

Galeshka Moravioff présente

KENJI MIZOGUCHI



UNE
FEMME
DONT ON PARLE

UWASA NO ONNA

VERSION RESTAURÉE HAUTE DÉFINITION



www.films-sans-frontieres.fr

AU CINÉMA LE 22 FÉVRIER 2017

Galeshka Moravioff présente

UNE FEMME DONT ON PARLE

(Uwasa no onna - 1954)

**UN CHEF-D'ŒUVRE DE
KENJI MIZOGUCHI**

INVISIBLE EN SALLES DEPUIS 20 ANS !

AU CINÉMA EN VERSION RESTAURÉE

**Avec Kinuyo Tanaka, Tomoemon Otani,
Yoshiko Kuga, Eitarō Shindō**

SORTIE LE 22 FÉVRIER 2017

Japon - 1954 - DCP 2K - Noir & Blanc - VOSTF - 1.37 - Son mono
Durée : 84 min - Visa N°77238

www.films-sans-frontieres.com/une-femme-dont-on-parle/

**Presse et distribution
FILMS SANS FRONTIERES
Christophe CALMELS
70, bd Sébastopol - 75003 Paris
Tel : 01 42 77 01 24 / 06 03 32 59 66
Fax : 01 42 77 42 66
Email : distrib@films-sans-frontieres.fr**



UNE FEMME DONT ON PARLE

SYNOPSIS

Dans un quartier chaud de Kyoto, Hatsuko dirige une maison de geishas. Sa fille, Yukiko, étudie la musique à Tokyo. Celle-ci tente de se suicider après un échec sentimental. Sa mère décide de la reprendre chez elle bien que sa fille déplore son métier. Yukiko tombe amoureuse du médecin qui la soigne, ignorant qu'il est l'amant de sa mère...



ANALYSE ET CRITIQUE

Prenez Ophuls et Lang, et vous aurez Mizoguchi : la souffrance féminine enserrée dans un étau. Comme le sceau de la douleur, un coin triangulaire s'enfonce dans l'image, coupant toute échappée ; cette géométrie du désespoir dessine un destin. Mizoguchi traite, dans ce film, d'une situation racinienne : les tourments d'une femme amoureuse d'un homme plus jeune qu'elle, qui se met à regarder sa fille. Rien de théorique dans cette mise en scène frémissante et tendue, fluide et acérée, subtile et impérieuse. Chez Mizoguchi, le souci de vérité n'entrave pas l'imagination. Sans juger ses personnages, le cinéaste exacerbe leurs rapports. Clarté et intensité conjuguent leurs pouvoirs.

Philippe Roger, Télérama



A travers ce portrait d'une maison de geishas, Mizoguchi présente un panorama des différentes façons d'aimer et de leurs conséquences douloureuses. Un même constat : celui de l'impossible bonheur et de l'impossibilité pour la femme de sortir de sa condition. Une condition que l'homme, dans son égoïsme effréné, lui impose et que la femme s'impose par sa faiblesse sentimentale et sa traditionnelle soumission. Un autre constat apparaît : celui de l'éternel pouvoir de l'argent qui emprisonne l'être humain. Les échecs sentimentaux de Yukiko et de sa mère vont les

rapprocher dans une même réalité, la souffrance. Ce destin implacable fait que la femme en arrive toujours au même point. La fin du film rejoint le début tant par ce qui concerne le fond (le fatalisme de la prostitution) que par ce qui touche la forme cinématographique (même position de la caméra, même cadre, même éclairage).

Le Guide des Films, Jean Tulard



Une femme dont on parle décrit l'évolution psychologique d'une jeune fille qui cherche à prendre position dans le monde. Contrariée dans la jouissance de ses privilèges, elle le refusera violemment avant de s'y intégrer. Elle gèrera ce qui lui répugnait au départ.

Mizoguchi traite une autre facette de son problème de toujours : le rapport du sujet à un monde extérieur qu'il ne peut pas rejeter dans sa nature profonde. Mais il ne se répète pas. Abordant une situation spécifique, l'analyse et sa résolution le sont également. Après l'acceptation du monde sur le mode de la réserve intérieure (*La Vie d'O'Haru femme galante*, *Les Musiciens de Gion*) avant sa transformation révolutionnaire (*Le Héros sacrilège*), Mizoguchi avance une autre modalité existentielle, elle aussi marquée par la relativité. En l'absence de toute espérance d'une transformation du cadre sociopolitique, l'acceptation, par le sujet, d'un rôle et d'un ordre du monde dont il souhaite pourtant l'abolition, Yukiko, la jeune héroïne, s'oppose à la prostitution comme à un mal radical mais se substitue à sa mère dans la gestion d'un bordel. Conclusion déplaisante, aux antipodes de toute morale idéaliste, et qui n'entérine que la situation la plus banale qui soit.

Dans *Une femme dont on parle*, Mizoguchi met en scène avec une exceptionnelle clarté la tendance décisive de tous ses personnages. Soit le désir de conformer le monde à sa volonté, volonté que Mizoguchi désigne comme passagère et en cela illusoire. Tel est le paradoxe. Ce désir qui, à bien des égards, paraissait absolu se verra au contraire déstabilisé. S'initiant de l'existence, nécessairement dans la contradiction et la modulation de ses idéaux primitifs, Yukiko apprendra à vivre dans un monde partagé, où l'objet de son désir comme son contraire doivent être également produits et acceptés.

Plus que tout autre, *Une femme dont on parle* montre combien les films de Mizoguchi ne visent aucunement à la définition d'une morale « en soi », porteuse d'un certain degré d'exemplarité. La vérité et l'erreur, le juste et le faux, le « bien » et le « mal », l'illusion et la clairvoyance demeurant indissociables, Yukiko résout son conflit immédiat. Une seconde fois, elle conçoit le mirage de l'amour comme une vaste tromperie où se réfléchit l'indignité des hommes. Pour ne plus souffrir, elle supprime toute relation de dépendance. Elle vivra sans amour, où se contentera de la forme de sublimation que lui offre sa fonction dans le magasin de sa mère. Elle impose à celle-ci la même économie libidinale, soit, pratiquement, la maladie dans l'attente de la mort. A son insu, elle se prépare un même avenir.

Dans *Une femme dont on parle* comme dans *L'Intendant Sansho*, il faut que le besoin d'amour parvienne à s'exercer socialement pour que l'existence, c'est-à-dire la révolte contre ce qui est, trouve son assise. Tout résulte toujours de la coïncidence des contraires ; affirmation et négation vont de pair.

Mizoguchi : de la révolte aux songes, Daniel Serceau (Les Editions du Cerf)



Connu avant tout pour une scène fameuse où une paire de ciseaux se transforme en arme blanche, ce Mizoguchi dernière époque, à la virtuosité sèche et sans fioritures, est un chef-d'œuvre imparable et cinglant.

1954 est une année particulièrement faste dans la dernière période de la carrière de Kenji Mizoguchi : trois films, trois chefs d'oeuvres. *Une femme dont on parle*, drame contemporain à l'écriture sèche et sans fioritures, est moins connu que les deux opulents (et sublimes) films en costumes entre lesquels il s'insère : *L'intendant Sansho* (Lion d'argent à Venise en 1954) et *Les amants crucifiés* (Lion d'argent 1955). Mais il ne leur est en rien inférieur, même s'il revêt une apparence plus modeste. La présence au générique des noms de Yoshikata Yoda, scénariste attiré du cinéaste et du grand chef opérateur Kazuo Miyagawa suffit d'ailleurs pour attester qu'il ne s'agit en rien d'un intermède mineur.



Situé dans les quartiers de plaisirs, c'est à dire de la prostitution, comme *Les soeurs de Gion* (1936), *Les femmes de la nuit* (1948), *Les Musiciens de Gion* (1953) ou *La rue de la honte* (1956), le film décrit cet univers avec une richesse de détails et une acuité documentaire impressionnantes et dénonce avec virulence le sort réservé aux femmes dans la société japonaise au travers de l'histoire d'une tenancière de maison de geishas et de sa fille, élevée loin de ce monde. Vue précédemment chez Naruse (*Haru no mezame - l'éveil du printemps* en 1947) ou Kurosawa (l'intransigeante Ayako de *Hakuchi - l'idiot* en 1951), Yoshiko Kuga, avec ses cheveux courts, sa spontanéité et son allure décidée, fait de Yukiko, la fille, une jeune femme moderne, entière, révoltée contre cette forme d'esclavagisme et contre la veulerie des hommes en général. La scène où, ayant découvert le double jeu de celui en qui elle avait placé sa

confiance, elle se saisit d'une paire de ciseaux est justement célèbre. Son impact repose sur le jeu de l'actrice, dont le visage ne laisse transparaître aucune émotion, et plus encore sur le sens imparable de la mise en scène qui parvient à nous faire *voir*, dans l'ellipse, un passage à l'acte qui, en fait, sera évité.

Car, après 32 ans de carrière et quelques 80 films, l'art de Mizoguchi atteint ici des sommets de virtuosité (presque) invisible, entièrement tendue vers la perception de situations inscrites très exactement dans leur dimension spatiale et temporelle. Le sens n'est plus que très accessoirement à la charge des dialogues ou des expressions des acteurs mais se dégage, dans sa violence brute et irréductible au langage, de la scénographie, des mouvements de caméra, des déplacements dans le champ, des coupes sèches et du jeu subtil entre le montré et le caché.

Une scène, entre autres, est exemplaire de ce sens très sûr de la chorégraphie jamais gratuite, totalement au service de la précipitation de l'acmé dramatique et reposant en grande partie sur un maniement exemplaire de la profondeur de champ : celle où la mère, Hatsuko, surprend son amant et sa fille après être sortie de la salle pendant une représentation de Nô (elle ne supportait pas le spectacle d'une vieille femme ridiculisée parce qu'éprise d'un homme plus jeune). Tout s'organise ici autour d'une cloison séparant en deux l'espace du foyer. Même lorsque Hatsuko n'apparaît pas à l'image, cachée derrière la cloison, c'est vers elle que tout converge, mieux, c'est elle que nous voyons.

L'immense Kinuyo Tanaka, qui tournait avec Mizoguchi pour la quatorzième fois, est encore une fois sublime dans le rôle de cette femme d'affaires sans états d'âmes que sa passion pour le jeune médecin met en crise. Mais toutes les figures féminines font l'objet d'une attention affectueuse, chacune des geishas titubantes sur leurs hautes semelles en bois et engoncées dans leur tenue d'apparat étant soigneusement caractérisée et individualisée.

Quant aux hommes, troupeau brutal et vulgaire, ils sont franchement antipathiques. Les seuls à bénéficier d'une caractérisation un peu poussée sont le riche commerçant, autorité du quartier et soupirant de Hatsuko (Eitarô Shintô, autre familier de l'univers de Mizoguchi), et le médecin-gigolo, velléitaire, lâche et (involontairement) manipulateur. Tomoemeon Ôtani (quatrième du nom), fameux acteur de kabuki et interprète, pour Naruse, d'Okuni, le domestique dévoué et amoureux transi de sa maîtresse dans *Okuni et Gohei* (1952), donne néanmoins au personnage une fragilité bienvenue.

Bref : du très grand Mizoguchi à voir et à revoir sans modération pour vérifier encore et encore que c'est quand même lui le plus grand.

Claude Rieffe, À voir à lire



«Kenji Mizoguchi s'est fait le chantre des femmes d'origine modeste, aux manières vulgaires, modernes en apparence mais qui, dans le fond, ne parviennent pas à se libérer des contraintes féodales de la société traditionnelle.»

Tadao Sato, Le cinéma japonais (Ed. du Centre Pompidou)

KENJI MIZOGUCHI

(1898 - 1956)



Enfance et formation

Mizoguchi est né le 16 mai 1898 à Tokyo, dans le quartier populaire de Bunkyo-Hongo. Son père, Zentaro, est menuisier-charpentier. Sa mère, Masa, est d'une famille modeste d'herboristes. Il a une sœur, Suzu, de sept ans son aînée, puis un frère, Yoshio, mort de manière prématurée. En 1904, au début de la guerre contre la Russie, son père se lance dans une entreprise commerciale, espérant ainsi sortir de la pauvreté : la fabrication de manteaux en caoutchouc pour l'armée japonaise. Quand il est prêt à les commercialiser, la guerre est terminée et il fait faillite. Yoda, l'ami scénariste de nombre de ses films, raconte cet épisode.

La famille doit s'installer dans un quartier encore plus populaire, Asakusa, près du temple de Senso-ji, fréquenté par les petits commerçants, les acteurs d'un théâtre voisin et les geishas. C'est dans ce quartier que Kenji fréquente l'école primaire. Son camarade de classe, Matsutaro Kawaguchi, est devenu un auteur de renom : adapté pour le cinéma, un de ses romans, *L'Arbre de l'amour*, a été un des grands succès du cinéma japonais. Mizoguchi avoue ne pas avoir été un bon élève. Il préférerait fréquenter le parc d'Asakusa, les théâtres et les cinémas, où il a appris son métier.

Le sort de sa sœur, Suzu est bien différent. À l'âge de 14 ans, elle a été vendue à une maison de geishas après la faillite du père. Mizoguchi en a toujours voulu à ce dernier. Ce drame familial a cependant été une source d'inspiration pour certains de ses films (par exemple *Les Musiciens de Gion*). Finalement, un riche aristocrate s'éprend de la jeune fille et l'épouse. Suzu a toujours aidé les siens.

À cause de la pauvreté de la famille, Kenji ne fait pas d'études. En 1913, grâce à l'aide apportée par sa sœur, il entre comme apprenti chez un fabricant de yukata (kimonos légers), dont il dessine les modèles. Il développe un goût certain pour le dessin et fréquente l'institut Aoibashi, dirigé par Seiki Kuroda, le peintre qui fait connaître l'impressionnisme au Japon. C'est aussi l'époque où il découvre la littérature japonaise et occidentale (Maupassant, Tolstoï, Zola, entre autres).

Quand sa mère meurt en 1915, Mizoguchi, atteint depuis plusieurs années de rhumatismes, se rend à Kobe sur les conseils de sa sœur. Il y travaille pour un journal. C'est une période importante de sa vie, car ses centres d'intérêt commencent à prendre forme. Il fonde un cercle littéraire, publie des poèmes et entre en contact avec le « Gandhi japonais », Toyohiko Kagawa, organisateur d'un mouvement qui s'inspire à la fois du christianisme et du socialisme.

En 1918, nostalgique de Tokyo, il quitte Kobe. Il connaît alors une période d'incertitude. C'est à cette époque qu'un ancien camarade d'école lui fait rencontrer Tadashi Tomioka, acteur des studios Nikkatsu, l'une des plus anciennes compagnies de cinéma

du Japon. Ce dernier le présente à un réalisateur (Osamu Wakayama), et très rapidement Mizoguchi devient assistant réalisateur. Nous sommes en juin 1920.

Les années Nikkatsu (1921-1932)

L'industrie cinématographique japonaise n'est pas encore très développée. Elle est dominée par deux compagnies, la Nikkatsu et la Kokkatsu. La première a une production culturelle traditionnelle fondée sur un style simple : plans moyens filmés en continu, de façon à réduire le montage au maximum. Sous l'influence du cinéma américain, d'autres compagnies voient le jour et cherchent à introduire un peu de modernité. Elles engagent des actrices (auparavant les hommes tenaient tous les rôles) et, au début des années 30, elles ne font plus appel aux benshi (personnes qui racontaient l'histoire dans les salles). Cette décennie voit donc une profonde transformation du cinéma japonais.

En octobre 1922, Mizoguchi entre dans l'équipe de Eizo Tanaka, qui cherche à tout prix à moderniser l'esprit de la Nikkatsu. Certains réalisateurs importants la quittent. C'est dans ce contexte que Tanaka propose à la direction de confier à Mizoguchi la réalisation du film *Le jour où revit l'amour*, librement inspiré de *Résurrection* de Tolstoï. Le film a pour sujet un thème que Mizoguchi reprendra dans nombre de ses œuvres (comme dans *Les Contes de la lune vague après la pluie* : un homme doit expier une faute commise envers une femme. La censure impose de couper certaines scènes de révolte paysanne en l'accusant de soutenir une idéologie prolétarienne).

Il ne reste que deux films parmi les quarante-sept réalisés par Mizoguchi pour la Nikkatsu, *Chanson du pays natal* (1925) et *Le Pays natal* (1930), plus quelques fragments (une vingtaine de minutes) de son premier film parlant, *La Marche de Tokyo* (1929). La grande majorité des films de cette époque sont des mélodrames adaptés d'œuvres littéraires ou de pièces de théâtre. Ils privilégient des histoires sur le monde de la petite bourgeoisie, commerçants et artisans modestes. Ils évoquent l'atmosphère des quartiers populaires de l'époque et développent de tragiques histoires d'amour de personnages féminins : filles mères, épouses, amantes, geishas. Notons qu'un nombre non négligeable de ces films sont inspirés de la littérature étrangère.

1923 est aussi l'année du tragique tremblement de terre (1er septembre) qui détruit une grande partie de Tokyo, faisant plus de 100 000 morts. L'activité de la Nikkatsu est transférée à Kyoto, qui devient du coup le Hollywood japonais. Après une adaptation difficile à cette nouvelle réalité, Mizoguchi finit par s'habituer au climat plus détendu de l'ancienne capitale, au point d'y rester, presque en permanence, jusqu'à la fin de sa vie.

Grâce à ses premiers films, il devient l'une des chevilles ouvrières du renouveau de la Nikkatsu. L'arrivée aux studios d'un des rénovateurs du théâtre japonais, Minoru Murata, influence quelques films de Mizoguchi. Homme de droite, Murata l'amène à traiter des sujets imprégnés par le climat nationaliste qui se développe dans le pays.

Le 29 mai 1925 se produit un drame dans la vie de Mizoguchi. Quelques mois plus tôt, il a eu le coup de foudre pour une « employée » de club de nuit, Yuriko Ichijo. Elle abandonne le club et s'installe chez lui. Ils ont des rapports tumultueux, car Yuriko accepte mal que Mizoguchi passe de nombreuses soirées dans les clubs de la ville. Le soir du 29 mai, une querelle plus violente, causée semble-t-il par la décision de Mizoguchi de rompre avec elle, se termine par des coups de couteau de son amante. L'incident fait la une des journaux, et la direction de la Nikkatsu suspend le réalisateur pour quelques mois. Cette histoire semble avoir fortement marqué Mizoguchi. Il

reprend son travail avec une énergie renouvelée, devient encore plus perfectionniste, et ses personnages féminins se chargent d'une force que dissimule mal le masque délicat de leur visage.

En août 1926, il épouse Chieko Saga, une danseuse de music-hall. Mizoguchi fait alors une rencontre décisive, Fusao Hayashi, un écrivain de littérature prolétarienne qui se donne comme objectif l'amélioration des conditions de vie de la classe ouvrière. Ce courant se retrouve dans un certain nombre de films japonais comme *La Marche de Tokyo* ou *La Symphonie d'une grande ville*, tous deux réalisés par Mizoguchi en 1929. Le style de Mizoguchi s'affirme, avec ses plans longs, la profondeur de champ, qui permet deux niveaux de regard, le travail sur les ombres, le hors-champ, les mouvements de caméra.

Les années de transition

En 1932, il quitte la Nikkatsu et obtient un contrat plus avantageux avec une jeune maison de production, la Shinko Kinema, pour laquelle il réalise quatre films en deux ans, dont *La Fête de Gion* (1933). Il traite aussi avec la Shochiku, mais finit par opter pour une troisième solution : en 1934, avec son ami producteur Masaichi Nagata, il participe à la fondation d'une maison de production, la Daiichi Eiga, à Kyoto. Ces deux années constituent un tournant dans l'histoire du Japon. En 1932, les militaires prennent le pouvoir, marquant ainsi un virage à droite pour le pays. C'est aussi l'année de la conquête de la Mandchourie. En 1933, le Japon se retire de la Société des Nations.

Ce sont les années où le cinéma sonore se développe. Il cesse d'être artisanal, se modernise, et la chaîne production-distribution-exploitation s'inverse, donnant un rôle prépondérant à des hommes d'affaires sans lien avec le cinéma. Ils prennent la direction de la Nikkatsu. Ce renversement, qui limite la liberté des réalisateurs, explique la fondation de la Daiichi. En mars 1935, Mizoguchi rencontre le scénariste Yoshikata Yoda, qui devient son collaborateur le plus fidèle. Mizoguchi lui propose d'adapter un roman de Saburô Okada dont l'action se situe à Osaka. Leur collaboration se révèle fructueuse et, dès 1936, le film *Naniwa Hika (L'Élégie d'Osaka)* obtient un succès critique, bien que la censure conduise le distributeur à se contenter d'une sortie prudente. La même année, *Les Sœurs de Gion* connaît aussi un succès public. Ces deux films devaient faire partie d'une trilogie de réalisme social. Le troisième volet n'a pas abouti à cause de la faillite de la Daiichi. Les thèmes majeurs de l'œuvre de Mizoguchi sont alors en place, en particulier son attention sur la femme victime d'une société patriarcale tout entière dominée par l'argent.

En 1937, Mizoguchi collabore avec la Shinko, pour laquelle il tourne *L'Impasse de l'amour et de la haine*. Puis il refuse une proposition de la Toho, nouvelle maison de production dont les critères de rationalisation lui font craindre de ne pas avoir la liberté de création à laquelle il aspire. La fin de la Nikkatsu, absorbée par la Shochiku, est un exemple de concentration favorisée par le pouvoir afin de mieux contrôler l'industrie cinématographique.

Avec le début de la guerre sino-japonaise, les conditions de travail des cinéastes japonais deviennent de plus en plus difficiles. En juillet 1938, le gouvernement incite le cinéma à se détourner des thèmes individualistes, des comportements occidentaux, pour privilégier la tradition familiale, le respect de l'autorité, l'esprit de sacrifice, au nom des exigences de la nation. La censure se fait plus pesante dès l'écriture de

scénario. Mizoguchi lui-même est contraint de tourner un film qui exalte le patriotisme, *Roei no Uta* (1938).

En 1939, il passe à la Shochiku, pour laquelle il réalise une trilogie consacrée à la vie des acteurs de théâtre. Certains considèrent ces films comme une « évasion » par rapport aux pressions officielles. Le premier est un des sommets de l'œuvre de Mizoguchi : *Les Contes des chrysanthèmes tardifs*. Les deux autres, *La Femme d'Osaka*, *La Vie d'un acteur*, sont perdus.

L'entrée en guerre du Japon avec le bombardement de Pearl Harbor, le 7 décembre 1941, accentue le contrôle de l'État sur le monde du cinéma. Si un studio refuse de se soumettre aux règles de la censure, il peut être fermé et tout son personnel envoyé au front. C'est dans ce contexte qu'en 1941 la Shochiku lui propose d'adapter un grand classique, *Les 47 Rônins*. Cette œuvre a fait l'objet de multiples versions cinématographiques. Celle de Mizoguchi, sortie en 1942, est la meilleure.

Pendant ces années, Mizoguchi assume des responsabilités officielles. En 1939, il est membre du Conseil du cinéma ; en 1940, il devient président de l'Association des réalisateurs, ce qui lui permet de participer ès qualités aux célébrations du 2600^e anniversaire de la fondation de l'Empire du Japon. En 1942, il est directeur de l'Association du cinéma japonais.

Pendant le tournage des *47 Rônins*, un grave événement survient dans la vie privée de Mizoguchi : la maladie mentale de sa femme. Personne sur le plateau n'est au courant, ce qui selon Yoda montre à quel point Mizoguchi était un travailleur infatigable. À cause de ce drame, son beau-frère s'enrôle dans l'armée, et il meurt à la guerre. Mizoguchi s'est toujours occupé des deux enfants qu'il laissait et de sa veuve.

L'après-guerre et la consécration

Après la défaite, avec l'occupation américaine, le cinéma japonais doit abandonner tout ce qui valorise la tradition féodale (les films historiques, appelés « jidaigeki ») et se tourner vers des sujets à caractère démocratique exaltant la place de l'individu, le rôle de la femme dans la société, critiquant l'autoritarisme, le fascisme. Les Américains favorisent aussi la mise en place de syndicats dans toutes les branches du cinéma.

L'après-guerre s'ouvre pour Mizoguchi par un film sur la libération de la femme (*La Victoire des femmes*, 1946, écrit par Kaneto Shindo) et un deuxième, la même année (*Cinq femmes autour d'Utamaro*), qui, à bien des égards, constitue un « autoportrait » du cinéaste en artiste. C'est en même temps une admirable réflexion sur la place de l'artiste dans la société, son rapport à la création et ses relations avec les femmes. À partir de ce film, la carrière de Mizoguchi est jalonnée de chefs-d'œuvre.

Pendant les dernières années de l'occupation militaire américaine, il réalise trois films adaptés de grands romans du XIX^e siècle. Leur sujet est centré sur des femmes déchirées entre leurs sentiments, leurs désirs et les obligations morales et sociales. Ce sont *Le Destin de Madame Yuki* (1950), *Miss Oyu* et *La Dame de Musahino* (1951). En 1950, il abandonne la Shochiku pour la Shintoho, puis, en 1951, il rejoint la Daei, pour laquelle il réalise presque tous ses films jusqu'à sa mort, à l'exception de *La Dame de Musahino* et *La Vie d'Oharu, femme galante* (1952), produits par la Toho.

La Vie de O-Haru, femme galante remporte le prix de la mise en scène à la Mostra de Venise. Ce fut alors le début d'une consécration internationale. Il fut adulé par la critique française, voyageant aux Etats-Unis et en Europe. Reconnu internationalement comme un des maîtres de cinéma japonais, il mourut atteint d'une leucémie en 1956.

Ayant derrière lui plusieurs chefs-d'œuvre et une œuvre d'une grande cohérence artistique, avec son sens de la beauté réaliste, il demeure l'un des plus nobles représentants du cinéma japonais.



FILMOGRAPHIE

REALISATEUR :

LA RUE DE LA HONTE (1956)
L'IMPÉRATRICE YANG KWEI FEI (1955)
LE HEROS SACRILEGE (1955)
UNE FEMME DONT ON PARLE (1954)
LES AMANTS CRUCIFIES (1954)
L'INTENDANT SANSHO (1954)
LES MUSICIENS DE GION (1953)
LES CONTES DE LA LUNE VAGUE APRES LA PLUIE (1953)
LA VIE D'OHARU, FEMME GALANTE (1952)
MISS OYU (1951)
LA DAME DE MUSASHINO (1951)
MADEMOISELLE OYU (1951)
LE DESTIN DE MADAME YUKI (1950)
FLAMME DE MON AMOUR (1949)
LES FEMMES DE LA NUIT (1948)
L'AMOUR DE L'ACTRICE SUMAKO (1947)
LA VICTOIRE DES FEMMES (1946)
CINQ FEMMES AUTOUR D'UTAMARO (1946)
L'EPEE DE BIJOMARU (1945)
MUSASHI MIYAMOTO (1944)
LES 47 RONINS (1941)

CONTE DES CHRYSANTHEMES TARDIFS (1939)

L'IMPASSE DE L'AMOUR ET DE LA HAINE (1937)

LES SOEURS DE GION (1936)

L'ELEGIE D'OSAKA (1936)

LA CIGOGNE EN PAPIER (1935)

OYUKI LA VIERGE (1935)

LES COQUELICOTS (1935)

LE FIL BLANC DE LA CASCADE (1933)

LE PAYS NATAL (1930)

LA CHANSON DU PAYS NATAL (1925)



FICHE ARTISTIQUE ET TECHNIQUE

Une Femme dont on parle (Usawa no onna)

Un film de Kenji Mizoguchi

Avec Kinuyo Tanaka : Hatsuko Mabuchi
Tomoemon Otani : Kenji Matoba
Yoshiko Kuga : Yukiko Mabuchi
Eitarō Shindō : Yasuichi Harada
Bontarō Miyake : Kobayashi
Chieko Naniwa : Osaki
Haruo Tanaka : Kawamoto
Hisao Toake : Yamada

Réalisation : Kenji Mizoguchi
Scénario : Yoshikata Yoda et Masashige Narusawa
Montage : Kanji Sugawara
Photographie : Kazuo Miyagawa
Musique : Toshirō Mayuzumi
Décors : Hiroshi Mizutani
Producteur : Kyûchi Tsuji

Japon - 1954 - DCP 2K - Noir & Blanc - VOSTF - 1.37 - Son mono
Durée : 84 min - Visa N°77238



Distribution Films Sans frontières



www.films-sans-frontieres.com/une-femme-dont-on-parle/