

Université de Montréal

*Le plan-séquence chez Kenji Mizoguchi*

Par  
Ly, Hieu-Thong

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de maîtrise  
en études cinématographiques

Avril 2012

Copyright Hieu-Thong Ly, 2012

PAGE D'IDENTIFICATION DU JURY

Université de Montréal

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques  
Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé :

*Le plan-séquence chez Kenji Mizoguchi*

Présenté par :

Ly, Hieu-Thong

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Olivier Asselin  
Président-rapporteur

Marion Froger  
Directrice de recherche

Peter Rist  
Membre du jury

## RÉSUMÉ

Cette recherche porte sur le langage cinématographique (ou mode de représentation) adopté par Mizoguchi en contraste avec le style classique hollywoodien. Notre hypothèse est que le refus de Mizoguchi de recourir au découpage classique et au gros-plan procurerait au spectateur une expérience de perception qui tendrait à se rapprocher de celle vécue par un spectateur de théâtre ou le témoin d'une action se déroulant dans notre monde physique.

Mizoguchi a débuté son métier au début des années 1920. Le cinéma japonais venait tout juste de prendre la voie d'un art nouveau en quittant son statut de simple captation de spectacles théâtraux. L'industrie cinématographique japonaise était alors en incubation marquée par diverses influences occidentales. Nous nous pencherons plus particulièrement sur les questions stylistiques à partir du moment où le cinéma japonais s'engageait dans le parlant en imitant le style classique hollywoodien. Ce cinéma dominant devenait une norme que Mizoguchi décida de ne pas suivre pour préférer un style caractérisé par des plans-séquences. Ce style plus « neutre » et « objectif » allait être encensé par Bazin après la guerre au moment où ce dernier découvrit notamment Welles et Wyler.

À partir de plusieurs extraits filmiques, nous analysons le plan-séquence mizoguchien comme substitution à une série de plans rapprochés qui se serait imposé normalement avec le style classique hollywoodien. Et ce, afin de discuter des enjeux de réalisme et de théâtralité soulevés par Bazin.

**Mots clés** : plan-séquence, langage cinématographique, *Hollywood classical style*, réalisme, théâtralité.

## ABSTRACT

This research focuses on the film language (or mode of representation) chosen by Mizoguchi in contrast to the Hollywood classical style. Our hypothesis is that Mizoguchi's refusal to resort to traditional cutting and close-up would give the viewer an experience of perception that would tend to be get closer to the one experienced by a stage audience or viewers witnessing an action taking place in our physical world.

Mizoguchi made his entry into the profession in the early 20s. At that time, Japanese cinema just recently became a new art by leaving its status of a mere capture of theatrical performances. The Japanese film industry was being incubated with various Western influences. We will focus specifically on stylistic issues from the moment the Japanese cinema engages in talkies by imitating the Hollywood classical style. This dominant style became a standard practice which Mizoguchi decided not to follow to prefer sequence-shots. The long takes style was to be later praised by Bazin for its neutrality and objectivity when he discovered Welles and Wyler after the Second World War.

Through analysis of film excerpts, we compare Mizoguchi's sequence-shots with cutting that would usually take place with the Hollywood classical style. This is to discuss the issues of realism and theatrics raised by Bazin.

**Key words** : sequence-shot, film language, *Hollywood classical style*, realism, theatrics.

## NOTES

Les citations qui apparaissent dans cette recherche ont été retranscrites telles quelles dans la langue employée par l'ouvrage consulté, que ce soit le français ou l'anglais. Nous n'avons donc effectué aucune traduction pour ne pas risquer de trahir une nuance qui se perd un tant soit peu dans toutes traductions. En ce qui concerne les ouvrages japonais, nous nous sommes limités à ceux qui ont été republiés en anglais ou en français. En y tirant des citations, il s'agissait pour nous de ne pas effectuer une deuxième traduction d'un propos formulé originalement en japonais. Par exemple, les témoignages du scénariste Yoshikata Yoda sont retranscrits ici en français, parce que ses *Souvenirs de Kenji Mizoguchi* sont disponibles en Occident en français seulement. Quant aux propos du critique et historien Tadao Sato, ils sont cités en anglais.

Le japonais moderne inclut plusieurs mots anglais dans l'usage courant. De là, l'industrie cinématographique japonaise a adopté plusieurs termes anglais, dont « cameraman » qui désigne généralement le directeur-photo. L'expression « one-scene-one-cut » a aussi été adoptée par l'industrie et fut d'ailleurs souvent employée par Mizoguchi lui-même.

## REMERCIEMENTS

Mes reconnaissances vont d'abord à Mme Marion Froger, directrice de la présente recherche. Mme Froger fut une guide précieuse depuis le début de ma maîtrise, dès l'étape de la scolarité alors que je ne m'étais pas encore arrêté sur un sujet.

Qu'il me soit permis de remercier M. Claude R. Blouin, un grand passionné et grande référence du cinéma japonais qui a partagé ses vastes connaissances.

Mes pensées vont également à M. Olivier Asselin (notamment pour son encadrement des étudiants aux cycles supérieurs), et M. Peter Rist, un grand assidu des festivals de cinéma.

## TABLES DES MATIÈRES

INTRODUCTION .....	1
1. Mise en contexte de l'œuvre de Mizoguchi dans la transition au parlant au Japon....	2
2. Objectif, méthodologie, corpus et hypothèse de travail.....	9
3. Bref historique de la littérature occidentale consacrée à Mizoguchi .....	10
CHAPITRE 1 : MIZOGUCHI DANS UNE ÉVOLUTION DU LANGAGE	
CINÉMATOGRAPHIQUE .....	13
1.1 Le style hollywoodien classique établi par David Bordwell .....	13
1.2 Le langage cinématographique des films japonais du muet des années 1920 jusqu'au parlant de la fin des années 1930 .....	18
1.3 Un rappel de l'évolution du langage cinématographique d'André Bazin.....	23
1.4 Une critique de l'évolution de Bazin par Bordwell .....	25
1.5 Commentaires personnels sur les textes de Bazin et de Bordwell.....	28
CHAPITRE 2 : ESTHÉTIQUE ET PSYCHOLOGIE DU PLAN-SÉQUENCE	
CHEZ MIZOGUCHI .....	32
2.1 Le plan-séquence mizoguchien comme préservation du point de vue théâtral .....	32
2.2 Liberté de vision et réalisme .....	33
2.3 Préservation du jeu des acteurs et de l'espace scénique/ludique .....	40
2.4 Point de vue tendant vers le plan-tableau .....	43
CHAPITRE 3 : ANALYSE FORMELLE DES EXTRAITS FILMIQUES.....	46
3.1 Les limites de notre analyse formelle .....	46
3.2 Portrait du découpage dans l'ensemble de la filmographie de Mizoguchi .....	49
3.3 La vue d'ensemble d'une scène et l'ocularisation spectatorielle.....	58
3.4 Préservation de l'espace pour une continuité de monde, préservation du temps pour vivre l'attente.....	69
3.5 Ambiguïté et incertitude sur une action, un refus de visibilité .....	87

CHAPITRE 4 : VALIDATIONS PAR TÉMOIGNAGES ET SYNTHÈSE.....	100
4.1 Ce qu'en disent les principaux collaborateurs .....	100
4.2 « Montage interdit » et perception du spectateur.....	103
4.3 Préservation du jeu continu des acteurs .....	106
4.4 Processus de création axé sur le tournage.....	108
4.5 Une expérience s'approchant de la perception au théâtre.....	110
4.5 Réalisme.....	112
CONCLUSION ET RÉOUVERTURE.....	116
1. En guise de conclusion de la présente étude.....	116
2. D'autres pistes pour une réouverture .....	122
BIBLIOGRAPHIE .....	125



## INTRODUCTION

Le cinéma de Mizoguchi est notamment connu pour la longue durée de ses plans et pour son refus du gros-plan. On remarque particulièrement dans les films réalisés entre 1936 et 1947 cette obstination qu'avait Mizoguchi à filmer des scènes de tension dramatique en ce qu'on appelle d'ordinaire un « plan-séquence » plutôt que de recourir au champ-contrechamp, et, plus généralement, au découpage classique avec ses variations d'échelle de plan.

Mizoguchi fut interrogé à plusieurs reprises par ses propres collaborateurs et par des critiques sur son choix du plan-séquence. Il donna toujours la même réponse brève qui tourne autour du désir de ne pas casser le jeu des comédiens, de préserver une tension qui se construit entre les comédiens avec la durée de la prise.<sup>1</sup>

De prime abord, le cinéma de Mizoguchi serait à l'opposé de celui d'un cinéaste comme Robert Bresson. On se souvient que Bresson cherchait à faire un cinéma qui se devait d'être en rupture avec le théâtre filmé. Rappelons que le *cinématographe* de Bresson consistait, dans un premier temps, à fragmenter le monde; le cinéaste capture sur pellicule les êtres et les choses par leurs parties séparables. Il isole ces parties afin de recomposer ou reconstruire le monde au montage. Pour Bresson, l'acte de création passe par ce travail de recomposition à partir des prises de vues fragmentaires. Quant à Mizoguchi, même s'il n'a pas théorisé sa pratique dans un ouvrage, il semble s'être donné pour principe de capter le drame dans son ensemble insécable, d'où son recours à ces plans-séquences filmés avec une caméra distante des sujets. Et si Bresson réduit ses acteurs à des automates qui récitent de brèves répliques enregistrées en postsynchronisation, Mizoguchi favorise de longs jeux enregistrés en son direct.

Bien entendu, les réponses qu'a fournies Mizoguchi en entrevues, et de même que les témoignages de ses collaborateurs, ne peuvent être aussi satisfaisantes qu'un ouvrage de réflexions comme *Notes sur le cinématographe* de Bresson. L'explication succincte

---

<sup>1</sup> Outre les témoignages du scénariste Yoshikata Yoda et du chef-opérateur Kazuo Miyagawa, on peut mentionner plusieurs entrevues dont celle accordée à Hazumi Tsuneo pour la chaîne radio NHK en 1950.

que donne Mizoguchi sur la préservation de la tension entre les acteurs ne justifie pas à elle seule l'utilisation du plan-séquence. Comme contre-exemple, on peut penser à Louis Malle, Maurice Pialat ou Costa-Gravas (pour ne prendre que des cas français) qui ont toujours tourné en plan-séquence, mais qui coupent au montage en sélectionnant les meilleurs segments. Dans de tels cas, le plan-séquence n'est plus alors une fin esthétique, mais une technique de tournage pour préserver la tension.

Nous pouvons nous poser la question suivante : sur le plan esthétique, Mizoguchi concevait-il le cinéma comme un art qui se place en continuité avec le théâtre? Par « continuité », nous désignons l'opposé de cette rupture que cherchaient à établir les formalistes russes et Robert Bresson.

Prenons un cas dichotomique tout français : alors que Robert Bresson cherchait à démarquer l'art cinématographique du théâtre, Marcel Pagnol, d'abord homme de théâtre utilisait le cinéma comme moyen de « mettre en conserve » ses pièces de théâtre. Pour Pagnol, « Le cinéma est un art mineur, au service de l'art majeur qu'est le drame »<sup>2</sup>. Quant à Mizoguchi, la forte présence du patrimoine théâtral et littéraire dans sa filmographie, et l'importance qu'il a accordée au jeu de l'acteur nous incitent à faire un rapprochement avec Pagnol. Nous en venons à nous demander si, au final, Mizoguchi ne faisait pas ce qu'on a longtemps reproché à Pagnol : envisager le cinéma comme la simple mise en œuvre d'un drame dont l'essence résidait dans le texte et le jeu des acteurs.

### **1. Mise en contexte de l'œuvre de Mizoguchi dans la transition au parlant au Japon**

L'œuvre de Mizoguchi s'étend de 1923 à 1956 et comporte 33 films encore existants. La quasi-totalité des films réalisés durant les années 20 sont perdus, tout comme la moitié des 18 films produits durant la décennie 30, et de même que quatre films réalisés dans la première moitié de la décennie 40. La filmographie à partir de 1946 est intacte, soit 17 films. Parmi les films existants, on peut distinguer une rupture en

---

<sup>2</sup> Pagnol, *Cinématurgie de Paris*, p. 31.

1936, année à partir de laquelle Mizoguchi délaisse le découpage classique et le gros-plan. C'est à partir de cette année-là que plusieurs historiens parlent de « période mature » dans la filmographie de Mizoguchi. La méthode du *one-scene-one-cut* atteint une rigueur marquante avec *Conte des chrysanthèmes tardifs* en 1939 et *Les 47 ronins* en 1941. Puis, à partir de 1948, Mizoguchi revint partiellement vers un découpage plus conventionnel, proche des normes influencées par le cinéma américain.

### **Mise au point historique sur l'industrie cinématographique japonaise des années 20**

Il faut tout d'abord rappeler que le théâtre occupait une telle place auprès du peuple japonais que, de l'arrivée du cinématographe sur l'archipel en 1897 jusqu'aux années 20, cette technique fut mise au service du spectacle théâtral et n'a pas pris la voie d'un art nouveau aussi rapidement qu'en Occident. À ce titre, Donald Richie écrit<sup>3</sup> qu'à la différence du public occidental, le public japonais percevait le cinéma comme une nouvelle forme de théâtre et non comme une nouvelle forme de photographie. Le cinéma japonais avait donc un retard au niveau du langage cinématographique par rapport à ce qui se faisait en Occident. Quoi qu'il en soit, Joseph Anderson et Donald Richie écrivent<sup>4</sup> qu'en 1917 les films japonais sont sur le point de devenir finalement une forme d'art. À ce moment, le Japon émergeait comme une nation moderne; il régnait dans le pays une atmosphère révolutionnaire. Les films plus sophistiqués de l'Occident étaient très présents sur les écrans japonais, et l'industrie cinématographique japonaise va chercher à rivaliser les produits occidentaux.

On se rappelle que vers la fin de la Première Guerre mondiale, le cinéma américain imposa son hégémonie partout dans le monde. S'il est vrai que la présence hollywoodienne était moins dominante sur les écrans nippons que sur ceux de n'importe quel autre pays, il demeure que l'industrie cinématographique japonaise allait tout de même subir les influences du géant hollywoodien. Déjà, les studios japonais fonctionnaient avec une structure verticale. Ils utilisaient des pellicules importées et

---

<sup>3</sup> Richie, *A Hundred Years of Japanese Film*, p.22.

<sup>4</sup> Anderson & Richie, *The Japanese Film, Art and Industry*, p.41.

dépendaient entièrement des appareils américains et français.<sup>5</sup> Dans les années 20, ces studios vont calquer les méthodes du modèle américain. L'historien Donald Kiriwara va jusqu'à dire que peu de cinémas nationaux dans le monde ont cherché à intégrer le mode de production hollywoodien comme l'a fait l'industrie japonaise dans ses années de formation.<sup>6</sup>

Les studios importaient non seulement des technologies occidentales, mais également du personnel formé dans les compagnies étrangères et en particulier américaines. Plus encore, les studios envoyaient en Occident des représentants pour étudier des techniques.

Durant la deuxième moitié des années 10, les succès de Sessue Hayakawa<sup>7</sup> comme « matinee idol » à Hollywood amenèrent plusieurs Japonais à tenter leur chance en Californie. Parmi eux, on peut examiner, à titre d'exemple, le cas de Thomas Kuriwara. Formé dans les productions de Thomas H. Ince comme technicien, Kuriwara tenait aussi quelques rôles de méchants dans les véhicules de Hayakawa et de William S. Hart. À son retour au Japon en 1920, Kuriwara fut embauché par la Taikatsu en tant que réalisateur. La pensée générale était que les artisans formés à l'étranger, et particulièrement Hollywood, avaient des compétences supérieures. D'autres acteurs et techniciens japonais ayant percé à Hollywood connurent également une carrière de réalisateur à leur retour au pays. On peut mentionner Yutaka (Jackie) Abe et de même que Henry Kotani et Frank Tokunaga qui conservèrent leur prénom occidental.

---

<sup>5</sup> À titre d'exemple, au début des années 1920, la Nikkatsu utilisait exclusivement des caméras françaises. Dès 1930, les caméras américaines *Bell&Howell* constituaient le standard demandé par les opérateurs japonais, les *Debrie-Parvo* se plaçaient alors au deuxième rang. Concernant les pellicules, on établit qu'en 1924, Eastman était le fournisseur de la totalité des stocks de négatifs. Les compagnies anglaises et allemandes fournissaient les stocks de positifs. Fuji Photo Film Co. ne fut fondée qu'en 1934, mais il reste qu'en 1935, encore 78% des pellicules utilisées étaient américaines.

<sup>6</sup> La popularité des films américains auprès du public japonais dans les années 20 et le degré d'adoption des méthodes hollywoodiennes par les studios ne font pas l'unanimité auprès des historiens. Par exemple, Joseph Anderson et Donald Richie, dans leur *The Japanese Film, Art and Industry*, et ainsi que Noël Burch, dans son *To a Distant Observer* paru en 1979, parlent d'abord d'une réticence du public japonais à adopter l'américanisation entamée principalement par la Shochiku. Toutefois, nous retenons les conclusions de Kiriwara pour ses arguments et les chiffres à l'appui. De plus, Richie, dans son récent *A Hundred Years of Japanese Film*, délaisse quelque peu ses conclusions de jadis et rejoint modérément Kiriwara.

<sup>7</sup> Découvert par Thomas Ince, Hayakawa est la première star asiatique d'Hollywood. Le succès de *The Cheat* de Cecil B. DeMille fit de lui une icône des drames romantiques de la deuxième moitié des années 1910.

Donald Richie aime rappeler dans ses ouvrages le manifeste de la Shochiku en 1920 : « The main purpose of this company will be the production of artistic films resembling the latest and most flourishing styles of the Occident cinema; it will distribute these both at home and abroad... »<sup>8</sup> Par ailleurs, Richie rapporte aussi qu'Ozu était fier de dire qu'au moment de son embauche par la Shochiku en 1922, il n'avait vu probablement que trois films japonais.<sup>9</sup>

Après l'important séisme de 1923 qui rasa de nombreux studios, les distributeurs américains ont bien entendu profité de la situation pour augmenter leur part de marché. Le public japonais leur répondit favorablement. Suite à la reconstruction (certes rapide) de leurs installations, les studios japonais cherchèrent à reprendre leurs parts perdues. C'était là, selon Donald Kirihara<sup>10</sup>, une des raisons pour imiter les films américains.

Les films américains étaient étudiés par les artisans japonais pour leur « look » fort apprécié du public japonais. Il fallait faire les choses à la manière des Américains pour ravir leur public. Outre la presse et le public qui vantaient les produits hollywoodiens techniquement plus achevés, on trouve plusieurs témoignages d'artisans japonais qui enviaient les films hollywoodiens. Kirihara a notamment relevé celui d'une vedette de la Shochiku qui affirmait en 1924 s'inspirer du jeu des acteurs américains parce que ses confrères japonais ne pouvaient jouer des scènes d'action et donnaient une allure ridicule au drame.<sup>11</sup> Quant au réalisateur Frank Tokunaga, il se plaignait de la lenteur du rythme et du jeu inexpressif dans les films japonais.<sup>12</sup>

Ouvrons une parenthèse pour rappeler un fait regrettable pour les historiens en ce qui concerne le cinéma japonais des premières décennies. C'est cette pratique de disposer des pellicules lorsqu'un film avait atteint sa vie utile et n'avait plus de potentiel commercial. L'industrie cinématographique japonaise n'a pas développé aussi

---

<sup>8</sup> Anderson & Richie, *The Japanese Film, Art and Industry*, p.41, et Richie, *A Hundred Years of Japanese Film*, p.38.

<sup>9</sup> Richie, *A Hundred Years of Japanese Film*, p. 54.

<sup>10</sup> Kirihara, *Pattern of Time, Mizoguchi and the 1930's*, p.51.

<sup>11</sup> Relevé dans : "Japanese Films Too Stilled for New Type of Audience" *JA*, 17 juin 1924, p.1.

<sup>12</sup> Relevé dans: "Sees Future for Japanese Moving Pictures in America" *JA*, 30 juillet 1924, p.1.

rapidement qu'en Occident une culture de la conservation. Outre les pertes causées par le nitrate inflammable qu'a également connues l'Occident, les bobines japonaises des premières décennies sont également passées au travers de nombreux séismes. Moins d'une dizaine de films réalisés avant 1920 existent encore dans une forme complète. Parmi la production de la décennie 20, on retrouve au plus une quarantaine de films. La filmographie de Mizoguchi ne fait pas exception à cette situation, comme déjà mentionné plus haut.

### **Le « classical style/editing/model » de Hollywood**

À Hollywood même, et ce en parallèle avec le succès planétaire des films américains, les studios entrent dans une phase de maturité. En d'autres mots, l'émergence de Hollywood comme leader mondial est accompagnée d'une standardisation de son mode de production. David Bordwell situe l'année 1917 comme une date charnière où le mode de production atteint le niveau d'organisation qu'on connaît aujourd'hui, c'est-à-dire par la division des tâches et la hiérarchie dans le processus de création. Toujours selon Bordwell, l'année 1917 voit également l'adoption rigoureuse par l'ensemble de la production d'un style narratif qui était jusqu'alors en développement, ce style est identifié aujourd'hui comme le « classical style/editing/narrative model »<sup>13</sup>. Pour Bordwell, on peut lier le style classique aux conditions de production de manière encore plus précise que ce qui était déjà généralement reconnu. En effet, Bordwell va jusqu'à affirmer que la subdivision d'un film en plans et scènes constitue les traces de la division dans le processus de travail. C'est donc un style et une méthode de tournage qu'Hollywood adopte. Et ce modèle classique servira de référence pour les cinémas nationaux à travers le monde, dont le cinéma japonais.

---

<sup>13</sup> L'origine comme telle de ce qu'on appelle le découpage classique est discutable; d'une part il y a Griffith et Hollywood, et d'autre part il y a des précurseurs européens notamment les danois. Cependant, nous ne nous mêlons pas à ce débat. Notre propos ici est qu'Hollywood s'est standardisé avec ce modèle, et du fait de son succès, l'a établi comme référence.

## Le parlant au Japon

Comme on le sait, le cinéma parlant demanda de plus importants investissements. Si ces hausses de coûts trouvaient facilement justification en Occident par de nouveaux potentiels au box-office découlant d'un plus large éventail de spectateurs, la situation était plus compliquée au Japon. Le cinéma japonais fonctionnait sur de plus petites marges de profit et n'avait pas alors une pratique de financement auprès de banques qui était comparable à ce qui se faisait en Occident.

À ces difficultés d'ordre financier, il y avait la forte voix des *benshi* (sorte de bonimenteur) au sein de l'industrie. Les *benshi* avaient acquis durant le muet un statut de vedette; les meilleurs d'entre eux devenaient l'attraction principale qui faisait déplacer les foules. Kirihara affirme même que, dans certains cas, le public venait entendre le *benshi*, et le film était relégué au rôle d'accompagnement. Toujours selon Kirihara, les *benshi* influençaient la conception des films. Le scénario, la mise en scène et le montage se faisaient avec l'idée qu'un *benshi* sera présent lors de la projection pour fournir toutes les explications nécessaires.

Les *benshi* ont cherché activement à préserver leur raison d'être et ont ainsi retardé le passage au parlant.<sup>14</sup> Alors que les États-Unis et l'Europe de l'Ouest voient la disparition des films muets dès 1931, le Japon continua à en produire jusqu'en 1938. La majorité des films parlants projetés au Japon dans la première moitié de la décennie 30 sont bien entendu étrangers. En 1935, les productions japonaises étaient aux trois quarts muettes. En 1936, 259 salles sur un total de 1627 ne montraient encore que des films

---

<sup>14</sup> Dans son plus récent ouvrage *A Hundred Years of Japanese Film*, Donald Richie apporte une nuance en écrivant à la page 20:

« From the Western perspective, it could be said that the *benshi* delayed the cinematic development of narrative in Japan. However, this line of thought is valid only if one believes that the development of narrative was a natural development of the film and that there were no other alternatives. Actually, as Japanese film itself indicates, there were.

In the West, cinema was evolving into a self-sufficient narrative. It seemed the most practical and efficient way to entertain increasingly sophisticated audiences. A series of short clips gave way to lengthier, more coherent stories. The audience's involvement in more detailed stories increased attendance. It was thus possible to find in the narrative film the most suitable cinematic form if the industry required films to be quickly and cheaply made.

In Japan, however the perception of narrative was different. It was the *benshi* and not any self-contained cinematic narrative which made sense to the audience.”

muets.<sup>15</sup> Selon Joseph Anderson et Donald Richie<sup>16</sup>, c'est le succès des films parlants étrangers sous-titrés qui a poussé les studios japonais à produire des films parlants.

### Mizoguchi et le parlant

Mizoguchi réalise l'un des tout premiers films parlant japonais en 1930 avec *Le pays natal*. Ce film est en fait l'une des quatre premières tentatives (peu convaincantes) de la firme Nikkatsu avec deux systèmes de son enregistrés sur disque, l'un développé par Masao Tojo et l'autre par Yoshizo Minagawa. Les technologies japonaises de son-sur-disque étaient bien inférieures aux systèmes de son-sur-film (ou son optique) des Américains et des Allemands. Quoi qu'il en soit, à partir de 1930, Mizoguchi alterne films muets et parlants. En 1935, il réalise son dernier muet (*Osen, la cigogne de papier*), et enchaîne avec *Oyuki*<sup>17</sup> et *Les coquelicots*<sup>18</sup>, deux films parlants comportant un découpage semblable à ce qui se faisait à Hollywood. À titre de comparaison, Ozu, Naruse et Shimizu, certes tous les trois plus jeunes que Mizoguchi, réalisent leur premier parlant qu'en 1936<sup>19</sup>.

Notre étude ne traitera pas de la période muette de Mizoguchi. Ce n'est pas tant à cause du peu de films muets ayant survécu qui rend l'étude difficile, mais parce qu'une confrontation entre le plan-séquence et le découpage classique tire plus aisément sa pertinence lorsqu'on a affaire au cinéma parlant, et ce d'autant plus avec la particularité des films muets japonais de par leur structure narrative volontairement ambiguë à cause de la présence des benshi.

Quoi qu'il en soit, mentionnons que Mizoguchi fait partie de ces cinéastes qui ont certes oeuvré durant le muet, mais ont accueilli le parlant à bras ouvert et ont fait le saut

---

<sup>15</sup> Chiffres exacts avancés par Burch dans *To the Distant Observer*, p.146. Ces chiffres se vérifient avec les statistiques fournies par *Cinema Year Book of Japan, 1936-1937* (Tokyo : Sanseido, 1937) et reproduites par Kirihara dans *Pattern of Time*.

<sup>16</sup> Anderson et Richie, *The Japanese Film, Art and Industry Expanded Edition*, p.72.

<sup>17</sup> Une transposition de *Boule de Suif* de Maupassant dans le Japon durant la guerre de Seinan en 1877.

<sup>18</sup> Un film dont le récit et les thèmes peuvent nous faire croire qu'il s'agit d'une œuvre de Ozu.

<sup>19</sup> Dans le cas d'Ozu, il a certes réalisé un film sonore en 1932, mais on considère généralement *Un fils unique* (1936) comme son premier parlant à cause de la réussite technique.



dès que l'opportunité leur en a été offerte. Celui qu'on considère comme le plus important collaborateur de Mizoguchi, le scénariste Yoshikata Yoda, écrit dans ses souvenirs : « [Mizoguchi] rejetait les artifices du muet. Il ne pouvait se réaliser pleinement que par le film parlant. »<sup>20</sup>

## **2. Objectif, méthodologie, corpus et hypothèse de travail**

Il est de mise de clarifier ce que nous entendons par « plan-séquence ». Un terme qui se trouve dans le titre de la présente étude. En se penchant sur les définitions données par de purs théoriciens, on trouve chez Christian Metz l'idée d'un segment autonome composé d'un plan unique qui « expose à lui seul un épisode de l'intrigue ». Metz avance donc qu'un plan-séquence traite de toute une scène en un seul plan. Il précise que c'est l'unité d'une action qui donne au plan son autonomie. Pour leur part, David Bordwell et Kristin Thompson se limitent à parler d'une scène (unité de temps et lieu) traitée en un seul plan. Ils ajoutent que c'est « généralement un plan long », sans toutefois donner de repère quantitatif.

Dans la pratique, il est rare de trouver un plan qui couvre toute une scène (unité de temps et lieu) ou toute une séquence (action complète), même chez Mizoguchi! De plus, distinguer l'unité de la séquence est un exercice difficile. Cette difficulté fut notamment reconnue par Jacques Aumont et Michel Marie qui écrivent finalement dans leur *Dictionnaire théorique et critique du cinéma* : «...généralement on parle de plan-séquence dès qu'un plan est suffisamment long. »<sup>21</sup>

Le terme plan-séquence dans son usage commun désigne donc une longue prise, mais qui ne couvre pas nécessairement toute une séquence. La terminologie anglaise de « one-scene-one-cut » est donc très restrictive bien qu'elle soit celle employée par les Japonais (dont Mizoguchi lui-même dans ses entrevues). La terminologie « long take » permet un usage plus général, car il n'implique pas la couverture complète de l'unité de

<sup>20</sup> Yoda, *Souvenirs de Kenji Mizoguchi*, p.39. Nous reviendrons sur cette citation au chapitre 4.

<sup>21</sup> Aumont, Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, p.157.

la scène. Nous introduisons pour notre étude la notion de « non-découpage » afin de rester à un niveau de généralité qui nous évite de commettre un abus de langage.

Nous aurons pour premier objectif de comparer la pratique de Mizoguchi dans sa période mature avec les codes de représentation cinématographique hollywoodiens que l'industrie japonaise a adoptés avec le parlant. Autrement dit, il s'agira de dégager les caractéristiques des plans-séquences chez Mizoguchi en contraste avec le découpage classique découlant des pratiques hollywoodiennes. Par la suite, nous pourrons démontrer que le langage cinématographique adopté par Mizoguchi rapproche ses images filmiques de l'art théâtral. Autrement dit, il y aurait similitudes entre d'une part l'image mizoguchienne et d'autre part la vue d'une scène de théâtre.

Notre hypothèse principale est que la lecture (ou plutôt la spectature) d'un plan-séquence mizoguchien par le spectateur de cinéma est une expérience qui s'approche de celle vécue par un spectateur de théâtre. Une telle vue des actions procure un réalisme, car elle s'approche également du point de vue réel qu'un témoin quelconque peut avoir des événements impliquant de tierces personnes dans notre monde physique.

Notre méthodologie se décline essentiellement en deux étapes. Dans un premier temps, nous revisitons les idées lancées par André Bazin dans son texte fondateur *L'évolution du langage cinématographique*. Ce texte est un point de départ pour explorer la question du style qu'abordent Jean Mitry et David Bordwell. Dans un deuxième temps, nous allons faire l'analyse formelle d'extraits de films de Mizoguchi en dialoguant avec les enjeux théoriques mis de l'avant dans la première partie. Il s'agira d'y voir ce que le style non découpé de Mizoguchi apporte en matière de réalisme.

### **3. Bref historique de la littérature occidentale consacrée à Mizoguchi**

L'Occident a découvert Mizoguchi dans les années 50 à travers les nombreux prix consécutifs remportés au Festival de Venise. Le lieu et l'époque aidant, de jeunes critiques français (qui allaient plus tard former la *Nouvelle Vague*) vont faire de

Mizoguchi un de leurs « auteurs » fétiches. Mizoguchi fit donc l'objet de commentaires en France dès la fin des années 50 avec des articles de Jacques Rivette, Alexandre Astruc, Jean Douchet et Philippe Demonsablon. De l'autre côté de la Manche, on retrouve dans la revue *Sight and Sound*, quelques articles introductifs par Joseph L. Anderson et Donald Richie.

Les premières monographies apparaissent dans les années 60 sous la plume de Vê-Hô (63), Michel Mesnil (65), et Peter Morris (67). Ces survols s'intéressent surtout aux thèmes fétiches de l'œuvre de Mizoguchi qui tournent toujours autour de la dignité des femmes dans la société japonaise.

C'est en 1979, dans *To the Distant Observer, Form and Meaning in the Japanese Cinema* de Noël Burch qu'on retrouve une première étude esthétique de Mizoguchi (et du cinéma japonais en général). Désormais, ce seront surtout les esthéticiens américains qui se pencheront de manière élaborée sur le cas de Mizoguchi. David Bordwell écrit l'article *Mizoguchi and the Evolution of Film Language* dans le collectif *Cinema and Language* publié en 1983. Ce collectif inclut également deux autres contributions sur Mizoguchi, l'une écrite par Noël Burch et l'autre par Donald Kiriara. Ce dernier a consacré une thèse au cinéaste qu'il publie en 1992 sous la forme d'une monographie intitulée *Patterns of Time, Mizoguchi and the 30's*.

Mizoguchi fait aujourd'hui l'objet d'innombrables articles et monographies qui s'attardent en majorité sur les thèmes de ses films plutôt que sur la forme de son cinéma. Parmi les exceptions, on peut mentionner : *Kenji Mizoguchi : Un art de la condensation* que Daniel Serceau a écrit dans la série *Esthétique et théories de l'image* de la collection *Regards sur l'image*. Et en 1996, dans son *Picturing Japaneseness, Monumental Style, National Identity, Japanese Film*, Darrell William Davis analyse notamment deux films de Mizoguchi pour leur forme.

Nous avons également consulté deux des rares ouvrages japonais consacrés à Mizoguchi à être traduits : D'abord, *Souvenirs de Kenji Mizoguchi* du scénariste

Yoshikata Yoda qui fut le plus proche collaborateur de Mizoguchi pendant plus de vingt ans. L'ouvrage est la traduction d'un recueil de souvenirs initialement publiés dans la revue *Eiga Geijutsu* dans les années 1960. Ensuite, *Kenji Mizoguchi and the Art of Japanese Cinema* (1982) de Tadao Sato, le plus célèbre des critiques/historiens japonais.

# CHAPITRE 1

## MIZOGUCHI DANS UNE ÉVOLUTION DU LANGAGE CINÉMATOGRAPHIQUE

Ce chapitre est une mise en contexte historique de ce que Burch appelle le « mode de représentation » et ce que Bordwell appelle le « style ». Nous visons donc à mettre la période mature de Mizoguchi dans la conjoncture d'une certaine « évolution du langage cinématographique », et ce afin de saisir dans son contexte le choix de Mizoguchi au milieu des années 1930 de se détourner des normes en vigueur pour établir son style caractérisé par les longs plans et la caméra distante.

Tout d'abord, faisons une brève révision du style classique hollywoodien tel qu'établi par une référence en la matière. Ensuite, nous allons préciser quelques particularités du cinéma japonais des années 1920 et 1930.

### **1.1 Le style hollywoodien classique établi par David Bordwell**

Le projet de David Bordwell qui a abouti à la publication de *The Classical Hollywood Cinema, Film Style & Mode of Production to 1960* est très certainement l'étude la plus valable et rigoureuse sur le cinéma hollywoodien à propos du langage cinématographique. La grande valeur que nous prêtons aux conclusions de Bordwell et son équipe repose sur une méthodologie scientifique digne des sciences naturelles que les auteurs ont employée dans leur analyse des objets-films.

À la différence de Bazin, Bordwell ne fait pas reposer les différents styles qu'il a identifiés sur une courbe d'évolution. Pour Bordwell, il y a surtout un modèle dominant dont certains cinéastes préfèrent se démarquer. Il identifie toutefois une « période primitive » suivie d'une « période de transition » qui s'étend de 1909 à 1916. Le modèle classique est donc en place dès 1917. À partir de cette année-là, et ce jusqu'en 1960, il

ne sera plus question de changement, mais d'ajustements divers. Ainsi, l'arrivée du parlant ne constitue pas pour Bordwell un tournant.

Faisons maintenant un bref rappel du style classique. Il s'agit du *analytical editing* qui guide l'attention du spectateur avec une série de plans de différentes échelles. Une scène débute pour la plupart du temps par un *establishing shot* qui met les personnages dans un contexte spatial et temporel. À mesure que les personnages interagissent, des *cuts-in* (inserts) guident le spectateur vers des détails procurant les informations utiles à la compréhension du récit. Le *cut-in* peut aussi incarner une ocularisation subjective d'un personnage. Quant au *cutaway*, il offre un plan sur un élément nouveau qui vient se joindre aux personnages présentés préalablement dans l'*establishing shot*. Le *reestablishing shot* est généralement employé au besoin pour rappeler aux spectateurs les relations spatiales entre les différents éléments. La fragmentation en différents plans implique un *continuity system*, ceci revient à des règles de raccords tels les concepts de *eyeline match*, *frame cut*, etc.

Le concept de continuité implique également une structure de nature temporelle : c'est-à-dire une chaîne causale reliant les scènes. Toutefois, cette structure de causes et effets sort du cadre de la présente recherche. Retenons seulement que, d'après Bordwell, une scène se termine généralement sur une portion de l'espace : une réaction faciale ou un objet significatif qui fournit une transition à la scène suivante.

Le champ-contrechamp et plus généralement le *cross-cutting* (montage alterné) forment la figure emblématique du *analytical editing* dont la finalité est de faciliter la compréhension du récit par le spectateur. D'une part, il y a l'idée d'un *editing* dit invisible ou transparent au service de la fluidité narrative, exigeant ainsi le minimum d'effort de la part du spectateur. D'autre part, il y a le concept de narration omniprésente où le meilleur point de vue spatial et temporel est donné au spectateur; autrement dit, le modèle procure généralement au spectateur l'ubiquité.

Outre au souci de clarté narrative, et comme mentionné en introduction, le style classique est aussi intimement lié aux conditions de production d'un système industriel. Par ailleurs, dès la fin des années 10, les monteurs avaient développé des méthodes pour corriger les erreurs survenues au tournage. Ainsi Bordwell note :

*There were economic and stylistic rationales for this heavily edited découpage : a conception of the realistic quality film militated against the long take (which was more susceptible to error); editing permitted personnel to adjust the product in final stages of production; continuity cutting was seen as the chief narrational means for manipulating space and time. Given the centrality of editing within the classical paradigm, the coming of sound represented a threat. For both economic and stylistic reasons, the option of editing had to be preserved. The task became that of inserting sound into the already existing model of filmmaking. The immediate result was the standardization of multiple-camera filming.*

*Multiple-camera shooting was the dominant studio practice from 1929 to 1931, and shows how hard American filmmakers worked to maintain the classical model of film style.<sup>1</sup>*

C'est cette continuité entre le muet et le parlant qui différencie d'une part Bordwell, et d'autre part Bazin et ses confrères Roger Leenhardt et Alexandre Astruc. En effet, ce groupe de critiques que certains appellent la *nouvelle critique française* distinguait clairement découpage et montage. La période parlante est caractérisée par le découpage analytique au service des dialogues qui remplaça le montage expressionniste et symboliste du cinéma muet.

À partir de maintenant, pour des fins de clarté, nous employons la même distinction terminologique effectuée par la *nouvelle critique*. Le « montage » durant le muet rassemble des fragments disparates alors que le « découpage » subdivise une unité spatiotemporelle en plusieurs plans/vues d'échelle différente.

---

<sup>1</sup> Bordwell & al., *The Classical Hollywood Cinema, Film style & Mode of Production to 1960*, p. 305.

Bordwell concède qu'avec le parlant les plans se sont quelque peu allongés pour couvrir les dialogues. Mais le cinéma américain n'a pas subi de retour momentané aux longs plans-tableaux immobiles en raison des difficultés de mixage ou l'appareillage trop lourd. (Ce fut là une régression rencontrée par les cinémas européens.) Ce que l'allongement des plans dans les films hollywoodiens a occasionné c'est un surcroît de recadrage; ce qui revient à dire : un surcroît de mouvements de caméra. Le recadrage était la principale solution pour préserver la centralité des personnages qui, à la longue, se déplaçaient. (L'alternative au recadrage était le « frame cut »). Bordwell précise qu'après 1929, un plan sur six comporte au moins un mouvement de recadrage.<sup>2</sup>

La profondeur de champ choisie était également liée au mode de production. En effet, le choix d'une étendue donnée de champ net pouvait être motivé par un souci d'économie dans la construction des décors d'arrière-plan. De plus, une profondeur de champ restreinte — et donc sélective — concourait avec le découpage à guider l'attention du spectateur vers un élément d'information précis. Bordwell remarque que, de manière générale, l'étendue du champ net diminue au fur à mesure que le cadre se resserre sur les sujets. Formulé autrement, le champ net se rétrécit au fur à mesure que le plan devient un gros-plan. Certes cette tendance découle d'un principe photographique lié à l'ouverture du diaphragme, mais il reste que les artisans d'Hollywood ont construit les images de leurs films de cette manière. Les plans d'ensemble, de par leur raison d'être de mise en contexte spatiale, comportent souvent un champ net étendu. Quant aux gros-plans, les détails sont davantage isolés par une profondeur de champ restreinte. Par exemple, les plans cadrés sur le visage des personnages ont toujours un arrière-plan flou.

Concernant les longueurs de focales, Bordwell écrit que le 50 mm était le standard jusqu'à la Deuxième Guerre. À partir de 1950, le 35 mm était devenu la norme. Et en 1959, le 50mm était presque mis de côté.

Pour terminer ce survol du style classique hollywoodien, précisons quelques nuances qui existent dans ce procédé industriel. D'un côté, le plan américain (jusqu'aux

---

<sup>2</sup> *The Classical Hollywood Cinema, Film style & Mode of Production to 1960*, p. 51.



genoux) avait une certaine faveur auprès des artisans hollywoodiens, car il permettait la plus grande économie de montage (ou devrait-on plutôt dire découpage). Mais d'un autre côté, dès 1914, les artisans hollywoodiens concevaient le découpage également comme une manière d'ajouter de la variété et de l'intérêt à une scène, et ce sans qu'il y ait nécessairement des raisons de changer de cadrage. Bordwell a relevé dans des guides de construction de scénario les deux extraits suivants :

*The close-view has no rival for breaking dangerously long scenes in a manner so natural and potential that oftentimes it makes a brilliant presentation of something that would in all probability have become tedious.*<sup>3</sup>

*Main scenes must not be too long. If they threaten to be so, they must be broken up by close-ups or [cutaways].*<sup>4</sup>

Ainsi donc, pendant une certaine période, les *cuts-in* ont également servi à augmenter le tempo. Cependant, Bordwell écrit qu'après 1917, les scénaristes prônaient l'usage des plans rapprochés dans un but narratif plutôt que rythmique. Il a relevé dans un manuel d'écriture de scénario datant de 1921 deux directives quelque peu contradictoires. On peut d'abord y lire :

*Occasionally the close-up is used to break-up a sequence that would be too long and monotonous where the action therein contained shown in one lengthy and sustained long-shot.*<sup>5</sup>

Mais ailleurs dans le guide, lorsque l'auteur parle de l'usage des *close-ups*, on peut lire :

*...to show a close, detailed view of that which is not sufficiently clear or which*

---

<sup>3</sup> Philips, Henry Albert, *The Photodrama*, Larchmont, New-York: Stanhope-Dodge Publishing Co., 1914, p.60.

<sup>4</sup> Peacocke, Leslie, « *Logical continuity* » in *Photoplay*, 11, no.5 (April 1917), pp. 111-14.

<sup>5</sup> Palmer, Frederick, *Palmer Plan Handbook*, Palmer Institute of Authorship, Los Angeles, 1921, p.101

*lacks emphasis in a more distant and general scene. In the case of a human face, it is occasionally necessary or desirable to show the details of expression, conveying an emotion.*<sup>6</sup>

## **1.2 Le langage cinématographique des films japonais du muet des années 1920 jusqu'au parlant de la fin des années 1930**

Au sujet du style des films des années 1920, on retrouve dans les travaux d'historiens deux forces en présence. D'un côté, il y avait une volonté d'imiter le cinéma hollywoodien, et d'un autre côté, il subsistait dans les films cette différence qui était une possible ambiguïté narrative engendrée par la présence du *benshi* dans le processus de production.

L'influence des *benshi* dans le langage cinématographique reste difficile à cerner, et est sujette à de grandes controverses auprès des historiens et esthéticiens. D'ailleurs, Noël Burch a causé beaucoup de remous lorsqu'il a suggéré que les *benshi* allaient jusqu'à raconter des récits contredisant le récit originalement proposé par le réalisateur.

Les deux thèses les plus opposées sont celles de Noël Burch et Donald Kiriara. Burch cherche surtout à convaincre que les films japonais restaient malgré tout bien différents des films occidentaux alors que Kiriara croit à une forte intégration du style et des modes de production hollywoodiens.

En ce qui concerne Donald Richie, si ses écrits des années 1960 s'approchent quelque peu des propos de Burch, son plus récent ouvrage, *A Hundred Years of Japanese Film* (publié en 2001), se colle davantage aux conclusions de Kiriara.

---

<sup>6</sup> Palmer, Frederick, *Palmer Plan Handbook*, Palmer Institute of Authorship, Los Angeles, 1921, p.100.

Bordwell<sup>7</sup> s'est également intéressé à la question. Selon lui, malgré la présence des *benshi*, le cinéma japonais, des années 1920 jusqu'au début des années 1930, était aussi autonome sur le plan narratif que les films de n'importe quel autre pays. Pour Bordwell, les films japonais demeuraient toujours compréhensibles en l'absence d'un *benshi*; ils étaient simplement moins « excitants ». Bordwell cite en exemple un film de 1922 dans lequel l'influence du *benshi* se révèle par de longs plans et l'absence d'intertitres. Mais selon Bordwell, le découpage est résolument hollywoodien par les *establishing shots*, les champs-contrechamps et les raccords divers. Dès 1928, il serait commun de trouver des films adoptant entièrement le style hollywoodien au niveau de la scénographie (*staging*) de l'éclairage et des positions de caméra.

Si Hollywood était la principale influence, ce n'était néanmoins pas la seule. Des courants européens ont également marqué le cinéma japonais en cette période de tâtonnements stylistiques. En ce qui concerne plus précisément Mizoguchi, on peut mentionner qu'en 1923, durant sa première année à titre de réalisateur, il avait réalisé *L'âme et le sang*, un film expressionniste inspiré du *Cabinet du Docteur Caligari*. En 1929, durant la crise économique, Mizoguchi réalisa *La symphonie de la grande ville*, un film sur la lutte des classes dans le courant *Keiko-eiga* (cinéma de gauche). Ce film, comme tous films *keiko*, fut détruit par le gouvernement militaire dans sa répression de la gauche. Il faut aujourd'hui se fier aux témoignages de l'époque. Anderson et Richie<sup>8</sup> affirment, sans toutefois préciser leur source, que Mizoguchi avait utilisé un montage dynamique inspiré des formalistes russes pour créer des contrastes. Quant à Tadao Sato, il cite un commentaire du critique Iida Shinbi paru dans le *Kinema Junpo* du 21 septembre 1929 dans lequel ce dernier parle de montage qui met en contraste les riches et les pauvres. Shinbi ajoute: « The montage has a direct impact on the viewer, allowing the director to convey succinctly that which is difficult to say. »<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Bordwell traite du cinéma japonais des années 20 dans *Ozu and the Poetics of Cinema*, Chapitre 2 : *Backgrounds*, p.19.

<sup>8</sup> Dans *The Japanese Film, Art and Industry*, p.68.

<sup>9</sup> Cité par Sato dans *Kenji Mizoguchi and the Art of Japanese Cinema*, traduit par Brij Tankha, p.44.

De cette période muette, nous retenons surtout une différence de pratique entre les deux plus importants studios : la Shochiku et la Nikkatsu. Richie<sup>10</sup> rapporte que la Nikkatsu produisait surtout des drames shinpa avec des acteurs venus du théâtre et tournés dans des décors théâtraux, alors que la Shochiku tournait en extérieur avec de jeunes acteurs sans passé théâtral. En ce qui concerne plus directement le style, Yoda témoigne la différence de pratique suivante : « ...il y avait alors deux courants fondamentaux dans la cinématurgie. L'un voulait trouver l'unité de la construction scénique au niveau du plan, l'autre au niveau de la séquence. »<sup>11</sup>

En se basant sur ce témoignage, Kirihara avance que la Shochiku, sous la supervision de Shiro Kido à partir de 1924, mettait l'emphase sur la dissection des scènes en des plans statiques. Selon lui, cette directive serait un point de départ du style qu'a adopté Ozu pour le reste de sa carrière passée entièrement à la Shochiku. Mizoguchi, qui était employé par la Nikkatsu de 1922 à 1932, devait, selon Yoda, se soumettre comme tous les autres réalisateurs au style scène-par-scène imposé par le studio. Yoda raconte que les scénaristes de la Nikkatsu avaient instruction d'étudier la construction dramatique des films comme *Underworld* (1927, Von Sternberg), *The Docks of New York* (1929, idem), *The Love Parade* (1929, Lubitsch), *À nous la liberté* (1931, Clair) et *It Happened One Night* (1934, Capra)<sup>12</sup>. Les scénaristes avaient comme devoir d'analyser les scènes de ces films et de les classer en « scènes d'exposition », « scènes d'intérêt », « évènements brusques », « évolution négative », « apogée », « périgée » et « conclusion/fermeture »<sup>13</sup>. Il fut demandé aux scénaristes de considérer ces scènes comme des éléments de base dans la construction des scénarios.

---

<sup>10</sup> Dans *A Hundred Years of Japanese Film*, p.51.

<sup>11</sup> Yoda, *Souvenirs de Kenji Mizoguchi*, p.38.

<sup>12</sup> Liste de films cités par Yoda à la page 39 de ses *Souvenirs*. Mais Kirihara, dans son rappel des propos de Yoda, a omis le film de Frank Capra. Cette omission découlerait probablement du doute de Kirihara sur la mémoire de Yoda. En effet, *It Happened One Night* pourrait paraître anachronique dans cette liste de films que Minoru Murata de la Nikakatsu a demandé aux scénaristes de visionner. Il reste que le film de Capra pouvait très bien faire partie des leçons de Yoda qui était avec la Nikkatsu jusqu'en 1934.

<sup>13</sup> Nous utilisons les termes employés dans la traduction française des *Souvenirs de Kenji Mizoguchi* par Koichi Yamada et al.

Cette différence de pratique entre la Shochiku et la Nikkatsu dans les années 1920 devient intéressante lorsque, dans la deuxième moitié de la décennie 30, Mizoguchi et Ozu vont tous deux adopter leur style respectif : le « one-scene-one-cut » pour Mizoguchi, et les champs-contrechamps en plans statiques pour Ozu. Coïncidence ou pas, cette comparaison certes intéressante s'éloigne des objectifs du présent mémoire.

Ce qu'il faut retenir c'est que les historiens s'entendent pour dire qu'il arriva une période au début des années 1930 où Mizoguchi, Ozu et leurs confrères ont développé une maîtrise avancée du style hollywoodien. Si les films de Mizoguchi n'ont pas l'étiquette de « copie conforme aux films américains » comme ce fut le cas des comédies d'Ozu<sup>14</sup>, nous avons pu constater par nous-mêmes que les premiers parlants encore existants de Mizoguchi comportent un découpage semblable à ce qui se fait communément à Hollywood.

Les années 1930 demeurent une période d'expérimentation. Selon Bordwell, les conventions hollywoodiennes formèrent surtout un cadre de travail dont les cinéastes pouvaient s'en éloigner (de manière toutefois « isolée » et « contrôlée ») afin de créer des effets ponctuels. « With classical construction as a stable point of departure, Japanese directors freely used diverse technical means to fulfill narrative functions or to create momentary expressive or decorative effects. »<sup>15</sup>

Outre les imitations telles quelles des films hollywoodiens, Bordwell identifie trois tendances qui ont marqué le cinéma japonais des années 1930. Nous synthétisons la description de ces trois styles identifiés et baptisés par Bordwell dans le tableau qui suit.

---

<sup>14</sup> Yoshida Kiju ira jusqu'à dire dans *L'anti-cinéma d'Ozu* que la seule différence qu'entretenaient les comédies d'Ozu vis-à-vis des films américains était la nationalité des acteurs.

<sup>15</sup> Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema*, p. 22.

Synthèse des pages 23-24 de *Ozu and the Poetics of Cinema* de Bordwell

Style	Description	Associé au genre :	Influencé par :	Représentant
« Calligraphic »	Montage rapide & amples mouvements de caméra	<i>Chambara</i> (films de combats d'épées)	-	Ito Daisuke
« Pictorialist »	Longs plans à compositions complexes	Adaptation de théâtre <i>shimpa</i>	Von Sternberg	Mizoguchi
« Piecemeal »	Plans statiques ayant une durée moyenne de 3 à 5 secondes	<i>Gendaigeki</i> (drame contemporain)	Lubitsch	Ozu

Bordwell reconnaît toutefois que les films n'affichent pas toujours un style unique, c'est-à-dire qu'on peut retrouver un mélange de styles à l'intérieur d'un même film.

Bref, le style qu'a adopté Mizoguchi aux environs de 1936 fut donc un choix artistique en pleine connaissance de ce qui se pratiquait différemment au Japon et ailleurs dans le monde. Le cas de *La symphonie de la grande ville* nous indique clairement que Mizoguchi était au fait des pouvoirs qu'on attribuait au montage expressif. Quant au film parlant *Les coquelicots* (1935), il affiche un découpage classique, et comporte également deux segments de montage expressif. Le premier des deux segments montre la stupeur des personnages par une succession ultrarapide de champs-contrechamps sur les visages de deux amants qui s'aperçoivent. Le deuxième segment utilise le même procédé pour exprimer un sentiment ambigu entre ces deux amants qui se retrouvent à la fin du récit et échangent un regard sans rien se dire. On retrouve de nouveau un champ-contrechamp rapide, quoique fortement moins tape-à-l'œil, dans *Les sœurs du Gion*. Puis après ce film, Mizoguchi va se détourner de tout montage rapide pour le reste de sa carrière.

### **1.3 Un rappel de l'évolution du langage cinématographique d'André Bazin**

Le modèle historique établi par Bazin (qui a limité son observation au cinéma européen et américain) comporte trois phases :

1. le muet caractérisé par l'expressionnisme du montage et de l'image elle-même
2. le parlant avec son découpage transparent perfectionné par Hollywood
3. l'utilisation de la profondeur de champ et des longs plans par Wyler, Welles et Toland pour remplacer le découpage classique, bref du « découpage en profondeur de champ »<sup>16</sup>

Précisons que si Bazin parle explicitement de « profondeur de champ », son propos, dans sa globalité, traite par ricochet du plan-séquence. Pour Bazin, il y a évolution parce que la profondeur de champ instaurée notamment dans *Citizen Kane* ou *The Little Foxes* ne pouvait se concevoir qu'après la période de découpage classique. Bazin reconnaît que la profondeur de champ était déjà présente dans les vues des premiers temps, ainsi il précise que :

*... le plan-séquence en profondeur de champ du metteur en scène moderne ne renonce pas au montage – comment le pourrait-il sans retourner à un balbutiement primitif —, il l'intègre à sa plastique. Le récit de Welles ou de Wyler n'est pas moins explicite que celui de John Ford, mais il a sur ce dernier l'avantage de ne point renoncer aux effets particuliers qu'on peut tirer de l'unité de l'image dans le temps et dans l'espace.<sup>17</sup>*

Ainsi, Bazin fait également remarquer :

1. *que la profondeur de champ place le spectateur dans un rapport avec l'image plus proche de celui qu'il entretient avec la réalité. [...]*
2. *qu'elle implique par conséquent une attitude mentale plus active et même une contribution positive du spectateur à la mise en scène. Alors que dans le montage*

<sup>16</sup> Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma? I*, Chapitre 14 : *L'évolution du langage*, p.141.

<sup>17</sup> Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma? I*, Chapitre 14 : *L'évolution du langage*, p.142.

*analytique, il n'a qu'à suivre le guide, couler son attention dans celle du metteur en scène qui choisit pour lui ce qu'il faut voir, il est requis ici un minimum de choix personnel. [...]*

3. *des deux propositions précédentes, d'ordre psychologique, en découle une troisième qu'on peut qualifier de métaphysique. En analysant la réalité, le montage supposait, par sa nature même, l'unité de sens de l'évènement dramatique. Sans doute un autre cheminement analytique était possible, mais alors c'eut été un autre film. En somme, le montage s'oppose essentiellement et par nature à l'expression de l'ambiguïté. [...] Au contraire, la profondeur de champ réintroduit l'ambiguïté dans la structure de l'image, [...].<sup>18</sup>*

---

<sup>18</sup> Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma? I*, Chapitre 14 : *L'évolution du langage*, p.143.

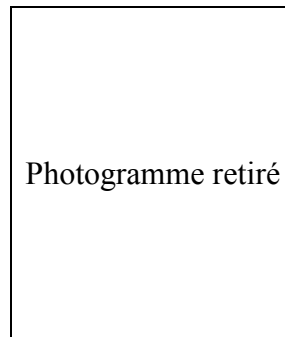


### 1.4 Une critique de l'évolution de Bazin par Bordwell

Dans son essai *Mizoguchi and the Evolution of Film Language*<sup>19</sup>, David Bordwell utilise le cas de Mizoguchi pour critiquer la courbe d'évolution tracée par Bazin. Bordwell se fait l'avocat du diable et utilise les exemples filmiques choisis par Bazin pour radicaliser le propos de son adversaire afin de mieux le mettre en défaut.

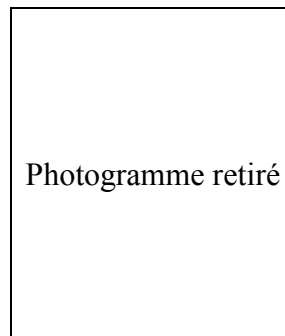
Rappelons que, pour illustrer son propos, Bazin a utilisé principalement les exemples suivants :

1. la tentative de suicide de Susan dans *Citizen Kane* :



Photogramme 1 (©Turner Classic Entertainment)

2. la mort de Horace dans *The Little Foxes* :

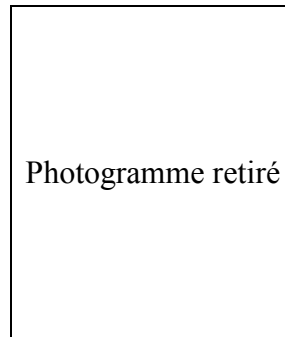


Photogramme 2 (©The Samuel Goldwyn Company)

---

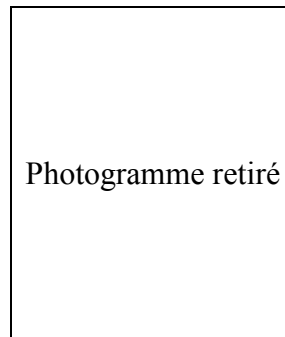
<sup>19</sup> Paru dans *Cinema and Language*, sous la direction de Stephen Heath et Patricia Mellencamp, University Publications of America, inc. Los Angeles, 1983. pp 107-117.

3. la scène dans la taverne de Butch dans *The Best Years of our Lives* :



Photogramme 3 (©The Samuel Goldwyn Company)

4. le mariage à la fin de *The Best Years of our Lives* :



Photogramme 4 (©The Samuel Goldwyn Company)

Bordwell écrit que les exemples de profondeur de champ choisis par Bazin comportent des caractéristiques que ce dernier a assumées sans les expliciter dans son analyse. D'après Bordwell, Bazin a pris pour acquis que :

1. l'élément au premier plan est souvent en plan rapproché ou plan moyen
2. la position des acteurs est frontale, du moins leurs expressions et gestes sont bien en vue pour le spectateur
3. les acteurs, objets et décors sont agencés/espacés de manière à ne pas se masquer les uns et les autres; autrement dit, la caméra se trouve dans une position optimale.

Bordwell conclut que ces trois facteurs n'engendreraient que confusion si l'ensemble du plan n'était pas régi par le regard de l'acteur (the actor's glance). Sur ce point du regard de l'acteur, Bordwell reconnaît que Bazin en a bien tenu compte dans ses textes. L'auteur américain rappelle que Bazin a justement écrit que les regards chez Wyler constituent le « squelette de la mise en scène », c'est-à-dire que le regard des personnages guide l'attention du spectateur au travers des éléments qui coexistent dans le plan. Bref, pour Bordwell, les images en profondeur de champ chez Welles et surtout Wyler ont en elles cette « visibilité non obstruée » (unimpeded visibility). Nous y reviendrons plus bas.

Le propos principal du texte de Bordwell est que les Mizoguchi des années 30 invalident la courbe d'évolution tracée par Bazin.

*Most obviously, [Mizoguchi's films] precede the work of Welles and Wyler by several years. Bazin assumes that these directors understood the principles of continuity editing and transliterated them into the deep-focus shot. Mizoguchi breaks this neat dialectic by skipping a step: it is as if he understood the principles of continuity editing, extrapolated how they could be transliterated into the deep-focus, and negated that procedure before it was manifested historically.<sup>20</sup>*

La négation dont parle Bordwell est l'absence chez Mizoguchi des trois conditions que sont : 1° la présence d'un élément au premier plan, 2° la frontalité des acteurs et 3° l'agencement procurant une visibilité.

Bordwell considère que les plans où Mizoguchi maintient sa caméra éloignée des personnages, et du coup laisse ainsi un espace vide à l'avant-plan, constituent en fait une prise en profondeur de champ avec absence d'élément au premier plan. Pour les conditions 2 et 3, Bordwell énumère des exemples précis dans plusieurs oeuvres des années 1930 où des personnages sont masqués par d'autres, ou bien font dos à la caméra.

---

<sup>20</sup> "Mizoguchi and the Evolution of Film Language" in *Cinema and Language*, p.110.

Bordwell va jusqu'à dire que Mizoguchi positionne sa caméra exactement à l'endroit opposé de celui qu'auraient recherché Wyler ou Welles.<sup>21</sup>

Bien qu'au début de son texte, Bordwell laisse présager un plaidoyer plaçant Mizoguchi comme un précurseur brisant la courbe tracée par Bazin, il finit plutôt comme un traité contre le concept d'évolution. Il écrit : « The history of film style cannot be taken as a smooth evolutionary progress. We must construct that history as a series of rupture of norms, of uneven and contrary work, of partial and precarious syntheses. »<sup>22</sup>

Là où le texte de Bordwell devient intéressant pour notre recherche, c'est lorsqu'il avance que le style de Mizoguchi cherche quelquefois à bloquer la vue au spectateur et ainsi le frustrer dans son désir de voir. Le propos de Bordwell peut se résumer comme suit : la mise en scène en profondeur chez Welles et Wyler s'effectue encore dans l'esprit du découpage classique qui cherche à offrir le meilleur point de vue sur les éléments d'informations. Tandis que le style de Mizoguchi va quelquefois refuser au spectateur l'accès visuel à certains éléments.

### **1.5 Commentaires personnels sur les textes de Bazin et de Bordwell**

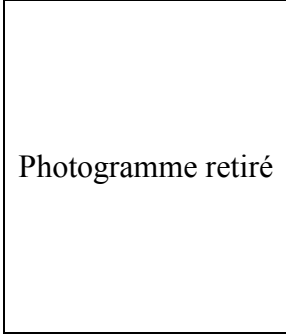
Dans les articles *L'évolution du langage* et *William Wyler ou le janséniste de la mise en scène*, Bazin s'est surtout attardé sur des photogrammes illustrant la coexistence à l'intérieur d'un plan unique de deux actions simultanées qui auraient normalement nécessité un montage alterné. Cependant, le propos de Bazin ne se limitait pas seulement à ce que certains appellent le « montage interne »<sup>23</sup>. Dans son article sur Wyler plus particulièrement, Bazin s'intéresse également à la profondeur de champ utilisée simplement pour donner une vue nette sur l'ensemble du champ. En effet, dans son éloge de *The Best Years of our Lives*, Bazin admire également la scène du drugstore « où l'on

<sup>21</sup> in "Mizoguchi and the Evolution of Film Language" in *Cinema and Language*, p.109: "...Mizoguchi's deep-space long shots reject frontality. Gestures and expressions cannot be seen because actors turn their backs to us. Mizoguchi's camera will often stand at a point exactly opposite that which Welles or Wyler would have chosen."

<sup>22</sup> "Mizoguchi and the Evolution of Film Language" in *Cinema and Language*, p.110.

<sup>23</sup>Nous n'aimons pas cette terminologie de « montage interne » que Bazin n'a d'ailleurs jamais employée.

peut distinguer simultanément tous les objets en vente (presque leur prix sur les étiquettes) et tous les clients jusqu'au surveillant juché dans sa cage de verre. »<sup>24</sup>



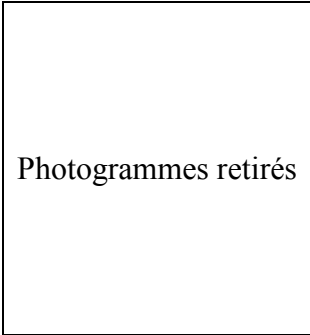
Photogramme retiré

Photogramme 5 : *The Best Years of our Lives* : Scène du drugstore  
(©The Samuel Goldwyn Company)

Il est regrettable que Bordwell — qui cherchait à créer un débat — ait radicalisé les propos de Bazin pour mieux le mettre en défaut. En effet, Bordwell a porté toute l'attention sur les photogrammes 1, 3 et 4 qui affichaient très clairement la structure de visibilité qu'il a dégagée. Pourtant, *The Little Foxes* et surtout *The Best Years of our Lives* regorgent de scènes filmées en deep-focus qui ne présentent pas nécessairement deux actions distinctement réparties sur deux pôles d'attraction. Il faut plutôt parler de situations dans lesquelles des individus (voire une communauté) vivent et agissent à l'intérieur d'un long plan de demi-ensemble (c.f. les photogrammes 6 & 7).

---

<sup>24</sup> Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma? I*, Chapitre 15 : *William Wyler ou le janséniste de la mise en scène*, p.162. L'article paru originalement dans *Revue du cinéma* de février 1948.



Photogrammes retirés

Photogrammes 6 & 7 : *The Little Foxes* : Deux des nombreuses scènes dans le salon des Giddens.  
(©The Samuel Goldwyn Company)

Notre propos premier n'est cependant pas la profondeur de champ, mais le non-découpage. La scène du retour de Al dans *The Best Years of our Lives* est un bon exemple de plan américain qui permet d'éviter le découpage (c.f. les photogrammes 8 & 9). Après être entré dans son appartement, Al retrouve sa fille et sa femme dans un même plan. Wyler n'insère pas un *cut-away* qui montre l'arrivée de la femme d'Al au fond du couloir. De là, il ne recourt pas à un *reestablishing shot* qui reviendrait sur les enfants se réjouissant de la réunion de leurs parents.



Photogrammes retirés

Photogrammes 8 & 9 : *The Best Years of our Lives* : Scène du retour de Al à son domicile.  
(©The Samuel Goldwin Company)

Ce sont là des exemples de plans-séquences auxquels nous comparerons ceux de Mizoguchi au chapitre 3. Pour l'instant, notons la rigueur du cadrage s'arrêtant aux genoux des personnages en avant-plan.

Nous concluons ce chapitre en avisant le lecteur que nous ne cherchons pas à débattre de l'existence ou non d'une courbe d'évolution du langage cinématographique. De Bazin, nous retenons surtout cette idée de réalisme et liberté de vision. De Bordwell, nous retenons surtout l'opposition entre la « visibilité non obstruée » versus la « visibilité bloquée ». Bref, les éléments dégagés par Bazin et Bordwell nous servent de points de départ pour voir dans les deux prochains chapitres comment les plans-séquences chez Mizoguchi recherchent un certain réalisme et s'approchent de la vue au théâtre.

## CHAPITRE 2 ESTHÉTIQUE ET PSYCHOLOGIE DU PLAN-SÉQUENCE CHEZ MIZOGUCHI

### 2.1 Le plan-séquence mizoguchien comme préservation du point de vue théâtral

Aborder le rapport qui existe entre le cinéma et le théâtre au travers de Mizoguchi nécessite des mises au point préalables et de même que certaines balises. Comme abordé en introduction, le lien qui existe entre le cinéma et le théâtre au Japon surpasse la relation qui existe entre ces deux arts en Occident. Il est généralement reconnu que durant les deux premières décennies, le cinéma japonais était avant tout du théâtre filmé, de là découle notamment l'introduction tardive du *cut-in* et plus généralement du gros-plan.

Quoi qu'il en soit, et comme déjà mentionné plus haut, Mizoguchi entre en scène au moment où le cinéma japonais rattrape son retard en imitant le cinéma occidental. Alors que des confrères comme Ozu et Naruse vont graduellement s'orienter vers un cinéma reposant sur des scénarios originaux ou sinon des adaptations littéraires contemporaines, Mizoguchi continue à puiser abondamment dans le patrimoine théâtral japonais et même occidental avec le Shingeki, le théâtre d'influence occidentale. Les emprunts que fait Mizoguchi ne résident pas seulement au niveau des histoires (thèmes, structure du récit, et idéologie<sup>1</sup>), mais aussi au niveau esthétique (trame sonore, atmosphère, costumes et maquillage). Il est donc difficile pour tous chercheurs occidentaux de cerner cette immense problématique qui implique une étude du théâtre japonais dans ces différents types : Kabuki, Nô, Bunraku, Shimpa et Shingeki. C'est à Keiko MacDonald, une Japonaise naturalisée américaine, que l'on doit les publications les plus importantes sur la question de l'héritage théâtral dans le cinéma japonais en général, et dans celui de Mizoguchi en particulier. *Japanese Classical Theater in Films* constitue l'ouvrage de référence. Toutefois, la part formelle n'intéresse pas MacDonald.

---

<sup>1</sup> L'oeuvre entière de Mizoguchi peut être vue, par son thème principal, comme une sorte de décalque de l'idéologie sous-jacente au théâtre shimpa, et ce notamment avec son thème fréquent d'une femme déterminée se sacrifiant pour un homme pusillanime et lâche.



Au mieux elle se contente de signaler sporadiquement que tel ou tel film emprunte des effets sonores au Kabuki ou au Nô.

Quant à nous, le contact que nous ferons avec l'art théâtral consistera seulement à voir en quoi la vue distante et sans coupure chez Mizoguchi procure au spectateur une vision qui s'approche de celle offerte au théâtre.

Il ne s'agit donc pas d'étudier les citations iconographiques qui se trouvent dans les images de Mizoguchi (l'exemple explicite le plus connu serait la rencontre de Genguro avec le fantôme de la princesse Wakasa dans *Les Contes de la lune vague...* qui renvoie au Nô). Car il y a en général une différence fondamentale entre le cinéma de Mizoguchi et l'art théâtral. Mizoguchi recherche la plupart du temps le réalisme dans sa représentation du monde alors que les théâtres traditionnels japonais sont caractérisés par l'artifice encore plus que ne l'est le théâtre classique en Occident. En effet, le Kabuki et le Nô sont des spectacles musicaux comportant une forme de danse; la diction des dialogues est selon un rythme musical et le jeu corporel des acteurs recherche une beauté plastique plutôt qu'une vérité psychologique.

Bref, la part de théâtralité qui nous intéresse chez Mizoguchi réside dans son choix de donner une vue distante et continue grâce aux cadrages d'ensemble et à l'absence de coupe. Cette vue d'ensemble préserve un espace scénique (et ludique) et impose aux comédiens le jeu du corps et de la voix plutôt que celui du visage et des yeux.

## **2.2 Liberté de vision et réalisme**

Attardons-nous tout d'abord à cette notion de liberté de vision que des théoriciens (comme Bazin) et des praticiens (comme Toland et Wyler) ont associée à l'idée de réalisme.

Bazin voyait le 7<sup>e</sup> art comme l'aboutissement de la recherche du réalisme par les arts de la représentation. Là où la pratique de Mizoguchi rejoint les théories de Bazin,

c'est ce devoir de réalisme. Pourquoi employer le terme « devoir » même si, selon Bazin, l'image cinématographique possède d'emblée un réalisme congénital ? Parce qu'il revient tout de même au cinéaste de préserver ce réalisme en évitant notamment le montage que Bazin a proscrit dans son article *Montage interdit*.

En ce qui concerne Mizoguchi, partons pour l'instant du témoignage suivant de Yoda : « Le fait que ça sent le cinéma, ça ne va pas, disait Mizoguchi. Voulant laisser tomber le côté cinéma, il se demandait comment faire des scènes qui aient une durée. C'est pourquoi il se donnait beaucoup de mal pour les déplacements de caméra. »<sup>2</sup>

Les films de Mizoguchi n'ont pas pu être vus par Bazin lorsque ce dernier a écrit ses fameux articles sur le réalisme autour de 1950.<sup>3</sup> Cependant, les extraits que nous examinerons plus loin nous poussent à croire que Bazin aurait certainement trouvé dans les films de Mizoguchi des illustrations de ses théories.

La liberté de vision si chère à Bazin a fait objet de critiques dans plusieurs débats à caractère philosophique. Nombreux théoriciens ont critiqué cette prétendue liberté sur la base du choix préalable effectué par le cinéaste lorsqu'il donne à voir une image médiatisée. Mais s'il est commun aujourd'hui de reprocher à Bazin son radicalisme, il ne faut cependant pas oublier que ses deux fameux articles se basent sur les revendications mêmes de Wyler et Gregg Toland. Dans le cas de Toland, ce sont même des revendications publiées à maintes reprises dans la presse professionnelle de l'époque.

Toland était déjà le directeur-photo le plus renommé à Hollywood lorsqu'en 1941, il poussa plus loin que jamais ses recherches techniques pour une netteté sur un champ

---

<sup>2</sup> Rapporté par Daniel Serceau dans *Un art de la condensation* (p.71) qui s'est référé à la version écrite des entretiens entre Yoda et Shindo pour le documentaire *Aru eiga kantoku no Shogai*.

<sup>3</sup> Une poignée de films japonais aurait atteint l'Europe avant la guerre. Bardèche et Brasillach consacrent même quelques lignes au cinéma japonais dans l'édition de 1942 de leur *Histoire du cinéma*. Toutefois, il est généralement considéré que c'est à partir de 1950 lors des éditions du Festival de Venise que l'Europe découvre réellement le cinéma japonais. Selon les recherches de Mark Le Fanu, Bazin aurait vu *Les contes de la lune vague...* au festival de Venise 1953. Il en a fait brièvement mention dans le numéro d'octobre 1953 des *Cahiers du cinéma*. En mars 1955, Bazin publia dans *Arts : Leçon de style du cinéma japonais* dans lequel il fit part de sa découverte graduelle et encore limitée du cinéma japonais. Bazin y mentionna quelques titres visionnés mais on n'y trouve aucun film de Mizoguchi.

total. C'est Toland qui chercha à obtenir le mandat de directeur-photo dans le projet du jeune Welles<sup>4</sup>. Il avait vu là une occasion pour concrétiser ses recherches sur la mise au point d'un champ total.

Quoi qu'il en soit, Toland revendiqua ses innovations avec la publication d'au moins cinq articles dont le plus célèbre fut « Realism for Citizen Kane » paru dans l'*American Cinematographer* de février 1941. Toland y introduisit son concept de « pan-focus ». Il y est question de : 1° réalisme de l'espace parce que l'œil pouvait voir la profondeur, et 2° réalisme du temps parce qu'il n'y avait plus de coupes qui attireraient l'attention des spectateurs sur la mécanique de la réalisation (mechanics of picture-making). Toland déclara : « Both Welles and I felt that if it was possible, the picture should be brought to the screen in such a way that the audience would feel it was looking at reality, rather than merely a movie. »<sup>5</sup>

On le sait, les revendications de Toland furent l'objet de critiques au sein de la profession; les distorsions et forts contrastes dans *Citizen Kane* donnaient des munitions aux détracteurs. De plus, on sait aujourd'hui que bon nombre de plans prétendument obtenus par « pan-focus » ont été en réalité obtenus par surimpression lorsqu'il ne s'agissait pas tout bonnement d'impression optique exécutée par le département des effets spéciaux de Vernon Walker.<sup>6</sup>

Toutefois, Bazin a bien reconnu que le style de Welles (avec sa photographie contrastée et ses distorsions) constitue un cas qu'il qualifie de « plus complexe ». En fait, c'est principalement avec Wyler que Bazin illustre ses idées de réalisme. Certes, c'est à la suite de son travail sur *Citizen Kane* que Toland a écrit son manifeste, mais c'est davantage sa photographie sur *The Best Years of our Lives* qui enthousiasma Bazin en ce qui concerne le réalisme.

---

<sup>4</sup> Il y a notamment Bordwell qui le rapporte dans *The Classical Hollywood Cinema*, p. 347.

<sup>5</sup> Toland, « Realism for *Citizen Kane* », *American Cinematographer*, 22, no.2: pp 54-55.

<sup>6</sup> Bordwell rapporte ce fait dans *The Classical Hollywood Cinema*, p. 349. Linwood Dunn, superviseur à la RKO, déclara en 1943 que la moitié du film est truquée optiquement (*American Cinematographer*, 24, no.7 (juillet) : p.268).

Penchons-nous maintenant sur, non pas les propos de Toland, mais ceux de Wyler. Ces paroles de Wyler ont justement été rapportées par Bazin.

*[Toland et moi] décidâmes de rechercher un réalisme aussi simple que possible. Le don qu'a Gregg Toland de passer sans difficulté d'un plan du décor à un autre... m'a permis de développer ma propre technique de la réalisation. Ainsi puis-je suivre une action en évitant les coupures. La continuité qui en résulte rend les plans plus vivants; plus intéressants pour le spectateur qui étudie chaque personnage à son gré et fait lui-même ses propres coupures.<sup>7</sup>*

Plus loin dans son article, Bazin montre qu'il est bien au fait que Wyler a utilisé le talent de Toland pour des visées très différentes de celles de Welles, et également très différentes de la profondeur de champ chez Renoir. Ainsi Bazin écrit :

*Le sadisme d'Orson Welles et l'inquiétude ironique de Renoir n'ont pas place dans « Les plus belles années de notre vie ». Il ne s'agit pas de provoquer le spectateur, de le mettre à la roue et à l'écartèlement. Wyler veut seulement lui permettre : 1) de tout voir; 2) de choisir « à son gré ». C'est un acte de loyauté à l'égard du spectateur, une volonté d'honnêteté dramatique. On joue cartes sur table. [...] La fréquence des plans généraux et la parfaite netteté des fonds contribuent énormément à rassurer le spectateur et à lui laisser le moyen*

---

<sup>7</sup> Ces paroles de Wyler ont été citées par Bazin dans *William Wyler ou le janséniste de la mise en scène* (réédité dans *Qu'est ce que le cinéma I*, Chapitre 15, p.159.) Bazin n'a pas fourni pas l'origine de ces paroles de Wyler. Pour sa part, Bordwell croit que Bazin a probablement lu l'article « No Magic Wand » que Wyler a publié dans le *Screen Writer*, no.9 de Février 1947 avant d'écrire *William Wyler ou le janséniste de la mise en scène* paru en février 1948.

Précisons qu'en octobre 47, Bazin publia dans *L'écran français* #117 la critique : *Les plus belles années de notre vie et le film social américain* dans lequel il émit des réserves à l'égard du film. Après la parution de cette critique, Bazin a rencontré Wyler à Paris en compagnie de Jean Charles Tachella qui demeure le seul témoin de cette rencontre. D'ordinaire, Bazin était réticent à discuter avec les cinéastes de peur que cela influence sa perception. Néanmoins, ce serait à la suite de cette rencontre qui s'est tenu en français (Wyler étant originaire d'Alsace et a étudié à Paris) que Bazin a changé d'avis puis a rédigé les éloges qu'on retrouve dans *William Wyler ou le janséniste de la mise en scène*. Les paroles de Wyler que Bazin a citées dans cet article auraient donc été émises lors de cette rencontre survenue entre octobre 47 et février 48.

*d'observer et de choisir et, même le temps de se faire une opinion, grâce à la longueur des plans,...*<sup>8</sup>

Plus loin, Bazin ajoute :

*[...], La profondeur de champ de Wyler est à peu près l'équivalent cinématographique de ce que Gide et Martin du Gard affirment être l'idéal de l'écriture dans le roman : la parfaite neutralité et transparence du style qui ne doit interposer aucune coloration, aucun indice de réfringence entre l'esprit du lecteur et l'histoire.*<sup>9</sup>

Parmi les nombreux théoriciens qui ont reproché à Bazin son apologie trop exclusive du non-découpage et de la profondeur de champ, on retrouve Mitry et Bordwell. Dans ses écrits<sup>10</sup> sur la profondeur de champ, Mitry a élaboré des critiques presque métaphysiques à l'endroit de cette prétendue liberté de regard du spectateur. Il croit qu'un spectateur n'a nullement le libre arbitre devant un monde représenté (et médiatisé) qu'un cinéaste lui donne à voir.

Mitry n'a pas manqué de signaler subtilement que Bazin ignorait la tricherie technique du plan de la tentative de suicide de Susan avec le verre net au premier plan. Au passage, Mitry qualifie le rendu de cette image d'« image intellectuelle » assez éloignée de la perception normale de l'œil humain. Cependant, nous n'embarquerons pas dans ce vaste débat philosophique impliquant les notions de réel médiatisé, et d'impression de réalité versus effet de réel.

Pour ce qui est de Bordwell, il va essentiellement dans le même sens que Mitry. Par contre, il revient uniquement à Bordwell le mérite d'avoir articulé son discours avec un ancrage concret sur la plasticité des images de Toland. Comme nous l'avons vu au

---

<sup>8</sup> Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma? I*, Chapitre 15: *William Wyler ou le janséniste de la mise en scène*, p.160.

<sup>9</sup> Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma? I*, Chapitre 15: *William Wyler ou le janséniste de la mise en scène*, p.161.

<sup>10</sup> Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Chapitre : *Caméra libre et profondeur de champ*, pp.237-316.

chapitre 1, Bordwell parle d'une image dotée d'une structure que le cinéaste construit pour guider le regard.

Il est vrai que certains exemples choisis par Bazin chez Wyler et Welles permettent de contester cette neutralité ou objectivité que prétendent les premiers énoncés de son discours théorique. Effectivement, les reproches de Mitry ont du sens lorsqu'on se base sur certains passages écrits par Bazin. En revanche, les articles de Bazin comportent d'autres passages qui nuancent subtilement les premiers passages retenus par Mitry. Ainsi, dans *William Wyler ou le janséniste de la mise en scène*, Bazin montre qu'il reconnaît bien l'idée d'une image médiatisée (ce qui est contraire à ce que Mitry laisse croire lorsqu'il critique Bazin). En effet, Bazin y écrit :

*Faire vrai, montrer la réalité, toute la réalité, rien que la réalité, c'est peut-être une honorable intention. Telle quelle, elle ne dépasse pas le plan de la morale. Au cinéma, il ne peut s'agir que d'une représentation de la réalité. Le problème esthétique commence avec les moyens de cette représentation. Un enfant mort en gros-plan n'est pas un enfant mort en plan général non plus qu'un enfant mort en couleur. En effet, notre œil et par conséquent notre conscience ont une façon de voir un enfant mort dans la réalité qui n'est pas celle de la caméra [laquelle découpe l'image dans le rectangle de l'écran.] Le « réalisme » ne consiste donc pas seulement à nous montrer un cadavre mais, encore, dans le rectangle telles conditions qui respectent certaines données physiologiques ou mentales de la perception naturelle ou, plus exactement, en retrouvant des équivalents. Le découpage classique qui analyse la scène en un certain nombre d'éléments (...), correspond implicitement à un certain processus mental naturel qui nous fait admettre la suite des plans sans que nous ayons conscience de leur arbitraire technique.*

*Dans la réalité, en effet, notre œil accommode spatialement, comme l'objectif, sur le point important de l'évènement qui nous intéresse; il procède par investigations successives, il introduit une sorte de temporalisation au second degré par l'analyse de l'espace d'une réalité évoluant elle-même dans le temps.*

*[...] notre œil change perpétuellement de plans sous l'impulsion de l'intérêt ou de l'attention, cette accommodation mentale et physiologique s'effectue a posteriori. L'évènement existe constamment dans son intégralité, il nous sollicite perpétuellement tout entier; c'est nous qui décidons d'en choisir tel ou tel aspect, d'élire ceci plutôt que cela selon des exigences de l'action, du sentiment ou de la réflexion, mais un autre que nous choisirait peut-être autrement. En tout état de cause, nous sommes libres de faire notre mise en scène; un autre découpage est toujours possible qui peut modifier radicalement l'aspect subjectif de la réalité. Or le metteur en scène qui découpe pour nous, fait à notre place la discrimination qui nous revient dans la vie réelle. Nous acceptons inconsciemment son analyse parce qu'elle est conforme aux lois de l'attention; mais elle nous prive d'un privilège non moins fondé en psychologie, que nous abandonnons sans nous en rendre compte et qui est la liberté, au moins virtuelle, de modifier à chaque instant notre système de découpage.<sup>11</sup>*

Nous venons de défendre Bazin contre un jugement précipité de Mitry, mais nous n'allons pas approfondir davantage ce débat. Retenons seulement que Mitry croit qu'il n'y a aucune liberté, alors que Bazin croit qu'il y a une « liberté au moins virtuelle ». Quant au propos de Toland, nous retenons seulement l'idée — et non le fait — de réalisme lié au non-découpage.

Ce qui nous intéresse maintenant c'est la conjecture suivante : si Bazin avait eu la chance de voir des films comme *Osen, la cigogne de papier, L'élégie de Naniwa* ou *Les sœurs de Gion* au moment d'écrire ses articles, il aurait eu à sa disposition des exemples qui auraient résisté aux critiques que Bordwell a émises à l'endroit des exemples cités dans *L'évolution du langage...et William Wyler....* En effet, les images avec profondeur de champ chez Mizoguchi ne possèdent pas les trois éléments qui forment une structure qui guide le regard du spectateur, comme Bordwell l'a reconnu lui-même. Ainsi, les propos que Bazin a tenus à l'endroit des films de Wyler trouveraient dans les films de

---

<sup>11</sup> Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma? I*, Chapitre 15: *William Wyler ou le janséniste de la mise en scène*, p.157.

Mizoguchi une illustration encore plus solide. Mais là encore, si les images de Mizoguchi ne possèdent pas cette structure directrice, elles ne sont pas exemptes de distorsions liées à l'usage de courtes focales.

Résumons en d'autres mots. Bazin s'était fait une conception d'un cinéma idéal par la transparence et la neutralité du style. En lisant ses écrits, il est facile de voir son admiration pour Renoir et Welles. Mais en portant attention aux nuances, il faut comprendre que c'est dans les films de Wyler que Bazin voyait une pratique exemplaire de cette neutralité et transparence. Notre propos est que Mizoguchi aurait pu être cité aux côtés de Wyler si Bazin avait eu accès aux films du Japonais aux moments d'écrire ses fameux articles.

### **2.3 Préservation du jeu des acteurs et de l'espace scénique/ludique**

Le cinéma de plans-séquences pratiqué par Mizoguchi rejoint la conception bazinienne d'un cinéma idéal également parce qu'il préserve le jeu des acteurs comme principal véhicule de la dramaturgie. Laissons Bazin s'exprimer lui-même sur ce sujet avec un extrait sur Welles :

*...Welles, en homme de théâtre, construit sa mise en scène à partir de l'acteur. On peut imaginer que l'intuition du plan-séquence, de cette unité nouvelle de la sémantique et de la syntaxe d'écran est née de la vision d'un metteur en scène habitué à lier l'acteur au décor et qui a ressenti le découpage traditionnel non plus comme une facilité de langage, mais comme une perte d'efficacité, une mutilation des virtualités spectaculaires de l'image. Pour Welles, la scène à jouer forme un tout dans un espace et dans un temps. Le jeu d'un acteur perd son sens, se vide de son sang dramatique comme un membre coupé, s'il cesse d'être maintenu dans une liaison vivante et sensible avec les protagonistes et le décor. D'autre part, la scène dans sa durée se charge comme un condensateur, il la faut maintenir soigneusement isolée de tout contact parasite, se bien garder d'y*



*toucher avant qu'elle ait atteint le voltage dramatique suffisant qui établira l'étincelle vers quoi toute l'action est tendue.*<sup>12</sup>

Maintenant, attardons-nous sur un témoignage du scénariste Yoshikata Yoda qui confirme que c'est lors du tournage de *Conte des chrysanthèmes tardifs* que Mizoguchi a décidé d'adopter rigoureusement cette pratique du *one-scene-one-cut*.

*Mizoguchi insista auprès de Shotaro Hanayagi pour qu'il joue [le rôle de Onoe] Il était déjà âgé. Il semblait douteux aux yeux de tous qu'il puisse jouer au cinéma le rôle de Kikunosuke One, jeune héros de vingt ans, bien qu'il ait déjà fait au théâtre. L'opérateur Minoru Miki fit un bout d'essai de Hanayagi, costumé et maquillé, qui ne se révéla guère convaincant. Mizoguchi proposa alors de le filmer en plans éloignés. Il était au courant de tourner avec un objectif de 50mm, mais Mizoguchi voulait exploiter au maximum ce procédé; employer systématiquement un objectif à grand angle. Minoru Miki, inspiré, lui donna son accord sur-le-champ. Le but de Mizoguchi était de tourner de longs plans généraux au grand-angle, pour faire vivre l'espace théâtral et permettre ainsi à Shotato Hanayagi de jouer naturellement. C'est ainsi qu'il inventa son procédé du « one scene one cut ». [...] Ce procédé permit à Mizoguchi de cristalliser le maximum d'énergie dans sa mise en scène. Plus exactement, pour qu'une telle conception du tournage soit possible, durant de longues séquences, les acteurs devaient préserver jusqu'au bout la tension de leur jeu. Il me semblait que Mizoguchi avait bien réfléchi à tout cela.*<sup>13</sup>

Dans un entretien accordé à Tsuneo Hazumi, Mizoguchi déclare:

*Jouer, c'est vivre immédiatement son personnage...Quand j'ai dirigé Tanaka ou Yamada, j'ai compris qu'il ne sert de rien de leur expliquer leur rôle avec des*

---

<sup>12</sup> Bazin, Orson Welles, Cahiers du cinéma, p.80.

<sup>13</sup> Yoda, *Souvenirs de Kenji Mizoguchi*, trad : Koichi Yamada, Bernard Béraud, André Moulin, p.63.

*indications minutieuses. Tout ce que je peux faire pour elles, c'est me plier à leur style de jeu et trouver le rythme juste pour leurs actions.*<sup>14</sup>

En ce qui concerne la direction d'acteurs, les témoignages des différents collaborateurs vont toujours dans le même sens ; Mizoguchi ne donnait aucune indication concrète pour corriger le jeu des acteurs. Il se bornait à répéter les prises jusqu'à ce qu'il obtienne ce qu'il voulait.

Dans l'extrait qui suit, on peut lire en d'autres mots les propos de Bazin au sujet des acteurs, mais cette fois-ci chez Wyler :

*Pour [Wyler], l'action est d'abord exprimée par l'acteur. C'est en fonction de l'acteur que Wyler, tout comme un metteur en scène de théâtre, conçoit son travail de mise en valeur de l'action. Le décor et la caméra ne sont là que pour permettra à l'acteur de concentrer sur lui un maximum d'intensité dramatique sans détourner à leur profit une signification parasite. Mais si c'est bien là ce que propose aussi le metteur en scène de théâtre, celui-ci ne dispose que de moyens très limités du fait de l'architecture de la scène moderne et surtout de la position de la rampe. Il peut jouer avec ses éléments, mais dans ces conditions, c'est essentiellement le texte et le jeu de l'acteur qui constituent l'essentiel de la mise en œuvre théâtrale. Le cinéma ne commence pas du tout [...] avec les jumelles de la spectatrice du balcon. La grosseur, non plus que le temps ne font rien à l'affaire. Le cinéma commence quand le cadre de l'écran ou la proximité de la caméra et du micro servent à mettre l'action et l'acteur en valeur. Dans La Vipère, Wyler n'a pratiquement rien changé à la pièce, au texte et même au décor, on pourrait dire qu'il s'est borné à la mettre en scène comme aurait voulu pouvoir le faire un homme de théâtre, disposant du cadre de l'écran, pour cacher certains parties du décor, et de la caméra, pour rapprocher les fauteuils. Quel acteur ne rêverait pas de pouvoir jouer immobile sur une chaise devant cinq mille spectateurs qui ne perdent pas le sens d'un mouvement de ses yeux? Quel metteur*

---

<sup>14</sup> Rapporté par Peter Morris : *Mizoguchi*, p. 13, et également par Vê-Hô, *Kenji Mizoguchi*, p.55.

*en scène de théâtre ne voudrait pouvoir contraindre le spectateur du poulailler à comprendre clairement les déplacements des personnages, à lire avec facilité ses intentions à tout moment de l'action? Wyler n'a rien choisi de plus que de réaliser en cinéma ce qui constitue l'essentiel de la mise en scène théâtrale; mieux encore, d'une mise en scène théâtrale qui refuserait jusqu'au secours des lumières et du décor pour ajouter quelque chose à l'acteur et au texte.<sup>15</sup>*

Cet extrait réitère la conception de Bazin d'un cinéma qui accuse l'origine théâtrale du récit et en débarrasse les imperfections techniques.

Une discussion poussée sur le jeu des acteurs irait au-delà de la portée du présent mémoire. Certes, l'emploi récurrent d'acteurs de théâtre par Mizoguchi durant les années 1930 constitue un sujet intéressant, mais une telle discussion exigerait préférablement une compréhension orale du japonais.

#### **2.4 Point de vue tendant vers le plan-tableau**

Bien qu'il ne soit pas dans notre objectif de débattre en profondeur la validité du concept de neutralité proposée par Bazin, nous avons tout de même cité l'analogie littéraire qu'a effectué Bazin avec Gide et Martin du Gard. Cette analogie vise surtout à introduire l'idée d'objectivité au sens de la focalisation objective (focalisation zéro) telle que définie par Gérard Genette. Cette focalisation objective trouve écho avec l'ocularisation externe telle que définie par François Jost et André Gaudreault.

Le style de Mizoguchi restreint le spectateur à un unique point de vue d'ensemble comme la vision d'une scène de théâtre ou d'un tableau narratif. En effet, chez Mizoguchi, la vision n'est presque jamais rapportée au regard d'aucun des personnages. Même dans les rares plans rapprochés, la vision qu'offrent ces plans demeure ce que Jost et Gaudreault appellent une ocularisation spectatorielle.

---

<sup>15</sup> Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma? I*, Chapitre 15: *William Wyler ou le janséniste de la mise en scène*, p.172.

L'ocularisation spectatorielle donne à voir l'action dans son ensemble. Elle place le spectateur comme témoin d'un drame et non comme double d'un des personnages. En se restreignant à l'ocularisation spectatorielle, la caméra de Mizoguchi ne profite en rien de ce que plusieurs théoriciens et cinéastes considèrent comme une force du cinéma par rapport au théâtre : c'est cette capacité de s'approcher du drame et des personnages, de s'immiscer dans leur intimité. Le philosophe Ian Jarvie résume très bien cette force en écrivant :

*Director and editors allow us to gaze at people as they experience moments of intimacy and of stress, moments that life we might be shy of overhearing and which we might flinch from if we were involved. This filmic permission to go close to people in a manner not permitted in our culture presumes our invisibility and hence our ghostly detachment. We can come close because we cannot be seen and because we cannot intervene; we do not affect the course of events.*<sup>16</sup>

Jarvie invoque une distance sociale, c'est-à-dire une pudeur présente dans le monde réel par nos mœurs en société. En maintenant la caméra distante et en refusant le gros-plan, Mizoguchi préserverait partiellement cette distance sociale.

Nous croyons que ce n'est pas à la perception naturelle dans le monde réel que Mizoguchi y est fidèle, mais plutôt à celle de la perception théâtrale. Car si l'ocularisation par le spectateur ne viole pas la distance sociale, il demeure que ce spectateur va capter les confidences que les personnages de la fiction vont se livrer entre eux.

Outre la proximité visuelle, le cinéma qui use du champ-contrechamp procure aussi au spectateur une plus forte pénétration au niveau de la réception des dialogues. Autrement dit, les échanges dialogués filmés en champ-contrechamp sont un autre atout du cinéma par rapport au théâtre. Sur les planches, l'acteur s'adresse à son interlocuteur, devant un public qui, témoin de l'échange, devient un destinataire effectif des mots même

---

<sup>16</sup> Jarvie, *Philosophy of the Film*, p. 20.

si ces mots ne lui sont pas nommément adressés. Au cinéma, par l'entremise du point de vue, le « grand imagier » (pour reprendre la terminologie de Laffay) a la possibilité de mettre le spectateur à la place de celui à qui les mots sont destinés. Il ne suffit pas nécessairement d'un regard à la caméra de la part du personnage « adresseur » pour que le spectateur devienne un double du personnage adressé. Les gros-plans dans la majorité des champs-contrechamps dialogués permettent cette substitution. Bordwell écrit : « In sound cinema, the voice parallels the face as a vehicle of personalization. »<sup>17</sup>

Comme nous le verrons au prochain chapitre, Mizoguchi ne cherche pas toujours la bonne visibilité des visages comme le fait Hollywood. Les personnages chez Mizoguchi font quelques fois dos à la caméra. Dans des scènes à plusieurs, certaines personnes sont même masquées par d'autres.

Nous pouvons résumer le présent chapitre en stipulant tout de suite que le non-découpage chez Mizoguchi est une mise en pratique de ce que Bazin appelle un « surcroît de théâtralité ». Un gain de réalisme s'obtient par ce « surcroît de théâtralité » qui implique un point de vue spectatoriel, et remet le jeu des acteurs à la base du travail de mise en scène.

---

<sup>17</sup> Bordwell, *The Classical Hollywood Cinema, Film style & Mode of Production to 1960*, p. 54.

Par ailleurs, Bordwell écrit plus loin en page 57 que le champ-contrechamp hollywoodien devrait être considéré comme semi-subjectif (il reprend la terminologie proposée par Mitry) car le point de vue est un regard au dessus de l'épaule des personnages. L'angle de vue et la distance ne correspondent pas à la position d'un des interlocuteurs.

## CHAPITRE 3 ANALYSE FORMELLE DES EXTRAITS FILMIQUES

### 3.1 Les limites de notre analyse formelle

Nous avons identifié deux aspects auxquels l'usage du plan-séquence est lié, mais que nous n'aborderons pas dans le cadre restreint de notre recherche. Le lecteur trouvera ci-dessous l'explication brève de ces deux aspects que nous nous donnons la peine de fournir afin de mieux délimiter la portée de notre analyse filmique.

#### La structure du récit

La possibilité d'étirer de longs plans-séquences repose sur la construction du récit. Ainsi donc, une étude de fond en comble sur l'usage du plan-séquence par un cinéaste exigerait plus qu'une analyse de la subdivision du film en plans; elle impliquerait aussi une analyse de la subdivision du récit en séquences et scènes. En effet, c'est le choix le morceler le récit en de longues scènes (qui sont des unités de temps et de lieu) qui ouvre la possibilité de longs plans-séquences.

Cependant, nous n'explorons pas la structure des récits chez Mizoguchi, et ce, malgré le fait que plusieurs films racontent une histoire échelonnée sur plusieurs années, mais ne comportent qu'au plus 200 plans. Ce type de récit se fonde sur des moments privilégiés qui condensent en eux les informations-clés. Ces récits impliquent conséquemment un usage judicieux d'ellipses. Sur ce sujet, le lecteur pourra se référer à la thèse de Kirihara qui effleure habilement le sujet, mais n'en fait pas vraiment son analyse principale. Également, Daniel Serceau aborde le sujet très superficiellement et dans une échelle restreinte dans son *Kenji Mizoguchi, un art de la condensation*. Serceau parle de condenser les informations, habituellement réparties sur plusieurs plans, en un plan unique.

Comme nous ne remontons pas jusqu'à la structure du récit, il s'agit alors d'examiner à l'intérieur d'une séquence isolée l'usage du plan-séquence en remplacement au découpage qui s'imposerait normalement avec le style classique hollywoodien.

Nous renonçons à examiner le récit dans sa globalité notamment à cause de la nature souvent floue du nombre de scènes et du nombre de séquences contenues dans un film. Pour l'analyste, la tâche de morceler un récit en scène (une unité de temps et de lieu) ou en séquence (une action complète) constitue un exercice plus subjectif que celui de dénombrer les plans. Car si un plan se distingue physiquement entre deux coupes, les limites d'une scène ou d'une séquence sont plutôt virtuelles; l'unité d'un lieu et les limites d'une action dans la diégèse sont parfois sujettes à la lecture de l'analyste.

#### La jonction des plans-séquences entre eux et avec d'autres plans

Dans *A Critique of Film Theory*, Brian Henderson a suggéré le concept de « intrasequence cut » par opposition à « montage ». Pour Henderson, le « montage » effectue des connexions, et établit des relations entre deux ou plusieurs plans (généralement beaucoup plus que deux plans) dans un segment avec une perspective d'ensemble. Tandis que l'« intrasequence cut » n'a qu'une portée « locale » confinée à l'endroit où se termine un plan et où commence le plan suivant; un « intrasequence cut » ne concerne donc que deux plans.

Henderson a, à juste raison, déploré que les théories classiques aient négligé ce champ intermédiaire entre l'apologie du montage par Eisenstein et l'apologie du plan-séquence par Bazin. Même si ces coupes « intrasequence » n'ont pas de fonctions expressives et ne créent pas un rythme, elles affectent tout de même par interruption le rythme résidant dans les plans-séquences.

La pertinence d'une étude sur ces coupes réside dans le fait que les plans couvrant l'intégralité d'une séquence sont très rares même chez les cinéastes que Bazin a catégorisés (à tort) comme cinéaste rejetant le découpage. Henderson souligne que

plusieurs cinéastes reconnus pour leurs longs plans ne rejettent pas du tout le « montage ». Welles est l'exemple évident.

Henderson considère Mizoguchi comme un cas intéressant faisant usage de « plusieurs variétés » d'« intrasequence cuts ». Malheureusement, Henderson choisit de ne pas élaborer cette piste. Il suspend sa discussion, laissant une réflexion inachevée.

Bien qu'Henderson ait amorcé un débat intéressant, nous ne cherchons pas à le poursuivre. Notre analyse se concentrera seulement sur les plans-séquences de Mizoguchi en eux-mêmes, sans chercher à analyser la présence et la localisation de coupes qui existent pourtant entre ces plans.



### 3.2 Portrait du découpage dans l'ensemble de la filmographie de Mizoguchi

Sans égard à la structure du récit, dressons un portrait global du découpage en plans dans quelques-uns des films existants. Ce panorama se veut une mise en contexte. Ci-dessous un tableau dressant les valeurs reliées au découpage de 16 films.

Tableau 1. Durée moyenne d'un plan dans 16 films de Mizoguchi

		Durée sans générique	Nombre de plans	Durée moyenne d'un plan (sec.)
1935	<i>Osen, la cigogne de papier</i> (muet)	*	*	7
1935	<i>Oyuki la vierge</i>	1 :13 :34	255	17
1935	<i>Les coquelicots</i>	1 :05 :49	276	14
1936	<i>L'élégie de Naniwa</i>	1 :07 :27	183	22
1936	<i>Les sœurs du Gion</i>	1 :08 :23	124	33
1939	<i>Conte des chrysanthèmes tardifs</i>	2:15:01	140	58
1941-42	<i>Les 47 ronins, partie 1&amp;2</i>	3 :23 :18	133	92
1947	<i>L'amour de l'actrice Sumako</i>	1 :34 :08	105	54
1951	<i>Miss Oyu</i>	1 :27 :04	143	36
1951	<i>La dame de Musashino</i>	1:22:15	163	30
1952	<i>La vie de O-Haru, femme galante</i>	2:08:18	178	43
1953	<i>Les contes de la lune vague...</i>	1 :31:59	193	29
1953	<i>Les musiciens de Gion</i>	1 :22:47	180	28
1954	<i>L'intendant Sansho</i>	2:01:15	272	27
1954	<i>Les amants crucifiés</i>	1:39:31	186	32
1956	<i>La rue de la honte</i>	1:23:36	134	37

Note : La durée d'un film exclut les cartons d'ouverture et de fin. À l'époque, le récit filmique ne commençait jamais avant la fin du générique d'ouverture. *Contes des chrysanthèmes...*, *Les 47 ronins* et *L'intendant Sansho* comportent des intertitres (respectivement 2, 6, 1) que nous avons soustraits de la durée et du décompte des plans, mais l'incidence sur les valeurs de durée moyenne est négligeable. Ce tableau se base sur les versions sur DVD. Kirihara et Serceau ont également effectué cet exercice pour certains films; leurs valeurs sont comparables aux nôtres.

\*Pour *Osen*, nous avons pris la valeur fournie par Donald Kirihara.

*Miss Oyu* comporte de longs fondus au noir dont trois fondus qui s'étirent sur presque 10 secondes. Nous avons exclu ces fondus dans notre calcul de la durée moyenne d'un plan, et avons obtenu une valeur de 36 secondes.

Afin que le lecteur puisse avoir une base de comparaison, nous fournissons dans le tableau 2 ci-dessous les valeurs *d'average shot length* (ASL) établies par Bordwell dans son étude du cinéma hollywoodien. Nous reproduisons les valeurs telles qu'elles ont

été fournies par Bordwell. Ce dernier utilise à l'occasion une valeur unique et à d'autres occasions une plage entre deux nombres entiers.

Tableau 2. Average shot length dans le cinéma américain selon les périodes

Période	ASL(sec.)
1917-27	5-6
1928-34	11
1935-46	9
1947-60	11-12

Tiré de *The Classical Hollywood Cinema*, p.61.

Comme deuxième base de comparaison, mentionnons que *La règle du jeu* et *The Best Years of our Lives*, deux films réputés pour leurs longs plans, ont tous deux un ASL d'environ 19 secondes.

L'ASL est, comme toutes moyennes statistiques, un outil susceptible de donner une impression trompeuse. De ce fait, nous avons également effectué un calcul grossier des valeurs d'écart-type et de médiane qui nous ont assurés que 15 des 16 valeurs d'ASL étaient effectivement représentatives de la densité de découpage sur l'ensemble du film en question. L'exception se trouve avec *Conte des chrysanthèmes tardifs* où les valeurs de durée de plans présentent un écart-type distinctement élevé. En effet, le film comporte trois séquences plus densément découpées que le reste du film. Chacune des trois séquences raconte une représentation de Kabuki dans la diégèse. Ces trois séquences combinées n'occupent qu'une quinzaine de minutes, mais elles comportent à elles seules 48 des 140 plans qui composent le film. Ainsi, si l'on exclut du film ces trois segments, la durée moyenne des 92 plans restants approcherait les 80 secondes.

En comparant entre elles les 16 valeurs d'ASL du tableau 1, nous sommes d'abord frappés par une rupture qui se dessine parmi les films réalisés au milieu des années 1930. Les trois films réalisés en 1935 comportent des gros-plans et des champs-contrechamps (dont certains sont très rapides afin d'exprimer la surprise entre deux personnages qui s'aperçoivent). La rupture s'installe avec le diptyque du Kansai réalisé en 1936. Bien qu'on retrouve des longs plans dans les films de 1935 (en particulier

*Oyuki*), *L'élégie de Naniwa* se distingue par des cas frappants. Quatre mois plus tard, sortit *Les sœurs du Gion* qui fut réalisé avec la même équipe. Ce film affiche encore plus radicalement tous les partis pris qui se sont manifestés dans *L'élégie de Naniwa*. Noël Burch considère même que la rupture s'est effectuée avec *Les sœurs du Gion*, c'est-à-dire entre les deux films du diptyque. Peu importe le moment exact, il est généralement reconnu que le diptyque du Kansai est un tournant à bien des égards, c'est notamment le début de la collaboration avec Yoshikata Yoda.

Les entrevues accordées par Mizoguchi en 1950 à Tsuneo Hazumi pour la radio NHK confirmeraient la césure marquée par le diptyque du Kansai. D'abord, ce fut-là, une des rares occasions où Mizoguchi exprima une certaine satisfaction artistique à l'égard d'un de ses films. Ensuite, Mizoguchi situa effectivement l'année 1936 comme le moment à partir duquel il adopta une méthode de tournage qui maintient un même set-up tout au long d'une séquence et qui garde la caméra distante de l'action.

Puis en 1952, Mizoguchi accorda une entrevue à Matsuo Kishi dans laquelle il est de nouveau question de la méthode « one-scene-one-cut ». Alors que Kishi proposa *Les sœurs du Gion* comme point de départ, Mizoguchi rectifia en situant plutôt *Okichi l'étrangère*, réalisé en 1930, comme sa première tentative avec la méthode. Mizoguchi mentionna au passage le mécontentement du directeur du studio face à cette méthode de tournage.

Mizoguchi aurait donc vraisemblablement expérimenté dès 1930 cette méthode dans la mesure de ce que lui permettaient les studios. Ce qui est sûr c'est que Mizoguchi alternait les styles d'un film à l'autre à l'instar de ses confrères dans le contexte d'expérimentation des styles qui régnait durant les années 30. En tous cas, nous avons pu voir dans *Osen, la cigogne de papier* (le dernier muet) des scènes fort probablement tournées en un seul plan, mais entrecoupées au montage par des intertitres.

Le tableau 1 montre clairement que la pratique du *one-scene-one-cut* atteint sa plus grande rigueur avec *Conte des chrysanthèmes tardifs* (1939) et surtout *Les 47 ronins*

(1941). Ces deux films seront donc deux sources à partir desquelles nous puiserons nos exemples de plan-séquence. Les deux films ont aussi pour point commun d'être des adaptations d'une pièce de théâtre.

En complémentarité avec ces adaptations théâtrales, nous analysons aussi des extraits d'une adaptation littéraire : *Miss Oyu*. Cette œuvre de commande nous permet de voir la théâtralité que Mizoguchi insuffle dans la mise en scène d'une histoire qui n'a pourtant pas connu un passage sur les planches.

*L'élégie de Naniwa, Les sœurs de Gion, et Les contes de la lune vague après la pluie* complètent le corpus de six films à partir desquels nous puisons les extraits qui illustreront les enjeux abordés au chapitre 2.

Prenons maintenant la peine de préciser quelques informations sur chacun des six films.

### *L'élégie de Naniwa et Les sœurs de Gion*

Dans son article « All for the Money, Mizoguchi Kenji's *Naniwa Elegy* »<sup>1</sup>, Mori Toshie rappelle qu'il y a consensus parmi les critiques et historiens pour dire que *L'élégie de Naniwa* est un tournant dans la carrière de Mizoguchi. Mori rappelle aussi que Kanedo Shindo a qualifié ce film de premier film réaliste japonais.<sup>2</sup> Le terme « réalisme » que les commentateurs de l'époque et d'aujourd'hui associent couramment au diptyque du Kansai est compris dans plus d'un sens. S'il est d'abord question de réalisme social, il s'agit aussi de réalisme formel. Outre le tournage sur les lieux mêmes, il y a surtout le dialecte du Kansai (le Kansaiben) qui fait ici sa première vraie apparition dans le cinéma japonais.

<sup>1</sup> Dans le recueil *Japanese Cinema: texts and contexts* sous la direction de Alastair Philips et Julian Stringer.

<sup>2</sup> Shindo, Aru eiga-kantoku : Mizoguchi Kenji to Nihon eiga [A film director: Mizoguchi Kenji and Japanese Cinema], Iwanami Shoten, Tokyo, 1976.

Toshie rapporte qu'avant la réalisation de *L'élégie de Naniwa*, Mizoguchi aurait un jour dit avoir fait des recherches pour représenter au cinéma « l'odeur de la terre ». À ce moment-là, il se plaignait qu'aucun film japonais n'y était encore parvenu. « [None of previous Japanese films] stuck to the ground and gave out the smell of the earth. Their dramas could happen in any place, and were flavourless in their artificial imaginary quality, as if they were not the story of this life. »<sup>3</sup>

Bref, Mizoguchi a obtenu avec ces deux films une liberté artistique de laquelle transpire un désir de réalisme social et de réalisme dans la représentation.

### *Conte des chrysanthèmes tardifs*

L'histoire est basée sur un fait vécu qui a inspiré un roman à l'écrivain Shofu Muramatsu. Le scénario du film fut développé à partir de l'adaptation scénique qu'en a faite Sanichi Iwaya. Comme mentionné au sous-chapitre 2.3, Mizoguchi fit des efforts pour obtenir Shotaro Hanayagi, grande vedette kabuki des années 20 et 30, dans le rôle principal. Pour le rôle d'Otoku, personnage féminin principal, le studio avait d'abord embauché Rieko Kitami. Mais Kitami n'aurait pas donné satisfaction à Mizoguchi lors d'une scène que Mizoguchi voulait tourner en plan-séquence. Yoda raconte dans ses *Souvenirs* que Kitami était trop habituée au tournage discontinu, et que c'est à cause de la scène dans laquelle Otoku erre tristement dans son jardin après avoir quitté Kikunosuke que Kitami fut renvoyée à la demande de Mizoguchi. Kakuko Mori, actrice de shimpa et élève de Hanayagi, fut embauchée en remplacement.

---

<sup>3</sup> Rapporté en premier lieu par Nobuyoshi Nishida dans *Mizoguchi Kenki shusei*, Kinema Jumo-sha, Tokyo au chapitre *Tsuchi no nioi : Gion no Kyodai o tsukuru maeni* [The Smell of Earth : Before Making Sisters of the Gion], p.10. Puis rapporté en seconde main par Mori Toshie.

*Les 47 ronins a.k.a Genroku Chushingura (Les loyaux servants de l'ère Genroku)*

Nous nous passons de commenter le contexte politique mondial de l'année 1941 qui fait écho à l'idéologie entourant cette histoire vécue. Précisons plutôt que cette histoire occupe dans la culture japonaise une place encore plus importante que celle occupée, par exemple, par Jeanne d'Arc en France. En effet, les *47 ronins* ont fait l'objet d'innombrables pièces Kabuki et Buraku depuis la fin du 16<sup>e</sup> siècle, soit l'époque où les faits réels se sont produits. Une telle présence dans le patrimoine théâtral s'est traduite évidemment par de multiples adaptations cinématographiques depuis le muet. Il y avait donc une multitude de versions à partir desquelles Mizoguchi pouvait choisir pour réaliser cette commande de la Shochiku parrainée par le gouvernement.

Yoda rapporte que Mizoguchi accepta la réalisation sous deux conditions : que le film soit tiré de la série de pièces Kabuki de Seika Mayama, et qu'il soit interprété par les acteurs de la troupe Zenshin-Za. Cette troupe était rattachée aux créations de Mayama, et avait joué la pièce récemment. De plus, elle avait également interprété une autre version des *47 ronins* : *Kanadehon Chushingura*.<sup>4</sup> Yoda ajoute que les acteurs de la troupe avaient déjà fait l'expérience du cinéma avec trois films tournés au milieu des années 30.

Dès l'étape de la préproduction, la Shochiku annonçait déjà le projet comme la plus belle version des *47 ronins* jamais réalisée. Yoda rapporte que le studio visait une version populaire et spectaculaire afin de toucher le peuple plongé dans la guerre. Cependant, l'oeuvre de Seika Mayama est plutôt une longue suite de pièces tournant autour du drame personnel de Kuranisuke Oishi, le leader des ronins. De plus, Mizoguchi déclarait qu'il ne voulait pas faire un film à grand spectacle. Selon Yoda, les grandes scènes d'action n'étaient pas le fort de Mizoguchi, et il refusait ce pour quoi il ne se sentait pas fait.

Le film se fit malgré tout, et surtout malgré les dépassements de coûts. Le budget final atteignit 105 millions de yens alors que les films majeurs dépassaient rarement les

---

<sup>4</sup> Informations obtenues auprès de Darrell W. Davis, *Picturing Japaneseness*, Note 13 du Chapitre 6, p.272.

100 000¥. Le coût faramineux du film s'explique entre autres par la construction des décors grandeur-nature et l'utilisation des grues par Mizoguchi. Nous y reviendrons.

Le film se restreint à des scènes dialoguées et contient le strict minimum de scènes d'action. Mizoguchi a même choisi de ne pas mettre en scène l'assaut final par les ronins de la demeure du seigneur Kira. L'attaque par les ronins est simplement suggérée à l'aide de la lecture par un personnage d'un compte-rendu de bataille. Le public et la critique boudèrent le film. La Shochiku passa près de la faillite. Toutefois, le Ministère de l'Éducation du gouvernement militaire décerna un prix au film...

Les opinions sur *Les 47 ronins* qu'on retrouve dans les ouvrages consacrés à Mizoguchi sont très partagées. Keiko MacDonald et Noël Simsolo vont presque jusqu'à dire que le film n'est qu'une vulgaire commande. Peter Morris cite, sans référence, une parole de Mizoguchi lui-même qui laisse croire qu'il aurait fait ce film afin de fuir d'autres tâches liées à l'effort de guerre.<sup>5</sup> Quant à Vê-Hô, il a écrit un paragraphe qui reflète une opinion partagée par plusieurs:

*L'œuvre vaut par ses qualités plastiques : beauté photographique, mise en valeur des décors et costumes... beaucoup plus que par ses idées héroïques et son intrigue, connue par cœur. Cependant son défaut essentiel tient au manque de rythme. C'est une longue suite de scènes dialoguées où le statisme des personnages est aggravé par l'immobilité de la caméra qui se contente de jouer sur la profondeur de champ. Au lieu d'un film d'action mouvementé, nous découvrons une sorte de pièce soigneusement filmée.*<sup>6</sup>

En revanche, Noël Burch, Mark Le Fanu et Darrell W. Davis vont dans un tout autre sens. À juste titre, ces trois auteurs louangent la mise en scène. Mentionnons finalement l'opinion d'un Japonais, celui de Tadao Sato; concernant le contenu ou le

---

<sup>5</sup> Morris, *Kenji Mizoguchi*, p.38. Morris ne situe nullement l'origine et le contexte des paroles de Mizoguchi qui se lisent comme suit : « ...the war broke out. It is a film that I made so I wouldn't have to make anything else. »

<sup>6</sup> Vê-Hô, *Mizoguchi*, p.59.

message, Sato parle d'échec, mais pour ce qui est de la forme ou du style, Sato fait un éloge dont nous reprendrons plus bas les grandes lignes.

Pour notre part, nous croyons que ce qui constitue pour Vê-Hô un défaut est justement un bel exemple de transposition cinématographique dans l'optique bazinienne. De plus, il est totalement injustifié de la part de Vê-Hô de parler de caméra immobile. En effet, le budget colossal découle en partie d'une utilisation de grues comme ça ne s'était jamais fait auparavant au Japon. Mais l'ampleur du budget découle principalement des décors grandeur-nature. Le décorateur Hiroshi Mizutani a construit une reproduction parfaite du château de Chiyoda. Le Corridor des Pins fut construit avec les services de Hisakuni Oguma, professeur en architecture historique. Suite à sa participation au film (en tant que scénographe), Kaneto Shindo a même publié un article dont le titre anglais se lit : *Mizoguchi : Theory of Actual Size-ism*.

Grâce aux moyens mis à sa disposition en début de production, Mizoguchi fit un usage obstiné de la grue lors du tournage de la 1<sup>ère</sup> partie. Tellement que la production finit par demander à Mizoguchi de modérer ses longues prises et de se rapprocher des acteurs lors du tournage de la 2<sup>e</sup> partie.

La pertinence du film dans notre étude réside dans les choix effectués dès l'écriture du scénario, voire dans le choix de se baser sur la pièce de Seika Mayama. Les décors construits dans leur intégralité et l'usage de grue permirent une mise en scène qui respecte l'intégrité de l'espace si chère à Bazin.

### Miss Oyu

L'intérêt d'inclure *Miss Oyu* dans notre étude réside dans deux scènes manifestant une théâtralité dans leur mise en scène. Cette théâtralité affichée est d'autant plus intéressante que le film s'inspire directement d'un roman et non d'une quelconque adaptation théâtrale.



Le film fut un échec commercial et critique. Même aujourd'hui, il est généralement considéré comme une œuvre mineure. Selon nos recherches, aucun auteur ne s'y est attardé.

Yoda a signé seul cette adaptation d'un court roman de Junichiro Tanizaki intitulé *Le coupeur de roseaux*<sup>7</sup>. Yoda, lui non plus, ne s'attarde pas longuement sur la genèse du film dans ses *Souvenirs*. De toute façon, le peu d'informations qu'il fournit sur son travail d'adaptation n'est pas pertinent pour notre analyse.

Le court roman de Tanizaki peut être considéré comme un compte-rendu de faits passés raconté par le fils d'un couple jadis impliqué dans un ménage à trois. Quant au film, c'est un récit chronologique raconté au présent et en focalisation externe. Bref, le récit de Tanizaki et celui de Mizoguchi ne se comparent absolument pas en terme de structure. Pour notre part, nous irons jusqu'à considérer que Mizoguchi et Yoda ont construit une nouvelle histoire qui ne fait que s'inspirer des grandes lignes du court roman.

#### *Les contes de la lune vague après la pluie*

Réalisé en 1953, ce *jidai-geki* s'inscrit dans la flopée de films historiques mise en chantier par les studios japonais avec l'objectif de conquérir le marché occidental. Plus généralement, Mizoguchi adopta dans ses films des années 1950 une facture plus proche des films hollywoodiens classiques. Toutefois, on continue à retrouver dans ces derniers films une constante dans son œuvre : des plans qui s'étirent en longueur lorsque le récit plonge ses personnages dans un moment de grande intensité dramatique. En dépit d'un découpage plus conventionnel, *Les contes de la lune vague après la pluie* comporte un extrait mémorable parce qu'il constitue un cas très particulier de non-découpage.

---

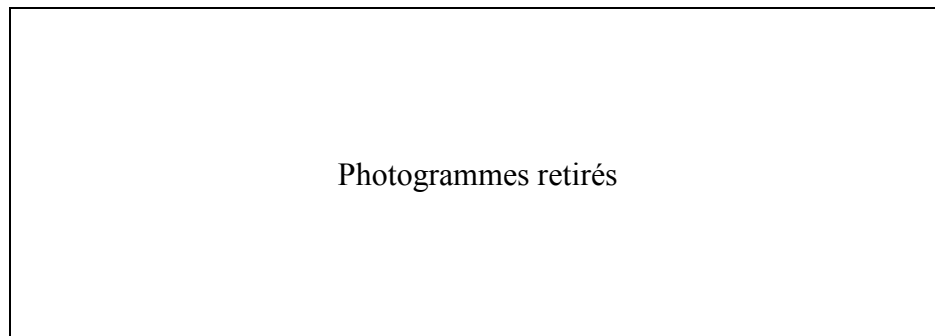
<sup>7</sup> Publié en 1932, le court roman est aussi connu sous le titre *La Récolte des racines*.

### **3.3 La vue d'ensemble d'une scène et l'ocularisation spectatorielle**

D'entrée de jeu, ce sont les plans-séquences s'apparentant aux plans-tableaux du cinéma muet qui se remarquent en premier. Des exemples éloquents se trouvent notamment dans *Les sœurs de Gion* et *Les 47 ronins*. On n'y retrouve aucun champ-contrechamp ni gros-plan.

#### Les nombreuses scènes dans *Les 47 ronins*

Comme mentionné plus haut, les détracteurs du film l'ont surtout vu comme une suite de longues scènes dialoguées filmées en plans-séquences. Les deux photogrammes ci-dessous sont représentatifs de nombreuses scènes retrouvées dans le film.



En parlant justement de ce film, Darrell Davis a introduit la notion de « plan japonais »<sup>8</sup> en clin d'œil à la terminologie « plan américain » pour désigner le cadrage des réunions de personnages assis sur des tatamis dans une maison traditionnelle japonaise.

#### Le dernier dîner Furusawa avant son expulsion dans *Les sœurs de Gion*

---

<sup>8</sup> À la page 166 de son *Picturing Japaneseness*.

À la différence des *47 ronins*, *Les sœurs de Gion* n'est pas tiré d'une pièce. (Certes, on peut considérer que le récit est influencé par du *shimpa*, mais *Les sœurs de Gion* est un des rares scénarios originaux chez Mizoguchi). Malgré tout, le film comporte plusieurs scènes telle cette scène de 2 minutes 56 secondes filmée en un seul plan fixe.



Photogrammes retirés

Omocha et Furusawa arrivent chacun à leur tour dans la pièce. Ils s'installent. Ce sera le dernier repas de Furusawa sous le toit des deux sœurs, car Omocha déballe les quatre vérités à Furusawa. Elle lui dit que sa présence est devenue un fardeau et lui demande donc de partir. La scène se termine avec Omocha poussant Furusawa jusqu'à la porte.

Le champ est net de la table jusqu'à la porte d'entrée du logement. Cette netteté couvre toute l'aire dans laquelle les personnages vont se trouver au cours de la scène. Mais le plus frappant demeure le cadrage. Le film a suscité l'enthousiasme auprès de Burch pour sa caméra anormalement distancée des sujets. Ce plan, comme beaucoup d'autres plans du film, est notable par son « mauvais » cadrage découlant de l'éloignement de la caméra.

Nous avons vu que Hollywood avait trouvé avec le plan américain le point d'équilibre qui permet une vue suffisamment rapprochée des personnages sans recourir par la suite au *reestablishing shot* ou au *cut-away*. Certes Mizoguchi ne pouvait reprendre tel quel un plan jusqu'au genou pour filmer des japonais assis dans leur maison traditionnelle, mais il demeure que sa caméra dans *Les sœurs de Gion* est plus distante qu'il n'est nécessaire pour montrer l'ensemble de l'action.

Le film fut tourné rapidement dans le quartier même de Gion avec un petit budget. Pour les scènes intérieures, les positions de caméras semblent avoir été dictées par le maintien d'une distance avec les sujets, et ce en lutte avec l'espace architectural

disponible. En d'autres mots, le critère de l'éloignement de la caméra a été privilégié au détriment d'une rigueur du cadrage.

Plusieurs scènes ont été filmées avec la caméra placée dans une pièce adjacente. Le point de vue fourni s'apparente alors à celui d'un observateur qui espionnerait à travers une ouverture dans la cloison les activités dans la pièce voisine.

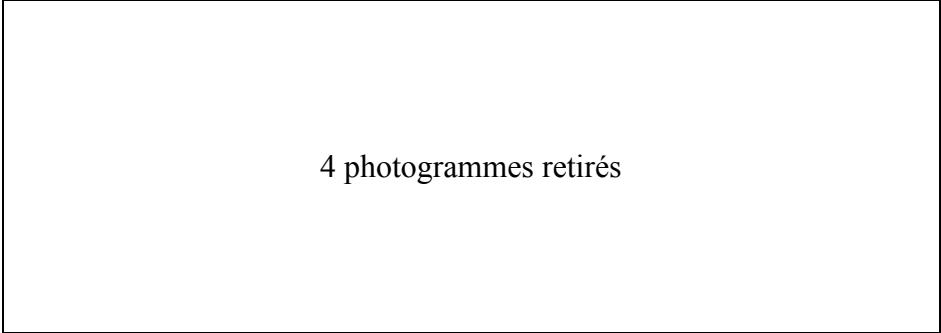
Les « mauvais » cadrages découlant d'un fort éloignement de la caméra sont présents dans plusieurs films que Mizoguchi a tournés dans la deuxième moitié des années 30. L'un de ces plans les plus frappants se trouve dans *L'élégie de Naniwa*. Nous le reproduisons ci-dessous pour une exhaustivité d'exemples.



Nous reviendrons plus tard sur ces idées de distance sociale et de voyeur indiscret.

### L'agonie d'Otoku dans *Conte des chrysanthèmes tardifs*

La séquence de Kiku au chevet d'Otoku est filmée en un long plan d'ensemble de la chambre. Otoku est au centre du cadre et est entourée par les trois personnes à son chevet. Bien qu'il y ait déplacement de caméra, une telle composition demeure encore théâtrale, mais elle rappelle surtout une composition picturale qui doit raconter à l'intérieur d'une image fixe l'agonie d'un mourant sous les yeux des ses proches.



4 photogrammes retirés

Ce plan ne constitue pas un exemple idéal d'une composition qui, par ses géométries et son éclairage, guide le regard du spectateur vers un détail précis. Toutefois, on peut remarquer que l'ensemble du plan est plutôt sombre, alors que le visage d'Otoku et l'édredon qui la recouvre sont éclairés.

Pour raconter un tel drame, plusieurs cinéastes auraient choisi une série de champs-contrechamps faisant l'alternance entre le visage de la mourante et les visages de ses proches. Quant à Mizoguchi, il refuse d'intensifier le drame par l'entremise de gros-plans sur les visages. En revanche, son plan-séquence donne l'opportunité à l'actrice Mori Kakuko de faire un monologue d'adieu avec une voix sanglotante qui semble gagner en émotion au fur et à mesure que la scène avance. L'intensification dramatique ne s'effectue pas par une emphase visuelle sur les visages, mais par une voix émotive laissée à son libre cours. Ce plan-séquence est donc un bel exemple où Mizoguchi met en application son désir d'intensifier l'émotion en le prolongeant.

On pourrait débattre à savoir s'il s'agit aussi d'une intensification dramatique obtenue par l'immobilité et la longue durée du plan. Nous désignons par là le cas où, face à une immobilité qui de surcroît persiste, le spectateur finit par décortiquer le plan, c'est-à-dire le fouiller dans ses détails, et de ce fait, il effectue son propre travelling-avant en concentrant son regard sur le foyer du drame. Nous reviendrons sur cette question plus bas avec une scène semblable à celle-ci : la scène de l'agonie d'Oshizu dans *Miss Oyu*.

La mise en scène sans découpage de *Conte des chrysanthèmes tardifs* pourrait être attribuable à l'origine théâtrale de son scénario. Pour ce qui en est des *47 ronins*, au-delà de l'origine du scénario, le récit en lui-même (indépendamment de sa mise en œuvre) comporte des rituels et cérémonies protocolaires que l'adaptation filmique se contente de préserver. Face à ces deux constatations, tournons-nous alors vers un récit qui n'a pas connu de passage sur les planches. Nous examinons donc ci-dessous cette scène-clé dans *Miss Oyu*.

#### Révélation des secrets entre les trois personnages dans *Miss Oyu*

Cette scène n'a pas d'équivalent dans le roman de Tanizaki. Au mieux, on retrouve dans les pages de Tanizaki quelques dialogues éparpillés qui font écho avec ce qui se dit dans la scène du film. Il faut donc considérer cette scène comme une création à part entière de Mizoguchi et Yoda.

C'est une scène-clé de l'intrigue, car c'est le moment où les secrets enfouis par chacun des trois personnages vont éclater au grand jour. Les trois personnages vont se confronter. La scène est un plan-séquence de 3 minutes et 45 secondes. Nous affichons les photogrammes importants accompagnés d'une partie des dialogues.

Photogramme retiré

Photogramme retiré

Oshizu : Je t'en prie, fais-en ta femme.

Oyu : Que dis-tu?!

Photogramme retiré

Photogramme retiré

Oshizu : J'ai su très tôt que tu l'aimais.  
Oyu : Moi?

Oshizu : Avant de me marier, j'avais ce  
dessein. Je serais son épouse pour la forme,  
mais sa sœur dans les faits.

Photogramme retiré

Photogramme retiré

Oyu : Mais vous êtes...  
Oshizu : Pas du tout. Nous ne sommes pas  
« mari et femme »...

Oshizu : J'ai tout confessé à Shinosuke le  
soir de notre mariage. Nous sommes encore  
« frère et soeur ». [...]

Photogramme retiré

Photogramme retiré

Oshizu : Voilà pourquoi tu peux, sans aucune gêne, devenir sa femme. [...]

Oshizu : C'est nous qui l'avons fait délibérément. Je sais que c'était insensé...

Photogramme retiré

Photogramme retiré

Oyu : Tu aimes Shinosuke toi aussi. Si je vous laissais faire, j'aurais peur de l'au-delà.

Oyu : Tout peut encore se rétablir. Je vous en prie, devenez désormais de vrais époux.

Photogramme retiré

Photogramme retiré

Oyu : Shinosuke?



Photogramme retiré

Photogramme retiré

Oyu : Si vous ne m'écoutez pas, nous ne serons plus frère et soeurs. Je ne vous reverrai plus jamais.

La mise en scène est encore plus scénique que ce qu'on peut retrouver dans *The Little Foxes*. Les trois personnages gravitent autour d'une sorte d'estrade, s'adonnant à une valse psychologique dans laquelle les échanges verbaux remplacent les pas de danse. On peut en quelque sorte voir trois paires se former à tour de rôle : 1) Shinosuke & Oshizu, 2) Oshizu & Oyu, et 3) Oyu & Shinosuke. Puis, avant qu'Oyu ne quitte complètement la scène, les trois personnages se seront tous séparés les uns des autres.

Pour filmer cette valse, la caméra maintient son point de vue global et distant en se gardant hors de l'estrade. Les trois personnages sont montrés pratiquement de la tête au pied comme sur une scène de théâtre. De légers recadrages sont nécessaires, mais jamais la caméra ne va s'approcher d'un personnage au détriment des deux autres.

À la différence du *Conte des chrysanthèmes tardifs* et des *47 ronins*, il n'existe pourtant pas de rituel dans le récit de *Miss Oyu* qui imposerait à Mizoguchi une telle mise en scène. Mizoguchi a construit cette scène par simple affinité pour cette forme que nous avons qualifiée de théâtrale. Il a senti que c'est avec cette forme qu'il exprime le mieux le drame.

Citons Mitry, qui en commentant la profondeur de champ de *Citizen Kane*, écrivait :

*Il ne s'agit plus seulement de présenter des individus n'ayant d'autres liens que d'être simultanément présents, mais de nous faire voir dans le même temps plusieurs individus réagissant différemment à partir d'une même cause, cette*

*cause ayant été saisie au cours des plans précédents ou pouvant l'être d'une façon également simultanée. On détermine ainsi une unité dramatique à la faveur de l'espace utilisé et l'on souligne le comportement des individus en profitant de leur situation respective. Il s'agit donc d'une véritable spatialisation psychologique du drame...*<sup>9</sup>

La présence de Shinosuke en avant-plan dans certains photogrammes pourrait pousser Bordwell à qualifier certains instants de « Welles-like deep focus shot ». Mais il n'y a pas ici deux pôles d'attraction. Il s'agit plutôt d'une unité dramatique riche de trois sources d'émotions en continuels mouvements sur la surface du rectangle. Les trois personnages donnent à voir leurs émotions au travers de leur posture et leurs déplacements. Dans leur valse psychologique, ces trois personnages trahissent leurs sentiments par des approches et des fuites à l'égard des deux autres partenaires. Nous croyons que le spectateur observe une chorégraphie dans son ensemble au lieu de porter en alternance des regards isolés sur les figures exécutées individuellement par chacun des trois valseurs.

Certes Oshizu sort partiellement du cadre au milieu de la séquence, mais elle demeure encore visible. Nous ne ferons pas d'interprétation sur cette sortie partielle. En fait, nous croyons qu'il s'agit davantage d'une imprécision dans l'exécution du cadreur que d'une intention précise de Mizoguchi. Il est permis de penser ainsi pour deux raisons. Tout d'abord parce que le film fut tourné très rapidement.<sup>10</sup> Ensuite, il y avait chez Mizoguchi cette répartition des tâches où le cinéaste déléguait entièrement au caméraman les choix de mouvements de caméra durant la prise. Il appert que Mizoguchi se limitait à indiquer l'endroit où débiter la prise et où la terminer. Nous reviendrons sur cette pratique au chapitre 4.

---

<sup>9</sup> Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, p.266.

<sup>10</sup> En effet, *Miss Oyu* figure parmi les exceptions de films tournés rapidement. D'ordinaire, les tournages chez Mizoguchi étaient longs à cause de son perfectionnisme.

### L'agonie d'Oshizu dans *Miss Oyu*

Dans le roman de Tanizaki, le narrateur se limite à informer furtivement au détour d'une seule phrase qu'Oshizu mourut avant son mari. Cette scène est donc à considérer comme une autre création à part entière de Mizoguchi et Yoda. En prime, la scène est empreinte de la touche mizoguchienne par son thème de l'épouse s'étant sacrifiée pour son mari. Elle rappelle évidemment la scène de l'agonie d'Otoku dans *Conte des chrysanthèmes tardifs* dans sa tournure. Mais en ce qui touche directement notre étude, les deux scènes se ressemblent d'abord et avant tout dans leur mise en scène. Les derniers instants d'Oshizu sur son lit de mort sont filmés en un long plan distant de 3 minutes. Il n'y a pas non plus de gros-plan sur les visages.

c

Le plan n'a pas été composé de manière à guider le regard du spectateur vers le foyer du drame que sont les visages. Bien au contraire. Comme on le peut le voir dans les photogrammes ci-haut, les visages sont presque orientés dans la direction opposée à la caméra. On conçoit bien que si la caméra se trouvait diamétralement de l'autre côté du lit d'Oshizu, il aurait été possible d'obtenir, sans rien changer aux positions des personnages, une meilleure vue sur les deux visages. Mais avec le plan tel qu'il est photographié dans l'actuel angle de vue, un « zoom in » sur l'image ne donnerait même pas les détails des visages.

Observons trois autres possibilités de filmer une telle scène. Premièrement, le style classique aurait proposé un gros-plan par un insert (*cut-in*) ou par un travelling avant à mesure que croît l'intensité dramatique. Une autre option, qui elle préserve la caméra distante, aurait été de structurer l'image pour faire converger le regard vers les visages. Une telle option peut se faire à l'aide de l'organisation des formes, de l'éclairage, ou enfin d'une netteté sélective du champ. Troisièmement, toujours en gardant la caméra distante, il aurait été possible de signifier la gravité d'un drame en maintenant un plan immobile pendant une durée telle que le spectateur s'impatiente et commence à fouiller l'image. L'immobilité du cadre et l'absence apparente d'actions et

de dialogues poussent alors le spectateur à chercher dans l'image le motif pour lequel le grand imagier s'attarde sur cette image. Des exemples d'une telle pratique se trouvent aujourd'hui chez l'Autrichien Michael Haneke. Le film *Caché* est un bon exemple.

Pour ce qui est de Mizoguchi, et dans le cas de l'agonie d'Otaku en particulier, l'attraction dramatique est menée entièrement par le jeu des acteurs. Mizoguchi ne s'approche aucunement des trois possibilités mentionnées ci-haut, ni même la troisième option. En tous cas, nous sommes loin de ce qu'on peut retrouver dans *Caché*. En effet, le plan n'est en rien un regard fixe maintenu sur une action ambiguë. Il y a ici un dialogue soutenu entre les deux personnages. La caméra est maintenue simplement parce que les acteurs continuent leur échange verbal. Certes, il y a de brefs instants de silence, mais ce sont là de courtes pauses obligées entre deux répliques ou durant un déplacement de personnage et une action physique.

En d'autres mots, Mizoguchi n'utilise pas les moyens propres au cinéma pour intensifier le drame. La tension dramatique dans cette scène réside dans le texte et le jeu des acteurs, deux éléments constituant l'essence du théâtre.

### **3.4 Préservation de l'espace pour une continuité de monde, préservation du temps pour vivre l'attente**

Le non-découpage chez Mizoguchi s'effectue quelquefois au-delà de l'unité de la scène. Il arrive qu'un plan-séquence couvre un segment tellement long qu'il englobe ce qui, aux yeux de certains analystes, constituerait deux à trois scènes. William D. Davis parle de « three scenes one cut » dans son chapitre consacré aux *47 ronins*.

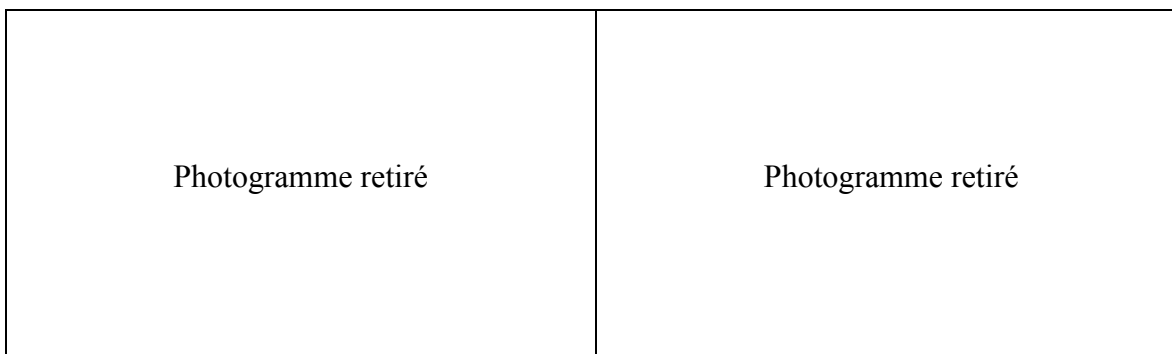
Comme déjà mentionnée, la délimitation d'une scène n'est pas aussi simple que la délimitation d'un plan. Si le plan se distingue entre deux coupes, les limites d'une scène peuvent parfois être sujettes à l'interprétation de l'analyste. De là, nous ne donnons pas suite à la terminologie accrocheuse qu'a proposée Davis dans son analyse des *47 ronins*.

Il reste que ce film regorge de séquences dans lesquelles, Mizoguchi a capté dans un même plan une suite d'actions qui débute dans une pièce et se termine dans une autre pièce adjacente. La caméra va suivre un ou des personnages qui quittent une première réunion en traversant avec lui(eux) la porte et le couloir, puis elle s'installe dans une autre pièce où le(s) personnage(s) suivi(s) enchaîne(nt) avec une autre réunion ou d'autres actions. Nous présentons ci-dessous deux des nombreux exemples retrouvés dans le film.

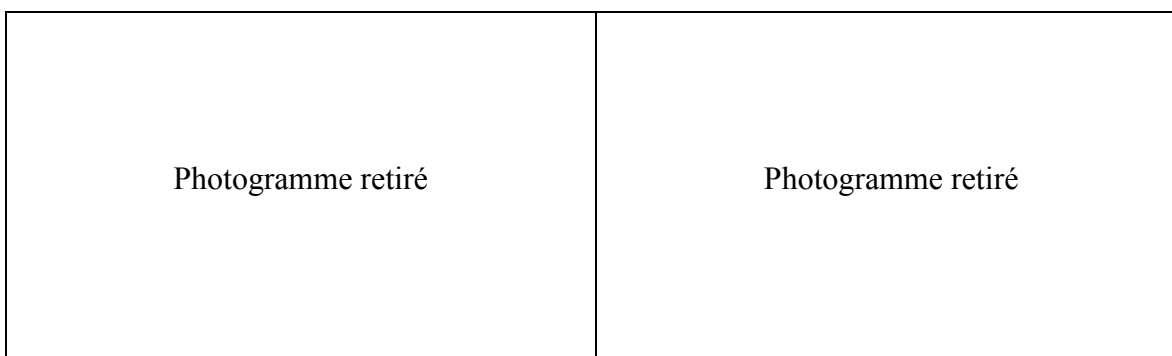
Dame Asano attendant le retour de son mari dans *Les 47 ronins*

Photogramme retiré	Photogramme retiré
--------------------	--------------------

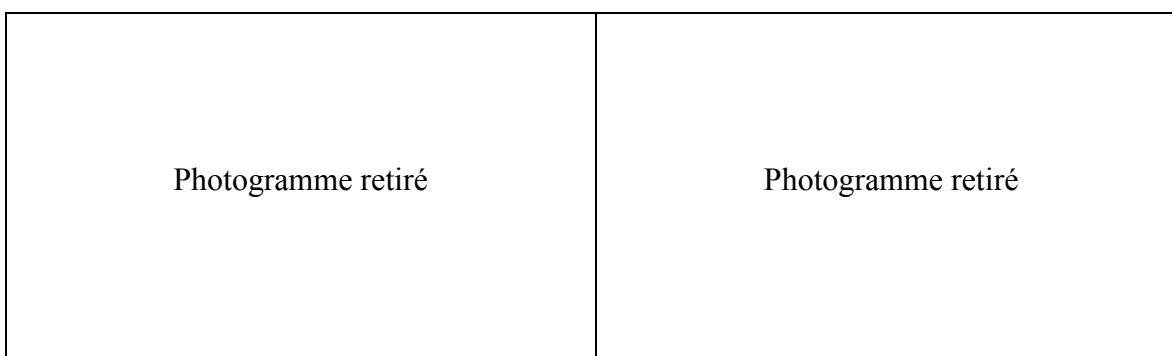
La séquence débute avec un premier long plan qui suit Dame Asano dans son déplacement à partir d'une salle de séjour vers un corridor.



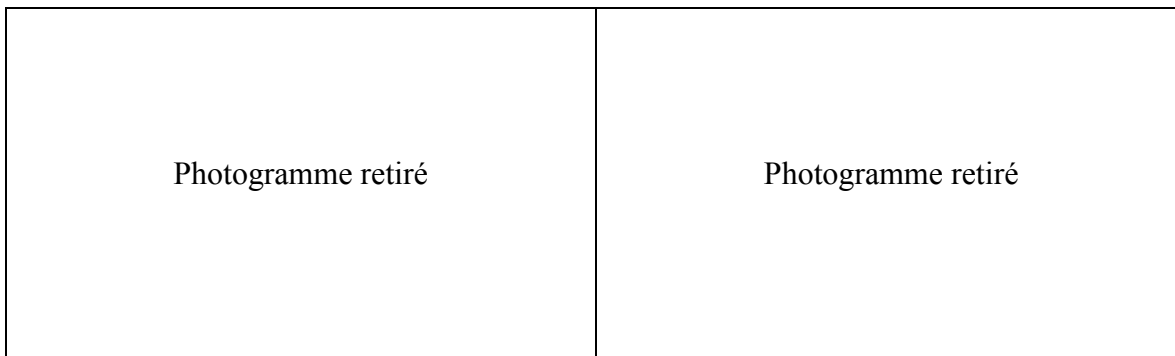
Dans son déplacement, Dame Asano fait part de l'inquiétude qu'elle entretient au sujet de son mari qui dans la matinée lui a paru rongé par le travail. Sans ellipse temporelle, la bande image s'enchaîne avec le plan-séquence que voici. (Les paroles qu'émet Dame Asano en marchant indiquent la continuité temporelle entre les deux plans.)



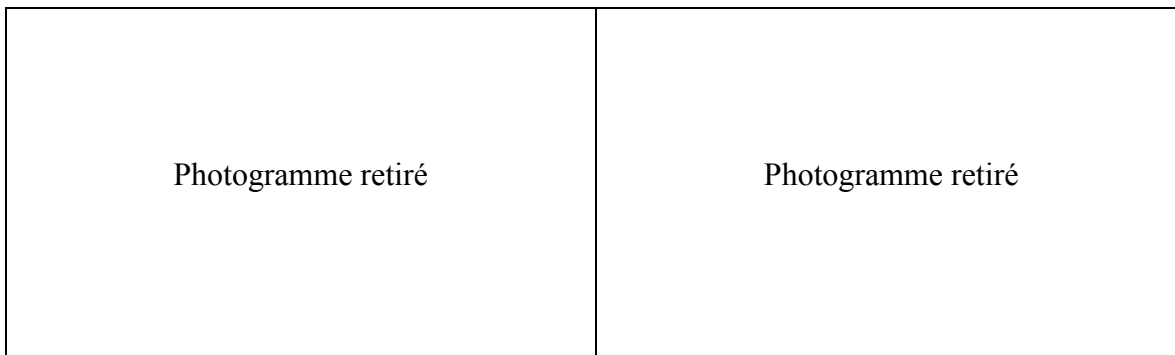
Tout en continuant à parler, Dame Asano arrive dans une pièce où attendent des servantes costumées. Elle encourage ses servantes à préparer un accueil réconfortant pour son époux dont elles attendent le retour imminent.



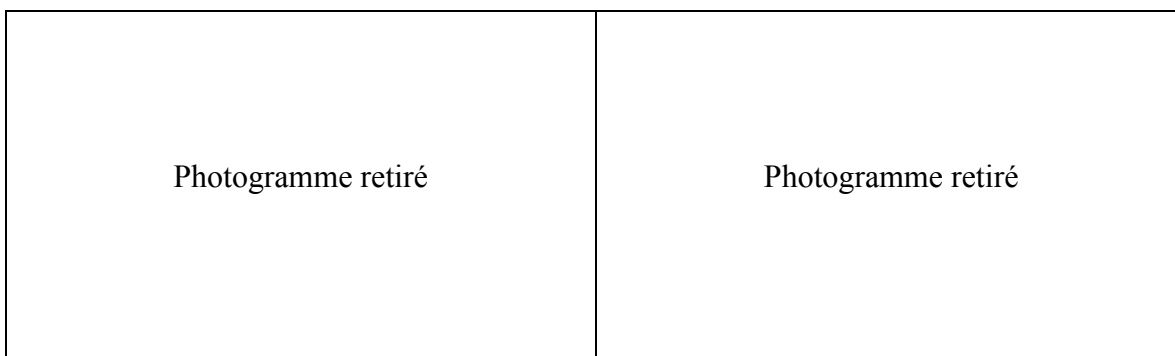
Une servante vient annoncer l'arrivée imprévue de deux messagers en provenance du palais.



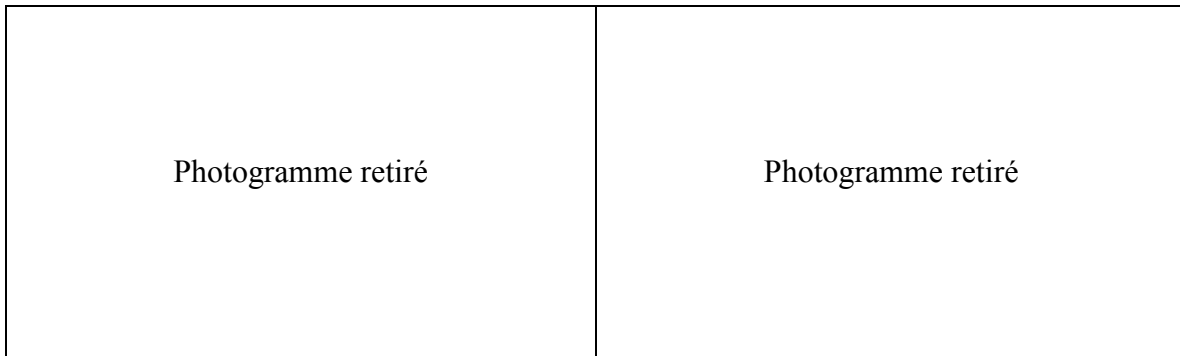
Intriguée par une telle visite, Dame Asano se précipite vers la pièce où attendent les messagers. À son arrivée au seuil de l'entrée de la pièce, elle s'arrête brusquement en apercevant ce qui s'y trouve à l'intérieur (mais qui demeure hors champ).



Quant à la caméra, elle n'a pas arrêté son travelling arrière.



Panoramique vers la droite.



Les messagers attendent que Dame Asano leur demande à deux reprises avant qu'un des deux finisse par répondre : « Aujourd'hui, au château, dans la Galerie des Pins, notre Seigneur a assailli Kira.... » Le messenger s'incline de nouveau et poursuit avec sanglots : « ... et l'a blessé au sabre. »

Deleuze écrit que : « ...l'espace ne se constitue pas par la vision, mais par cheminement... »<sup>11</sup> Ce propos trouve son illustration exemplaire avec *Les 47 ronins*. Le film abonde de plans-séquences qui, comme celui de ce déplacement de Dame Asano, montrent l'immensité des palais pour mieux exprimer la noblesse des seigneurs féodaux. Mais avant tout, ces plans-séquences conservent la contiguïté physique des nombreuses intrigues qui s'enchaînent à l'intérieur d'un même palais.

Outre l'espace, Mizoguchi préserve aussi le temps réel. À partir de l'instant où une servante annonce la présence de deux messagers du palais, le spectateur vit le temps réel d'angoisse que Dame Asano doit traverser avant de connaître ce qu'elle soupçonne déjà être une mauvaise nouvelle concernant son mari.

#### L'inspecteur Okado fait part de son désaccord du verdict dans *Les 47 ronins*

Dans cette séquence, l'inspecteur Okado tente de convaincre des haut-placés de la nature injuste du jugement rendu par le Seigneur Yanagisawa.

---

<sup>11</sup> Deleuze, *L'image-mouvement*, p.262.



Photogramme retiré	Photogramme retiré
--------------------	--------------------

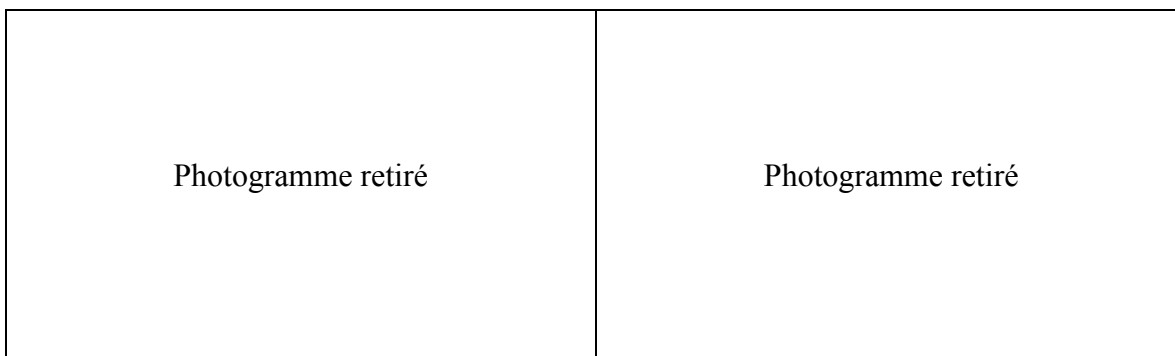
Pendant quatre minutes, Okado supplie les haut-placés d'user de leur pouvoir pour retarder l'exécution du jugement. Devant le refus des haut-placés d'agir comme intermédiaires entre lui et Yanagisawa, Okado outrepassa son rôle d'inspecteur et sort de la retenue prescrite par les protocoles.

Photogramme retiré	Photogramme retiré
--------------------	--------------------

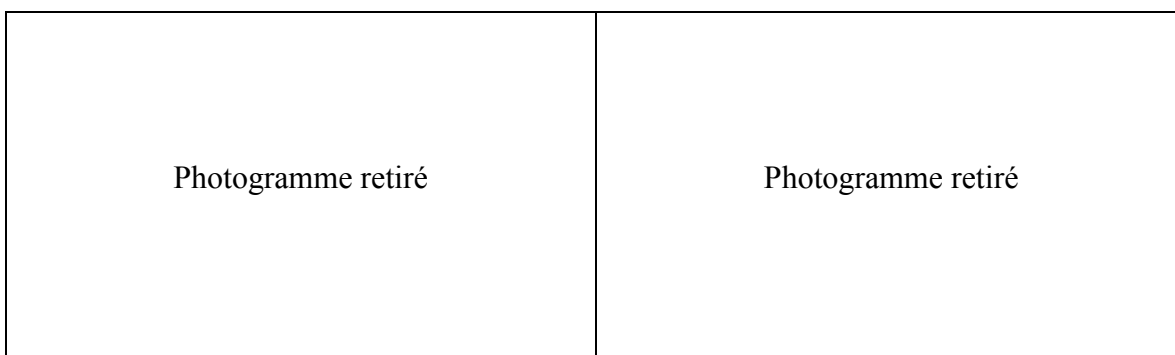
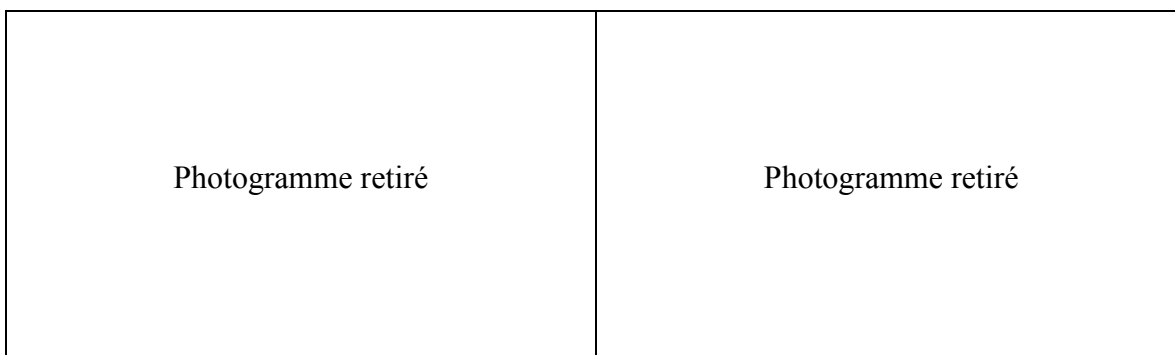
Devant l'insistance maladroite de Okado, un des haut-placés se lève...

Photogramme retiré	Photogramme retiré
--------------------	--------------------

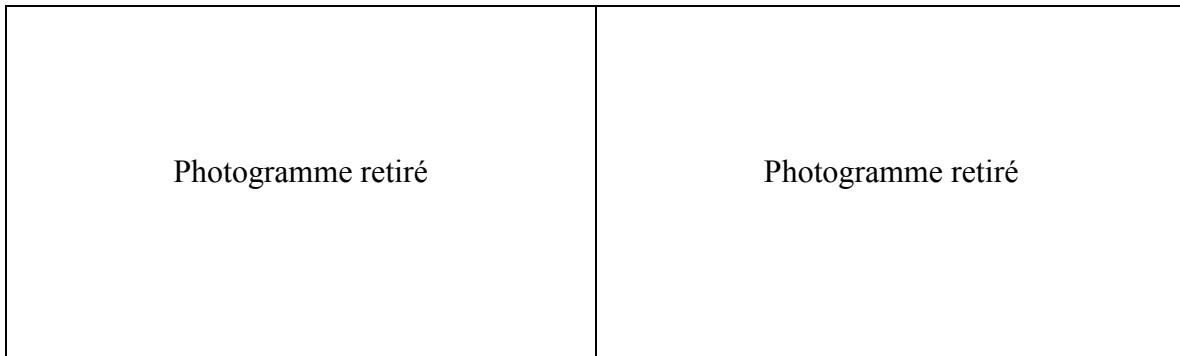
et quitte la salle. Okado abandonne toute décence protocolaire et se met à pourchasser...



...ce haut placé, et ce, tout en continuant à le supplier de lui donner accès à Yanagisawa.



Le haut placé se réfugie dans une pièce adjacente pour fuir l'acharnement de Okado qui...



...persiste encore avec ses supplications. Le haut placé continue à mitrailler un « non » catégorique.

Ce plan-séquence de cinq minutes permet à l'acteur interprétant Okado de se laisser emporter par un élan. Okado ne supporte pas l'injustice du jugement, c'est ce qui le pousse à déraiper complètement.

Les quatre premières minutes sont constituées d'un plaidoyer durant lequel les interlocuteurs restent assis, et surtout restent à l'intérieur des bons protocoles. L'acharnement d'Okado provoque ce qu'on peut appeler un éclatement. Cet éclatement s'incarne par la fuite du haut-placé. Nous parlons d'élan parce que cette fuite s'effectue en continuité avec la tension qui s'est construite pendant les quatre minutes qu'a duré le plaidoyer. Formulons autrement : la poursuite irraisonnable fut jouée à la suite d'un élan stimulé par l'intensité emmagasinée durant l'échange dialogué.

Ici, comme dans le plan-séquence du déplacement de Dame Asano, Mizoguchi montre du même coup la grandeur du palais. Dans son oeuvre, Mizoguchi ne s'est pas limité aux plans-séquences couvrant plusieurs pièces adjacentes, il va même jusqu'à capter en une prise des personnages qui se déplacent d'un étage à un autre. En effet, avant que Max Ophuls ne le fasse avec notoriété dans les années 50, Mizoguchi avait déjà suivi un personnage sur deux étages dans *L'élégie de Naniwa* et *Conte des chrysanthèmes tardifs*.

Les coulisses de la première pièce Kabuki dans *Conte des chrysanthèmes tardifs*

Le plan-séquence est précédé par un plan montrant le Grand Maître de la troupe dans sa loge.

Photogramme retiré

Le Grand Maître se plaint de la prestation épouvantable de Kiku qui se trouve à être son fils adoptif et est de ce fait son successeur désigné. Il demande à un assistant de faire venir Kiku. Il y a de toute évidence une courte ellipse temporelle entre la fin de ce plan et le plan-séquence qui débute avec une vue d'un groupe d'artisans de la troupe. Les six membres du groupe médisent à propos de Kiku. Ils s'esclaffent, car ce dernier s'apprête à passer un mauvais quart d'heure en compagnie du Grand Maître, son père adoptif.

Photogramme retiré	Photogramme retiré
--------------------	--------------------

Vue du groupe à travers une ouverture.

Panoramique vers le bas jusqu'à l'étage inférieur.

Photogramme retiré

Photogramme retiré

La caméra suit Kiku dans son déplacement ... la loge du Grand Maître.  
jusqu'à l'étage supérieur vers...

Photogramme retiré

Photogramme retiré

Des artisans de la troupe empêchent le père  
de libérer sa colère sur son fils.

Photogramme retiré

Photogramme retiré

Cet artisan croise un collègue. La caméra ...ascendant) pour s'intéresser au collègue  
délaisse le 1<sup>er</sup> artisan (qui prend l'escalier... qui lui descend.

Photogramme retiré

Photogramme retiré

Kiku, qu'on entend hors champ, va...

rejoindre ce 2<sup>e</sup> artisan pour ...

Photogramme retiré

Photogramme retiré

lui demander son avis en toute franchise à propos de sa performance.

Un autre collègue intervient pour empêcher Kiku d'entendre la vérité.

Photogramme retiré

Photogramme retiré

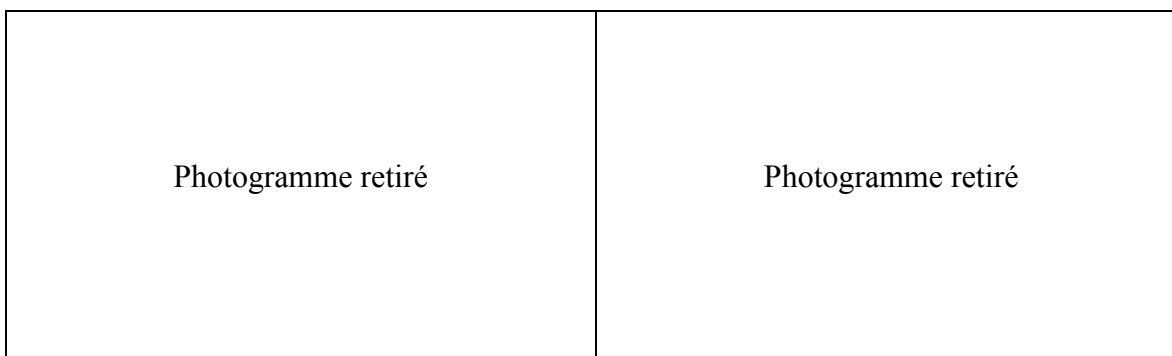
Kiku invite ce collègue (considéré comme son ami) à un souper au restaurant.

L'ami donne le prétexte d'être « occupé ce soir », et laisse Kiku seul.

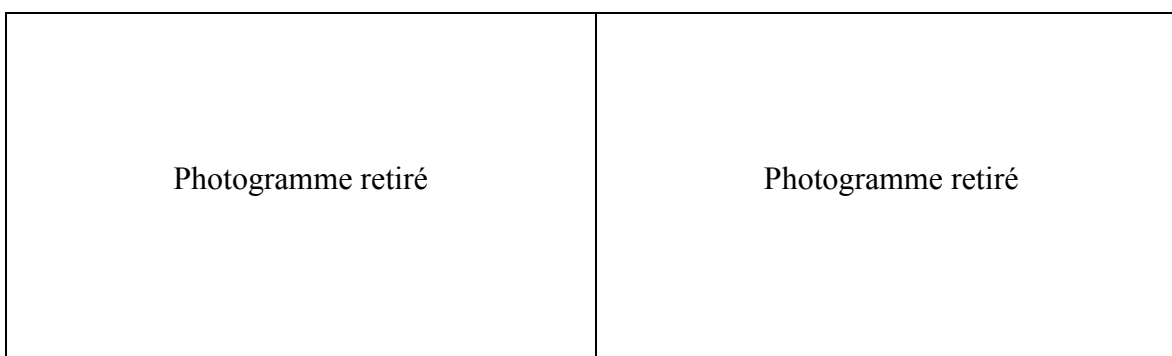
En dehors de la séquence de la représentation de la pièce kabuki (dans laquelle le spectateur voit Kiku mais dans la peau d'un personnage), le plan-séquence que nous venons de reproduire constitue donc la première rencontre que le spectateur effectue avec Kiku en étant lui-même. Ce plan-séquence montre les coulisses au sens propre comme au figuré. Kiku nage dans un milieu hypocrite. Il est ostracisé.

Les retrouvailles d'Ayako et Susumu dans *L'élégie de Naniwa*

Ayako attend son prétendant Susumu dans une suite d'hôtel.



Impatiente, elle siffle, se lève à trois reprises, et s'allume une cigarette.



Elle aperçoit finalement Susumu dans le hall d'entrée.

Photogramme retiré	Photogramme retiré
--------------------	--------------------

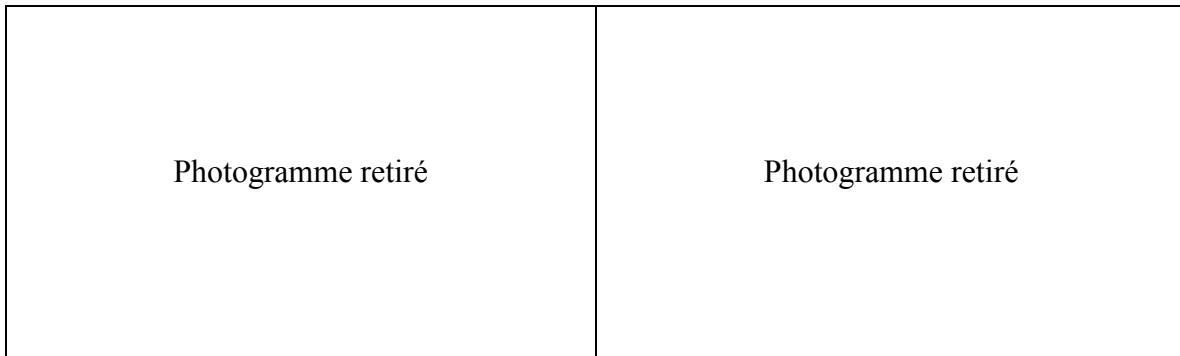
La caméra quitte Atako au 1<sup>er</sup> étage pour rejoindre Susumu au rez-de-chaussée par un mouvement obtenu par panoramique et grue. La caméra va suivre Susumu dans son...

Photogramme retiré	Photogramme retiré
--------------------	--------------------

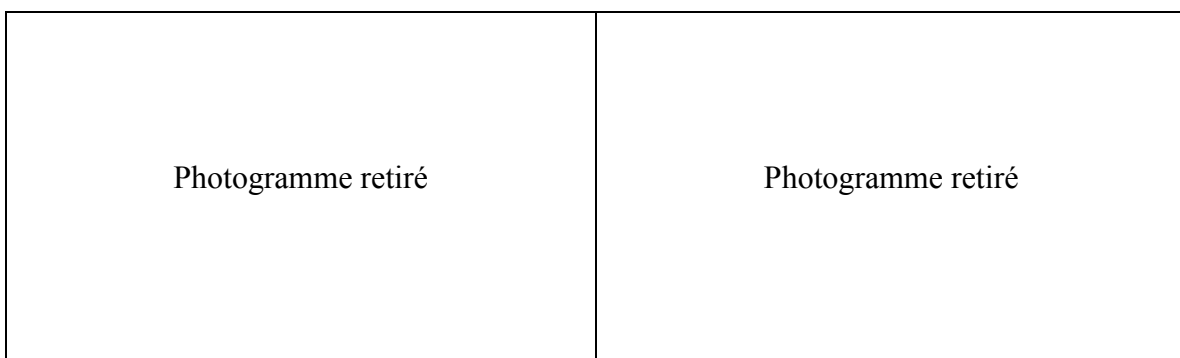
...parcours vers la suite de Ayako.

Photogramme retiré	Photogramme retiré
--------------------	--------------------





Susumu et Ayako se retrouveront sur le palier de l'étage. Puis travelling vers la gauche.



La caméra va retrouver les deux amants en se positionnant sensiblement à son point d'observation initial au début du plan-séquence.

À partir de l'instant où Ayako et Susumu s'aperçoivent, les deux acteurs (et le spectateur) vivent le temps réel nécessaire à Susumu pour rejoindre Ayako. À la simple vue de ce plan-séquence, nous savons que deux acteurs ont été mis dans un environnement physique proche d'un vrai hôtel; il ne s'agissait pas de décors formés de trois murs se limitant à reconstituer une pièce simple. Tout un contexte spatial proche de la réalité a été fourni aux acteurs pour qu'ils puissent s'imprégner de leur rôle. Pour l'acteur Kensaku Hara (Susumu), il s'agissait même de faire une course afin de rejoindre rapidement sa partenaire.

Mettre en contexte les acteurs pour faciliter leur rendement ne constituerait pas le seul souci de Mizoguchi lorsqu'il a opté pour le plan-séquence. Autrement, il aurait pu tourner la scène à l'aide de plusieurs caméras réparties en des endroits-clés sur les deux étages afin de capter la course de Kensaku Hara en plusieurs fragments. Mais à la différence d'une suite de fragments, le plan-séquence permet plus aisément au spectateur

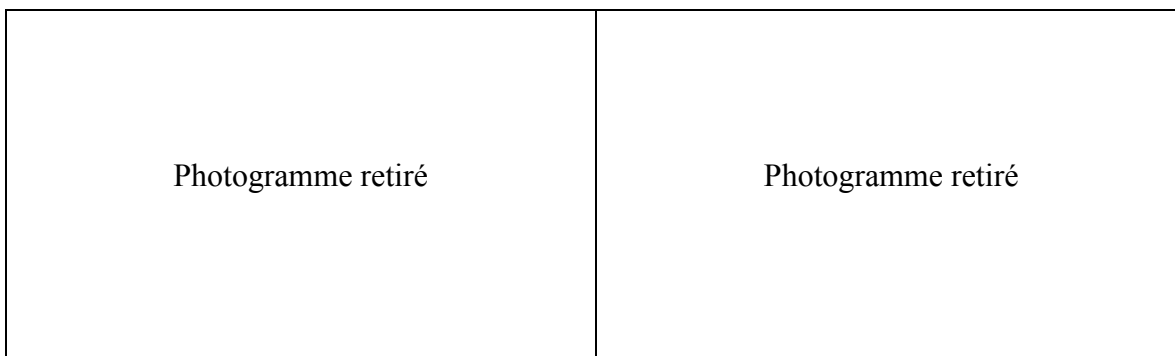
de vivre avec les acteurs cette course en temps réel. Comme bloc spatio-temporel, le plan-séquence donne à voir intégralement cette course avec ses détours et virages. De plus, le plan-séquence ajoute un aspect intéressant en montrant la course au travers des obstacles visuels : une grille, des colonnes, un escalier et un mur viennent interrompre de manière intermittente la vue sur le personnage. Un peu comme le parcours de Kiku au travers des coulisses, le parcours de Susumu pour rejoindre Ayako n'est pas linéaire. Dans une certaine mesure, cette sinuosité du parcours pourrait être interprétée comme une métaphore de la relation ambivalente entre les deux amants.

Bref, les quatre extraits que nous avons présentés jusqu'ici dans ce sous-chapitre constituent non seulement une préservation de l'espace, mais également l'exposition de sentiments dans la durée de leur évolution. Les acteurs ont la possibilité de continuer leur jeu au-delà des changements de pièces. Bazin parlait du cinéma comme théâtre débarrassé des ses imperfections techniques; ici la nécessité de faire tomber le rideau et interrompre le jeu pour changer de lieu.

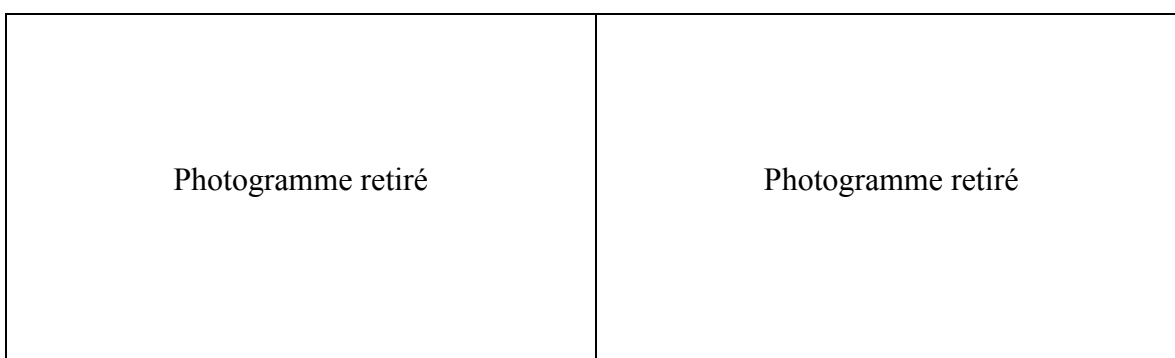
Enchaînons avec un dernier exemple où Mizoguchi demande au spectateur une attente.

#### Kuranosuke reçoit le verdict de Edo dans *Les 47 ronins*

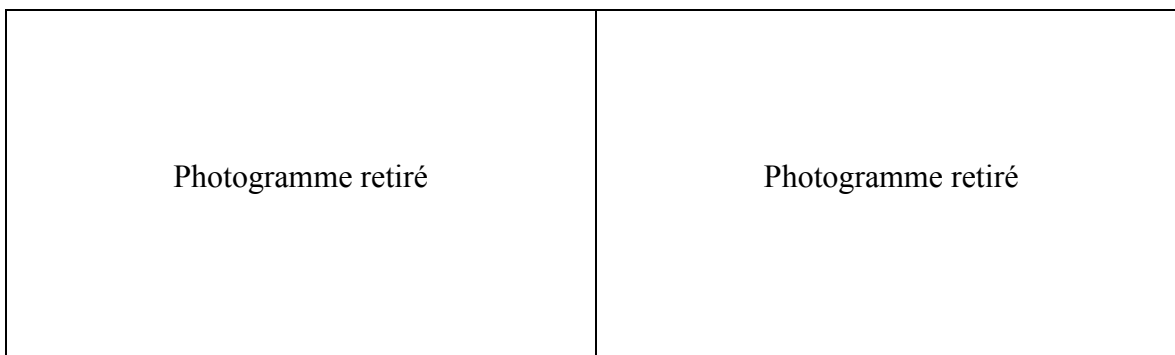
Dans ce plan-séquence d'une minute, Kuranosuke reçoit la visite de messagers. Mais avant que Kuranosuke ne puisse entendre la nouvelle, lui et le spectateur doivent attendre que des messagers entrent dans la maison après avoir préalablement franchi le jardin et enlevé leurs chaussures.

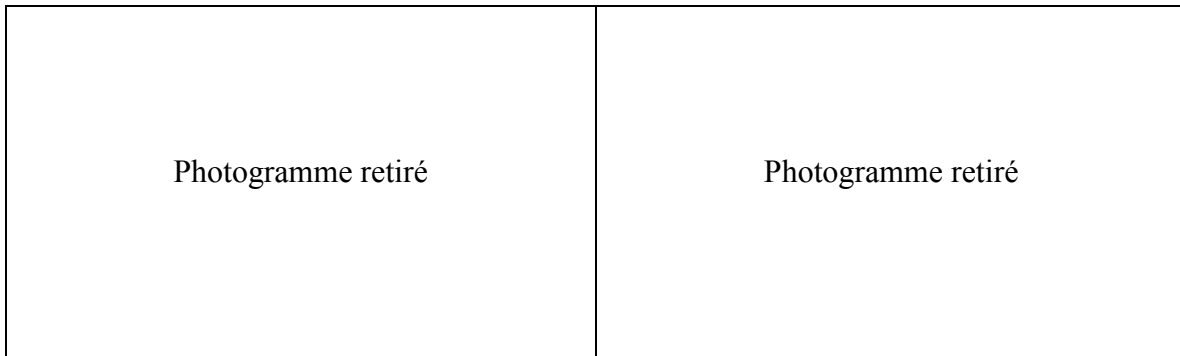


« Kuranosuke! La décision est tombée. »



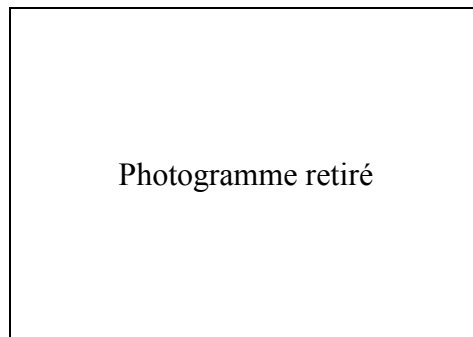
« Ces deux messagers sont venus de Edo pour nous apporter une parole tant attendue. »  
« Attendez, rentrons à l'intérieur. »





Les personnages s'assoient pour enlever leurs chaussures. Le plan-séquence se termine seulement après que tous soient entrés.

Puis s'enchaîne le plan suivant :



Kuranosuke : « J'écoute. »

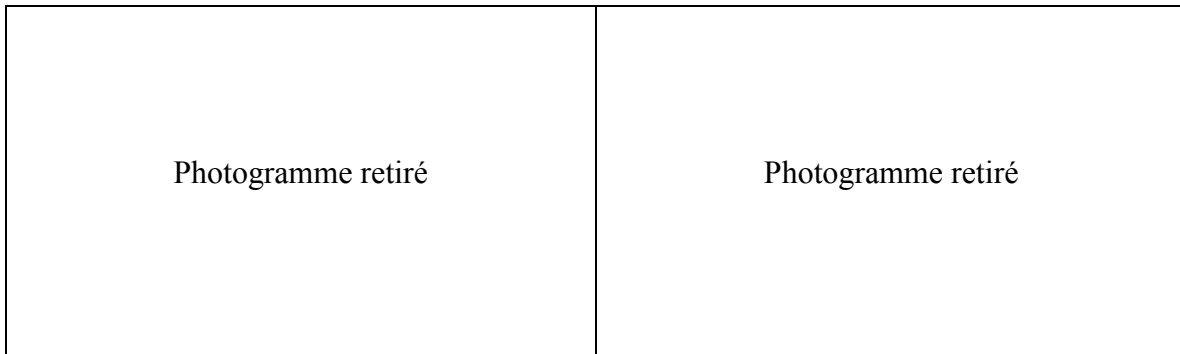
Messenger: « Permettez-moi d'aller droit au but... »

En tout cas, si le messenger était anxieux de livrer son message sans attendre, Mizoguchi, lui, n'était pas pressé... En fait, *Les 47 ronins* dans son entier se déroule avec une lenteur protocolaire. Le style classique hollywoodien aurait inséré une ellipse entre l'arrivée des messagers par la route, et leur réunion avec Kuranosuke à l'intérieur de la maison.

Le retour au bercail de Genjuro dans *Les contes de la lune vague après la pluie*

Cette fameuse séquence est un cas particulier dans notre étude bien qu'il s'agisse toujours d'une continuité d'espace. À l'intérieur d'un seul plan-séquence, Genjuro découvre sa maison désertée, puis la retrouve plus tard entretenue par Miyagi (ou plutôt son fantôme).

Photogramme retiré	Photogramme retiré
Photogramme retiré	Photogramme retiré
Photogramme retiré	Photogramme retiré
Photogramme retiré	Photogramme retiré



Pourrait-on dire qu'il s'agit ici de temps réel et d'espace réel? Mizoguchi utilise le réalisme d'espace et de temps qu'on associe au plan-séquence pour renforcer l'aspect surnaturel de cette présence de Miyagi. Ce, dans le sens où il ne peut s'agir d'une tricherie dans la diégèse puisque Genjuro vient à peine de voir ce même espace déserté et délabré à l'intérieur du bloc spatio-temporel. La chaumière désertée et cette même chaumière entretenue (par une Miyagi bien vivante) coexistent dans le même plan...et dans le même monde?

Les deux états de la chaumière sont donnés à voir — à Genjuro comme au spectateur — sans une interruption qui équivaldrait au théâtre à une tombée de rideaux. Sur les planches, la tombée de rideaux entre deux scènes constitue une rupture dans laquelle il y a manipulation de l'espace et de la continuité temporelle. Ici, les trucages propres au cinéma sont utilisés pour outrepasser l'handicap théâtral de l'interruption obligatoire entre deux états d'un même lieu.

Dans ce cas de plan-séquence, il ne s'agit pas de permettre au spectateur d'analyser une représentation de la réalité comme bon lui semble, mais de vivre le trouble que génère cette « co-existence », sans la rabattre sur une hallucination du personnage.

La construction de cette séquence injecte évidemment une dose de surnaturel, mais elle permet aussi de perpétuer un doute chez le spectateur. Précédemment, le spectateur a quitté abruptement Miyagi alors qu'elle luttait pour continuer son chemin après avoir été blessée par des brigands. Le spectateur n'a donc jamais eu une

confirmation du sort de Miyagi au moment d'assister au retour de Genjuro. En fait, le spectateur apprend avec certitude le sort de Miyagi qu'au lendemain de cette nuit de retrouvailles surnaturelles. Genjuro est réveillé par le chef du village qui, après coup, lui informe que Miyagi a été tuée par des soldats en fuite.

### **3.5 Ambiguïté et incertitude sur une action, un refus de visibilité**

#### L'insulte précédant l'attaque par Asano sur Kira dans *Les 47 ronins*

Au préalable, le plan-séquence a débuté avec un long travelling latéral montrant la cour intérieure du palais. Ce travelling s'arrête sur deux hommes debout dans le Corridor des Pins qui longe la cour intérieure.

Photogramme retiré	Photogramme retiré
--------------------	--------------------

Kira (qui s'est nommé au bénéfice du spectateur) se plaint à un interlocuteur non identifié de l'incompétence d'un certain Asano. Tout en continuant sa plainte, Kira...

Photogramme retiré	Photogramme retiré
--------------------	--------------------

... jette un regard vers le fond.

Photogramme retiré	Photogramme retiré
--------------------	--------------------

Lorsque les deux hommes quittent, le spectateur découvre le sujet qui était visé par le regard des deux hommes.

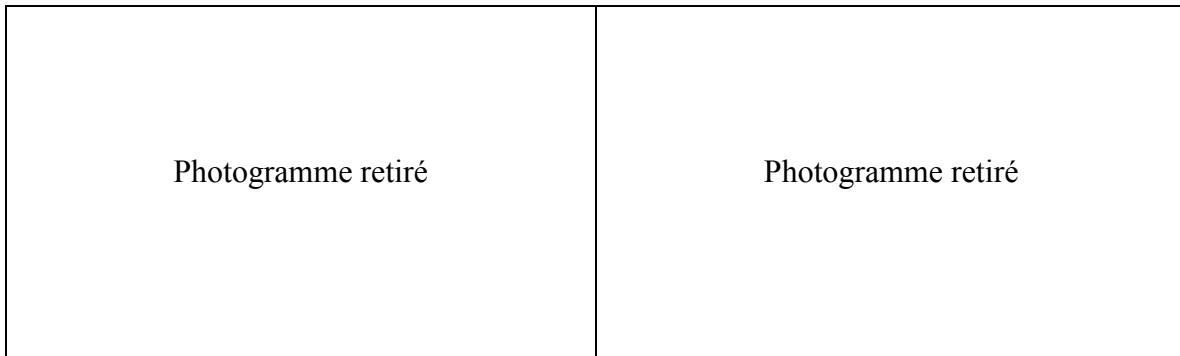
Photogramme retiré	Photogramme retiré
--------------------	--------------------

L'homme va d'abord se lever sans dire un mot...

Photogramme retiré	Photogramme retiré
--------------------	--------------------

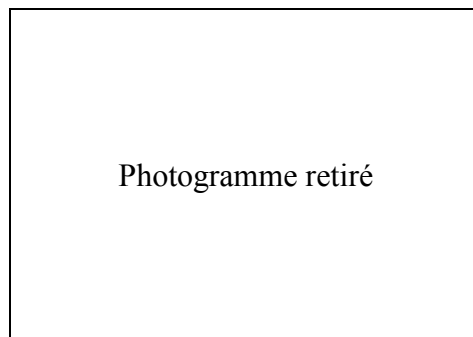
... puis se diriger vers Kira et Kajikawa. (Il accélère ses pas seulement au tournant.)





Une fois suffisamment proche, l'homme interjette : « Kira, retire tes paroles! » puis lève son bras pour porter un coup de sabre.

Le plan-séquence se termine à l'instant du coup de sabre. L'action s'enchaîne avec une nouvelle position de caméra telle que montrée par le photogramme ci-dessous.



En choisissant une telle mise en scène, Mizoguchi procède à un dévoilement graduel des informations. Le spectateur qui ne connaît pas le récit historique regarde l'homme vêtu en blanc avec une certaine perplexité. C'est seulement lorsque cet homme accélère ses pas (et par cette action laisse présager qu'il va s'en prendre à Kira dans les prochaines secondes) que le spectateur au fait de l'histoire peut identifier avec certitude cet homme en blanc au personnage d'Asano.

En procédant de la sorte, les propos de Kira qu'on a entendus prennent une dimension encore plus dure au moment où Kira et Kajikawa quittent le champ. On découvre alors qu'Asano a été témoin de toute la tirade de Kira à son endroit. Darrell Davis commente cette scène en écrivant: « Retroactively, it is revealed that Kira's

invective [...] was not aristocratic gossip [...], but a direct slap in the face... »<sup>12</sup>. Le mépris de Kira à l'endroit d'Asano était encore plus viscéral, puisque Kira était bien au courant de la présence de celui qu'il dénigrait comme en fait foi son regard en direction du fond.

Ce regard que Kira et Kajikawa jettent vers le fond, et les premiers instants de l'homme vêtu en blanc se présentent au spectateur comme des actions ambiguës. Mais cette ambiguïté correspond-t-elle à celle dégagée par Bazin dans ses écrits sur la perception du monde réel?

Souvenons-nous que d'après Bazin, il existe une ambiguïté immanente dans le rapport qu'entretient tout observateur avec la réalité.<sup>13</sup> Bien que Bazin ne l'ait pas dit explicitement, il croit que l'image du monde réel est polysémique. En tous cas, ses exemples pigés chez Welles, Wyler et Visconti stipulent que l'ambiguïté découle notamment d'une co-présence de plusieurs corps dans une vue d'ensemble libre.

Revenons à notre plan-séquence. La part de mystère dans la première minute découle plutôt d'un manque de liberté de vision. Le spectateur ne voit pas ce qui attire le regard de Kira et Kajikawa. C'est donc l'angle de vue avec lequel les corps sont captés qui instaure l'ambiguïté. Certes, Mizoguchi maintient sa caméra distancée, mais il la place de manière à ce qu'Asano soit masqué par le corps de Kajikawa au premier plan.

Notons qu'une mise en scène dans laquelle le corps de Kajikawa voile celui d'Asano ne serait pas irréalisable sur une scène de théâtre, mais elle est beaucoup plus facile à obtenir au cinéma. D'abord, grâce à la malléabilité (voire la manipulation) des perspectives. Ensuite, le cinéma impose évidemment un point de vue unique à un instant précis : la caméra ne peut se situer qu'en un seul point à la fois. (Au théâtre, un spectateur

---

<sup>12</sup> Davis, *Picturing Japaneseness*, p.150.

<sup>13</sup> Pour sa part, Mitry rejetait cette notion bazinienne d'ambiguïté. Selon lui, la réalité n'a rien d'ambigu, elle a plutôt un caractère imprévu.

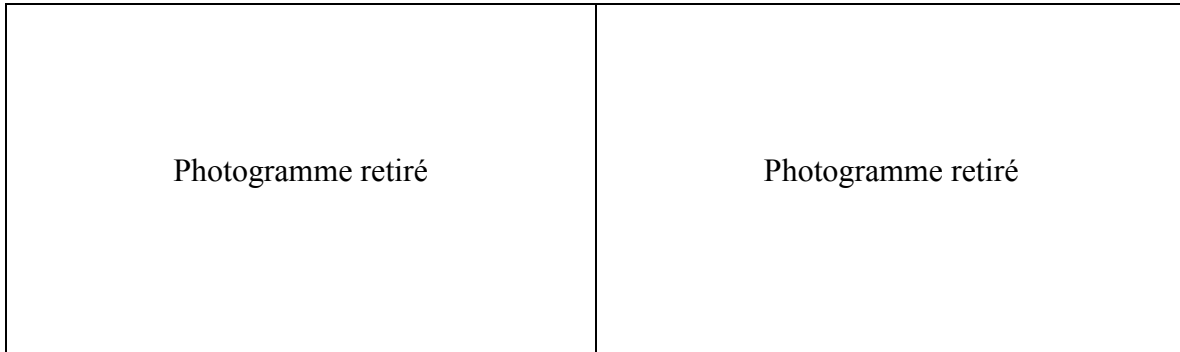
assis au côté jardin ne voit pas l'action sur scène sous le même angle que celui assis au côté cour.)

Sans égard aux questions d'ambiguïté, il y a dans les choix de mise en scène de Mizoguchi un refus de visibilité qu'accorderait normalement le style hollywoodien. Bordwell parlerait d'une absence de frontalité des acteurs.

Nous présentons ci-dessous trois scènes de forte intensité dramatique dans lesquelles les personnages font dos à la caméra durant presque toute la séquence. Ces trois scènes transmettent la difficulté de communication entre deux êtres d'une manière semblable au théâtre.

Ayako confesse ses frasques à Susumu dans *L'élégie de Naniwa*

Avec difficultés, Ayako avoue honteusement à son fiancé ses récentes débauches.

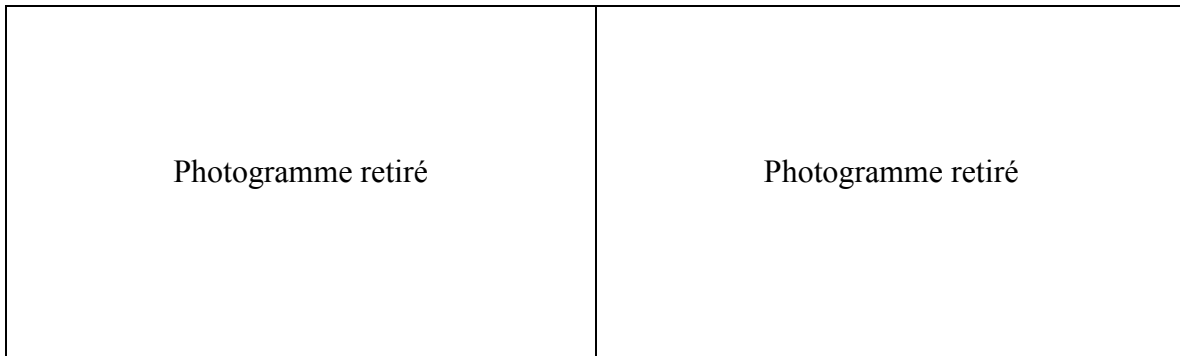


(Deux photogrammes tirés d'un même plan-séquence)

En lieu d'une série de champs-contrechamps, le plan distancé permet de filmer les personnages de dos. Le sentiment de honte d'Ayako n'est pas transmis au spectateur par une vue sur son expression faciale; c'est plutôt par le dialogue et la diction qu'en fait l'actrice Yamada, et aussi par la posture adoptée. Ainsi, dans le canal visuel, la honte chez Ayako et la consternation chez Susumu ne sont pas exprimées par les plis de leur visage respectif, mais par la courbure de leur dos!

La nuit de noces dans *Miss Oyu*

Cette scène constitue l'autre moment fort de *Miss Oyu*. Lorsque les nouveaux mariés se retrouvent seuls pour la première fois, Oshizu révèle à Shinnosuke la vraie raison pour laquelle elle a accepté de l'épouser. Puis, Shinnosuke confesse honteusement à Oshizu qu'effectivement il aime Oyu. Les deux vont s'entendre sur un pacte secret de chasteté.

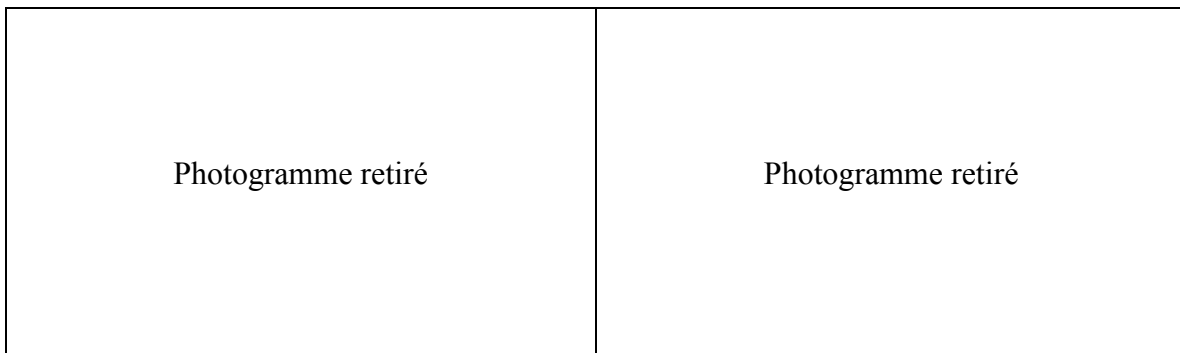


(Note : Deux photogrammes tirés d'un même plan-séquence)

La scène est un plan-séquence de près de 4 minutes qui part de la chambre à coucher jusqu'à la pièce voisine. La caméra se laisse entraîner par le couple dans leurs déplacements, mais elle ne cherche pas à s'immiscer dans une position qui donnerait au spectateur une vue dégagée sur les visages.

Oyu interroge Oshizu dans *Miss Oyu*

On retrouve de nouveau ce choix de mise en scène plus tard lorsque Oyu s'aperçoit enfin de la tristesse d'Oshizu et cherche à la faire parler.



(Note : Deux photogrammes tirés d'un même plan-séquence)

Encore un fois, la posture et les déplacements de personnages participent à l'expression du drame. Oshizu fuit sans cesse vers le fond pour éviter d'avoir à répondre aux questions de sa sœur aînée.

Ces deux extraits de *Miss Oyu* sont des exemples qui montrent que la caméra de Mizoguchi des années 1950 ose s'approcher des personnages jusqu'à un plan à la taille.

Mais il demeure que toutes les scènes de forte intensité dramatique continuent à obtenir le traitement du plan-séquence.

La comparution de Kiku devant sa famille dans *Conte des chrysanthèmes tardifs*

Ce plan-séquence de 5 minutes 44 secondes enchaîne des actions et de longues discussions qui se déroulent successivement dans deux pièces adjacentes.

Photogramme retiré	Photogramme retiré
--------------------	--------------------

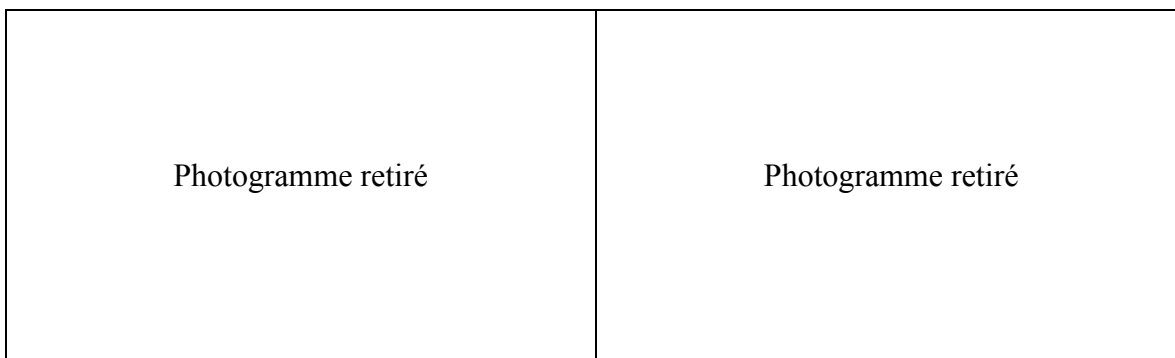
En entrant dans la pièce, Kiku est accueilli par sa mère. Il s'assoit puis s'incline devant...

Photogramme retiré	Photogramme retiré
--------------------	--------------------

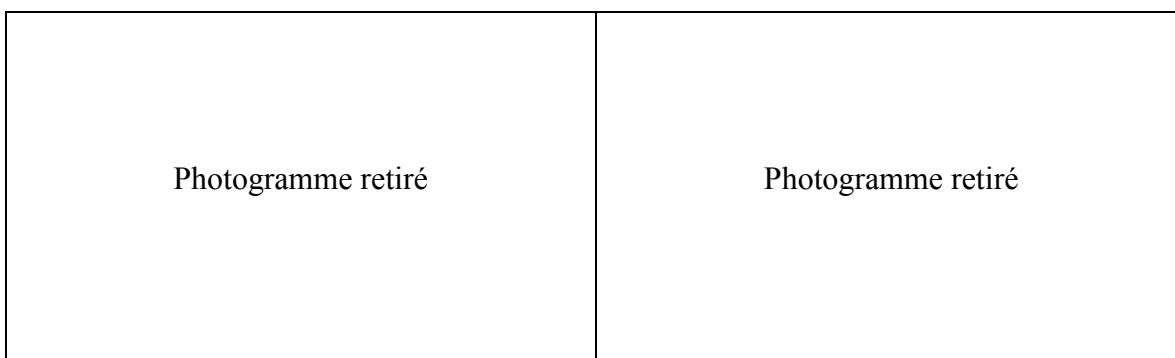
...un personnage hors cadre dont on n'entend que la voix. Cette voix autoritaire demande

Photogramme retiré	Photogramme retiré
--------------------	--------------------

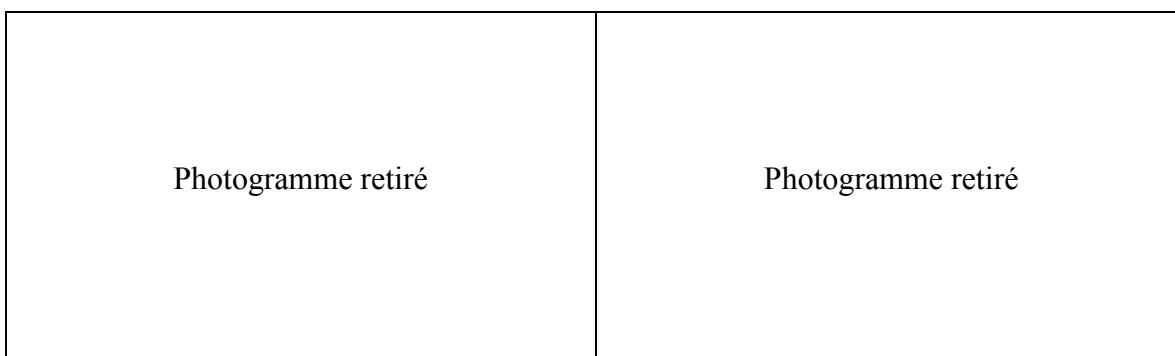
...à Kiku de s'approcher. Un travelling en arc dévoile le père qui était assis dans le hors-champ gauche.



Le père reproche à Kiku ses frasques récentes. Le frère et la mère interviennent pour le raisonner. Kiku refuse le blâme. Face à cet entêtement,...



...le frère et la mère se lèvent pour se rendre dans une pièce adjacente afin de raisonner Kiku sans la présence du père. Ils demandent à Kiku de les suivre.



Dans son déplacement, Kiku emporte la caméra qui effectue un mouvement comprenant notamment un panoramique de 90°. Le frère et la mère attendent déjà Kiku dans la pièce se trouvant de l'autre côté des cloisons amovibles qui étaient fermées au début du plan-séquence. Malgré les discours du frère et de la mère, Kiku persiste dans son insolence et s'insurge contre sa famille.

Photogramme retiré	Photogramme retiré
--------------------	--------------------

Le père qui a tout entendu réapparaît dans le champ au seuil de la porte, il répudie Kiku.  
La mère supplie Kiku d'aller s'excuser à son père.



Photogramme retiré	Photogramme retiré
--------------------	--------------------

Kiku vient s'agenouiller devant son père (hors cadre). Lentement, Kiku s'incline. Mais ce n'est point pour présenter ses excuses comme pouvaient s'attendre sa mère et le spectateur. Kiku va plutôt réitérer sa demande pour épouser Otoku. Se fait alors entendre le bruit d'un objet (une tasse) que l'on dépose violemment sur la table.

Photogramme retiré	Photogramme retiré
--------------------	--------------------

Kiku s'avance dans le hors champ gauche et répète sa demande. On entend le père donner son refus final suivi d'un claquement de porte.

Photogramme retiré	Photogramme retiré
--------------------	--------------------

La mère arrive pour constater que Kiku a fui. Elle appelle « Kiku » à travers la porte. Le père, qui se retrouve de nouveau dans le cadre, ordonne : « Assez! »

Avec cet extrait, on a de nouveau une continuité du jeu des comédiens qui s'effectue au-delà des contraintes architecturales. Aucun des quatre acteurs ne demeure à l'intérieur du cadre pendant toutes les 5 minutes 45 secondes que dure le plan-séquence, cependant la séquence a été tournée avec les quatre acteurs en jeu.

La séquence des actions se déroule successivement dans deux pièces. Elle commence dans une, puis l'essentiel se poursuit dans l'autre. Elle s'étend même sur les deux pièces lorsque Kiku et son père s'échangeront leurs derniers mots. Finalement, l'action revient entièrement à la première pièce lorsque la mère voit son fils partir.

Ce plan-séquence est un exemple où le cinéaste filme le plus longtemps possible sans recourir à une coupe. Nous avons l'impression que la caméra a été placée expressément à une position stratégique permettant de couvrir le plus d'endroits possible et ainsi capter la séquence en une seule prise. De plus, à cette position précise, peu de mouvements de caméra étaient requis pour saisir des actions réparties dans deux pièces et s'étendant sur deux extrémités (la porte par laquelle Kiku entra en début de séquence et celle par laquelle il sortit en fin de séquence.)

Cependant, la caméra n'exécute qu'un balayage restreint malgré bien des possibilités de travellings et panoramiques; elle ne dévoile que de manière sélective les actions. En effet, certaines actions sont maintenues hors cadre malgré leur proximité immédiate. Par contre, le dialogue et les bruits qui émanent de ces actions hors champ se laissent entendre sur la bande-son. Par exemple, le père de Kiku se fait entendre avant sa première apparition visuelle, son entrée dans le champ visuel est retardée par rapport à son entrée dans le drame. Puis vers la fin de la séquence, la rupture violente entre Kiku et son père se déroule hors champ, mais la bande-son procure une idée sans équivoque de la teneur de cette rupture.

N'oublions pas que Mizoguchi délégait à son caméraman les choix de mouvements de caméra comme le confirment des collaborateurs que nous citerons au chapitre 4. Mais peu importe la paternité des mouvements de caméra, et que ce soit ou non de véritables intentions de Mizoguchi, la présence sporadique du père constitue un usage astucieux du hors-champ qu'on pourrait opposer à l'ubiquité du découpage classique hollywoodien.

Outre l'ubiquité liée au découpage classique, nous avons aussi vu que le plan américain avec profondeur de champ chez Wyler ajoute à cette ubiquité une certaine liberté de vision. Bazin louangeait donc le plan-séquence pour un certain surplus de vision.

Dans la comparution de Kiku, Mizoguchi utilise le plan-séquence non pas pour montrer davantage, mais plutôt pour limiter la vision. Et ce, par son refus de *cuts-away* qui donneraient à voir des éléments complémentaires à l'action principale déjà montrée. Le plan-séquence de la comparution de Kiku se borne sur la seule vue d'une portion de l'action principale. De ce fait, Mizoguchi se sert du cadre comme un cache et donne à voir seulement en temps voulu une portion de cette réalité qui existe indépendamment de la captation. L'ambiguïté ne réside pas nécessairement à l'intérieur du photogramme; elle est construite dans le temps par une sélection de ce qui est donné à voir. Il ne s'agit plus seulement d'ambiguïté, mais d'incertitude, voire de suspense.

## CHAPITRE 4 VALIDATIONS PAR TÉMOIGNAGES ET SYNTHÈSE

### **4.1 Ce qu'en disent les principaux collaborateurs**

Au-delà des analyses et interprétations de théoriciens du 7<sup>e</sup> art, se trouve l'aspect pratique. Ce dernier chapitre cherche à valider nos affirmations en examinant les témoignages des collaborateurs de Mizoguchi. Nous nous référons également à Sadao Sato; même si ce dernier ne fut pas un collaborateur, il fut néanmoins un témoin de premier plan des pratiques de l'industrie.

Nous avons déjà vu au chapitre 2 quelques témoignages qui pointent le jeu en continuité des acteurs comme une exigence sans compromis de Mizoguchi. Le directeur-photo Miyagawa rapporte aussi l'utilisation du plan-séquence aux enjeux de la direction d'acteurs : « Pour autant que la tension dramatique durait, [Mizoguchi] n'aimait pas couper le plan et détestait notamment que les sentiments des acteurs soient interrompus. »<sup>1</sup> Et Yoda de dire : « ...il préférerait des prises de vues durant deux à trois minutes, avec des mouvements de caméra très compliqués [...] cette méthode lui permettait de filmer un sentiment, une expression, dans leur évolution et leur exacte continuité temporelle. »<sup>2</sup>

Questionnés sur les méthodes de tournage de Mizoguchi, les collaborateurs donnent toujours en premier lieu l'explication suivante : Mizoguchi favorisait le plan-séquence d'abord parce que c'est une technique de tournage qui préservait la tension non seulement dans le jeu des acteurs, mais aussi chez les techniciens. La continuité poussait tous les artisans sur le plateau à maintenir une intensité afin de donner le meilleur d'eux-mêmes.

---

<sup>1</sup> Miyagawa, *Cameraman ichidai (La vie d'un caméraman)*, Kyoto-shi Minamiku Nishikujo, Kyoto, 1985. (Extrait traduit par Jean-Paul Le Pape, et rapporté par Daniel Serceau dans *Mizoguchi, Un art de la condensation*.)

<sup>2</sup> Propos de Yoda rapporté par Daniel Serceau dans *Mizoguchi, Un art de la condensation*, p.72.

En contrepartie, il est difficile pour nous de savoir si Mizoguchi a expérimenté le tournage à plusieurs caméras. Cette méthode lui aurait permis d'obtenir au tournage les effets recherchés tout en présentant au spectateur un style découpé tel que pratiqué à Hollywood. La littérature nous donne peu d'information sur cet aspect de la pratique dans les studios japonais. La seule information disponible vient de Sato qui affirme que Kurosawa fut le pionnier du tournage à plusieurs caméras au Japon. Quoi qu'il en soit, Yoda rapporte que Mizoguchi n'aimait pas s'encombrer des problèmes de raccord.

Suite aux exemples vus au chapitre 3, il serait toutefois réducteur de croire que les longs plans chez Mizoguchi ne sont que la résultante d'une méthode de tournage. Les témoignages qui suivent vont non seulement valider les énoncés/hypothèses que nous avons émises en tant qu'analyste, mais nous aider à les approfondir sans risquer de verser dans la sur-interprétation. De nouveau, les explications fournies par Yoda et Sato forment le point de départ de ce chapitre.

D'abord, rapportons-nous encore une fois aux *Souvenirs* de Yoda avec cet extrait qui suggère l'intention de Mizoguchi de préserver une atmosphère.

*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 interrompaient fâcheusement le mouvement de l'action. Mizoguchi, ainsi que tous les autres metteurs en scène, pensaient pouvoir éviter cet inconvénient, et préserver l'unité du film. Pour cela, il fallait ou bien diminuer dans la mesure du possible la fréquence des intertitres, ou bien en raccourcir les phrases. Or, les expressions d'un visage peuvent suggérer, par exemple, la psychologie d'un personnage, tandis que les intertitres, même courts et fréquents, ne peuvent éviter d'interrompre la continuité d'une action. Certains voulaient adopter le système des titres en surimpressions, mais à la différence des films étrangers, cela manquait de vivacité : c'était irréalisable. Ce problème préoccupait beaucoup Mizoguchi. Le réalisme qu'il recherchait dépendait essentiellement de la continuité de l'action et des gestes des personnages. Il*

*voulait rejeter catégoriquement tous les artifices de l'enchaînement d'un plan à l'autre. Il rejetait, autrement dit, les artifices du muet. Il ne pouvait se réaliser pleinement que par le film parlant.*

*« As-tu remarqué, me dit-il un jour, que très souvent on tournait en gros-plan une clochette secouée par le vent? Or, il ne faut jamais chercher à rendre par un gros-plan une atmosphère lyrique ou poétique. Sauf lorsqu'il s'agit de montrer un détail nécessaire à la compréhension d'une situation, les gros-plans de petits détails n'ont aucun sens. Il suffit que dans tout le film, il y ait une ambiance lyrique. »*

*Il est vrai que si Mizoguchi attachait une grande importance aux personnages, il détestait par ailleurs détailler un film plan par plan. Il voulait tout saisir sur le vif, sous un angle naturel, sans recherche artificielle. En ce sens, sa personnalité était à l'opposé de celle de Yasujiro Ozu. L'un voulait se conformer et s'accorder à ce qu'il montrait, alors que l'autre, plutôt, voulait se l'approprier, et le faire concorder avec sa conception.<sup>3</sup>*

Parmi toutes les informations qu'on peut en dégager, retenons d'abord la captation sur le vif du jeu des acteurs. Sato va sensiblement dans le même sens lorsqu'il discute de mise en scène et de direction d'acteurs dans sa monographie consacrée à Mizoguchi.

*For [Mizoguchi], close-ups were meaningless. The expression on the face could be seen, but the hands and feet which also reflect the state of mind remained invisible. He felt it was not really acting when an actor faced the camera alone, and when scenes of the co-actors playing opposite him were added later through the shot-reverse-shot. Considering it absolutely necessary for actors to face each other while acting, he rejected the close-up and the bust shot.<sup>4</sup>*

---

<sup>3</sup> Yoda, *Souvenirs de Kenji Mizoguchi*, p.39.

<sup>4</sup> Sato, *Kenji Mizoguchi and the Art of Japanese Cinema*, p.157.

Plus loin, Sato enchaîne avec des propos qui rejoignent encore ceux de Yoda, cette fois-ci dans la comparaison avec Ozu.

*In most cases his approach was to leave the cameraman to his own devices; his discussion was limited to where to begin a shot and where to end it. The cameraman would then decide on how to get the best angles while the actors rehearsed. There are basically two kinds of directors: those who base their work on the camera and those who build it around performance. Ozu belonged to the former class and Mizoguchi to the latter. [...] In the performance-based style, the performance was first viewed, and then the decisions were made about the length of the shots or the best positions for the camera. Generally, camera-based direction is preferred; even if the acting is not up to the mark or if the actors cannot emote with their entire bodies, a close-up can at least capture the expression on the face. If the delivery of the lines is not right in one shot, the shot can be divided into three and, by moving the camera slightly after each take, can mask the small jerkiness that occurs when shots of unequal lengths are spliced together. When the actors are not particularly proficient, such techniques are inevitably used. [...], [Mizoguchi] found no reason at all to use camera techniques to cover up bad acting. And since he ensured that the actors did their work, he left the cameraman free to concentrate his energies on looking for the proper background, the timing of the interaction between actors, and the proper angle...<sup>5</sup>*

#### **4.2 « Montage interdit » et perception du spectateur**

Pour Mizoguchi, il était donc nécessaire de recréer sur le plateau de tournage le drame dans son entier. Il fallait obtenir une émotion qui émane réellement de l'interaction entre les acteurs. Et pour ce faire, il fallait capter ce drame à l'intérieur d'un bloc insécable.

---

<sup>5</sup> Sato, *Kenji Mizoguchi and the Art of Japanese Cinema*, p.157.

Ce refus de recréer le drame à l'aide du montage rejoint l'idéal bazinien exprimé dans *Montage interdit*<sup>6</sup>. Bazin y défendait le réalisme ontologique en condamnant la fragmentation par montage qui, dans certains cas, constituait un attentat à « l'ontologie de la fable cinématographique ».

Cela revient à l'interdiction d'escamoter à l'aide du champ-contrechamp la difficulté de faire voir des aspects simultanés d'une situation. Mizoguchi refusait donc de tricher dans sa recreation du drame, de la même manière qu'Albert Lamorisse se devait de montrer dans le même plan le cheval Crin Blanc effectuer un geste d'obéissance envers Folco.

Le « montage interdit » chez Bazin existe clairement sur deux fronts. D'abord au tournage où l'action doit réellement avoir eu lieu devant la caméra. Ensuite, lors de la projection, le spectateur doit voir cette action en un seul bloc comme preuve qu'il n'y ait pas eu tricherie ou fabrication par montage. Pour ce qui en est de Mizoguchi, il est clair que la captation en plan-séquence est un impératif au tournage afin obtenir sur le plateau les situations qui surviennent dans la diégèse. Mais en ce qui concerne la conservation des blocs insécables au montage final, Mizoguchi n'a pas émis de propos qui vont explicitement dans le sens d'une préservation de « l'ontologie de la fable cinématographique ». Cependant, le témoignage de Yoda révèle bien que Mizoguchi était agacé par l'interruption de l'action qu'imposaient l'insert d'un gros-plan et les intertitres de films muets.

Mizoguchi s'est bel et bien soucié des effets sur le spectateur. Dans une entrevue accordée à Tsuneo Hazumi en 1950, Mizoguchi affirme ce qui suit :

*These long sequences often disturb the spectator. A psychology professor from the University of Kyoto told me one day that this technique was meaningless for spectator identification with the film. It appears that, because of this, they are*

---

<sup>6</sup> Le chapitre 16 de *Qu'est-ce que le cinéma? I.*



*bored with a scene lasting five minutes photographed from a single point of view. But in adopting this method I had not intended representing a static psychology state. On the contrary, I have tried to use it very spontaneously as the most precise and specific expression for intense psychological moments. During the course of filming a scene, if an increasing psychological sympathy begins to develop, I cannot cut into this without regret. I try rather to intensify and prolong the scene as long as possible.[...] For a long time I found it difficult to avoid using the style of the silent films; naturally I was therefore lead to choose a similar technique from a single desire to avoid the use of the close-up, the much-used, classical method for psychological description.*<sup>7</sup>

Nous tenons là une déclaration clé pour notre étude. De cet extrait, on comprend qu'il ne s'agissait pas seulement de préserver le bloc insécable englobant le drame, mais aussi le maintenir et l'intensifier dans le temps. Il est intéressant de rapprocher ce désir de Mizoguchi de prolonger la tension avec une métaphore développée par Bazin. En parlant du plan-séquence chez Welles, Bazin fait un rapprochement avec un élément électrotechnique, le condensateur :

*...la scène à jouer forme un tout dans l'espace et dans le temps. Le jeu d'un acteur perd son sens, se vide de son sang dramatique comme un membre coupé, s'il cesse d'être maintenu dans une liaison vivante et sensible avec les protagonistes et le décor. D'autre part, la scène dans sa durée se charge comme un condensateur, il faut la maintenir isolée de tout contact parasite, se bien garder d'y toucher avant qu'elle ait atteint le voltage dramatique suffisant qui établira l'étincelle vers quoi toute l'action est tendue.*<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Reproduit par Peter Morris dans *Mizoguchi*, p. 10.

<sup>8</sup> Bazin, *Orson Welles*, (réédition de Cahiers du cinéma, 2006), p.80.

### **4.3 Préservation du jeu continu des acteurs**

Sato n'est pas le seul à rapporter que Mizoguchi déléguait au chef-opérateur les choix de position de caméra. L'acteur Eitaro Ozawa va dans le même sens en témoignant de son expérience sur *Les contes de la lune vague...* Ozawa a affirmé à Kaneto Shindo<sup>9</sup> que Mizoguchi avait un « système » qui consistait à laisser dans un premier temps les acteurs répéter entre eux en compagnie du « caméraman » Miyagawa. Mizoguchi s'absentait volontairement lors de ces répétitions. Les acteurs devaient répéter sans connaître ce que sera au final la position de la caméra au moment de l'enregistrement.

De plus, nous avons vu dans le témoignage de Yoda au sujet du tournage de *Conte des chrysanthèmes tardifs* que l'utilisation de lentilles à courte focale combinée avec une caméra distante avait notamment pour but de procurer plus d'espace afin que l'acteur de théâtre Hanayagi puisse jouer plus naturellement selon ses habitudes. (L'espace scénique devant une caméra est large au fond et étroit à l'avant en raison de l'angle de prise de vue.)

Le jeu des acteurs serait donc un paramètre qui surclasse les positions de caméra. Nous pouvons dire maintenant que les va-et-vient entre champ et hors-champ durant la comparution de Kiku devant sa famille (analysée au sous-chapitre 3.5) pourraient n'être que la résultante d'un tournage et non pas des intentions précises planifiées au scénario. Autrement dit, ces va-et-vient seraient en quelque sorte des accidents de tournage occasionnés par les contraintes architecturales liées à la seule vraie exigence d'une captation en un seul plan. Mizoguchi concentrait ses énergies à construire sur le plateau une réalité; il laissait à son caméraman le soin d'enregistrer cette réalité qui préexiste à l'acte de la captation. Il revenait donc au caméraman de saisir la portion de réalité que ce dernier jugeait nécessaire pour transmettre un récit compréhensible.

---

<sup>9</sup> Dans l'entretien que Shindo a réalisé pour son documentaire *Aru eiga kantoku no Shogai*.

Par ailleurs, nous pouvons rapprocher Mizoguchi à un autre cinéaste qui tenait mordicus à l'enregistrement synchrone du son : Marcel Pagnol. Pagnol (qui par ailleurs fut admiré par Rossellini et Welles) se réfugiait dans le camion de son durant les prises parce qu'il ne s'intéressait qu'à la justesse des échanges verbaux entre les acteurs. Il délégua le travail de l'image à son chef-opérateur Willy Faktorovitch. Ce rapprochement de Mizoguchi avec Pagnol trouve son fondement dans l'importance que les deux cinéastes accordent à l'enregistrement du jeu des acteurs en son synchrone. De ce fait, Yoda raconte l'anecdote suivante sur le tournage en son direct de *La vie de Oharu, femme galante* :

*Le long de la ligne de chemin de fer Kyoto-Osaka, nous avons fini par découvrir les restes d'une vieille usine d'armement permettant de dresser un plateau. Il n'était évidemment pas insonorisé, ce qui n'allait pas sans ennuis. Tous les quarts d'heure, le passage d'un train ébranlait l'usine avec fracas. Nous devions profiter des intervalles de répit. Pour ne pas gaspiller ainsi notre temps et notre argent, nous avons proposé à Mizoguchi de postsynchroniser le film. Mais il s'est entêté. Or, la longueur des plans variait entre deux et quatre minutes. Son tournage nécessite une marge d'au moins deux ou trois minutes supplémentaires. Il nous fallait donc examiner la table d'horaire des trains. De plus, on entendait le train bien avant son passage, ce qui nous limitait sévèrement.*<sup>10</sup>

Outre l'exigence du son direct, ce témoignage de Yoda confirme l'importance de capter en de longues prises. Comme pour Pagnol, le jeu des acteurs est central dans le cinéma de Mizoguchi, mais la comparaison avec Pagnol ne doit pas être poussée plus loin. Pagnol a une conception du découpage bien différente de celle de Mizoguchi. En effet, Pagnol se plaint dans son *Cinématurgie de Paris* que le spectateur du théâtre choisit lui-même ses gros-plans, et son choix n'est pas toujours juste.

*La cause d'erreur la plus fréquente c'était que nous avons une tendance à regarder le personnage qui parle, alors que bien souvent le centre d'intérêt est sur le visage de celui qui écoute. Pour faire l'unité de la salle et de réaliser*

---

<sup>10</sup> Yoda, *Souvenirs de Kenji Mizoguchi*, p.100.

*fidèlement le dessein de l'action dramatique, le metteur en scène imposera le gros-plan qu'il aura choisi. [...] Ce pouvoir dictatorial, cette admirable facilité qui est donnée au réalisateur de conduire et de fixer l'attention de toute une salle le forcent à savoir à chaque instant où se trouve le centre d'intérêt.*<sup>11</sup>

Nous reviendrons plus tard sur ce rapprochement partiel avec Pagnol.

#### **4.4 Processus de création axé sur le tournage**

Penchons-nous sur le témoignage qu'a accordé le producteur Hisakazu Tsuji à Michel Mesnil. Tsuji fut le responsable de la planification sur dix des onze derniers films de Mizoguchi. D'abord, Tsuji confirme une fois de plus les exigences de Mizoguchi envers les scénaristes et acteurs; le cinéaste demandait inlassablement des révisions aux uns, et des reprises aux autres. En accord avec Yoda, Tsuji affirme que Mizoguchi ne faisait jamais de plan de tournage ni de découpage technique. Tout était dans sa tête. Tsuji rapporte aussi un incident qui, en accord avec d'autres témoins, révèle que Mizoguchi concevait son découpage qu'une fois sur le plateau de tournage.

L'élément nouveau qu'apporte Tsuji concerne le détachement qu'avait Mizoguchi pour l'étape finale du montage. Mizoguchi se contentait de donner quelques conseils à ses monteurs, ce qui contrastait avec ses exigences légendaires durant les autres étapes de fabrication.

Ce témoignage de Tsuji nous pousse donc à croire que le processus de création chez Mizoguchi était concentré aux étapes de préproduction et de tournage plutôt qu'à celle du montage. L'obstination de Mizoguchi à enregistrer le jeu des acteurs en son direct plutôt que de recourir à postsynchronisation est en cohérence avec notre affirmation.

---

<sup>11</sup> Pagnol, *Cinématurgie de Paris*, p. 50.

De plus, Mizoguchi effectuait beaucoup de prises. C'est là une pratique différente des cinéastes comme John Ford et David Lean qui exposaient peu de pellicules afin de contrôler indirectement le montage final à la merci du studio. Sachant que l'industrie cinématographique japonaise fonctionnait sur un système de studios semblable à celui d'Hollywood, on pourrait alors avancer que les prises de vue en plan-séquence seraient un autre moyen de limiter les écarts de conduite des monteurs. Autrement dit, tourner beaucoup de prises de vue, mais seulement en plan-séquence (ou *master shot*) permettrait de se garder, pour une même scène, de grandes variations dans les rushes, et ce tout en bloquant la possibilité de monter un mauvais découpage à cause de l'absence de *insert shots*.

Nous ne connaissons pas suffisamment les pratiques en vigueur à cette époque pour affirmer que Mizoguchi a utilisé le plan-séquence également pour contrôler le produit fini. Par contre, Bordwell et Kirihara croient que le plan-séquence a été aussi un moyen pour contrer la censure. Selon eux, le cinéma japonais des années 30 faisait face à la censure la plus sévère dans le monde. Les thèmes de prostitution et d'adultère abordés par Mizoguchi étant des sujets sensibles, ils pensent que le plan-séquence en tant que bloc narratif rendait difficile le remontage par le gouvernement militaire. Après la guerre, ce ne fut plus la censure du gouvernement militaire, mais la rigidité d'un système de studios qui découle d'un oligopole plus poussé. (Un oligopole qui fut favorisé par l'occupation américaine.)

En tous cas, la piste du plan-séquence comme une résultante d'un processus de création centré au tournage tient la route. Les témoignages révèlent une habitude de travail qui confirme que Mizoguchi préférait la création sur le plateau plutôt que sur une table à story-board ou une table de montage. Les tournages de Mizoguchi se faisaient presque toujours en présence de Yoda parce que Mizoguchi changeait constamment les dialogues suite aux premières répétitions. Comme le rappellent plusieurs collaborateurs, Mizoguchi utilisait les premiers instants de l'étape du tournage pour tester l'authenticité du dialogue pressenti. Les acteurs finissaient par savoir qu'avec Mizoguchi, il ne servait à

rien de mémoriser les dialogues du script. Les acteurs interrogés par Shindo<sup>12</sup> parlent de la présence sur le plateau d'un tableau à craie. C'était sur ce tableau qu'était écrite la version définitive des dialogues. En conséquence, les tournages chez Mizoguchi étaient réputés longs et épuisants.

#### **4.5 Une expérience s'approchant de la perception au théâtre**

Malgré toutes ces validations qui, grossièrement, ramènent le cinéma de Mizoguchi à une captation de drames construits essentiellement sur le texte et les acteurs, peut-on affirmer que Mizoguchi ne fait pas du cinéma, mais un théâtre filmé inventif?

Avant de répondre à cette question, rappelons que Bazin a vu dans les adaptations théâtrales de Wyler, Welles, Laurence Olivier et Jean Cocteau du cinéma parce que ces films accusent leur origine théâtrale tout en se débarrassant des imperfections liées à l'art de la scène. Bazin considère que Cocteau fait précisément du cinéma lorsqu'il suit pas à pas la mise en scène théâtrale dans l'adaptation à l'écran de sa pièce *Les Parents terribles*.

Revenons au cas de Mizoguchi. Le fait que l'intensité dramatique repose sur le jeu des acteurs sans que ces derniers soient aidés par des gros-plans constituerait en effet un pas vers le théâtre filmé. Les vues distancées qu'offre Mizoguchi pourraient être qualifiées de théâtrales, car elles impliquent une extériorité et une distance qui est en lien avec la connotation du mot grec « theatron » signifiant l'endroit d'où l'on voit. Dans cette optique, toutes actions par des êtres vivants qui surviennent dans notre monde physique constituent une performance théâtrale pour ses témoins.

En revanche, dans l'optique bazinienne, Mizoguchi accomplit exactement ce que Bazin a apprécié de l'adaptation cinématographique que Cocteau a réalisé à partir sa pièce *Les Parents terribles*. Et ce, en n'utilisant que des plans donnant « le point de vue

---

<sup>12</sup> Dans les entretiens de son documentaire *Aru eiga kantoku no Shogai*.

du spectateur et lui seul...»<sup>13</sup> Bazin ajoute : « La caméra est enfin le spectateur et rien que le spectateur. Le drame est enfin pleinement un spectacle. »<sup>14</sup>

Dans le même paragraphe, Bazin décrit ce spectateur comme « ...un spectateur extraordinairement perspicace et mis en puissance de tout voir. »<sup>15</sup> Cette perspicacité dont parle Bazin renvoie évidemment au travail de sélection à effectuer par tous spectateurs dans des conditions similaires à la perception ordinaire de notre monde physique. Quant à la puissance de « tout » voir, nous croyons qu'il s'agit de cette nouvelle mobilité/ubiquité spatiale qui était difficile à obtenir au théâtre sans faire tomber le rideau.

À la différence du théâtre, l'espace ludique chez Mizoguchi n'est pas confiné, mais s'étend au-delà des limites architecturales. La caméra de Mizoguchi est un œil spectral qui n'a pas les contraintes physiques du spectateur assis puisqu'il peut s'élever et planer tel un oiseau (on peut le constater plus particulièrement dans *Les 47 ronins*). Cependant, cet œil demeure comparable à celui d'un être vivant, un témoin externe, et non à celui d'un observateur divin. (L'observateur divin s'approche du visage d'un humain sans que cet humain se comporte différemment en réaction à la proximité d'un observateur indiscret.) Autrement dit, l'ocularisation chez Mizoguchi est celle d'un témoin sans les privilèges divins de la proximité ou de l'ubiquité. Ce témoin n'est pas confiné à un siège, tout comme les acteurs ne sont pas confinés à une scène; l'œil-témoin peut suivre de visu les acteurs qui se déplacent vers une autre pièce ou sur de grandes distances. Par contre, le spectateur n'a pas un accès visuel rapproché qui briserait une certaine distance ou pudeur sociale préservée au théâtre. (Bien que la scène de certains théâtres traditionnels japonais soit très proche des spectateurs, il demeure que la vue ne s'apparente jamais à ce qu'un gros-plan cinématographique permet de voir.) Au théâtre comme dans la vie sociale ordinaire à caractère public, l'expression du visage n'étant visible qu'à distance, Mizoguchi ne compte pas sur l'expression du visage de ses acteurs pour nous faire accéder à leurs sentiments.

---

<sup>13</sup> Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma? II*, Chapitre 4: *Théâtre et cinéma*, p.86.

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma? II*, Chapitre 4: *Théâtre et cinéma*, p.86.

## 4.5 Réalisme

Yoda rapporte qu'à sa première assignation (une adaptation d'une nouvelle de Saburo Okada), Mizoguchi lui a dit : « Il faut décrire l'homme, mettre en image l'odeur du corps humain. »<sup>16</sup> L'expression « odeur du corps humain » a évidemment été utilisée dans le sens métaphoriquement. Mais, plus tard, dans une entrevue accordée à Matsuo Kishi, Mizoguchi déclara ceci :

*[Mon ami Konan Naito] faisait des recherches sur [l'utilisation du plan-séquence] : ne peut-on pas exprimer cinématographiquement le sens olfactif et le sens du toucher [...] Pendant que j'avais des relations avec Naito, j'en vins à penser à toutes sortes de choses. Le cinéma, quand on met en mouvement constant la caméra sur le mode one-scene-one-cut, si on coupe ce plan de plusieurs plans de type « cutback », la gravité psychologique qu'en perçoit le spectateur diffère. Quand on montre un plan en le coupant et l'entrecoupant de plans courts, il arrive à coup sûr qu'interviennent des plans mauvais [...] Ça manque de force; la force d'appel est faible. [...]*<sup>17</sup>

Cette déclaration rapporte l'usage du plan-séquence à des recherches pour transmettre les deux sens absents du cinéma. Ce que nous retenons surtout c'est la volonté de Mizoguchi d'offrir au spectateur un dispositif voire un contexte qui se rapproche davantage d'une présence physique d'humains.

Ce désir de contact avec de vrais humains s'approcherait quelque peu de l'idéal cinématographique dans la conception bazinienne. Dans *Théâtre et cinéma*, Bazin consacre un sous-chapitre à la notion de présence de l'acteur. Il y écrit notamment :

*« Être en présence » de quelqu'un, c'est reconnaître qu'il est notre contemporain et constater qu'il se tient dans la zone d'accès naturelle de nos sens (soit, ici, de la vue et, à la radio, de l'ouïe). Jusqu'à l'apparition de la photographie puis du*

<sup>16</sup> Yoda, *Souvenirs de Kenji Mizoguchi*, p.43.

<sup>17</sup> Extrait d'entrevue originalement publié dans *Mon histoire du cinéma* de Matsuo Kishi, et reproduit en français par Daniel Serceau dans *Kenji Mizoguchi, un art de la condensation*, p.72.



*cinéma, les arts plastiques, surtout dans le portrait, étaient les seuls intermédiaires possibles entre la présence concrète et l'absence. La justification en était la ressemblance, qui excite l'imagination et aide la mémoire. Mais la photographie est tout autre chose. Non point l'image d'un objet ou d'un être, mais bien plus exactement sa trace. Sa genèse automatique la distingue radicalement. [...] Le photographe procède, par l'intermédiaire de l'objectif, à une véritable prise d'empreinte lumineuse : à un moulage. [...] Mais la photographie est une technique infirme dans la mesure où son instantanéité l'oblige à ne saisir le temps qu'en coupe. Le cinéma réalise l'étrange paradoxe de se mouler sur le temps de l'objet et de prendre par surcroît l'empreinte de sa durée.*<sup>18</sup>

Nous retenons surtout que Bazin exprime là, encore une fois, sa conception du 7<sup>e</sup> art comme le plus abouti des arts de la représentation. Cette fois-ci, Bazin ajoute à la discussion les sens de la perception. De là, nous voyons dans le désir de Mizoguchi d'ajouter les sens de l'odorat et du toucher (que cet ajout soit réel/physique ou virtuel/métaphorique) une volonté d'accroître le réalisme. Cette quête de réalisme s'inscrirait dans la même mouvance que cette évolution des arts de la représentation tracée par Bazin dans *Ontologie de l'image photographique*<sup>19</sup>, une évolution qui trouvait son point culminant avec le cinéma.

Dans un article paru dans *Eiga geijutsu*<sup>20</sup>, Richie et Anderson rapporte qu'à la place de « eiga » (littéralement : « image projetée » d'où « film » et « cinéma »), Mizoguchi préférait employer « shashin » qui est l'abréviation de « katsudo shashin », le vieux terme désignant la photographie (littéralement « qui copie le vrai »). Sans faire de déductions téméraires qui relèveraient des compétences de linguistes japonais, nous osons lancer que ce choix de vocabulaire pourrait être une manifestation du désir de Mizoguchi de capter fidèlement la réalité. Autrement dit, Mizoguchi concevrait le cinéma comme un moyen de représenter un drame avec davantage de réalisme, d'où cet usage

<sup>18</sup> Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma? II*, Chapitre 4 : *Théâtre et cinéma*, p.91.

<sup>19</sup> Ce premier chapitre du Tome I est une reprise son *Problèmes de la peinture* écrit en 1945.

<sup>20</sup> No de Juillet 1956, rapporté par Michel Mesnil dans *Kenji Mizoguchi*, p.168.

d'un terme vieilli, mais qui connote la reproduction fidèle de la réalité. En somme, une conception qui rejoint particulièrement les idées exprimées dans *Ontologie de l'image photographique*.

Nous complétons notre validation sur la recherche du réalisme par Mizoguchi en examinant deux faits touchant la réalisation de deux films historiques à grand déploiement.

Examinons d'abord le cas des *47 ronins*. Mizoguchi avait à sa disposition les moyens financiers pour réaliser ce qui aurait pu être le film le plus spectaculaire de son époque, mais il a expressément choisi de réaliser une version « bavarde » à l'opposé du spectaculaire. L'absence notoire du raid des ronins sur la demeure de Kira est d'autant plus frappante (pour le public japonais de l'époque comme aujourd'hui) parce que le cinéma, qu'il soit japonais ou occidental, est traditionnellement associé au spectaculaire en contraste avec l'art de la scène.

Alors que Yoda expliquait cette absence du spectaculaire par le refus de Mizoguchi de faire ce pour quoi il n'était pas doué, MacDonald propose une piste qui va plus loin. En se basant sur les propos de Sato dans son livre *Mizoguchi Kenji no Sekai*<sup>21</sup>, MacDonald affirme que ce refus de la part de Mizoguchi est « attribuable à son adhérence au réalisme »<sup>22</sup>. Selon MacDonald, les studios japonais parvenaient surtout à chorégraphier des scènes de combats « ritualistes », et ne maîtrisaient pas à cette époque une chorégraphie réaliste. MacDonald croit que Mizoguchi ne voulait pas ruiner son portrait fidèle de la vie des samourais avec des scènes de combats maniérées.

Autrement dit, Yoda attribue le refus des scènes d'actions à une incapacité personnelle de Mizoguchi, tandis que MacDonald le réoriente vers une faiblesse des

---

<sup>21</sup> Le livre de Sato a été traduit sous le titre *Mizoguchi and the Art of Japanese Cinema* par Brij Tankha. Le texte anglais à la page 149 ne répète pas exactement le propos que MacDonald a attribué à Sato à la page 253 dans l'édition original. Il demeure que MacDonald a établi ses références bibliographiques de manière suffisamment précise; la disparité des propos découle probablement de l'inexactitude de la traduction.

<sup>22</sup> Dans sa monographie *Mizoguchi* (1984) à la note 3 du Chapitre 5, page 169 : « Mizoguchi's decision to exclude the scene of the retainers' attack on Kira's mansion[...] can be attributed to his adherence to realism. »

studios. Pour notre part, nous nous gardons de spéculer sur les raisons possibles, faute d'une connaissance des pratiques en vigueur en 1941. Toutefois, mentionnons que Yoda réitère son avis d'une faiblesse du cinéaste en rapportant une hésitation survenue sur le tournage d'une scène d'action dans *Le héros sacrilège*<sup>23</sup>. Ce film à gros budget fut pourtant réalisé en 1955 durant la période florissante des fresques de samouraïs. Quoiqu'il en soit, l'explication de MacDonald ne fait que s'ajouter à plusieurs faits témoignant de la volonté de Mizoguchi d'opter pour le réalisme.

D'autre part, mais toujours en lien avec *Le héros sacrilège*, Yoda rappelle le désintérêt de Mizoguchi pour la couleur qui fut imposée par le studio. Yoda écrit que le procédé *Daicolor* était encore médiocre, et ajoute : « Mizoguchi considérait la couleur au cinéma comme un élément artificiel. »<sup>24</sup>

Nous concluons ce sous-chapitre sur le réalisme en précisant un paramètre de la conception bazinienne qui se paraît absent des articles sur Welles et Wyler. C'est dans *De Sica metteur en scène*<sup>25</sup> que Bazin explique comment il n'y a aucune incompatibilité entre le réalisme de la prise photographique et la poésie ou l'onirisme. De là, nous affirmons que les emprunts iconographiques au Nô et le surnaturel retrouvés dans *Les contes de la lune vague après la pluie* n'enfreignent pas le réalisme bazinien que nous attribuons aux plans-séquences mizoguchiens, en ce sens que ces longs plans participent toujours à créer les conditions de l'exercice de la perception ordinaire dans le monde réel.

---

<sup>23</sup> Il s'agit de la scène où le jeune héros se révolte contre la tyrannie des bonzes et tire une flèche sur le palanquin sacré. Une scène d'action bien mineure comparée à ce qui se faisait dans les *chambara* produits par les studios à cette époque. Une centaine de figurants était en attente sur le plateau, et Mizoguchi demanda à Yoda de trouver une solution de rechange. Mizoguchi tourna finalement la scène contre son gré après que Yoda eut réussi à le convaincre.

<sup>24</sup> Yoda, *Souvenirs de Kenji Mizoguchi*, p.124.

<sup>25</sup> Texte paru d'abord en 1952 aux Éditions Guanda et qui constitue maintenant le chapitre 7 de *Qu'est-ce que le cinéma? IV*.

## CONCLUSION ET RÉOUVERTURE

### **1. En guise de conclusion de la présente étude**

Le cinéma de Mizoguchi aurait fourni à Bazin de bons exemples pour illustrer son idéal du non-découpage. Mizoguchi était avare d'explications, mais on peut supposer que lorsqu'il parlait de réalisme, il rejoignait l'idée bazinienne d'une réduction des manifestations du dispositif technique dans la représentation d'une situation ou d'une action se produisant dans notre monde physique.

En tous cas, nous osons penser que l'ancrage avec la réalité sociale qu'a voulu Mizoguchi pour son diptyque du Kansai (en évoquant de l'odeur de la terre du Kansai) aurait probablement plu à Bazin qui s'enthousiasma pour le Néoréalisme italien pour sa « valeur documentaire exceptionnelle qu'il est impossible d'en arracher le scénario sans entraîner avec lui tout le terrain social dans lequel il plonge ses racines. »<sup>1</sup> En évoquant la terre dans leur propos respectif, Mizoguchi et Bazin recherchaient dans le cinéma une plus grande emprise avec le monde réel.

L'essentiel du drame mizoguchien réside dans le texte, et ce texte trouve dans le jeu des acteurs son support. Dans une optique de réalisme et de dramaturgie via les acteurs, nous avons établi un rapprochement entre le cinéma de Mizoguchi et celui de William Wyler. Certes ce fut là un exercice théorique. Toutefois sur le plan pratique, on peut trouver une pratique commune aux deux réalisateurs qui sont par ailleurs contemporains l'un de l'autre. Wyler, surnommé « 90-takes-Willy » dans l'industrie, exerçait un perfectionnisme semblable à Mizoguchi. Les deux réalisateurs avaient la réputation d'épuiser les acteurs. Dans ses *Souvenirs*, Yoda rapporte que lui-même et Mizoguchi ont rencontré Wyler lors du Festival de Venise en 1953. Mizoguchi aurait alors confié à Yoda l'admiration qu'il portait pour son confrère américain. Cette admiration pour Wyler trouve écho dans le témoignage du producteur Tsuji. En 1964,

---

<sup>1</sup> Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma? IV*, Chapitre 1 : *Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération*, p.15.

Michel Mesnil demanda à Tsuji quel cinéaste étranger Mizoguchi appréciait. Dans sa réponse, Tsuji rappela d'abord que Mizoguchi n'était pas bavard sur ce sujet. Puis, le seul nom que Tsuji donna avec certitude était celui de Wyler. Et Tsuji ajouta : « Je sais que [Mizoguchi] a beaucoup aimé *Detective Story*... » Bref, nous supposons que l'admiration que porte Mizoguchi pour Wyler découlerait entre autres choses des mêmes préoccupations et exigences que les deux cinéastes partagent en regard de leur métier.

Le dur traitement que Mizoguchi réserve aux acteurs trouve un exemple notoire dans le congédiement de l'actrice Rieko Kitami sur *Conte des chrysanthèmes tardifs* à la faveur de Kakuko Mori, une actrice de théâtre. Mizoguchi privilégie l'expérience chez les acteurs. Nous avons vu qu'il a exigé l'emploi de la troupe *Zenshin-Za* pour *Les 47 ronins*, et qu'il va jusqu'à employer des acteurs trop âgés pour leur rôle (Shotaro Hanayagi pour *Conte des chrysanthèmes tardifs* et Kinuyo Tanaka pour *Miss Oyu*). Et ce, bien que l'expérience de certains acteurs embauchés était d'abord et avant tout théâtrale. (D'autant plus que Shotaro Hanayagi était un *oyama*, un acteur spécialisé dans les rôles féminins.)

L'importance qu'accordait Mizoguchi au jeu des acteurs peut être comprise comme une conception du cinéma dans laquelle la dramaturgie serait l'essence du 7<sup>e</sup> art. Citons de nouveau Yoda : « Mizoguchi détestait par ailleurs détailler un film plan par plan. [...] [Il] ne pensait jamais au découpage. Il sembla ne s'intéresser qu'à créer des effets « dramatiques » et se moquait presque des raccords. La dynamique de l'image dépasse en effet tout schéma cinématographique. »<sup>2</sup>

C'est ce dernier propos de Yoda qui nous pousse à revenir sur le rapprochement avec Pagnol que nous avons abordé plus haut. On se rappelle que Pagnol voyait le cinéma comme l'art d'imprimer, de fixer et de diffuser le théâtre. Pour Pagnol, le cinéma tout comme le théâtre sont des arts mineurs, au service de l'art majeur qu'est le drame »<sup>3</sup>. À partir de ces affirmations de Pagnol, nous pourrions nous demander si, au final,

---

<sup>2</sup> Yoda, *Souvenirs de Kenji Mizoguchi*, p.115.

<sup>3</sup> Marcel Pagnol, *Cinématurgie de Paris*, Paris, 1956, p. 31.

Mizoguchi n'aurait pas une conception du 7<sup>e</sup> art qui s'approcherait de celle de Pagnol; et ce, dans le sens où le cinéma sert à transmettre le drame sans les handicaps du théâtre que sont les limites de l'espace ludique, l'artificialité des lieux et l'immobilité du spectateur.

Avant de statuer sur le cas de Mizoguchi, rappelons que Bazin reproche à Pagnol de ne pas avoir su apprécier les spécificités du cinéma pour éviter de basculer dans un certain théâtre filmé alors qu'il avait le génie pour « être le Chaplin du cinéma parlant. »<sup>4</sup> Tandis que pour Welles et Olivier, Bazin écrit : « Le cinéma n'est pour eux qu'une forme théâtrale complémentaire... »<sup>5</sup>

Certes Mizoguchi n'utilise pas certains moyens propres au cinéma pour intensifier le drame. Le gros-plan, moyen classique pour transmettre une forte émotion, était pour Mizoguchi « intrusif » et « détruisait l'atmosphère d'une scène »<sup>6</sup>. Malgré cela, nous croyons que l'art de Mizoguchi n'aurait pas été vu par Bazin comme du théâtre filmé. En effet, dans une optique bazinienne de l'opposition théâtre filmé versus cinéma, Mizoguchi suit justement les directives que Bazin a formulées dans *Théâtre et cinéma* pour réussir une œuvre tout à fait cinématographique. La « continuité de monde » que nous avons décrite au chapitre 3.5 contribue à accomplir ce que Bazin appelle la « construction d'un espace ouvert »<sup>7</sup>, et ce, en « se substituant à l'univers au lieu de s'y inclure. »<sup>8</sup> Et plus généralement, au-delà de l'optique bazinienne, Mizoguchi exploite les grues et chariots pour offrir des mouvements et des points de vue aériens qui se démarquent de la vision cloîtrée dans une salle de théâtre.

Il serait toutefois faux de dire que Mizoguchi utilise la coupe exclusivement comme un metteur en scène de théâtre utiliserait le rideau pour marquer la fin d'une scène et le début d'une autre. Mentionnons deux exemples frappants d'utilisation de montage expressif par Mizoguchi à l'intérieur des deux films ayant justement les ASL les plus élevés de sa filmographie.

<sup>4</sup> Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma? II*, Chapitre 5 : *Le cas Pagnol*, p.125.

<sup>5</sup> Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma? II*, Chapitre 4 : *Théâtre et cinéma*, p.118.

<sup>6</sup> Selon Yoda, *Souvenirs de Kenji Mizoguchi*, p.41.

<sup>7</sup> Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma? II*, Chapitre 4 : *Théâtre et cinéma*, p.104

<sup>8</sup> Ibid.

Comme premier exemple, il se trouve dans *Les 47 ronins* un segment de montage rapide qui contraste avec le reste du film. Au lieu de montrer le raid des ronins sur la demeure de Kira, Mizoguchi enchaîne à ce moment précis dans la diégèse une succession rapide de gros-plans sur des fleurs qui, sous un tremblement, se déchargent de la neige qui les recouvrait.

Nous citons comme deuxième exemple la séquence finale du *Conte des chrysanthèmes tardifs*. Cette séquence suit immédiatement la visite de Kiku au chevet d'Otoku. Un montage alterné procure un va-et-vient entre Otoku qui vit ses dernières minutes dans sa chambre et Kiku qui reçoit les applaudissements de la foule au défilé des acteurs. Le montage s'accélère jusqu'au plan où la servante sursaute après avoir tâté le corps inerte d'Otoku. Ce sursaut de la servante est suivi immédiatement par un plan sur Kiku qui se fige momentanément dans son salut à la foule. Le film se termine par ce dernier plan. Bien que rare, l'usage du montage expressif par Mizoguchi pourrait être l'objet d'une autre étude.

Les choix stylistiques de Mizoguchi que nous avons dégagés tout au long de cette étude n'ont pas toujours plu aux critiques. En effet, avant que Mizoguchi n'obtienne une reconnaissance unanime dans les années 1950, plusieurs critiques lui reprochaient son style vieillot. On peut citer notamment Tadao Uryu qui, en 1947, écrit :

*As a man without foothold in the present age, Mizoguchi immerses himself in material unrelated to modern spirit. Furthermore, despite his choice of an intrinsically modern medium, he ultimately proves himself incapable of using it and inevitably resorts to his highly touted specialty-the long cut with the long or full shot as its center.<sup>9</sup>*

---

<sup>9</sup> Dans *Eiga to kindai seishin* [Film and the Modern Spirit]. Rapporté par Tadao Sato dans *Currents in Japanese Cinema*, p.180.

C'est peut-être en réaction à des critiques comme celle de Uryu que Mizoguchi a tenu le propos qui suit dans ses entretiens avec Tsuneo Hazumi en 1950 :

*I don't want however to insinuate that my style is the only right one. [...] There is evidently one style of film making necessary for silent film, another for sound film. But, and it is the same for color, it is necessary to try to learn which style to use in different circumstances..*<sup>10</sup>

En tout cas, les fils spirituels de Bazin ont élevé Mizoguchi au rang de maître de la mise en scène. On le sait, ces critiques avaient une affinité pour l'art de la mise en scène, et par ricochet pour le plan-séquence. Dans cette voie, c'est la mise en scène des corps qui parle et non plus la mise en chaîne des images.

En parallèle avec sa découverte de Welles et Wyler après la guerre, Bazin s'enthousiasma aussi pour le Néoréalisme italien. C'est dans son article *Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération*<sup>11</sup> que Bazin distingua deux « pôles » de réalisme. Comme exemple d'un premier pôle, il cita *Citizen Kane*. Puis, pour le deuxième pôle, ce fut *Farrebique*. Nous l'avons vu, *Citizen Kane* a restitué à la réalité sa « continuité sensible ». Cependant, Bazin reconnaît que cette réalité-là repose sur une reconstitution en studio. Quant à son enthousiasme pour le film de Georges Rouquier, et chemin faisant pour le Néoréalisme italien, il repose sur la « réalité brute » : décor naturel, prise de vue extérieure, et interprètes non professionnels.

Il est donc important de signaler que notre exercice de rapprochement entre Mizoguchi et le réalisme bazinien se limite surtout au « pôle » pratiqué par Welles et Wyler. En effet, Mizoguchi tourna généralement dans des conditions de studios. Ce fut le cas pour tous les films historiques, pour des raisons évidentes. Pour ce qui est de ses drames contemporains, Mizoguchi s'est aventuré dans des conditions extérieures notamment avec le diptyque du Kansai et *Les Femmes de la nuit*. Ce dernier film, réalisé

<sup>10</sup> Reproduit par Peter Morris dans *Mizoguchi*, p. 10.

<sup>11</sup> Paru dans *Esprit* en janvier 1948.



en 1948, est en fait une expérimentation par Mizoguchi de l'esthétique visuelle du courant italien. Pour ces trois drames contemporains, les scènes extérieures que Mizoguchi a tournées sur les lieux mêmes ne constituent qu'un faible point de rapprochement avec le Néoréalisme italien. Car l'exigence ininterrompue de Mizoguchi pour des acteurs d'expérience (dont nous avons relaté plusieurs exemples) demeure évidemment à l'opposée de la présence d'interprètes non professionnels chez Visconti ou De Sica.

L'importance que Mizoguchi, Wyler et Pagnol accordaient au jeu des acteurs écartait la post-synchronisation qui caractérise le Néoréalisme italien. D'ailleurs, Bazin appréciait le Néoréalisme italien aussi pour sa rupture avec la conception classique de l'acteur qui se devait d'abord d'exprimer, car le Néoréalisme italien « demande à l'interprète d'être avant d'exprimer. »<sup>12</sup>

Que l'enregistrement du son soit direct ou non, les tournages chez Mizoguchi et chez les néoréalistes italiens partagent tout de même l'approche créatrice de ramener le plus possible les activités de création à cette étape sur le plateau. Cette approche trouvera par la suite de bonne grâce avec quelques fils spirituels de Bazin qui formeront la Nouvelle Vague française. Puis, cette approche n'a cessé de gagner en popularité jusqu'à aujourd'hui auprès des individus et courants à la recherche d'un naturel. Ceux-ci sont intéressés à la possibilité d'obtenir sur le plateau des émotions qui n'étaient pas prévues à l'étape du scénario. Cette pratique devient de plus en plus poussée avec l'allègement des appareils.

Le plan-séquence et la profondeur de champ constituaient au temps de Mizoguchi et Wyler de vraies prouesses techniques. Aujourd'hui, les longs travellings et la netteté totale s'obtiennent plus facilement par les caméras numériques. De même, le non-découpage tant louangé par Bazin constituait vraiment un exploit logistique pour le cinéma de studio. Aujourd'hui, même si les longs plans-séquences qu'on retrouve chez Alfonso Cuarón ou Joe Wright impressionnent encore par l'ampleur des efforts déployés

---

<sup>12</sup> Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma? IV*, Chapitre 7 : *De Sica metteur en scène*, p.77.

sur les plateaux, le plan-séquence est en général devenu le moyen facile (plutôt que la prouesse) pour recréer un profilmique qui ressemble à la vraie vie. On pense entre autres aux signataires du *Dogma* et aux frères Dardenne qui captent en longueur avec caméra à l'épaule pour saisir des tranches de vie réalistes.

## **2. D'autres pistes pour une réouverture**

Les longs plans de Mizoguchi ont fait l'objet de multiples analyses. Plusieurs pistes ont été abordées. Nous avons choisi les nôtres, mais nous pouvons tout de même les mettre en perspective avec les hypothèses émises par d'autres théoriciens.

### Plan-séquence pour une dilatation temporelle?

Darrell W. Davis a amené la problématique de la dilatation temporelle dans son analyse des *47 ronins*. Il écrit :

*In [The 47 ronins], space enjoys a more active role in the composition than merely a neutral background. In the long take and in Mizoguchi's camera movement, duration similarly comes forward as a dimension that is radically slowed down, if not quite arrested. The moving camera and the long take "stretch" time similarly to the way the framing of the mise en scène magnifies space.*

Davis ne donne aucun exemple tiré du film pour illustrer son idée de dilatation du temps. Faute d'avoir fourni un exemple et de plus amples explications, Davis ne nous a pas convaincu. Sa dilatation du temps va évidemment à l'encontre du temps réel encapsulé que nous avons mis de l'avant. Toutefois, nous ne rejetons pas définitivement cette dilatation perçue, car la perception du temps est une expérience complexe.

Il serait plus intéressant de partir d'un exemple fourni par Clélia Zernik dans *Perception-cinéma*. Dans cet essai, Zernik approfondit les idées baziniennes et parle de

dilatation du temps en commentant la scène du lever de la petite bonne dans *Umberto D.* Zernik suggère que cette scène est l'équivalent temporel de la profondeur de champ wellésienne.

*Alors que la profondeur de champ laisse le regard libre d'errer et donc de constituer l'espace et le sens de l'évènement, la dilatation du temps laisse se déployer une temporalité non travaillée, brute et sans contours, que l'on habite sans pouvoir maîtriser...*<sup>13</sup>

Cette idée de liberté spatiale et temporelle dans la phrase de Zernik est très juste. En revanche, il est plus difficile d'accepter son choix du terme « dilatation », et ce, même s'il ne réfère pas à une dilatation physique/réelle, mais une dilatation perçue. D'abord, Zernik semble ne pas reconnaître que Welles crée un surplus de profondeur avec ses distorsions d'image. Ensuite, pour parler de dilatation temporelle (même au niveau de la perception), ne faut-il pas démontrer qu'il y a surplus de temps? Du moins, nous croyons que la « temporalité non travaillée » devrait être un temps sans altération qui exclut le découpage mais aussi la dilatation.

Bref, nous pensons que l'étirement de l'espace et la dilatation du temps demeurent assez étrangers au cinéma de Mizoguchi. Nous privilégions le temps réel encapsulé dans un plan-séquence. Répétons-le, il faut plutôt comparer Mizoguchi à Wyler qui lui cherchait un « degré zéro de l'écriture cinématographique » ou « un minimum de réfringence par le style. » L'emploi du plan-séquence par Mizoguchi, même dans *Les 47 ronins*, reste difficilement comparable à ce que Zernik a attribué à cette scène dans *Umberto D.* En tous cas, les pratiques de Mizoguchi demeurent très loin des manipulations temporelles que font Miklos Jancso ou Théo Angelopoulos par exemple.

#### Le plan-séquence mizoguchien en lien avec les autres arts au Japon

---

<sup>13</sup> Zernik, *Perception-cinéma*, p. 95.

Nous terminons en suggérant la problématique suivante qui, selon nous, serait la plus intéressante pour une recherche plus vaste qui engloberait plusieurs autres arts. Le cinéma de Mizoguchi serait placé non seulement à la suite du théâtre en général, mais davantage comme l'héritier de plusieurs formes artistiques tel qu'elles sont pratiquées au Japon. C'est le propos de Sato que nous reproduisons ci-dessous qui nous ouvre cette piste.

*The close relationship between Mizoguchi's style and the old performing art is apparent, and only in this limited sense can his works be called premodern. His characteristic "one scene one cut" technique, for example, is like the musical accompaniment in traditional dance, in bunraku puppet theater, in Noh, and in naniwa bushi, popular storytelling accompanied by the samisen. Unlike the dynamic, rhythmic movements of European dance and ballet, Japanese dance emphasizes the beauty of shape. For the dancer momentarily holds a certain pose or gesture. These moments are called "kimaru" (form resolution), and in moving from one to the next, the body changes its balance in a smooth, flowing manner. Similarly, Mizoguchi's "one scene one cut" technique is sequential motion; motion changing from one exquisite shape to another. Shorts cuts cannot possibly capture this subtle, relentless flow, which can only be caught by complex camera movements like panning and craning. Thus, far from being static, Mizoguchi's long one cut is filled with visual restlessness, interspersed with interludes of breathless anticipation for, even as we watch, the structure of any single scene is always in the process of dynamic transformation.<sup>14</sup>*

---

<sup>14</sup> Sato, *Currents in Japanese Cinema*, p.181.

## BIBLIOGRAPHIE

### Monographies et essais cités

#### Langage cinématographique, style, découpage, perception

AUMONT, Jacques, Michel MARIE, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Nathan, Paris, 2001.

BAZIN, André, *Qu'est ce que le cinéma?* Tome I, II et IV, Éditions du Cerf, Paris, 1959.

BAZIN, André, *Orson Welles*, Éditions du Cerf, Paris, 1972 (pour la 1ere édition), Cahiers du cinéma, 1998 (édition actuelle).

BORDWELL, David, Janet STAIGER, Kristin THOMPSON, *The Classical Hollywood Cinema, Film style & Mode of Production to 1960*, Columbia University Press, New York, 1985.

BORDWELL, David, Kristin THOMPSON, *Film Art: An Introduction*, 5<sup>th</sup> edition, The McGraw-Hill Companies, New York, 1997

BORDWELL, David, "Mizoguchi and the Evolution of Film Language" in Stephen Heath et Patricia Mellencamp (sous la direction de), *Cinema and Language*, University Publications of America, inc. Los Angeles, 1983. pp 107-117.

HENDERSON, Brian, *A Critique of Film Theory*, E.P. Dutton, New York, 1980.

MITRY, Jean, *Esthétique et psychologie*, Réédition, Éditions du Cerf, 2001.

ZERNIK, Clélia, *Perception-cinéma, les enjeux stylistiques d'un dispositif*, Vrin, Paris, 2010

#### Histoire du cinéma japonais

ANDERSON, Joseph L., Donald RICHIE, *The Japanese Film, Art and Industry Expanded Edition*, Princeton University Press, Princeton, 1982.

BORDWELL, David, *Ozu and the Poetics of Cinema*, Princeton University Press, Princeton, 1988.

BURCH, Noël, *To the Distant Observer: Form and Meaning in Japanese Cinema*, Scholar Press, Londres, 1982.

DAVIS, Darrell William, *Picturing Japaneseness, Monumental Style, National Identity, Japanese Film*, Columbia University Press, New York 1996.

RICHIE, Donald, *A Hundred Years of Japanese Film*, Kodansah International, Tokyo, 2005.

SATO, Tadao, *Currents in Japanese Cinema*, trad. Gregory Barrett, Kodansha International Ltd. Tokyo, 1982.

### Kenji Mizoguchi

KIRIHARA, Donald, *Patterns of Time, Mizoguchi and the 1930s*, University of Wisconsin Press, Madison, 1992.

KIRIHARA, Donald, “Kabuki, Cinema and Mizoguchi Kenji ” in Stephen Heath et Patricia Mellencamp (sous la direction de), *Cinema and Language*, University Publications of America, inc. Los Angeles, 1983. pp 97-106.

LE FANU, Mark, *Mizoguchi and Japan*, BFI Publishing, Londres, 2005.

MACDONALD, Keiko, *Mizoguchi*, Twayne Publishers, Boston, 1984.

MESNIL, Michel, *Mizoguchi Kenji*, Éditions Seghers, Paris, 1965.

MORRIS, Peter, *Mizoguchi*, Canadian Film Institute Press, Ottawa, 1967.

SATO, Tadao, *Kenji Mizoguchi and the Art of Japanese Cinema*, trad. Brij Tankha, Berg, New-York, 2008.

SERCEAU, Daniel, *Kenji Mizoguchi: Un art de la condensation*, Peter Lang, Berne, 1991.

TOSHIE, Mori, “All for Money, Mizoguchi Kenji’s Osaka Elegy” in Alastair Philips et Julian Stringer (sous la direction de), *Japanese Cinema: texts and contexts*, Routledge, New York, 2007. pp 37-49.

VÊ-HÔ, *Kenji Mizoguchi*, Éditions universitaires, Paris, 1963.

YODA, Yoshikata, *Souvenirs de Kenji Mizoguchi*, trad : Koichi Yamada, Bernard Béraud, André Moulin, Cahiers du cinéma, Paris, 1997.

Divers

DELEUZE, Gilles, *L'image-mouvement*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1983.

JARVIE, Ian, *Philosophy of the Film*, Routledge, New York, 1987.

PAGNOL, Marcel, *Cinématurgie de Paris*, Paris, 1956.

**Documentaire cité**

SHINDO, Kaneto, *Kenji Mizoguchi : The Life of a Film Director* [*Aru eiga kantoku no Shogai*], Production : Kindai Eiga Kyokai Co., 1975.

**Ouvrages d'appoint**

BORDWELL, David, *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin Press, Madison, 1985.

BORDWELL, David, *On the History of Film Style*, Harvard University Press, Cambridge, 1997.

BORDWELL, David, *The Way Hollywood Tells it: Story and Style in Modern Movies*, University of California Press, Berkeley, 2006.

BRESSON, Robert, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, Paris, 1975.

DUDLEY, Andrew, Paul DUDLEY, *Kenji Mizoguchi, A Guide to Reference and Resources*, G.K. Hall, Boston, 1981.

KIRIHARA, Donald, "Kabuki, Cinema and Mizoguchi Kenji " in Stephen Heath et Patricia Mellencamp (sous la direction de), *Cinema and Language*, University Publications of America, inc. Los Angeles, 1983. pp 97-106.

BURCH, Noël, "Approaching Japanese Film" in Stephen Heath et Patricia Mellencamp (sous la direction de), *Cinema and Language*, University Publications of America, inc. Los Angeles, 1983. pp 79-98.

MACDONALD, Keiko, *Japanese Classical Theater in Films*, Fairleigh Dickinson, Cranbury NJ, 1994.

SERCEAU, Daniel, *Mizoguchi: De la révolte aux songes*, Tart, Paris, 1983.

SIMSOLO, Noël, *Kenji Mizoguchi*, Cahiers du cinéma Le Monde, Paris, 2007.

TANIZAKI, Junichirô, *Le coupeur de roseaux*, trad : Daniel Struve, Gallimard, 1997.