

Master 2 Cinéma et audiovisuel
UFR 04- Ecole des Arts de la Sorbonne
Université Paris I Panthéon-Sorbonne

Kinuyo Tanaka, d'actrice à réalisatrice dans le cinéma japonais de l'âge d'or



Sur le tournage de *La Lune s'est levée*

Laure DION
Sous la direction de Joseph MOURE

Méthodologie en études cinématographiques 2024-2025
Session 2 (septembre 2025)

Table des matières

Avant-propos.....	2
Introduction.....	3
I. Les premiers rôles de Kinuyo Tanaka dans un Japon en mutation jusqu'à la fin de l'occupation américaine.....	8
1) Les premiers rôles d'avant-guerre : premières apparitions de motifs récurrents.....	9
2) Rôles sous la censure (1936-1945) : contourner la censure à travers une figure traditionnelle.....	18
3) Rôles de femmes féministes sous l'occupation américaine.....	24
II. Figures de la femme sacrifiée dans le cinéma japonais d'après-guerre.....	31
1) Rôles de l'épouse et de la mère sacrifiée.....	32
2) Exploitation des femmes comme objets de marchandise.....	36
3) Hostilité et violence envers les anciennes prostituées.....	42
III. La vision renouvelée de Kinuyo Tanaka.....	46
1) Rendre sensible le corps féminin.....	46
2) Désir féminin.....	47
3) Idée d'un monde sans homme comme seule issue.....	54
Conclusion.....	56
Bibliographie.....	58
Annexes.....	61
Liste des six films de Kinuyo Tanaka.....	61

Avant-propos

Après avoir découvert en salle *Maternité éternelle* (1955) et *La Nuit des femmes* (1961) lors de la rétrospective consacrée à Kinuyo Tanaka à Paris en février 2022, j’ai immédiatement développé une profonde admiration pour son travail. C’est donc tout naturellement qu’au cours de mon Master 1, j’ai choisi de consacrer mon mémoire à ses films, autour du sujet : “Kinuyo Tanaka, une réalisatrice pionnière de l’âge d’or du cinéma japonais : un regard de femme sur les femmes”.

L’année dernière, j’ai été sélectionnée pour effectuer un échange de six mois à l’université de Keio à Tokyo. Si je n’avais pas encore décidé que le sujet de mon M2 porterait sur la comparaison entre les films dans lesquels Kinuyo Tanaka a joué avec ceux qu’elle a réalisés, ce séjour m’a néanmoins permis de nourrir mes réflexions et d’éveiller davantage ma curiosité. J’ai eu l’occasion de discuter avec la passionnante chercheuse et universitaire Ayako Saito des films de Kinuyo Tanaka. Je me suis également rendue à l’institut Kawakita de Kamakura où la conservatrice Kurumi Abe m’a extrêmement gentiment présenté des documents d’archives relatant le parcours biographique de la réalisatrice. Enfin, je me suis déplacée à Shimonoseki pour visiter le musée Kinuyo Tanaka (Kinuyo Tanaka Bunkakan) où j’ai rencontré Fusayo Yoshida qui m’a très aimablement présenté les collections malgré nos barrières linguistiques.

Ces rencontres et discussions ont renforcé ma volonté de m’intéresser encore au travail de Kinuyo Tanaka.

Remerciements

Je remercie chaleureusement Monsieur Moure d’avoir accepté de suivre mon travail, ainsi que pour son encadrement et ses conseils précieux tout au long de l’élaboration de ce mémoire.

Je tiens à exprimer ma gratitude à Ayako Saito, Kurumi Abe et Fusayo Yoshida pour m’avoir rencontré et généreusement assistée.

Je remercie ma mère pour ses encouragements et sa relecture.

Je remercie également mes camarades Amel Argoud et Anouk Ait-Ouadda pour leurs conseils et leur accompagnement enthousiaste et bienveillant.

Enfin, je remercie ma mère pour sa relecture attentive et ses encouragements.

Introduction

Kinuyo Tanaka (1909-1977) fut probablement l'actrice japonaise la plus connue et active de sa génération, puisque son imposante filmographie compte environ 250 films. Employée au sein de la société de production Shōshiku dès 1924, elle commence sa carrière d'actrice très jeune à partir de quatorze ans en incarnant un rôle secondaire dans le film *La femme de l'ère Genroku* de Hōtei Nomura. Elle obtient son premier rôle principal en 1927 dans le film *Rêve honteux* de Heinosuke Gosho et joue dans le premier film parlant japonais, *Mon amie et mon épouse* du même réalisateur en 1931. Elle s'impose rapidement comme une figure importante du cinéma japonais au point de donner son nom propre à une série de titres de films à partir des années 1930 (*L'histoire de Kinuyo* de H. Gosho sorti 1930, et *Docteur Kinuyo* et *Kinuyo no Hatsukoi* de Hiromasa Nomura sortis respectivement en 1937 et 1940).

En 1940, Kinuyo Tanaka joue dans *La femme de Naniwa* de Kenji Mizoguchi marquant ainsi le début d'une collaboration riche de quinze films avec le réalisateur, qui prend fin en 1954 avec *Une femme dont on parle*. Cette collaboration permet à l'actrice d'acquérir une renommée internationale avec des films tels que *O'haru femme de vie galante* qui remporte le Lion d'argent en 1952 au Festival international du Film de Venise, *Les contes de la lune vague après la pluie* (1953) ou encore *L'intendant Sansho* (1954). Elle travaille également avec de nombreux réalisateurs réputés, comme Hiroshi Shimizu (1903-1966), Yasujirō Ozu

(1903-1963), Mikio Naruse (1905-1969), Akira Kurosawa (1910-1998) ou encore Keisuke Kinoshita (1912-1998), pour n'en citer que quelques-uns.

Cependant, n'est pas seulement la très riche filmographie de Kinuyo Tanaka qui fait d'elle une figure du cinéma japonais incontournable, mais également son statut de pionnière en tant que réalisatrice. En effet, l'unique prédécesseuse de Kinuyo Tanaka dans le domaine de la réalisation, Tazuko Sakane (1904-1975) s'était heurtée à de nombreux obstacles, entre sexisme sur les plateaux de tournage et accueil défavorable à ses films s'exprimant dans des critiques purement misogynes, avant d'être contrainte par les studios à redevenir scripte, son précédent métier, ou réalisatrice de films documentaires de propagande en Mandchourie. Ses films ont d'ailleurs été perdus, excepté un seul, *Kaitaku No hanayome* (1943).

En revanche, Kinuyo Tanaka est parvenue à réaliser six films en neuf ans : *Lettre d'amour* en 1953, *La lune s'est levée* et *Maternité éternelle* en 1955, *La princesse errante* en 1960, *La nuit des femmes* en 1961 et *Mademoiselle Ogin* en 1962, s'érigeant en première réalisatrice japonaise d'après-guerre, auteur d'une oeuvre étendue et cohérente, en compagnie d'acteurs et collaborateurs de talents (les acteurs Masayuki Mori et Yoshiko Kuga, ou le compositeur Ichiro Saito) et première réalisatrice à rencontrer un succès commercial. Elle avait certes dû surmonter bien des oppositions, notamment celle, violente et inattendue de Mizoguchi ; elle avait en revanche bénéficié du soutien de quelques réalisateurs, comme ceux de Keizuke Kinoshita qui lui écrit le scénario de *Lettres d'amour*, Ozu qui lui confie la réalisation d'un de ses scénarios, *La lune s'est levée* (1955), puis Mikio Naruse et Heinosuke Gosho. Néanmoins, bien que ces films aient reçu des accueils plutôt favorables, sa carrière d'actrice a longtemps occulté sa carrière de réalisatrice. En France, une rétrospective est certes organisée, douze ans après sa mort, de mars à avril 1989, à la Cinémathèque française¹, durant laquelle sont diffusés une cinquantaine de films avec Tanaka en tant qu'actrice, mais ses six films n'y sont montrés chacun qu'une seule fois.

Il faut attendre 2020, à l'occasion de la 73e édition du Locarno Film Festival, pour que naisse le projet d'une rétrospective sur Tanaka en tant que réalisatrice. Lili Hinstin, directrice artistique de ce festival, est l'instigatrice de ce projet :

« C'est la première fois que le festival consacre sa rétrospective à l'œuvre d'une cinéaste, et cela en soixante-treize ans. C'est sans doute le signe de l'extraordinaire

¹ Une plaquette est éditée à cette occasion par Hiroko Govaers, avec le concours de la Fondation du Japon et du Kawakita Memorial Film Institute.

prise de conscience collective à l'œuvre depuis deux ans, la question de la représentation des femmes est devenue un enjeu économique et culturel, mais c'est surtout l'occasion de se demander pourquoi une œuvre aussi originale et passionnante que celle de Tanaka a été aussi peu montrée et étudiée jusqu'ici »².

Le festival est cependant exceptionnellement annulé à cause de la pandémie, entraînant malheureusement l'abandon du projet de la rétrospective à Locarno. L'année suivante, *La lune s'est levée* est projeté dans une version restaurée en 4K au festival de Cannes dans la section Cannes Classic, prémices d'une rétrospective lyonnaise. Le projet de Lili Hinstin se concrétise enfin et débouche sur une rétrospective au Festival Lumière de Lyon en 2021, dans le cadre de la section « Histoire permanente des femmes cinéastes ». Pour cette dernière manifestation, quatre des films de la réalisatrice sont restaurés, et un coffret DVD accompagné d'un livret rédigé par Pascal Alex Vincent est réalisé, avec le concours de Carlotta Films. Il faut souligner le rôle joué dans cette redécouverte par Pascal-Alex Vincent, impliqué au cours de sa carrière dans la distribution du cinéma japonais, et universitaire spécialiste de ce même domaine. Les six longs-métrages de Kinuyo Tanaka sont enfin disponibles dans les salles d'art et d'essai en France à partir du 16 février 2022, événement salué par la presse³.

Enfin, depuis mars 2024, certains films de la cinéaste sont disponibles sur des plateformes de Vidéo à la demande tel que la Cinetek⁴.

Les films réalisés par Kinuyo Tanaka, bien que toujours assez méconnus en dehors du cercle des spécialistes du cinéma japonais, sont donc plus facilement accessibles depuis ces trois dernières années. Si des recherches ont été menées depuis sur le travail de K. Tanaka en tant que réalisatrice, on relève pour l'instant l'existence d'un seul livre, écrit en anglais, consacré à l'étude de son parcours et de ses films : le recueil de Irène Gonzales-Lopes et Michael Smith *Tanaka Kinuyo : Nation, Stardom and Female Subjectivity* (2017). L'ouvrage retrace la biographie de Kinuyo Tanaka et invite des chercheurs à écrire sur chacun des six films de la réalisatrice.

² Cité in « 73ème édition du Locarno Film Festival : premières anticipations », 23 janvier 2020. Disponible sur https://www.locarnofestival.ch/fr/LFF/press/press-releases/2020/Retro_SF_manifesto.html..

³ Nathalie Dray dans Libération, 18 février 2022.

⁴ Bande-annonce de la rétrospective consacrée à Kinuyo Tanaka disponible sur Youtube : <https://www.youtube.com/watch?v=fYBIfCQDNOs>.

Maintenant qu'une grande partie de la filmographie d'actrice de Kinuyo Tanaka et que l'entièreté de sa filmographie de réalisatrice sont accessibles, je souhaiterais me pencher sur les comparaisons qu'on peut établir entre les films dans lesquels elle a joué et ceux qu'elle a réalisés, et cela à travers une approche chronologique.

Ce choix de construction est lié au contexte de la filmographie de Kinuyo Tanaka qui, parcourant le vingtième siècle de 1927 à 1975, est intrinsèquement liée à l'évolution politique et historique du Japon. Les rôles que Kinuyo Tanaka a portés à l'écran au fil du temps, reflètent souvent la situation liée à la place des femmes dans la société japonaise de l'époque, d'abord jeune fille destinée au mariage dans les années 1920 et 30, ensuite mère chargée de soutenir son mari et prendre soin de ses enfants pendant la période nationaliste et propagandiste dans les années 30 et 40, puis à l'inverse femme plutôt féministe pendant la période d'occupation américaine et enfin personnage féminin, souvent mère de famille, cristallisant la misère d'après-guerre à travers des rôles tragiques dans les années 50.

Après la Seconde Guerre, la constitution de 1946 accorde aux femmes le droit de vote et de nouvelles libertés, ouvrant à Kinuyo Tanaka la possibilité d'accéder à la carrière de réalisatrice. Comme elle le déclare au moment de se lancer dans cette nouvelle voie :

“ Maintenant qu'il y a également des femmes élues au gouvernement japonais, j'ai pensé que ce serait une bonne chose qu'il y ait au moins une femme réalisatrice.”⁵

L'interprète peut désormais exposer son propre point de vue à l'écran et proposer une réponse et un contrepoint aux rôles féminins qu'elle avait jusque-là interprétés.

« Si j'ai souhaité devenir réalisatrice, c'est parce que je voulais, depuis longtemps, que des femmes soient filmées par une femme, d'un point de vue qu'un homme ne comprendrait pas. »⁶

À l'image de la diversité des rôles féminins qu'elle a interprétés comme actrice dans sa large filmographie, la cinéaste met en scène dans ses propres films des héroïnes issues de milieux sociaux variés : anciennes prostituées, artistes, voire princesses. Bien que ses personnages fassent face à de nombreuses difficultés et s'inscrivent dans la société patriarcale japonaise, décrite comme parfois cruelle comme chez Mizoguchi, ses héroïnes s'opposent néanmoins

⁵ Pascal-Alex VINCENT, *Kinuyo Tanaka, réalisatrice de l'âge d'or japonais*, 2022.

⁶ Nikkatsu Weekly, 1954, cité par Pascal-Alex Vincent, 2022, p. 28.

aux rôles de femmes exploitées et sacrifiées qu'elle a pu incarner. À l'instar de sa propre expérience, puisqu'elle réussit à s'émanciper dans une industrie exclusivement masculine, ses personnages féminins s'émancipent au sein d'une société patriarcale qui ne leur sied pas.

On peut alors se demander : en quoi les rôles féminins mis en scène par Kinuyo Tanaka se distinguent-ils de ceux qu'elle a interprétés chez les autres réalisateurs de l'âge d'or japonais?

Nous commencerons par nous pencher sur la carrière d'actrice de Kinuyo Tanaka depuis ses débuts dans les années 1920 jusqu'à la réalisation de son premier film *Lettre d'amour* en 1953. Avant de basculer derrière la caméra, Tanaka a interprété une centaine de rôles féminins dans une société japonaise en mutation marquée par la montée du militarisme dans les années 1930, par la défaite de la guerre en 1945, puis par l'occupation américaine jusqu'en 1952. L'étude de ces rôles à travers quelques films muets et parlants qui ont marqué sa carrière d'actrice antérieure à son passage à la réalisation, permettra d'établir de premiers liens et comparaisons entre les thèmes des personnages qu'elle a incarnés et ceux qu'elle a réalisés. Dès le début de sa carrière, on retrouve des sujets qui seront présents tout au long de sa filmographie, tels que la prostitution et les réactions qu'elle suscite dans l'entourage du personnage, la question de la maternité, le sacrifice des femmes contraintes de subvenir aux besoins de leur famille dans une société frappée par la crise économique et marquée par le patriarcat.

Cette première étude permettra également d'analyser les évolutions de certains de ces sujets au fil des années et en fonction du contexte historique, tout en examinant la manière dont Kinuyo Tanaka les a abordés après les avoir incarnés avec différents réalisateurs.

La deuxième partie se concentrera sur la figure de la femme "sacrifiée", "exploitée" l'analyse des films d'après-guerre beaucoup incarnée par Tanaka. On comparera les actes de violences symboliques, et de quelle manière la réalisatrice dépeint le Japon d'après-guerre par rapport à ses congénères. La troisième partie se focalisera sur les réponses apportées par Tanaka aux rôles qu'elle a interprétés : Le désir féminin comme outil d'émancipation, rendre sensible le corps féminin, l'idée d'un monde sans homme comme seule issue.

I. Les premiers rôles de Kinuyo Tanaka dans un Japon en mutation

Rappelons d'abord brièvement le parcours de Kinuyo Tanaka, qui devient autonome financièrement et subvient aux besoins de sa famille, avant même de débiter sa carrière d'actrice à l'âge précoce de quatorze ans.

Elle naît en 1909 à Shimonoseki, ville portuaire située à la pointe sud de Honshu, île principale du Japon. Elle est la benjamine d'une fratrie de huit enfants. Le décès précoce de son père en 1912, contraint sa mère à reprendre en charge les affaires commerciales familiales. Kinuyo Tanaka évolue d'abord dans un milieu plutôt aisé et commence très jeune à prendre des leçons de Biwa⁷.

Cependant, les affaires familiales se détériorent, obligeant la mère de Kinuyo Tanaka à emménager à Osaka chez son frère, avec ses plus jeunes enfants. L'actrice en devenir quitte l'école et rejoint une troupe d'opérette de biwa formée par son professeur. Elle devient une enfant vedette à seulement dix ans, performant dans les salles populaires d'Osaka⁸ et supportant ainsi financièrement sa famille qui vivait dans la pauvreté depuis plusieurs années. Durant cette période, Kinuyo Tanaka fréquente les salles de cinéma et développe une forte admiration pour l'actrice Sumiko Kurishima qu'elle découvre dans son premier film *Les coquelicots* de Henry Kotani, sorti en 1921⁹. Elle cultive alors le désir de devenir actrice et parvient, par l'intermédiaire de son frère qui travaille au département de la Shōchiku d'Osaka, à obtenir une rencontre avec Nomura Hōtei, réalisateur du studio japonais. Par chance, le directeur général de la Shōchiku, Shirai Shintaro, est aussi présent ce jour-là et est séduit par le jeu de Tanaka ; les deux hommes décident de l'engager dans le film de Hōtei, *La femme de l'ère Genroku*, sorti en 1924¹⁰. Son rôle est encore très secondaire, mais marque le début d'une longue carrière avec l'un des studios les plus importants du cinéma japonais.

Le développement du parcours de Tanaka est lié à celui de l'importante compagnie Shōchiku. Créé en 1920 par les deux frères Ōtani qui ont pour ambition de moderniser le cinéma japonais en recrutant des techniciens venus d'Hollywood, le studio innove en confiant les rôles féminins à des femmes, rompant ainsi avec la tradition issue du théâtre Kabuki d'engager des hommes travestis. C'est notamment l'arrivée de Shirō Kido à la direction de la société en 1924 qui impacte le paysage du cinéma japonais. Il participe à l'essor de la carrière

⁷ Instrument à cordes traditionnel japonais.

⁸ GOVAERS Hiroko, *Hommage à Kinuyo Tanaka. Comédienne et réalisatrice (1909-1977)*, Cinémathèque française, 1989.

⁹ Kinuyo Tanaka : a brief chronology of japanese film actresses (dépliant), Kinuyo Tanaka Bunkakan (musée consacré à Kinuyo Tanaka), Shimonoseki, Japon.

¹⁰ GONZALEZ-LOPEZ Irène, SMITH Michael, Tanaka Kinuyo : Nation, Stardom and Female Subjectivity, Edinburgh, University Press, 2017, préface.

de Yasujirō Ozu, Hiroshi Shimizu ou encore Heinosuke Gosho, qui réalisent à cette époque des *Shomingeki*, un genre de film dédié aux classes moyennes et aux relations familiales¹¹, dont Kinuyo Tanaka est souvent la vedette. Shirō Kido encourage également la mise en place du cinéma parlant, dont le premier film *Mon épouse et moi* réalisé par Gosho en 1931 est porté par Kinuyo Tanaka, et l'introduction de la technicolor.¹²

Si la majorité des films muets des années 1920 de Kinuyo Tanaka sont perdus, quelques minutes de l'un des succès les plus importants de la Shōchiku de cette décennie subsistent encore. Le film *J'ai été diplômée mais...* (1929) marque la première collaboration entre le réalisateur Yasujirō Ozu et l'actrice japonaise.

1) Les premiers rôles d'avant-guerre : premières apparitions de motifs récurrents

Un des premiers films du début de la carrière d'actrice muette de Kinuyo Tanaka encore accessible aujourd'hui est *J'ai été diplômé, mais...* (*Daigaku wa deta keredo*), réalisé par Yasujiro Ozu en 1929. Seules onze minutes du film sont sauvegardées, mais elles suffisent à identifier des thèmes récurrents à venir dans la filmographie de Tanaka d'actrice et de réalisatrice.

Le film relate la recherche d'emploi vaine d'un jeune diplômé (interprété par Minoru Takada), qui cherche du travail en vain. Il décide de cacher sa situation précaire à sa fiancée, Machiko Nomoto (interprétée par Kinuyo Tanaka), et à la mère de celle-ci qui viennent lui rendre visite. La mère repart sans avoir pris conscience de la situation, mais la fiancée ne tarde pas à découvrir la vérité. Pour subvenir aux besoins du couple, Machiko commence à travailler dans un bar. Son fiancé, qui s'y rend par hasard, l'aperçoit en train d'allumer une cigarette à un client, geste pouvant être perçu comme provocateur. En rentrant chez elle, elle reproduit le même geste auprès de son fiancé, qui l'accable de reproches, transférant ainsi sur elle sa culpabilité de ne pas trouver de travail malgré son diplôme, et d'être incapable de subvenir aux besoins de sa famille.

¹¹ ANDERSON Joseph L., RICHIE Donald. *The Japanese Film : Art and industry*. Princeton : Princeton University Press, 1959, réed. 1983, p. 96-97.

¹² RAUGER Clément, "Shōchiku, sobre signature", *Cahier du Cinéma*, n° 770, novembre 2021, p.78.

Les situations de ces personnages s'inscrivent dans un contexte de crise économique, à savoir celle qui traverse le Japon en 1929. Ce ne sera pas la dernière fois que Tanaka incarnera une femme qui, face à la détresse financière et psychologique de son mari ou fiancé dans un Japon en crise, se résigne à travailler auprès d'hommes, à des fins financières dans le cadre de services au bar ou même, plus tard, dans le cadre de la prostitution, se confrontant à l'hostilité de son entourage et de la société.

Ce sera encore le cas, par exemple, dans *Une femme dans le vent* du même réalisateur Yasujiro Ozu sorti dix-neuf ans plus tard en 1948, lorsque la personnage principale, incarnée par Tanaka, se prostitue pour payer les frais d'hospitalisation de son fils pendant la mobilisation de son mari. Ce dernier, en apprenant la nouvelle, réagit en faisant preuve de violence physique et de cruauté envers sa femme. Ce film, encore plus sombre et pessimiste que *J'ai été diplômé mais...* dans la filmographie du cinéaste pourtant réputé pour ses films "petit-bourgeois", s'inscrit dans le contexte difficile d'après-guerre. Ozu révèle lui-même avoir voulu aborder "le monde de la défaite".¹³

Ce thème réapparaît également dans les films réalisés par Kinuyo Tanaka elle-même qui, après avoir maintes fois incarné ce rôle de femme confrontée à l'hostilité liée à la misogynie mais aussi à la honte et à la dignité bafouée des hommes, le retranscrit elle-même à l'écran, non plus avec son corps, mais avec son regard.

Alors que le premier film marquant la collaboration entre Tanaka et Ozu *J'ai été diplômé mais...* est l'un des premiers films en partie préservé des deux artistes japonais, c'est aussi avec le premier film réalisé par la cinéaste, *Lettre d'amour* sorti en 1953, que l'on peut établir un parallèle entre les scènes de réactions hostiles de deux hommes démunis face aux initiatives et aux agissements des femmes qu'ils aiment. Le film de 1953 se situe également dans le contexte d'une crise économique et sociale, bien que différente, liée à la défaite du Japon contre les Alliés en 1945 et à l'occupation américaine.

Dans le film de Kinuyo Tanaka, Reikichi (interprété par Masayuki Mori) erre dans les quartiers de Tokyo d'après-guerre et espère retrouver son amour d'enfance Michiko (interprétée par Yoshiko Kuga¹⁴). Depuis l'arrière-boutique où, en guise de gagne-pain, il aide des japonaises à écrire à leurs anciens amants américains, Reikichi reconnaît la voix de Michiko, dictant une lettre pour un soldat qui a cessé de lui envoyer de l'argent depuis la mort de leur enfant. Horrifié de découvrir son amour d'enfance faire partie des femmes

¹³ Carlotta Films, *Une femme dans le vent*. Disponible sur : <https://carlottafilms.com/films/une-femme-dans-le-vent/>. Consulté le 11 juillet 2025.

¹⁴ Les deux acteurs ont déjà formé un couple dans *L'idiot* (1951) réalisé par A.Kurosawa.

réclamant de l'argent à leurs anciens amants américains, souvent perçues à travers un prisme misogyne et comme pactisant avec l'occupant, il lui assène un discours moralisateur, odieux et culpabilisant.

Le parallèle qui peut être établi entre les deux scènes de reproches des hommes dans les deux films réside particulièrement dans la comparaison de la construction de la mise en scène et du montage, qui méritent d'être brièvement analysés. Le contexte et l'époque sont différents mais la situation est similaire. Dans les deux cas, les hommes assistent à un contact indirect entre les femmes aimées et un autre homme à des fins financières, qu'ils jugent indigne et déshonorant.



Fig. 1 : *J'ai été diplômé mais...*, Ozu, 1929 (00:07:35) Fig. 2 : *J'ai été diplômée mais...*, Ozu, 1929, (00:07:44)

Dans les deux films, la scène où l'homme révèle qu'il est au courant de l'activité de la femme débute par un champ contre champ où la mise en scène donne l'ascendant à celui-ci.



Fig. 3 : *J'ai été diplômé mais...*, Ozu, 1929 (00:09:00) Fig. 3 : *J'ai été diplômée mais...*, Ozu, 1929 (00:09:07)



Fig. 4 : *Lettres d'amour*, Tanaka, 1953 (00:48:16)



Fig. 5 : *Lettres d'amour*, Tanaka, 1953 (00:48:45)

C'est particulièrement dans le film réalisé par Kinuyo Tanaka où les personnages sont debout, que la position de faiblesse de la femme se fait ressentir. La réalisatrice, à travers son champ contrechamp, fait alterner le mouvement de recul de Michiko et le mouvement de Reikichi qui avance, accentuant son aspect menaçant.



Fig. 6 : *Lettres d'amour*, Tanaka, 1953 (00:49:20)



Fig. 7 : *Lettres d'amour*, Tanaka, 1953 (00:50:00)

Le champ contre champ laisse place à un unique plan qui nous permet d'observer les visages et expressions des deux personnages dans le même cadre. Michiko a légèrement relevé la tête, comme le montre la figure 6 en comparaison de la figure 5, et affiche désormais une mise résignée, qui semble glisser progressivement vers de l'indifférence aux critiques de Reikichi qui ne cessent de se multiplier. Le mouvement constant de ce dernier, qui gravite autour du personnage féminin, illustre l'aspect oppressif de ces propos. Lorsqu'il l'accuse d'avoir couché avec un soldat américain uniquement pour obtenir des faveurs, celle-ci, toujours debout, lance un regard en biais à Reichiki, dans lequel transperce du mépris, à travers un point de vue filmé en contre-plongée depuis la chaussée.



Fig. 8 : Lettres d'amour, Tanaka, 1953 (00:50:01)

À partir de ce plan, illustré par la figure 8, Michiko est debout, surélevée par rapport à Reikichi, assis, qu'elle regarde en biais. On assiste à un basculement dans la mise en scène : c'est à présent Michiko qui devient celle qui méprise, alors que Reikichi est désormais dans une position dégradante, en poursuivant honteusement ses commentaires déplacés.



Fig. 9 : Lettres d'amour, Tanaka, 1953 (00:51:50)



Fig. 10 : Lettres d'amour, Tanaka, 1953 (00:51:52)

Michiko tourne à présent tout son corps vers Reikichi, pour se confronter à lui. Tanaka procède à un nouveau champ-contrechamp, alternant cette fois-ci les plans rapprochés sur Michiko, debout de face, en légère contre-plongée, et les plans rapprochés également de face sur Reikichi en légère plongée, le visage en direction du sol, démontrant l'ascendant de Michiko sur ce dernier. Elle incarne à présent la dignité, face à Reikichi écrasé par la peine et la jalousie.

Dans le film d'Ozu, dans lequel Tanaka était la jeune interprète, une telle observation de l'évolution de la dispute n'est plus possible à cause de la perte partielle des plans. Cependant, en retrouvant nos protagonistes à la fin du conflit, on assiste déjà à cette idée d'un basculement des rapports de force. Le personnage de Tanaka, après la coupure, est également élevé, au-dessus de celui du jeune homme diplômé qui, désormais apaisé, reconnaît son insouciance.



Fig. 11 : J'ai été diplômé mais..., Ozu, 1929 (00:09:16)

Déjà fidèle à son “plan tatami”, c’est à travers le plan fixe que le réalisateur japonais filme le renversement de la dispute. Alors qu’il adressait des reproches à Machiko, il finit par se retourner ses propres reproches, sous les yeux de la jeune femme qui est désormais celle qui domine le cadre. Dans le film de Tanaka, Reikichi qui s’agitait autour de Michiko est celui qui s’assoit finalement, comme vaincu par sa propre impuissance.

Dans les deux films, la scène de reproche des hommes naît de la jalousie, mais révèle une instabilité et culpabilité de leur part liée au contexte politique : la crise économique en 1929, ou la défaite ainsi que l’occupation américaine au début des années 1950, les privant d’indépendance. Les reproches adressés aux femmes sont injustes, odieux et renvoient à la propre détresse de ceux qui les adressent.

Dans le premier film, Testsuo reproche à sa fiancé de travailler dans un bar mais s’y rend lui-même en tant que client, tandis que dans le deuxième film, Reikichi blâme, à l’inverse, Michiko d’être cliente d’un écrivain public de lettres en anglais, mais travaille lui-même à leur rédaction.

Le basculement des rapports de force dans les deux cas, au sein de la mise en scène et de la narration, vient confirmer cette position de faiblesse des hommes. Cependant, ce sont les personnages féminins qui en pâtissent, subissant l'hostilité et la violence, en plus de mener une vie difficile parsemée d'épreuves.

Kinuyo Tanaka, habituée à interpréter des rôles féminins qui cristallisent les difficultés du contexte social et politique, s'est emparée de ce thème, accentuant la trame dramatique. Avec sa propre technique de cinéaste qui contraste avec celle d'Ozu adepte des plans fixes, la réalisatrice a utilisé les mouvements de caméra et l'espace extérieur pour faire ressentir l'oppression dont est victime le personnage féminin. Plus caractéristique d'un cinéma d'après-guerre qui s'est parfois inspiré du néoréalisme italien comme cela a pu être le cas avec *Femmes de la nuit* de Mizoguchi sorti en 1948, l'errance des personnages dans les rues abîmées par la guerre reflète l'intériorité des personnages. Dans *Lettres d'amour*, la scène se clôt par le départ de Michiko qui, au sein d'un plan large, s'éloigne dos à la caméra. Elle est au centre de la lumière en opposition à Reikichi resté sous l'ombre des arbres, assis et décentré du plan. Le protagoniste, les yeux toujours rivés sur le sol, se retourne soudainement pour la regarder partir. Il se lève et la regarde une deuxième fois partir, mais elle ne se retourne jamais.



Fig. 12 : *Lettres d'amour*, Tanaka, 1953 (00:52:53)

Dans *J'ai été diplômé mais...*, le dénouement est plus léger et heureux, le couple se réconcilie et le jeune homme trouve du travail. Les deux personnages sont cadrés dans le même plan et se regardent (figure 11), ou du moins ont les visages tournés vers l'autre. Dans le dénouement de la scène du film de Tanaka, le ton est plus grave, et les personnages, bien que cadrés dans

le même plan (figure 9), sont tournés dans des directions opposées. La protagoniste de Tanaka, indépendante, suit son propre chemin comme elle l'a fait jusqu'ici.

La comparaison de ces deux films permet aussi de relever la différence de tonalité qui marquait les deux époques. Au début des années 1930, le genre du *Shominkegi* dominait l'industrie, en particulier celle des films de la Shōchiku. Les récits de la vie domestique pouvaient davantage prendre une teinte comique, y compris face à des sujets de crise sociale comme le chômage. Le directeur du studio, Kido Shirō, encourageait très fortement l'aspect humoristique comme en témoigne Ozu dans ses carnets.

“... Une fois à la maison, j’ai reçu un coup de fil du directeur : “des films joyeux, m’a-t-il dit, il me faut des films joyeux !””¹⁵

La note de bas de page de ce témoignage précise également que “le directeur exigeait que les films soient optimistes” et “devaient obéir en principe à la loi du “happy end””.¹⁶

Les films dans lesquels joue Tanaka dans les années 30 répondent à ce modèle de comédie légère, avec happy end, et c’est ce dont elle se détachera donc, dans un contexte historique certes différent, lorsqu’elle deviendra réalisatrice.

Dans le film muet *J’ai été recalé mais...* de Yasujirō Ozu, sorti en 1930, un an après *J’ai été diplômé mais...*, le réalisateur traite à nouveau du thème du chômage, mais à travers, cette fois-ci, un prisme effectivement plus humoristique. Il renverse la situation de son film de 1929, puisque c’est désormais un étudiant ayant échoué à son examen, qui vit grâce à l’argent de ses parents, tandis que ses amis diplômés ne trouvent pas de travail, soulignant les écarts de richesse créés par la situation économique du Japon. Kinuyo Tanaka, serveuse de café, incarne la jeune japonaise en tenue traditionnelle, douce, qui apaise et console le protagoniste masculin.

¹⁵ OZU Yasujiro, *Carnets (1933-1963)*, traduits par Josiane Pinon-Kawatake, Carlotta Films, 2020, p. 121 (samedi 19 mai 1934).

¹⁶ Ibid., note 82.



Fig.13 : *J'ai été recalé mais...*, Ozu, 1930



Fig.14 : *J'ai été recalé mais...*, Ozu, 1930

On peut citer quelques autres films muets d'Ozu, emblématiques de ces comédies alors en vogue, dans un ton qui n'est pas sans rappeler celui de Lubitsch, dont Ozu était un fervent admirateur. *Où sont les rêves de jeunesse* (1932), d'après une pièce de Meyer-Foester également adaptée par Lubitsch est un film similaire de Yasujiro Ozu, une comédie qui dépeint avec humour la vie étudiante. On y trouve, comme dans *j'ai été recalé mais...*, une longue scène comique de tricherie à gags. Le personnage principal est un étudiant insouciant, qui ne prend rien au sérieux. Il ne peut passer son examen, car son père est malade, et, subitement, la mort de ce dernier l'oblige à abandonner ses études, et le propulse comme patron de l'entreprise familiale. Il embauche alors ses anciens compagnons d'étude en difficultés, et, même si le ton reste léger, une composante de drame social se glisse dans le film. Kinuyo Tanaka incarne une serveuse de café, Osage, voisine du héros, qui en tombe amoureux. On peut y reconnaître l'archétype de "*the girl next door*", relevé par Irène Gonzales. Osage est une japonaise traditionnelle, ici déchirée entre l'amour du chef d'entreprise et celui d'un de ses employés, un ancien ami d'études. Dans ces films, Tanaka est la douce amie qui rafistole les chemises et recoud des vêtements dont les protagonistes tombent amoureux. Dans ses futurs films, Tanaka saura également mêler humour et drame pour dénoncer ou relever des injustices sociales. Dans le film *La Nuit des femmes* sorti en 1961 particulièrement, les scènes de gags du début du film sont suivies de scènes bien plus cruelles et dramatiques, qui n'est pas sans rappeler le tournant dramatique de *Où sont les rêves de jeunesse*.

Dans *Une femme de Tokyo*, autre film d'Ozu de 1933, Kinuyo Tanaka joue la fiancée du protagoniste, sage et choquée d'apprendre que la soeur de ce dernier se prostitue pour payer les études de son jeune frère. C'est elle qui lui dévoile la double vie de sa sœur, déclenchant le drame qui va conduire au suicide du jeune homme. De même, dans *Femmes et voyous*, elle incarne la jeune fille pure en lutte contre la *modern girl* dévoyée, interprétée par Mizukubo

Sumiko¹⁷. Enfin, dans le film perdu, *Une jeune fille pure* de 1935, son rôle était à nouveau celui de la femme traditionnelle.

On peut également souligner pour finir que, dans les films de Gosho, maître du genre *Shomingeki*, Kinuyo joue souvent la femme japonaise traditionnelle en opposition à la femme moderne. On peut citer le premier film parlant *Mon amie et mon épouse* (1931), un film comique où Tanaka joue la femme traditionnelle en opposition à la “*moga*” (*modern-day woman*)¹⁸. La jeune femme traditionnelle, en kimono, s’oppose à la femme moderne, émancipée, en vêtements occidentaux.

Il importe donc, pour comprendre ce qui a pu nourrir la création ultérieure de la réalisatrice, d’avoir en tête ces rôles classiques joués avant guerre.

2) Rôles sous la censure (1936-1945) : contourner la censure à travers une figure féminine traditionnelle

Cet archétype d’un personnage maternel et “traditionnel” souvent incarné par Tanaka dans les années 1930 devient la référence des personnages féminins du cinéma japonais militariste qui s’éloigne des figures modernes inspiré du style occidental pour renforcer l’idéologie nationaliste.

Depuis l’invasion japonaise de la Mandchourie en 1931, le Japon s’engage progressivement dans un processus de nationalisation et militarisation qui impacte aussi la production culturelle incluant le cinéma. Dès 1933, le député Tōru Iwase propose à l’assemblée “une proposition de loi visant à l’établissement d’une politique cinématographique nationale”, adoptée en mars de la même année et soutenue notamment par Shirō Kido, le directeur de la Shōchiku¹⁹. Le tournant nationaliste est particulièrement marqué en 1937, lorsque la Chine et le Japon entrent officiellement en guerre après “l’incident du pont Marco-Polo”.²⁰ En septembre 1938, Mikio Tatebayashi, haut-fonctionnaire du ministère de l’intérieur, déclare dans la revue *Nihon Eiga* (cinéma japonais) que l’industrie cinématographique doit :

¹⁷ Yasujiro Ozu, *Carnets 1933-1963*, 2020, note 67 p. 39 (février 1935).

¹⁸ NOLETTI Arthur, *The Cinema of Gosho Heinosuke: Laughter Through Tears*, Indiana University Press, 2005, p. 19.

¹⁹ CAPEL Mathieu “de la pédagogie au spectacle : propagande militariste à travers les films de guerre japonais 1933-1945” in Jean-Pierre Bertin-Maghit (dir.), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Nouveau monde éditions, 2008, p. 341-342.

²⁰ Les soldats japonais accusent à tort les soldats chinois d’avoir enlevé l’un des leurs à l’extrémité du pont, ces derniers refusent de coopérer et les deux pays entrent officiellement en guerre le 28 juillet 1937.

“démontrer l’excellence de l’essence nationale quand depuis Meiji²¹ les politiques nationales en termes de culture et de pensée [...] ont fini par s’agenouiller devant les pensées occidentales.”²²

En octobre 1939, le gouvernement prend officiellement le contrôle de l'industrie cinématographique et limite le nombre de studios à deux, la Shōchiku et Toho.²³

Les cinéastes et leurs interprètes doivent se mettre au service de la politique nationale et participer à l’effort de guerre. Cependant, en accentuant l’aspect maternel et aimant qui ne dénote pas de la figure traditionnelle et conservatrice attendue des personnages féminins par l’Etat japonais, certains réalisateurs parviennent à contourner la censure grâce à l’excellent jeu de Kinuyo Tanaka.

Le film *Pour une épingle à cheveux* de Hiroshi Shimizu sorti en 1941, l’année de Pearl Harbor, ne déroge pas à la règle de la censure. Le cinéaste parvient cependant à créer un cadre en suspens du temps, situant le film dans une station thermale, à première vue hors de l’industrie de la guerre. Un pensionnaire (interprété par Chishū Ryu²⁴) se blesse en posant le pied sur une épingle à cheveux perdue dans un bassin. Après un échange épistolaire, une jeune femme (interprété par Kinuyo Tanaka) se présente pour s'excuser de l'incident. Une idylle commence.

Comme le souligne le critique Alexander Jacoby dans l’ouvrage dirigé par Phillips et Stringer, *Japanese Cinema*²⁵, le film n’aurait pas pu exister sans la présence du pensionnaire interprété par Chishū Ryu qui joue le rôle d’un soldat. Il s’agit de la seule mention qui fait directement référence au contexte politique du Japon en 1941. Cependant, il s’agit d’un soldat blessé, privé de sa mobilité, de son indépendance, et donc de sa capacité à servir la nation.

De son côté, Kinuyo Tanaka interprète le rôle d’une ancienne geisha. On le comprend cependant indirectement à travers le biais d’appels à répétition d’un ancien client possessif, sans jamais la voir en activité. Elle cherche à s’émanciper de son mode de vie initial en se réfugiant dans la sérénité de la campagne. Elle se complaît à effectuer des tâches

²¹ N.B le haut-fonctionnaire fait référence à l’ère Meiji (1868-1912) qui marque le basculement du système féodal à un système industriel occidental.

²² Ibid. p.342.

²³ TESSIER Max, MONVOISIN Frédéric, *Le cinéma japonais*, Paris, Armand Colin, 2018, p. 39-40.

²⁴ N.B acteur fétiche du réalisateur Yasujiro Ozu, dont il est apparu dans une vingtaine de films.

²⁵ JACOBY Alexander, “Country Retreat: Shimizu Hiroshi’s *Ornamental Hairpin* (1941), dans *Japanese Cinema: Texts and Contexts*, A. Phillips et J. Stringer (dir), 2007, p. 63-77.

domestiques, mentionnant à plusieurs reprises sa satisfaction d'avoir appris à faire le linge. Shimizu la cadre nettoyant des vêtements dans la rivière. Elle s'amuse avec les enfants de l'auberge et encourage le soldat blessé dans sa rééducation.

D'un côté, le personnage de Tanaka incarne la femme domestique qui, après avoir mené une vie jugée déshonorante aux yeux du gouvernement japonais conservateur, s'épanouit en devenant l'archétype de la femme maternelle en jouant les infirmières et nourrices. La présence du linge blanc nettoyé par son personnage symbolise effectivement la notion de nouveau départ, un motif également récurrent dans le cinéma d'Ozu²⁶, ici un départ qui s'aligne à l'idéologie conservatrice de l'époque.

En aidant le soldat à se remettre sur pied, elle participe aussi, indirectement, à l'effort de guerre. Elle encourage le pensionnaire à s'appuyer sur elle à plusieurs reprises durant sa rééducation, se substituant métaphoriquement à une attelle pour le soldat représentant l'armée.

Une scène très forte située environ à la cinquantième minute du film, montre le personnage de Tanaka portant sur son dos le soldat, traversant un pont, sous les encouragements des enfants, appuyant encore le symbole de son soutien à l'effort de guerre.



Fig. 15 : Pour une épingle à cheveux, Shimizu, 1941

²⁶ JACOBY Alexander , *opus cité*, p. 66.



Fig. 16 : *Pour une épingle à cheveux*, Shimizu, 1941

Néanmoins, avec une autre lecture, on peut relever les points qui contredisent l'aspect apparemment propagandiste du film. On peut déjà relever les dynamiques des personnages de l'auberge, relevées par le critique Alexander Jacoby²⁷ qui souligne la non-conventionnalité des liens qui unissent les pensionnaires. Le seul couple marié traditionnel résidant dans l'auberge constitue le ressort comique du film, et la figure du vieil homme représentant le patriarcat de l'établissement est souvent tourné au ridicule. Les pensionnaires ne cessent de s'échanger leurs chambres, les murs sont fins et les espaces ouverts. Cela crée également une profondeur de champ donnant une sensation de liberté, aux personnages comme aux spectateurs qui, comme l'a théorisé André Bazin, peuvent choisir de placer leur regard plutôt que d'être contraints par le montage²⁸. Pour citer Alexander Jacoby :

“La station devient en réalité une sorte d'utopie égalitaire, offrant un refuge à la fois contre le conservatisme politique et social, ainsi que contre les traditions restrictives et les politiques répressives de la société japonaise des années 1940.”²⁹

C'est donc également dans ce contexte que s'épanouit le personnage de Kinuyo Tanaka, hors du temps et d'un espace marqué par la guerre.

Elle est aussi à l'origine de la blessure qui contraint le soldat à allonger son séjour dans l'auberge. Son épingle à cheveux perce le pied du soldat, et le prive de sa fonction et de son identité de soldat imposé à tous les jeunes hommes. L'idylle qu'elle développe avec ce dernier n'encourage pas celui-ci à repartir au front. Lorsqu'elle l'aide à se tenir debout, elle

²⁷ Ibid.

²⁸ BAZIN André *Qu'est-ce que le cinéma ?*, tome 1, essai “L'évolution du langage cinématographique”, tome 1, 1950.

²⁹ Ibid. page 70 : “ the resorts becomes in fact, a kind of egalitarian utopia, providing a refuge from both political and social conservatism, from the restrictive traditions and repressive policies of the mainstream in 1940's japanese society” (ma traduction).

met aussi en valeur son manque d'autonomie. Le plan très fort de la figure 15, s'il peut être vu comme un soutien au soldat de l'ancienne geisha, représente aussi une image très audacieuse pour l'époque, d'une femme qui porte un homme. Dans un contexte très conservateur, celui-ci peut être vu comme privé de sa virilité, alors qu'il est censé représenter le protecteur de la patrie, fort et solide et désormais contraint de se reposer sur une figure féminine.

Dans la figure 16, le gros plan, où ses pieds ne touchent pas le sol, représente également symboliquement sa distance avec le sol, la patrie japonaise.

Lorsque le soldat démobilisé, à la fin du film, déclare être prêt à repartir s'il parvient à monter les marches d'un escalier sans aide, l'ancienne geisha ne dit rien, mais son expression émue jouée avec talent par Kinuyo Tanaka, révèle toute sa tristesse de ne pas poursuivre ce quotidien dans cet espace hors du contexte militaire. Alors que le film comporte majoritairement des plans laissant place à une profondeur de champ, on retrouve dans cette scène une répétition de gros plans sur le visage de Kinuyo Tanaka.



fig.17 Une épingle à cheveux, Shimizu, 1941



Fig 18. Une épingle à cheveux, Shimizu, 1941



fig.19 Une épingle à cheveux, Shimizu, 1941

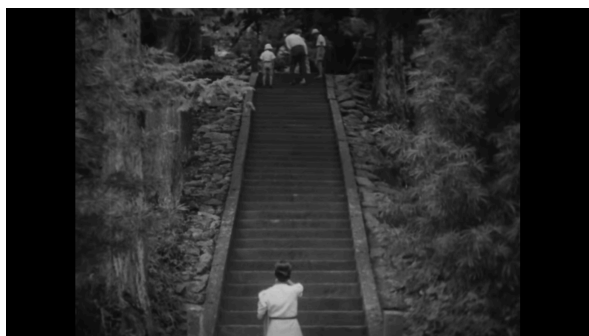


fig.20 Une épingle à cheveux, Shimizu, 1941

Shimizu alterne et multiplie les gros plans entre le visage ému de la pensionnaire et les jambes tremblantes du soldat qui tente de monter. Lorsqu'il parvient en haut des escaliers, l'effet de la profondeur de champ crée un effet d'écrasement qui souligne l'isolement du personnage de Kinuyo Tanaka.

Alors qu'elle n'est pas censée le dire, dans le contexte de la censure, il est très visible que son personnage ne voudrait pas que le soldat reparte au front.

C'est également dans le film *L'armée* réalisé par Keisuke Kinoshita en 1944 dans un contexte où l'atmosphère de la guerre est encore plus omniprésente et la censure encore plus forte, que le personnage de Kinuyo Tanaka vient décrédibiliser ou contourner le discours propagandiste par l'émotion qui se dégage de son jeu.

Le film s'étend sur trois générations lorsqu'un commerçant survivant de la guerre russo-japonaise inculque à son fils les valeurs de la guerre. Le personnage du fils est interprété par Chishū Ryū qui forme un nouveau couple avec Kinuyo Tanaka. Les deux parents transmettent à leur tour à leur fils les valeurs patriotiques, et en particulier le personnage du père vante les mérites de l'armée.

Si les dialogues du film s'alignent parfaitement sur l'idéologie nationaliste, la séquence finale d'une durée d'environ neuf minutes la contredit. On suit le personnage de la mère interprétée par Kinuyo Tanaka qui, désespérée de voir son fils dans le cortège militaire, marche à contre-courant de la foule qui célèbre les futurs combattants.



Fig. 21 : *L'armée*, Kinoshita, 1944



Fig. 22 : *L'armée*, Kinoshita, 1944

Kinoshita alterne des gros plans entre l'expression désespérée et inquiète du personnage de la mère et le cortège militaire. Le visage de Tanaka qui se superpose au brouhaha joyeux de la

fête militaire crée un contraste saisissant, associant non plus la guerre à la gloire et à la fierté, mais aussi à la douleur et la peur.



Fig. 21 : *L'armée*, Kinoshita, 1944



Fig. 22 : *L'armée*, Kinoshita, 1944

La scène atteint son apogée lorsque le personnage de la mère que reconnaît son fils ne peut s'empêcher de retenir ses larmes. S'ensuit alors un plan-séquence où tentant de suivre son rythme, le personnage de Tanaka court à contre-courant de la foule. Elle se heurte aux passants et trébuche. Kinoshita cadre symboliquement les jambes des soldats au niveau du visage de la mère.

De la même manière que dans *Pour une épingle à cheveux* de Shimizu sorti trois ans plus tôt, c'est la scène finale qui, à travers l'émotion et le sentimentalisme du jeu de Tanaka s'alignant pourtant avec les valeurs conservatrices, remet en cause l'idéologie de l'Etat.

3) Rôles de femmes féministes sous l'occupation américaine

Après la défaite de 1945, la tendance nationaliste et militariste bascule sous l'armée d'occupation américaine qui impose à la production cinématographique des valeurs pacifistes et démocratiques.

Deux organismes américains se chargent du contrôle de l'industrie, le *Civil Censorship Detachment* (détachement de censure civile) et le *Center of Information and Education* (Centre d'information et d'éducation) sous la tutelle du Commandant suprême des forces alliées.³⁰ Dans ce contexte, les films historiques suspectés de féodalisme ou de promouvoir des valeurs nationalistes ou militaristes sont bannis.

³⁰TESSIER Max, MONVOISIN Frédéric, *Le cinéma japonais*, Paris, Armand Colin, 2018, p.45

La censure et la propagande sont donc toujours en place dans l'industrie du cinéma japonais à la fin des années 1940 mais cette fois-ci en faveur du gouvernement américain. Il s'agit donc de glorifier les nouvelles mesures démocratiques instaurées pour aligner le système politique japonais sur le modèle américain.

Le droit de vote des femmes, par exemple, établi depuis 1920 aux Etats-Unis, est instauré le 10 avril 1946 au Japon. Les femmes ne sont pas seulement autorisées à voter, mais aussi à se présenter aux élections qui élisent les membres de la chambre des représentants de la Diète du Japon. À l'issue de ce scrutin, trente-neuf femmes sont élues députées.³¹

Kinuyo Tanaka, qui interprétait jusqu'alors des rôles de femmes traditionnelles conformes aux valeurs conservatrices et patriarcales de l'État militaire, change subitement de personnage pour incarner des femmes pionnières dans des films féministes. Elle joue en particulier dans trois films réalisés par Kenji Mizoguchi : *La victoire des femmes*, *L'actrice Sumako* et *Flamme de mon amour*, respectivement sortis en 1946, 1947 et 1949. Dans chacun de ces films, Kinuyo Tanaka incarne une femme féministe, tour à tour avocate, actrice et politicienne.

Tanaka a rencontré Mizoguchi en 1939, et elle en devient rapidement l'actrice fétiche et l'égérie. *La Victoire des femmes* (1946) constitue le cinquième film issu de leur collaboration. Si la renommée du duo connaît son apogée au début des années 1950, lorsque Mizoguchi, plusieurs années de suite, peint les injustices dont sont victimes les femmes à travers les destins tragiques des personnages de Tanaka, particulièrement à partir de *La vie d'Oharu, femme de vie galante* (1952), ces trois films antérieurs sont déjà centrés sur des rôles de femmes.

Les trois films sont listés par la chercheuse Ayako Saito, comme faisant partie des films “conçus avec l'objectif clair d'inculquer l'idéologie de la démocratie, telle que la promouvaient les recommandations du Centre d'information et d'éducation ”.³²

Les critères retenus pour dresser cette liste comportent “la représentation d'une femme déterminée, libérée et indépendante”³³ incarnant un rôle principal “qui critique sans gêne le patriarcat et les hommes conservateurs pour leur regard sexiste”³⁴.

³¹ GONZALEZ-LOPEZ Irène, SMITH Michael, Tanaka Kinuyo : Nation, Stardom and Female Subjectivity, Edinburgh, University Press, 2017, p.85.

³² Cité in GONZALEZ-LOPEZ Irène, SMITH Michael, Tanaka Kinuyo : Nation, Stardom and Female Subjectivity, Edinburgh, University Press, 2017, p. 97 : “made with a clear objective to inculcate the ideology of democracy, as promoted by the recommendations the CIE” (traduit par l'auteur).

³³ Ibid. “the representation of apparently strongwilled, liberated, and independent women”

³⁴ Ibid. “unabashedly criticises patriarchal, conservative men for their sexist views”

Le film *Victoire des femmes* possède effectivement ces caractéristiques. Hiroko Hosokawa (interprétée par Kinuyo Tanaka) est avocate. Sa sœur aînée Michiko est mariée à un procureur, responsable durant la guerre de la condamnation de Yamaoka, le fiancé de Hiroko, pour ses idées libérales. Lorsque Yamaoka est libéré, il tombe gravement malade des suites de son incarcération. Michiko tente en vain de dissuader sa sœur de renouer avec lui. Hiroko prend la défense d'une femme accusée d'avoir étouffé son enfant après la mort dans le dénuement de son mari. Au procès, elle affronte son beau-frère procureur. Sa plaidoirie dénonce l'oppression que subissent les femmes dans le Japon contemporain.

Le personnage de Tanaka poursuit les aspirations sociales de son fiancé malade et accomplit en quelque sorte sa vengeance lors du procès contre l'homme qui l'a fait condamner. Cependant, ces aspirations se doublent d'une volonté féministe lorsqu'elle choisit de déféendre une femme qu'elle juge victime du système patriarcal.

Si le discours et les choix du personnage de Tanaka sont effectivement très féministes et forts, critiquant le patriarcat face au procureur conservateur, ce dernier manque de trop de profondeur pour aboutir à un film féministe complet non seulement dans la forme mais aussi dans le fond. Les personnages féminins de Kinuyo Tanaka plus tard connaissent une évolution moins linéaire ou superficielle avec plus d'expressions de leurs émotions et sentiments.

L'amour de l'actrice de Sumako, sorti en 1947, est moins caricatural. Le film s'inspire de l'actrice Sumako Matsui (1886-1919), connue pour son rôle avant-gardiste dans le développement du théâtre moderne au Japon. Le film relate en parallèle l'histoire d'amour tumultueuse entre le metteur en scène Hōgetsu Shimamura et l'actrice Sumako. Bien que le metteur en scène soit à l'origine de l'écriture et de l'impulsion du théâtre moderne au Japon, il est stimulé par l'énergie de l'actrice.

Jean Douchet, dans le cadre d'une présentation de *l'amour de l'actrice Sumako*, évoque la symbolique du choix de la pièce finale représentée dans le film. Sumako incarne en effet le rôle de Carmen qui représente, selon le chercheur, "un désir d'affirmation".³⁵ Dès la première scène où Sumako apparaît au début du film, elle affirme son indépendance à son premier mari qu'elle quitte, sous les yeux de Shimamura. Elle incarne une figure de non-conventionnalité aux yeux du metteur en scène qui cherche justement à établir le théâtre moderne, non

³⁵ DOUCHET Jean dans "Jean Douchet présente l'amour de l'actrice Sumako de Kenji Mizoguchi", institut Lumière, 12 mars 2008. Disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=LnGU4bsR01c>

conventionnel, à une époque où le théâtre kabuki traditionnel règne en maître. Il voit en cette scène une potentielle actrice.

C'est au sein même de leur histoire d'amour, que sa capacité à émettre son refus à son entourage qui veut les séparer, reflète la volonté et l'importance dont elle fait preuve dans le développement du théâtre moderne. Mizoguchi illustre cette force d'affirmation dans une scène où la passivité de Shimamura se fait ressentir en opposition à la force de caractère de Sumako.



Fig. 23 : *L'amour de l'actrice Sumako*, Mizoguchi, 1947



Fig 24. : *L'amour de l'actrice Sumako*, Mizoguchi, 1947

Situé environ au premier tiers du film, le couple se heurte aux obstacles et au désaccord de l'entourage du metteur en scène. Celui-ci est déjà marié et son supérieur de la troupe d'Art Moderne ne voit pas la venue de Sumako d'un bon œil. Dans la figure 23, Shimamura se confronte honteusement à sa belle-mère à qui il n'ose pas répondre, tandis qu'elle le réprimande et l'accable de reproche. Il demeure la tête baissée pendant toute la scène, évitant soigneusement le contact visuel. Lorsque la femme du metteur en scène se joint à côté de la belle-mère dans la figure 24, la position de faiblesse de Shimamura est renforcé. Il est en infériorité numérique et davantage isolé dans le côté gauche du plan. Il ne lève les yeux vers elle que vers la fin de la scène lorsqu'elle mentionne Tsubouchi, son collègue. A l'image d'un personnage masculin Mizoguchien, il ne fait preuve d'aucune bravoure contrairement à Sumako.

La scène suivante présente une disposition légèrement similaire avec le personnage de Tanaka situé à gauche du cadre, également dans une scène de confrontation avec les collègues du metteur en scène, le couple Tsubouchi. Cependant, la scène est toute autre, grâce à la capacité de Sumako de faire front et de répondre.



Fig. 25 : *L'amour de l'actrice Sumako*, Mizoguchi, 1947



Fig. 26 : *L'amour de l'actrice Sumako*, Mizoguchi, 1947

L'actrice maintient le contact visuel avec ses deux locuteurs, comme il est visible dans la figure 25 et 26. Ce n'est pas seulement le contact visuel, mais son corps entier qui est tourné vers la personne à qui elle s'adresse, dans une posture d'affirmation complète. Dans la figure 26, elle ose s'imposer dans l'espace du collègue de son amant, affirmant son refus de se séparer de ce dernier.

Mizoguchi illustre habilement à travers l'opposition de deux scènes centrées sur l'amour, l'importance de Sumako dans la dynamique qui a contribué à faire connaître le théâtre moderne au Japon.

Le personnage de Sumako, par son courage et son refus de se plier aux conventions, semble avoir davantage inspiré Kinuyo Tanaka pour ses personnages. On retrouve le motif du divorce dans le film *Maternité éternelle* (1955, Kinuyo Tanaka) engagé par la protagoniste poétesse au début du film.

Dans le film de Mizoguchi, le metteur en scène repère Sumako, il en tombe amoureux et utilise également sa force et sa détermination pour démocratiser le théâtre moderne.

Dans le film de Tanaka, on se concentre uniquement sur la protagoniste et son émancipation progressive des conventions mais aussi des hommes. La poétesse apprend à agir en fonction d'elle-même, incluant aussi d'écrire pour elle-même.

Le troisième film de Mizoguchi réalisé dans le contexte de la propagande américaine avec Kinuyo Tanaka en vedette est sorti en 1949 et s'intitule *La Flamme de mon amour*.

Cette dernière interprète une enseignante, Eiko Hirayama, et découvre que Chiyo (Mitsuko Mito), la fille de ses domestiques, a été vendue. Révoltée, elle rejoint le mouvement pour les droits des femmes à Tokyo, travaille comme journaliste et entame une relation avec le dirigeant du parti libéral Omoi (Ichirō Sugai). Déçue par l'attitude misogyne de Omoi, elle retourne à Okayama pour fonder une école et promouvoir l'émancipation féminine.

Ce qui est intéressant de noter et qui a été relevé par Michael Smith dans le chapitre “*Tanaka and Mizoguchi*” du recueil consacré à Kinuyo Tanaka, dirigé par Irène Gonzales³⁶, c’est l’incapacité des personnages masculins à contribuer en faveur des droits des femmes, quelle que soit leur idéologie politique. Le personnage du père de Eiko, présent au début du film, représente le parti conservateur, indifférent au “trafic d’être humain” que dénonce sa fille et s’emportant même contre elle pour avoir remis en cause sa parole. Il incarne l’idéologie conservatrice du Japon patriarcal. Il est l’antagoniste attendu, qui renvoie aux valeurs d’un Japon tourné vers le passé, d’un film tourné pendant l’occupation américaine.

Cependant, le personnage d’Omoi représente le parti libéral prônant les valeurs démocratiques, luttant contre les conditions de travail difficiles imposées aux ouvriers, et se révèle être finalement indifférent à ce qui concerne le droit des femmes.

Comme à son habitude, Mizoguchi représente des personnages masculins médiocres, incapables de soutenir les personnages féminins dans une société patriarcale. En ce faisant, Mizoguchi ne réalise pas un simple film propagandiste qui illustrerait un monde lisse selon les attentes de l’armée d’occupation, mais il questionne la possibilité pour les personnages féminins de vivre dans un monde dirigé par des hommes, quelle que soit leur idéologie.

Le personnage féminin fait finalement le choix de rouvrir son école destinée aux femmes dans sa ville natale, et est rejoint par Chiyo, qui avait été initialement vendue par ses parents. L’issue du film qui se clôt dans un espace de sororité, sans homme, diffère des dénouements habituellement tragiques et fatalistes dont sont victimes les personnages féminins de Mizoguchi. *La flamme de mon amour* fait écho à des films que Kinuyo Tanaka réalisera plus tard tels que *La nuit des femmes* (1961), qui faisait également le choix radical de présenter un espace exclusivement féminin comme unique cadre d’épanouissement pour la protagoniste.

L’issue du récit dans *La flamme de mon amour* se distingue des schémas habituels de Mizoguchi et rappelle que si ces films présentent ses habituelles caractéristiques stylistiques telles que l’ingéniosité de l’espace utilisé dans les plans-séquences (comme étudié dans *L’amour de l’actrice Sumako*), la récurrences des personnages masculins médiocres reflète d’une société patriarcale, et bien sûr la présence de Kinuyo Tanaka, ils s’inscrivent néanmoins dans un cadre de propagande américaine et ne s’éloignent de la description très réaliste et cruelle du Japon d’après-guerre des grands succès de Mizoguchi et Kinuyo Tanaka

³⁶ GONZALEZ-LOPEZ Irène, SMITH Michael, Tanaka Kinuyo : Nation, Stardom and Female Subjectivity, Edinburgh, University Press, 2017, p. 91-98.

actrice. Le scénario du film *La flamme de mon amour* était en effet une commande de l'armée d'occupation à la Shōchiku.³⁷

A partir de 1952 qui coïncide avec la fin de l'occupation, Mizoguchi réalisera la série de films *La vie d'O'haru, femme galante* (1952), *Les contes de la lune vague après la pluie* (1953), *L'intendant Sansho* (1954) avec Kinuyo Tanaka, qui lui assureront sa réputation de peintre de la condition féminine.

Le départ de l'armée précède également le premier film de Kinuyo Tanaka *Lettre d'amour* (1953) qui, après avoir incarné des rôles reflétant la situation sociale et politique, s'attèle à son tour à filmer le Tokyo d'après-guerre, hors des studios, à travers l'histoire d'un ancien marin démobilisé en perte de repère et à la recherche de son amour d'enfance.

Après avoir analysé la filmographie de Kinuyo en tant qu'actrice de ses débuts jusqu'à la fin de la période d'occupation américaine, et donc juste avant la réalisation de son premier film, on remarque que ce sont principalement dans les films traitant de situations de crise sociale , tels que *J'ai été diplômé mais...* qui l'ont inspiré pour ses propres films.

II. Figures de la femme sacrifiée dans le cinéma japonais d'après-guerre

La misère d'après-guerre suscite une dureté de la société japonaise, dont la femme est la première victime. Les films de Kenji Mizoguchi, avec lequel Kinuyo Tanaka a tant tourné, sont empreints de réalisme social, et le réalisateur décrit avec lucidité la condition des femmes. Elles sont les premières impactées par la cruauté de la guerre, la pauvreté du pays et par les vices des hommes. Bien que Mizoguchi puisse broser le portrait de femmes fortes, révoltées et lucides sur leurs situations, celles-ci sont quasiment toujours rattrapées par la fatalité de leur destin, subissant des événements douloureux et un dénouement tragique tels que la mort ou le viol. Le cinéma de Mizoguchi est cruel envers les femmes et ne leur laisse aucun répit à l'image de la société qu'il décrit.

³⁷ Ibid. p. 97.

La figure de la femme sacrifiée peut prendre plusieurs facettes : celle de la mère qui se sacrifie pour sa famille, ou encore celle de la femme objet marchand, à travers le thème omniprésent de la courtisane ou de la prostituée.

1) **Rôle de l'épouse et de la mère sacrifiée**

Le thème de l'épouse ou de la mère sacrifiée n'a pas été réellement repris par Kinuyo Tanaka réalisatrice. Elle l'avait incarné pourtant, sous la direction de Mizoguchi, dans le rôle de Miyagi, la femme du potier Genjuro, dans *Les Contes de la lune vague après la pluie* (1953).

Au XVI^e siècle, un potier, Genjuro qui vit dans un village rural avec son épouse, Miyagi et son fils, souhaite profiter de la guerre pour faire fructifier son commerce et s'enrichir. Sa sœur, Ohama, est mariée à un collègue de travail, Tobei, qui rêve de devenir un samouraï renommé. Les deux couples sont contraints de fuir leur village après l'attaque d'une armée adverse. Ils s'enfuient tous les cinq en passant par le lac, en barque, pour atteindre la ville. Suite à la rencontre d'un pêcheur à l'agonie qui les avertit d'un grand danger, Genjuro dicte à sa femme de rentrer au village. Alors que Miyagi est tuée sur la route, Genjuro, une fois en ville, tombe amoureux d'une princesse qui se révèle être un fantôme. Tobei feint d'avoir tué un célèbre samouraï et connaît une gloire éphémère, pendant que sa femme subit un viol et devient prostituée contre son gré.

La séquence sur la barque où les cinq protagonistes quittent leur village pour rejoindre la ville, marque une scène de transition qui symbolise dans sa mise en scène la séparation à venir des époux.

Alors que les deux couples se dirigent vers la ville en barque, ils voient surgir du brouillard une barque contenant un homme allongé. Ils pensent d'abord qu'il s'agit d'un fantôme, mais ce dernier indique être un pêcheur qui a été attaqué par des pirates. Il les met en garde contre les pirates qui pourraient voler leurs marchandises et kidnapper leurs femmes, avant de mourir. Pendant une minute et cinq secondes, Mizoguchi fait donc le choix de ne pas

procéder à des coupures, gardant ainsi dans son intégrité la réaction des personnages face à leur rencontre avec le pêcheur et les choix qu'ils feront sous cette nouvelle menace, à travers un seul plan.

À travers le cadre d'une caméra portée, la scène est filmée à travers un léger balancement, qui traduit non seulement les oscillations de la marque mais l'incertitude des personnages. Le déséquilibre entre les deux hommes et les deux femmes est particulièrement flagrant durant cette scène. L'angle de vue, en plan large en légère plongée, permet d'apercevoir à la fois le visage de l'homme dans sa barque qui pousse son dernier souffle, et les quatre personnages.



Fig. 27 : Les contes de la lune vague après la pluie, Mizoguchi, 1953

La séparation est nette entre les deux hommes au premier-plan, dans la pénombre, du côté gauche de la barque, et les deux femmes, regroupées à droite en arrière-plan, à distance de l'homme mort. Visibles dans le rayon de lumière, elles semblent bien plus lucides et conscientes du danger symbolisé par cet homme et, prudentes, souhaiteraient s'en tenir éloignées. Leurs maris, aveuglés pour l'un par la cupidité et pour l'autre par la recherche de la gloire, ignorent leurs mises en garde et les épouses, victimes sacrifiées restent impuissantes.

Les personnages sont tous recroquevillés sur eux même, presque en position de prière. Alors que les deux hommes ont la tête dirigée vers l'eau où se trouvait quelques secondes auparavant la barque contenant le « fantôme », les deux femmes relèvent en même temps la tête quelques secondes après et fixent devant elles la barque désormais hors-champ.



Fig. 28 : *Les contes de la lune vague après la pluie*, 1953



Fig. 29 : *Les contes de la lune vague après la pluie*, 1953

Une fois encore, les femmes semblent se confronter à la réalité du danger, en ne lâchant pas du regard cette barque qui symbolise l'avertissement du pêcheur, tandis que les hommes demeurent dans le déni et l'aveuglement..

Ohama, jusqu'alors assise à la position du rameur derrière Miyagi, se place à genou à gauche de cette dernière. Les deux hommes sont désormais debout, surplombant les deux femmes à genoux en train de les supplier, démontrant ainsi leur supériorité et pouvoir dans leur couple respectif.



Fig. 30 : *Les contes de la lune vague après la pluie*, 1953

Cette mise en scène qui illustre la faiblesse et détresse de ces deux dernières, annonce également leur destin tragique ; Miyagi sera en effet assassinée sur la route, et Ohama, après un viol, deviendra prostituée contre son gré ; leurs maris au contraire, debout et dominants, connaîtront la gloire éphémère d'un samouraï renommé pour l'un et l'amour illusoire d'une princesse pour l'autre. Cette image symbolise le motif récurrent dans le cinéma de

Mizoguchi, du traitement des inégalités sociales qui touchent particulièrement les femmes dans la société japonaise, au destin souvent tragique.

Sans mouvement de caméra, la barque se meut dans le plan et s'éloigne progressivement jusqu'à la fin de la séquence. La barque disparaît à l'intérieur même de l'écran, tout en étant au centre de l'image, enveloppée dans un nuage de brouillard, révélateur de la confusion dans lequel s'enfoncent les personnages.



Fig. 31 : Les contes de la lune vague après la pluie, 1953

À travers cette disparition progressive et presque surnaturelle, Mizoguchi semble annoncer la rencontre fantastique que fera Genjuro avec Dame Wakasa. La dernière silhouette visible, debout, est celle d'Ohama qui rame. Elle seule restera le long du film en contact avec la réalité, travaillant pour survivre, symbole du combat des femmes. Alors que la barque disparaît dans ce nuage de fumée, on ne se concentre désormais plus sur les personnages, mais sur le miroitement de l'eau qui contribue à créer cette atmosphère fantastique.

Une autre scène de ce même film, illustrant la position de soumission de la femme japonaise, et son sacrifice imposé par son mari ou la société, mérite d'être commentée. Abandonnée par le potier séduit par les sortilèges de dame Wakasa, Miyagi est attaquée par des soldats affamés, dans ce Japon du XVI^e siècle ravagé par la guerre. Mizoguchi met en scène son meurtre dans une scène d'une grande violence.



Fig. 32 : *Les contes de la lune vague après la pluie*, 1953

Fig. 33 : *Les contes de la lune vague après la pluie*, 1953

Alors qu'elle est en route pour rentrer dans son village, on observe Miyagi, solitaire dans la forêt, tentant de survivre avec son fils, se faire soudainement attaquer par des personnes affamées munies de lance. Miyagi est transpercée par la lance d'un individu titubant, à peine sûr de ses mouvements, et la caméra suit le mouvement de la femme à l'agonie. Dans le chapitre « Les aléas de l'indirect » rédigé par Emmanuel Burdeau, tiré du livre *HHH* de Jean-Michel, Frodon³⁸, l'auteur souligne la cruauté résidant dans l'arrière-plan de l'image où les assassins se battent entre eux pour le maigre butin saisi. Le réalisateur fait preuve d'un détour en procédant d'un montage du « mal sur le mal », où l'émotion ne naît pas forcément du centre de la scène mais de la superposition d'éléments dans la scène. La présence des assassins, préoccupés par une autre action, semble durcir davantage l'aspect terrible de la mort de Miyagi au premier plan.

Kinuyo Tanaka aborde le thème de la fuite d'une mère avec son enfant, bien que de façon moins dramatique et avec un contexte tout différent, dans son film *Princesse errante* (1960). Une noble japonaise, mariée au frère cadet de l'empereur du Mandchoukouo, organise sa fuite avec sa fille et sa belle-sœur l'impératrice, après l'abdication de son beau-frère l'empereur en 1945. À la différence de Miyagi, acculée à la fuite de façon passive, Ryūkō est le moteur de cette fuite familiale, et fait preuve de force de caractère en révélant sa nature combative. Lors des fuites à pied vers la montagne, Ryuko se comporte en meneuse de groupe. Les gros plans cadrés sur son visage lors de la marche en montagne, permettent sa douleur et fatigue. Pourtant, le plan large qui suit montre que Ryuko soutient d'une main la tête de sa fille, et de l'autre, le buste de sa belle-sœur souffrante. Pendant toute la durée de la

³⁸ BURDEAU Emmanuel, « Les aléas de l'indirect » dans Hou Hsiao-hsien, Jean-Michel Frodon (dir.). - Paris : Cahiers du cinéma, 2005.

séquence, le montage alterne entre gros plans sur le visage souffrant de la protagoniste, et les plans larges où l'on peut voir celle-ci porter des bagages, soutenir son entourage et se retourner régulièrement vers le groupe afin de vérifier que tout le monde suit bien.

2) Exploitation des femmes comme objets de marchandise

Dans le contexte d'après-guerre marqué par la pauvreté et l'instabilité, Kinuyo Tanaka a souvent interprété des personnages féminins réduits à l'état de marchandise, vendus par les hommes ou contraints de se prostituer pour survivre. C'est particulièrement le cas dans les films de Mizoguchi, où la femme est « réprouvée, sacrifiée, symbole de l'exploitation de l'homme par l'homme, ou plutôt de la femme par l'homme », selon l'expression de Jean Douchet dans l'émission *les Mardis du cinéma* en 1985³⁹. Le réalisateur dépeint les rapports économiques du pays en plaçant la femme comme marchandise dans ses films. Kinuyo Tanaka, après avoir incarné ces rôles, s'est elle-même emparé du sujet dialoguant avec Mizoguchi et les cinéastes dont elle avait porté à l'écran les visions. Son quatrième film *La nuit des femmes*, sorti en 1961, semble particulièrement répondre à celui de Mizoguchi, *Femmes de la nuit* (1948).

Lorsqu'il réalise *Femmes de la nuit*, sorti en 1948 entre *L'amour de l'actrice Sumako* (1947) et de *Flamme de mon amour* (1949), Mizoguchi s'éloigne de l'éloge des valeurs démocratiques pour réaliser un film qui traite des "dérives et de la violence"⁴⁰ de l'occupation du pays. Il demande à son chef opérateur de s'inspirer de *Rome, ville ouverte* de Rossellini (1945) avec l'ambition de décrire le changement des mœurs issu de la guerre.⁴¹

“La défaite avait engendré des mœurs sauvages, mis le corps et l'âme à nu, exacerbé la sensualité. Chacun s'apitoyait sur cette cicatrice encore fraîche mais luttait farouchement pour sa liberté.”⁴²

³⁹ DOUCHET Jean, DANEY Serge, SUZUKI Makiko « Kenji Mizoguchi » dans *Mardis du cinéma*, 26 novembre 1985.

⁴⁰ SIMSOLO Noël, *Kenji Mizoguchi*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2007, p. 48.

⁴¹ YODA Yoshikata, *Souvenirs de Kenji Mizoguchi*, Cahiers du cinéma, 1997, p. 91.

⁴² Ibid. p. 90.

A cette occasion, Mizoguchi et son scénariste Yoshikata Yoda vont à la rencontre des prostituées dans les quartiers d'Osaka pour les interroger et observer leur mode de vie.

Kinuyo Tanaka interprète une veuve de guerre qui, déçue par l'aventure entre sa sœur qu'elle héberge et son patron dont elle était la maîtresse, décide de se prostituer.

Aucun espace de la ville d'Osaka ne laisse place à une quelconque once d'espoir dans *Les femmes de la nuit*. Les trois destins de femmes du récit, Fusako (Tanaka), sa sœur et la fille d'ami à elles connaissent chacune un parcours différent, mais convergent vers un dénouement tragique marqué par la violente instrumentalisation de leur corps par la société patriarcale. Au début du film, Fusako refuse l'offre qui lui est faite par une commerçante de se prostituer pour remporter un peu d'argent. Plus tard, alors qu'elle est la maîtresse de son employeur, le patron d'un marché noir, elle se sent trahie lorsque celui-ci a une aventure avec sa soeur, car elle est renvoyée à un statut de marchandise, d'objet interchangeable. En décidant d'accepter la proposition de la commerçante, elle brise la dépendance financière qui la liait à son patron, pour une nouvelle forme d'exploitation, la prostitution clandestine. En parallèle, la jeune Fumiko qui aspirait à une nouvelle autonomie en quittant la maison de ses parents, se fait voler son argent, violer et se résigne également à la prostitution. Quant à la sœur du personnage de Tanaka, désormais entretenue par l'ancien patron de Fusako, elle tombe enceinte. Lorsqu'elle le révèle à l'ancien patron, celui-ci tente de la forcer à avorter par la force. Elle fait finalement une fausse couche dans l'hôpital où sont réfugiées les prostituées.

Le film s'achève sur une séquence très cruelle de violence physique entre les prostituées. Comme le souligne Noël Simsolo dans *Kenji Mizoguchi* :

“... les images du père, la perte de toute éthique par désespoir et l'ignominie des hommes contamine les femmes, tant sur le plan de la maladie (syphilis) que sur celui des actes (sauvagerie exacerbée des prostituées entre elles)”.⁴³

⁴³ Ibid. p. 49.



Fig. 34 : *Les femmes de la nuit*, Mizoguchi, 1948.

La scène finale de bataille prend place dans un champ de ruine, reflétant l'intériorité des personnages féminins et l'état du Japon en 1948. Les femmes au centre de l'image, situées dans la lumière, sont entassées les unes sur les autres. On observe également d'autres femmes décentrées du plan, sur les côtés. Les personnages féminins ici se confondent avec les briques qui sont aussi éparpillées dans le plan et empilées. Mizoguchi, dans une scène qui constitue l'apogée de la violence et de la cruauté du film, aussi parce qu'elle se passe, cette fois-ci, entre les personnages féminins, dresse un tableau et un constat terrible de la société japonaise en 1948. Dans un article consacré à *la nuit des femmes*⁴⁴, la chercheuse Hikari Hori souligne que les corps des femmes sont la métaphore de la défaite de la nation. D'un côté, ils sont à la disposition des soldats américains, et d'un autre, ils constituent l'objet d'une reconquête de la part des Japonais.

Ce constat souligne en effet l'absence d'espace de liberté dont disposent les personnages féminins, et leur dépendance.

Kinuyo Tanaka dans son film *La nuit des femmes*, sorti en 1961 treize ans plus tard, dialogue avec le film de Mizoguchi. La réalisatrice fait appel à la scénariste Sumie Tanaka⁴⁵ avec laquelle elle a déjà travaillé pour *Maternité éternelle* (1955). Le titre original du film *Les femmes de la nuit* est *Yoru no onna tachi*, ce qui signifie "les femmes sont en activité la nuit là où il peut y avoir des hommes", tandis que *La nuit des femmes* signifie "la nuit où il n'y a

⁴⁴ HORI Ikari "Yoru no onna tachi (1948): Male Complicity, Gender Equality and Democracy as Represented in an Immediate Postwar Japanese Film", dans *Verfilmte Trümmerlandschaften: Nachkriegserzählungen im internationalen Kino 1945–1949*, édité par Johannes Hürter et Tobias Hof, 167–182, Berlin et Boston : De Gruyter Oldenbourg, 2019.

⁴⁵ N.B. Également connu pour ses scénarios des films du réalisateur Mikio Naruse.

que des femmes”.⁴⁶ Ce choix de titre par Tanaka, dont l’idée a été reprise dans le titre français, miroir inversé du titre de Mizoguchi, renvoie d’emblée à l’importance de la sororité et aux espaces féminins présents dans le film de 1961. Le titre français “les femmes de la nuit” sous-entendent qu’elles appartiennent à la nuit, et sont réduite à leur activité. Avec *La nuit des femmes*, ce sont les femmes qui possèdent la nuit, y sont plus libres. En sous-entendant que la nuit appartient aux femmes, on est renvoyé aux différentes communautés de femmes existantes dans le film, excluant effectivement la présence d’hommes.

Le film se situe au lendemain de la promulgation des lois anti-prostitution de 1956, dans un centre de réinsertion pour anciennes prostituées. La jeune Kuniko (interprétée par Chisako Hara) est décidée à retrouver sa place dans la société japonaise. Si dans les premiers temps tout se passe bien, tout change à partir du moment où sa condition d’ancienne prostituée est découverte. Elle subit alors l’hostilité et la suspicion. Kuniko doit quitter son emploi et retourner au centre, elle rejoint finalement une communauté féminine de *ama* (pêcheuse sous-marine en apnée). Si le film de Mizoguchi présente une descente aux enfers, celui de Kinuyo Tanaka, à l’inverse, traite du parcours d’une ancienne prostituée qui trouve son salut, renvoyant à la construction miroir des deux titres de films.

Tandis que le film de Mizoguchi s’achève sur une scène très pessimiste qui ne laisse aucune ouverture d’espoir, où les femmes se battant dans les champs de ruines finissent par se confondre avec les briques qui jonchent le sol, le film réalisé par Tanaka commence par un plan sur le centre de réinsertion des femmes, L’image presque champêtre de ce centre entouré d’arbres au bout d’un chemin, sur fond de chant d’oiseaux, génère une atmosphère plus paisible que celle très violente du film de Mizoguchi. Les femmes du centre ont pour objectif de se réinsérer dans la société et acquérir leur propre indépendance et autonomie.

Après avoir incarné une jeune femme dans des comédies d’Ozu inspirées de Lubitsch ou une femme “sacrifiée” dans un film néoréaliste de Mizoguchi, Kinuyo Tanaka mêle dans son film à la fois humour et dimension sociale, réalisant une forme de synthèse. Dans la première séquence de son film, le centre de réinsertion nous est présenté à travers la visite d’un “club de dames” aisées, émettant de petits commentaires teintés de mépris de classe et de jugements éloignés de la réalité dans laquelle ont vécu les prostituées. Kinuyo Tanaka crée

⁴⁶ LE CAINEC Yola, entretien dans les suppléments du DVD *La Nuit des femmes*, réalisation Kinuyo Tanaka, Carlotta Films, 2022.

des scènes comiques par les interactions entre les résidentes qui s’amusent de la présence de ces visiteuses et les femmes du club, pleines d’insouciance. Les différences sociales apparaissent de façon plus visible et sont soulignées par la dimension humoristique.

Kinuyo Tanaka, après avoir incarné des personnages très lucides sur leur situation, filmera elle-même des femmes lucides sur l’exploitation qu’elles vivent, mais davantage déterminées à résister. On peut ainsi relever deux remarques parallèles. Fusako, jouée par Tanaka dans *Les Femmes de la nuit*, déclare vers la fin du film : “les hommes font de nous des jouets”, tandis que le personnage filmé par Tanaka déclare : “on vend ce que les hommes veulent”. Les deux femmes sont conscientes d’être dépendantes de ce système pour survivre, pourtant Kuniko (*La nuit des femmes*) tente davantage de s’en émanciper. Lorsqu’elle est rattrapée par la réalité de son ancien métier et que des hommes tentent de l’exploiter sexuellement, Kuniko renverse le rapport de force.



Fig. 35 *La nuit des femmes*, Tanaka, 1961



Fig 36. *La nuit des femmes*, Tanaka, 1961

Alors que Kuniko vient de trouver un travail dans une usine, elle est prise dans un guet-apens, dans lequel trois hommes lui demandent ou plutôt, très vite lui imposent, ses services sexuels ; ils lui disent : “on sait tous ce que tu étais”, la réduisant à un statut d’objet uniquement voué au plaisir de l’homme. Les trois personnages masculins sont en supériorité numérique, bloquant toute issue à Kuniko en l’entourant. Tanaka, qui cadre les quatre personnages dans le même plan, renforce le sentiment d’oppression que l’on ressent pour Kuniko, car aucune échappatoire vers un hors-champ n’est possible. En la touchant comme dans la figure 36, les personnages masculins se sentent déjà libres de disposer de son corps comme ils le désirent. Lorsque celle-ci commence à réclamer de l’argent et prend ainsi l’initiative de la proposition, ils perdent néanmoins leur ascendant. Kinuyo Tanaka parvient à le signifier clairement, avec beaucoup d’audace dans la mise en scène.



Fig 37. La nuit des femmes, Tanaka, 1961



Fig 38. La nuit des femmes, Tanaka, 1961



Fig 39. La nuit des femmes, Tanaka, 1961

Dans la figure 38, Kinuyo Tanaka s'échappe de leur emprise et reprend de l'assurance, indépendante, isolée dans son plan. En prenant la décision de leur montrer son sexe, Kuniko renforce l'idée que les hommes, ici, ne sont plus les initiateurs, ne sont désormais plus ceux qui imposent le rapport. Dans la figure 39, dans une sensation d'écrasement causé par la profondeur de champ, les personnages masculins semblent être désormais en infériorité numérique. Ils sont directement menacés par le sexe de Kuniko qui parvient à renverser le rapport de force. Ils ne sont désormais plus ceux qui exploitent, mais ceux qui ont peur de se faire exploiter, et ils prennent la fuite.

Kinuyo Tanaka, après avoir incarné maintes fois la "femme sacrifiée", filme des personnages capables de résistance, qui parviennent à faire basculer la fatalité.

Cette scène souligne également ce que subissent les anciennes prostituées, l'hostilité de la part de la société, notamment des hommes, qui les considèrent comme des objets sur lesquels ils estiment avoir un droit.

3) Hostilité et violence envers les anciennes prostituées

On a déjà pu observer qu'un point qui revenait souvent dans la filmographie de Tanaka en tant qu'actrice et réalisatrice était la question du traitement fait aux anciennes prostituées sous le prisme de la misogynie.

Dans *Une poule dans le vent* (1948) sorti la même année que *Femmes de la nuit*⁴⁷, le personnage de Tanaka incarnait une femme qui, contrainte de se prostituer pour payer les frais d'hospitalisations de son fils, se confrontait ensuite à la violence de son mari. Le motif du personnage masculin qui réagit avec violence à la découverte de la prostitution de la femme aimée est récurrent. On l'a déjà vu dans *Une femme à Tokyo* (1933) de Ozu, ou *Lettres d'amour* (1953) où la violence était plutôt psychologique. Cette violence peut être liée à plusieurs facteurs souvent dû à la culpabilité de l'homme de ne pas être capable de subvenir lui-même aux besoins de sa famille en temps de crise, ou bien lié au rapport de marchandisation de la femme que l'homme voit comme son bien matériel qu'il possède seul. Cependant, les prostituées pouvaient être également enviées. Yoshimi Shunya cité dans le recueil consacré à Kinuyo Tanaka dirigé par Irène Gonzales, mentionne que les *pan pan*⁴⁸ représentaient un "américanisme subversif"⁴⁹. Elle pourrait incarner une certaine liberté alignée sur le modèle américain et émancipée en quelque sorte de certaines conventions traditionnelles. Le personnage de Kuniko dans *La nuit des femmes* (1961), est effectivement un personnage qui fascine son entourage hors du centre et attire désir et jalousie.

Bien qu'il ne s'agisse pas du même contexte historique dans le récit, on pourrait faire un parallèle entre la violence physique subie par le personnage de 'O'Haru (Tanaka) dans *La vie D'O'Haru femme galante* (Mizoguchi, 1952) causé par la femme du couple chez qui 'O'haru travaille, avec la violence subie par Kuniko dans *La nuit des femmes* par ses collègues féminines au sein de l'usine. Cela permettrait de mettre en lumière la manière dont Kinuyo

⁴⁷ N.B Kinuyo Tanaka reçoit le prix Mainichi de la meilleure actrice en 1949 pour sa prestation dans *femmes de la nuit* et *Une poule dans le vent*.

⁴⁸ N.B. Les *panpan* renvoient aux prostituées qui travaillaient pour les soldats américains pendant l'occupation.

⁴⁹ GONZALEZ-LOPEZ Irène, SMITH Michael, Tanaka Kinuyo : Nation, Stardom and Female Subjectivity, Edinburgh, University Press, 2017, p. 188.

Tanaka, dont on a davantage souligné la capacité à établir des espaces de sororité, traite elle-même de la violence entre femmes.

Au XVII^e siècle, 'O'haru (Tanaka), fille d'un samouraï, est banni pour son aventure avec un page. S'ensuit une longue chute sociale où elle est successivement contrainte de devenir concubine, courtisane, épouse, puis servante. Lorsque la maîtresse de maison chez qui 'O'haru travaille en tant que servante, découvre l'ancienne activité de 'O'haru, elle devient instantanément jalouse, et lui coupe les cheveux de force. Elle-même souffre d'alopecie et s'assure que 'O'haru ne soit pas plus désirable qu'elle.

Dans le cas de *La nuit des femmes*, à la suite d'une dispute avec ses collègues, Kuniko leur affirme son statut d'ancienne prostituée se déclarant également plus expérimentée qu'elles. Les femmes de l'usine décident collectivement de tendre un piège à Kuniko visant à lui renverser de la cire chaude sur le sexe.

Dans le premier film, l'employée de 'O'haru ne supporte pas l'idée que celle-ci puisse paraître plus attirante qu'elle aux yeux de son mari et tente de priver 'O'haru de ce qui pourrait la rendre désirable aux yeux des hommes selon sa propre projection. On peut aussi noter que le motif des cheveux longs, en particulier dans le Japon féodal, peut paraître érotique. Dans le film de Tanaka, les filles de l'usine ne supportent pas le discours de Kuniko s'affirmant très expérimentée contrairement à elles. Elles ne prive pas Kuniko d'être objet du désir de l'homme comme dans le film de Mizoguchi, mais la prive d'être sujet du désir. En renversant de la cire chaude sur ses parties intimes, pour la punir de son expérience sexuelle, elles la mutilent de sa capacité à ressentir du plaisir.

Il est probable qu'à cette époque, seule une réalisatrice comme Tanaka aurait pu penser à un châtiment aussi fort, relevant de la subjectivité féminine.

Elle se distingue également dans sa manière de filmer, très opposée à celle de Mizoguchi.



Fig 40. *La nuit des femmes*, Tanakai, 1961



Fig. 41. *La nuit des femmes*, Tanaka, 1961

La réalisatrice diversifie les points de vues et les échelles de plan, créant un effet vertigineux pour le spectateur qui amplifie la cruauté de la scène. Le montage alterné des gros plans sur le visage calme et satisfait de l'ouvrière avec celui tordu de douleur de Kuniko apporte une dimension presque horripilante.



Fig 41. *La nuit des femmes*, Tanaka, 1961



Fig 42. *La nuit des femmes*, Tanaka, 1961

Sans déroger à son habitude, Mizoguchi filme la scène de violence à travers un plan séquence sans *cut*. La scène de la course poursuite entre 'O'haru et son employeuse est rendue particulièrement cruelle par son imprévisibilité comme le soulignait Emmanuel Burdeau dans son article "les aléas de l'indirect".



Fig 43. *La vie d'O'haru, femme galante*, Mizoguchi, 1952



Fig 44. *La vie d'O'haru, femme galante*, Mizoguchi, 1952



Fig 45. *La vie d'O'haru, femme galante*, Mizoguchi, 1952

Tanaka affirme un style qui s'écarte de l'héritage de Mizoguchi. Cette singularité formelle se retrouve également dans les thèmes qu'elle explore, ouvrant la voie à de nouvelles visions de la condition féminine.

III La vision renouvelée de Kinuyo Tanaka

1) Rendre sensible le corps féminin

Kinuyo Tanaka accorde beaucoup de soin à représenter les corps des femmes de manière réaliste, et non de manière idéalisée comme il est souvent le cas dans le cinéma japonais. Elle est aussi la première cinéaste japonaise à mettre autant en avant les corps des femmes, avec tant d'audace et de réalisme, dans le contexte de la maladie par exemple. D'après des témoignages d'actrices, Tanaka donnait énormément d'instructions, par exemple sur la façon de marcher ou de placer son corps, ce que la plupart des réalisateurs ne faisaient pas. Elle possédait un grand sens du détail, inspiré de sa propre expérience d'actrice.

Dans le film *La Nuit des femmes*, elle n'hésite pas à montrer des femmes se battre et jurer. On assiste à des scènes, dans lesquelles les femmes font leur toilette, mais encore une fois, sans romantisme et avec réalisme.

C'est en particulier dans le film *Maternité éternelle* que Kinuyo Tanaka donne une représentation rare, inédite et moderne, d'un corps touché par la maladie. L'actrice Yumeji Tsukioka qui interprète le rôle de Fumiko Shimujo est l'une des premières actrices du cinéma japonais à se montrer nue à l'écran. Il s'agit d'une nudité présentée de façon audacieuse pour l'époque, sans aucun voyeurisme. Au cours du film, Fumiko malaxe ses seins de manière accentuée, à plusieurs reprises. On comprend très vite sa souffrance. Tanaka tourne un plan unique à cette date, sur les seins de Fumiko, juste avant l'opération. La réalisatrice filme l'intervention chirurgicale dans un cadrage précis : elle tourne un gros plan sur le scalpel dans la main du chirurgien, juste à côté de la poitrine. Elle désire réaliser un film abouti, sans interdit. Elle est la première réalisatrice à présenter un rapport au corps féminin physique et médical, permettant aux spectateurs de sentir le corps souffrant et douloureux.

2) Le désir féminin

Kinuyo Tanaka exprime pleinement son regard féminin dans *Maternité éternelle* (1955), son troisième film, et premier film véritablement personnel, d'une grande audace.

Kinuyo Tanaka est frappée par sa lecture du livre du journaliste Akira Wakatsuki, inspiré de sa propre aventure avec la poétesse Fumiko Nakajo (1922-1954), tout juste décédée d'un cancer du sein, et elle décide d'en faire le sujet d'un film :

“Lors de la première lecture de ce livre, j'ai eu un choc considérable. L'intuition féminine y est décrite sans fard, avec un dynamisme incroyable et dans une atmosphère très poétique. Je souhaiterais réaliser ce film en y mettant toute ma vie “.⁵⁰

Elle affirme clairement son but :

“Je veux décrire une femme du point de vue d'une femme”⁵¹

Pour le scénario, elle décide de plus de solliciter une femme, et fait appel à la scénariste Sumie Tanaka (également connue pour ses scénarios des films du réalisateur Mikio Naruse). Cette collaboration avec cette intellectuelle lettrée, avec laquelle elle s'entend parfaitement malgré leur différence de culture, se poursuivra pour le cinquième film de la réalisatrice *La nuit des femmes*, sorti en 1961.

L'héroïne Fumiko vit un mariage malheureux avec un mari infidèle, et sans goût pour la littérature, alors qu'elle s'évade de sa vie terne en participant à un club de poésie et en écrivant des tanka, petits poèmes sans rimes, sur des événements tragiques de sa vie. Elle retrouve dans le club de poésie le mari de son amie Kinuko, Taku Hori, qui écrit également des poèmes et l'encourage à participer au concours de poésie de Tokyo. Fumiko découvre que son mari la trompe et demande le divorce. Elle doit néanmoins se résoudre à n'obtenir la garde que d'un de ses deux enfants. Elle déclare ses sentiments amoureux à Taku Hori, mais ce dernier élude et finalement meurt brutalement. Fumiko découvre qu'elle est atteinte d'un cancer du sein. Ses poèmes de Fumiko sont publiés, et un journaliste de Tokyo, Akira Watsuki vient lui rendre visite.

⁵⁰Cité par Pascal-Alex VINCENT, *Kinuyo Tanaka, réalisatrice de l'âge d'or du cinéma japonais*, 2022, p.37.

⁵¹ Ibid.

Après son divorce, Fumiko se libère du carcan de sa vie de femme opprimée et contrainte par un mariage malheureux, et, maîtresse de sa vie amoureuse, poursuit ses désirs et un idéal de liberté. Elle n'hésite pas à aller à l'encontre des conventions sociales. Avec audace, la cinéaste retranscrit dans son film les désirs de son héroïne sans censure ni tabous. Fumiko décide de vivre en s'émancipant de toutes contraintes, à partir de l'instant où elle apprend l'existence de sa maladie. On pourrait s'attendre à une fin larmoyante et douloureuse. Paradoxalement, cette dernière partie correspond à un moment de vitalité et de joie pour la poétesse, qui vit des moments intenses avec la naissance de nouveaux désirs. La réalisatrice met en scène le désir féminin dans une séquence particulièrement audacieuse, appuyant la subjectivité et l'intuition féminine qu'elle souhaitait décrire. Cette scène, osée dans le cinéma japonais de l'époque, montre comme Kinuyo Tanaka révèle les désirs de son héroïne.

Près de la fin du film, lorsque Fumiko Shimojo, en phase terminale, est alitée dans son lit d'hôpital suite à sa mastectomie. Le journaliste Wakatsuki, venu lui rendre visite pour l'interroger sur ses tankas, dort à ses pieds sur un tatami. Cette dernière quitte son lit en pleine nuit pour s'allonger près de lui. Les deux personnages n'étant pas mariés, Kinuyo Tanaka brise ici un code de la société. La poétesse suit librement son désir.

On peut évoquer l'essai d'Iris Brey qui théorise le regard féminin comme une représentation qui permet aux spectateurs de s'identifier au personnage féminin et d'"épouser son expérience" en opposition à un "regard masculin" qui pourrait être davantage voyeuriste⁵². Dans cette scène, Fumiko n'est pas l'objet désiré mais bien le sujet du désir.

La première image, filmée en biais, montre à travers un gros plan, les pieds nus de la poétesse qui s'étirent en dehors des draps. L'apparition de ces pieds nus de Fumiko annonce la sensualité de la scène, mais également l'idée que cette dernière est l'initiatrice de l'action, et celle qui la contrôle.

Le plan suivant est plus large, on aperçoit en arrière-plan dans l'ombre, à droite du cadre, le corps allongé du journaliste, tandis que le premier-plan met toujours en valeur les pieds de Fumiko, baignés de lumière, à travers un cadrage au ras du sol. La maladie de cette dernière est rappelée par le faible rythme de ses pas appuyés. Pourtant, le mouvement de ses pas est mis en valeur dans le plan, en opposition avec le corps fixe et immobile de l'homme dans l'ombre. Ce contraste renvoie à cette idée que Fumiko est la

⁵² Iris BREY, *Le regard féminin, une révolution à l'écran*, éditions de l'Olivier, 2020.

maîtresse de l'action dans cette scène, à l'image du film, où la maladie semble être d'ailleurs le moteur de l'action de Fumiko, plutôt qu'un frein comme on pourrait naturellement penser. Les pas tâtonnant de Fumiko s'approchent de l'homme dans ce même plan fixe.

Le premier plan en plongée de la scène cadre le haut de corps de l'homme endormi, de dos ; seule son épaule nue, éclairée, est visible. On épouse ici le point de vue de la poétesse qui se tient debout près de lui, à travers une focalisation subjective. L'épaule nue de l'homme, mise en valeur par l'éclairage et le cadrage, fait écho au désir de Fumiko. Celle-ci s'allonge près de lui, tandis que la caméra procède à un zoom arrière qui révèle les deux corps, réunis pour la première fois en entier dans un même plan. On peut noter qu'il est rare de voir dans le cinéma des années 1950, une femme s'allonger dans le lit d'un homme, plutôt que l'inverse. Pourtant c'est toujours le désir de Fumiko qui est mis en valeur, lors d'un gros plan sur son visage qui observe l'homme en hors champs, existant uniquement à travers le regard de la femme et une très faible amorce de son dos. La poétesse se touche les lèvres du bout des doigts. Puis, dans l'image suivante qui cadre le visage de l'homme dans un plan-poitrine, ces mêmes doigts apparaissent depuis l'arrière du dos du journaliste et viennent caresser sa joue puis son épaule. L'enchaînement d'actions crée par le montage apporte ici une dimension très sensuelle, à travers le lien que fait la main de Fumiko entre ses lèvres et le corps de l'homme. Kinuyo Tanaka parvient à instaurer une ambiance érotique, à travers le désir de la femme, bien que rien ne soit montré explicitement à l'écran.



Fig.46 : Maternité éternelle, Tanaka, 1955

Cette scène qui symbolise la liberté d'une femme à travers l'écoute de son désir sans se fier aux conventions, est illustrée par un plan particulièrement novateur. Un plan d'une quarantaine de secondes en totale contre-plongée qui cadre les deux couples en gros plan. Alors que Fumiko est allongée sur le ventre, sur le tatami, on voit nettement son visage, donnant l'illusion que nous observons la scène depuis l'intérieur même du sol. La mise en scène de Kinuyo Tanaka nous plonge au plus proche de l'intimité de Fumiko, en contraste avec la pudeur de cette dernière qui enfouit son visage dans l'épaule de l'homme. Son visage est parfaitement éclairé et visible. L'homme est cependant de dos, il n'est plus qu'une silhouette noire en contre-jour. Fumiko est ici mise en valeur, alors qu'elle exprime ses émotions sur les jours heureux qu'elle vit malgré sa « misérable » condition. Encore une fois, c'est le ressenti et l'expression de la femme qui prime à travers la mise en scène.



Fig 47. Maternité éternelle, Tanaka., 1955

Néanmoins le plan suivant cadre le visage du journaliste également, allongé sur le dos à travers une image en plongée totale cette fois-ci, où seuls la chevelure et le dos de Fumiko sont visibles. Malgré la proximité des deux corps, la réalisatrice choisit de filmer en champ-contre champ les deux visages, opposant les deux amants dans une symétrie axiale.

Les visages de Fumiko et d'Otsuki ne sont jamais cadrés dans le même plan et sont tournés dans deux directions opposés. Le montage évoque une séparation implicite entre les deux personnages qui rappelle l'omniprésence de la maladie de Fumiko, condamnée à mourir, en opposition au journaliste qui inspire la jeunesse et la vitalité. Les deux protagonistes semblent déjà se situer dans deux espaces différents, annonçant le dénouement tragique du film. Pourtant Fumiko exprime oralement son indifférence envers la mort, et son envie de ressentir de l'affection charnelle. Le désir de la poétesse lui permet ici de se libérer de l'idée de la mort.

La dernière image de la scène, à travers un plan moyen, cadre des tissus sur le sol qui se confondent entre draps et vêtements. Les plis et irrégularités des textiles créent un effet de confusion qui laisse planer le doute sur le déroulement de la nuit. Kinuyo Tanaka trouve des manières d'aborder des sujets et situations tabous pour la société d'après-guerre à travers une mise en scène subtile et créative.

Tout comme son personnage qui s'émancipe à travers ses poèmes et en accomplissant ses désirs malgré le système patriarcal, la réalisatrice parvient à imposer son regard dans une industrie cinématographique exclusivement masculine.

Kinuyo Tanaka utilise donc la notion du désir comme outil d'émancipation pour son personnage féminin. C'est une innovation dans le cinéma japonais qui jusqu'en 1955, ne mentionnait que très peu le désir féminin, ou bien existait toujours grâce à l'initiative du personnage masculin. Dans *'O'haru, femme de vie galante*, le personnage de Kinuyo Tanaka tombe amoureuse de Katsunosuke (interprété par Toshirō Mifune) mais ce dernier insiste auprès d'elle et constitue le moteur de l'action.



Fig. 48. *La vie d'O'haru, femme galante*, Mizoguchi, 1952 Fig. 49. *La vie d'O'haru, femme galante*, Mizoguchi, 1952

Le personnage de Toshirō Mifune insiste sur la nature de ses sentiments, tandis que la protagoniste ne veut rien entendre. A travers un long plan séquence où elle essaye à plusieurs reprises de trouver un échappatoire, Katsunosuke lui bloque le chemin, la privant de toute autonomie de mouvement. Lorsqu'il l'agrippe alors qu'elle tente de s'enfuir, elle finit par confesser à son tour son amour. C'est donc le vecteur de la violence qui pousse 'O'haru à exprimer son désir. De plus, on peut noter que Toshirō Mifune qui a été l'acteur fétiche de Akira Kurosawa, a souvent représenté un idéal patriarcal à travers ses multiples personnages de samouraïs. Il s'oppose à la douceur que renvoie le personnage du journaliste Wakatsuki qui ne s'inscrit pas dans une logique patriarcale de domination et valorise davantage la réciprocité.

S'émancipant également d'une sphère patriarcale, Kinuyo Tanaka a représenté l'une des premières figures lesbiennes dans le cinéma japonais à travers le personnage de Kameju dans *La nuit des femmes* (1961). La pensionnaire du centre exprime explicitement son attachement pour l'une des autres femmes du centre, bien que ce ne soit pas réciproque.



Fig. 50. *La nuit des femmes*, Tanaka, 1936,

Ce désir lesbien qui s'inscrit dans un espace réservé exclusivement aux femmes et s'oppose au très implicite sous-texte lesbien qu'avait incarné Kinuyo Tanaka dans *Femmes et voyous* de Ozu (1933). Le personnage de Tanaka, jalouse, avait confronté l'amante de l'homme qu'elle aime avec un pistolet. Lorsque le personnage de Tanaka remarqua que l'amante n'a pas peur du pistolet, elle lui déclare son affection. Puis, alors que le plan est cadré sur les jambes des deux femmes, le mouvement de pointe de pied du personnage de Tanaka, renvoie au geste d'une bise en hors champ.



Fig. 51. *Femmes et voyous*, Ozu, 1933



Fig. 52, *Femmes et voyous*, Ozu

Le rapprochement entre les deux femmes, bien que déjà très novateur en 1933, s'effectue néanmoins à travers le lien d'un homme aimé en commun. Kinuyo Tanaka dresse un personnage en Kameju qui affirme sa détestation des hommes, tentant de convaincre la femme qu'elle aime, en vain. Le désir féminin est exprimé dans un

espace sans homme, espace que Kinuyo Tanaka aura peut-être la première autant porté à l'écran.

2) Idée d'un monde sans homme comme seule issue

Comme il a déjà été mentionné, Kinuyo Tanaka a régulièrement incarné des rôles féminins victimes de l'injustice liée à la guerre, à la pauvreté du pays, à l'oppression des hommes, entraînant à son personnage, un destin souvent tragique à l'image de celui de Miyagi (Tanaka) dans *Les contes de la lune vague après la pluie* (1953). Bien que son cinéma ne soit pas dénué de violence, cruauté et de dimension sociale, la réalisatrice a également proposé des alternatives pour s'émanciper de la société patriarcale, parmi elle, l'idée d'un monde sans homme comme seule issue vers une liberté, autonomie et paix durable pour le personnage féminin.

Kinuyo Tanaka et sa scénariste Sumie Tanaka ont choisi ensemble de modifier le scénario original de *La nuit des femmes* pour que la fin corresponde à leur vision commune. La protagoniste, plutôt que de rejoindre à nouveau son centre de réinsertion, impliquant donc qu'elle ne peut plus s'adapter au monde extérieur, rejoint une communauté de femme pêcheuse sous marine. Le film se clôt avec un plan aérien cadrant la protagoniste marchant sur la plage derrière d'autres femmes. Le générique de fin s'inscrit après un léger panorama vers la mer, renvoyant vers un horizon qui ne contient pas de limite.

Nous pouvons mentionner deux cas où le personnage interprété par Kinuyo Tanaka ont également achevé leurs parcours dans un monde sans homme, mais contre leur gré.

Dans *l'intendant Sansho* (1954) réalisé par Mizoguchi, Tamaki (Tanaka) et ses deux enfants, Zushiō et Anju, sont séparés de leur père, un gouverneur exilé.. En route pour le rejoindre, ils sont enlevés et Tamaki est réduite à l'esclavage dans un bordel, tandis que les enfants deviennent esclaves dans le domaine de l'intendant Sansho. Des années plus tard, Zushiō tente de survivre dans la soumission, alors qu'Anju conserve la mémoire des enseignements de leur père, qui les appelait à rester justes et compatissants malgré l'oppression.

Dans ce premier exemple, Tamaki est kidnappée de force et séparée de ses enfants au début du film. Le montage alterné entre les enfants au bord de la plage et le combat vain de Tanaka dans la barque annonce le dénouement tragique. Le plan s'achève sur un fond noir qui laisse encore entendre le cri de Tamaki qu'on ne voit désormais plus. C'est également sa voix qu'on retrouve à la fin du film, avant même de la retrouver.



Fig. 53, L'intendant Sansho, Mizoguchi, 1954



Fig. 54, L'intendant Sansho, Mizoguchi, 1954

Lorsqu'on la revoit pour la première fois, Tamaki est isolée dans un plan large, sans que son dos soit visible. Tamaki vit dans un monde sans homme, ni femme depuis longtemps mais il s'agit d'un isolement contre son gré qu'elle n'a pas choisi. Kinuyo Tanaka peut se servir de ce personnage en contre-exemple pour dépeindre un personnage qui, cette fois-ci choisit l'exil.

Dans le film *'O'haru, femme de vie galante*, Le film débute par le personnage de Tanaka, âgée et ancienne prostituée qui vit désormais avec d'autres anciennes prostituées. Elles échangent des anecdotes et des rires et semblent solidaire entre elles. Certes, il s'agit d'une retraite forcée, imposée par les conditions sociales, mais elle prend la forme d'une communauté féminine, qui se substitue à la société patriarcale dont elles ont été exclues.

En reprenant de telles figures, Tanaka peut s'appuyer sur ces contre-exemples pour proposer, dans ses propres films, des personnages qui font le choix de l'exil et de l'isolement, cette fois volontairement.

Conclusion

En conclusion, le parcours de Kinuyo Tanaka apparaît comme l'un des plus singuliers et des plus riches de l'histoire du cinéma japonais. Dès ses débuts, elle s'impose comme une actrice incontournable, collaborant avec les plus grands cinéastes de l'âge d'or tel que Ozu, Shimizu, Ozu, Gosho, Mizoguchi incarnant à l'écran une galerie de personnages féminins souvent marqués par la souffrance, l'injustice sociale et l'oppression masculine. Ces rôles, qu'elle n'a cessé d'explorer et de réinventer au fil de sa carrière, l'ont sensibilisée à des problématiques profondément liées à la condition féminine dans le Japon de l'époque. La guerre, la pauvreté, la domination patriarcale, mais aussi la dignité et la force de volonté des femmes traversent ses interprétations et constituent un matériau précieux qui nourrira par la suite sa propre démarche de réalisatrice.

Son passage derrière la caméra, dans un milieu dominé par les hommes et où peu de femmes pouvaient accéder à une telle position, témoigne d'un geste à la fois audacieux et

profondément novateur. Là où ses rôles d'actrice la plaçaient souvent dans une position de victime, ses films ouvrent des perspectives nouvelles. Ils interrogent les possibilités d'émancipation. A travers des thèmes novateurs, elle élabore une manière propre de filmer et de donner à voir les femmes.

Kinuyo Tanaka ne s'est pas contentée de reproduire les figures féminines qu'elle avait incarnées, elle les a interrogées, prolongées, mais aussi réinventées, afin de donner aux spectatrices et spectateurs des images nouvelles de ce que pouvait être l'existence d'une femme dans le Japon de l'après-guerre.

La réalisatrice et actrice japonaise a également ouvert la voie à des réalisatrices contemporaines tel que Naomie Kawase, ou Chie Hayakawa.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages et articles sur Kinuyo Tanaka (actrice et réalisatrice)

ARMENDÁRIZ-HERNANDEZ Alejandra, « Tanaka Kinuyo, actor and director », *Sight and Sound*, octobre 2017, n° 49.

Cahiers du cinéma, août-septembre 1964, n° 158, Entretien avec Tanaka, p. 14-17.

DANIELLOU Simon, « L'actrice Kinuyo Tanaka vue et revue par des cinéastes masculins : collaboration émancipatrice ou domination patriarcale ? », dans *Jouer l'actrice de Katharine*

Hepburn à Juliette Binoche, sous la direction de Jean-Loup Bourget et Françoise Zamour, éditions de la Rue d'Ulm, 2022.

DRAY Nathalie, « Kinuyo Tanaka : femme caméra », *Libération*, 18 février 2022.

GONZALEZ-LOPEZ Irène, SMITH Michael, *Tanaka Kinuyo : Nation, Stardom and Female Subjectivity*, Edinburgh, University Press, 2017.

GOVAERS Hiroko, *Hommage à Kinuyo Tanaka, Comédienne et réalisatrice (1909-1977)*, Cinémathèque française, 1989.

ISHIWARI Osamu, *Actrices du cinéma japonais : Kinuyo Tanaka*, Japon, Wise Shuppan éditions, 2008.

JOHNSON William, « In search of a star Kinuyo Tanaka », *Film Comment*, volume 30, n° 1 (janvier 1994), p. 18- 25.

MCDONALD Keiko, « Married to Cinema: Actress and Filmmaker Kinuyo Tanaka (1909-1976) », *Asian Cinema Journal*, vol. 16, n°1, printemps/été 2005, p. 184-204.

MÉNDEZ Artur Lozano, « Repensando el autor en el cine japonés. La autoría femenina de Tanaka Kinuyo en *La luna se ha levantado* (1955) », in *El Japon contemporáneo : Una aproximación desde los estudios culturales*, Barcelone, Editions Bellaterra-Universitat Autònoma de Barcelona, 2017, p. 79-104.

TSUDA Naomi, *Kinuyo Tanaka, réalisatrice*, Kobe, Shimbun éditions, 2018.

VINCENT Pascal-Alex, *Kinuyo Tanaka. Réalisatrice de l'âge d'or du cinéma japonais*, Carlotta Films, 2022.

Sites internet

<https://jff.jp/f.go.jp/read/interview/imagica/> : interview des restaurateurs du film *La lune s'est levée* et de *Maternité éternelle*, 2021.

https://www.lemonde.fr/archives/article/2001/01/10/un-cinema-domine-par-les-femmes_4150402_1819218.html : article du monde sur les femmes par les réalisateurs, 2001.

Ouvrages et articles sur le cinéma japonais

ANDERSON Joseph L., RICHIE Donald, *The Japanese Film : Art and industry*. Princeton, Princeton University Press, 1959, réed. 1983.

CHOCRON Daniel, *Kenji Mizoguchi. Pour l'amour des femmes*, La Lucarne des écrivains, 2016.

HORI Ikari, "Yoru no onna tachi (1948): Male Complicity, Gender Equality and Democracy as Represented in an Immediate Postwar Japanese Film", dans *Verfilmte Trümmerlandschaften: Nachkriegserzählungen im internationalen Kino 1945–1949*, édité par Johannes Hürter et Tobias Hof, 167–182, Berlin et Boston : De Gruyter Oldenbourg, 2019.

OZU Yasujiro, *Carnet (1933-1963)*, traduits par Josiane Pinon-Kawatake, Carlotta Films, 2020.

PHILLIPS Alaister, STRINGER Julian (dir.), *Japanese Cinema : Texts and Contexts*, Londres/ New York, Routledge, 2007.

RAUGER Clément. "Shōchiku, sobre signature", *Cahiers du Cinéma*, n° 770, novembre 2021.

SIMSOLO Noël, *Kenji Mizoguchi*, Paris, *Cahiers du Cinéma*, Collection « Grands cinéastes », 2007.

TESSIER Max, MONVOISIN Frédéric, *Le cinéma japonais*, Paris, Armand Colin, 2018.

VINCENT Pascal-Alex, ENDO Tomuya, *L'âge d'or du cinéma japonais. Dictionnaire des acteurs et actrices*, Carlotta Films, 2018.

WADA-MARCIANO Mitsuyo, *Nippon Modern : Japanese Cinema of the 1920 and 1930s*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2008.

YODA Yoshikata, *Souvenirs de Kenji Mizoguchi*, préface de Jean Douchet, collection «Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 1997.

Autres références sur le cinéma

BREY Iris, *Le regard féminin : une révolution à l'écran*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2020.

BULLOCK Julia C., KANO Ayako, WELKE James (sous la direction de), *Rethinking Japanese feminisms*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2018.

BURDEAU Emmanuel, « Les aléas de l'indirect », dans *Hou Hsiao-hsien*, Jean-Michel Frodon (dir.), Paris, Cahiers du cinéma, 2005.

MULVEY Laura, « Visual Pleasure and narrative Cinema », in *Screen*, 1975, vol. 16, p. 6-18 (traduit en français partiellement en 1993 dans *Cinémaction*, puis intégralement sous le titre « Plaisir visuel et cinéma narratif » dans *Débordements* par Gabrielle Hardy, 20 février et 26 mars 2012).

« Une histoire des réalisatrices », *Cahiers du cinéma*, n° 757, juillet 2019.

Documentaires, podcast et conférences

BREJON Esther. « Kinuyo Tanaka, cinéaste éternelle », *Silence ! Elles tournent*. 43:27, 23 février 2022. Disponible sur <https://silence-elles-tournent.lepodcast.fr/kinuyo-tanaka-cineaste-eternelle>. Consulté le 15 avril 2022.

DOUCHET Jean dans “Jean Douchet présente l'amour de l'actrice Sumako de Kenji Mizoguchi”, institut Lumière, 12 mars 2008. Disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=LnGU4bsR01c>

VINCENT Pascal-Alex, *Kinuyo Tanaka : réalisatrice de l'âge d'or du cinéma japonais*, 2022, HD, couleur, 52 minutes. Carlotta.

ANNEXES

Liste des six films de Kinuyo Tanaka (dans l'ordre chronologique)

Lettre d'amour

Titre japonais: Koibumi

1953

Scénario : Keisuke Kinoshita d'après un roman de Fumio NIWA.

Acteurs : Yoshiko KUGA, Masayuki MORI, Jukichi UNO, Juzo DOSAN, Chieko SEKI, Shizue NATSUKAWA, Kyoko ANZAI, YUMI TAKANO

Musique : Ichiro SAITO

Film noir et blanc

La lune s'est levée

Titre japonais : Tsuki wa noborinu

1955

Scénario : Yasujiro OZU et Ryosuke SAITO

Acteurs : Chishu RYU, Shuji SANO, Hikaso YAMANE, Yoko SUGI, Mie KITAHARA, Ko MISHIMA, Shoji YASUI

Musique : Takanobu SAITO

Film noir et blanc

Maternité éternelle

Titre japonais : Chibusa yo eien nare

1955

Scénario : Sumie TANAKA

Acteurs: Yumeji TSUKIOKA, Mazayuki MORI, Ryoji HAYAMA, Yoko SUGI, Shiro OSAKA, Toru ABE, Ikuko KIMURO, Iroko KAWASAKI, Mieko TSUBOUCHI, Kinuyo TANAKA

Musique : Takanobu SAITO

Film noir et blanc

La princesse errante

Titre japonais: Ruten no ohi

1960

Scénario : Natto Wada

Acteurs : Machiko KYO, Eiji FUNAKOSHI, Atsuko KINDAICHI, Chieko HIGASIYAMA, Sadako SAWAMURA, Kuniko KIYAKE, Yuko YASHIO, Chishu RYU

Musique : Chuji KINOSHITA

Film en couleurs

La nuit des femmes

Titre japonais : onna bakari no yoru

1961

Scénario : Sumie TANAKA d'après le roman de Masako YANA

Acteurs : Chisako HARA, Akemi KITA, Yosuke NATSUKI, Sadako SAWAMURA, Chieko SEKI

Musique : Hikaru HAYASHI

Film en noir et blanc

Mademoiselle Ogin

Titre japonais : Ogin-sama

1962

Scénario : Masahige NARISAWA d'après une histoire originale de Toko KON

Acteurs : Ineko ARIMA, Tatsuya NAKADAI, Ganjiro NAKAMURA, Mielo TAKAMINE, Osamu TAKISAWA, Keiko KISHI

Musique : Hikari HAYASHI

Film en couleurs

Listes des films visionnés et cités dans le mémoire, par ordre alphabétique avec fiche technique sommaire

Amour de l'actrice Sumako (L')

Titre japonais : Joyu Sumako no koi

Réalisateur : Kenji Mizoguchi

Année de sortie : 1947

Scénario : Yoshikata Yoda d'après la pièce de Hideo Nagata, *Karumen Yukno* (Carmen est morte)

Principaux acteurs : Kinuyo Tanaka, Sō Yamamura, Eijiro Tono

Thème : rencontre du metteur en scène Shimamura qui monte *La maison de poupée* d'Ibsen et de l'actrice Sumako Matsui (morte en 1919).

Armée (L')

Titre japonais : Rikugun

Réalisateur : Keisuke Kinoshita (1912-1998)

Année de sortie : 1944

Scénario : adapté d'un roman par Tadao Ikeda

Principaux acteurs : Kinuyo Tanaka (Waka, épouse de Takagi), Chishu Ryu, Eijiro Tono

Thème : film de propagande commandé par l'armée ; chronique sur trois générations d'une famille de Kyūshū, ardente patriote et ses relations avec l'armée.

Les contes de la lune vague après la pluie (Les)

Titre japonais : Ugetsu monogatari

Réalisateur : Kenji Mizoguchi

Année de sortie : 1953

Scénario : adapté de deux nouvelles d'Akinari Ueda par Matsutaro Kawaguchi, Yoshikata Yoda

Principaux acteurs : Kinuyo Tanaka, Masayuki Mori, Machiko Kyo, Sakae Osawa

Thème : dans le Japon du XVI^e siècle ravagé par les guerres civiles, un potier et un paysan désirant l'un s'enrichir et l'autre devenir samouraï, quittent leur village et sacrifient à leurs rêves leurs épouses, vouées à des destins tragiques.

Docteur Kinuyo

Titre japonais : Joi Kinuyo Sensei

Réalisateur : Hirosama Nomura (1905-1979)

Année de sortie : 1937

Compagnie : Shōchiku

Scénario : Tadao Ikeda

Principaux acteurs : Kinuyo Tanaka, Mitsuko Higashiyama, Akio Isono, Shusuke Ken

Thème : comédie

Une femme dans le vent, voir *Une poule dans le vent*

Femme de l'ère Genroku (La)

Titre japonais : Genroku onna

Réalisateur : Hōtei Nomura (1880-1934)

Année de sortie : 1924

Principaux acteurs : petit rôle secondaire pour cette première apparition de Kinuyo Tanaka

Femmes de la nuit (Les)

Titre japonais : Yoru no onnatachi

Réalisateur : Kenji Mizoguchi

Année de sortie : 1948

Scénario : Yoshikata Yoda d'après un scénario original de Eijiro Hisaita

Principaux acteurs : Kinuyo Tanaka (Fusako Owada), Sanae Takasugi, Tomie Tsunoda

Thème : Fusako ayant découvert la liaison de sa soeur (prostituée) avec son amant, se livre elle-même à la prostitution

Femme de Naniwa (La)

Titre japonais : Naniwa onna

Réalisateur : Kenji Mizoguchi

Année de sortie : 1940

Film perdu

Femmes et voyous

Titre japonais : Hijosen no onna

Réalisateur : Yasujiro Ozu

Année de sortie : 1933

Scénario: Yasujiro Ozu et Takao Ikeda

Principaux acteurs : Kinuyo Tanaka (Tokiko), Joji Oka, Sumiko Mizokubo

Thème : film muet de yakusas (gangsters) avec la moderne Yokiko, dactylographe, qui fréquente des gangsters la nuit et rentre en rivalité avec la sœur d'un étudiant.

Flamme de mon amour

Titre japonais : Waga koi wa moeru

Réalisateur : Kenji Mizoguchi

Année de sortie : 1949

Scénario : adapté de Kogo Noda par Yoshikata Yoda et Kaneto Shindo

Principaux acteurs : Kinuyo Tanaka, Mitsuko Mito, Kuniko Miyake

Thème : à la fin du XIXe siècle, Eiko, qui a rejoint son ami étudiant à Tokyo, est convaincue par un membre du parti libéral Omoi et milite à ses côtés pour la libération des femmes.

Histoire de Kinuyo (L')

Titre japonais : Kinuyo Monogatari

Réalisateur : Heinosuke Gosho

Année de sortie : 1930

Principaux acteurs : Kinuyo Tanaka

Thème : film muet

Intendant Sansho (L')

Titre japonais: Sansho Dayu

Réalisateur : Kenji Mizogushi

Année de sortie : 1954

Scénario : adapté d'une nouvelle de Mori Ogai par Yoshikata Yoda, Fuji Yahiro

Principaux acteurs : Kinuyo Tanaka (Tamaki), Yoshiaki Hanayagi, Kyôko Kagawa, Eitaro Shindo,

Thème : légende médiévale poignante dans laquelle deux enfants nobles sont vendus comme esclaves, après la destitution de leur père, à l'intendant Sancho et séparés de leur mère

J'ai été diplômé mais...

Titre japonais : Daigaku wa deta keredo

Réalisateur : Yasujiro Ozu

Année de sortie : 1929

Scénario : Yoshio Aramaki et Hiroshi Shimizu

Principaux acteurs : Kinuyo Tanaka (Machiko Nomoto)

Thème : film muet partiellement conservé. Un jeune diplômé ne trouvant pas de travail, sa fiancée décide de travailler dans un bar.

J'ai été recalé mais...

Titre japonais : Rakudai wa shita keredo

Réalisateur : Yasujiro Ozu

Année de sortie : 1939

Scénario : Akira Fushimi

Principaux acteurs : Kinuyo Tanaka, Tatsuo Saito

Thème: un étudiant, aux prises avec les difficultés de la vie économique, décide de vivre aux crochets de ses parents.

Kinuyo no Hatsukoi

Réalisateur : Hiromasa Nomura

Année de sortie : 1940

Mon amie et mon épouse

Titre japonais : Madame To Nyobo

Réalisateur : Heinosuke Gosho

Année de sortie : 1931

Scénario : Akira Fushimi, Komatsu Kitamura

Principaux acteurs : Kinuyo Tanaka (Kinyo), Atsushi Watanabe,

Thème : premier film parlant de Gosho. Un dramaturge, dérangé par le bruit de sa voisine, fait sa connaissance, et découvre le jazz auprès de cette jeune femme moderne et américanisée.

Où sont les rêves de jeunesse ?

Titre japonais : Seishun no yume ima izuko ?

Réalisateur : Yasujiro Ozu

Année de sortie : 1932

Scénario : Kogo Noda

Principaux acteurs : Kinuyo Tanaka, Ureo Ogawa

Thème : un étudiant devient chef de l'entreprise familiale après le décès de son père, et y fait entrer ses camarades d'étude. Il tombe amoureux d'une serveuse de bar, déjà éprise d'un de ses amis.

Pour une épingle à cheveux

Titre japonais : Kansashi

Réalisateur : Hiroshi Shimizu

Année de sortie : 1941

Scénario : adapté d'une nouvelle de Masuji Ibuse par Yoshitomo Nagase

Thème : dans une station thermale, Nanmura se blesse sur une épingle à cheveux, et une idylle se noue avec la propriétaire venue s'excuser.

Principaux acteurs : Kinuyo Tanaka, Ryu Chishu, Tatsuo Saito

Rêves honteux

Titre japonais : Hazukashii yume

Réalisateur : Heinosuke Gosho

Année de sortie : 1924

Thème : film muet dans lequel Kinuyo Tanaka obtient pour la première fois le rôle principal?

Une femme de Tokyo

Titre japonais : Tokyo no onna

Réalisateur : Yasujiro Ozu

Année de sortie : 1933

Scénario : Tadao Ikeda, Kogo Noda

Principaux acteurs : Kinuyo Tanaka (Harue), Ureo Egawa, Yoshiko Okada

Thème : Rioichi découvre avec honte par sa fiancée que sa sœur se prostitue pour payer ses études.

Une femme dont on parle

Titre japonais : Uwasa no onna

Réalisateur : Kenji Mizoguchi

Année de sortie : 1954

Scénario : Yoshikata Yoda et Masashige Naruasawa

Principaux acteurs : Kinuyo Tanaka, Yoshiko Kuga

Thème : histoire de rivalité amoureuse entre une mère, patronne d'une maison de geishas, et sa fille dans un quartier de plaisir de Kyoto. Elles s'éprennent du même homme.

Une jeune fille pure

Titre japonais : Hakoiri musume

Réalisateur : Yasujirō Ozu

Année de sortie : 1935

Scénario : Tadao Ikeda, Kogo Noda

Principaux acteurs : Kinuyo Tanaka, Choko Ida

Thème : film muet perdu. Un homme veut marier sa fille, Oshige, docile, au fils d'un grossiste, alors qu'elle est éprise d'un jeune homme.

***Une poule dans le vent* (sorti en France sous le titre *Une femme dans le vent*)**

Titre japonais : Kase no naka no mendori

Réalisateur : Yasujirō Ozu

Année de sortie : 1948

Scénario : Yasujirō Ozu et Ryōsuke Saitō

Principaux acteurs : Kinuyo Tanaka, Shuji Sano

Thème : une couturière élève son fils en attendant le retour de son mari soldat. Lorsque son fils tombe malade, elle est contrainte de se prostituer.

Victoire des femmes (La)

Titre japonais : Josei no shori

Réalisateur : Kenji Mizoguchi

Année de sortie: 1946

Scénario : Kinuyo Tanaka (Hiroko Hosakawa), Kogo Noda, Kaneto Shindo

Principaux acteurs : Kinuyo Tanaka, Michiko Kuwano, Kappei Matsumoto

Thème : Hiroko, avocate, s'oppose dans un procès à son beau-frère procureur, qui avait fait condamner son fiancé pour ses idées libérales ; plaider féministe.

Vie d'Oharu, femme galante (La)

Titre japonais : Saikaku ichidai onna

Réalisateur : Kenji Mizoguchi

Année de sortie : 1952

Scénario : Yoshikata Yoda

Principaux acteurs : Kinuyo Tanaka

Thème : une vieille prostituée relate sa vie, comment, amoureuse d'un homme d'une caste inférieure, elle a été chassée de la capitale et a descendu les échelons de la société jusqu'à la prostitution. Lion d'argent à Venise en 1952.

Sur les pas de Kinuyo Tanaka



Musée Kinuyo Tanaka Bunkakan (Shimonoseki)



Intérieur du musée

Shimonoseki, préfecture de Yamaguchi



Tombe de Yasurō Ozu, Kamakura, préfecture de Kanagawa