikunosuke vient de finir sa représentation de kabuki et sort sous les critiques de ses confrères et du public. Toutefois, personne n'ose dire au fils du maître de Kabuki Onoe, qu'il est mauvais. Kikunosuke émet des doutes quant à leur sincérité. Après une querelle avec deux geishas, n'ayant d'autres intérêts que de prouver à quel point le monde des apparences le répugne, il décide de rentrer chez lui pour s'isoler. Sur le chemin, vers deux heures du matin, il croise la nourrice du fils de son frère qui promène le nouveau-né en panne de sommeil. Kikunosuke descend de son *jinrikisha* (pousse-pousse) et commence une courte promenade avec la nourrice Otoku.

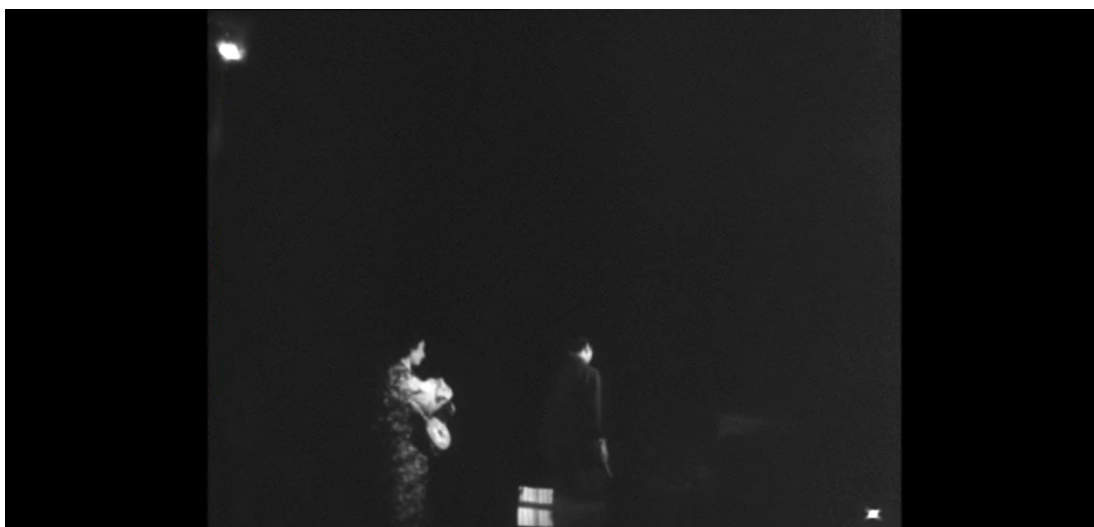
²⁰¹ Otoku est la nourrice du frère de Kikunosuke, ils se connaissent déjà. Mais c'est la première fois qu'ils apparaissent à l'écran et c'est à ce moment qu'ils tombent amoureux. D'où le terme « rencontre ».

²⁰² Lorsque Burch parle de cette scène il emploie la formule « position éloignée » Noël Burch, *Pour un observateur lointain*, op cit., p. 240.

Les deux échangent quelques banalités et très vite Otoku en vient aux faits : le jeune maître (comme elle l'appelle) joue mal. Après avoir entendu sa tante émettre des critiques, elle a décidé d'assister elle-même à la représentation, et partage l'avis du plus grand nombre. Son aveu renverse complètement le jeune homme, qui malgré ses doutes n'imaginait pas qu'autant de monde le pensait. En dépit de sa tristesse, Kikunosuke félicite la jeune Otoku pour sa franchise. La scène filmée en un plan, présente donc la première rencontre (à l'écran) entre Kikunosuke et Otoku. Elle est la première interaction dans la relation amoureuse qui va naître entre les deux personnages.

Dans le plan précédent, Kikunosuke repousse une geisha, et la dispute dans une maison se conclut sur un fondu enchaîné qui présente Otoku en extérieur. Le plan est large, en légère contre-plongée. La caméra se trouve dans une sorte de caniveau et filme une route bordant les habitations. Otoku est directement visible au milieu du plan, portant le bébé. La douceur de la mère marque un contraste avec l'atmosphère de la scène précédente. Otoku avance vers la gauche de l'écran et la caméra l'accompagne à l'aide d'un travelling et de quelques subtils panoramiques pour la conserver au centre du cadre. Son pas ralentit et à un croisement le *jinrikisha* de Kikunosuke percute l'image par la droite du cadre. La nourrice l'appelle et il descend. Ils se saluent et Otoku prend la tête de la marche de gauche à droite de l'écran.

Les deux personnages avancent, s'arrêtent pour acheter une clochette à vent et repartent, à ceci près que cette fois, c'est Kikunosuke qui passe devant. C'est à ce moment qu'Otoku choisit de dire la vérité au jeune maître. Lorsqu'arrive l'instant fatidique, où le jeune maître attend l'observation du spectateur honnête, un lampadaire tranche l'image et sépare les deux protagonistes. La caméra s'immobilise, Mizoguchi effectue un panoramique pour ne pas effacer Otoku de l'image et la vérité éclate. Kikunosuke reprend la route, la distance entre eux s'accroît progressivement jusqu'à ce que la nourrice rattrape le jeune maître. Elle lui conseille de suivre la méthode de son père et de persévérer dans son art avant de passer devant. Enfin, la nourrice se tourne et s'excuse pour ses reproches avant de laisser (pour une dernière fois) la tête de la marche à Kikunosuke.



Travelling latéral déroulé, discussion entre Kikunosuke et Otoku.

Cette description précise de la scène rend compte du va-et-vient constant des deux personnages. Toujours à l'écran ensemble, ils échangent leurs positions dans le cadre et se déplacent en fonction du dialogue. Lorsque la situation croît en intensité, les deux personnages s'arrêtent, s'éloignent, se font face puis se tournent le dos. Ce qui est intéressant, c'est le déplacement des corps dans le cadre. Effectivement, sans dialogues, l'image ne perdrait pas de son essence : le spectateur verrait des corps en mouvement dans un espace enfermé par le cadre, et par une profondeur de champ encombrée d'habitations. Il s'agirait de forces qui se percutent, s'assemblent ou se détachent.

Il est moins question de caméra (dans cette scène, elle accompagne presque mécaniquement les personnages et se place à distance de l'action²⁰³) que d'un rapport entre les personnages en mouvement. Mizoguchi met en scène avant tout un langage du corps. Le geste est essentiel, souvent très codifié, il fait même office de dialogue. Les personnages agissent avec leurs corps pour exprimer des sentiments dont les mots ne pourraient pas rendre compte. En effet, Kikunosuke et Otoku adoptent un vocabulaire très simple dans cette scène. Le travail du mouvement des corps, de la succession des basculements, prend en charge d'exprimer l'amour naissant.

À ce propos, je voudrais citer Roland Barthes, qui éclaire d'une très belle manière l'expression du geste au Japon : « Or il se trouve que dans ce pays (Japon), l'empire des signifiants est si vaste, il excède à tel point la parole, que l'échange des signes reste d'une richesse, d'une mobilité, d'une subtilité fascinante en dépit de l'opacité de la langue, parfois même grâce à cette opacité. La raison en est que là-bas le corps existe, se déploie, agit, se donne sans hystérie, sans narcissisme, mais selon un pur projet érotique - quoique subtilement discret.²⁰⁴ »

Toute la puissance émotive de cette scène, se contient dans la retenue expressive des personnages et se donne à percevoir dans la chorégraphie des corps. Antoine Gaudin écrivait que : « Dans le plan de cinéma, le temps est comme une ouverture vers laquelle l'espace s'engouffre.²⁰⁵ » L'espace construit et organisé par Mizoguchi dans cette scène, s'engouffre dans la béance du temps, entrouverte par le plan.

²⁰³ Évidemment, la caméra n'est pas uniquement un simple support de captation. Dans son article sur le film donné à Libération, Serge Daney écrivait une très belle phrase sur cette scène : « Otoku réussit à lui dire à quel point il est mauvais acteur. À ce moment, la caméra s'immobilise, moins pour rester synchrone avec les mouvements des personnages que parce c'est le cœur de Kikunosuke qui soudain a dû s'arrêter de battre. » Serge Daney, *op cit.*, p. 302.

²⁰⁴ Roland Barthes, *op cit.*, p. 22.

²⁰⁵ Antoine Gaudin, *op cit.*, p. 143.

b) Rythmes de vie

Voir la scène : <https://www.youtube.com/watch?v=03YJMNQwGXo&t=2415s>

Dans son ouvrage *Mizoguchi no Sekai (L'univers de Mizoguchi)*, Tadaô Satô revient plusieurs fois sur la question du plan long. Une des hypothèses la plus convaincante, car en effet elle est d'ordre pratique, se présente ainsi : « Il faut tenir compte du fait que les rythmes de vie des Japonais vivant assis sur le tatami n'autorisent pas un mouvement vif comme celui de s'enlacer. C'est en demeurant assis à genoux, ou bien en se levant ou en s'accroupissant à plusieurs reprises, que l'on s'approche l'un de l'autre, petit à petit, très lentement. Ces mouvements, dans leur lente évolution, peuvent exprimer des pensées et des sentiments intenses tels que le mur psychologique épais entre deux êtres est progressivement détruit (...) On peut même supposer que la fameuse technique du « one scene one cut²⁰⁶ » a sans doute été inventée pour exprimer, dans sa pleine intensité, la tension psychologique régnant entre deux êtres qui s'approchent ainsi l'un vers l'autre.²⁰⁷ »

L'analyse du plan long que propose Satô concerne directement cette partie car elle souligne l'importance du déplacement des corps, de ce qu'il appelle les « rythmes de vie » des Japonais. On saisit, de par cette description, que le plan long naît aussi d'une culture. Mizoguchi aurait tourné en continuité en partie parce que les corps ne sont pas disposés aux fulgurances, et que c'est par une lente progression que s'expriment les sentiments. Pas d'étreintes ni de fuite, plutôt une succession de positions fragmentées.

Si la forme des films de Mizoguchi à partir de 1936 s'arrondit, que ses extrémités coupantes se recollent, il reste tout de même un montage interne au plan qui par les recadrages et par le mouvement des corps fragmente le déroulé du plan. La fragmentation n'est plus à l'échelle du film, mais persiste à beaucoup d'endroits à l'échelle de la composition visuelle des plans, et notamment son évolution. Dans l'extrait que l'on a observé juste au-dessus, il y a certes des moments de poses,

²⁰⁶ Le Japon moderne, à partir de Meiji adopte certains mots anglais dans le langage courant. Certains anglicismes étaient employés dans l'industrie cinématographique dont cette expression que Mizoguchi usait également.

²⁰⁷ Citation traduite et recueillie dans l'ouvrage de Daniel Serceau *Kenji Mizoguchi : un art de la condensation*. Daniel Serceau, *Kenji Mizoguchi : un art de la condensation*, op cit., p. 73.

des évolutions rythmiques et visuelles, mais cela restait tout de même assez fluide, travelling aidant. La scène qui va suivre s'organise de manière différente et appuie l'hypothèse de Satô

Dans *Les Sœurs de Gion*, Omocha séduit le patron du commerce de kimono. Elle voit en lui la possibilité d'obtenir de grosses sommes d'argent. Malheureusement, elle se trompe car en plus d'être une personne cruelle, abusant de son statut, il est un homme ridiculement grippe-sou. Ici se jouent la malice et le cynisme du cinéaste... Bref, ce qui intéresse dans cette scène est ailleurs. On disait qu'Omocha était avec le patron, assise sur le tatami près de l'entrée. Lui, est là pour régler les comptes de son employé qui avait offert un kimono à Omocha, par amour. Elle, se plaint qu'elle n'est pas populaire et que sans un protecteur elle ne peut s'offrir de vêtements. La discussion dévie, Omocha attire le patron dans ses filets, et l'intérêt bascule de l'étoffe à la geisha.

En effet, au bord de l'entrée, Omocha se lève et progresse vers le fond de la pièce²⁰⁸, accompagnée par un travelling arrière : premier grand mouvement. Elle s'installe à une table et invite Kudo (le patron) à la rejoindre. Ce dernier s'exécute et la conversation se poursuit : deuxième mouvement. Quand Omocha trouve une faille chez sa proie, elle passe de l'autre côté de la table, le touche, lui enlève son manteau : troisième mouvement. À cet instant, la caméra recadre par un court travelling avant, insistant de la sorte sur la proximité des personnages.



²⁰⁸ Augustin Berque rappelle que le *genkan* (le vestibule d'entrée) « est proprement une excroissance de l'espace intérieur en façade. (...) Comme le souligne Inoue, le *genkan* est fait pour accentuer l'impression d'accéder à l'intérieur, donc pour suggérer une dynamique. » Augustin Berque, *op cit.*, p. 137.



Par son déplacement, Omocha implique l'usage du travelling arrière et étire l'espace.

Le premier mouvement est intéressant car il relève de deux dynamiques. En premier lieu, Omocha attire Kudo vers le salon se trouvant au fond de la pièce. Passant de l'extérieur à l'intérieur, du monde des conventions au monde de l'intime, la geisha produit, au-delà du mouvement effectif du corps, une nouvelle dynamique relationnelle. Augustin Berque notait l'importance de l'*oku* (le fond) dans les rapports sociaux au Japon. L'*ura* (c'est l'*oku* de la maison) est le lieu où l'on fait les choses les plus intimes. Caché des regards extérieurs, on négocie, règle les problèmes, s'ouvre aux autres, transgresse les normes²⁰⁹... Omocha attend Kudo là où il peut céder.

Ensuite, avec ce déplacement Omocha étire l'espace. La caméra qui cadrerait les deux personnages sans espace autour installe une distance de plusieurs mètres, avec ce travelling, entre la geisha et Kudo. Cette distance, instaurée par Omocha produit l'effet d'un appel d'air, d'un souffle, que le patron veut ou doit combler. Cet espace vacant serait de l'ordre du chemin, du tracé qu'il doit d'emprunter. Il est le fil tendu du désir. Au moment où il s'assoit à table, la profondeur de champ devient l'espace vacant : nouveau basculement, nouveau mouvement. Le résultat produit beaucoup de sens. L'entrée est reléguée à la profondeur de champ, espace vide, boursoufflure inutile, qui ne cesse de rappeler que la barrière vient d'être franchit.

Le dernier mouvement, celui qui voit Omocha passer de l'autre côté de la table est suivi par la caméra. Omocha s'approche, à la manière d'une araignée qui s'apprête à dévorer sa proie,

²⁰⁹ Augustin Berque, *op cit.*, p. 136.

prisonnière de la toile (de ce plan qui vient de s'immobiliser). Mais elle enlève le kimono de Kubo, se lève, longe les bords internes du cadre, passe de l'autre côté en hors-champ... Pour filer la métaphore, l'araignée s'amuse, savoure sa victoire, tandis que l'homme d'affaires est seul, moucheron immobile en plein milieu du plan, buvant bêtement son verre de bière.



Omocha retire la veste de Kudo.

Ce plan est la démonstration que la mobilité des corps, la chorégraphie des personnages, est une expression primordiale dans le cinéma de Mizoguchi. L'impression est saisissante, comme s'il s'agissait d'un ballet, où chaque mouvement précisait narrativement la situation. De plus, on rejoint Satô sur la raison (parmi d'autres) qu'il donne à l'usage du plan long. Cette scène le démontre, car entre chaque mouvement de caméra (calqués sur les mouvements principaux des personnages) les cadres se stabilisent, trouvent un centre d'équilibre. Produisant ainsi une forte impression de montage à l'intérieur du plan et où chaque nouveau plan répond d'une modification de la dynamique.

c) Dire la vérité

Voir la scène : <https://www.youtube.com/watch?v=w497OJtsYxw&t=3225s>

La scène que l'on a choisi d'étudier se rencontre dans *L'Élégie d'Osaka*. Ayako vient d'accueillir l'homme qu'elle aime, filmé, on se souvient, avec ce mouvement complexe à la grue. Très vite, Ayako demande au jeune homme s'il veut encore l'épouser. Elle souhaite de tout son cœur devenir sa femme mais doit lui avouer la vie qu'elle mène. Assis autour d'une table, Susumu est prêt à entendre. Mais la nouvelle est trop dure²¹⁰. Celle qu'il a aimée, qu'il aimait il y a quelques instants devient une vulgaire prostituée à ses yeux. Acmé de la violence envers Ayako, émise d'un homme *a priori* aimant.

Le plan déterminant est celui qui survient juste après. L'homme est debout, dos à la caméra. Ayako lui fait face, tête baissée. Dans la profondeur de champ, ce qui a l'air d'être la chambre de la jeune femme, devient l'espace de sa peine. Elle se recule de son compagnon, s'agenouille à mi-distance entre lui et le fond. Se relève, continue d'évoquer ses remords et ses souffrances et se place au fond de la pièce, à genoux encore. Dans un dernier élan, elle traverse toute la pièce, plonge dans les bras de Susumu et l'implore de lui accorder son pardon, de se marier avec elle. Les deux tombent à genoux, mais Susumu n'est pas réceptif, tout est déjà détruit pour lui à tel point qu'il garde les mains dans ses poches.



²¹⁰ Pour rappel, c'est une femme de confort. Le terme le plus approprié pour cette situation serait « escort ».



Confession d'Ayako et déplacements dans le plan.

Ayako dessine une sorte de balancier de par ses mouvements dans ce plan presque fixe (il y a un très léger recadrage lorsqu'ils se mettent tous les deux à genoux). Et ce balancier, comme lors de l'exemple précédent, se compose de plusieurs pauses. Chaque pose marque un crescendo dans l'évolution des sentiments si bien qu'à la fin de la scène, l'excessivité d'Ayako sature complètement le plan. La caméra est fixée sobrement à un endroit, elle ne bougera presque plus, et ce sont les corps, au travers de leurs déplacements (ou leur immobilité), qui se chargent d'exprimer les enjeux de la scène. Ici, Ayako est déchirée entre le sacrifice qu'elle a fait pour sa famille et l'amour qu'elle porte à Susumu. L'espace qu'elle creuse avec Susumu actualise la honte qu'elle éprouve.

La violence de cette scène est sans égal. Si tout au long du film Ayako est victime d'une société patriarcale, on peut admettre que la violence naît d'hommes absolument médiocres. Ayako se détache, à la manière d'Omocha dans *Les Sœurs de Gion*, pour essayer de manipuler la gent masculine. Toutefois, à l'inverse d'Omocha, elle est amoureuse d'un homme plutôt bon. Alors, quand celui-ci tombe dans les travers de la société, ne comprend pas la situation et se rétracte, le monde s'effondre.

Dans cette partie, j'ai essayé de démontrer que le plan long et la distance de la prise de vue avec les personnages ouvraient l'espace. Les déplacements des personnages sont plus nombreux produisant un effet de circulation dans le plan. La chorégraphie dirigée par Mizoguchi est une manière de dire les sentiments internes des personnages.

2. 5 *L'éloge de l'ombre*

Il y a mille et une ombres dans les films de Mizoguchi. Qu'elles soient au sens figuré ou figuratives, le cinéaste des *Contes de la lune vague après la pluie* aura tout au long de son œuvre travaillé sur cette forme esthétique, éminemment cinématographique. Des ombres furent déjà mentionnées à plusieurs reprises au fil de ce mémoire, et il me semble pertinent dans cette dernière partie de prendre quelques libertés chronologiques pour traiter d'un motif qui couvre l'œuvre de Mizoguchi. Restant aux années 1930, cette partie sera l'occasion de revenir en détail sur certaines scènes des films de 1935.

Dans ce mémoire, certains extraits ont été étudiés en mobilisant un savoir relatif à la culture japonaise. Cette approche permet d'éclairer certains choix dont les motivations pourraient échapper

à un regard strictement occidental. C'est dans cette démarche que je vais rappeler brièvement l'ouvrage qui a donné le nom à cette partie *Éloge de l'ombre* écrit par Jun'ichirô Tanizaki et publié en 1933.

L'ouvrage de Tanizaki est un monument au Japon lorsqu'il s'agit de décrire le « beau ». Dans ces quelques pages, l'essayiste s'active à prouver que le Japon est un pays riche esthétiquement de par son usage de l'ombre, et je dirais même de la pénombre. Cet extrait donne un aperçu d'ensemble du contenu de l'essai : « Car un laque décoré à la poudre d'or n'est pas fait pour être embrassé d'un seul coup d'œil dans un endroit illuminé, mais pour être deviné dans un lieu obscur, dans une lueur diffuse qui, par instants, en révèle l'un ou l'autre détail, de telle sorte que, la majeure partie de son décor somptueux constamment caché dans l'ombre, il suscite des résonances inexprimables.²¹¹ »

Pour l'auteur, c'est par l'obscurité que se donne à apprécier l'esthétique au Japon. Tanizaki réfléchit sur les expériences quotidiennes comme les toilettes, l'hôpital, les séjours à l'hôtel... et estime que la pénombre est le meilleur moyen pour apprécier les choses de la vie. Même en s'abstenant d'établir tout lien direct avec l'ouvrage de Tanizaki, le spectateur des films des années 1930 de Mizoguchi se sera aperçu de l'extrême pénombre ambiante. Avant même de parler des ombres, il est important de rappeler que l'espace cinématographique de Mizoguchi est extrêmement contracté. Bien des plans, observés plus haut, sont écrasés par l'obscurité et il est vrai que les personnages évoluent souvent dans une lumière tamisée voire une pénombre. Mais la qualité de cette esthétique résulte aussi de ses clair-obscur, de ses jeux de formes délivrés par les rares sources de lumière.

Les ombres de personnages sont un des effets hautement expressifs du travail d'éclairage. Parfois, les ombres déforment les corps de manière inquiétante. Exemplairement dans *La Marche de Tokyo* mais aussi à de nombreuses reprises dans *Les Sœurs de Gion* où l'ombre des clients s'étire sur le mur d'entrée de la maison d'Omocha, que Paolo Bertetto décrirait sans doute « comme un double différentiel d'un double différentiel, comme un simulacre qui semble avoir incorporé le démoniaque²¹² » suivant son analyse de l'ombre qu'il donne de Marie dans *Metropolis*.

²¹¹ Jun'ichirô Tanizaki, *Éloge de l'ombre*, Verdier, Paris, 2011 p. 37

²¹² Cette citation s'inscrit dans une réflexion menée par Paolo Bertetto, considérant non pas l'image comme réaliste mais plutôt comme simulacre. L'image cinématographique est déjà un double différentiel du réel, et donc l'ombre dans un film est le double différentiel du double différentiel. Paolo Bertetto, *Le miroir et le simulacre : Le cinéma dans le monde devenu fable*, PUR, Rennes, 2015, p. 51.

Les ombres ont aussi un tout autre rôle, moins terrifiant. Celle de Kikunosuke fumant une cigarette à la fenêtre, projetée sur le mur et surplombant le corps frêle d'Otoku au tricot peut être interprétée de deux façons possibles : soit Kikunosuke écrase sa compagne et elle sera condamnée à vivre dans l'ombre de son amant, soit cette ombre (qui donne l'impression visuelle d'être le prolongement d'Otoku) serait finalement l'espace de leur amour, sorte de corps en commun, condamné à vivre caché, à vivre dans l'ombre. Deux autres, parmi les nombreux exemples qu'offre le corpus, ont pour rôle de souligner la narration, voire de faire événement.

a) Détails d'ombres dans *Les Coquelicots*

Deux plans feront l'objet d'une analyse dans cette partie. Le premier intervient après les dix premières minutes des *Coquelicots*. Fujio, une jeune bourgeoise occidentalisée est amoureuse de son précepteur Ono. Lors d'une discussion avec sa mère, le récit s'éclaircit : la mère veut que sa fille se marie avec Ono mais son défunt mari avait promis que Munechika serait le fiancé. Un peu à la manière du flash-back au début du film²¹³, les faits sont énoncés de sorte à fluidifier l'expérience du spectateur, mais dans cette scène la caméra reste statique et campe seulement quatre plans. Le plan principal de la scène est un plan fixe de tatamis, où les deux femmes se font faces de trois quarts.



Discussion entre Fujio et sa mère, détail d'ombre en profondeur de champ.

²¹³ Voir l'analyse page 21.

Le plan donne à voir plusieurs choses. Tout d'abord, la mère et la fille ne bénéficient pas du même éclairage. Fujio, malgré ses avances parfois gênantes, possède en elle l'amour naissant, la fraîcheur de la jeunesse. Tandis que la mère est une vieille bourgeoise, harpie et intéressée. Visuellement cette distinction de caractère est très marquée par l'éclairage, l'une baigne dans lumière et l'autre attire l'ombre. La plante et son ombre dans la profondeur de champ accentuent la figuration du double en inversant la structure lumineuse. Alors, le spectateur peut y voir une superposition des personnages. Le vase et son ombre pourraient symboliser la jeunesse de Fujio et la vieillesse de la mère, ou encore l'amour vivant de Fujio et la distance d'Ono, et peut-être enfin la présence d'Ono et l'absence de Munechika.

En écoutant la conversation mère-fille, le spectateur peut retranscrire ces différentes oppositions sur le décor à l'arrière-plan. Le regard s'insinue vers le vase selon une logique centripète. Et le détail lumineux de l'ombre soulignée en fond redouble la conversation à l'avant-plan. Elle dialogue avec elle, plus qu'elle n'en fait abstraction²¹⁴. Toutes les oppositions que j'ai mentionnées plus haut ne sont que les métaphores de ce que l'ombre est à la chose : une sorte de double réduit, « la réduction d'un volume sur une surface²¹⁵ » comme l'écrit Dominique Païni.

Voir le plan : <https://www.youtube.com/watch?v=nca0wboAAgk&t=2980s>

Un autre exemple dans *Les Coquelicots* fait événement par le détail d'une ombre. Un entremetteur vient chez le père de Sayoko pour lui annoncer qu'Ono refuse le mariage. La caméra qui filmait les deux hommes saute de la pièce à vivre à une chambre et cadre Sayoko en plan américain. Le spectateur voit la réaction de la jeune femme à l'écoute des explications. Les jambes de Sayoko accablée ne peuvent plus la supporter et l'obligent à se mettre à genoux. Dans un mouvement délicat, c'est toute sa peine qui s'exprime.

²¹⁴ Dans son ouvrage sur le détail en peinture, Daniel Arasse affirme que le détail se manifeste « comme un écart, une résistance par rapport à l'ensemble du tableau » Ainsi, le détail marque un arrêt dans la contemplation globale. Il invite le spectateur à, mentalement, découper le tableau. Or, dans l'exemple du vase, le détail s'inscrit dans un dialogue avec le tout ensemble. Daniel Arasse, *op cit.*, p. 6-7.

²¹⁵ Dominique Païni, *L'attrait de l'ombre*, Yellow Now, Crisnée, 2007, p. 7.



Basculement de l'ombre lorsqu'elle s'agenouille.

Pourtant, l'intérêt de ce plan n'est pas exactement son corps, mais plutôt un dérivé de son corps : son ombre. En effet, à l'origine du plan, l'ombre derrière Sayoko ne suscite aucun grand intérêt. Mais lorsqu'elle se baisse pour exprimer sa peine, l'ombre dans son dos passe devant elle. Cela s'explique par le fait que la lumière est placée proche du sol et qu'elle éclaire seulement la partie inférieure de la porte. C'est grâce à ce très léger glissement d'ombre que l'événement s'intensifie dramatiquement. L'ombre n'est pas le détail, car elle occupe une place majeure dans le cadre. Mais c'est le glissement de celle-ci qui est un détail. Le mouvement très léger d'une ombre qui bascule de gauche à droite du personnage produit l'effet d'un détail cinématographique.

Avec l'exploration de ces deux détails, on observe que ce qui fait événement dans les films de Mizoguchi est comme un frôlement. L'émotion naît dans le détail, dans de « micro-bouleversements » dissimulés sous un épais mélodrame. Par ailleurs, le metteur en scène de tous ces *monogatari* (contes) travaille les ombres également au sens figuré : les fantômes. La princesse des *Contes de la lune vague après la pluie* en est l'exemple le plus saillant. Néanmoins, on peut voir à l'ébauche certaines formes d'ombres dans les films des années 1930.

b) Le regard à la caméra

« Un seul regard venu de l'écran et posé sur moi, tout le film serait perdu²¹⁶ » Lorsque Roland Barthes écrit ceci, il suit cette thèse qui voudrait que « le regard à la caméra ait pour double effet de dévoiler l'instance d'énonciation dans le film et de dénoncer le voyeurisme du spectateur, mettant brutalement en communication l'espace de production du film avec l'espace de réception, la salle de cinéma, en faisant entre deux-deux disparaître l'effet-fiction.²¹⁷ »

Malgré ce soi-disant interdit, les regards-caméra sont nombreux (et divers) dans l'histoire du cinéma²¹⁸. En regardant l'objectif, le personnage établit un contact avec le spectateur. Ou du moins c'est la première impression. Par conséquent, le spectateur serait invité par le personnage à « participer » lui aussi à la fiction. Néanmoins, Marc Vernet suppose que le dialogue est condamné par l'indisposition de son interlocuteur²¹⁹. En effet, le spectateur ne peut répondre...

Le regard-caméra rappelle la présence du hors-cadre, cet espace qui n'appartient pas à l'espace fictif et qui se trouve au-delà du cadre²²⁰. Et que Bonitzer formule ainsi : « les spectateurs « sentiront » le tournage.²²¹ » Marc Vernet conclut qu'il est un regard creux, réduit à lui-même en

²¹⁶ Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*, Le Seuil, Paris, 1982, p. 282. Cité dans dans l'ouvrage de Marc Vernet. Marc Vernet, *op cit.*, p. 9.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 9.

²¹⁸ Marc Vernet répertorie différents types de regards caméra. Le regard comme annonciateur de flash-back, le regard de la star à son public du monde entier, le regard caméra qui exprime le rendez-vous manqué, ou encore le regard rêveur du personnage... *Ibid.*, p. 9-25.

²¹⁹ Il écrit : « une adresse au spectateur ou, pour nous en tenir à l'image, à un interlocuteur visiblement absent. » *Ibid.*, p. 12.

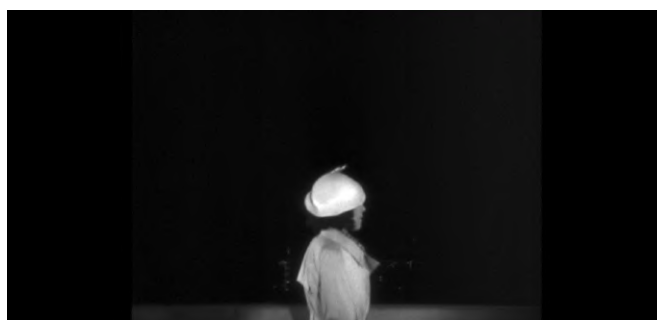
²²⁰ Marc Vernet parle de « mise en évidence de la présence de la caméra ». *Ibid.*, p. 2.

²²¹ Pascal Bonitzer, « Les deux regards », *Cahiers du cinéma* n°275, avril 1977, p. 41.

abolissant toute possibilité d'interaction. Ce qui se voit dans le regard à la caméra c'est l'invisible, l'ailleurs, la mort²²². Symboliquement, il ne reste plus que des ombres sur l'écran de cinéma. C'est probablement ce qui est à l'œuvre dans les deux derniers plans de *L'Élégie d'Osaka*.

Ayako se retrouve chez son père après s'être faite arrêter pour vol. Alors qu'auparavant elle n'était déjà pas la bienvenue, son arrestation anéantit l'honneur de la famille²²³. Après quelques échanges avec son frère et sa sœur, elle comprend qu'elle doit partir. La caméra de Mizoguchi la retrouve sur un pont, scrutant le fleuve. Le personnage du docteur que l'on n'avait pas vu à l'écran depuis longtemps apparaît et entame une courte discussion avec Ayako. Elle se conclut par le constat d'Ayako : elle est malade d'une maladie sociale, d'une maladie de la ville. Le docteur lui rétorque qu'il ne peut pas soigner le banditisme et s'échappe.

La caméra qui filmait en plan large les deux personnages de profil accompagne le départ d'Ayako par un travelling de gauche à droite. Pendant ce mouvement, la caméra se rapproche progressivement de la jeune femme et la devance. La caméra effectue un léger panoramique vers la gauche pour garder Ayako dans le cadre. Par ce mouvement d'arc de cercle, on passe d'un plan large de profil à un plan poitrine de face et cela pendant qu'Ayako marche. Puis, Mizoguchi coupe brutalement et raccorde de face. À ce moment, Ayako dépose son regard vers l'objectif tandis que la caméra effectue un travelling arrière (le travelling arrière annoncé dans la sous-partie a) 2.2). Ayako est plus rapide et elle s'engouffre dans l'œil cinématographique comme dans un trou noir. Le film se termine sur le visage en gros plan, et ce regard-caméra.



²²² *Ibid.*, p. 25.

²²³ Si la famille réagit ainsi c'est que l'honneur est de la plus haute importance. Une petite histoire de vol, sans même parler de prostitution, peut gâcher la vie d'une famille toute entière. Certes leur réaction est démesurée pour nous occidentaux mais elle est coutume au Japon. Par exemple, les rares prisonniers japonais pendant la Seconde Guerre mondiale étaient couverts de honte même s'ils étaient capturés inconscients : « il avait perdu sa dignité et il était « mort » à sa vie précédente. ». Ruth Benedict, *Le Chrysanthème et le sabre*, Picquier poche, Arles, 1995, p. 57.



Regard caméra après le raccord.

Il y a quelque chose de surprenant avec cet enchaînement de plans. Avec ce changement d'axe inhabituel, Mizoguchi place le spectateur dans une position inconfortable. L'étrangeté du raccord entraîne un « interdit » : le regard-caméra. En effet, le regard-caméra d'Ayako est un acte étranger au cinéma de Mizoguchi. Il est un des rares de son œuvre connu (Osen regarde peut-être l'objectif au début de *La Cigogne en papier* mais son regard est très ambigu). Cependant, ce regard-caméra n'a de surprenant que sa forme.

Tous les films de Mizoguchi des années 1930 se concluent par la mort de quelqu'un ou de quelque chose. Michiyo est séparée de l'être aimé et son visage s'efface en fondu enchaîné dans *La Marche de Tokyo* (1929). Osen devient folle dans *La Cigogne en papier* (1935). Oyuki laisse son amant s'échapper et après un fondu enchaîné, elle le regarde partir en barque dans *Oyuki la vierge* (1935). La fin des *Coquelicots* (1935) montre Munechika jeter le collier symbolisant l'amour de Fujio sur les rochers, frappés par les vagues. Dans *Les sœurs de Gion* (1936) Omocha a les jambes brisées, et le personnage d'Otoku meurt dans *Contes des Chrysanthèmes Tardifs* (1939).

Dans chacun de ces exemples les héroïnes des films de Mizoguchi sont victimes d'une catastrophe qui marque la fin de quelque chose (en plus du film). Dans *L'Élégie d'Osaka*, le personnage d'Ayako est à la rue, pour la deuxième fois. Mais surtout, le regard-caméra est

l'instance de mort du personnage d'Ayako²²⁴. En regardant l'objectif, elle met à mort l'espace fictif et son existence en tant que personnage²²⁵. Ce plan n'est plus que l'ombre du personnage d'Ayako.

Par ailleurs, on peut considérer que le regard qu'adresse Ayako aux spectateurs de la salle de cinéma est une accusation. Il n'est plus question d'Ayako mais d'une femme victime de la société qui s'interroge sur les raisons de son drame. Elle dit au docteur qu'elle est malade, d'une maladie incurable : celle de la ville. Un changement d'axe brutal, ajouté à ce regard-caméra, et c'est le point de vue qui bascule. Ayako n'est pas malade, la société l'est. Le spectateur est concerné, en tant que voyeur (on a eu l'occasion de noter certains plans qui mettent en scène le voyeurisme) il doit lui aussi s'interroger.

c) Les ombres comme souvenirs

Le dernier motif est tout à fait singulier dans le corpus. Il est impossible de savoir si cette forme a été récurrente dans les films qui ont précédé l'année 1935, mais ce qui est sûr, c'est que jamais elle ne sera reprise par la suite. Il est question des surimpressions à la fin de *La Cigogne en papier*. Les dernières scènes retrouvent le temps présent du film à savoir la gare où attendent Sokichi et Osen. Cette dernière fait un malaise et Sokichi (devenu médecin) se charge de la soigner. Il remarque avec effroi qu'il s'agit de la femme qui s'est sacrifiée pour lui et qu'elle est en train de mourir²²⁶.

Visage d'Osen à la gare.



²²⁴ Dans le même article Pascal Bonitzer écrit : « Cette « mortification » peut être brève, quasi-imperceptible, mais l'effet est celui d'une levée du masque, d'un bref dépouillement de la *persona*, où l'acteur se montre nu sous le regard d'un autre, qui n'est pas dans le film puisqu'il le dirige. » Pascal Bonitzer, « Les deux regards » *op cit.*, p. 42

²²⁵ Le « jeu est bloqué » pour Pascal Bonitzer. *Ibid.*, p. 44.

²²⁶ L'image sur le corps d'Osen nous indique qu'elle est déjà morte symboliquement. En effet le plan n'est que la répétition du même photogramme, produisant l'effet d'une photographie. Cette femme qui a tout donné, n'est même plus capable de donner du mouvement à l'image cinématographique.

Sauvée par les premiers soins de son ami d'autrefois, Osen va à l'hôpital. Sokichi lui rend visite mais il est déjà trop tard, Osen est devenue folle. Elle ne reconnaît pas celui qu'elle a chéri et les images des hommes qui l'ont détruite viennent la hanter en « multi-surimpression²²⁷ ». Les fantômes de son passé s'accumulent dans le plan. C'est littéralement l'ombre du souvenir que filme Mizoguchi par la surimpression.



Corps des bandits, incrustés en surimpression.

Les ombres qui surgissent dans le plan sont cette manière donner à l'espace présent, toute la complexité du souvenir. Contrairement, à l'ouverture du film qui présentait l'enchevêtrement des souvenirs dans un espace filmique lacunaire composé de sautes, de ruptures et d'incohérences, l'épilogue envisage la même chose mais dans l'unité du plan. Totale contradiction car si ces apparitions plates et sans volumes évoquent des espaces-temps différents elles participent aussi à rendre fluide le corps du film lui-même²²⁸. Les figures en surimpression se chevauchent, saturent le plan en plus de la mémoire d'Osen. L'espace devient instable, « globalement incertain, sans devant ni derrière²²⁹ ».

²²⁷ Formule empruntée à Marc Vernet. Marc Vernet, *op cit.*, p. 81-82.

²²⁸ Voir le chapitre « surimpression » dans *Figures de l'absence. Ibid.*, p. 70.

²²⁹ *Ibid.*, p.75.

Conclusion

Le cheminement qui a été donné par ce travail de recherche, voulait rendre compte des années d'expérimentations et d'affirmations du style de Mizoguchi. L'étude des films a permis d'éclaircir l'emploi récurrent du plan long dans la mise en scène de ses films des années 1930. Que cela soit par l'abandon progressif du découpage (atteignant une forme de radicalité avec *Contes des chrysanthèmes tardifs*), par l'usage de mouvements de caméra plus amples, en contenant le récit dans un espace homogène, ou des corps plus mobiles dans le plan. Il m'a été permis d'envisager l'espace sous deux angles différents et de mettre en évidence certaines formes particulières aux deux ensembles de films proposés.

On a eu l'occasion d'expliquer que les films de 1935 demeurent des œuvres fragmentés, lacunaires, parfois chaotiques. Et ce par l'utilisation du montage, par l'insistance des ellipses, l'immobilité des personnages ou encore des récits complexes où les espaces-temps s'enchevêtrent. Par ailleurs, les films qui suivaient se concevaient plutôt comme des œuvres homogènes, rondes. Plus proches des films de sa période mature, il est vrai. Toutefois, s'il est difficile de tirer des conclusions, qu'il vaut mieux privilégier la précaution, c'est sans doute en raison des nombreuses expérimentations et contradictions à l'œuvre dans ses films.

Certaines analyses, comme celle du hors-champ, a permis d'ouvrir des discussions sur l'emploi de ces espaces, qui gardent une part de mystère, dans les films de Mizoguchi. Malgré les avis contraires, j'ai proposé que le hors-champ était un espace de mort, suivant la définition qu'en donne Louis Seguin. Que le plan long, dans cette logique, s'inscrivait également dans une quête d'enfermement de ses personnages. Si les films de 1935 ont peut-être à voir avec l'éclatement, ceux de 1936 et le dernier de 1939 seraient de l'ordre de l'enfermement, interrogeant sans cesse la frontière du cadre.

Par ailleurs, à chaque analyse j'ai essayé de mettre le doigt sur ces micro-bouleversements, ces détails cinématographiques. Que ce soit le glissement d'une ombre sur un *shoji*, des mains dans des poches, l'image manquante d'un couteau ou encore un aparté dans le jardin, j'ai tenté de saisir des instants d'une grande fragilité pour témoigner du langage de Mizoguchi.

Ces recherches ont aussi permis d'entreprendre certaines réflexions sur l'organisation de l'espace en relation avec la culture japonaise. J'ai pu tout de même corréler l'ouvrage de Tanizaki avec l'esthétique des films de mon corpus dans la partie consacrée aux ombres. Et des choix de mise en scène pouvaient parfois bénéficier d'un éclairage d'ordre culturel lorsque l'on se référait aux textes de Barthes ou de Berque.

Si cette époque est définitivement le moment où Mizoguchi s'affirme en tant que cinéaste du plan long, qu'il trouve son style en disposant sa caméra à distance de ses personnages, que son travail de l'ellipse est en pleine élaboration, il est important de rappeler que le cinéma de Mizoguchi ne s'enferme pas dans son style. Si l'on élargit le corpus, on s'aperçoit que les deux films où le plan long est poussé à son extrême, sont *Contes des chrysanthèmes tardifs* et *Les 47 ronins* (dont la durée moyenne de chaque plan excède la minute et demie). Progressivement, la durée des plans va se stabiliser au niveau des films de 1936. L'exemple de *La Rue de la honte* (1956) dernier film du cinéaste prouve à bien des égards qu'il n'avait pas fini de remettre en question son approche formelle.

Ce film se place en contradiction avec ses chef-d'œuvres du début de cette décennie en refusant l'exotisme du *jidai-geki* (film en costume), en refusant de tourner en couleur comme ses deux films précédents de 1955, *L'Impératrice Yang Kwei-Fei* et *Le Héros sacrilège*, ou encore en usant davantage de gros plans. Cette réflexion que je me permets de soumettre, se veut comme une précaution lorsqu'on parle d'un cinéaste comme Kenji Mizoguchi.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrage sur le langage cinématographique :

BURCH Noël, *Une praxis du cinéma*, Gallimard, collection Folio/Essais, Paris, 1986, 256 p.

GAUDIN Antoine, *L'Espace cinématographique : Esthétique et dramaturgie*, Armand Colin, collection cinéma/arts visuels, Paris, 2015, 215 p.

AUMONT Jacques, *L'Œil interminable*, Éditions de la Différence, collection Les Essais, Paris, 2007, 345 p.

BAZIN André, *Qu'est ce que le cinéma ?*, Édition du Cerf, collection 7E ART, Paris, 1985, 372 p.

VERNET Marc, *Figures de l'absence : de l'invisible au cinéma*, Cahiers du cinéma/Éditions de l'Etoile, collection Essais, Paris, 1988, 130 p.

MOURE José, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, L'Harmattan, collection Champs visuels, Paris, 2000, 272 p.

SEGUIN Louis, *L'Espace du cinéma (hors-champ, hors-d'œuvre, hors-jeu)*, Ombres, collection Ombres/Cinéma, Toulouse, 1999, 123 p.

SIETY Emmanuel, *Fictions d'images : Essai sur l'attribution de propriétés fictives aux images de films*, Presses Universitaires de Rennes, collection Le Spectaculaire, Rennes, 2009, 158 p.

GARDIES André, *Le récit filmique*, Hachette, collection Contours Littéraires, Paris, 1993, 160 p.

DELEUZE Gilles, *Cinéma 1, L'image mouvement*, Éditions de Minuit, collection Critique, Paris, 1983, 297 p.

NACACHE Jacqueline, *Hollywood, l'ellipse et l'infilmé*, L'Harmattan, collection Champs visuels, Paris, 2003, 336 p.

BALÁZS Béla, *Le cinéma : Nature et évolution d'un art nouveau*, Payot, collection Petites Bibliothèques Payot, Paris, 2011, 368 p.

EPSTEIN Jean, *Le Cinéma du diable*, Préface, document numérique produit dans le cadre de la collection « Les classiques des sciences sociales » dirigé par Jean-Marie Tremblay, 2001, Québec, 80 p.

BONITZER Pascal, *Le champ aveugle. Essais sur le réalisme au cinéma*, Cahiers du cinéma, collection Petite Bibliothèque, Paris, 1999, 112 p.

BERTETTO Paolo, *Le miroir et le simulacre : Le cinéma dans le monde devenu fable*, Presses Universitaires de Rennes, collection Le Spectaculaire, Rennes, 2015, 203 p.

ROHMER Eric, *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, Ramsay, collection Ramsay Poche Édition, Paris, 1996, 179 p.

PAÏNI Dominique, *L'attrait de l'ombre*, Yellow Now, collection Motifs, Crisnée, 2007, 63 p.

RANCIÈRE Jacques, *La fable cinématographique*, Éditions du Seuil, collection Point virgule, Paris, 2016, 368 p.

SOURIAU Etienne (dir), *L'univers filmique*, Flammarion, collection Bibliothèque d'esthétique, Paris, 1953, 211 p.

Articles sur le langage cinématographique :

AUMONT Jacques, « Le point de vue », *Communications* n°38, 1983, p. 3-29.

SIETY Emmanuel, « Ce qui manque et ce qui reste : disparition, abandon, effacement », *Cinémathèque* n°14, automne 1998, p. 85-98.

BAZIN André, « Pour en finir avec la profondeur de champ », *Cahiers du cinéma* n°1, avril 1951, p. 17-23.

BONITZER Pascal, « Les deux regards », *Cahiers du cinéma* n°275, avril 1977, p. 40-46.

Ouvrages sur Mizoguchi :

SERCEAU Daniel, *Kenji Mizoguchi : un art de la condensation*, Série IV Esthétique et théories de l'image, Peter Lang, collection Regards sur l'Image, Bern/Berlin/Franckfort/New York/Paris/Vienne, 1997, 170 p.

VÊ-HÔ, *Mizoguchi*, Éditions Universitaires, collection Classiques du Cinéma, Paris, 1964, 192 p.

KIRIHARA Donald, *Patterns of Times : Mizoguchi and the 1930s*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin, 1992, 188 p.

SIMSOLO Noël, *Kenji Mizoguchi*, Cahiers du cinéma/Le Monde, collection Grands Cinéastes, Paris, 2007, 96 p.

YODA Yoshikata, *Souvenirs de Kenji Mizoguchi*, préface de Jean Douchet, filmographie par Tony Rains, traduit du japonais par Koichi Yamada, Bernard Béraud et André Moulin, Cahiers du cinéma, collection La petite bibliothèque, Paris, 1997, 160 p.

Articles sur Mizoguchi :

MASSON Alain, « Idées du plan », *Positif* n°557-558, juillet-août 2007, p. 9-12.

ZERNIK Clélia, « Mizoguchi et l'art de l'estampe Variations autour du portrait féminin », *Positif* n°557-558, juillet-août 2007, p. 42-44.

MASSON Alain, « L'intensité est silencieuse: Sur trois films de Mizoguchi », *Positif* n°396, février 1994, p. 48-53.

MASSON Alain, « Plans isolés de Mizoguchi », *Positif* n°717, novembre 2020, p. 110-113.

COHEN Robert, « Mizoguchi and Modernism : structure, culture and point of view », *Sight and Sound* n°47, printemps 1978, p. 110-118.

LEGRAND Gérard, « lumière, rituel, l'amour (les contes des chrysanthèmes tardifs) », *Positif* n°251, février 1982, p. 70-72.

KAUSCH Franck, « Au fond du dehors », *Positif*, n°557/558, juillet/août 2007, p. 17-20.

DANEY Serge, « L'art du basculement », *Libération*, 26 juin 1981, dans *La Maison cinéma et le monde, tome 2, Les années Libé 1981-1985*, POL, Paris, 2002, p. 301-303.

THIRARD Paul-Louis, « table ronde avec kenji mizoguchi », *Positif* n°237, décembre 1980, p. 17-25.

THIRARD Paul-Louis, « table ronde avec kenji mizoguchi (II) », *Positif* n°238, janvier 1981, p. 26-36.

HAZUMI Tsuneo, « Trois interviews de Mizoguchi », *Cahiers du cinéma* n°116, février 1961, p. 15-21.

Ouvrages et articles sur le cinéma japonais :

SATO Tadao, *Le cinéma japonais*, Tome 1, Centre Pompidou, collection Cinéma pluriel, Paris, 1997, 264 p.

BURCH Noël, *Pour un observateur lointain : forme et signification dans le cinéma japonais*, traduit de l'anglais par Jean Queval, Cahiers du cinéma/Gallimard, Paris, 1982, 396 p.

RICHE Donald, *Le Cinéma japonais*, préface Paul Schrader, traduit de l'anglais par Romain Slocombe, Éditions du Rocher, collection Documents, Paris, 2005, 402 p.

NIOGRET Hubert, « Quelques traces du cinéma muet du Japon », *Positif* n°492, Février 2002, p. 90-92.

Ouvrages sur le Japon :

BERQUE Augustin, *Vivre l'espace au Japon*, PUF, collection Espace et liberté, Presses Universitaires de France, Paris, 1982, 224 p.

BARTHES Roland, *L'Empire des signes*, Éditions du Seuil/Éditions Points, collection Essais, Paris, 2007, 176 p.

TANIZAKI Junichiro, *Éloge de l'ombre*, traduit du japonais par René Sieffert, Verdier, collection Littérature japonaise, Paris, 2011, 160 p.

BENEDICT Ruth, *Le Chrysanthème et le sabre*, préface de Jane Cobbi, traduit de l'américain par Lise Mécréant, Picquier poche, Arles, 1995, 360 p.

MISHIMA Yukio, *Le Japon moderne et l'éthique du samouraï : La voie du Hagakuré*, avant-propos de Kathryn Sparling, traduit de l'anglais par Émile Jean, Gallimard « nrf », collection Arcades, Paris, 1985, 154 p.

CALVEY Robert, *L'Histoire du Japon : De la Préhistoire aux enjeux contemporains*, Armand Colin, collection Mnémosya, Paris, 2003, 424 p.

Ouvrages esthétiques :

BACHELARD Gaston, *L'espace poétique*, Presses Universitaires de France, collection Quadrige, Paris, 1997, 220 p.

ARASSE Daniel, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Flammarion, collection Champs, Paris, 1996, 464 p.

HEIDEGGER Martin, *Remarques sur art-sulpture-espace*, Rivages poche, collection Petite Bibliothèque, Paris, 2009, 64 p.

MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, collection Folioplus philosophie, Paris, 2006, 160 p.

Corpus de films :

(emprunté sur le site de la cinémathèque française : <https://www.cinematheque.fr/cycle/kenji-mizoguchi-444.html>)

La Marche de Tokyo, Kenji Mizoguchi, 1929, Nikkatsu, durée 28 min,

<https://www.youtube.com/watch?v=qvVz3Loqf0w&t=7s>.

Réalisateur : Kenji Mizoguchi

Scénaristes : Shûichi Hatamoto, Chiio Kimura

Auteur de l'oeuvre originale : Kan Kikuchi d'après le roman "Tokyo koshin kyoku"

Société de production : Nikkatsu Corporation (Tokyo)

Directeur de la photographie : Tatsuyuki Yokota

Interprètes : Shizue Natsukawa (Orie), Reiji Ichiki (Nobuo Matsunami), Takaya Ito (Yasuda), Takako Irie (Sayuriko Fujimoto), Gunnosuke Kanahira (Saburo Kudo), Shunji Kanda (Yamano, le pianiste), Isamu Kosugi (Yukichi Sakuma), Bontarô Miake (Toshio Matsunami), Shôzô Nanbu (Shimazu), Taeko Sakuma (Natsuko Fujimoto), Koji Shima (Yoshiki Fujimoto), Eiji Takagi (Fujimoto, le père), Hisako Takihana (Sumie, la geisha), Suesaburo Sasai

La Cigogne en papier, Kenji Mizoguchi, 1935, Daiichi Eiga, durée 87 minutes, DVD, Carlotta/Allerton Films, 2008.

Réalisateur : Kenji Mizoguchi

Assistant réalisateur : Tatsuko Sakane

Scénariste : Tatsunosuke Takashima

Auteur de l'oeuvre originale : Kyoka Izumi d'après la nouvelle "Baishoku Kamonanban"

Société de production : Daiichi Eiga

Producteur : Masaichi Nagata

Directeur de la photographie : Minoru Miki

Cadreur : Haruo Takeno

Ingénieurs du son : Eiichi Mikura, Junichi Murota, Tsuneo Sayato

Directeur artistique : Yoshiji Oguri

Costumier : Sajiro Ogas

Interprètes : Isuzu Yamada (Osen), Daijirô Natsukawa (Sokichi Hata), Mitsusaburô Ramon (Ukiki), Genichi Fuji (Matsuda), Arata Shibata (Kumazawa), Mitsuru Tojo Amadani), Junichi Kitamura (Sakazuki no Heishiro), Shizuko Takizawa (Osode), Suisei Matsui (le narrateur), Eiji Nakano (le professeur)

Oyuki la vierge, Kenji Mizoguchi, 1935, Daiichi Eiga, DVD, durée 78 minutes, Carlotta/Allerton Films, 2008.

Réalisateur : Kenji Mizoguchi

Assistants réalisateurs : Tatsuko Sakane, Kôichi Takagi, Miyajirô Takahashi, Seikichi Terakado

Scénariste : Tatsunosuke Takashima

Auteur de l'oeuvre originale : Guy deMaupassant d'après le roman "Boule de Suif"

Adaptateur : Matsutaro Kawaguchi

Société de production : Daiichi Eiga

Cadreur : Kichishirô Uchisumi

Ingénieur du son : Junichi Murota

Compositeur de la musique originale : Kôichi Takagi

Directeurs artistiques : Shichiro Nishi, Yutaka Nishiyama, Gonshiro Saito

Costumier : Ozasa Shôjirô

Coiffeurs : Shigeko Ishii, Ishitarô Takagi

Monteur : Junkichi Ishigi

Directeur de casting : Minoru Miki

Interprètes : Isuzu Yamada (Oyuki), Komako Hara (Okin), Daijirô Natsukawa (shingo Asakura), Eiji Nakano (Kensuke Sadowara), Arata Shibata (Keishiro Yokoi), Yôko Umemura (Michiko Yokoi), Keiji Oizumi (Yoemon Kurachi), Kinue Utagawa (Ochie Kurachi), Toichiro Negishi (Sobee Gonda), Shizuko Takizawa (Osei Gonda), Yoshizuke Koizumi (Gisuke), Tadashi Torii (le colonel)

Les Coquelicots, Kenji Mizoguchi, 1935, Daiichi Eiga, durée 68 minutes, DVD, Carlotta/Allerton Films, 2008.

Réalisateur : Kenji Mizoguchi

Assistants réalisateurs : Tadashi Ichiji, Akira Sakamoto, Tatsuko Sakane, Jaruto Sato, Kôichi Takagi, Seikichi Terakado

Scénaristes : Haruo Takayanagi, Daisuke Ito

Auteur de l'oeuvre originale : Sôseki

Adaptateur : Daisuke Ito

Société de production : Daiichi Eiga

Producteur : Masaichi Nagata

Directeur de la photographie : Minoru Miki

Cadreur : Matsuo Tajima, Haruo Takeno, Matsuo Yoshikawa

Ingénieurs du son : Yasumi Mizuguchi, Itsuki Morita

Compositeur de la musique originale : Kôichi Takagi

Décorateurs : Goro Hisamitsu, Shichiro Nishi, Gonshiro Saito

Costumier : Rokusaburô Nakamura

Coiffeurs : Shigeko Ishii, Ishitarô Takagi

Monteur : Tatsuko Sakane

Photographe de plateau : Ennosuke Asada

Interprètes : Ichiro Tsukida (Seizo Ono), Daijirô Natsukawa (Hajime Munechika), Kazuyoshi Takeda (Kingo Kôno), Chiyoko Okura (Sayoko Inoue), Yukichi Iwata (Tomotaka Inoue), Kuniko Miyake (Fujio Kôno), Toichiro Negishi (Asai), Mitsugu Terajima (le père de Munechika),

Yoshizuke Koizumi (le propriétaire terrien), Yôko Umemura (la mère de Fujio), Ayako Nijo (Itoko),
Susumu Terajima (le père de Hajime)

L'Élégie d'Osaka, Kenji Mizoguchi, 1936, Daiichi Eiga, durée 69 minutes, DVD, Mk2, 2007.

Réalisateur : Kenji Mizoguchi

Scénaristes : Kenji Mizoguchi, Yoshikata Yoda

Auteur de l'oeuvre originale : Saburo Okada

Dialoguiste : Tadashi Fujiwara

Société de production : Daiichi Eiga

Producteur : Masaichi Nagata

Directeur de la photographie : Minoru Miki

Cadreur : Kunitarô Yoneyama

Ingénieurs du son : Hisashi Kase, Yasumi Mizuguchi

Compositeur de la musique originale : Kôichi Takagi

Monteur : Tatsuko Sakane

Interprètes : Isuzu Yamada (Ayako Murai), Seiichi Takegawa (Junzo Murai, le père de Ayako),
Chiyoko Okura (Sachiko Murai), Shinpachiro Asaka (Hiroshi Murai), Benkei Shiganoya (Sonosuke
Asai), Yôko Umemura (Sumiko Asai), Shizuko Takizawa (Mine Fukuda, la servante), Eitarô Shindô
(Yoshizo Fujino), Kunio Tamura (le docteur Yoko), Takashi Shimura (l'inspecteur), Kasuke
Koizumi

Les Sœurs de Gion, Kenji Mizoguchi, 1936, Daiichi Eiga, durée 69 min, DVD, Criterion/Janus Films, 2008.

Réalisateur : Kenji Mizoguchi

Assistant réalisateur : Kôichi Takagi

Scénaristes : Kenji Mizoguchi, Yoshikata Yoda

Auteur de l'oeuvre originale : Alexandre Kouprine d'après un roman

Société de production : Daiichi Eiga

Producteur : Masaichi Nagata

Directeur de la photographie : Minoru Miki

Ingénieur du son : Hisashi Kase

Monteur : Tatsuko Sakane

Interprètes : Isuzu Yamada (O-Mocha), Yôko Umemura (Umekichi), Benkei Shiganoya (Shimbei Furusawa), Eitarô Shindô (Kudo), Taizô Fukami (Kimura), Fumio Okura (l'antiquaire), Sakurako Iwama (Omasa Kudô), Namiko Kawajima, Reiko Aoi, Shizuko Takizawa

Contes des chrysanthèmes tardifs, Kenji Mizoguchi, 1939, Shochiku, durée 69 minutes, DVD, Mk2, 2007.

Réalisateur : Kenji Mizoguchi

Assistants réalisateurs : Taichirô Hanaoka, Tatsuko Sakane, Shôzô Tahara

Scénaristes : Matsutaro Kawaguchi, Yoshikata Yoda

Auteur de l'oeuvre originale : Shôfû Muramatsu d'après un roman

Société de production : Shôchiku Eiga Company (Tokyo)

Producteur : Shintarô Shirai

Directeur de la photographie : Yozô Fuji

Cadreurs : Susumu Fujiwara, Yasukazu Shimizu, Matsuo Tajima, Yûji Takeshita

Ingénieur du son : Ryûichi Shikita

Compositeur de la musique originale : Shirô Fukai

Chorégraphe : Kikuzô Otowa

Décorateurs : Hiroshi Mizutani, Dai Arakawa, Jôtarô Kikukawa

Maquilleur : Seiji Yamaguchi

Coiffeurs : Rikizo Inoue, Yoshiko Kimura, Ishitarô Takagi

Monteur : Koshi Kawahigashi

Conseillers artistiques : Nanboku Kema, Shôhachi Kimura

Photographe de plateau : Katsutoshi Endô

Interprètes : Shôtarô Hanayagi (Kikunosuke Onoue), Kokichi Takada (Fukusuke Nakamura), Gonjurô Kawarazaki (Kikugorô Onoue V), Ryôtarô Kawanami (Eiju Dayu), Kinnosuke Takamatsu (Matsusuke Onoue), Jun'nosuke Hayama (Kanya Morita), Tamitaro Onoue (Tamizô Onoue), Ichirô Yuki (un homme dans la salle d'attente), Kômei Minami (Shintomi), Jinichi Amano (un onnagata),

Haruo Inoue (un acteur), Minpei Tomimoto (un homme dans la salle d'attente), Nobuko Fushimi (Eirtû, une geisha), Kikuko Hanaoka (Onaka, une geisha), Fujiko Shirakawa (Okiku, une geisha), Yoneko Mogami (Otsuru, la fille de Genshun), Yoshie Nakagawa (la vieille servante de la maison de thé), Hisano Nishi (la tante de Otaku), Junko Kagami (une servante), Hisano Yamato (une servante), Haruko Tagawa (la nourrice), Atsuko Shibata (la première geisha), Fumiko Akimoto (la seconde geisha), Mitsue Kuniharu (la troisième geisha), Kimiko Shirotae (Onnazumô), Kakuko Mori (Otoku), Yoshiaki Hanayagi (Tamijirô Onoue), Benkei Shiganoya (Genshun, le masseur), Akira Shima (le manager de Kakuza), Hideo Nakagawa (l'oncle de Otoku), Kiyoshi Makino (Enzaburô Jitsukawa), Kazuyoshi Tachibana (l'apprenti de Kikunosuke), Akio Isono (un jeune homme), Tokusaburo Arashi (Shikan Nakamura), Yôko Umemura (Osata), Haruko Yanagido, Makoto Matsushita, Kitada Hiroshi

Déclaration sur l'honneur

Je, soussigné Quentin Lepetitdidier, déclare avoir rédigé ce travail sans aides extérieures ni sources autres que celles qui sont citées. Toutes les utilisations de textes préexistants, publiés ou non, y compris en version électronique, sont signalées comme telles. Ce travail n'a été soumis à aucun autre jury d'examen sous une forme identique ou similaire, que ce soit en France ou à l'étranger, à l'université ou dans une autre institution, par moi-même ou par autrui.

31 août 2022

RÉSUMÉ

Ce travail de recherche porte sur l'organisation de l'espace dans les films de Mizoguchi des années 1930. L'hypothèse proposée consiste à décrire une évolution stylistique forte à partir de 1936. Il abandonne le champ-contrechamp, le gros plan, et plus globalement le découpage qui composait ses films fragmentés de 1935, pour un cinéma du plan long. L'enjeu est d'étudier les répercussions de ce virage formel quant à l'espace cinématographique de ses œuvres.

Malgré le peu de films préservés de cette époque, l'échantillon qu'il reste offre beaucoup de clés pour comprendre l'œuvre tardive de Mizoguchi. Mais aussi pour observer une des étapes d'expérimentation les plus stimulantes de sa carrière. Ce travail s'appuie sur de nombreuses analyses formelles et invite le lecteur à se plonger dans l'espace mizoguchien. La particularité réside ici dans ce que l'on pourrait appeler la « micro-analyse » à savoir une pratique de l'analyse en détail. Cet exercice s'accorde à un art qui se donne par le frôlement, le détail, la retenue.

Mots clés : espace, organisation, fragmentation, plan long, basculement, mouvement, détail.

