

24 images

24 iMAGES

Kenji Mizoguchi Camera sublima

Édouard Vergnon

Number 121, Spring 2005

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/5092ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Vergnon, É. (2005). Review of [Kenji Mizoguchi : camera sublima]. *24 images*, (121), 42–43.

Kenji Mizoguchi

Camera sublima

par Édouard Vergnon

« Le beau n'est rien que le commencement du terrible », écrivait Rilke. Parce qu'il harmonise au maximum tous les moyens cinématographiques dont il dispose, le cinéma de Mizoguchi est incroyablement beau. Parce qu'il conduit toujours ses personnages vers un point culminant de souffrance, filmé comme acquis et inévitable, le cinéma de Mizoguchi n'en est pas moins terrible. Les deux coffrets DVD récemment édités chez Opening sont là pour le montrer. On ose à peine le dire, mais (re)voir ainsi ces neuf chefs-d'œuvre (réalisés entre 1951 et 1956, date de sa mort) laisse sans voix et la gorge bien serrée. Le cinéaste terrasse patiemment et les personnages et les spectateurs que nous sommes, plus qu'il ne foudroie (on aurait alors un répit entre deux éclairs, ce qui n'est jamais le cas). Ce serait une tactique de la noyade ou de l'étouffement, mais jamais du revolver.

« Enfant, c'est ici que je rêve », confie Mohei à Osan, tandis qu'ils se sont réfugiés dans une étable et se savent condamnés. A-t-on jamais entendu phrase plus tendre dans un film de Mizoguchi ? Ainsi glissée à la toute fin du film, cette petite phrase reste absolument tragique (elle aurait dû être murmurée lors d'une nuit de noces, et laisse entrevoir le couple merveilleux qu'ils auraient pu être) et bouleversante car il s'en dégage *malgré tout* une douceur tout à fait inhabituelle chez Mizoguchi. Quelques heures plus tard, comme le titre du film l'indique, les deux amants seront crucifiés, sans avoir jamais eu ces cinq minutes de bonheur que tout autre cinéaste leur aurait données. On imaginerait bien les héroïnes vieillissantes des films de Mizoguchi pouvoir confier à leur tour, si la mort ne les avait déjà emportées, « adulte, c'est partout que je souffrais ». Viols, trahisons, lâchetés, pendaisons, suicides, prostitutions, rien en effet qui n'adoucisât leur vie, pas même le souvenir de jours heureux. Héroïnes, car comme l'écrivait Jacques Lourcelles dans son dictionnaire des films, « pour Mizoguchi, seule la femme peut faire l'expérience extrême de

la tragédie ». Cette figure suppliciée de la femme ne se retrouvera que chez Bresson (la petite Mouchette qui se suicide, rendue aux dieux par Monteverdi, est une O'Haru des provinces françaises).

Rêver, les vrais enfants des films de Mizoguchi n'auront même pas cette chance. Orphelins (*Les contes de la lune vague après la pluie*, *Mademoiselle Oyu*, *La vie d'O'Haru femme galante*), orphelins et esclaves (*L'intendant Shanso*), meurtris de filiation douloureuse et incertaine (*La rue de la honte*, *Le héros sacrilège*), ils n'auront de cesse de pleurer leurs parents, comme leurs parents n'auront de cesse de les pleurer. Les scènes de retrouvailles des films de Mizoguchi sont déchirantes. Poussées à bout par la mise en scène (à la vitesse inouïe d'un inexorable destin, la flèche du réel s'en ira toujours transpercer à mi-film le tout dernier ballon gonflé d'espérance), elles ont quelque chose d'insoutenable : qu'il s'agisse des retrouvailles de la vieille mère aveugle et de son fils dans *L'intendant Sansho*, de cette pauvre O'Haru qui court en secret derrière son fils, ou de la rencontre de Yumeko et de sa mère prostituée dans *La rue de la honte*, Mizoguchi n'a de cesse de filmer le « trop tard » plutôt que le « maintenant, nous sommes sauvés ». Le plan-séquence devient alors la meilleure façon de faire gémir les personnages, la plus implacable et la plus longue. Même la scène fausement heureuse de *L'impératrice Yang Kwei-Fei* est un leurre. Le jour de la fête du Jogen, Yang Kwei-Fei propose à l'empereur de s'échapper du palais impérial et de se mêler à la foule. Ils s'y mêleront et riront de leurs enfantillages. Mais c'est un flashback, un souvenir. La scène dit moins le bonheur en train de se construire qu'elle n'accentue l'atroce dénouement final (la perte de la bien-aimée au pied d'une potence). Quelles sont les racines de cette souffrance ? La vie même du cinéaste ? Il est difficile de le dire même si, dans son ouvrage consacré à Mizoguchi (*De la révolte aux songes*), Daniel Serceau rapporte plusieurs faits troublants.



L'intendant Shanso.



Les contes de la lune vague après la pluie.

Né le 16 mai 1898 à Tokyo dans une famille très pauvre, Mizoguchi avait une sœur, de sept ans son aînée. À l'âge de 14 ans, elle fut vendue par son père à une maison de geishas, puis rachetée par un riche Japonais. Mizoguchi vécut ensuite à ses crochets tout en méprisant la conduite de son père et la sienne. Quelques années plus tard, une fois marié, Mizoguchi a vu sa femme devenir folle et il semble qu'il s'en soit senti coupable. Enfin, en 1925, alors qu'il partageait sa vie avec une geisha, cette dernière lui lacéra le dos avec un rasoir au cours d'une dispute. Lors de son procès, Mizoguchi témoigna pourtant en sa faveur. À défaut d'expliquer la noirceur des sujets, ces quelques faits peuvent éclairer l'empathie profonde du cinéaste pour ses personnages féminins.

Ces femmes ne nous sont pas étrangères, car l'art de Mizoguchi consiste à nous rendre proches et universelles des destinées lointaines (qui plus est, souvent d'un autre temps). Il est à l'œuvre dès les premières images de ses films, lorsque le cinéaste décide de nous relier d'emblée à ses personnages par une appréhension cosmique de la nature (les célèbres panoramiques latéraux qui ouvrent la plupart de ses films). Et il n'est pas jusque dans la façon d'éclairer les lacs et les forêts, de faire monter le jour ou tomber la

nuit, de placer des couleurs de soierie qui ne cherche à nous raccorder (par le truchement d'une évocation universelle) au récit.

L'autre singularité frappante de la mise en scène de Mizoguchi tient à la disposition des personnages dans le plan (le plan chez Mizoguchi n'est jamais un cadre, mais toujours une fenêtre, car c'est bien la source lumineuse qui structure la scène). Au plus près de leurs souffrances, le spectateur reste en revanche assez loin de leurs corps. Lorsque O'Haru se voit autorisée à apercevoir son fils, la scène n'est entrecoupée d'aucun gros plan de son visage (miracle de cette mise en scène, car on jurerait pourtant l'avoir vu). Cet éloignement des corps au plus fort du drame, comme s'ils étaient emportés dans le courant du travelling (en témoignent le meurtre quasi hors champ de la mère dans *Les contes de la lune vague après la pluie* et ces scènes fréquentes où les enfants sont arrachés à leurs parents sur le bord des rives), vrille littéralement l'impuissance des personnages à l'écran. Sans le secours du montage, nous l'éprouvons en outre dans son exténuante durée. Ce parti pris de la dis-

tance physique tranche avec celui plus fréquemment adopté par d'autres grands cinéastes. Satyajit Ray, Bergman ou Ford, pour ne citer qu'eux, usaient en effet de la dynamique des gros plans pour accentuer les scènes dramatiques de leurs films. Le surgissement soudain des gros plans de visages, voire leur succession musicale (le Ford de *The Grapes of Wrath*, de *My Darling Clementine* et de *Wagonmaster*), donnait *a contrario* aux personnages toujours une chance de s'en sortir. Ozu préférait quant à lui jouer de la frontalité serrée du cadre pour intensifier les joutes verbales de ses acteurs et créer un imperceptible crescendo. Mizoguchi mise au contraire sur l'éloignement et le charriage des personnages dans le courant du film pour mieux les garrotter et les conduire au supplice. Cet art de la distanciation culmine dès qu'il s'agit de filmer la mort sans véritablement la montrer : mort de la mère dans *Les contes de la lune vague après la pluie*, ronds dans l'eau pour évoquer le suicide de la sœur dans *L'intendant Shanso*, mules et bijoux à terre avant la pendaison de *L'impératrice Yang Kwei-Fei*.

Dans un entretien paru en 1978 dans les *Cahiers du cinéma*, le chef opérateur Kazuo Miyagawa définissait ainsi l'art de celui avec qui il avait si souvent collaboré : « Mizoguchi ne voulait pas couper le plan au moment où il avait réussi à monter chacun à un point de tension extrême. Non seulement les acteurs, mais tous les techniciens, tous les machinistes étaient tendus comme un seul homme. S'il y a un point caractéristique chez Mizoguchi, c'est cette tension et sa prolongation ». On ne saurait mieux dire. En écho, cette phrase de Cézanne : « À chaque touche, je risque ma vie ». À chaque plan-séquence, Mizoguchi semble lui aussi risquer sa vie, c'est-à-dire tout accorder, tout miser sur une même note. L'harmonie alors est totale et parce qu'elle est totale, elle semble en même temps ne tenir qu'à un fil. Évoquons au hasard les deux flash-back du *Héros sacrilège*. En faisant marcher d'un même pas caméra, personnages, dramaturgie, musique et décor, ces scènes, parmi les plus ensorcelantes de toute l'œuvre du cinéaste, ont une foulée qu'il faut bien qualifier de sublime. Telle est la foulée de ces neuf films. ㊦



Une des singularités frappantes de la mise en scène de Mizoguchi tient à la disposition des personnages dans le plan. Au plus près de leurs souffrances, le spectateur reste en revanche assez loin de leurs corps. *Les contes de la lune vague après la pluie*.