1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

37 | 2002

Varia

Les éclats du cinéma japonais

Le Giornate del cinema muto, Pordenone 13-20 octobre 2001

Max Tessier

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/234>

DOI : 10.4000/1895.234

ISBN : 978-2-8218-1028-0

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2002

Pagination : 117-131

ISBN : 2-913758-30-4

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Max Tessier, « Les éclats du cinéma japonais », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 37 | 2002, mis en ligne le 07 février 2007, consulté le 15 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/234> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.234>

Ce document a été généré automatiquement le 15 avril 2022.

© AFRHC

Les éclats du cinéma japonais

Le Giornate del cinema muto, Pordenone 13-20 octobre 2001

Max Tessier

NOTE DE L'ÉDITEUR

Remerciements au Festival de Pordenone, et à Messieurs Tomonori Saiki (du Film center) et Hiroshi Komatsu, en particulier, ainsi qu'à Lorenzo Codelli.

- 1 Si la connaissance du cinéma japonais en France a fait des progrès foudroyants depuis une dizaine d'années au moins, grâce aux festivals et aux nombreuses rétrospectives (Cinémathèque française, Centre Pompidou, parmi tant d'autres) qui lui ont été consacrées, il est un domaine qui n'a pas joui du même regain d'intérêt : celui du Muet, alors qu'il s'agit d'une période incomparablement féconde de sa longue histoire. On sait naturellement que son étude se heurte à divers obstacles historiques et techniques qui n'ont pas permis d'explorations aussi systématiques que pour les cinémas muets européen ou américain. À la négligence des compagnies majors nippones qui, longtemps, ont considéré leurs films comme des produits de consommation courante ne méritant pas de survie au-delà de leur carrière commerciale d'origine se sont ajoutés deux événements aggravants, l'un naturel (le grand tremblement de terre du Kanto en 1923, où de nombreux films ont bel et bien disparu), l'autre historique (la guerre du Pacifique et les bombardements américains, qui ont également occasionné de graves dégâts). Certes, le bilan n'est pas aussi catastrophique qu'on le pense souvent, mais il est vrai que la connaissance du Muet japonais a longtemps été réduite à quelques films emblématiques, à travers lesquels on pouvait percevoir l'extraordinaire maturité et la diversité d'un cinéma qui ne le cédait en rien aux chefs-d'œuvre du muet hollywoodien, russe, allemand ou français, par exemple. Les cinéastes japonais qui, contrairement à certaines idées reçues, ne vivaient pas reclus sur leur île, avaient très tôt assimilé les enseignements des films les plus modernes de l'époque, comme en attestent les œuvres muettes de Kenji Mizoguchi, Yasujiro Ozu, Mikio Naruse, ou encore du prolifique Teinosuke Kinugasa. À cet égard, ses deux films sauvegardés des années vingt, le fascinant *Une page folle* (*Kurutta ippeiji*, 1926, perdu, puis retrouvé en copie positive par

le cinéaste dans un grenier en 1971 !), suivi de *Carrefour* (Jujiro, 1928), qu'il avait lui-même emporté et projeté à Moscou, et à Berlin (sous le titre *Schatten des Yoshiwara*, au Zoo Palast, en 1928) font preuve d'une invention formelle digne des classiques expressionnistes allemands, avant même qu'il ne les voie à Berlin.

- 2 Cependant, à ces rares exceptions près, le Muet japonais souffrait d'une approche parcellaire qui nous empêchait parfois d'en avoir une vision historique globale, entre chefs-d'œuvre « artistiques » d'auteurs et cinéma populaire destiné au plus large public, celui, souvent illettré, qui n'avait pratiquement accès qu'à ce mode de divertissement. Mais, depuis une vingtaine d'années, les historiens du cinéma japonais, comme Tadao Sato, ou le plus souvent des Anglo-Saxons, ont pu découvrir de nombreux films, en plus ou moins bon état physique, retrouvés dans d'anciennes décharges de forains, ou chez de patients collectionneurs privés (qui ont tendance à garder leurs trésors pour eux...), et la plupart du temps restaurés par les soins minutieux du (National) Film Center de Tokyo, dont il faut saluer ici le magnifique travail de chirurgie pelliculaire. Et c'est grâce à l'incontournable festival des « Giornate del Cinema Muto » de Pordenone (à Sacile), dirigées par David Robinson et présidées par David Turconi et Livio Jacob, qu'en octobre 2001, ces trésors et autres incunables du muet nippon sont enfin parvenus à une foule d'historiens et de spécialistes américains et européens à la légitime curiosité. Ce panorama d'une quarantaine de films (entiers ou sous la forme d'extraits survivants), programmé par l'historien Hiroshi Komatsu, avec la coopération de Tomonori Saiki, spécialiste de la période muette au Film Center, a enfin permis d'en avoir une appréciation plus complète, grâce à un nombre élevé de découvertes en dehors du Japon. Subdivisé en sept parties, sur une période allant des tout premiers films Lumière (déjà présentés à l'occasion des manifestations du Centenaire du Cinéma en 1995) aux derniers spécimens muets (1932-35), dont beaucoup d'inconnus, ce programme a occupé une place primordiale des Journées de Pordenone, aux côtés des productions de D. W. Griffith (1911), de l'hommage au pionnier noir Oskar Micheaux, et des dernières restaurations effectuées, comme le *Maldone* de Jean Grémillon, ou le superbe *East side, West side*, d'Allan Dwan (Fox, 1927).

Balbutiements du Muet, et premières tendances des années 10-20

- 3 Si les premiers extraits de films conservés, comme *Promenade sous les feuillages d'érable* (*Momijigari*, 1898), le *Dixième Acte de Taikoki* (*Taikoki Judanme*, 1908), ou *Sendaihaqi* (1916), tous des adaptations statiques de scènes fameuses du théâtre Kabuki, à l'origine de tout un pan du cinéma japonais, déjà connus, n'ont pas apporté de révélations majeures, non plus que les rares documentaires conservés, comme *L'Expédition japonaise dans l'Antarctique* (*Nippon nankyoku tanken*, Pathé 1911/12), ou *la Visite du Prince régent à l'exposition cinématographique* (*Sesshononiya denka katsudo shashin tenrankai gotairan jikkyo*, produit par le ministère de l'Éducation en 1921), c'est à partir du début des années vingt que s'est rapidement développé un véritable art cinématographique au Japon. Déjà tenaillé entre les traditionalistes, partisans de la sacro-sainte transposition cinématographique du Kabuki, et les modernistes, voulant introduire le théâtre contemporain Shimpa (littéralement « Nouvelle École »), le cinéma japonais s'acheminait rapidement vers un double destin, qui allait prendre deux formes complémentaires : le « film d'époque » (*jidai-geki*), centralisé aux studios de l'ancienne capitale Kyoto ; le film à sujets contemporains (*gendai-geki*), se développant dans les studios situés autour de Tokyo (anciennement Edo).

- 4 Le premier grand film (conservé) de la tendance *Shimpa* reste *le Camélia d'hiver* (*Kantsubaki*), réalisé en 1921 par le metteur en scène de théâtre Ryoha Hatenaka. C'est un mélodrame sentimental « moderne », certainement inspiré de Griffith, et interprété par l'acteur Masao Inoue, qui avait déjà effectué un séjour aux États-Unis en 1920. À noter que le rôle féminin de Osumi est tenu par une véritable actrice, Yaeko Mizutani, à une période encore fortement marquée par la présence des « onnagata » (acteurs travestis en femmes) issus du Kabuki, et au nombre desquel(le)s on doit compter le futur réalisateur de *Une page folle*, Teinosuke Kinugasa. Moins connus, *le Coucou* (*Hototogisu*, Cie Shochiku, 1922, extrait de 19 mn), de Yoshinobu Ikeda, et *l'Agneau* (*Kohitsuji*, Shochiku, 1923, 53 mn), de Zamu Kako, sont deux exemples significatifs de cette tendance *Shimpa*, critiquée par les tenants élitistes du « cinéma pur » (Jun-Eiga), en particulier le dramaturge Kaoru Osanai et le cinéaste Minoru Murata, plus influencés par le cinéma européen, notamment par Abel Gance.

Les tendances modernistes de l'après-1923

- 5 Il faut attendre l'après-tremblement de terre de 1923 (qui détruisit la majorité des studios de Tokyo) pour voir une grande partie de la production cinématographique, déjà très élevée, transférée dans la région du Kansai (Osaka/Kyoto) où se développa réellement le *jidai-geki*, et le nouveau « film à tendance » (*keiko eiga*), visant à une rupture radicale avec les traditions narratives et stylistiques issues du Kabuki. D'autre part, le *Shimpa* tomba en désuétude, au profit d'un cinéma plus réaliste, regroupé sous le terme de « *gendai-geki* ». C'est pendant cette faste période – grosso-modo de 1924 au début des années trente – que l'on assiste à une stupéfiante accélération des innovations techniques, tant au plan de la mise en scène que des possibilités quasiment illimitées de la caméra, pas encore plombée par le son. C'est aussi à cette époque que les fameux *benshi* (littéralement « hommes parlants », ou commentateurs de films) connaissent leur apogée auprès du public (qui ne savait souvent pas lire les intertitres, aux caractères trop compliqués), avant de livrer une bataille désespérée contre l'introduction du Parlant, dont le retard au Japon est en partie lié à cette farouche résistance de toute une corporation menacée de disparition¹.
- 6 À Kyoto, de nombreux cinéastes tournent alors des dizaines de films au sein de petites compagnies indépendantes, contribuant à la naissance d'un cinéma véritablement moderne : Tsuruhiro Tanaka, Mansaku Itami, Hiroshi Inagaki, et les plus réputés jusqu'à aujourd'hui, Daisuke Ito, Masahiro Makino, Teinosuke Kinugasa, Tomu Uchida, ou Tamizo Ishida, entre autres. Mais, pour le public, friand de ces films modernes et rapides (à l'opposé du rythme du Kabuki ou du *Shimpa*, déjà abandonnés), les seuls véritables noms importants, en dehors de plusieurs *benshi*-vedettes, étaient ceux des stars, dont la réputation était au moins aussi grande que celles d'Hollywood : Shinpei Takagi, Chojiro Hayashi (devenu plus tard Kazuo Hasegawa, vedette de *la Porte de l'Enfer*, de Kinugasa, et de centaines d'autres films !), Komei Minami, Chiezo Kataoka, et, le plus célèbre d'entre eux, Tsumasaburo Bando, dit Bantsuma, l'équivalent d'un Douglas Fairbanks, qui tourna dans plus de cent films, dont la première version du *Pousse-Pousse* (*Muhomatsu no issho*, 1943) de H. Inagaki, l'un des plus respectés spécialistes du film historique au Japon.

Révélation de quelques *jidai-geki*

- 7 Parmi les révélations de Pordenone s'impose précisément l'un des films joués (et produits) par Bantsuma en 1925, *le Monstre* (*Orochi*, 74 mn), projeté avec un accompagnement musical « live », mais aussi commenté par une *benshi* féminine, M^{lle}

Midori Sawato, élève du célèbre Shunsui Matsuda, aujourd'hui disparu². Même s'il ne s'agit pas d'un *jidai-geki* exceptionnel, et certainement moins étonnant que les films de D. Ito de 1927-28, *le Monstre* est intéressant dans la mesure où il présente le personnage « idéal » à l'époque d'un jeune samouraï au cœur pur, qui se trouve confronté à l'adversité et aux faux-semblants amicaux d'un yakuza criminel, payant finalement de sa vie son action de justicier. Si la description des personnages est encore primordiale, les scènes de « *chambara* » (combats au sabre) prennent vite le dessus, dans un schéma classique, plus ou moins repris du Kabuki, où les combats doivent mettre un terme aux conflits en puissance dans un « *show down* » final comparable à ceux du western américain (qui n'est jamais très loin des structures du *jidai-geki*).

- 8 Autre histoire populaire, reprise maintes fois (on sait que le cinéma japonais est très friand de *remakes*, au moins jusque dans les années soixante, soixante-dix), *la Rue des Ronin* (*Ronin gai*) a bénéficié des talents de Masahiro Makino (fils du pionnier Shozo Makino, et qui travailla jusque dans les années soixante-dix !), qui en avait déjà tiré une version en trois parties en 1928-29. De la première ne subsiste qu'un extrait de six minutes à la fin, alors que la seconde en propose encore 49, et que la dernière est toujours portée disparue. Le héros populaire de cette trilogie des samouraïs en roue libre (équivalents des cow-boys solitaires du western), Jinnai Miyauchi (interprété par Komei Minami) est donc un Ronin (littéralement « Homme Vague »), ou samouraï sans maître, créé par le scénariste Itaro Yamakami, en fait l'un des ancêtres des plus modernes « yakuza », et dont la vie dans le quartier d'Asakusa à Tokyo, les amours et les duels sont décrits à la fois avec minutie et un certain humour. Makino en réalisera lui-même plusieurs *remakes*, dont une version « classique » en 1957³.
 - 9 À l'aube du Parlant, c'est-à-dire au zénith du Muet, le cinéaste Tsuruhiko Tanaka tourne pour la Nikkatsu un des films les plus excitants de ce bouquet de redécouvertes, *la Chauve-souris cramoisie* (*Beni komori / The Crimson Bat*, 1931, 101 mn), récit dynamique des aventures d'un jeune samouraï, Chohachiro Tonami (Ryuzaburo Mitsuoka), qui doit venger le déshonneur de sa famille, schéma de base illustré sans fin dans le *jidai-geki*. À l'origine de cette histoire, un roman-feuilleton de Shin Hasegawa, publié dans le grand quotidien Asahi Shimbun, dont l'extrême popularité entraîna une vive concurrence des compagnies qui voulaient l'adapter à l'écran (Nikkatsu, Shochiku, et la C^{ie} de Makino). Mais cette version est surtout remarquable par la stupéfiante virtuosité de la caméra (chef-opérateur : Seishi Tanimoto), qui en explore quasiment toutes les possibilités techniques et les angles de prises de vue, dans une chorégraphie du « *chambara* » qui n'a certes rien à envier à certaines versions des Trois Mousquetaires, et dont même un John Woo pourrait être jaloux encore aujourd'hui...
 - 10 Il faut également signaler une curiosité de 1924, *Combat furieux* (*Sôhto*, 90 mn), de Bansho Katamori, censé se dérouler à New York (alors qu'il s'agit visiblement d'une transposition relativement habile dans les rues du Tokyo moderne des années vingt), et certainement inspirée par les *serials* américains. Le héros, Sam, interprété par Shinpei Takagi (un acteur-acrobate alors très en vogue), sauve une pauvre fille des griffes d'un gang de chinois dans ce qui reste l'un des rares exemples survivants de film complètement inspiré par Hollywood.
- Mélodrames édifiants
- 11 Tandis que Kyoto devenait le centre de toutes les tendances du « *jidai-geki* », les studios de Tokyo voyaient se développer de nouveaux courants du film « à sujet contemporain » (*gendai-geki*), vers plus de réalisme que le très littéraire Shimpa. Trois

films présentés à Pordenone attestent de la maturité du genre : *Lumières de sympathie* (*Nasake no hikari*), de Henry Kotani, tourné en 1926 (62 mn), *la Ville de l'amour* (*Ai no machi*), de Tomotaka Tasaka (1928, 79 mn), et *le Forgeron de la forêt* (*Mori no kajiya*) de Hiroshi Shimizu (1929, un extrait de 18 mn), tous trois ancrés dans un contexte social précis.

- 12 Patronné par le ministère de l'Éducation, qui avait primé ce projet dans un concours de scénarios en 1926, *Lumières de sympathie* met en scène un garçon pauvre qui travaille pour aider sa mère malade, alors que son père est en prison, ce qui est naturellement un prototype du mélo social de l'époque, devant autant à la littérature occidentale qu'à une tradition nipponne. Autre élément récurrent de ce schéma, le garçon bénéficiera de la sympathie compréhensive d'un homme riche et de sa fille, dans une tonalité de solidarité de classe qui était dans l'air de l'époque, à l'encontre des films révolutionnaires, inspirés par le cinéma soviétique, prônant la lutte des classes. *Lumières de sympathie* est mis en scène avec minutie et sensibilité par Henry Kotani, qui avait travaillé comme cameraman à Hollywood entre 1915 et 1920, faisant partie du « cercle japonais » avec entre autres le cinéaste Thomas Kurihara, et le très célèbre acteur Sesshu (Sessue) Hayakawa, le héros « asiatique » très caricatural du *Forfaiture* de Cecil B. De Mille (1915). Même tentative d'harmonie sociale dans *la Ville de l'Amour*, de T. Tasaka (un cinéaste qui allait connaître son heure de gloire pendant la guerre sino-japonaise, avec *les Cinq Éclaireurs* (*Gonin no sekkohei*, 1937) et surtout *Terre et soldats* (*Tsuchi to heitai*, 1939), est un mélodrame ouvertement inspiré du roman d'Hector Malot, *En famille*, tout en évoquant certains mélos américains, notamment ceux de C. B. De Mille, un cinéaste de référence qui ne pouvait être ignoré des réalisateurs japonais (certains ayant même travaillé avec lui à Hollywood), pour le meilleur et pour le pire ! Dans ce film, comme dans tous ceux des années vingt, les éléments du Shomin-geki (genre dédié à la vie du « petit peuple ») sont déjà bien en place, et vont perdurer jusque dans les années soixante.
- 13 Quant à l'extrait du *Forgeron de la forêt* (C^{ie} Shochiku, 1929), inspiré lui aussi d'un film américain (*The Village Blacksmith* de John Ford, 1922), il témoigne déjà de l'élégance narrative de Hiroshi Shimizu, qui deviendra l'un des cinéastes majeurs des années trente-quarante, auteur de films étranges et lyriques comme *Voici les femmes du printemps qui pleure* (*Nakinureta haru no onna yo*, 1933)⁴. À noter que l'un des rôles féminins du film est tenu par Kinuyo Tanaka, alors épouse de H. Shimizu, et qui deviendra l'égérie de Kenji Mizoguchi dans les années cinquante.

Premiers pas des Maîtres

- 14 Une partie du programme de Hiroshi Komatsu était naturellement consacrée aux Maîtres du muet, en particulier à Kenji Mizoguchi, Daisuke Ito, Teinosuke Kinugasa, Yasujiro Ozu et Mikio Naruse, qui ont tous franchi depuis longtemps le cercle des spécialistes. Ce sont eux qui ont réellement contribué à la cristallisation narrative et esthétique d'un cinéma moderne, s'affranchissant des carcans d'une tradition théâtrale qui avait encore la vie dure.
- 15 Le plus ancien film préservé de Mizoguchi, *la Chanson du pays natal* (*Furusato no uta*, 1925, 50 mn) – alors qu'il avait déjà réalisé une trentaine de films en trois ans ! – contient déjà en germe les préoccupations sociales et esthétiques de son œuvre future. Tout comme *Lumières de sympathie*, de Kotani, le scénario du film est le fruit d'un concours organisé par le ministère de l'Éducation, afin d'encourager les jeunes à revenir à la terre, au lieu d'aller grossir les rangs des chômeurs citadins. Mizoguchi met

en scène avec humour et acuité un personnage de cocher pauvre, qui se trouve confronté à l'un de ses anciens camarades de classe ayant importé un mode de vie citadin snob à son retour au village, et qui refuse finalement l'aide financière d'un étranger dont il avait sauvé la fille de la noyade... Malgré certains éléments dramatiques difficilement supportables aujourd'hui, comme le maquillage outrancier d'un acteur japonais devant incarner le notable occidental, Mizoguchi parvient à déjouer bien des poncifs de cet exercice imposé, et à convaincre le spectateur de cette histoire édifiante par le sens de l'observation sociale et un style de narration moderne. Certaines scènes évoquent déjà celles de son adaptation de *Boule de Suif* de Maupassant, dix ans plus tard, dans *Oyuki la Vierge* (*Maria no Oyuki*, 1935, avec Isuzu Yamada). L'autre film muet de Mizoguchi proposé ici, *le Fil blanc de la cascade* (*Taki no shiraito*, 1933, 101 mn) est un classique de la plus belle eau déjà projeté dans maints hommages au cinéaste. Adapté d'un roman de l'écrivain Kyoka Izumi, cette histoire d'une artiste de music-hall, mise en scène avec une élégance de style symptomatique du cinéaste, est interprétée par la grande actrice Takako Irie, également productrice du film, et de deux autres de Mizoguchi (*l'Aube de la fondation de la Mandchourie* / *Manmo Kenroku no reimei*, 1932, et *le Groupe Shimpû* / *Shimpû-ren*, 1934, tous deux perdus).

- 16 Alors que Mizoguchi se spécialisait plutôt dans le policier, le mélodrame et les histoires d'amour, les deux autres grands cinéastes qui firent leurs débuts à la fin des années vingt, Y. Ozu et M. Naruse, étaient plutôt portés sur la comédie « slapstick » ou « non-sensique » à l'américaine, de même qu'un cinéaste peu connu en Occident, mais que beaucoup reconnaissent comme un maître du genre, Torajiro Saito, dont cependant peu de films subsistent. *Une messe bouddhiste pour Goemon Ishikawa* (*Ishikawa Goemon no hoji*, 1930, 21 mn, extrait) et le tardif *les Enfants sont une richesse* (*Kodakara sodo*, 1935, 33 mn, extrait) en sont deux exemples étonnants de drôlerie et d'imagination scénaristique. Le premier est une parodie assez délirante des films de fantômes japonais, et le second une charge loufoque et absurde de mélodrames familiaux du type Tasaka, où la course au cochon est vue comme une course au trésor. T. Saito employait alors des acteurs communs avec les films d'Ozu, tels Takeshi Sakamoto ou Tomio Aoki. Ce dernier, un « gosse de Tokyo » plutôt déluré, était déjà une star au Japon, comme Jackie Coogan avait pu l'être peu de temps auparavant dans *le Kid* de Chaplin. Il est l'enfant-héros de Tokkan Kozo (*Un garçon honnête*, en anglais : *A Straightforward Boy*), d'Ozu (1929, extrait de 18 mn), aux côtés de Tatsuo Saito, une comédie « non-sensique » tournée en trois jours, qui eut un tel succès public que le garçon prit le nom d'acteur de « Tokkan Kozo » par la suite ! L'influence du cinéma américain, comique ou non, sur le jeune Ozu est incontournable, dans ce film, comme dans *les Copains bagarreurs*, version japonaise (*Wasei kenka tomodachi*, 1929, extrait de 14 mn), et plusieurs autres du début des années trente, lorgnant ostensiblement, citations à l'appui, du côté de Lubitsch, Hawks, Ford ou Borzage. Cette même influence est décelable dans les premières comédies de Mikio Naruse, dont la plus ancienne (conservée) est le désopilant *Bon courage, l'arbin* (*Koshiben Gambare*, 1931, 38 mn), mettant en scène deux employés d'assurances déployant tous leurs efforts pour embobiner une cliente sceptique. Ou comment la comédie japonaise dame le pion à la comédie américaine !
- 17 D'un autre côté, des cinéastes comme Daisuke Ito (1898-1981) et Teinosuke Kinugasa (1896-1982) perfectionnaient le genre si prisé du « *jidai-geki* », et de son complément, le « *chambara* », tout en changeant les règles à mesure que les révolutions techniques le permettaient. D. Ito était de loin le plus réaliste dans le genre, et s'était fait remarquer pour la violence naturaliste de ses scénarios et de ses premiers films, qui se terminaient

souvent par des scènes de mort ou de suicide. Dans leur livre de référence, *The Japanese film, Art and industry*, Donald Richie et Joseph L. Anderson remarquent que « ses meilleurs films, qui apparurent après 1927, confirmèrent cet amour de l'effet spectaculaire ou choquant, mais, ce qui est plus important, commencèrent à refléter de plus en plus l'intérêt croissant du cinéaste pour la réalité. Tout en montrant un héros nihiliste, il était tout de même nécessaire de trouver quelque chose qui justifie son nihilisme, et par conséquent, les films d'Ito devinrent de plus en plus critiques de la société en général, ouvrant au film d'époque la voie des "films à tendance" gauchisants à venir »⁵.

- 18 Dès 1926-27, Ito tourna très rapidement une série de films marquants de cette tendance. *Le Serviteur* (*Gero*, 1927) critiquait férocement la période médiévale des Tokugawa, et *les Carnets de route de Chuji* (*Chuji tabi nikki*, 1927), originellement en trois parties, et dont il ne reste que des fragments des deuxième et troisième parties (retrouvés et restaurés par le Film center dès 1991), a pour héros un bandit de grand chemin, forcément sympathique, poursuivi par la police, et trahi par certains de ses compagnons. *Le Chevalier Voleur* (*O-Atsurae Jirokichi goshi*, 1931, 59 mn), adapté d'un des nombreux romans d'Eiji Yoshikawa (l'auteur de *la Pierre et le sabre*) présente un voleur au grand cœur qui ne vole que les riches, pas si éloigné de Robin des Bois⁶. Mais, au-delà de ces tenaces rebelles ou nihilistes, très en vogue dans les années vingt libérales, ce qui frappe aujourd'hui à la vision de ces films d'Ito, et particulièrement dans le bref extrait sauvé de *Chokon* (littéralement *Un long ressentiment*, 1926, 12 mn), c'est l'extravagante liberté de la caméra ivre, l'audace des angles de prises de vue, et la rapidité du montage, dans un ensemble qui peut être considéré comme « expérimental », au même titre que certains films de Kinugasa tel *Une page folle* : la créativité et l'imagination semblaient n'avoir aucune limite. Enfin, une des constantes des films de D. Ito, qui perdurera dans son œuvre d'après-guerre, est le « finale » quasiment immuable, où le héros, traqué par la police et réfugié sur les toits, la nuit de préférence, est encerclé par un océan mouvant de lanternes (« andon ») qui deviennent évidemment un élément esthétique et visuel parfaitement cinégénique, parfois jusqu'à satiété.
- 19 Par ailleurs, il convient de rappeler l'importance de l'acteur-fétiche d'Ito à cette époque, Denjiro Okochi (1898-1962), fidèle exécutant des idées du cinéaste devant la caméra-reine, et en quelque sorte l'ancêtre d'un Toshiro Mifune dans les films d'Akira Kurosawa : il court, il bondit, se jouant des pièges, des sabres et des femmes, traqué par une caméra sans pitié. Il tournera également dans la série des *Tange Sazen* (Ito, 1931, aujourd'hui perdu), autre personnage typiquement nihiliste du « keiko-eiga » (film à tendance), qui allait bientôt disparaître devant la montée du militarisme et du fascisme des années 1935-39, avec la remise en ordre d'un cinéma jugé trop dévoyé. Ce qui correspond d'ailleurs à la période la moins créative de D. Ito, qui connut pourtant un regain de popularité dans les années cinquante.
- 20 Dans le cas de Teinosuke Kinugasa, encore moins de films muets subsistent, en dehors des deux incontournables déjà cités, *Une page folle*, et *Carrefour* (ou *Routes en croix*), films littéraires et expérimentaux qui se démarquent nettement de sa production commerciale, surtout dans le cas d'*Une page folle*, écrit par Yasunari Kawabata, mais qui ne comporte aucun inter-titre, ce qui a dû fortement irriter les *benshi* d'alors... Le seul film « normal » de Kinugasa projeté à Pordenone était *Tenichibo et Iganosuke* (*Tenochibo to Iganosuke*, 1925, 44 mn, extrait), produit par la « Société des Artistes

Cinématographiques Associés » (Rengo eiga geijutsuka), avec un fameux acteur de Kabuki, Ennosuke Ichikawa III. Adaptant une pièce de Kabuki, Kinugasa improvisa, prenant de grandes libertés avec l'original, ce qui n'était possible qu'au cinéma. Toujours fasciné par les acteurs, il tournera ensuite le célèbre *les Métamorphoses de Yukinojo* (*Yukinojo Henge*, parlant, 1935³⁶, avec Chojiro Hayashi), objet, beaucoup plus tard, d'un remake très inventif de Kon Ichikawa, sous le même titre (mais connu en France sous celui de *la Vengeance d'un acteur*, 1963), avec le même interprète, devenu Kazuo Hasegawa. Dans *Tenichibo et Iganosuke*, son style est plus discret que celui, violemment extraverti, de D. Ito, mais Kinugasa utilise plus les rapports théâtre/cinéma, face à la tendance « cinéma pur » et rebelle d'Ito. Sa grande liberté de filmer sera victime de l'intrusion inévitable du Parlant, ainsi que le prouve sa version sonore des *47 Ronin* (*Chushingura*) en 1932, dont une copie en très mauvais état, quasi-inaudible, peut être vue à Tokyo.

Éclats tardifs du Muet

- 21 Comme l'URSS, le Japon est l'un des pays où l'Art du Muet survivra le plus longtemps, grâce à la résistance de certains cinéastes (Ozu en particulier), et surtout à celle des *benshi*, qui voyaient leur existence même menacée par l'arrivée du son. Bien que les premiers essais sonores aient été effectués dès 1927 par Yoshizo Minagawa, et que le premier parlant officiel, « 100 % Talkie » soit *Mon amie et mon épouse* ou *Madame et Voisine* (*Madamu to Nyobo*), réalisé par Heinosuke Gosho en 1931, le Muet livrera de belles batailles jusque vers 1935-36 ; et le même Gosho tournera encore plusieurs films muets, tel le célèbre *les Danseuses d'Izu* (*Izu no odoriko*, 1933), belle adaptation du roman de Y. Kawabata, illuminée par l'actrice Kinuyo Tanaka.
- 22 On sait que des metteurs en scène de premier plan, comme Mizoguchi, Naruse, ou Uchida, exprimèrent de fortes réserves sur le Parlant, et continuèrent de tourner sans le son ; mais le plus réticent, de loin, fut Ozu, qui ne céda véritablement au Parlant qu'en 1936 (*Un fils unique* / *Hitori musuko*). En vérité, comme dans la plupart des grandes industries cinématographiques, le Muet japonais était parvenu à un point de perfection tel que les réalisateurs sentaient instinctivement tout ce que les contraintes du Parlant allaient retirer à leur art. Il n'est donc pas étonnant que quelques-uns des plus beaux muets aient été tournés après 1929-30. En dehors des films les plus connus de Mizoguchi (*le Fil blanc de la cascade*, 1933, déjà cité, ou *Osen aux Cigognes* / *Orizuru Osen*, 1934), de Naruse (*Après notre séparation* / *Kimi to wakarete*, 1933, *Rêve de chaque nuit* / *Yogoto no yume*, 1933, *la Rue sans fin* / *Kagirinaki hodo*, 1934), ou d'Ozu (tous les films de 1929 à 1934-35), on doit signaler des redécouvertes récentes, restaurées par le Film Center, comme certains films du méconnu Tomu Uchida⁷, et en particulier le très surprenant *Policier* (*Keisatsu-kan*, 1933). Sous couvert d'un film d'intérêt social, patronné par le ministère de l'Intérieur dans la ligne de la « nouvelle politique nationale », où un policier (Isamu Kosugi) est amené à traquer un ancien camarade de classe, Tomioka (Eiji Nakano), devenu gangster, Uchida filme avec une rare minutie les rapports ambigus entre les deux hommes, la longue filature du gangster, jusqu'à une fin éblouissante, où les scènes de poursuite se précipitent dans un montage hallucinant de rapidité, qui rappelle certains grands films de la fin du Muet américain.
- 23 Les trois autres films de la fin du Muet présentés à Pordenone, très différents, pâlisent un peu de la comparaison. *La Terre bonifiée où vivent les ours* (*Kuma no deru no kaikonchi*, 1932, 104 mn), de Shigeyoshi Suzuki, un cinéaste qui avait signé quelques films à « tendance », est un drame rural réaliste assez insolite, filmé dans l'île septentrionale

de Hokkaido, qui relate la vengeance d'un fermier et de son fils contre un propriétaire abusif. L'acteur principal en est Denmei Suzuki, un acteur au « look » absolument occidental (probablement inspiré par le jeune Gary Cooper), mais plutôt inexpressif, qui était en fait un nageur de l'équipe de l'université de Meiji recruté au cinéma pour son physique ! Le film, solide mais sans personnalité précise, est un exemple de narration « à cheval » entre le Muet et le Parlant. Encore plus caractéristique de cette hybridité est le film de Shigeo Tanaka, *Trois Fleurs* (*Sanrenka*, 1935, 96 mn), mélodrame moderne assez élégant, mais ennuyeux, dont l'abondance des intertitres ressemble vraiment à un substitut de dialogues parlés. Succès public à l'époque, le film n'est certes pas une date dans l'histoire fertile du cinéma japonais.

- 24 Plus curieux est le film de Minoru Murata, *la Sirène de brume* (*Muteki*, 1934, 94 mn), adaptation un peu lourde d'un roman de Jiro Osaragi, qui met en scène les relations conflictuelles entre un jeune japonais de basse classe, Chiyokichi, et un Américain fourbe, Cooper, méprisant les Japonais, et qui profite d'un vol manqué pour l'asservir, jusqu'à un dénouement prévisiblement dramatique. L'intérêt du film réside aussi dans le fait qu'il se déroule dans les brumes (artificielles) du port de Yokohama au cours des années 1870, peu de temps après l'ouverture de Meiji. Le film, intéressant par son sujet et son traitement post-expressionniste, souffre de l'interprétation appuyée de l'acteur japonais plus que grimé qui interprète Cooper, avec des connotations racistes annonçant l'anti-américanisme qui s'accentuera jusqu'à Pearl-Harbour. C'est pourtant grâce à ce genre de films que l'on peut se faire une idée plus juste, moins stéréotypée, du cinéma japonais, « art et industrie », à cette période charnière, entre chien muet et loup parlant, décisive dans l'histoire d'un cinéma en perpétuelle réincarnation.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie sélective d'ouvrages récents

Bien entendu, le remarquable catalogue de Pordenone 2001 (XX Edizione Sacile / Udine), bilingue (italien / anglais), 134 pages. Mine d'informations sur les films présentés.

Ouvrages généraux sur le cinéma japonais

Le Cinéma japonais (en 2 tomes, Tome I pour le Muet), par Tadao Sato. Collection Cinéma/Pluriel, Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris 1997.

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

A Hundred Years of Japanese Film, par Donald Richie, Ed. Kodansha, Tokyo 2001. [Avec en supplément, « A selective guide to videos and DVDs in Japan ».]

The Japanese Film, Art and industry, par Donald Richie, et Joseph L. Anderson. Princeton, 1982. [Édition originale, 1959]

The Benshi - Japanese silent film narrators (op. cit.)

Storia del Cinema Giapponese, par Maria Roberta Novielli, Ed. Marsilio, Venezia, 2001. [La première histoire du cinéma japonais (non traduite) en italien, par une universitaire spécialiste du Japon et de son cinéma.]

NOTES

1. Cf. l'un des rares ouvrages (en anglais) consacrés aux benshi : *The Benshi - Japanese Silent Film Narrators*. Édité par Larry Greenberg et l'association « Friends of Silent Films » pour Matsuda Film Productions / Urban Connections, Tokyo 2001 (25 US \$). À signaler également un DVD-Rom historique, dans tous les sens du terme : « Masterpieces of Japanese Silent Cinema », également édité par Urban Connections, pour Windows, en japonais et en anglais. Remarquable banque de données, contenant les fiches d'environ 13 000 films muets (!), les biographies de 614 cinéastes, des extraits de 45 films, les voix de certains benshi, et des interviews de cinéastes, techniciens et historiens. Introduction de Tadao Sato. Environ 200 US \$ (informations sur ce DVD-Rom sur le site internet : <http://www.infoasia.co.jp/subdir/matsuda.html>). Indispensable pour tous les historiens et passionnés du Muet.
2. Cf. *The Benshi - Japanese Silent Film Narrators*, op. cit.
3. Films présentés au cours de la rétrospective de la Cinémathèque française (1985), ou à celle du cinéma japonais au Centre Pompidou en 1997.
4. Ibid.
5. Cf. *The Japanese Film, Art and Industry*. Édition brochée, Princeton, 1982, p. 65 (traduction Max Tessier).
6. Ces deux derniers films ont été présentés, grâce au Film Center, à la grande rétrospective du Centre Pompidou en 1997.
7. Dont une rétrospective partielle a eu lieu au Centre Pompidou et au festival de La Rochelle 1997, et, plus récemment, à la Maison de la Culture du Japon à Paris (juin-juillet 2002).