UNIVERSITE Paul Verlaine - METZ
UFR Sciences Humaines et Arts
Ecole doctorale Perspectives interculturelles : écrits, médias, espaces, sociétés (PIEMES)
Laboratoire Lorrain de Sciences Sociales (2L2S)

Thèse pour obtenir le grade de
DOCTEUR EN ETUDES CINEMATOGRAPHIQUES
Soutenue le 23 octobre 2009

Histoire du cinéma asiatique en France (1950 – 1980)

Etude d'une réception interculturelle et réflexion sur l'exotisme cinématographique

Présentée et soutenue publiquement par
Nolwenn LE MINEZ

Dirigée par
Fabrice MONTEBELLO

Membres du jury :

- Madame Michèle LAGNY (Rapporteur) – Professeur à Paris III-Sorbonne Nouvelle
- Madame Raphaëlle MOINE (Rapporteur) – Professeur à Paris IX
- Monsieur Laurent JULLIER – Professeur à Nancy II
- Monsieur Jean-Marc LEVERATTO – Professeur à Metz
- Monsieur Fabrice MONTEBELLO (Directeur de thèse) – Professeur à Metz

1. *Onomichi.*
Un matin, début juillet.
Sur l'avenue qui longe la mer, le marché bat son plein. La ville d'Onomichi s'étend des collines au littoral.

Je remercie, où plutôt je m'incline respectueusement devant les personnes qui m'ont permis de mener à bien cette étude. Merci à mes parents, pour leur confiance, leur attention, leur écoute, leur dévouement…. A ma mère pour sa disponibilité, sa contribution assidue, ses corrections avisées à des heures parfois crépusculaires. A mon père, libraire et coach spirituel toujours présent. Merci à l'ensemble de ma famille, pour leur appui et leur bienveillance. Plus particulièrement à ma tante, Cathy, pour ses illustrations. A ma sœur, Johann, pour ses compétences informatiques. A Erell et Badr pour leur accueil parisien. Merci à mon mécène, la famille Buson, pour le tirage des exemplaires de cette thèse. A mes amis messins et parisiens pour leurs encouragements. Et bien sûr, merci à mon directeur de thèse, Fabrice Montebello, pour son suivi, ses conseils et ses remarques indispensables.

Merci à vous tous d'avoir accordé du temps et de l'énergie pour que je puisse arriver au bout de cette aventure.

お世話になりました

＊ Merci pour tout ce que vous avez fait pour moi.

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS_____7

INTRODUCTION _____9

PARTIE I : Période « festivalière » (1951 – 1962)

I. 1895 - 1951 : La suprématie du cinéma occidental_____ 20

1.1 XVIIIe-XIXe siècle : L'Orient vu par l'Occident _____ 21

1.2 L'industrie cinématographique en Orient _____ 29

1.3 Manifestations françaises d'une indifférence pour les films orientaux_____ 40

II. L'importance des festivals dans la (re)connaissance du cinéma asiatique_____ 62

2.1 *Rashomon* ou la découverte du cinéma japonais en France_____ 64

2.2 Les films destinés aux festivals européens : une stratégie nationale _____ 72

2.3 Les films sélectionnés et primés au festival de Cannes _____ 86

2.4 L'exploitation en salle : un marché secondaire _____ 94

III. L'avènement d'un discours sur les films asiatiques_____107

3.1 Une approche cinéphilique _____ 109

3.2 L'identification du sentiment exotique au cinéma_____ 139

3.3 Enjeux du sentiment exotique dans la valorisation d'un film _____ 168

Conclusion : Bilan des 11 premières années de découverte du cinéma asiatique en France

_____194

PARTIE II : Période « rétrospective » (1963 – 1980)

I. La circulation des films asiatiques sur le marché français_____ 205

1.1 Les festivals européens : Cannes, Venise et Berlin_____ 205

1.2 Les manifestations organisées dans toute la France _____ 216

1.3. L'exploitation des films en salle _____ 228

1.4. Les conditions d'exploitations : Enjeux et conséquences d'un travail d'interculturalité___ 265

1.5. Conclusion : Une exploitation qui se calcule en nombre d'entrées _____ 286

II. Le cinéma asiatique vu par les spectateurs_____ 292

2.1. Les démarches mises au point par les experts « professionnels »_____ 295

2.2. Le point de vue des experts « ordinaires »_____ 339

III. L'enjeu de la différence culturelle dans la valorisation d'un film_____ 352

3.1 Le cas du cinéma japonais : étude d'auteur « exotique » _____ 355

3.1. Le cinéma hongkongais : étude de genre « exotique » _____ 384

Conclusion : Bilan des 17 années qui ont confirmé la présence du cinéma asiatique en France_____ 404

CONCLUSION _____404

Table des matières_____412

Index des figures et des tableaux _____415

Index des films et des réalisateurs _____416

Notes de fin_____422

REMARQUES PRELIMINAIRES

- Les titres des films sont indiqués dans leur traduction française. Lorsque plusieurs titres sont connus, les autres traductions sont précisées à la fin de notre étude. Les titres originaux étant précisés dans les annexes, seuls les films qui ne font pas partie du corpus sont suivis, entre parenthèse, de leur titre original et de leur année de production.

- Afin d'éviter les confusions, et contrairement à l'usage japonais qui place le prénom des personnes après leur nom, nous avons adopté l'usage courant en Français qui préconise que le prénom précède toujours le nom.

- Les termes spécifiques relatifs à la culture japonaise sont répertoriés en fin de volume

- Le recensement des films asiatiques a été établi à partir de la revue *Le Film Français* (édition hebdomadaire) et de l'*Index de la Cinématographie française* (édition annuelle). Le nombre d'entrées a été calculé d'après les chiffres référencés chaque semaine par *Le Film Français*.

- Des abréviations apparaissent dans le texte : INA (Institut National de l'Audiovisuel), CNC (Centre National de la Cinématographie) et Bifi (Bibliothèque du Film).

AVANT-PROPOS

Au commencement, un constat :

Prenez n'importe quelle histoire ou étude sur un cinéma d'Asie,… parcourez simplement son introduction,… vous y apprendrez que celui-ci reste encore lointain, inconnu, difficile d'accès, voire inaccessible…, que les ouvrages sont rares, insuffisants, et que la plupart des films demeurent majoritairement ignorés. En d'autres termes, que vouloir connaître et étudier ce cinéma reste une entreprise délicate, difficile à circonscrire, et que les auteurs qui s'y engagent n'ont comme seule alternative que d'écrire une histoire partielle, tout juste suffisante pour en esquisser de nouveaux contours. Conscients de leur « ignorance » et du fossé qui semble *à jamais* demeuré entre leur approche et la réalité cinématographique, ils demeurent ainsi des « observateurs lointains » toujours dans l'expectative.

Ce constat, qui reste inchangé au fil du temps, vient du fait que le cinéma asiatique semble à chaque fois renaître de ses cendres. Toujours abordé comme une révélation et une invitation à la découverte, il s'inscrit par vagues intermittentes dans une mode générationnelle. Que ce soit à travers une diffusion festivalière (en 2000, il revient en force sur la croisette) ; des éditions vidéos (en 2005, les rayons DVD qui lui sont consacrés ne cessent de s'étendre, devenant le nouvel eldorado des éditeurs[1]) ; ou encore son public (jeunes ou plus anciens, érudits, professionnels, cinéphiles ou tout simplement spectateurs occasionnels,…) ; le charme opère de nouveau, sollicite l'esprit et renouvelle les sensations du spectateur. C'est ainsi que Jean-Michel Frodon déclare en 1998 :

> « Encore le cinéma asiatique ? Oui encore. Ce n'est ni monomanie, ni manque d'attention à ce qui se passe ailleurs, mais manière d'obtempérer à cette évidence : la dernière décennie du siècle aura été celle de l'essor d'un nouvel et complexe univers des images filmées, venues d'Extrême-Orient.[2] »

Et c'est bien cette appartenance extrême-orientale qui semble à chaque fois introduire, caractériser et qualifier le mieux la réception du cinéma asiatique.

[1] Manuel Chiche, « *L'Asie, c'est un peu le nouvel eldorado pour les éditeurs* ». Cité par Samuel Douhaire, « L'Asie tous azimuts », *Libération*, n°7455, 29 avril 2005, p. 1

[2] Jean-Michel Frodon, « L'Asie, laboratoire d'images d'un monde détruit », *Le Monde*, 26 mars 1998, p. 27

***L**à-bas* : un empire de signes,…**

… vide de sens et rempli de symboles, un empire contre-descriptif lié à la sensation et à l'impression; un empire sans port d'attache à l'Occident, conçu dans la différence qui pouvait s'y dessiner ; un empire imaginé dans la pure abstraction d'une image culturelle. Ainsi, depuis toujours, la relation entre l'Orient et l'Occident est basée sur un regard aveugle, une non-rencontre, où l'Orient rime avec impossibilité, incompatibilité, incommensurabilité et incompréhension. Devenant ainsi, au fil du temps, la « créature », l'« invention », pour reprendre les propos d'Edward Saïd[1], de l'Occident, qui se sert de l'Orient pour construire son identité et assouvir un besoin d'exotisme. C'est pourquoi l'Orient ne peut être pris comme une « réalité », nous dit Roland Barthes, mais comme un ensemble de traits symboliques, inventés pour pouvoir « flatter » l'idée d'un système culturel inouï, entièrement épris du nôtre[2]. C'est à ce titre que cet espace répond plus à un « besoin », une quête, qui se traduit par une recherche de l'altérité de l'*autre* et de l'identité de *soi*. Pour Harvey Cox il existe alors deux « Orients » : *« l'un est une terre réelle peuplée d'individus réels ; l'autre est un mythe ancré dans la tête des Occidentaux.* [3]» Et c'est précisément dans cette altérité, cette double réalité, ce jeu d'opposition entre deux hémisphères, que se trouve le cœur même de la réception du cinéma asiatique en France.

Pour l'expliquer, il a fallu cinq années de recherches entre Metz, Luxembourg et Paris. Analyser plusieurs archives et ouvrages spécialisés. Consulter des revues, journaux, périodiques, magazines, fanzines. Trouver et analyser chaque critique de films. Visionner une cinquantaine d'émissions radiophoniques et télévisuelles. Etudier les programmations festivalières en Europe et les diverses manifestations en France. Répertorier et se familiariser avec une centaine de cinéastes et plus de 700 films. Au final, un défi, un objectif : Ecrire *la première histoire française du cinéma asiatique en France.*

---

[1] « *L'Orient a presque été une invention de l'Europe, depuis l'Antiquité lieu de fantaisie, plein d'êtres exotiques, de souvenirs et de paysages obsédants, d'expériences extraordinaires* », Edward Saïd, *L'orientalisme, L'Orient créé par l'Occident*, Seuil, Paris, 1980, p. 13

[2] Roland Barthes, *L'empire des signes*, Seuil, 2002, p. 351

[3] Harvey Cox, *L'Appel de l'Orient*, Paris, Seuil, 1979, p. 180

INTRODUCTION

Une histoire française du cinéma asiatique

En 1955, une conviction :

> « Durant la seconde moitié du XXème siècle, les plus grandes révélations du cinéma mondial lui viendront d'Orient. En Chine, comme au Japon, ces révélations ne sont plus désormais une perspective mais une certitude attestée par plusieurs œuvres qui marquent des dates importantes dans l'histoire du cinéma.[1] »

En 1999, une interrogation récurrente :

> « Pourquoi le cinéma asiatique est-il devenu un des centres d'intérêt du cinéma mondial ? Qu'est-ce que ce cinéma offre, que les autres cinématographies n'ont pas? [2]»

Entre ces deux citations, une histoire française, celle qui raconte comment ce cinéma est passé d'une « révélation » à un « centre d'intérêt », et d'une désignation « orientale » à une qualification « asiatique ». En un demi-siècle, l'histoire internationale du cinéma est réécrite conformément à la découverte et à la reconnaissance de tout un continent cinématographique : l'Asie. Pour en comprendre la genèse, les principes et les conséquences, il nous faut retracer les différentes étapes qui ont entraîné ce remaniement historique. En d'autres termes, il s'agit d'écrire la première histoire du cinéma asiatique en France, et non plus une histoire dans laquelle les films et cinémas d'Asie sont restitués dans leur espace culturel de production.

Jusqu'à présent, les études ont systématiquement intégré ces productions dans leur cadre d'origine. Parmi les meilleurs spécialistes du cinéma japonais, Noël Burch et Max Tessier, qui ont à chaque fois envisagé une compréhension de ce cinéma en le resituant dans son élément naturel, le Japon, et en se référant constamment à la culture du pays (*Pour un observateur lointain, forme et signification dans le cinéma japonais*, Gallimard, 1982 et *Images du cinéma japonais,* Henri Veyrier, 1981). Même démarche pour Régis Bergeron qui a réalisé une analyse du contexte politique, économique et social chinois, afin de pouvoir appréhender le cinéma chinois (*Le cinéma chinois 1905-1949,* Lausanne, 1977 et *Le cinéma chinois 1949-1983,* Paris, 1983). Quant à Philippe Parrain, ses pérégrinations indiennes avaient pour

[1] Georges Sadoul, *Cahiers du cinéma*, n° 47, mai 1955, p. 56
[2] Charles Tesson, *Cahiers du cinéma,* n°534, avril 1999, p. 9

objectif de dégager les traits culturels les plus marquants du pays afin de réaliser un « portrait-robot » de la production du cinéma indien (*Regards sur le cinéma indien,* Cerf, 1969). Au final, ces auteurs, rejoints plus tard par d'autres (Luisa Prudentino, Bérénice Reynaud, Adrien Gombeaud, Marie-Claire Quiquemelle, Antoine Coppola…) ont surtout recherché les caractéristiques d'un système de représentation différentielle avec celui de l'Occident. Inscrivant dès le départ, leurs études dans un schéma comparatif, pour ensuite chercher à identifier et comprendre ces cinémas en les intégrant dans leur cadre historique, politique, culturel, artistique et cinématographique de production : Un cinéma chinois en Chine, un cinéma indien en Inde, un cinéma japonais au Japon, un cinéma asiatique en Asie. Dans aucun cas, leur regard d'*observateur lointain*, ne s'est arrêté à la manière dont ces œuvres sont investies par leurs concitoyens. Notre étude a donc la particularité de ne s'intéresser ni à la production, ni à la signification des films, *là-bas*, mais à leur réception, *ici*.

En cela, notre enquête d'investigation s'inscrit dans les travaux sur la sociologie de la réception du cinéma et de ses publics, en s'inspirant des recherches de Janet Staiger[1], de Pierre Sorlin[2], d'Emmanuel Ethis[3], de Jean-Pierre Esquenazi[4], de Fabrice Montebello[5], de Christophe Gauthier[6], de Jean-Marc Leveratto[7], de Laurent Jullier[8] et de Eric Maigret[9]. Ces études démontrent en effet l'importance de ne pas « penser » un film uniquement comme un texte filmique mais, pour reprendre l'expression utilisée par Janet Staiger, comme un *évènement filmique*[10]. En d'autres termes, il ne s'agit pas d'interpréter les films mais plutôt de comprendre leurs interprétations. C'est pourquoi nous mènerons ce que Jean-Marc Leveratto définit comme une *expertise culturelle,* afin de mettre en valeur la manière dont les spectateurs participent à l'exploitation, la consommation, la circulation, la compréhension et la valorisation des œuvres asiatiques, en tenant compte du contexte historique, social et culturel du moment.

---

[1] *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema,* Princeton University Press, 1992. *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception,* New York University Press, 2000

[2] *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier-Motaigner, 1977

[3] « Ce que le spectateur fait au cinéma », *Communication et Langages*, n°119, 1999. *Les spectateurs du temps Pour une sociologie de la réception du cinéma*, L'Harmattan, Paris, 2006

[4] *Film, perception et mémoire*, Paris, L'Harmattan, 1994 ; *Cinéma et Réception*, Réseaux vol.18, n°99, mars 2000. *Sociologie des publics*, La découverte, 200. *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Armand Colin, Coll.128, 2005

[5] *Le cinéma en France depuis les années 1930*, Armand Colin, Coll. Cinéma, 2005

[6] *La passion du cinéma Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929,* Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 1999

[7] *La mesure de l'art. Sociologie de la qualité artistique*, Paris, La Dispute, 2000

[8] *Qu'est-ce qu'un bon film ?,* La Dispute, Paris, 2002

[9] *Cultural Studies : Anthologie*, édition de textes avec Hervé Glévarec et Éric Macé, Paris, Armand Colin-INA, 2008.

[10] *Interpreting Films; Studies in the Historical Reception of American Cinema*, *op. cit*

Une histoire contextuelle

Par sa définition, le contexte est un évènement, un « cadre » de perception représentant une totalité signifiante, à travers lequel on reçoit un message qui va modifier, affecter et influer sur le sens et la valeur de tout ce qui nous entoure. C'est pourquoi, selon Janet Staiger, le contexte où se produit l'acte de communication est primordial, car celui-ci régit la construction du sens d'un film[1]. Ainsi, pour comprendre comment les films asiatiques sont exploités, compris et évalués, il nous faudra les intégrer dans leur environnement contextuel de réception en France. Suivant cette démarche nous étudierons la description du marché du film asiatique et l'identification des points de vue qui rendent compte de sa qualité (celle-ci étant entendue ici à la fois au sens de caractéristique et de valeur).

Pour la première analyse, il s'agira de répondre à une série de questions sur l'ensemble des films asiatiques qui ont pu être présentés en France, avant 1980 : Quels films, quels cinéastes, quels pays,… à quel moment, selon quelle fréquence, dans quels endroits, sur quels supports,… pour quelle fréquentation, quelle accessibilité,… selon quelles conditions, … par rapport à quelles stratégies de distribution,… pour quel impact institutionnel (récompenses,…) et médiatique (programmation radiophonique, télévisuelle…). Quant à la seconde analyse, elle nécessitera cette fois de s'interroger sur les propos émis à l'encontre des films asiatiques. Elle privilégiera l'analyse des discours produits par la *communauté interprétative* des critiques et des spécialistes lettrés de cinéma. Si cela ne permet pas de rendre compte de l'ensemble des discours, le regard et les observations des critiques ont l'avantage d'être rédigés et publiés. Cherchant ainsi à justifier leurs choix, leur goût, leur évaluation qualitative et esthétique, ces derniers ont mené des réflexions approfondies et argumentées. Sans oublier que leur statut leur donne un rôle essentiel et parfois déterminant dans la reconnaissance d'une œuvre et d'un artiste, notamment parce qu'à cette époque la carence des documents, concernant le cinéma asiatique, confère aux revues de cinéma une valeur de document historique. Notre étude portera donc essentiellement sur les discours produits par des experts « professionnels », selon la classification proposée par Fabrice Montebello[2]. Toutefois, nous essaierons de tenir compte, dans la limite du possible, du point de vue de l'expert « ordinaire ». Les traces de leurs observations peuvent en effet être

[1] *Interpreting films*, Princeton UP, 1992. Retranscrit par Jean-Pierre Esquenazi, *Cinéma et Réception*, Réseaux vol.18, n°99, mars 2000, p. 33

[2] Fabrice Montebello*, Le cinéma en France,* Armand Colin Cinéma, 2005

retrouvées dans des fanzines, des émissions de radios, des enquêtes qui leur sont directement consacrées, ou encore dans les logiques de programmation et de circulation des films qui font parfois apparaître - comme dans le cas des films d'arts martiaux – des types de publics.
Ainsi, à travers le regard de l'ensemble de ces experts, notre enquête pourra mettre en évidence les divers propos, débats, interprétations, observations, descriptions, argumentations, appréciations, niveaux de compréhensions et jugements de valeurs, qui façonnent la réception de ce cinéma. Cette identification permettra alors de répondre à la question : *Qu'est-ce qu'un film asiatique ?* ou encore *Qu'est-ce qu'un bon film asiatique*[1] ? En effet, observer la manière dont on évalue et dont on identifie la qualité d'un film asiatique permettra *in fine* d'identifier le film asiatique de qualité. Si le jugement de goût (porteur d'une appréciation esthétique), n'est pas rationalisable, tant celui-ci dépend d'une infinité de paramètres propres à chacun et à une époque donnée ; nous pouvons néanmoins observer que chaque expérience filmique, plus ou moins individuelle et subjective, évolue vers un accord raisonné, plus ou moins général et objectif, et cela malgré les différends, les querelles, et les logiques de distinction sociale. Parmi les caractéristiques, a priori incontournables pour des films asiatiques, leur appartenance nationale et culturelle. A ce titre, l'histoire française du cinéma asiatique est aussi une histoire interculturelle.

Une histoire interculturelle

La notion d'interculturalité implique l'idée de « rencontre », de « diversité », d' « interaction » et de « mélange » entre différentes cultures. Dans le cas de la réception des films asiatiques en France, il existe bien un espace de rencontres interculturelles, une mise en relation entre deux systèmes nationaux, deux civilisations, ou comme le décrit Eric Rohmer, deux univers, deux morales, deux esthétiques, deux ésotérismes[2]. Dans la lignée des *Cultural Studies* qui s'en remettent aux lectures et interprétations des consommateurs d'un bien pour en déterminer le sens, nous chercherons à savoir ce que signifie *lire* un film asiatique en tant que spectateur et critique de cinéma français. Comprendre comment le processus d'analyse,

[1] En référence à l'ouvrage de Laurent Jullier, *Qu'est-ce qu'un bon film ?,* La Dispute, 2002
[2] Eric Rohmer, à propos du film de Kenji Mizoguchi *Les contes de la lune vague après la pluie*, « Rétrospective Mizoguchi », *Cahiers du cinéma*, n°81, mars 1958, p. 34

de compréhension, d'interprétation et de valorisation d'un film, peut être déterminé par l'identité culturelle d'un public.

Néanmoins, parler d'interculturalité au cinéma est encore peu courant, notamment comparé au domaine de la littérature. Rares sont les auteurs qui se sont interrogés sur la signification et l'usage d'une telle notion pour le septième art. Citons un article italien de Flavia Monceri, où l'auteur s'efforce de démontrer l'enjeu de l'identité personnelle, culturelle et sociale d'un spectateur dans la compréhension et l'interprétation des films étrangers, non occidentaux. Elle constate alors que les aspects culturels présents dans ces films sont directement interprétés par le spectateur occidental selon des stéréotypes existants, sans qu'ils soient modifiés ou réactualisés[1]. Sur le même principe, notre étude aura également pour objectif de mettre en exergue la manière dont les spectateurs français utilisent certains stéréotypes récurrents pour comprendre et évaluer la qualité d'un film asiatique. Jean-Marc Moura définit ces stéréotypes comme « exotiques » : Une association figée d'une communauté étrangère et d'un ensemble de traits simples qui organisent le texte en le réduisant à une schématisation, une généralisation. Ces derniers permettent ainsi « *la création, ou plutôt la fabrication, d'un monde à la fois dépaysant et connu, reposant sur le principe d'une distance mimée, artificielle, qui renvoie à une série familière de conventions*. [2]» Pour notre étude, il s'agira donc de comprendre comme les spectateurs modifient le film de départ en fonction de ce qu'ils connaissent du cinéma et de l'Asie, mais aussi de ces *stéréotypes exotiques*.

Une histoire « exotique »

Cette étude a la particularité d'analyser la réception du cinéma asiatique, en prenant comme point de départ, puis comme fil d'Ariane, la question du sentiment exotique. Ce terme étant de nos jours tellement galvaudé qu'il faut rappeler que ses origines grecques (*exôtikos*) et latines (*exoticus*) privilégient la perception d'une différence « étrange », « au dehors », « extérieure », « différente » de tout ce qui n'est pas de notre tonalité mentale coutumière. Jean-Marc Moura y voit à la fois la désignation d'un type d'objets mais aussi une fonction sociale dans le ressenti que peut procurer ce sentiment :

[1] « Penser la diversité. Remarques philosophiques sur "interculturalité" et "cinéma" » http://shadyc.ehess.fr/docannexe.php?id=421

[2] *Lire l'exotisme*, *ibid*,, p. 104

> « Plus profondément, l'exotisme répond à un vertige qui nous entraîne vers les mondes autres, soit afin d'enraciner notre identité en réduisant ceux-ci à quelques éléments concrets ou comiques, soit afin de nous ressourcer et de découvrir dans l'altérité une indispensable et enrichissante différence. L'œuvre exotique n'est plus alors la simple représentation d'un étranger embaumé dans l'éternité d'illusoires souvenirs, elle devient capable de susciter celui-ci dans ses significations intemporelles, que ces dernières s'accordent à la splendeur, à l'angoissante étrangeté ou à cet étonnement qui naît d'une irréductible distance. ».

Appliqué aux domaines artistiques, l'exotisme devient en musique un genre dans lequel les rythmes, les mélodies et les instruments cherchent à évoquer l'atmosphère de terres lointaines ou de temps reculés. En peinture, c'est la volonté de représenter un pittoresque étranger en opposition à une certaine réalité quotidienne, en insistant sur le traitement des couleurs, sur la beauté et le plaisir des yeux.[1] En littérature, c'est une notion qui traduit le goût de l'écrivain pour des contrées admirables, insolites, étranges, que ce soit d'un point de vue géographique, ethnologique et culturel. Quant au cinéma, sa spécificité et son rôle sont encore à identifier et à définir. Si un film ne peut être exotique par « nature », il le devient à travers les appréciations, les lectures, les interprétations des spectateurs. L'exotisme n'est donc pas une entité, un contenu mais le produit d'une interaction. En cela, les spectateurs ne produisent pas directement les *stéréotypes exotiques*, mais ils s'y réfèrent et les exploitent dans leur processus de description, d'interprétation, de compréhension et de valorisation. Cette étude aura donc pour objectif de savoir comment et jusqu'à quel point ce sentiment est exploité, déterminé, ressenti, avoué, identifié, interprété, valorisé… par le spectateur français.

Histoire d'un corpus

Notre corpus comprend environ 700 longs métrages de fictions produits en Asie et présentés en France entre 1950 et 1980, à partir de tous les dispositifs traditionnels du marché (salles, festivals, ciné-clubs, cinémathèques, télévision,…). A cette époque, seule la production de quatre pays d'Asie est présente sur le marché : le Japon, la Chine, Hongkong et l'Inde. Si à la fin des années 70, on assiste à l'émergence de quelques films taïwanais et coréens, cela marque seulement les prémices d'une nouvelle vague d'exploitation. La période étudiée correspond donc à l'histoire des trente premières années du cinéma asiatique en France. De

[1] *L'exotisme*, Acte du colloque de Saint Denis, Paris, 1988, pp. 457- 465

manière symbolique l'étude est délimitée par la récompense de deux films d'Akira Kurosawa. De Venise à Cannes, d'un lion d'Or à une palme d'Or, de *Rashomon* à *Kagemusha*, nous avons décidé de refermer la parenthèse. De manière plus rationnelle, à partir des années 80, un autre genre d'exploitation, beaucoup plus commercial (notamment à travers les supports de la casette vidéo et de la télévision), va entraîner une nouvelle forme de réception du cinéma asiatique. Pour cette raison, nous avons décidé de ne pas poursuivre cette histoire au-delà de cette décennie.

Pour que notre étude soit la plus conforme à la réalité du moment, nous avons pris en compte un ensemble d'archives interdisciplinaires. De manière systématique, nous avons recherché et analysé les critiques publiées dans les revues de cinéma telles que les *Cahiers du cinéma*, *Positif*, *Cinéma*, *Image et son*, *Ecran* et *La revue du cinéma.* De manière plus épisodique, nous avons tenu compte des journaux comme *Radio-Cinéma-Télévision, Les Lettres françaises, Télérama, Cinémonde, Le Monde, Cinématographe, Revues internationales du cinéma, Le Film Français, L'index de la cinématographie.*…. Le tout enrichi par des ouvrages concernant un cinéaste, un cinéma d'Asie, traduits ou directement écrits en français pendant cette période. Enfin, pour ne pas se limiter aux traces écrites, nous avons pris en considération les archives audiovisuelles disponibles à l'INA, afin de référencer et d'analyser les discours radiophoniques et télévisuels à l'encontre des films asiatiques.

L e p l a n

En premier lieu, nous avons décidé de privilégier une approche chronologique. Un choix qui est apparu comme le plus pertinent. L'étude étant notamment basée sur une approche contextuelle, il était important de pouvoir observer une évolution de la réception du cinéma asiatique. Si le risque est d'établir une forme trop linéaire et constante, l'intérêt réside dans une facilité de lecture et de compréhension. Nous avons également tenu compte du type d'exploitation la plus déterminante à une période donnée. En d'autres termes, en fonction de la manière dont les films régissaient la découverte, la connaissance, et conditionnaient le discours et l'approche vis à vis du cinéma asiatique ; nous avons pu délimiter deux grandes phases de réception. La première période s'étend de 1951 à 1962. Baptisée phase ***festivalière***, elle démarre avec la récompense vénitienne du film *Rashomon*, et se termine par un ralentissement de la programmation des films asiatiques dans les grands festivals européens.

La réception critique est alors étroitement liée à ce type de manifestation. Ces onze premières années de découvertes sont un véritable apprentissage pour les critiques qui se familiarisent, peu à peu, avec des films en marge de la grammaire traditionnelle, dévoilant progressivement des images lointaines, énigmatiques et « exotiques ». La seconde période va de 1963 à 1980. Elle correspond à une phase désignée comme ***rétrospective***. Elle est alors caractérisée par la programmation d'une plus grande diversité de films asiatiques et cela dans divers manifestations et salles de cinéma. Une opportunité qui permettra alors aux critiques de modifier leur approche et leur discours vis-à-vis de ces films, tout en menant une véritable réflexion afin de mieux faire la part de l'exotisme.

PARTIE I : 1951 – 1962

Période « festivalière »

Pourquoi cette étude commence en 1951 ? : D'un point de vue contextuel, c'est à ce moment là que la France commence enfin à connaître les joies d'une reconstruction achevée et le début d'une économie rayonnante, caractérisée par une croissance forte de la production industrielle, une expansion démographique importante et un plein emploi. Le pays renait avec ce qui est appelé les *trente glorieuses* dont les gains de productivité augmentent de 5% par an en moyenne de 1949 à 1963. En résulte des conditions de vie plus agréables et un pouvoir d'achat multiplié par plus de deux entre 1949 et 1967. Parallèlement, les Français doivent faire face à quelques guerres d'indépendances qui permettent une renaissance internationale. Celle-ci se traduit par une volonté de redécouvrir l'Orient, à travers le prisme d'un nouveau regard. Il s'agit de rompre avec ce que Jean-Paul Sartre dénonce en 1949, un regard de « Blanc » qui a « joui pendant trois mille ans du privilège de voir sans qu'on le voie »[1]. Même constat du côté de l'Orient qui souhaite faire découvrir aux Occidentaux la richesse de leur civilisation et de leur culture. A cette époque, le Japon voit les troupes américaines se retirer et connaît les prémisses d'une croissance économique et industrielle qui amorcent sa reconstruction et son éclosion internationale. C'est dans ce contexte, et alors que le cinéma connaît des records de fréquentation en France, que *Rashomon* fait son entrée sur scène. Récompensé au festival de Venise en 1951, celui-ci marque le coup d'envoi de la découverte du cinéma japonais, et plus largement des cinémas d'Asie. Il est alors identifié par les historiens du cinéma, comme la « révélation » inattendue qui permet à l'Occident de découvrir un grand cinéma national[2]. Mais avant cela, il nous faut nous intéresser aux années qui ont précédé cette découverte car, comme toute véritable Histoire, il ne faut pas lui ôter sa phase de gestation, celle qui met en place les charpentes et les structures de l'histoire officielle.

---

[1] « Orphée noir », préface à L.S Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, 1949. Cité par Jean-Marc Moura, *Lire l'Exotisme*, *ibid*., p. 89

[2] Par exemple, Georges Sadoul écrit que ce film *« révéla le cinéma japonais à l'Occident »* (*Histoire du cinéma mondial : Des origines à nous jours,* (éd. 9ème), Flammarion, Paris, p. 22). Noël Burch parle d'une décision occidentale de consacrer l'apparition de ce film comme « la naissance d'un grand cinéma national » (*Pour un observateur lointain - Forme et signification dans le cinéma japonais*, Cahiers du cinéma/Gallimard, Paris, 1982, p. 300)

I. 1895 - 1951 : La suprématie du cinéma occidental

Avant 1951, le cinéma asiatique fut tout simplement ignoré. Comment pouvons-nous expliquer ce manque d'intérêt pour une cinématographie aussi vaste et aussi productive ? C'est en ce sens que ce survol, antérieur à la période étudiée, est nécessaire avant la mise en place de la *grande Histoire*. L'enjeu est de préparer le terrain, réunir les traces, témoignages et impressions laissés par la présence d'un film asiatique en France. Savoir quels films, quels cinéastes, quels lieux de diffusion, quel accueil ont connu ces derniers, afin de comprendre la démarche spectatorielle qui en résultera à partir des années 50.

Une reconstitution délicate, qui consiste à expliquer et justifier les raisons de cette présence sporadique, notamment en découvrant les indices, aussi bien du côté de l'Occident que de l'Orient, qui ont conduit à plus de 50 années de désintérêt et d'exclusion du cinéma asiatique en France. Pour cela il faut revêtir un costume d'explorateur, allumer sa lampe frontale et aller rechercher quelques rares indices, souvent perdus dans un dédale d'études historiques ou d'articles de revues. Des entrefilets édités à l'occasion d'un festival européen, d'une sortie en salle, d'une manifestation cinématographique, et qui parlent de film « oriental ». A cette époque il est plus courant de parler d'Orient, regroupant ainsi, sans véritable distinction, un certain nombre de pays qui appartiennent à ce mythe oriental du siècle dernier. C'est pourquoi, pour commencer cette enquête, il nous faut tout d'abord remonter à cette période, quand l'Orient est contrôlé par une approche notionnelle. C'est-à-dire, un monde conçu et partagé par un imaginaire méta-géographique qui débouche sur des conceptualisations, des discours et des mythes. A partir de ces évocations, nous pourrons par la suite observer les conséquences de ce patchwork d'idées préconçues, sur l'arrivée des premières productions cinématographiques issues de cet espace géographique en France. Si nous prenons comme cadre l'Orient, nous n'étudierons seulement qu'une partie de ce territoire, celui qui concerne les pays qui font partie de notre corpus.

1.1 XVIIIe-XIXe siècle : L'Orient vu par l'Occident

> « L'Orient a été longtemps considéré par les Européens comme une étendue illimitée au-delà du monde familier, une étendue exotique, un décor, pays de langueur et de terreur, d'amours tumultueuses, de fantaisie, un pays fabuleux aux jardins enchantés emplis d'animaux merveilleux ou une contrée inhospitalière peuplée de monstres plus ou moins épouvantables. L'Orient réel, défini par des espaces géographiques, politiques, sauf pour quelques érudits, disparaissait des esprits occidentaux au profit d'un Orient imaginaire. Celui-ci s'imposa, d'une façon dominante, comme une notion mouvante, fluctuante, sans existence réelle parce que n'étant qu'un concept[1] ».

Ainsi, depuis le XVIIIème siècle, l'intérêt et la convoitise occidentale pour l'Orient sont présents à plusieurs niveaux. Ce continent est un mythe préservé et entretenu par des explorateurs, des commerçants, des collectionneurs et des artistes, faisant les beaux jours d'un Orient aux richesses culturelles insondables, tant par leur beauté, leur raffinement que par le sentiment exotique et étrange qui s'en dégagent. De ces croyances, on décèle trois grands groupes d'attitudes de la part des Occidentaux vis à vis de l'Orient : Chacun mettant en avant la différence, soit pour consolider leur sentiment de supériorité, soit pour y puiser une distraction fournie par la sensation d'exotisme, ou enfin pour découvrir une richesse sociologique, anthropologique ou encore culturelle. Dans tous les cas, l'Orient est toujours une représentation orientée, extrapolée, mystifiée, instrumentalisée le plus souvent par un désir de dépaysement superficiel, d'étrangeté « primaire », d'amusement, de fantaisie, de crainte… et beaucoup moins par un besoin de vérité, de réalité et d'authenticité. Cette vocation « déréalisante » est devenue un terrain propice à toutes formes d'inspiration et de sensation exotique.

Les témoignages d'un intérêt culturel pour l'Orient sont omniprésents à plusieurs niveaux et à plusieurs époques. Selon la période de leur découverte, les pays qui composent cet espace géographique deviennent systématiquement des enjeux commerciaux, tels l'Inde et la Chine depuis la mise en place de la route maritime vers les Indes par Vasco de Gama en 1498. Dès lors commence l'importation de soies, des porcelaines, du thé, des céramiques, des épices… et plus tard d'opium. Ce trafic permet insidieusement aux Français de s'installer sur ces terres et d'imposer leur propre système de valeurs culturelles et religieuses. Toutefois, en Chine, n'ayant guère réussi à s'imposer dans le domaine économique face à sa rivale anglo-saxonne,

[1] Françoise Quillet, *L'Orient au théâtre du soleil*, L'Harmattan, 1999, p. 39

la France décide de mettre en place dès 1842, une politique coloniale et culturelle. Celle-ci est alors fondée sur une double certitude :

> « D'une part, la France considère avoir une mission civilisatrice à accomplir, d'autre part - et plus prosaïquement - "le commerce suit la langue" : les Chinois ou étrangers passés par les écoles françaises auront naturellement tendance à favoriser les entreprises françaises plutôt que leurs concurrentes britanniques. » [1]

Dans le même temps, la France investit le Japon à partir du 9 octobre 1858, suite à la signature du premier traité de paix, d'amitié et de commerce entre les deux pays. Si à chaque fois dans ces pays la cohabitation n'est pas évidente et doit faire face à l'hostilité de certains partisans, de l'autre côté les Français s'émerveillent devant ces nouvelles richesses venues de pays inconnus. C'est ainsi que les pays d'Orient vont devenir des pôles d'engouement et de curiosité notoires.

D'abord la Chine qui est mise sous les projecteurs à l'époque de l'Europe des Lumières. Entre 1688 et 1775, une véritable vogue populaire s'installe, suite à la diffusion de la correspondance des missionnaires jésuites (publiée à partir de 1702 dans *Les Lettres édifiantes et curieuses*), et des premières traductions des thèses taoïstes chinoises (par exemple le *Livre du Tao et de la Vertu*, dans la traduction de Stanislas Julien[2]). Le Roi-Soleil lui-même organise des fêtes versaillaises pour célébrer la naissance du « siècle de la Chine ». Cette vague *sinomania* se traduit par des collections effrénées de bibelots, d'objets, de meubles en tous genres. Véritable mode artistique et esthétique, les motifs sinisants deviennent une source d'inspiration et de créations incontournables. Des arts décoratifs aux ornements textiles de l'architecture avec de petits bâtiments décoratifs à la chinoise dans les parcs, au mobilier recouvert de laque et de vernis brillant, de la tapisserie à la faïence et au jardin dit « à la chinoise » avec des reliefs accidentés, des empilements de pierres, des étendues d'eau, des végétations qui poussent librement, des lignes méticuleusement tracées dans le sable…). L'estampe joue ici un rôle capital dans la diffusion de ces nouveaux motifs décoratifs : Dragons, singes, personnages ventrus et grimaçants, fleurs, fruits du grenadier, lotus, chrysanthèmes, palmettes,… viennent décorer les tapisseries, assiettes, et autres objets de toutes sortes.

Un siècle plus tard, c'est au tour du Japon d'être le centre des curiosités exotiques. Une effervescence qui séduit autant les amateurs, les artistes que les collectionneurs. Les

[1] *Le Paris de l'Orient Présence française à Shanghai, 1849-1946.* https://pastel.diplomatie.gouv.fr/editorial/archives/dossiers/shanghai/partage.html

[2] Un classique chinois de Lao Zi, qui prône le retrait de la société afin d'atteindre le Tao. L'ouvrage a eu, pendant des siècles, diverses versions françaises.

voyageurs et les commerçants du nouveau monde rapportent des souvenirs japonais qui vont avoir un impact immédiat sur le commerce européen artisanal et sur celui des antiquités. Alors qu'auparavant, les Hollandais avaient l'exclusivité du commerce des objets de luxe, l'ouverture des ports nippons va entraîner un nouveau marché mondial. Une mode à laquelle chacun veut souscrire et posséder un exemplaire dans son appartement, pendu au mur ou soigneusement disposé sur une étagère. En 1876, le terme « japonisme » apparaît dans la langue française pour désigner cet intérêt croissant pour les objets décoratifs et l'art japonais. (Laques, ivoires, céramiques, tissus, boîtes, sabres…). Cet engouement touche toutefois surtout les milieux bourgeois et intellectuels où les japonaiseries deviennent une marque de bon goût et de richesse. Ainsi, nombre d'européens deviennent collectionneurs d'estampes, de dessins, de vases et de mobiliers japonais. Parmi les plus célèbres, Edmond de Goncourt qui, n'ayant jamais mis les pieds au Japon, conçoit sa propre représentation du pays à partir d'objets collectionnés. Pour lui, ce pays « *apparaît comme un paradis esthétique dans lequel le moindre paysan ou le moindre ouvrier est capable d'une conscience artistique supérieure à celle de beaucoup de peintres français de son temps.* [1]»

Finalement, que ce soit les chinoiseries ou les japonaiseries, ces deux modes participent au renouvellement artistique, littéraire, pictural, de toute une génération d'artistes. Le succès de ces engouements provoque une véritable source d'inspiration extrême-orientale très prisée, qui va bouleverser et renouveler, la façon de regarder, « voir », « écrire », « mettre en scène »,… l'Orient. Au XVIIIème siècle, ce goût pour la Chine va par exemple susciter une variante stylistique appelée « rococo », dont l'inspiration émane des œuvres et objets chinois[2]. Les deux premiers représentants de ce courant pictural sont Antoine Watteau et François Boucher. Deux peintres qui s'inspirent de l'art chinois pour orner des éventails pliants et des paravents, jouant sur l'irrégularité des lignes, des formes contournées et des teintes monochromes. L'Empire du Milieu s'immisce également sur la scène théâtrale française, à travers, par exemple, une tragédie écrite par Voltaire en 1755 et tirée d'une pièce chinoise célèbre du XIIIème siècle : *L'orphelin de la famille Zhao* de Ji Jun Xiang[3]. La pièce de Voltaire, intitulée *L'Orphelin de la Chine*, remporte un vigoureux succès jusqu'en Italie où

[1] Léon de Tinseau, « Les Japonais ; Français d'Extrême-Orient ». Patrick Beillevaire*, Le voyage au Japon*, Robert Laffont, éd. Bouquins. Paris, p.74.

[2] Cet art, décrit comme ostentatoire du plaisir, est alors le symbole de la jouissance et du luxe, dont les règles du classicisme sont bannies par une surenchère dans la décoration et l'omission de toutes dimensions spirituelles

[3] Une traduction française était alors parue dans le livre du géographe français Jean-Baptiste Du Halde, *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie chinoise* (Paris, Le Mercier, 1735)

elle fut traduite et reprise. Si la couleur exotique repose en partie sur la peinture des mœurs chinoises, le spectateur sera, selon des témoignages, plus dépaysé et attentif à la création des costumes.

Quant au Japon, la principale curiosité vient essentiellement d'un nouveau genre d'art pictural inconnu en France : l'estampe. Les œuvres d'Hokusai sont alors les meilleures introductrices avec notamment *La vague,* peinte en 1831. Dès lors les estampes vont devenir le reflet d'une révolution optique, dont Edmond de Goncourt parle dans un de ses journaux :

> « Je n'ai jamais rien vu de si prodigieux, de si fantaisiste, de si admirable et poétique comme art. Ce sont des tons fins comme des tons de plumage, éclatants comme des émaux; des poses, des toilettes, des visages, des femmes qui ont l'air de venir d'un rêve; des naïvetés d'école primitive, ravissantes et d'un caractère qui dépasse Albert Dürer; une magie enivrant les yeux comme un parfum d'Orient. Un art prodigieux, naturel, multiple comme une flore, fascinant comme un miroir magique [1]»

Ces esthètes du XIXème, comme les appelle Henri-Alexis Baatsch, trouvent sans doute dans cet art, ce qui fait le plus cruellement défaut à l'Europe : « *Un art populaire raffiné.* [2] » Mais est-ce parce que les Occidentaux n'en connaissent pas le sens ni l'usage au Japon ou parce qu'il n'existe pas d'équivalent en France, qu'ils prennent ces estampes pour des œuvres d'art ? Raymond Koechlin écrit à ce sujet :

> « Dans mon naïf enivrement, j'imaginais que l'estampe était le grand art du Japon, qu'il n'en avait même guère d'autres et, quand on me disait que cette imagerie populaire était médiocrement prisée là-bas des gens bien élevés, je haussais les épaules en songeant : « pauvres Japonais ![3] ».

Il existe en effet un décalage flagrant entre la perception et l'intérêt que portent les Japonais et les Français pour ces estampes. Celles-ci ne sont au Japon que des publicités d'acteurs ou de courtisanes, pour les derniers kimonos, maquillages et styles de coiffures à la mode.

> « Les paysages n'étaient que des souvenirs d'un voyage en province ou à la capitale. Objets ludiques, pédagogiques, médiatiques, les estampes étaient rarement conservées. On les achetait pour ce distraire au prix d'un bol de nouilles. On les collait au mur, on les découpait parfois (bon nombre étaient faites pour cela), puis on les jetait avec les vieux papiers. [4]»

Pourtant ce sont ces mêmes produits bon marché qui vont permettre aux peintres français de renouveler leur imaginaire et leur réalité picturale, en s'inspirant notamment du sentiment exotique qui s'en dégage. Au niveau de l'inspiration, le réalisme jusqu'alors naturaliste,

---

[1] Edmond de Goncourt, *Journal*, 8 juin 1861 à propos des peintures d'Utamaro. Propos récupérés sur : http://www.freres-goncourt.fr/expoUkiyoe2004/article.htm

[2] Henri-Alexis Baatsch, *Hokusai*, Ed. Hazan, Milan, 1985, p. 24

[3] « Souvenirs d'un vieil amateur d'art d'Extrême-Orient », Ed. Imprimerie française et orientale E. Bertrand, Chalon-sur Saône, 1930, pp. 15-16

[4] Brigitte Koyama-Ricard, « Estampes japonaises », *Télérama,* septembre 2004, hors série, p. 91

devient symbolique. La réalité est idéalisée et transfigurée. Au niveau des sujets et des décors, les peintres s'attachent à faire apparaître, le plus souvent sous forme de clin d'œil, les indices à l'origine de leurs inspirations. Edouard Manet fait ainsi figurer sur le portrait d'Émile Zola une estampe d'Utagawa Kuniaki (1868, musée d'Orsay, Paris). Quant à Claude Monet, il représente son épouse vêtue d'un kimono dans son tableau *La Japonaise* (1876, Muséum of Fine Arts, Boston). On constate également un intérêt pour les forêts (chez Barbizon), les paysages (chez Jean-François Millet et Paul Cézanne), les vagues (chez Gustave Courbet), … A chaque fois l'objectif est de pouvoir offrir un rapport nouveau de l'homme occidental face à la nature. Au niveau de la technique, les impressionnistes voient dans le japonisme une technique de libération des modèles académiques. Ils abordent alors de nouvelles pistes et renouvellent les règles classiques de l'art, notamment celles de la couleur. Comme le souligne Théodore Duret :

> « Il a fallu l'arrivée parmi nous des albums japonais pour que quelqu'un osât s'asseoir sur le bord d'une rivière pour juxtaposer sur une toile un toit qui fût hardiment rouge, une muraille qui fut blanche, un peuplier vert, une route jaune et de l'eau bleue. Avant le Japon, c'était impossible, le peintre mentait toujours. [1]»

Van Gogh est sûrement celui qui s'évertue le plus à s'imprégner et à se familiariser avec cet art. Pour lui, il ne s'agit pas seulement d'imiter l'art japonais, mais d'explorer la vie culturelle de ce peuple, afin d'en tirer des élans créateurs personnels. Pour cela il collectionne un certain nombre d'estampes à l'origine de la série des *Tournesols*. Comme le révèle une lettre qu'il a écrite à son frère Théo, il voue une véritable admiration au style nippon :

> « J'envie aux Japonais l'extrême netteté qu'ont toutes choses chez eux. Jamais cela n'est ennuyeux et jamais cela ne paraît fait trop à la hâte. Leur travail est aussi simple que de respirer et ils font une figure en quelques traits sûrs avec la même aisance comme si c'était aussi simple que de boutonner son gilet. [2]»

La peinture n'est pas le seul domaine artistique où l'influence japonaise va être manifeste. En littérature, nous retrouvons également ce même enthousiasme et source d'inspiration pour l'Orient. Les romanciers du XIXème siècle se plaisent à décrire une Chine cocasse, étrange, raffinée, curieuse, mais aussi barbare et cruelle. Jules Verne dans *Les tribulations d'un Chinois en Chine* (1879), prend un malin plaisir à faire une description minutieuse de quelques chinoiseries bien connues des Français : Décors, musique étrange à la limite de l'inaudible, richesse de mets étonnants, délicatesse et raffinement des jeunes filles, saveur délicieuse et presque mystique du thé,... Quant à Judith Gautier dans son roman, *Le Dragon*

[1] Théodore Duret, « Les peintures impressionnistes. Claude Monet, Sisley, C. Pissarro, Renoir, Berthe Morisot », Librairie parisienne, Paris, 1878, pp. 176-177
[2] *ibid*., p. 93

impérial (1869), elle témoigne d'une connaissance parfaite de la littérature et des mœurs de la Chine. Octave Mirbeau, présente de son côté, dans son roman *Le jardin des supplices* (1899), une Chine où les Européens aiment à frémir d'horreur devant la sauvagerie ancestrale d'un peuple sophistiqué mais féroce.

L'art de raconter le Japon est également un formidable terrain pour l'exubérance exotique. Parmi les romanciers les plus lus à cette époque, et qui deviendra une référence incontournable : Pierre Loti. Alors qu'il a déjà effectué de nombreux voyages, celui-ci s'arrête au pays du soleil Levant à deux reprises. Lors de sa première escale il en profite pour se marier avec une japonaise ressemblant à celles figurant sur les peintures sur soie ou sur les porcelaines qui inondent le marché français :

> « […] Cette jolie coiffure apprêtée, cette taille toujours penchée en avant pour esquisser quelque nouvelle révérence gracieuse, cette ceinture nouée derrière en un pouf énorme, ces manches larges et retombantes, cette robe collant un peu en bas des jambes avec petite traîne en biais formant queue de lézard. [1]»

De cette union en résulte un livre, *Madame Chrysanthème*. Ecrit en 1887, celui-ci dépeint un Japon à la fois ennuyeux et drôle. Le décalage des coutumes et des mœurs ne manque pas non plus d'amuser l'auteur : il compare les femmes à des poupées et les repas à des dînettes, d'où ce sentiment d'univers factice et enfantin. Pourtant la lassitude le gagne car tout paraît justement singé et artificiel. On retrouve cette impression dans son œuvre *Japoneries d'automne*, écrite deux ans plus tard. A travers les nombreuses descriptions minutieuses et poétiques des temples, palais, maisons, appartements… tout semble à la fois raffiné, adorable, mais également vide de sens. Cette beauté malicieuse et légère se rapproche alors de la disgrâce et du dégoût, comme le révèle cette comparaison de la femme japonaise à de « gentilles guenons ». Ainsi, tout devient trop petit pour être véritablement beau, et se transforme en quelque chose de mignon, ravissant, mais sans véritable ferveur. Pierre Loti préfère alors s'intéresser à un Japon ancien, celui des mythes et des légendes. Se réfugiant dans des temples ou des villages reculés, il s'éloigne le plus possible de la modernité qui est vue comme un parasite par rapport à l'imaginaire préétabli en France. Et c'est bien cette image du Japon que Pierre Loti souhaite avant tout préserver et transmettre dans ses romans. Un pays curieux à la limite de la facétie, mais qui n'a rien de véritablement sérieux. L'intérêt et la valeur du Japon se trouvent dans son art séculaire, celui que l'Europe collectionne et regarde de haut. En effet, dans les descriptions et les impressions de l'auteur, ressort un certain mépris et de la déconsidération vis-à-vis de ce pays, dus à la différence qui demeure

[1] Pierre Loti, *Madame Chrysanthème*, GF Flammarion, Paris, 1990, p. 81

entre les deux continents. Il ne faut pas oublier que politiquement et économiquement, les « jaunes » sont alors considérés comme « inférieurs » (au sens où ils appartiennent à un pays sous-développés), et surtout « différent » :

> « La race jaune et la nôtre sont les deux pôles de l'espèce humaine il y a des divergences extrêmes jusque dans nos façons de percevoir les objets extérieurs, et nos notions sur les choses essentielles sont souvent inverses. [1]»

Une vision limitée et déformée, où l'image du Japon n'est plus qu'une déformation grossière de différentes accumulations d'interprétations. Ce sont pourtant les images qui transparaissent dans ces récits de voyages qui vont dès lors être cultivées dans l'esprit des Français. Dans la préface de *Japoneries d'automne*, Bruno Vercier écrit que ce livre est resté comme la référence inévitable sur le Japon, devenu mythe inépuisable, un guide aux rêveries.

La première moitié du XXème siècle est tout naturellement le prolongement de cette curiosité orientale, née avec les estampes et les chinoiseries. Des curiosités qui dorénavant s'échangent et se vendent. Des collectionneurs comme Tadamasa Hayashi et Paul Brénot, Charles Gillot ou encore Louis Gonse mettent en vente leur sculptures, laques, peignes, céramiques, bronzes, *tsuba, netsuke*, tissus et peintures japonaises. Ces curiosités sont également exposées à différentes occasions[2]. Cet étalage entraîne la nécessité de parler et d'argumenter sur cet art. C'est ainsi qu'en 1900 l'Ecole Française d'Extrême-Orient (EFEO) est créée. Consacrée plus particulièrement à l'exploration archéologique et philologique, elle a pour ambition de favoriser par tous les moyens la connaissance des monuments et des idiomes de l'Extrême-Orient. En effet, celui-ci *« n'est pas seulement une expression géographique, c'est une réalité historique, une trame de faits connexes qui ne se peuvent dissocier sans en demeurer mutilés ou amoindris.* [3]» D'autres institutions spécialisées sont également créées pour faire le lien entre la France et le Japon. Par exemple la fondation de la société franco-japonaise, installée à Paris en 1900 et dont Emile Guimet est le vice-président.

---

[1] *L'exilée,* Calmann-Lévy, Paris, 1893. Cité par Pierre Loti dans *Une exilée*, Lyon, Société des Amis des Livres, MDCCCXCIII, 1893, p. 156

[2] En 1903 à la Galerie de l'Art Nouveau de Siegfried Bing, avec l'exposition « trois Maîtres japonais ». En 1909 au Pavillon de Marsan avec la présentation des œuvres de Suzuki Haronobu, Kyionaga, Okumura Masanobu. En 1912 au Musée des Arts décoratifs à Paris avec les estampes de Kitagawa Utamaro. En 1922 où la Société Nationale des Beaux-arts présente à Paris peintures, sculptures, arts décoratifs, œuvres anciennes et modernes, laques, kakémonos et autres objets.

[3] *Avertissement*, Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient, Année 1901, Volume 1, n°1, pp. 7-8

De leur côté, les historiens et les spécialistes du Japon écrivent des ouvrages retraçant les particularités de l'art nippon, de sa religion, de sa poésie et de ses mœurs[1]. Programmant également des conférences, comme celle d'Henri Michaux sur « L'art de l'Asie » à Rotterdam en 1930. Cette volonté d'échange et de curiosité se traduit encore à travers la publication de revues franco-japonaises[2], mais aussi à travers l'imagination de quelques explorateurs-romanciers, ambassadeurs ou hommes de lettres, qui vont venir peaufiner l'image d'un Orient étrange et curieux. Chacun venant sonder, explorer, raconter, ces contrées lointaines. Parmi les plus connus, Paul Claudel, qui séjourne au Japon entre 1921 et 1928. Il fait partie de ceux qui authentifient et rapportent avec eux, au fil de leurs témoignages, une image d'un Japon conforme à un mythe grandissant. Citons également les œuvres de Victor Segalen (*René Leys*, 1922), d'André Malraux (*La tentation de l'Occident*, 1926, *Les Conquérants*, 1928 et *La Condition humaine*, 1933), de Henri Michaux (*Un barbare en Asie*, 1931), de Albert Londres (*La Chine en folie*, 1925), de Judith Gautier (*Le Livre de Jade*, 1933), de Marcel Granet (*La pensée chinoise,* 1934), et enfin de Paul Claudel (*Cent phrases pour un éventail*, 1927, et *L'Oiseau noir dans le Soleil-Levant*).

Toutes ces manifestations, qu'elles soient d'ordres littéraires, artistiques, spectaculaires, démontrent une recherche perpétuelle et un intérêt grandissant pour les richesses culturelles des pays d'Orient. C'est le plus souvent sous forme d'apprentissages, de réflexions et de familiarisation, que chaque événement culturel fait l'objet d'un écrit, d'une exposition ou d'une pratique. Il existe une approche, une intronisation à l'art, aux mœurs et aux usages de ces continents qui vont être à l'origine d'une représentation de l'Asie. A partir de ce constat, nous allons rechercher dans quelle mesure cette curiosité orientale va avoir des incidences quant à l'exploitation des premiers films asiatiques en France. Comment cette évocation de l'Orient, qui repose sur une identité fugitive construite entièrement à partir de récits, de discours préconstruits, d'images fugaces et fugitives captées et interprétées par un regard extérieur, va-t-elle participer aux échanges cinématographiques entre les deux continents ?

[1] Par exemple, nous pouvons citer Julien Vocance, *Le Livre de haïkaï* (Paris, Ed. Société française d'éditions littéraires et techniques, Coll. Bibliothèque du Hérisson, 1937), Félix Regamey, *Le Japon* (Ed. Paul Paclot, Paris, 1903), Michel Revon, *Anthologie de la littérature japonaise des origines au XXème siècle* (Paris, 1918).
[2] Citons la *Revue franco-nippone* créée en 1926, la revue mensuelle *Japon et Extrême-Orient*, et la revue *France-Japon* fondée par Bernard et Kuni Matsuo en 1934.

1.2 L'industrie cinématographique en Orient

A partir du moment où l'invention du cinématographe fut mise au point par les frères Lumières en 1895, il ne fallut pas longtemps pour que celle-ci soit utilisée dans le monde entier. Les pays d'Orient vont de leur côté très rapidement s'initier à cette nouvelle technologie, et développer leur propre industrie du cinéma. Cependant, malgré une production relativement active, les films ne parviennent pas sur les territoires occidentaux. La France, qui est pourtant bien placée pour profiter d'échanges internationaux, bénéficiant à la fois d'une certaine supériorité technologique et économique, mais aussi, comme nous venons de le voir, d'une certaine prédilection pour toutes les curiosités orientales ; ne mettra pas à profit ces privilèges pour mettre en place des échanges filmiques. C'est pourquoi nous tâcherons d'expliquer les principales raisons de l'abandon et du désintérêt portés par la France à toutes les cinématographies d'Orient. Comment localiser et cerner les faiblesses, les difficultés qui ont freiné et prohibé les échanges ?

Pour cela, en plus du Japon, de la Chine, de l'Inde et de Hong-Kong, nous retracerons brièvement la production cinématographique dans l'ensemble du continent asiatique, c'est-à-dire au Vietnam, en Indonésie, en Thaïlande, en Corée, à Taiwan et à Singapour. Si ces derniers pays ne laissent, à notre connaissance, aucune trace de leur passage en France avant les années 70, ils font partie d'une même logique de mise à l'écart.

1.2.1 Une activité freinée par des conflits internes

Le cinématographe, n'est pas seulement connu et importé en Orient ; chaque pays s'est rapidement approprié cette invention occidentale, pour en faire un des moteurs de son économie du spectacle. Pourtant, si le rendement, la qualité et la recherche artistique sont très souvent présents dans toutes ces productions nationales, des conflits et litiges politiques viennent régulièrement paralyser un développement régulier et constant, perturbant la mise en place d'un réseau d'échanges avec l'étranger. La lutte du pouvoir et les ambitions territoriales occupent souvent le devant de la scène, immobilisant la circulation des œuvres, quand celles-ci ne sont pas tout simplement interdites ou réquisitionnées à des fins de propagande.

Tout d'abord, un des principaux freins à la production cinématographique vient des multiples intronisations japonaises dans divers territoires. Parmi eux, la Thaïlande qui démarre sa production en 1927 pour se développer progressivement jusqu'en 1941, avant d'être freinée par l'armée japonaise. Elle ne reprendra son cours qu'à partir de 1945 en dépassant même certaines années la centaine de films. Pour la Corée, si le pays réalise ses premiers films en 1908, celui-ci connait déjà les remous de sa politique, avec la prégnance de l'occupation japonaise sur ses territoires. Refusant cette situation de domination, des cinéastes s'engagent, à partir de 1920, dans la création d'une cinématographie authentiquement nationale. Ce mouvement, d'abord nationaliste, devient une véritable organisation de résistance qui passe par la suite sous une influence communiste, avec la création en 1925 de la KAPF (*Association des écrivains et artistes prolétariens*)[1]. Mais les forces militaristes nippones font cesser ce mouvement et emprisonnent tous ses membres. Cela déclenche une vive protestation de la part des cinéastes et des acteurs. En représailles, ceux-ci refusent de travailler, réduisant la production à 25 films entre 1930 et 1940 (alors qu'en moyenne celle-ci était de 175 films entre 1921 et 1930[2]). Cette baisse d'activité conduit à la fermeture des derniers studios et l'invasion sur les écrans des productions japonaises. Il faut attendre 1947, après la libération et l'inauguration d'un studio moderne à Pyong-Yang, pour que la production nationale reprenne son rythme des années 20.

La Chine voit également, malgré un départ productif et une émancipation artistique, son cinéma anéanti par les forces japonaises[3]. Son histoire avait commencé le 11 août 1896, avec la première projection à Shanghai. L'année suivante, James Ricalton projette des films Edison dans plusieurs maisons de thé de Shanghai. En 1903, c'est un espagnol, Antonio Ramos, qui inaugure la première salle de cinéma, *Le Victoria*. Le premier film chinois est réalisé deux ans plus tard par un studio de photographies, filmant des extraits du répertoire des grands opéras. En 1913, la première compagnie, la Xinmin, est créée, puis la Mingxing. Mais pour des raisons de troubles politiques il faudra attendre 1923 pour parler d'une véritable industrie cinématographique, avec l'arrivée de Chang Shi-Shuen[4] et de sa compagnie *L'Etoile Film C°*. Il s'ensuit un âge d'or du cinéma chinois. Avec un peu plus de 50 maisons de production, on tourne à Shanghai, entre 1921 et 1930, 644 films de fiction. Entre temps, malgré une vogue

[1] Antoine Coppola, *Le cinéma sud-coréen du confucianisme à l'avant-garde.* L'Harmattan, Coll. Images plurielles, Condé-sur-Noireau, 1996, p. 21

[2] Chiffres donnés par Georges Sadoul dans *Histoire du cinéma mondial : Des origines à nous jours,* (éd. 9ème), *op.cit.,* p. 469

[3] La majorité des informations proviennent de l'ouvrage de Georges Sadoul *Histoire du cinéma mondial : Des origines à nous jours, op. cit ,* et celui coordonné par Marie-Claire Quiquemelle et Jean-Loup Passek, *Le cinéma chinois,* Centre Georges Pompidou, Paris, 1985

[4] Que l'on trouve aussi sous le nom de Tchang Tché-Tchuan

extraordinaire pour les films romanesques, d'aventures, de capes et d'épées et d'arts martiaux, une attirance pour des films de meilleure qualité donne naissance à une nouvelle compagnie en 1936 : La Lianhua (ou Lien-Hua C°). Celle-ci aura pour ambition de réaliser des films de qualité, tant au niveau des thèmes que du style. Mais, dans les années 30, cet élan cinématographique se brise contre l'attaque des Japonais, faisant du cinéma, un outil de propagande, avant d'être complètement interrompu avec la fermeture des studios et le départ de nombreux cinéastes vers Hong-Kong.

La péninsule hongkongaise devient ainsi un nouvel eldorado du cinéma. Dès 1934, avec ses 34 studios et ses 156 films, la région devient un important centre de production. Puis entre 1941 et 1945, pendant la période d'occupation japonaise, la production est interrompue. De son côté Taiwan est colonisée par les Japonais depuis 1895 et cela pendant les 20 premières années. En 1937, l'industrie se trouve interrompue avec la guerre sino-japonaise, et ne redémarrera qu'une fois que le gouvernement nationaliste reprend le contrôle de l'île en 1945. Le pays est alors immédiatement remplacé par la prise de contrôle des nationalistes chinois du Kuomintang. Avec eux, règnent la répression et la maîtrise totale de toute l'île jusqu'en 1949. A partir de 1950, elle devient le siège du gouvernement de Tchang Kai-chek, la fréquentation et la production cinématographique reste alors très faible avec un nombre de salles inférieur à 200.

Ce rapide panorama montre les difficultés sous-jacentes auxquelles doivent faire face la plupart des productions asiatiques. Souvent sous l'emprise du Japon, les démarches cinématographiques ne peuvent se développer. Dans un schéma sensiblement similaire, d'autres pays voient leurs productions dépossédées de leur libre arbitre cinématographique. C'est le cas de l'Indonésie (entre 1926 et 1950, le pays voit sa production contrôlée par les Hollandais et les Chinois), de Singapour et du Vietnam. Ce dernier dépend entièrement des sociétés françaises, chinoises et américaines. Ces autorités coloniales contrôlent toute la distribution, au point qu'en 1954, le pays ne possède toujours pas de studio, ni de laboratoire, seulement 80 salles qui appartiennent exclusivement aux étrangers. Quant à sa production, les films sont essentiellement réalisés par des cinéastes français. Ces derniers conçoivent alors, selon Guy Hennebel, des œuvres hybrides, dépourvues de tout esprit national. Ils dénaturent l'histoire et les traditions du peuple vietnamien tout en introduisant un fort exotisme raciste[1]. La fréquentation des salles est alors de un billet d'entrée tous les cinq ans pour les

[1] Guy Hennebel, *Quinze ans de cinéma mondial*, Cerf, Collection « Septième Art », n° 59, 1975, p. 255

autochtones[1]. Ainsi beaucoup de pays attendent de se libérer des chaînes imposées par les grandes puissances occidentales, et de trouver une indépendance qu'ils acquerront après la seconde guerre mondiale. Parmi ces pays qui possèdent une grande richesse cinématographique incontestable : l'Inde.

Le premier contact cinématographique a lieu avec le Français Maurice Sestier, représentant des Frères Lumières, lors de l'organisation de la première projection le 7 juillet 1896 à l'hôtel Watson de Bombay. L'invention est alors saluée comme la merveille du siècle par le « Times of India ». Ensuite, tout s'enchaîne très vite et dans des proportions vertigineuses. Le premier embryon d'industrie cinématographique est lancé dès 1905, par le magnat indien Jamshedjee Framjee Madan, avec le « Elphinstone Bioscope Company ». En 1912, le premier film de fiction, *Raja Harishchandra,* est réalisé par celui qui apparaît comme la pierre angulaire de ce cinéma naissant, le cinéaste Dadasaheb Phalke. Les années 20 sont une phase de richesses dans la réalisation d'un art plus « autochtone » et de qualité[2]. En 1926, la colonie produit 108 films et la production est déjà 3 ou 4 fois supérieure à celle de l'Angleterre, malgré un nombre restreint de salles (251 en 1925). Soit une salle pour un million d'habitants contre une pour 13 000 habitants en Angleterre[3]. Dès les années 30, l'apparition du cinéma parlant freine quelque peu la production, notamment face au problème des nombreux dialectes. Mais très vite l'Inde retrouve une industrie florissante, avec près de 200 sociétés de productions, une production annuelle qui dépasse 200 films, et un nombre de salles en constante augmentation (de 2 200 en 1930, il passe à 2 850 en 1939). Par la suite, rien n'arrête cette boulimie cinématographique, qui sera même confortée avec sa nouvelle indépendance en 1945.

Le Japon est un autre pays très productif. Depuis que Katsurato Inabata importa le premier cinématographe, le cinéma japonais est prospère. A l'origine, lié d'amitié avec Auguste Lumière, Katsurato Inabata voit dans cette invention technique, le moyen de présenter la culture européenne au Japon. C'est ainsi que le 9 janvier 1897, accompagné de François-Constant Girel, opérateur de prises de vues chez Lumière, Inabata présente pour la première fois à Osaka, ce qui est alors appelé les « images photographiques automatiques ». Le mois suivant la société Yoshizawa se procure elle aussi le cinématographe et baptise les projections : « Grandes images photographiques animées. » Plus tard l'attraction sera

[1] Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial : Des origines à nous jours*, *op. cit.,* p. 468
[2] Selon Yves Thoraval, en 22 ans, l'Inde réalise la plus importante production mondiale, avec 1 313 films muets. *Les cinémas de l'Inde*, L'Harmattan, 1998, p. 21
[3] Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial : Des origines à nous jours*, *op. cit.,* p. 473

finalement appelée « Denki-kan », c'est-à-dire « Théâtre-électrique », car les films sont toujours accompagnés d'un ou de plusieurs acteurs qui lisent ou interprètent le film projeté. L'importance du théâtre est très importante, notamment parce que le cinéma n'est pas associé à « une nouvelle forme de photographie » mais au théâtre lui-même.
Les inventions et les investissements pour ce nouveau divertissement prennent très vite de l'ampleur[1], et dès les années 20, le Japon se classe régulièrement parmi les trois plus grands pays producteurs de films au monde[2]. L'avènement du parlant ne fait pas reculer la machine. Entre 1933 et 1936, on passe de 490 à 558 films sonores et parlants, et de 576 à 1 368 salles équipées. Mais la guerre des territoires a ses revers. Contrôlant depuis les années 30 toute l'industrie cinématographique, le gouvernement, très préoccupé par ses ambitions territoriales, délaisse quelque peu l'industrie du cinéma, notamment au moment de la guerre sino-japonaise où la production diminuera considérablement tout en restant au dessus de 500 films par an.

En conclusion, les productions cinématographiques dans ces pays d'Orient sont régulièrement étouffées et fragilisées par leur régime politique interne et le poids de l'occupant. Ces aléas ne permettent pas une production stable et évolutive, et peuvent expliquer en partie le manque d'exportations cinématographiques vers l'Occident. Inversement, cela favorise l'importation d'un grand nombre de productions américaines, russes, anglaises et françaises. Dans ce cas, il semblerait que d'autres enjeux soient à prendre en compte pour expliquer l'absence d'un marché cinématographique de l'Orient vers l'Occident. En effet, pourquoi les films qui sont produits en Orient demeurent complètement inconnus et ignorés en Occident, alors que le phénomène inverse existe. Nous allons donc essayer, à partir des rares films qui parviennent à se faire une place en Europe, de comprendre pourquoi ces derniers ont réussi à faire l'objet d'une exploitation, et ainsi de découvrir quels regards portaient les Occidentaux sur ces œuvres orientales.

[1] De manière succincte et chronologique, nous pouvons brièvement énumérer qu'en 1902 les premiers ateliers sont installés, suivis en 1903 de la première salle de cinéma à Tokyo. En 1908, le premier grand studio de cinéma est fondé par Kenichi Kawaura, qui, suite à un séjour aux Etats-Unis, devient le propriétaire de la Yoshizawa Compagny. En 1910, la première firme d'actualité est construite (la Tonichi), et le premier studio sur le modèle américain est opérationnel (la Greater Japan Film Machinery Manufacturing Compagny Limited, qui deviendra en 1912 la Nikkatsu). En 1913, Seitaro Kitayama réalise le premier film d'animation, Norimasa Kaeriyama crée le premier magazine cinématographique (Film Record). En 1913 toujours, les premiers codes de censures font leur apparition. En 1914, les premiers films en couleurs, etc.
[2] En 1924, ce ne sont pas moins de 875 films qui seront produits et 898 films étrangers qui seront importés. En 1931, la fréquentation est de 181 millions de spectateurs (ce qui représente à peu près trois billets par an et par habitant).

1.2.2 Echecs d'un marché vers l'Occident

Pour les productions, comme celles de la Chine, de l'Inde et du Japon, nous pouvons, à partir de quelques éléments aussi épars soient-ils, reconstituer leurs passages en France en précisant les circonstances, les conditions, et les impressions suscitées au moment de leur diffusion. Compte tenu de la rareté des indices, l'étude s'étendra au-delà des frontières françaises et s'intéressera également aux pays limitrophes de l'hexagone comme l'Italie, l'Allemagne et l'Angleterre, mais aussi la Russie. Ces pays sont en effet « actifs » dans la découverte de films asiatiques, pour les rencontres festivalières qu'ils organisent, et pour l'opportunité qu'ils offrent à des explorateurs-critiques français de venir les découvrir et les commenter.

Le cinéma indien, du fait de son rattachement avec l'Angleterre, aurait sans doute dû être le cinéma le plus distribué, ou du moins « aperçu ». Pourtant, ce cinéma est longtemps resté ignoré et délaissé par les Occidentaux, alors qu'il connaissait un véritable succès en Asie et dans des pays arabes et africains. Les producteurs indiens n'ont en effet entrepris que de rares tentatives d'exportations de leurs œuvres sur le continent européen. Parmi elles, la venue du cinéaste Dadasaheb Phalke, dans la capitale londonienne au début des années 10, marque la première découverte du cinéma indien en Europe. Après un séjour dans les studios de Vincennes à Paris en 1912, celui-ci réalise *Raja Harishchandra* (1912) qu'il se risque à projeter à Londres en même temps que deux autres films : *Mohini Bhasmasur* (1913) et *Satyavan Savitri* (1914). A en croire, Jerzy Toeplitz, les films reçoivent même un accueil critique assez enthousiaste :

> « L'accueil de la presse fut excellent. L'hebdomadaire "bioscope and Kinematograph Weekly" parla de cette manifestation en termes enthousiastes, en affirmant que au point de vue technique, ces films sont d'une perfection étonnante, en ce qui concerne l'étude approfondie de la vie et de la pensée humaine, ils sont incomparables. [1] »

Un succès qui permit au cinéaste de construire son studio *L'Hindoustan Film Co*, mais aussi d'intéresser quelques producteurs anglais, comme Cecil Hepworth, prêts à investir dans des films imprégnés de l'univers indien. Cela suscita également l'attention de la société de distribution américaine Warner Bros, disposée à acquérir 200 copies pour les exploiter aux Etats-Unis. Cependant, cette collaboration fut déclinée par Dadasaheb Phalke qui trouvait

[1]Hansh Boch, Phalke – The father of Indian Motion Picture Industry Indian Talkie 1931 – 1956, Silevr Jubilee Souvenir, Film Federation of India, Bombay, 1956, p. 20. Cité par Jerzy Toeplitz dans un dossier de l'UNESCO, « Les films indiens et les publics occidentaux », Paris, le 2 octobre 1964, p.33, http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001341/134149fo.pdf

insensé de produire des films nationaux hors de son pays. Position qu'il maintiendra et confirmera en préconisant un « septième art autochtone », profondément « indianisé ».
Par la suite d'autres films indiens commencent à se faire connaître, en remportant l'estime des professionnels du cinéma. La première reconnaissance artistique est attribuée au cinéaste bengali Debaki Bose qui reçoit un prix honorifique pour son film *Seeta* (1934) au festival de Venise[1]. Deux autres films de Vankudre Shantaram seront successivement présentés au même festival en 1936 (*Eternelles lueurs*[2] [Amar Jyoty, 1936]), et en 1938 (*L'inattendu* [Duniya Na Mane, 1937]). Mais c'est le film de Vishnupant Govind Damle, *Sant Tukaram* (1936) qui se fait le plus remarquer en recevant une mention spéciale du jury au festival de Venise en 1937. Des reconnaissances qui n'incitent pourtant aucun distributeur français à s'aventurer dans une exploitation indienne.

En ce qui concerne les premiers repères du cinéma chinois en France, ils restent très minces, glanés dans les rares ouvrages qui ont bénéficié d'une publication française[3]. Le premier signe semble remonter, selon Régis Bergeron, à 1928, quand un directeur chinois décide de vendre trois de ses productions à un distributeur français :

> « En 1928, grande première à Paris : Trois films réalisés l'année précédente par la société Min Hsin et vendus par son directeur, l'habile Ming-Wei, à un distributeur français avant de l'être dans d'autres pays européens, sont projetés au Studio 28.[4] »

L'histoire ne dit pas pourquoi ce sont ces trois films, *La rose qui meurt*[5] (Fuhuo de Meigui, 1927), *Le poème de la mer*[6] (Haiji Shiren, 1927) et *La rose de Pushui*[7] (Xixiangji, 1927), qui sont sélectionnés, ni à quelle(s) occasion(s), ni quel accueil ils reçoivent auprès des spectateurs du Studio 28. Nous pouvons simplement essayer d'en comprendre la raison à travers la reconstitution de différents indices et témoignages. Tout d'abord ces trois films sont réalisés à une époque où, comme le précise Maurice Bardèche et Robert Brasillach, le cinéma chinois commence à devenir un art à part entière :

> « Après trente ans de balbutiements informes, ce n'est que vers 1925, lors de l'apparition des premiers chefs-d'œuvre soviétiques, que le cinéma chinois commença

[1] A cette époque, la Mostra est compétitive, mais n'avait pas de jury international
[2] Que l'on trouve aussi sous le titre *Flamme immortelle*
[3] Il s'agit ici essentiellement des ouvrages de Régis Bergeron (*Le cinéma chinois 1905-1949,* Tome I, Ed. Alfred EIBEL. Coll. « Asie / Asie du sud-est », Lausanne, 1977) et celui de Marie-Claire Quiquemelle et Jean-Loup Passek (*Le cinéma chinois, op. cit*.)
[4] Régis Bergeron, *Le cinéma chinois 1905-1949, op. cit.,* p. 80
[5] Que l'on trouve aussi sous le titre *La rose ressuscitée*
[6] Que l'on trouve aussi sous le titre *Le poème du bout du monde*
[7] Que l'on trouve aussi sous les titres : *Récit de la chambre de l'ouest, L'Histoire du pavillon d'Occident, Romance of the Western Chamber, The story of the western wing (ou bower)*

d'intéresser quelques artistes. Il devenait un moyen d'émancipation pour ceux qui pensaient que le vieux théâtre était à rejeter au même titre que les bandelettes et les robes. [1]»

Ensuite, ces films sont réalisés par la compagnie *Minxin,* détenue alors par le charismatique Li Minwei[2]. Un personnage phare du cinéma chinois. Acteur, réalisateur et scénariste, il réalise quelques films avant de fonder, avec l'aide de ses frères, la première compagnie cinématographique de Hong Kong. Puis, au milieu des années 20, il s'associe avec Li Yingsheng qui a déjà étudié en France, et vient s'installer à Shanghai. Sa compagnie est alors connue pour réaliser des films qui tranchent avec la production commerciale de l'époque par leur niveau artistique et littéraire ou par leur engagement politique. Une ligne de conduite qui conduit Li Minwei à s'émanciper de circuits traditionnels, alors même qu'il rencontre des difficultés financières liées à la concurrence. Ainsi, comme nous pouvons le supposer, Li Minwei cherche à exporter ses films à l'étranger, notamment en France, où son associé, Li Yingsheng, devait certainement avoir des relations après ses années d'études. De plus, le choix de la France n'est pas dépourvu de sens. D'une part parce que l'influence du cinéma français en Chine est importante[3], et d'autre part parce que Le Parti communiste français, qu'on appelle alors Section française de l'Internationale communiste (SFIC), vient d'être créé[4]. Quant à l'originalité et la qualité des films, elles ont pu également être à l'origine de la sélection, notamment pour une salle de cinéma qui vient tout juste d'ouvrir ses portes et qui souhaite projeter des films d'avant-garde souvent inédits.

Parmi les trois productions précédemment citées, c'est *La rose de Pushui* qui est la plus connue. Adaptée d'une célèbre pièce de théâtre du XIVème siècle, *Le récit de la chambre de l'ouest*, celle-ci a déjà servi de thème à de multiples opéras. Souvent comparée au *Roméo et Juliette* de l'Occident, c'est une histoire d'amour presque impossible entre un jeune lettré et une belle jeune fille convoitée par le chef d'une bande de hors-la-loi. Dans ce film, Li Minwei, toujours désireux de vivre de nouvelles techniques de tournage, filme la séquence du rêve en superposant du jaune, bleu et rouge pour souligner les impressions. Le film allie ainsi

---

[1] Maurice Bardèche et Robert Brasillach*, Histoire du cinéma*, Robert Desroël, Paris, 1948, p. 545

[2] Que l'on trouve aussi sous le nom de Lai Man-wai.

[3] Selon la liste établie par Wang Yogfang et Jiang Hongtao il y eut, en 1897, pas moins de 30 films étrangers, tous d'origine française. C'est ainsi que l'on retrouve par exemple l'influence de Guy de Maupassant dans le film *Un collier de perles* (1925) de Hou Yao. Ce fut d'ailleurs le premier film chinois de fiction exporté hors d'Asie. Publié dans « Inventaire des films étrangers diffusés en Chine entre 1896 et 1924 », in *Dianying*, vol. I, 1983/12, Hong-Kong, Chinese Film Association. Repris dans le livre *Le cinéma chinois,* sous la direction de Marie-Claire Quiquemelle et Jean-Loup Passek, *op. cit.,* p. 72

[4] On estime alors à 120 000 le nombre d'adhérents. Aux élections de 1928, le PCF obtient 11 % des voix. Source Wikipedia. « Histoire du Parti communiste français »
http://fr.wikipedia.org/wiki/Histoire_du_Parti_communiste_fran%C3%A7ais

une certaine qualité, une recherche artistique, et une histoire très « couleur locale ». Cette spécificité peut être considérée comme la dernière pièce du puzzle. *La rose de Pushui* étant, comme le soulignera Yann Tobin quelques années plus tard, un parfait « produit d'exportation ». Distribué dans une version tronquée de 45 minutes, la copie française met l'accent sur les séquences d'actions et sur les « chinoiseries ».[1] Toutefois malgré ce travail de remontage et la présence d'intertitres français, ce film et ses deux homologues ne semblent pas avoir connus un grand retentissement auprès des critiques et des cinéphiles « cultivés ». D'autant plus que cette initiative ne fut pas, à notre connaissance, réitérée par la suite. Si nous pouvons encore relever une autre tentative, celle du film *La Grande Muraille* projeté à Paris en 1938, cette dernière se limite aux souvenirs de Renée Jeanne et Charles Ford[2].

Ainsi, pour retrouver d'autres traces du cinéma chinois, il faut quitter l'Europe et se diriger du côté de la Russie, et plus précisément de Moscou. En 1935 Chusheng Cai (ou Tsai Tsou-sen) reçoit la mention « honorable » au festival international du cinéma à Moscou pour son film *La chanson du pêcheur*[3] (Xin Nu Xing, 1935). Le film est alors un des premiers films « parlants[4]» du cinéma chinois et le premier film chinois à recevoir un prix à l'étranger. Toutefois, l'histoire de cette jeune femme moderne, professeur de musique rêvant de devenir écrivain, n'a pas connu d'écho dans les revues françaises et son intérêt ne dépassera pas les frontières de l'URSS. C'est pourquoi, comme nous le verrons par la suite, la vraie émergence du cinéma chinois se négociera dans les années 50, par l'intermédiaire du festival de Karlovy Vary.

De son côté, le modèle cinématographique japonais est découvert en France à l'époque du muet. A ce moment, selon Jean Mitry une dizaine de films japonais sont distribués en France[5]. Si nous n'avons pas pu en retrouver la trace, nous pouvons toutefois préciser qu'en 1920 lorsque les frères Matsujiro et Takejiro Ohtani créèrent la *Shochiku Katsudo Shashin*, ils ont bien l'intention de s'appuyer sur le modèle américain pour pouvoir exporter leurs films. Un objectif qu'ils espèrent atteindre en engageant Henri Kotani, ancien assistant d'Alvin Wyckoff et caméraman de Cecil B de Mille. Parmi les films réalisés, *Ames sur la route* (Rojo no Reikon, 1921) de Minoru Murata, est, toujours selon Jean Mitry, le premier film à

[1] « Ombres au soleil. A la (re)découverte du cinéma chinois », *Positif*, Octobre 1982, n° 260, p. 34
[2] Renée Jeanne et Charles Ford, *Histoire encyclopédique du cinéma*, t. IV : Le cinéma parlant (1929-1945, sauf U.S.A.), Ed. Robert Laffont, 1958, p. 365
[3] Que l'on trouve aussi sous le titre *Le chant du pêcheur* ou *Le chant des pêcheurs*
[4] Comme pour *Le chanteur de jazz*, c'est un film muet auquel on a ajouté des effets sonores et une piste musicale. A ce titre il est devenu l'un des plus grands succès de son époque en Chine.
[5] Jean Mitry, *Histoire du cinéma : Art et Industrie (1915-1925)*, Vol. II, Ed. Universitaires, Paris, 1969, p.200

connaître une carrière internationale[1]. L'expérience n'est toutefois pas prolongée car les deux frères durent quitter le Japon, leurs films étant alors jugés « trop occidentaux ».

Teinosuke Kinugasa passe, quant à lui, moins inaperçu en parcourant en 1928 le continent européen dans l'espoir de vendre son dernier film *Carrefour*[2] (Jujiro, 1928). Un voyage raconté quelques années plus tard par Georges Sadoul : Arrivé à Berlin, le cinéaste rencontre Pabst et Fritz Lang, alors en plein tournage. Ce dernier, appréciant beaucoup le film, lui conseille alors de corriger les rares sous-titres qui avaient été mal traduits en allemand. Le travail terminé, Teinosuke Kinugasa finit par trouver un distributeur qui accepte de diffuser le film à l'occasion de l'inauguration d'une nouvelle salle de cinéma dans un grand magasin.

> « Bien qu'il fut le premier film japonais exploité en Allemagne, Jujiro eut un grand succès, dû pour une part à la partition de caractère « oriental » écrite par un compositeur allemand dont j'ai oublié le nom. Le film fut vendu en Amérique, en Norvège et en Italie… J'avais espéré beaucoup de l'exploitation de Jujiro en France, mais une copie y avait été vendue par un Japonais de Paris, qui ne m'a jamais versé un sou. [3] »

Un film qui est pourtant, selon Georges Sadoul, « applaudi » et très apprécié par les critiques français. Parmi eux, Renée Jeanne et Charles Ford qui voient dans cette œuvre un témoignage intéressant sur une cinématographie inconnue en Europe. Ils apprécient alors la modernité de l'entreprise, ainsi que le jeu des acteurs, notamment celui de l'actrice Akiko Chihaya, à la fois discret et très expressif : « *Un battement des paupières, un frémissement des lèvres lui suffisaient pour exprimer les sentiments les plus divers*. [4]» Le film de Teinosuke Kinugasa devient à ce moment le premier film japonais reconnu en France. Mais cet évènement reste relativement mineur. Seule la trace d'une interview du cinéaste, dans un numéro du journal *Le Monde* datant de février 1929, a pu être trouvée[5].

Après Teinosuke Kinugasa, d'autres tentatives vont suivre, mais aucune ne parvient à retenir l'attention des critiques. Plusieurs titres de films sont ainsi apparus dans nos recherches sans que l'on puisse vérifier l'exactitude des informations[6]. Par exemple, en 1936, en se basant sur

---

[1] *Ibid*, p.162

[2] Que l'on trouve aussi sous le titre *Routes en croix* ou *Ombres sur Yoshiwara*

[3] Georges Sadoul, « Le cinéma japonais vers 1920 », *Cahiers du cinéma*, n°166, mai 1965, p. 47

[4] Renée Jeanne et Charles Ford*, Histoire encyclopédique du cinéma*, t. II : Le cinéma muet (1895-1929), Ed. S.E.D.E., Paris, 1952, p. 426

[5] Citée par Léon Moussinac dans son livre *L'âge ingrat du cinéma*, Les éditeurs français réunis, Paris, 1967, p.260. Interrogé sur les films soviétiques, Kinugasa répondra : « Vous possédez l'époque, nous autres, nous avons les épisodes. »

[6] Parmi ces films celui de Kenji Mizoguchi qui aurait été diffusé sous le titre *L'amour éperdu*, à l'occasion du festival de Berlin en 1926. A la fin des années 20, un film intitulé *Musume*, aurait été présenté en exclusivité au studio des Ursulines à Paris. Il s'agit certainement du film de Heinosuke Gosho réalisé en 1926. Au début des années 30, un film intitulé *Nippon*, aurait été le premier film parlant japonais à être distribué en France. Adapté et présenté par Claude Farrère, il est composé de trois épisodes qui correspondent à trois époques différentes.

les souvenirs de Robert Brasillach et Maurice Bardèche, nous pouvons citer un film d'Hisatora Kumagai qui a pour titre *Takoubokou*. Les deux auteurs voient alors une œuvre fortement « tolstoïsante », qui fait honneur à l'accord conclu entre l'Allemagne nazie et l'Italie fasciste. C'est cette même alliance politique, signée le 1er novembre 1936 entre l'axe Tokyo-Rome-Berlin, qui va permettre aux Japonais de présenter plusieurs films au festival de Venise entre 1937 et 1939 : *Lune sur les ruines* (Kôjô No Tsuki, 1937) dont le réalisateur, Keisuke Sasaki, remporte le prix Special Recommandation. *Les enfants dans le vent (*Kaze No Naka No Kodomo, 1937) d'Hiroshi Shimizu et *Les cinq de la patrouille*[1] (Gonin No Sekkohei, 1938) de Tomotaka Tasaka. Toutefois, ces sélections, mais surtout leurs reconnaissances sont à reconsidérer selon le contexte fasciste d'avant guerre qui fait de l'Italie et du Japon des alliés. Ce rapprochement prive la manifestation vénitienne d'une grande partie de son impartialité. Alors, même si en 1938 Tomotaka Tasaka reçoit le Prix Mussolini, cela ressemble plus à une récompense protocolaire envers un pays fasciste ami. D'autant plus que ce film est considéré par Tadao Sato comme une des premières productions de propagande patriotique. Celui-ci décrit, dans un style para-documentaire, la mission de reconnaissance d'un groupe d'éclaireurs en Chine du nord, le tout inspiré du film de John Ford *La patrouille perdue* (1934)[2].

Toutes ces tentatives, quelles soient indiennes, chinoises ou japonaises, montrent à quel point les films produits dans ces pays d'Orient ont du mal à se faire connaître en Europe. Ces quelques exemples mettent en évidence un désintérêt de la part de la France envers une cinématographie internationale, mais surtout une mainmise européenne qui privilégie un certain type de film, soit en fonction de stratégies et d'alliances politiques entre deux pays, soit en favorisant des œuvres adaptées au marché occidental. C'est ainsi que sur la dizaine de films chinois, indiens et japonais acheminés en France depuis les années 20, si l'accueil fut souvent de bon augure (félicités pour leurs qualités techniques), nous pouvons insister sur le fait que la plupart des films semblent avoir fait l'objet d'une sélection préalable selon des prédispositions filmiques à l'exportation bien définies. Des productions si bien destinées au marché occidental, que parfois ces dernières ne connurent que très peu d'échos dans leur pays d'origine. Par exemple les films de Himansu Rai essuyèrent un échec retentissant en Inde[3]. Les sujets avaient beau être indiens, le concept artistique était quant à lui européen.

[1] Que l'on retrouve aussi sous le titre *Les cinq éclaireurs*
[2] Tadao Sato, *Le cinéma japonais*, Tome II. Centre Georges Pompidou, Paris, 1997, p. 200
[3]« *Après deux ans d'exploitation en Inde, le déficit était toujours de 50 000 roupies*. » Jerzy Toeplitz, « Les films indiens et les publics occidentaux », *op. cit.,* p.33

Néanmoins, malgré ces stratégies, ces tentatives restent peu nombreuses et surtout elles n'éveillent guère la curiosité des spectateurs européens. Dans ce cas, pourquoi, comme le remarque Tadado Sato, ce cinéma en général ne savait-il pas intéresser les spectateurs européens d'alors?[1]

1.3 Manifestations françaises d'une indifférence pour les films orientaux

> « Les deux univers, celui de la civilisation orientale et celui de la civilisation occidentale, vivent toujours séparés. La civilisation occidentale pénétrait depuis des siècles dans les milieux orientaux. Un processus opposé commence à peine. Mais le rayonnement de la civilisation orientale se heurte toujours à l'indifférence presque totale du public occidental.[2] »

Pourquoi la France semble trouver peu d'intérêt à s'intéresser aux films d'Orient ? Une interrogation qui n'est pas évidente à résoudre, étant donné le peu d'informations sur cette époque. C'est pourquoi, il nous faut élaborer différentes pistes qui apportent chacune des éléments de réponses.

1.3.1 Une distinction culturelle réputée comme inaccessible

Nous pouvons dès lors avancer l'idée qu'un des principaux freins à une exploitation internationale de films réalisés en Orient, n'est pas de nature politique, économique, ou commerciale, mais plutôt d'ordre culturel. Même si cela a tendance à s'estomper ou à ne se limiter qu'à certains films, il existe une sorte de croyance nationale, un mythe qui perdure depuis la découverte de l'Orient. De cet Orient ressenti comme le contraire, l'autre côté du miroir, le pendant de ce que nous réalisons, connaissons, créons, possédons, et valorisons en Occident. Comme le précise Basil Hall Chamberlain : « *L'Orient est l'Orient, l'Occident est l'Occident, et jamais les deux ne se rencontreront.* [3]»

---

[1] Tadao Sato, « La situation du cinéma japonais », *Image et son*, n°222, décembre 1968, p. 28
[2] Jerzy Toeplitz, « Les films indiens et les publics occidentaux », dossier de l'Unesco, du 2 octobre 1964, p. 51
[3]Cité par Herbert Jean dans *Introduction à l'Asie*, Albin Michel, Paris, 1960, p. 23

C'est ainsi que pendant plusieurs années, cette distinction culturelle conduisit tout naturellement les producteurs japonais à penser que leurs films ne pouvaient pas intéresser les Occidentaux. Ils sont plus que quiconque assurés que leurs films ne pouvaient être compris, tant ces derniers reflétaient une réalité conforme à une culture et à un mode de vie trop distincts de ce que les étrangers connaissaient. Comme l'explique Tadao Sato, pendant un siècle les producteurs nippons s'étaient efforcés d'atteindre le niveau culturel de l'Europe et des Etats-Unis, accoutumés à ce que ces derniers n'apprécient pas leur culture, ils admettaient alors comme une chose naturelle que celle-ci soit considérée comme inférieure à celle des Européens et Américains. [1] C'est pourquoi, comme l'avouera lui-même le président de la Daiei avant la découverte de *Rashomon*, ils préféraient s'abstenir d'exporter plutôt que d'échouer :

> « Nous étions enclins à rester prisonnier d'un complexe d'infériorité depuis la capitulation, et, à vrai dire, nous n'imaginions pas qu'il faudrait attendre longtemps avant que le cinéma japonais puisse atteindre la qualité internationale […] du même coup, les producteurs japonais, qui pensaient que leurs films ne pourraient pas être normalement compris par les autres peuples en raison des obstacles de langage, de mœurs et de mentalité, sont maintenant pleinement conscients des possibilités qui s'offrent à eux sur les marchés étrangers.[2] »

Ainsi, l'industrie cinématographique japonaise n'a quasiment jamais essayé de s'implanter mondialement, se contentant de sa suprématie sur son propre territoire et dans les pays envahis et conquis. Pour avoir échappé au joug colonial et être resté pendant plusieurs siècles, en parfaite autarcie, le Japon a pu mettre en place sa propre autonomie cinématographique, qui fut la condition même d'une libre interaction entre le cinéma et son milieu culturel.

On retrouve ce même phénomène du côté de l'Inde, où le cinéaste Satyajit Ray explique lui-même que si le cinéma indien n'a pu trouver une place dans les salles occidentales, c'est que d'une part la question du symbolisme oriental est jugée trop obscure pour les étrangers, et que d'autre part les hindous éprouvent un certain déshonneur quant à la qualité de leurs productions comparée à celle des étrangers. Satyajit Ray finit ainsi par concevoir que les films indiens possèdent un défaut de maturité, qu'il associe à de nombreuses anomalies et dissonances visuelles. C'est donc tout naturellement, dans une perspective de marché international, qu'il donne ce conseil aux générations présentes et futures : « *C'est seulement dans une simplification absolue du style et du récit que le cinéma indien pourra espérer*

[1] Tadao Sato, « La situation du cinéma japonais », *Image et son*, n°222, décembre 1968, p. 28
[2] Masaichi Nagata, « La tâche de l'industrie cinématographique japonaise », *Revues internationales du cinéma*, n°14, 1952, p. 29

trouver un avenir [1]». Et c'est justement la distribution des films de Satyajit Ray en Europe, qui permettra de prendre en considération une partie du cinéma indien. Jusque là l'Inde reste cinématographiquement « in-commercialisable ».

Ce sentiment d'incompréhension culturelle est d'autant plus présent, que cette idée est également évidente de la part des Occidentaux. Comme le fait remarquer Noël Burch, « *si les films de cette période sont peu connus en Occident, c'est en grande partie parce que la distribution, la critique et la politique culturelle des pays occidentaux expriment le sentiment que de tels films sont profondément à l'opposé des canons du cinéma qui prédominent dans l'autre hémisphère*. [2] » Ainsi, il semble qu'un fossé culturel pourrait bien être à l'origine du peu d'échanges cinématographiques et de l'absence d'un quelconque attrait filmique de la part des Français. Considérant alors que les codes et les divergences, dictés par la loi de la différence culturelle, demeurent « impénétrables ». Même quand l'art et la manière de faire un film paraissent maîtrisés, l'approche semble impossible, assujettie à une distinction culturelle qui ne cesse de faire obstacle à un véritable engagement de la part des spectateurs occidentaux. Néanmoins alors que cette différenciation entraîne plutôt un sentiment d'infériorité de la part des pays d'Orient, elle conduit plutôt à un sentiment d'incompréhension pour les pays occidentaux. C'est ce que décrivent longuement Maurice Bardèche et Robert Brasillach, dans leur *Histoire du cinéma* de 1948, à travers une description minutieuse de symboles, dont la signification demeure hermétique aux Occidentaux :

> « Mais ce qui est peut-être le plus précieux du cinéma japonais, c'est un style qui n'appartient qu'à lui, une sorte d'hermétisme des images et des signes perceptible seulement à l'âme japonaise et qui n'a pas fini de dérouter l'étranger. On ne dira jamais assez que le cinéma japonais est fondé sur la discrétion, sur le silence, sur une sorte de pudeur de l'émotion et de l'expression. Cela est assez connu. Mais cette disposition conduit très souvent le créateur à s'exprimer au moyen d'une série de symboles qui ne sont connus que des siens. Comme dans la peinture classique japonaise, le metteur en scène s'exprime volontiers par un jeu subtil de correspondances. Une touffe d'herbe qui tressaille au vent traduira les émotions du héros, le désir ou l'amour, ou le passage de la colère. Une feuille d'automne qui se détache, un rivage au bord de la mer, un temple dans la campagne sont des signes compris par le spectateur le plus humble et qui lui révèlent un progrès du drame, un évènement qu'il serait inconvenant de dire, mais que ce langage familier à tous laisse deviner. Un homme qui marche à travers la campagne signifie, dit-on, le désespoir, l'angoisse, la lutte intérieure du héros. Des fleurs de cerisier qui s'effeuillent dans l'eau, tout le monde sait qu'elles annoncent que le jeune guerrier vient d'être frappé à mort, car la fleur du cerisier est le symbole du samouraï. Le Japonais, nourri de ses légendes, ne se trompe pas. Pour lui, tout est références aux coutumes, aux traditions,

[1] Satyajit Ray, *Ecrits sur le cinéma*, Ed. Ramsay, Coll. Ramsay Poche, France, 1985, pp. 25-30
[2] Noël Burch, *Pour un observateur lointain - Forme et signification dans le cinéma japonais*, *op. cit.,* pp. 19-20

> aux secrets de la vie profonde du pays, tout est langage et répertoire dans ces images qui pour nous sont seulement belles, et que nous ne trouvons même pas énigmatiques. Dans leurs films presque immobiles, la ponctuation, les tournants du drame nous échappent. Les images sont impartiales comme leur politesse. En ce langage de poésie, ce langage presque mallarméen que chacun, dans ces îles, comprend naturellement, ce classicisme peut-être enfantin ou peut-être sublime, c'est ce qui sans doute est le plus étranger à l'Européen, - le plus étranger à notre art actuel- et qui constitue à vrai dire le secret le plus profond, le plus asiatique du cinéma japonais. [1]»

Vis-à-vis des spectateurs occidentaux, c'est justement ce « secret » qui demeure le plus précieux dans le cinéma d'Orient. L'hermétisme des images et des signes doit ainsi être mis en valeur pour garder toute la saveur « étrange » des œuvres. Une caractéristique d'autant plus valorisée que, comme nous allons le voir, les œuvres orientales ne semblent pas posséder d'intérêt artistique, pour la simple raison que ces dernières sont considérées comme des œuvres d'imitations.

1.3.2 Des films considérés comme une simple imitation du modèle occidental

Maurice Bardèche et Robert Brasillach évoquent l'idée que les Européens ont du mal à prendre en considération les cinémas d'Orient et à s'y intéresser, simplement parce qu'ils ne voient encore ce continent que sous l'aspect commercial des bibelots importés, se référant, dans le cas du Japon, aux images décrites par Pierre Loti :

> « Sur de petits ponts courbés, devant le Fuji-Yama triangulaire et parmi les pommiers en fleur, de jeunes femmes aux pieds emprisonnés dans des sandales de bois pareilles à des instruments de torture, s'avançaient en balançant leur ombrelle. Si l'on a su que le cinéma avait commencé, ce ne pouvait être qu'avec des metteurs en scène en robe, petite queue de cheveux, et tout aussi embarrassés de leur caméra que de leur parasol. Tels devaient être, pour les Européens moyens, les écrans et les studios de Madame Chrysanthème. [2]»

Il faut alors comprendre que le cinéma, étant une invention occidentale, ne peut être compris et utilisé de manière « intelligente » par les Orientaux. Il est vrai que la découverte du cinéma se fait par l'intermédiaire des techniques occidentales, et que les films exploités en salle dans ces pays sont majoritairement français, anglais et américains. Que ce soit en Inde (avec par exemple les œuvres de Georges Méliès), ou en Chine, dont les productions étrangères représentent environ 90% des films projetés dans les années 20. Cette présence ne se tarie pas

[1] Maurice Bardèche et Robert Brasillach*, Histoire du cinéma* (3ème édition), *op. cit.,* p. 554
[2] *ibid*. p. 547

avec les années et, entre 1945 à 1949, le pays est encore saturé de films américains avec pas moins de 1 900 films diffusés[1]. C'est ainsi que les films chinois subissent les influences du cinéma américain et soviétique. Des productions qui sont surtout, selon Régis Bergeron, très appréciées par les classes cultivées, celles-là même qui montrent une indifférence marquée, voire un certain dédain pour les productions autochtones jugées bien inférieures au niveau de la qualité.

Au Japon, la découverte et la maîtrise du cinéma passent également par le biais de projections de films étrangers. Cela commence dès que Pathé installe sa propre filiale, la *Japane Film*. Il tourne alors un nombre important de petits films muets sous forme de documentaires de quelques minutes. Les films laissent découvrir les événements historiques, la culture et les mœurs japonaises, tout en insistant sur le côté « étrange », « lointain » et « exotique »[2]. Pour le justifier, citons quelques titres très évocateurs de ces prises de vues, dont la présence des samouraïs (avec leurs sabres) et des geishas (avec leurs éventails) sont déjà un des faire valoir du cinéma japonais: *Bataille au sabre, Escrime au sabre japonais, La danse des éventails*, *Le Châtiment du Samouraï* (ou *La Vengeance du Daimo)*, ou encore *La Geisha* réalisé par Camille Legrand[3]. Néanmoins, ces films sont surtout utilisés comme un moyen de diffuser des spectacles traditionnels ou modernes à travers le pays. En cela, le cinéma n'est pas considéré comme un moyen d'expression artistique, mais seulement comme un outil divertissant occidental. L'historien Hiroshi Komatsu précise que le cinématographe Lumière étant un procédé mécanique et idéologique français, né en France, il ne pouvait, selon les Japonais, produire des images culturellement japonaises. A cela il faut encore préciser que :

> « Le cinéma étant loin de devoir ressembler à une scène de carte postale, la représentation cinématographique, en règle générale, ne connaissait pas de frontière. Autrement dit, ce que l'on voyait à l'écran pouvait se passer aussi bien en France au Japon qu'en Amérique. C'est ainsi qu'il était tout à fait naturel que les premières œuvres cinématographiques au Japon imitèrent la situation des films occidentaux. Très bientôt, la maison Konishi allait tourner des films dramatiques tels qu'il en existait en Occident. [4]»

---

[1] Cet excès aura pour effet de créer par la suite un fort mouvement anti-américanisme et anti-impérialisme où les films hollywoodiens seront alors considérés comme dégradants et plus communément appelés, des « films jaunes ». Régis Bergeron, « Le cinéma chinois », *Cinéma*, n°86, mai 1964, p. 73.

[2] Une liste relativement exhaustive est répertoriée sur le site des archives de Pathé Gaumont : http://www.pathearchives.com/

[3] Ce dernier film raconte l'histoire d'un fils qui venge la mort de son père, assassiné par un samouraï. L'affiche est illustrée par une estampe japonaise, où il est stipulé que c'est « Un film d'art Japonais » interprété par le Théâtre Impérial de Tokyo. L'affiche est accessible sur le site de la fondation Jérôme Seydou Pathé : http://www.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/

[4] Hiroshi Komatsu, « Le cinématographe Lumière et la production du cinéma au Japon », dans « Maîtriser l'image muette : le rôle des benshis dans le cinéma japonais », *Iris*, n° 22, 1996, http://www.informatics.tuad.ac.jp/net-expo/cinema/lumiere/catalogue/fr/f-komatsu.html

Les années suivent, et l'essentiel de l'exploitation repose toujours sur la diffusion de films américains, français, soviétiques et allemands. Ces derniers représentent alors pas moins de 70% de la distribution. Au fil du temps, le principe d'acculturation ne fait que se développer, aussi bien au niveau de la méthode d'industrialisation que de l'esthétique. Il devient ainsi, à chacun des courants artistiques, un modèle à suivre :

> « […] durant les années vingt, […] une fois qu'il fut permis aux contradictions du capitalisme de se développer, si modestement que c'ait été le cas, les entrepreneurs capitalistes éprouvèrent le besoin de produire des films "de style occidental'' (ce fut l'origine de la Shochiku comme trust cinématographique.) Simultanément, à la fin des années vingt et au début des années trente, les cinéastes libéraux exigeants avaient eux aussi adopté les modes et codes du "réalisme" occidental pour les œuvres du genre Koku-eiga (« films de tendance »)[1] »

De la même manière, quand le courant expressionniste est découvert, il est aussitôt considéré comme le dernier divertissement à la mode importé d'Occident. Cette origine suffit alors à garantir le meilleur accueil pour des films comme *De l'aube à minuit* (1920), *L'étudiant de Prague* (1913), *Le Golem* (1920) de Paul Wegener, et *Le dernier des hommes* (1924) de F.W. Murnau. Ainsi, le cinéma occidental[2], plus qu'une simple tentation ou modèle, dicte et régule le niveau de la qualité cinématographique.

A cette époque, Norimasa Kaeriyama est un des rares cinéastes qui envisage cette nouvelle invention comme un art à part entière. Il est en effet l'un des premiers à encourager, dès 1916, un cinéma plus « artistique », indépendant du théâtre. Pour cela, il publie une méthode du théâtre cinématographique qui prend pour base *La naissance d'une nation*. En 1919, il lance *L'association pour le film d'art*[3]. Par la suite deux autres représentants japonais, Moichiro Tsuchiya et Hiroshi Higo participent eux aussi à la naissance d'un cinéma indépendant[4]. Mais ce n'est qu'à partir de la fin des années 30 que le cinéma prend véritablement ses distances avec le modèle occidental. Suite aux grands projets expansionnistes, le Japon devient un des principaux outils de propagande au service de la politique nationaliste du pays, et entraîne avec lui un atermoiement pour le cinéma occidental. La censure est alors de plus en plus présente, d'abord en se limitant au contrôle de la postproduction, pour aboutir en octobre 1939 à un contrôle total. Sur le modèle nazi, le gouvernement promulgue une loi qui place directement toute l'industrie cinématographique sous son joug. Dès lors une sorte de

[1] Noël Burch, *Pour un observateur lointain*, *op. cit.,* p. 277

[2] Tout au long de cette étude ce que nous désignerons comme « occidental », correspondra aux pays qui produisent et diffusent le plus de films sur le marché français : les Etats-Unis, la France l'Angleterre et l'Italie.

[3] Pour anecdote, il est également à l'origine du terme *eiga* qui est encore à l'heure actuelle la désignation du mot « cinéma » au Japon.

[4] Ils sont alors présents au premier congrès international du cinéma indépendant, qui se déroule du 2 au 6 septembre 1929 en Suisse (C.I.C.I.).

« gestapo » japonaise, la Kempeitai, réduit considérablement le champ d'activité et de créativité des cinéastes. Les réalisateurs sont contraints d'obtenir l'aval des autorités pour toutes formes de projets. Pour mieux contrôler les compagnies, on en supprime un certain nombre, passant ainsi de 10 à 3. Pour privilégier les films de propagande et renforcer l'esprit patriotique et national contre une menace éventuelle de l'Occident, on remonte les films en supprimant des séquences, comme des scènes d'amour, et des scènes jugées « antijaponaises » ou « antimilitaires ». A l'inverse le gouvernement favorise des œuvres comme celles du cinéaste Yasujiro Ozu, perçues comme plus légères, innocentes et comiques. Quant aux films étrangers, ils sont également la cible des censeurs. Ils rectifient systématiquement le montage et les privent de scènes qui évoquent par exemple des sujets militaires et des scènes de guerres réalistes. Parmi les films français, on trouve *Le dernier milliardaire* (1934) de René Clair, amputé des scènes qui paraissaient manquer de respect envers une famille royale.[1] Quant à *La grande illusion* (1937) de Jean Renoir, le film fut tout simplement confisqué et renvoyé à son expéditeur.

Ainsi petit à petit une certaine volonté d'autonomie cinématographique se met en place. C'est à ce titre qu'en 1940, le bureau d'information publique est créé, et avec lui la volonté de définir une identité nationale du cinéma. Comme ce fut le cas pendant la restauration Meiji de 1868, où le gouvernement incita les écrivains à mettre en valeur la culture japonaise au détriment de l'occidentale[2]. Dorénavant il s'agit de mettre en valeur la « philosophie nationale » du Japon à travers ses films. En d'autres termes, réaliser des films entre un mécanisme technique occidental et un modèle de représentation proche de la tradition théâtrale. C'est ce que Donald Richie appelle « une purification ethnique », où il faut bannir le « réalisme » occidental, tout en adaptant ce langage cinématographique étranger à une trame classique japonaise. Ce mariage est à nouveau décrit par Darrell William Davis :

> « Dans la technique aussi bien que dans le choix des sujets […] ces films célèbrent une canonisation de l'histoire, tout en mettant l'emphase sur les formes et l'esthétique indigènes, avec un répertoire technique correspondant : longs plans éloignés, mouvements de caméra extrêmement lents, et un style hautement cérémonieux dans le jeu des acteurs et dans les décors.[3]»

[1] Toutefois Georges Sadoul précisera par la suite, que les films de René Clair comme *Sous les toits de Paris* ,repris après 1945, eurent un immense succès, partout admirés et cités en exemple. Georges Sadoul, « Sous les toits de Tokio », *Les Lettres Françaises*, n°547, du 17 au 24 décembre 1954, p. 6

[2] Un encouragement qui fit émerger un genre littéraire entièrement consacré à prescrire, défendre, expliquer les valeurs japonaises : les *nihonjin-ron*

[3] Darrell William Davis, *Picturing Japaneseness, Monumental Style, National! Identity, Japanese Film*, 1996, p.6. Cité par Donald Richie, *Le cinéma japonais*, Ed. du Rocher, Paris, 2005, p. 125

A l'aube de la seconde guerre mondiale, alors que le pays est en plein boom expansionniste, un nationalisme japonais est en marche. De plus en plus flagrante, il a pour objectif, selon Donald Richie, de transformer l'héritage culturel des traditions japonaises en un sacrement. Cela concerne aussi bien des films d'Akira Kurosawa, de Kenji Mizoguchi (*Les contes des chrysanthèmes tardifs, Les 47 rônins),* que ceux de Teinosuke Kinugasa (*La porte de l'enfer*). Pendant la deuxième guerre, cette politique nationale s'accentue encore au point de mettre en ligne de mire tout ce qui appartenait à l'Occident. Dans les films, cela se traduit, notamment par le rôle du méchant occidental caricaturé par des lunettes de soleil et une moustache.

En conclusion, si la présence occidentale s'est immiscée dans le savoir faire des cinémas d'Orient au point d'être devenue le fer de lance de toute une production et devenir un modèle artistique de référence ; chaque pays a su développer, au fil du temps, une identité nationale de son cinéma. Mais cette identité a pu contribuer à éloigner les films d'une exportation vers l'Occident. D'une part parce que, comme nous l'avons déjà précisé, la distinction culturelle est réputée comme inaccessible ; et d'autre part car à cette époque l'Orient n'est pas considéré sur le même pied d'égalité que l'Occident. Pour le comprendre, il suffit d'observer comment les films occidentaux représentent l'Orient.

1.3.3 L'Orient : une représentation « en péril » dans les films occidentaux

En 1905, quand la grande Russie perd face devant l'agression japonaise qui obtient alors le contrôle de la Corée et de la Mandchourie, les Occidentaux prennent conscience d'une menace venant d'Asie. Ce peuple est alors défini par l'Oxford English Dictionnary comme un danger dont il faut se méfier : *« A supposed danger that the Asiatic peoples will overwhelm the white, or overrun the world* [1]» Pour la première fois une nation de « race jaune » domine une nation européenne et pénètre dans le cercle des grandes puissances modernes. Face à cette victoire, des écrivains comme Léo Byram, Claude Farrère ou Emile Driant[2], s'évertuent alors à mettre en garde contre les dangers d'une occidentalisation rapide du Japon : *« Le soleil Levant a surgi des confins de l'Orient dans une apothéose de gloire ensanglantée, sa course*

[1] Définition tirée de l'Oxford English Dictionnary de 1989 (Vol. XX, p.718b, §.d)
[2] Voir à ce sujet les deux livres de Claude Farrère*, Fumée d'opium* (1904) et *La bataille* (1905) et celui d'Emile Driant, *L'invasion jaune* (1903)

n'est pas achevée…, elle commence ; quels étonnements ou quels désastres nous promet-elle encore ? [1]» A travers ces propos, on peut comprendre toute la réserve et l'inquiétude des Européens vis-à-vis de la montée en puissance d'une nation orientale. Une appréhension d'autant plus forte que c'est le deuxième signe annonciateur, le premier faisant suite à la révolte des boxers dans l'Empire du Milieu[2]. Ainsi l'image du paradis perdu s'estompe quelque peu, pour être plus largement suppléée par celle des « barbares-avides-de-pouvoir ». Un aspect jusqu'à présent secondaire, les pays d'Orient étant militairement plus faibles que leurs colonisateurs occidentaux. Dorénavant, la France regarde l'Orient tel un volcan en ébullition prêt à jaillir et déverser sa lave et ses rêves de conquêtes territoriales. On exprime ses craintes face à cette « masse », cette « fourmilière » qui prend de plus en plus d'ampleur et de force d'un point de vue militaire, politique, territorial et économique.

Au Japon, c'est surtout la puissance militaire et les ambitions gouvernementales du pays qui engendrent une certaine méfiance de la part des Occidentaux. D'abord avec cette victoire contre la grande Russie en 1904, puis avec la déclaration de guerre contre l'Allemagne en 1914 en tant qu'allié du Royaume-Uni. Même si sa participation au conflit se limite à l'occupation des colonies allemandes de l'océan pacifique, cela montre que le Japon est capable de rivaliser militairement sur un même plan d'égalité. De manière encore plus significative, son invasion sur les terres chinoises dans les années 30, et sa victoire en 1941 à Pearl Harbor aux Etats-Unis confirment les craintes. En Chine, les années 20 sont marquées par la montée du communisme avec notamment la naissance de l'armée rouge chinoise, suivie en 1934 du début de la longue marche, puis de l'élection de Mao à la tête du comité central du Parti Communiste Chinois (P.C.C.)

Ainsi l'époque est marquée par un « péril jaune » grandissant. Celui-ci bouleverse l'image de l'Orient et l'approche exotique qui lui est associée. Les conséquences de cette crainte se feront alors ressentir au niveau des productions cinématographiques et notamment Hollywoodiennes. En effet, les Etats-Unis n'hésitent pas à développer cette inquiétude et à en accentuer les traits en exhibant le visage menaçant de ce péril jaune. Alors que jusque dans les années 30, l'Orient était encore un vaste bazar composé de décors et lieux exotiques, dont l'étrangeté faisait le bonheur d'Hollywood, les années 40 et la seconde guerre mondiale, vont considérablement changer la donne, et faire de l'Orient une source d'inspiration liée à la perversité, au génie malfaisant, à la dépravation, à la perdition, et autres caractères menaçants.

[1] Léo Byram, repris dans le livre de Pierre Beillevaire, *Le voyage au Japon, op. cit.*, p. 961

[2] De 1900 à 1930, des Chinois se révoltèrent violemment contre l'influence commerciale et politique occidentale. Si cette rébellion ne permit pas à la Chine de reprendre le contrôle de ses terres, elle montra les premiers frémissements de sa force, capable de déstabiliser les grandes puissances occidentales.

Nous allons donc voir comment cette figure du péril jaune est stigmatisée dans le cinéma hollywoodien. Pour illustrer ces propos, nous nous attacherons à développer trois exemples qui paraissent être les plus significatifs. D'abord en s'attachant à l'adaptation cinématographique d'un personnage emblématique d'un Orient « périlleux », le docteur Fu Manchu. Ensuite à travers la représentation de la ville de Shanghai, largement stigmatisée dans les films américains. Enfin, en retraçant la carrière de deux figures hollywoodiennes, incarnées par deux acteurs aux traits orientaux : Sessue Hayakawa et Anna May Wong.

Le charismatique docteur Fu Manchu est créé en 1912 par le romancier anglais Sax Rohmer. Il devient par la suite une vedette cinématographique dans une série américaine. L'auteur ne précise pas explicitement les origines ethniques de Fu Manchu mais tout juste ses origines orientales, qui en font l'incarnation du péril jaune :

> « Imaginez un homme de haute taille, maigre, félin, haut d'épaules avec le front d'un Shakespeare, à la face de Satan, au crâne rasé, aux yeux bridés, magnétiques, verts comme ceux d'un chat. Supposez lui la cruelle intelligence de l'Asie entière accumulée dans un puissant cerveau [....] Vous aurez le portrait du Dr Fu-Manchu, le péril jaune incarné en un seul homme. [1] »

Bien des acteurs occidentaux, avec un faciès très anglo-saxon, se succédèrent pour incarner ce personnage en se parant d'une moustache longue, fine et tombante, les yeux bridés aux contours noirs, les oreilles légèrement pointues, les ongles longs et un incontournable petit chapeau rond collé sur le haut de la tête.[2] Mi sorcier, mi-vampire, ce docteur, savant fou sans foi ni loi, représente un des dangers potentiellement tangibles pour le monde. Obsédé par la destruction de la race blanche, il est machiavélique et insaisissable mettant tout en œuvre pour asservir et détruire l'Occident. Spécialisé dans la torture et la perversité, il incarne l'archétype du bourreau oriental, dans la malveillance et la souffrance infligée aux autres. Une image qui va évidemment renforcer un certain racisme vis-à-vis de l'Orient de la part de la communauté américaine, mais aussi française par le biais de la traduction littéraire et l'adaptation cinématographique de ces œuvres. Avec pas moins de 14 livres traduits en français de 1930 à 1951 dans la collection du Masque de la Librairie des Champs-Elysées, le visage et les complots de Fu Manchu étaient largement connus des Français. Son personnage habite les consciences collectives et les prévient d'un danger, d'un risque imminent lié à l'Orient. Au cinéma ce racisme « anti-jaune » est très apprécié par les spectateurs. A la fois fascinés par les

[1] *Le Mystérieux Docteur Fu-Manchu*, Tome 1, chapitre II, Le Masque-Hachette, Paris, 1996, p. 27

[2] D'abord incarné par l'acteur suédois Warner Oland (qui joua à la fin des années 30 dans la série des Charlie Chan), suivi du Britannique Boris Karloff, puis de l'Allemand américanisé Henry Brandon, et de l'Américain Glen Gordon qui incarna le personnage dans plusieurs épisodes à la télévision en 1956

stratégies et les tortures inventées par ce démon, cet érotisme pervers, mais aussi envoûtés par cet exotisme évoqué par des fumeries d'opium, des tripots, des décors orientaux au mille dragons :

> « Le monde extrême-oriental est souvent apparu comme mystérieux, inquiétant, et les figures qui l'habitent, des êtres souvent machiavéliques comme le dangereux Fu Manchu, représentation emblématique de ce « péril jaune » qui habitait les consciences occidentales. [1]»

Ces propos mettent en avant l'idée que l'Orient est représenté par un mélange de peur et de fascination. Si d'un côté Hollywood s'empare de l'image caricaturale d'un Orient diabolique, d'un autre côté cette même image fascine et stimule le plaisir des spectateurs, alors nombreux à venir voir ces films. Finalement l'Orient devient une valeur ajoutée au spectacle cinématographique, dont l'intérêt réside dans sa représentation, quelle soit « négative » ou « positive ».

Deuxième exemple représentatif d'un Orient décadent, la ville de Shanghai :

> « Sans doute Madame Butterfly dès 1904 annonçait-elle cet engouement extrême-oriental, mais le cinéma ne devait pleinement s'intéresser à Shanghai – et plus encore à l'image fascinante que cette ville véhiculait pour les Occidentaux de l'époque – qu'à partir des années 20. [2]»

Dans l'étude menée par Jean-Claude Seguin sur la ville de Shanghai au cinéma, on découvre la fascination exercée par cette cité sur les spectateurs occidentaux. Un intérêt que l'on peut aisément étendre au-delà des frontières de la ville, élargissant le phénomène à tout l'empire chinois et de manière encore plus vaste à celui de l'Orient. Depuis la rébellion de Taiping en 1850, les forces britanniques, américaines et françaises s'installent et élisent domicile fixe. Cette occupation marque profondément l'identité de la ville, et contribue à son essor culturel, architectural, artistique, et économique. Sous le régime de la République de Chine, Shanghai devint le centre financier de l'Asie, et en 1938, la ville se classe huitième port mondial. Parallèlement Shanghai devient la ville du jeu, de l'opium et de la prostitution, baptisée alors comme étant « le plus grand bordel du monde ». Face à cette formidable éclosion et cette renommée, le monde du cinéma ne reste pas indifférent, et commence à se servir de cette ville pour transmettre une certaine image de l'Orient.

Dans les années 30 et 40 de nombreux films américains font alors référence à Shanghai comme une ville de débauches, où corruption rime avec séduction et meurtre. Loin d'un

---

[1] Jean-Claude Seguin, *Shanghai entre promesse et sortilège,* Grimh-Grimia, Lyon, 2004, p.15
[2] *ibid*., p. 15

exotisme « léger », on assiste à la face obscure du mythe oriental. La dépravation, le complot, la luxure, sont autant de termes représentatifs d'une Chine malsaine et dangereuse. Pour ne citer que les films les plus célèbres nous trouvons ceux de Joseph Von Sternberg, *Shanghai Express* (1932) et *Shanghai Gesture* (1941), celui de Wilhelm Pabst, *Le Drame de Shanghai* (1938), ou encore *La dame de Shanghai* (The Lady from Shanghai, 1947) d'Orson Welles. Les cinéastes font de la ville un but ultime de leur récit, la laissant ainsi au creux de l'imaginaire de chaque spectateur.[1] A ce titre Joseph Von Sternberg excelle dans la vision d'une Chine noire, avec des « jaunes » qui n'hésitent pas, par vengeance, à tuer froidement l'Américain(e) qui lui a fait du tort.

Shanghai n'est pas une ville réelle, elle n'a d'intérêt que par l'imaginaire qu'elle concrétise chez le spectateur. Pour le justifier, nous pouvons nous reporter à l'extrait du dialogue du film de Georg Wilhelm Pabst, *Le drame de Shanghai* (1938) : « *Il n'y a pas de Chine. Ce n'est pas un état, c'est un pays de rêve, c'est un pays qui dort en rêvant qu'il existe, mais il n'existe pas, il n'est sur la terre que par principe.*[2] » Cette ville chinoise n'a donc d'intérêt que par l'imaginaire qu'elle concrétise. C'est pourquoi son nom doit aussi figurer dans le titre du film pour suivre une stratégie de marketing. Encore une fois, si l'Orient, ou plutôt son image, est exploité à des fins commerciales pour satisfaire un attrait spectatoriel, cela permet en même temps à l'Orient d'être représenté (même négativement) dans le cinéma hollywoodien.

Troisième exemple d'une image orientale, les rôles interprétés par l'acteur japonais Sessue Hayakawa et l'actrice sino-américaine Anna May Wong. La carrière hollywoodienne de Sessue Hayakawa commence en 1914 et se poursuit jusque dans les années 60, en passant par l'Angleterre et la France. Parmi la quarantaine de films dans lesquels il joue, il incarne presque systématiquement un personnage mystérieux, fanatique, capable de tuer et torturer de belles femmes blanches innocentes. Comme dans le film de Cecil B. De Mille *Forfaiture* (1915) où il joue le rôle d'un japonais maléfique qui marque au fer rouge l'imprudente Mrs Hardy jouée par Fanny Ward. Devenu très populaire, sa carrière se joue également en France où il devient, dans un premier temps, la vedette de *La bataille* (1923) d'Edouard Violet, puis de *J'ai tué* (1925) de Roger Lion. Quelques années plus tard, quand il revient dans l'hexagone, il joue également dans le film de Max Ophuls *Yoshiwara* (1937), où il incarne un jeune coolie amoureux d'une geisha courtisée par un officier russe. Puis dans le remake de Marcel l'Herbier *Forfaiture* (1937), le film de Richard Oswald *Tempête sur l'Asie* (1938) et

[1] *ibid*., p.11
[2] *ibid*., p. 17

enfin celui de Jean Delannoy *Macao l'enfer du Jeu*. Dans ce dernier film, il interprète le personnage de Ying Tchaï, un propriétaire apparemment respectable qui possède de nombreuses salles de jeux et qui se révèle être en réalité un trafiquant d'armes redoutable. Le tout dans un Macao qui ne dépasse pas le stade du stéréotype exotique, l'œuvre appartenant à cette vogue du film colonial qui a touché l'Europe et les Etats-Unis dans les années 30.

L'autre grande figure, le pendant féminin, est incarné par Anna May Wong, dont la carrière arrive à son apogée en 1932, suite à son rôle dans le film de Josef Von Sternberg : *Shanghai Express.* Mais avant cela, elle incarne de nombreux rôles « exotiques » de figuration, qu'elle interprète dans des costumes folkloriques. Un faciès surtout exploité dans des films d'aventures, où elle incarne par exemple la jeune et belle esclave dans *The Thief of Bagdad* (1924) de Raoul Walsh. En 1928, elle part en Europe et travaille à Londres, au Théâtre, aux côtés de Laurence Olivier, puis à Vienne et finit par jouer dans des films allemands et anglais dont le plus connu est *Piccadilly* (1929) d'Ewald Andreas Dupont. De retour à Hollywood, elle passe sous contrat avec la Paramount pour laquelle elle tourne *Daughter of the dragon* (1931) au côté de Sessue Hayakawa. Sa carrière est ensuite quelque peu arrêtée avec la guerre, et il faut attendre 1951 pour la revoir à la télévision dans sa propre série télévisée, incarnant une détective chinoise, dans *The Gallery of Madame Liu Tsong.*

L'exploitation de ces deux figures est très symptomatique du regard porté sur l'Orient. Les deux acteurs sont confinés dans des rôles stéréotypés, et ne sont à ce titre que des *typecasts* exotiques. Ils incarnent alors systématiquement des Orientaux, aussi bien japonais, chinois qu'hindous. La différence importe peu, seule l'image caricaturale du « jaune » doit émerger. C'est ainsi que pendant toute leur carrière, ils singent les Orientaux conformément à l'image que s'en font les Occidentaux. L'identification, pour Sessue Hayakawa passe à travers ses rôles de méchant, de bandit, ou de traître… et pour Anna May Wong par celui incontournable de la séductrice diabolique. De plus, en raison de la pratique du « yellowface », les acteurs ne peuvent jouer le rôle d'un personnage romantique, sauf si leur partenaire est lui aussi un « oriental ». Une contrainte qui, selon Hayakawa, fausse encore plus l'image que l'on peut avoir de l'Orient. Celui-ci déclare à propos de ces nombreux rôles : « *They are false and give people a wrong idea of us* [Asians]. [1]» Une représentation qui atteint parfois même un certain non-sens et une certaine absurdité, comme par exemple lorsque la M.G.M refuse qu'Anna May Wong incarne le rôle principal dans *The son-daughter* (1932), parce qu'elle est considérée comme « trop chinoise pour jouer une chinoise ». Elle est alors remplacée par une

[1] Article consacré à « Sessue Hayakawa» dans l'encyclopédie libre Wikipidia : http://en.wikipedia.org/wiki/Sessue_Hayakawa

Hélène Hayes grimée en « jaune ». Toutefois, malgré ces rôles récurrents, leur jeu d'acteur n'en est pas pour autant dévalorisé ou discrédité. Plébiscités au contraire pour leur talent, ces deux acteurs sont très appréciés. Henri Fescourt va jusqu'à attribuer la réussite du film *Forfaiture* à l'interprétation de Sessue Hayakawa :

> « Visage d'une aristocratie asiatique, très énigmatique et si expressif cependant. Impassibilité des traits, fixité du regard bridé. Indépendamment de l'exotisme de ces traits inhabituels, nul comédien n'avait jusqu'ici apporté à l'interprétation cinématographique une telle somme de sobriété et d'intensité. Le metteur en scène Cecil B. de Mille, démontrait que l'immobilité d'une physionomie, si elle est chargée de pensées, constitue une prodigieuse source de mouvement. [1]»

De même, Louis Delluc attribue toute la splendeur du film *La voix du sang* (The City of Dim Faces, 1918) à la performance de Sessue Hayakawa. Celui-ci parvient alors à exprimer ce que l'on croit inexprimable : « *La complexité de nuances qu'il obtient avec son magnifique masque de silence n'a d'égale dans l'interprétation cinématographique que la mimique de Charlie Chaplin*. [2]» Ainsi, même si l'industrie hollywoodienne se sert de ces acteurs aux traits orientaux pour servir une image caricaturale de l'Orient, d'une part ces derniers n'en desservent pas pour autant ce continent grâce à leur talent ; et d'autre part la fonction de ces personnages n'est pas seulement « négative », car elle prouve que les « jaunes » possèdent un talent de comédien.

En conclusion, à travers ces trois exemples, avec d'un côté des personnages et acteurs qui personnifient le péril jaune, et de l'autre une ville corrompue et décadente ; la représentation de l'Orient n'est guère idyllique. Il en ressort une image dépravée, nuisible, dangereuse et barbare. Un péril jaune incarné par des personnages qui incitent à la méfiance. Un sentiment de crainte persistant où le visage de l'oriental demeure le symbole du « méchant ». En atteste un rapport de l'Unesco de 1950, où Henri Storck s'interroge sur l'influence et les effets du cinéma sur le jeune spectateur. D'après les réponses données par 142 directeurs de salles de cinéma, l'auteur a pu constater que les personnages qui ont le plus effrayé les enfants sont ces méchants de « type chinois »[3]. Un Chinois qui pourrait très bien être un Japonais ou un Coréen, tant l'aspect physique des « jaunes » se ressemble aux yeux des Occidentaux. A la même époque, Henri Storck évoque les études de deux chercheurs de l'université de Chicago,

---

[1] Henri Fescourt, *La Foi et Les Montagnes*, Publications Photo-cinéma Paul Montel, Paris, 1959, p. 143

[2] « La voix du sang », *Paris Midi*, 29 juillet 1919. Repris dans *Le cinéma au quotidien*, Cinémathèque française et Editions de l'Etoile / Cahiers du cinéma, Paris, 1990, p. 106

[3] A la question : « *Les enfants sont-ils jamais effrayés par les films à épisodes ? »* Les réponses sont entre autres, les vilains personnages chinois. Enquête d'Henri Storck, dossier de l'Unesco*, «* Le film récréatif pour spectateurs juvéniles », Paris, 1950, p. 240- 241, http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001352/135271fo.pdf

Dra L.L. Thurstone et Ruth C. Peterson dont le but était de mettre en lumière l'influence du cinéma sur les opinions du public enfantin[1]. Celles-ci touchent essentiellement les problèmes nationaux, raciaux : le crime, la guerre, la punition des criminels. Ces impressions dévoilent une certaine crainte collective de la figure de l'oriental.

Ainsi, loin de la féerie et du mythe des « chinoiseries » et des « japonaiseries » des siècles derniers, l'Orient est dorénavant représenté par des lieux communs liés à l'inquiétude. L'orientaliste René Guénon parle d'un « péril oriental », qui pourrait ébranler la supériorité matérielle et moderne de l'Occident[2]. C'est pourquoi, nous pouvons supposer que l'intérêt pour les cinémas orientaux demeure quelque peu différé. Les distributeurs étrangers ne trouvant certainement pas la nécessité d'investir, faute d'enjeux économiques ou tout simplement par manque de considération envers ces cinémas, les imaginant certainement comme le reflet de leur faible niveau technologique, de leur précarité industrielle. Il faut en effet tenir compte du fait que l'Orient demeure largement une *entité* caractérisée par sa différence et son infériorité. C'est pourquoi l'Orient n'est pas considéré comme une « réalité », au sens où l'on préfère recréer et imaginer ce continent en fonction des besoins du moment. Comme le rappelle Pierre Billard, à cette époque, parler du cinéma japonais c'est faire référence, pour la grande majorité des spectateurs, aux films *Port Arthur* (1936) de Nicolas Farkas ou *The Danger Line* (1924) réalisé par Édouard-Émile Violet avec en vedette Sessue Hayakawa et son épouse Aoki Tsuru[3], ou encore des films de Mappemonde Film comme *Le Prince d'Orient*, *Le Roi sans couronne* et *J'ai tué* (1924). Dans ces cas de figure, les stéréotypes sont autant d'idées et d'opinions préconçues qui n'ont guère de valeurs historiques et réalistes. En témoigne le film *Hara-Kiri* (1928) de, et joué par Marie-Louise Iribe, qui met en scène le fils d'un Shogun, dans une histoire d'amour qui est censée se passer dans les années 20, alors que ces individus ont disparu depuis la fin du XIXème siècle. Autre exemple, le film *La bataille* (1933) de Nicolas Farkas, dont le rôle de la marquise Mitsuko Yorisaka est joué par une actrice qui n'a aucun trait asiatique : Annabella[4].

---

[1] Motion Pictures and the Social Attitudes of Children 2 (cite par Edgar Dale, The Child and the Movies, p. 8). *ibid.,* p. 47

[2] Entretien avec René Guénon et Louis Massignon, *«* Les appels de l'Orient», *Cahiers du mois,* Paris, 1925, http://www.moncelon.com/appels.htm

[3] Pierre Billard, « Cinéma japonais – Introduction », *Cinéma*, juin-juillet 1955, n°6, p. 2

[4] Dans ces deux exemples, ce sont à chaque fois des histoires d'amour impossibles à la Butterfly qui se terminent tragiquement. *Hara-Kiri* est un mélodrame entre une jeune Française, mariée à un Eurasien, qu'elle quitte pour vivre sa passion avec un prince japonais, il joue la corde sensible des amours interdits qui ne peuvent que se terminer par la mort. Alors que son amant, le fils du Shogun de l'Empire du Soleil se tue accidentellement en montagne, elle veut se faire hara-kiri en se tranchant la gorge, mais finit par utiliser le traditionnel révolver.

Néanmoins, malgré cette représentation d'un Orient décadent et dangereux, il existe une forme d'attention pour ce continent qui ne peut être contournée ou même ignorée. Ces productions confortent et alimentent une certaine fascination, qui renforce un intérêt, un attrait et une curiosité spécifique à ce territoire. Même si l'image est quelque peu ternie, caricaturée ou encore détournée, elle est toujours exploitée et garde un potentiel commercial incontournable. C'est ainsi que des coproductions entre l'Europe et certains pays d'Asie, vont être mises en place pour mettre aux goûts du jour l'imaginaire oriental du siècle précédent.

1.3.4 Des coproductions européo-orientales

Nous avons déjà vu ultérieurement à quel point le sentiment exotique pouvait émaner des objets venus d'orient. Ces derniers pouvaient être, aux siècles précédents, un facteur de séduction et d'admiration auprès de certains experts, collectionneurs ou tout simplement amateurs de curiosités. Il en va de même pour les productions cinématographiques. Conscients que le 7ème art pouvait apporter ce que les estampes avaient pu transmettre, les producteurs européens mettent en place un système de coproduction pour satisfaire un certain appétit exotico-culturel.

Avant les années 50, l'Europe n'ignore pas complètement le cinéma japonais. Suite à la création de l'Institut International du Cinéma Educatif (ICE), la *Revue internationale du cinéma éducateur* s'interroge sur la question de l'éducation à travers l'image cinématographique. Prenant différents exemples dans le monde, elle s'intéresse à plusieurs reprises (entre 1931 et 1933) au cinéma japonais comme exemple d'une cinématographie éducative. C'est ainsi qu'à l'occasion de la semaine du cinéma en Belgique, J. Shinkô, directeur de la cinémathèque du grand quotidien *Osaka Mainichi,* démontre la supériorité de l'enseignement visuel sur l'enseignement livresque, dans ce qu'il nomme les « eiga-rombun » et que nous pouvons traduire par « films thèses ». Toutefois ces interventions ne sont pas de véritables échanges cinématographiques. Comme le stipule Bertrand Anthony en 1930, dans un article consacré aux « liseurs de titres » au Japon, ces films « indigènes » ne peuvent faire l'objet d'une exportation, car c'est un art trop bien implanté dans son pays [1]. Deux possibilités s'offrent alors aux Européens : La première, que nous venons de développer,

[1] Bertrand Anthony, « Notes sur le cinéma japonais » *Image et son – La revue du cinéma*, n°9, avril 1930, p. 53

consiste à écrire une histoire qui se déroule au Japon et intégrer des personnages et des rudiments de cette culture autochtone. La seconde consiste alors à réaliser des coproductions entre l'Orient et l'Occident.

Dans les années 30, nous avons déjà vu que le cinéma japonais connaît une certaine prospérité industrielle, en se situant juste derrière les Etats-Unis. Une industrie très rentable, fonctionnant avec une main-d'œuvre bon marché. Ces conditions de travail séduisent d'autant plus l'Allemagne, que le pays est intéressé par une alliance politique et militaire. Les Allemands décident alors de se lancer dans des coproductions avec le Japon et installent, en 1937, une succursale à Tokyo. S'ensuit *La fille du samouraï* (Atarashiki Tsuchi, 1937), une collaboration entre le cinéaste allemand Arnold Fanck et les acteurs japonais Sessue Hayakawa et Hara Setsuko [1]. Deux autres coproductions suivent pendant la guerre : *Das Heilige Ziel* (1942) et *Nippon, das land der aufgehenden Sonne* (1942). A chaque fois ces films mettent en scène des personnages aux faciès convenus, aux yeux bridés, et dont la rencontre avec des Occidentaux les conduit inexorablement vers des situations dangereuses.
Nous retrouvons ce même phénomène avec des coproductions anglo-indiennes. Suite à l'accueil enthousiaste pour les trois films de Dadasaheb Phalke, des coproductions entre les deux pays sont réalisées. Conçus dans un souci « orientaliste », ces films doivent allier l'imaginaire occidental de l'Inde avec des moyens techniques et une mise en scène typiquement anglaise. Ces films seront alors précisément considérés par la critique indienne comme des regards « exotiques » avant tout destinés au public européen[2]. Dans le même esprit, la compagnie allemande *Great Eastern Film* Co décide, en 1925, de commander un projet de film ethnographique. Elle fait alors appel au réalisateur allemand Franz Osten, qui travaille en Inde. Une alliance se met en place entre la société et la Bombay Talkies Ltd., dirigée et animée par Himansu Rai. De cette association émerge le film *Lumière d'Asie* (Prem Sanyas). Ce dernier est diffusé avec succès en Allemagne puis à Londres où il reste 10 mois à l'affiche et dont la Première fut honorée par la présence du couple royal. Dans la continuité de cette réussite, Himansu Rai réalise en 1928 *Le tombeau d'un grand Amour* (Shiraz), puis en 1929 *Les dés sont jetés* [3] (Prapancha Pash). Ces films font d'importantes recettes en

[1] Lors de la présentation du film à Berlin, Hara Setsuko, encore au début de sa carrière, monte sur la scène du théâtre du capitole en kimono. Devenue l'ambassadrice du film, elle réalise une tournée européenne en passant par Paris où elle rencontre Julien Duvivier, puis part pour les Etats-Unis.
[2] Yves Thoraval, *Les cinémas de l'Inde*, *op.cit*., p.30
[3] Que l'on trouve aussi sous le titre *Un jet de dés*

Angleterre, et incitent les distributeurs anglais à financer le film *La destinée*[1] (Karma, 1933). Un drame romantique, réalisé par l'anglais J.L. Freer-Hunt et écrit par l'indien Dewan Sharar. Le film sortira sur les écrans de Bombay l'année suivante.

Ces coproductions exploitent à chaque fois des sujets destinés à un public désireux d'en apprendre un peu plus sur l'Inde tout en se divertissant d'un décalage exotique. A ce titre, le plus représentatif est certainement *Lumière d'Asie.* Celui-ci retrace la vie de bouddha racontée par un sage à des touristes anglais. La nationalité de ces touristes n'est pas un hasard, car c'est un film qui a pour objectif de plaire aussi bien en Occident qu'en Inde.

> Pour cela « Franz Osten est habile, il tourne son film en extérieur, valorise les paysages, pratique un découpage efficace, utilise des objectifs nouveaux en Inde, met en scène des foules, caractérise une vision conventionnelle de l'Inde : les défilés d'éléphants, les palais fastueux des maharajahs, les costumes somptueux, les temples surpeuplés et insiste sur la naturelle ferveur des dévots. Il met en place un style de film à gros budgets et à grand spectacle […] [2] »

Pour le second film, *Le Tombeau d'un grand Amour,* il s'aligne sur le même principe, en s'intéressant d'une part à une légende, celle de la vie de l'impératrice Mumtaz pour laquelle son mari fera bâtir le Taj-Mahal ; et d'autre part en étant le premier film du genre à faire partie des Mughal romances[3]. Mais ce film est surtout, selon Joël Farges, un mélange kitsch emprunt d'orientalisme. Quant au troisième film, *Les dés sont jetés,* il met en scène deux rois rivaux qui jouent leur trône aux dés. Là encore le cinéaste donne des leçons d'histoires culturelles, en y introduisant une dimension « grand spectacle » avec pas moins de 10 000 figurants.

Ces trois films ont en commun un intérêt indéniable pour le « spectaculairement culturel ». Des films qui veulent séduire les spectateurs européens tout en leur offrant ce qu'ils affectionnent en tant qu'étrangers : le luxe et la somptuosité des décors, des costumes, des légendes. Ces artifices sont certainement à l'origine du succès des films en termes de fréquentation. Ce qui encourage Franz Osten et Himansu Rai à tourner sept autres films, et les Anglais à réaliser eux-mêmes leurs coproductions avec l'Inde. C'est en effet en se basant sur les mêmes formules, que l'Anglais J.L. Freer-Hunt et l'Indien Dewan Sharar, mettent au point en 1933, *La destinée*, un drame romantique qu'ils filment dans les Studios Stoll à Londres[4]. Le film connaît alors un grand succès grâce à son thème authentiquement indien. En effet, les activités de Himansu Rai ne contribuèrent pas à frayer le chemin de l'Occident aux autres

[1] Que l'on trouve aussi sous le titre *Le destin*
[2] Joël Farges, *Indomania: le cinéma indien des origines à nos jours,* Cinémathèque Française, Paris, 1995, p.31
[3] Un genre cinématographique qui correspond à un drame amoureux romanesque agrémenté de chansons
[4] Ce dernier raconte l'histoire d'une princesse qui tombe amoureuse, malgré la forte désapprobation de son père, d'un prince de rang inférieur.

films indiens car, « *ceux qui y étaient projetés, comme* Lumières d'Asie *ou* Shiraz *étaient, à vrai dire, des productions occidentales, utilisant des sujets indiens. Comme formule artistique, ils se rattachaient plutôt au cinéma européen, et c'est bien là le secret de leurs succès à Berlin et à Londres, et de leurs échecs à Bombay et Calcutta.* [1]»

Il en ressort que ces coproductions sont surtout une façade, une vitrine sur l'Inde, altérée et faussée par et pour une réception occidentale. C'est pourquoi, pour Joël Farges, ces films viennent *« consolider ce regard "étranger", empêchant longtemps l'émergence d'une vision indienne sur elle-même. L'exotisme au travail dans ces films contaminera une certaine idée de l'Inde* […]*, et les films seront l'expression d'une censure à l'égard de la réalité, d'une réduction de la complexité de la société indienne, de stéréotypes de cartes postales.*[2] » En employant les termes d'exotisme et de stéréotype, Joël Farges démontre de manière concrète que les distributeurs occidentaux ne sont pas dupes vis à vis de cette sensation. Toutefois, il ne faut pas non plus négliger la valeur qualitative de certaines de ces œuvres. Si le film *Lumière d'Asie,* remporte un certain succès, il le doit certainement aussi à son intérêt artistique. Même constat pour les films de Dadasaheb Phalke qui ont été admirés à la fois pour leur qualité, leur maîtrise technique et pour leur compétence dans la représentation des relations humaines, mais aussi pour leurs expressions culturelles internes profondément indiennes et considérées comme des qualités exotiques. De la même manière, le film *La jeune fille intouchable* (Achhut Kanya) de Franz Osten, a su, selon Maurice Bardèche et Robert Brasillach, émouvoir les Européens qui assistent à la projection de 1936. Conquis par la simplicité et la grandeur humaine inégalables qui se dégagent du film, les deux hommes aimeraient qu'une salle d'avant-garde ou un club fassent de la place sur son écran au cinéma d'Extrême-Orient. [3]

Néanmoins, malgré un certain savoir faire, la manifestation de la grammaire occidentale semble indispensable pour que des films indiens soient exploités en Europe. Surtout si l'on se reporte aux rares témoignages de l'époque qui parlent du cinéma en Inde. Parmi eux, celui d'Henri Michaux qui date des années 30. De retour d'Inde, celui-ci se vante alors d'avoir vu 50 km de films de l'Inde du Nord, et en donne une image bien peu reluisante, entre bestialité et sadisme :

> Allez voir un film hindou… « Vous verrez, comme on flagelle, comme on calotte et frappe comme par distraction, comment on arrache une oreille, on attrape des seins, crache sur une figure sans y attacher d'importance. […] sans compter les martyres

[1] Jerzy Toeplitz dans un dossier de l'UNESCO, « Les films indiens et les publics occidentaux », *op. cit.,* p. 34
[2] Joël Farges, *Indomania: le cinéma indien des origines à nos jours*, *op. cit*., p. 31
[3] Maurice Bardèche et Robert Brasillach*, Histoire du cinéma*, 1948, *op. cit.,* pp. 544-545

> soignés et étudiés, où les êtres lâches et bavant de sadisme montrent cette ignominie boursouflée et infecte, où les honnêtes même emploient la duplicité… Trahison, canailleries, bassesse constante, tous leurs drames sont là. Grosses têtes hydrocéphales, énormes, de gros mangeurs de manteks, d'arriérés mentaux, à fronts bas, et de repris de justice. On monte à Marseille des films « spéciaux » naturellement interdits par la police dans les salles ordinaires. Mais nulle part je n'ai vu un sadisme aussi constant et aussi naturel que dans les films hindous et j'en ai bien vu 50 000 mètres. Dans la façon souple de broyer une main, il y avait une telle « jouissance » que moi qui ne rougis plus depuis belle lurette, je rougissais, j'étais honteux, j'étais coupable, et je prenais part, oui, je prenais part, moi aussi, à l'ignoble plaisir.[1] »

Une peinture qui n'incite guère à importer des films indiens, et qui, du même coup, encourage des coproductions qui associent qualité filmique et sentiment exotique. Toutefois, si ces coproductions restent dans l'ensemble assez discrètes et peu nombreuses, elles ont l'avantage de faire découvrir un pays et de populariser son image. De la même manière, si *Le Fleuve* (1951) de Jean Renoir est réalisé à travers un regard occidental, le film a également la particularité de mettre à l'honneur l'Inde. C'est en cela que Jerzy Toeplitz écrit :

> « On peut, à la rigueur, admettre que ces films [celui de Renoir et de Marc Robson[2]] ont contribué à populariser l'Inde à l'étranger, mais ils ne contribuèrent aucunement, ni de façon indirecte, ni – moins encore - directe, à la popularisation du cinéma indien hors des frontières du pays. Personne d'ailleurs, en Europe ou en Inde, ne songe à traiter "Le fleuve" comme un film indien. C'est une œuvre de metteur en scène occidental, précisément français, qui a trouvé une façon de regarder les Indes. Satyajit Ray avait, certes, profité de sa collaboration avec Renoir, mais cela ne comptait point dans les plans du producteur qui avait envoyé Renoir réaliser sa "méditation occidentale de l'Inde".[3] »

Il faut donc attendre quelques années, et la découverte des films de Satyajit Ray, pour qu'un véritable marché cinématographique s'ouvre entre les deux continents. C'est-à-dire, une exploitation, non pas de l'image de l'Inde, mais des films indiens, ceux directement produits, réalisés, tournés et diffusés dans ce pays.

En conclusion, à travers les différents rappels que nous avons menés, nous pouvons affirmer que l'Orient a cycliquement joué un rôle pour les Occidentaux. Soit en répondant à une demande commerciale, soit en assouvissant un désir, un rêve, un sentiment exotique. Un détour par l'Orient qui a servi de distractions (un *exotic time out*) mais également

[1] Maurice Barbèche et Robert Brasillach, *Histoire du cinéma*, 5ème édition, *op. cit.,* p. 411

[2] Il s'agit du film anglais *À neuf heures de Rama (Nine Hours to Rama*, 1962) qui retrace les neuf heures qui précédèrent l'assassinat de Gandhi, vues du côté du Mahatma et de celui de son assassin, Natu

[3] Le terme de « méditation occidentale de l'Inde » est de Pierre Leprochon, dans Présences contemporaines – Cinéma, Nouvelles Editions Débresse, Paris, 1957, p. 128. Cité par Jerzy Toeplitz dans un dossier de l'UNESCO, « Les films indiens et les publics occidentaux », *op. cit.,* p. 37

d'instruments de comparaison entre *Nous* et les *Autres.* Pour reprendre les termes de François Jullien, l'Orient est comme une « soupape » pour l'Occident ou une « solution » offerte d'emblée aux apories théoriques de l'Europe. Et c'est justement parce que l'Orient demeure une échappatoire, que son cinéma ne peut être véritablement pris au sérieux. Pour expliquer le manque manifeste d'échanges cinématographiques, nous avons en effet constaté que, d'une part, des raisons de conflits internes propres à chaque pays d'Orient ont affaibli la productivité et la recherche artistique de leurs cinémas ; et d'autre part, des raisons liées à l'éloignement et la différence culturelle n'ont pas favorisé une exportation. De leur côté, les Occidentaux ne cherchent pas non plus à se familiariser avec ce cinéma. Privilégiant leurs propres productions, ils ne trouvent guère d'intérêt envers la cinématographie d'un pays dont la qualité est encore incertaine et largement inspirée du modèle occidental. Si d'une part l'Orient possède un attrait culturel indéniable, d'autre part il fait également référence à la menace d'un « péril jaune ». C'est pourquoi, les Français préfèrent assouvir une certaine tentation de l'exotisme en coproduisant des films, afin de marier des symboles orientaux à une grammaire occidentale.

Ainsi, à la fin de la seconde guerre mondiale, le cinéma d'Orient est encore inconnu malgré ses 50 années d'existence et de productivité. Cet isolement est essentiellement dû à la conséquence d'un regard etno-centriste de la part des Français. Depuis le XVIIème siècle, le les Français ont largement instrumentalisé l'image de l'Orient. D'autant plus que sa puissance matérialiste et sa modernité technique semblent à leurs yeux supérieures à la culture ancestrale et traditionnelle de l'Orient. L'Europe en a donc profité, dans la limite du possible, pour imposer sa religion, ses valeurs, ses institutions politiques et son cinéma. C'est pourquoi, comme le précise J. J. Clarke, l'histoire des relations entre les pouvoirs coloniaux européens et les peuples d'Orient n'est pas seulement l'histoire d'une exploration culturelle ; c'est aussi l'histoire de l'exploitation systématique des ressources, tant naturelles que culturelles, des peuples considérés comme « inférieurs »[1]. C'est pourquoi, selon Edward Saïd, l'Orient va être défini par opposition à l'Occident, et la culture européenne va se renforcer et préciser son identité en se démarquant d'un Orient qu'elle prend comme une forme d'elle-même inférieure et refoulée[2]. Il semblerait en effet que les schémas mentaux des Occidentaux refusent d'accepter la complexité des choses. Préférant garder leur statut de leader, ils ne remettent pas en question leurs propres valeurs et schémas artistiques. Selon Jean Herbert, ce serait un

[1] J. J. Clarke, *Oriental Enlightenment : The Encounter Between Asian and Western Thought*, London et New York, Routledge, 1997. Cité par Michel Gardaz, Université d'Ottawa, http://www.religiologiques.uqam.ca/no24/24recensions/Gardaz.htm

[2] Edward Saïd, *L'orientalisme : L'Orient créé par l'Occident , op. cit.*

sentiment interne à leur culture, selon lequel toute l'éducation occidentale est faite pour les convaincre de leur supériorité, sinon en nombre et en force, du moins en qualité et en vertu :

> Lorsque « nous nous trouvons en face d'habitudes et de comportements, d'idées et de goûts, d'idéals et de croyances qui diffèrent des nôtres, la surprise fait vite place chez nous au dédain et à la condamnation intérieure, quand ce n'est pas à la répulsion, à l'horreur ou à l'hostilité ouverte.[1] »

L'Europe adopte ainsi un point de vue « européocentrique ». C'est en cela un véritable symptôme de la culture missionnaire et coloniale, qui, comme son nom l'indique, place l'Europe à son apogée sur un point culminant, dominant les autres civilisations de son savoir, de sa manière de penser, de prier, de concevoir, d'être, et de créer,… Ce comportement et cet habitus semblent difficiles à rompre. Cela suppose en effet, selon le géographe français Elisée Reclus, que l'Orient soit perçu comme une civilisation identique aux autres et que l'avancée technologique de l'Occident ne signifie en rien sa supériorité « originelle », mais tout juste une phase de rayonnement. Ce sentiment de supériorité fait également émaner une sensation de « superficialité » vis-à-vis des objets venus d'Orient. Ces derniers peuvent certes être beaux, raffinés, curieux, dépaysants, exotiques… mais également insignifiants et puérils. En cela, ce ne sont que des « japonaiseries » et des « chinoiseries » au sens le plus futile, voire péjoratif du terme. Ces expressions, dont nous reparlerons plus tard, sont à double tranchants, évoquant à la fois une forme d'émerveillement, de curiosité, d'intérêt mais aussi une sorte d'incompréhension, d'artifice, d'exotisme commercial « de surface ».

Si on additionne l'ensemble des sentiments occidentaux vis-à-vis de l'Orient (supériorité, antinomie, superficialité, curiosité), cela encourage un certain état d'esprit incompatible avec une valorisation des produits cinématographiques venant d'Orient. D'où une modélisation de son image, dans laquelle l'Orient relève davantage d'une invention liée à l'idéologie qui s'en dégage plutôt qu'à son existence même. Une approche qui ne pourra être contrebalancée que lorsqu'un certain « équilibre » entre l'Orient et l'Occident se sera établi. Il faut donc attendre 1951, pour que l'Orient et l'Occident apprennent à se connaître de manière plus « équitable ». Attendre le moment où la France et quelques pays d'Orient reconstruisent simultanément et se relèvent de leurs blessures d'après guerre, pouvant alors prospérer économiquement et envisager des échanges culturels.

[1] Jean Herbert, *Introduction à l'Asie*, *op. cit.,* p. 21

II. L'importance des festivals dans la (re)connaissance du cinéma asiatique

« *Par principe, un film japonais n'a pratiquement aucune chance "d'exister" en France (en Occident) s'il n'a pas été présenté dans un festival important, et mieux encore, primé.*[1] » Max Tessier résume assez bien la situation, au sens où le cinéma japonais, et plus largement asiatique, ne peut être révélé aux spectateurs français que par l'intermédiaire des festivals. A cette époque, pour découvrir et mieux se familiariser avec des productions venues d'Asie, une des seules solutions est de s'aventurer dans les palais cannois, vénitiens et berlinois. Complémentaires entre eux, ils contribuent indiscutablement à la connaissance du cinéma asiatique, par la quantité et la qualité des films proposés. C'est pourquoi il est important de prendre en compte l'ensemble de ces trois festivals. Qu'ils soient français, italiens ou allemands, ces rassemblements suscitent systématiquement un intérêt majeur auprès des revues cinématographiques françaises. Les chroniqueurs façonnent leur opinion et interpellent les spectateurs à travers la critique des films qui y sont diffusés. Cette investigation est d'autant plus essentielle que les films asiatiques, comme le montre le tableau suivant, sont relativement nombreux à être diffusés dans ces festivals :

	Films japonais	Films indiens	Films chinois	Total
Cannes	22	15	3	40
Venise	17	2	0	19
Berlin	14	2	1	17
Total	53	19	4	76

Tableau 1: Nombre de films asiatiques présentés au festival de Cannes, Venise et Berlin (1951-1962)

[1] Max Tessier, *Le cinéma japonais : Une introduction*, Nathan Université, Paris 1997, pp. 55-56

Un rapide récapitulatif du nombre de films asiatiques diffusés dans ces festivals, montre qu'entre 1951 et 1962, pas moins de 53 films japonais sont diffusés. Le cinéma indien connaît une présentation moins importante avec seulement 19 films qui sont presque exclusivement découverts à Cannes. Alors que ces deux cinémas étaient encore inconnus et ignorés par la délégation occidentale avant les années 50, le Japon et l'Inde deviennent presque incontournables quant au choix de la programmation. Ainsi, les 40 films asiatiques présentés à Cannes entre 1951 et 1962, représentent 10% du nombre total de films en compétition[1]. Finalement, en 11 ans, ce sont 76 films asiatiques qui sont présentés dans un des trois festivals européens. Un nombre d'autant plus important que sur la même période, seuls 48 films sont exploités en salle.

Ainsi, la présence des festivals semble incontournable dans la découverte du cinéma asiatique. Si ces manifestations prennent une telle importance, c'est parce que peu d'alternatives s'offrent aux producteurs japonais et indiens. Ne possédant aucun réseau d'exportation en Occident - leur cinématographie étant totalement, ou presque, inconnue – les producteurs n'ont qu'une issue possible : les festivals. Mais comment s'immiscer dans un territoire qui a déjà son histoire, son langage cinématographique, ses films de prédilections, ses critères de qualité, ses cinéastes, ses stars,… ? Il est donc nécessaire de savoir comment s'opère la sélection des films dans ces trois festivals, et quelle est la part respective jouée par les studios de production asiatiques et les organisateurs européens dans cette sélection. Si ces démarches et ces procédures ne sont jamais clairement communiquées, il paraît toutefois évident que les deux parties visent les mêmes intérêts : privilégier des films de qualité susceptibles de retenir l'attention des professionnels du cinéma, afin que ces derniers puissent connaître une carrière cinématographique. Nous allons donc voir comment, chacun de leur côté, les producteurs et les comités festivaliers sélectionnent un film. Identifier qu'elles sont les stratégies déployées pour garantir un certain succès festivalier. Pour cela, nous commencerons par revenir sur les moyens mis en œuvre pour choisir le film *Rashomon*. Ensuite, en tenant compte de l'ensemble des films asiatiques présentés dans les trois festivals européens, nous nous intéresserons aux stratégies mises en place par les producteurs japonais pour séduire et intéresser les Européens. Enfin, nous verrons à travers l'exemple du festival de Cannes, quels sont les paramètres à prendre en compte, pour sélectionner et récompenser un film.

[1] Pour cela nous avons comptabilisé 411 films présentés en compétition à Cannes pour la même période.

2.1 *Rashomon* ou la découverte du cinéma japonais en France

Si l'histoire du cinéma a commencé avec la première démonstration des frères Lumière en 1895, celle du cinéma asiatique commence avec le film *Rashomon*. Comme nous l'avons déjà démontré, ce film donne le coup d'envoi. Sa récompense au festival de Venise en 1951, en fait le symbole de la révélation du cinéma japonais en Europe. A partir de cet instant les Français prennent conscience qu'il existe une production cinématographique au Japon, et plus largement en Asie. De la même manière les Japonais comprennent que leur cinéma peut rencontrer un succès d'estime en Occident. Ce fut, comme l'écrira Akira Kurosawa, *« comme de verser de l'eau dans les oreilles endormies de l'industrie cinématographique japonaise*.[1] » La récompense vénitienne attribuée à cette œuvre représente la pierre angulaire qui symbolise le départ d'une longue série de découvertes. Ce point de départ historiquement reconnu a déjà fait couler beaucoup d'encre, mais il demande pourtant à être revisité de manière plus approfondie, à la lumière des témoignages d'hier et d'aujourd'hui. Il ne s'agit pas de détrôner le statut historique de ce film, mais de reconsidérer les origines stratégiques de son exploitation, et d'analyser l'accueil qu'il suscita auprès des spectateurs français à cette époque. Cette démarche est essentielle car la réception de *Rashomon* peut être considérée comme un paradigme de la réception du cinéma japonais et plus largement du cinéma asiatique en France.

Avant d'analyser les différentes stratégies élaborées, il paraît indispensable de resituer brièvement ce film dans son contexte japonais. Entre 1945 et 1951, le pays tente de se reconstruire matériellement et « mentalement ». C'est une nation brisée, déçue, anéantie par la disparition de ses rêves et de ses ambitions. L'Empereur lui-même est un souverain déchu. Suite à la Constitution promulguée en 1947, ce roi céleste que rien ne pouvait atteindre, protégé par son statut de fils du ciel, a désormais un rôle uniquement symbolique de représentant du peuple japonais. Cela marque la fin d'une autorité unique et le début d'une démocratie. Un système politique que les Américains veulent enseigner et faire accepter aux Japonais, notamment à travers leurs productions cinématographiques. Ils ont alors pour mission de faire abolir le militarisme, d'encourager les activités à tendances libérales, d'assurer la liberté de croyance et d'opinion. Concrètement, les films doivent traiter de thèmes

[1] Akira Kurosawa*, Comme une autobiographie,* Ed. du Seuil / Cahiers du cinéma, (trad. Michel Chion), Paris, 1985, p. 210

tels que la mise en place d'initiatives pour reconstruire un pays pacifique et économiquement stable ; mais surtout bannir toutes formes culturelles traditionnelles qui mettraient en avant le patriotisme fondamentaliste ou l'idéologie, et l'esprit de vengeance. Un contrôle qui ne prend fin qu'en 1947 au départ de David Conde, alors directeur de la CI&E[1], laissant ainsi un peu plus de liberté au niveau des sujets abordés. Quant à l'occupation, elle se termine avec la signature du traité de San Francisco le 8 septembre 1951, qui n'entrera en vigueur que l'année suivante, le 28 avril 1952. Pendant sept ans, le pays doit ainsi subir une autocritique nationale directe, imposée par une occupation américaine qui, en même temps qu'elle met tout en œuvre pour rompre l'idéologie et les valeurs patriotiques et féodales nippones, permet également, comme le reconnaitra plus tard Akira Kurosawa, une certaine forme de liberté cinématographique, jusqu'alors refusée par un comité de censure japonais très répressif avant guerre.

> « Le Japon avait perdu la guerre et l'Occupation alliée sur notre pays était assurée par l'armée américaine. On glorifiait la démocratie, on retrouvait la liberté d'expression (avec les limitations autorisées par la police militaire du Général Mac Arthur). Tous ces changements aidèrent l'industrie du cinéma à revenir à la vie et à s'épanouir. […] Ayant vécu dans une époque qui n'avait aucun respect pour la création, je me rendais compte pour la première fois que la liberté de création pouvait exister. [2]»

Suite au départ des Américains, les premiers signes d'un redressement économique et cinématographique voient le jour. Les années 50 constituent alors un âge d'or financier pour les *Majors* qui réalisent des bénéfices considérables avec leurs films. Possédant leurs propres réseaux de distributions, elles ont la mainmise sur presque toutes les salles dont le nombre augmente considérablement. En 1945, 845 salles sont déjà reconstruites ou remises en état l'année suivante on en compte 1 137 (ou 1 376)[3], puis en 1950 on atteint les 5 500 salles, pour enfin atteindre 7 000 salles en 1960, ce qui équivaut environ à trois millions de fauteuils. Suivant cette courbe, le nombre d'entrées augmente considérablement notamment avec l'explosion démographique que connait le pays. Alors qu'en 1946, l'industrie du cinéma récolte 730 millions d'entrées, en 1953, les chiffres atteignent les 829 millions (ce qui représente à peu près 10 billets par an et par habitant), et à partir de 1958 les chiffres tournent autour des 1 milliard. Les recettes sont évidemment très abondantes, notamment grâce à un système de production parmi les moins onéreux du monde. Enfin, au niveau de la production, le nombre de films réalisés passe de 69 en 1946, à 154 en 1949, puis en sept ans, de 1950 à

[1] *Civil Information and Education Section* (Direction de l'information et de l'Education civique) dont la section cinéma et théâtre est chargée de contrôler l'industrie cinématographique.
[2] Akira Kurosawa, *Comme une autobiographie*, op. cit. p. 164
[3] Selon que l'on tienne compte des sources de Jean Mitry dans son *Histoire du cinéma,* ou celles de Tadao Sato, *Le cinéma japonais, op. cit.*

1956, le Japon va produire 2 230 longs métrages. Le cinéma suscite ainsi de plus en plus l'intérêt d'étudiants et celui d'un public cultivé. Beaucoup de diplômés de grandes Universités veulent alors passer les examens d'assistant-réalisateur pour intégrer les Majors.

Parallèlement à ce redressement économique et cette production cinématographique, les Japonais reprennent également confiance en eux. Une assurance confortée par quelques exploits internationaux dans le domaine sportif et scientifique[1]. La volonté de s'ouvrir au monde devient alors le mot d'ordre de cette époque. Le Japon souhaite montrer un nouveau visage au monde entier, conscient que suite à la guerre, l'Occident ne voit en lui qu'un pays de kamikazes prêts à mourir pour l'honneur, ou encore l'incarnation d'un « péril jaune » avide de pouvoir et de conquêtes. Les Japonais veulent démentir cette image négative en valorisant notamment ses richesses traditionnelles et culturelles. La volonté d'ouverture touche entre autre le domaine cinématographique. Il s'agit d'un secteur d'activités artistiques qui, comme nous l'avons vu, n'a pas encore eu l'occasion de s'exporter car les Japonais considéraient eux-mêmes que leurs productions étaient de qualité « inférieure ».

C'est dans cet esprit d'ouverture, que les producteurs se décident à partir à la conquête des marchés occidentaux. Mais comment attirer l'attention des Occidentaux et mettre désormais en valeur une altérité cinématographique qui semblait, comme nous l'avons vu, être un obstacle à la dimension internationale des films d'avant-guerre ? Comme le mentionne Philippe Esnault : « *Pour le Sud-est asiatique, le problème est assez simple, mais ils veulent à tout prix forcer les portes du monde occidental*.[2] » Quelles sont alors les stratégies mises en œuvre pour que *Rashomon* puisse entrer dans la forteresse occidentale et qu'on lui prête une certaine attention ?

La découverte de *Rashomon* en France est précédée de deux tentatives. La première a lieu le 25 avril 1951, quand le film de série d'Eizuke Takizawa, *Le bandit samouraï,* est présenté à Paris en version originale, au cinéma Les reflets et au Cinéma d'Essai Caumartin. Tout juste exploité une semaine, ce dernier, dont la technique était qualifiée d'« arriérée », n'a alors aucun écho. S'il nous est impossible de connaître les raisons qui ont poussé le distributeur Astoria Films à sélectionner ce film de 1937, nous pouvons supposer que pour faire face à cet échec et pour tenter de le contrer, la France va inviter le Japon à participer au festival de Cannes du 3 au 20 avril. Le film de Tadashi Imai, *Jusqu'à ce que nous nous rencontrions de*

[1] Comme par exemple le record mondial du nageur Hironoshin Furuhashi en 1947 et le prix Nobel de physique de Hideki Yukawa en 1949

[2] Philippe Esnault, « L'astre japonais », *Image et son*, n°225, février 1969, p. 46

nouveau[1] (Mata au hi made, 1950), est alors sélectionné après avoir remporté la même année, le prix du meilleur réalisateur et du meilleur film aux trois plus grandes manifestations japonaises[2]. Cependant, pour des raisons financières (la Toho ne pouvait établir une copie sous-titrée française), ce fut finalement un court métrage, *La vie du riz* de Jinkichi Ohta qui fut envoyé à Cannes. Il faudra donc attendre quelques mois plus tard (du 20 août au 10 septembre) pour qu'une nouvelle invitation soit lancée par le festival de Venise et que soit sélectionné le film *Rashomon*. Choisi parmi les 215 films réalisés cette année-là, et les 52 films produits par la Daiei, nous allons voir comment le film d'Akira Kurosawa est le résultat d'un choix judicieux, pris par différents acteurs.

Tout d'abord, si l'on s'en tient aux déclarations du président de la maison de production, la Daiei, le choix de *Rashomon* est le résultat d'une étude de marché réfléchie. Deux citations rétrospectives, provenant de sources différentes, mentionnent la volonté du dirigeant de cette compagnie, Monsieur Nagata, de conquérir stratégiquement le marché occidental :

> « La solution idéale pour le cinéma japonais eût été de conquérir le marché américain, mais cela se révélait difficile. L'expérience des films européens qui ne sont jamais arrivés à s'imposer sur le marché nord-américain devait être méditée. On procéda alors à une étude très soignée des marchés internationaux et l'on s'avisa que le point faible était constitué par les pays européens et plus encore par les pays latins. Et l'on décida de se lancer dans les films à costumes, historiques, exotiques ou culturels, pour affronter les festivals européens : Venise et Cannes surtout.[3]»

Cette citation met nettement en évidence l'élaboration d'une stratégie d'exportation, pour des raisons économiques, dans l'espoir de conquérir les marchés étrangers, en ciblant un public festivalier. Cette conclusion fait suite à une première approche qui visait d'abord les pays possédant une communauté d'origine japonaise. Dès 1947, si Formose, Hong-Kong et Hawaï sont des circuits d'exploitation importants pour les films de la Daiei, en 1950, celle-ci conviendra que les recettes ne sont pas suffisantes[4]. Le « plan B », envisage alors de prendre la direction de l'Europe et de ses festivals. Comme le souligne Esnault, « *il apparait que pour prendre pied sur le marché américain, le plus court chemin est de passer par l'Europe et, pour convaincre celle-ci, de s'imposer dans ses nombreux festivals. D'où la politique inaugurée avec Rashomon, en 1950.* [5]» Il faut rappeler que le Japon n'a aucune politique exportatrice. Les studios japonais n'ont alors pour seul recours, que de passer par

[1]Connu aussi sous le nom *Jusqu'à notre prochaine rencontre*

[2] Ces trois manifestations sont le « Blue Ribbon Award », le « Kinema Junpo Award » et le « Mainichi Film Concours »

[3] Louis Chauvet, *Le cinéma à travers le monde*, Hachette, Paris, 1961, p. 269

[4] Ces dernières s'élevaient alors seulement à 280 000 dollars. René Jeanne et Charles Ford, *Cinéma d'aujourd'hui (1945 – 1955),* Ed. Aubier - Montaigne, Paris, 1962, p. 289

[5] Philippe Esnault, « L'astre japonais », *Image et son*, n°225, février 1969, p. 46

l'intermédiaire des festivals européens pour se faire connaître. Cette carence est le résultat d'une récente renaissance cinématographique.

A travers ces manifestations, le véritable objectif est bien d'atteindre le succès critique. Pourtant, sachant que la plupart des films envoyés n'ont pas séduit les critiques français, quelle étude sérieuse et précise peut assurer la garantie d'un succès critique dans un continent aussi distinct que l'Europe ? Quels éléments a-t-on vraiment pris en compte pour être assuré de séduire les Occidentaux ? La seconde citation confirme cette volonté de trouver le ou les « talons d'Achille » de l'Occident, afin de flatter son goût pour l'exotisme :

> La Daiei, « se trouvant dans une situation financière très difficile du fait de l'étroitesse du marché extérieur et de la faiblesse des exportations, aurait décidé de produire systématiquement des films destinés à flatter le goût occidental, européen et américain, c'est à dire des films violents, sensuels, frénétiques, caractérisés par une savante utilisation de l'exotisme et de l'érotisme.[1]»

De ces trois caractères stratégiques : la violence, l'érotisme et l'exotisme, les critiques font peu mention des deux premières. Bien que le caractère érotique soit une première au Japon, il est aux yeux des Occidentaux, plus que succinct, voire superficiel. La personne de Machiko Kyô révèle une sensualité toute relative pour une imagination nippone où tout est basé sur le voile de la pudeur. Tout baiser et tout élan de ferveur corporel étant considérés comme un affront culturel, ils étaient strictement interdits depuis l'origine du cinéma. L'occupation américaine eut à charge de bousculer et dévoiler quelque peu ce puritanisme, mais le tabou est encore bien vivace à l'époque de *Rashomon*. Quant au caractère violent du film, seule la trame du récit fait figure de violence. Car si l'histoire parle d'un bandit qui viole une femme sous les yeux de son mari avant de tuer ce dernier, la violence est largement atténuée par une bienveillance et un paternalisme nippons. Rien n'est directement montré, mais seulement suggéré. Reste la dimension « nouvelle » du film qui semble avoir eu le plus d'effet auprès des spectateurs. Tout d'abord, le style de la narration, qui propose différentes versions sans savoir au final qui du bandit, de la femme, du bûcheron ou du mari lui-même, a tué le mari. Mais l'étrangeté du film provient surtout du sentiment exotique qui s'en dégage. En cela, les Japonais sont conscients, depuis le XIXème siècle, de l'impact de cette expression culturelle sur la population occidentale. C'est pourquoi ces professionnels nippons ont dû tenir compte de cette tentation. L'imprégnation profondément culturelle et historique du film est, à leurs yeux, une valeur beaucoup plus sûre que la recherche esthétique. Comme nous l'avons déjà

[1]Marcel Martin, s'appuyant sur les propos de l'ouvrage de Shinobu et Marcel Giuglaris, *Le cinéma japonais* (Ed. Cerf, Coll. 7ème art, Paris, 1956.) « 7 ans de films japonais à Paris » *Image et son – La revue du cinéma*, n°118, janvier 1959, p. 4-7

précisé, à cette époque, rares sont ceux qui osent penser que les qualités artistiques ou spectaculaires des films japonais suffisaient à justifier leur exportation. C'est pourquoi, selon Joseph Anderson et Donald Richie, les films envoyés à l'étranger doivent être capables de présenter au monde les mœurs et la culture nippones. En d'autres termes, ils doivent être des « émissaires culturels »[1]. Et c'est certainement cette dimension qui encourage le studio de production à trouver des fonds pour sous-titrer *Rashomon* [2].

Néanmoins, cette stratégie se révèle quelque peu contestable, car l'authenticité et la véracité de la citation du président de la Daiei est récusable. Notamment parce qu'elle fut élaborée après la diffusion de *Rashomon* en Europe. En effet, Akira Kurosawa raconte dans son autobiographie qu'avant le tournage, celui-ci n'était pas très enthousiaste pour ce projet : « *Celui-ci avait manifesté tant de répugnance pour le projet au tout début de sa production, qu'il s'était plaint devant le film achevé que celui-ci fût « incompréhensible.*[3] » Seul, le faible coût de production avait décidé le studio à investir dans le film. De plus, l'enjeu que représente cet émissaire filmique est devenu tellement crucial, et donc problématique, que le président s'est lui-même opposé à ce film, redoutant l'échec et l'humiliation qui en découlerait. Mais par dessus tout, il n'avait aucune confiance dans un film que l'on n'avait pas spécialement produit pour l'exportation. Pourtant, toujours selon Akira Kurosawa, le même homme s'attribua fièrement le mérite total et exclusif de son succès : « *Il soulignait comment, pour la première fois dans l'histoire du cinéma, la caméra avait été audacieusement pointée vers le soleil, mais pas une fois dans tous ses propos, il ne prononça mon nom ni celui du chef-opérateur dont c'était la réussite, Kazuo Miyagawa*. [4] » Déclarant même par la suite aux journalistes européens, que *Rashomon* n'est ni un accident, ni le fait d'un heureux hasard, mais seulement un exemple parmi d'autres, qui illustre la qualité cinématographique au Japon. C'est pourquoi, selon lui, il faudra compter sur le cinéma japonais, car les producteurs japonais s'efforceront désormais de s'élever au rang d'exportateurs à l'échelle du monde, notamment parce que cela semble être la façon la plus rapide et la plus efficace pour faire comprendre le Japon aux autres nations. [5] En attendant, il nous faut rechercher d'autres facteurs déterminants dans le choix de cet émissaire cinématographique.

---

[1] Cité par Barthelemy Amengual, *Akira Kurosawa*, Etudes cinématographiques (Vol. 54). Lettres modernes Minard, Paris – Caen, 1998

[2] Engagement financier que la Toho avait justement refusé quelques mois plus tôt pour le film de Tadashi Imai, *Jusqu'à ce que nous nous rencontrions de nouveau*.

[3] Akira Kurosawa, *Comme une autobiographie*, *op. cit.* p. 210

[4] Akira Kurosawa, *Comme une autobiographie*, *op. cit.* pp. 210-211

[5] Masaichi Nagata, « La tâche de l'industrie cinématographique japonaise », *Revues internationales du cinéma*, n°14, 1952, p. 29

Si les critiques japonais voient dans le succès que remporte le film, le signe exclusif d'un attrait exotique de la part des Occidentaux, ce point de vue n'est pas partagé pas Akira Kurosawa qui s'interroge, dans son autobiographie, sur cette réaction « effrayante »[1]. Il pense que ces critiques n'ont aucune confiance dans la valeur du Japon et vont jusqu'à dénigrer leurs formes artistiques, comme auparavant ils l'avaient fait pour les estampes et les gravures sur bois d'Utamaro et d'Hokusai. Un manque de discernement que déplore le cinéaste, d'autant plus qu'il ignorait que son film avait été sélectionné pour le festival de Venise. Il n'a donc pas ressuscité la première période Heian pour des besoins commerciaux, ni consenti à aucun moment à réaliser un film exclusivement sur le registre culturel pour le plaisir des Occidentaux. Si la trame scénaristique se déroule au Moyen-âge avec la présence de samouraïs et de geishas, le film n'en est pas pour autant comparable à un simple film de série. S'inspirant d'une nouvelle de Ryuosuke Akutagawa, jeune écrivain de l'ère Meiji - connu pour ses nombreuses adaptations de contes du Moyen Âge japonais, qu'il réalisait en s'inspirant de la littérature occidentale – Akira Kurosawa parvint à faire un film de qualité, interprété par des acteurs de premier ordre, dont l'actrice Machiko Kyô et l'acteur Toshiro Mifune, qui sont déjà des vedettes du cinéma japonais. La musique est, quant à elle, composée par Fumio Hayasaka, un autodidacte qui travailla avec les plus grands noms du cinéma et qui reçut plusieurs récompenses.

Ainsi, loin d'être une production superficielle aux allures de l'étrange, le film est d'une qualité et d'une maîtrise cinématographique avérées. Récompensé à plusieurs reprises, il remporte un formidable succès public et critique au Japon. Le film reçoit le prix du meilleur film au Blue Ribbon Shou, ainsi que le prix de la meilleure actrice pour Machiko Kyô, au Mainichi Eiga Concours. En 1950, il est classé 5ème sur la liste des 10 meilleurs films établie par la revue *Kinema Jumpo*[2]. Joseph Anderson et Donald Richie expliquent même que le capital investi a été entièrement amorti par les recettes du film :

> « Les exploitants le placèrent au huitième rang des réussites commerciales de 1950 et, dans le rapport annuel de la Daiei, il figure en quatrième position pour ce qui est des recettes produites cette même année par les 52 films de cette firme.[3]»

Il faut ajouter que la plupart des films d'Akira Kurosawa connaissent déjà à cette époque un certain triomphe au Japon. La place qu'occupent les films du cinéaste dans le classement

[1] Akira Kurosawa, *Comme une autobiographie*, *op. cit.,* p. 210
[2] « Documentation », *Cinéma*, n°6, juin 1955, p. 82
[3] *The Japanese Film : Art and Industry*. Cité par Barthélémy Amengual, *Akira Kurosawa*, *op. cit.,* p. 40

annuel de la revue *Kinema Jumpo,* en est la preuve.[1] En 1943, *La légende du grand judo*, son quatrième film, se classe directement à la deuxième place et reçoit le premier prix de la compétition nationale cinématographique. En 1945, *Les hommes qui marchent sur la queue du tigre*, arrive second, en 1948, *L'Ange Ivre* est classé en première position, en 1949, *Chien enragé* se place à la troisième place, etc. Les films d'Akira Kurosawa ne sont jamais ignorés ou délaissés par les critiques japonais et *Rashomon* n'est pas un simple film produit par la Daiei, mais un film réalisé par un des réalisateurs les plus « rentables » du moment. Cette notoriété et cette reconnaissance artistique avaient même déjà passé les frontières de l'archipel japonais, pour atteindre les rivages des Etats-Unis.

A cette époque, la distribution de films étrangers était organisée par des petites sociétés indépendantes new-yorkaises. On découvre alors des films comme *Rome, ville ouverte* (Roberto Rossellini, 1945), *Les vacances de Monsieur Hulot* (Jacques Tati, 1953), *Le Septième Sceau* (Ingmar Bergman, 1957), *Hamlet* (Laurence Olivier, 1948)… mais aussi *L'Ange Ivre* (1948) d'Akira Kurosawa. Et c'est en voyant ce film, que Joseph Burstyn, un de ces distributeurs et exploitants new-yorkais, aurait recommandé aux organisateurs du festival de Venise de se procurer absolument les nouveaux films de ce réalisateur[2]. A cela, il faut encore mentionner l'intervention « divine » - Akira Kurosawa parle dans son autobiographie d'ange gardien - de la part de Giuliana Stramigioli. Alors enseignante d'Italien à l'Université de Tokyo et directrice des bureaux japonais d'Unitalia, elle est mandatée par les organisateurs de la Mostra de Venise pour sélectionner un film japonais. Après en avoir vu plusieurs, elle choisit celui d'Akira Kurosawa, attirée et conquise, selon Anderson et Richie, par l' « étrangeté » du film. L'histoire est tellement connue, qu'elle est presque devenue un lieu commun. De même cette anecdote, qui veut que l'enseignante aurait préféré ce film à ceux de Kenji Mizoguchi et Yasujiro Ozu[3].

---

[1] Cette revue japonaise de cinéma existe depuis juillet 1919, souvent abrégé en *Kinejun*. Depuis 1946, elle paraît deux fois par mois, le 5 et le 20. Le classement repris dans l'ouvrage d'Hubert Niogret, *Kurosawa,* Ed. Rivages, Coll. Rivages/Cinéma, Paris, 1995*,* en fin d'ouvrage dans la filmographie commentée

[2] Sacha Ezratty, *Kurosawa*, Ed. Universitaires, Paris, 1964, p. 87. Repris également par Farok Gaffary, *Positif*, « Les deux visages d'Akira Kurosawa», n°22, mars 1957, p. 4

[3] Une anecdote que l'on retrouve par exemple sur l'encyclopedie Wikipedia: "*Daiei Motion Picture Company (a producer of popular features at the time) and the Japanese government had disagreed with the choice of Kurosawa's work on the grounds that it was "not [representative enough] of the Japanese movie industry" and felt that a work of Yasujiro Ozu would have been more illustrative of excellence in Japanese cinema."* [Daiei Motion Picture Company (un producteur de l'époque) et le gouvernement japonais n'étaient pas d'accord avec le choix de Kurosawa car ces films n'étaient pas « assez représentatifs de l'industrie du cinéma japonais » et estimaient que les films de Yasujiro Ozu auraient mieux représentés l'excellence du cinéma japonais.]

En conclusion, compte tenu de l'ensemble ces informations complémentaires, on prend conscience que l'origine de la sélection de *Rashomon* ne se réduit pas à une seule investigation, mais plutôt à un ensemble de circonstances. D'un côté, si la décision des deux experts occidentaux a certainement été la plus déterminante quant à la sélection du film d'Akira Kurosawa à Venise ; de l'autre, la Daiei a su sélectionner un film qui possédait autant de qualités culturelles que cinématographiques. Il convient peut-être de considérer simplement tous ces éléments d'informations et toutes ces théories comme un ensemble de circonstances et de faits qui ont contribué à sélectionner *Rashomon.* Il en sera de même pour les autres œuvres qui suivront, avec d'un côté les producteurs japonais et de l'autre les comités festivaliers, qui délibèrent pour sélectionner les meilleurs représentants en fonction de divers critères.

2.2 Les films destinés aux festivals européens : une stratégie nationale

Soumis à la politique des studios, les cinéastes, souvent considérés comme de simples techniciens, ne disposent pas de leurs œuvres et encore moins de leur exploitation. Si certains réalisateurs commencent à trouver une forme d'indépendance dans l'élaboration de leurs films, ces derniers font souvent l'objet d'un contrôle attentif et restent encore très étroitement gérés par les producteurs, que ce soit en Inde avec son système industriel très codifié, ou au Japon avec ses cinq grands studios que sont la Daiei, la Nikkatsu, la Shochiku, la Toho et la Shintoho. Il convient alors de déterminer comment ces maisons de production opèrent pour sélectionner un film destiné à l'étranger, et quelles sont leurs stratégies vis-à-vis du marché européen. Il faut également tenir compte de certaines contraintes gouvernementales, qui peuvent parfois, comme pour la Chine, être au cœur des décisions et avoir la mainmise sur le réseau d'exportations cinématographiques.

2.2.1 La République populaire de Chine dévoile ses opéras

Dès 1949, la Chine est fragilisée, « torturée » par des décisions gouvernementales arbitraires qui tendent également à isoler le pays et ses habitants. Ce nouvel état communiste va venir contrôler tous les postes-clefs et limiter la liberté des Chinois. En 1958, Mao Zedong lance son « Grand Bond en avant », dont le but est de transformer, dans un temps record, l'Empire du Milieu en un grand pays socialiste doté d'une industrie, d'une agriculture, d'une science et d'une culture moderne. Des objectifs pour lesquels l'industrie cinématographique va se révéler un précieux atout. Alors qu'en 1953, Georges Sadoul recense seulement 5 films de fictions, 2 films de poupées et 4 films « théâtraux »[1] ; en 1960 la Chine produit dorénavant 67 longs métrages. Entre temps, le gouvernement a investi dans les infrastructures, modernisé les technologies, et fait appel à des artistes et des écrivains pour une plus grande qualité et diversité. Les films appartiennent alors aussi bien au registre militaire, historique, sociale, qu'à l'opéra classique et moderne. Petit à petit le septième art devient une industrie puissante, disposant d'un vaste réseau de salles (passant de 596 salles en 1949, à 1 386 salles en 1958) et d'une fréquentation record qui dépasse les six milliards par an.

Parallèlement, dès 1949, une nouvelle organisation cinématographique se met en place. Alors que jusqu'à présent les Américains et les Anglais distribuent jusqu'à 70% de l'ensemble des films projetés[2], les dirigeants partent dorénavant en croisade contre l'impérialisme américain. Ils interdisent une partie des films étrangers qu'ils identifient à une forme d'« Hollywoodisation »[3]. Ces derniers sont considérés comme dégradants, et sont accusés de corrompre les valeurs artistiques et morales de la Chine. Les dirigeants désignent plus particulièrement les films qui mettent en scène cette image « anti-jaune », avec la représentation de Chinois barbares, cruels, perfides (à l'image du professeur Fu-Manchu) et qui exaltent un mode de vie dégradant. Ils prennent conscience de cette dévalorisation, notamment après avoir vu le film de Josef Von Sternberg, *Shanghai Express,* l'art cinématographique chinois doit devenir, comme le déclare le cinéaste Cai Chusheng, *« une arme puissante pour mettre à nu l'impérialisme américain et lui porter des coups*[4] ».

---

[1] Georges Sadoul, « Le cinéma chinois », *Cahiers du cinéma*, n°46, avril 1955, p.30-37

[2] Les grandes compagnies de Hollywood avaient des agents dans diverses grandes villes chinoises et contrôlaient la plus grande partie de la distribution, avec chaque année plus de 300 films américains et anglais projetés sur les écrans chinois.

[3] Terme repris par Régis Bergeron, lu dans un quotidien des Philippines, et cité par l'agence officielle « Chine nouvelle » dans une dépêche du 30.10.1960. *Le cinéma chinois 1949-1983*, t. II, L'Harmattan, Paris, 1983, p. 34

[4] *Le cinéma chinois 1949-1983*, tome II, *op. cit.* p. 28

Toutefois, le cinéma européen n'en est pas pour autant banni des écrans. Pour l'année 1956 Régis Bergeron en compte 55. En 1960, des accords d'échanges sont même signés avec 18 pays européens, pour diffuser des films suisses (*Heidi*), anglais (*Richard III*), allemands et français. Ces derniers étaient même, si l'on en croit le témoignage de Régis Bergeron, « particulièrement prisés » :

> « […] j'assistais un jour au milieu d'une foule qui riait à gorge déployée aux exploits d'un Bourvil parlant chinois, à la projection d'une de nos nombreuses versions des "Trois mousquetaires". Les spectateurs chinois ont été singulièrement sensibles à ce qu'il y a de simple, de naturel et de vivant dans les films tels que "Le ballon rouge" et "Crin blanc" qui, dit l'un d'eux, les touchent "autant qu'un chant pastoral ou un poème en prose". [1]»

Si ces films sont reconnus et appréciés, il convient également pour les autorités chinoises de s'en détacher pour affirmer la spécificité du cinéma chinois. Cette suprématie étrangère s'amenuise donc devant la volonté gouvernementale de produire des films nationaux, des films tournés dans des pays partageant l'idéologie de la Chine nouvelle. C'est ainsi qu'entre 1949 et 1959, 500 films sont exportés dans toute l'Asie, l'Afrique et l'Amérique latine. Reste alors à conquérir d'autres territoires comme celui de l'Europe.

Parmi les raisons qui contribuent à mettre prématurément fin à un échange : la guerre froide. Le rapprochement de la Chine et de l'URSS, ainsi que la crise des missiles cubains, jouent un rôle relativement déterminant sur l'industrie cinématographique. Pris en otage par la politique gouvernementale de grande envergure, celle-ci n'est plus que l'ombre d'elle-même. Les films possèdent alors un rôle bien plus politique que cinématographique. L'objectif premier est de toucher l'immense public des campagnes à travers des longs métrages populaires consacrés à la vie rurale. C'est pourquoi ces derniers sont majoritairement des adaptations d'opéras :

> « En dix ans [ce qui correspond aux années 50], on avait réalisé quelque cent films du genre, qui avaient permis de populariser dans tout le pays plus de trente types différents d'opéras locaux. Les meilleurs metteurs en scène et opérateurs avaient prospecté les provinces, à la recherche d'artistes chevronnés et les avaient filmés sur la scène. Le fait que certains de ces films aient enregistré chacun plus de cent millions d'entrées prouvait à quel point ils étaient prisés du public. [2]»

Des opéras filmés qui ne nécessitent pas nécessairement un effort de recherche cinématographique. C'est ainsi qu'en 1961 le ministre de la culture, Mao Dun, déclare lui-même que sur les 120 films réalisés en 1959, seul un dixième était vraiment bon[3]. Néanmoins malgré ces faiblesses, la Chine s'efforce d'exporter ses films en Occident. Tout d'abord avec

---

[1] *ibid*. p. 35
[2] Régis Bergeron, *Le cinéma chinois 1949-1983*, tome II, *op. cit.,* pp. 114-115
[3] *ibid*. p. 62

des films d'animation qui seront présentés dans divers grands festivals internationaux[1]. Ensuite, avec les longs métrages de fiction, dont l'émergence se négocie en juillet 1950, lors du festival de Karlovy Vary en ex-Tchécoslovaquie. Au programme quatre films dont *Filles de Chine*[2], *L'éclatante lumière,* et plusieurs documentaires de long métrage sont présentés. L'année suivante, la Chine envoie quatre autres films au festival de Karlovy-Vary : *Héros et Héroïnes*, *En avant ! En chantant, Le soldat d'acier* et *La fille aux cheveux blancs*. C'est l'occasion pour la délégation française de rencontrer, autour d'un vrai thé chinois, la délégation chinoise qui est alors composée de cinq membres (le caméraman Lin Teh Yuan, les scénaristes et réalisateurs Chen Jin, Chang Shui Hua, Sze Tung San et Cheng Chuan Li). La discussion tourne exclusivement sur le fonctionnement de la production et de la distribution des studios chinois. Roger Boussinot compare alors la révélation du cinéma chinois à celle du « Potemkine ». Il termine son article en précisant que la force de ce cinéma est de s'adresser directement au peuple en lui redonnant ce qu'il lui prend, et que la force des réalisateurs se trouve décuplée du fait qu'ils empruntent leurs thèmes à la condition populaire : « *Je reconnais là, pour ma part, l'excellence du cinéma chinois, cette révélation de portée historique dans l'Histoire du cinéma…*[3] »

Cette reconnaissance professionnelle finit par permettre au cinéma chinois d'arriver en France, et avec lui le dirigeant des travailleurs chinois, Setou Houei-min, qui vient présenter *Les amours de Liang Shan Po et Chu Ying-Tai*[4]. L'unique projection se déroule dans une salle privée, le Vox, le 8 mai 1955. N'étant pas sélectionné pour le festival de Cannes, ce film est diffusé presque clandestinement, et seules les personnes du milieu connaissent l'information.

C'est en effet suite à l'invitation d'André Bazin, de Jacques Doniol-Valcroze et de Georges Sadoul, que quelques spectateurs découvrent ce film de Sang Hu et Huang Shao Fen. Encore une fois, il s'avère difficile de trouver les raisons exactes de cette présentation. Nous pouvons simplement préciser que ce film fut certainement choisi parce qu'il fait partie de ces grands opéras traditionnels très appréciés en Chine, qu'il est le premier en couleur sur pellicule Sovcolor, qu'il est tourné dans les studios de Shanghai, qu'il est réalisé par un des meilleurs réalisateurs du moment, et qu'il est interprété par deux actrices célèbres en Chine. Ajoutons encore, que ce film a remporté un succès considérable dans son pays d'origine, et qu'il est

[1] A ce propos, se référer à Régis Bergeron qui relève, qu'entre 1955 et 1965, de nombreux films d'animation y sont alors récompensés et plébiscités par les critiques. *Le cinéma chinois 1949-1983*, tome II, *op. cit.,* p. 43

[2] Ce film de Ling Zifeng et Zhai Qiang, reçoit le prix de « la lutte pour la liberté ».

[3] Roger Boussinot*,* « Une révélation comparable à Potemkine : Le cinéma chinois à Karlovy-Vary », *L'Ecran français*, semaine du 12 au 28 août 1951, p.14-15

[4] Un film que nous pouvons considérer, dans notre étude, comme le début de la découverte du cinéma chinois en France.

même l'un des rares films (Régis Bergeron n'en compte que trois[1]) à avoir été primé cette année là, à l'extérieur de la Chine[2]. Si, comme nous le verrons plus tard, la découvert de ce film ne laisse pas indifférents les critiques, déconcertés par ce spectacle sur fond d'histoire d'amour interdit, et par cette lenteur et ce style propre à l'opéra chinois, ce succès d'estime est toutefois trop intimiste pour permettre une véritable révélation du cinéma chinois. Il parvient tout juste à faire prendre conscience que ce cinéma existe.

Par la suite, les affres politiques de l'Empire du Milieu, ne permettent pas de concrétiser cette révélation. En 1956 la République populaire de Chine est invitée en tant qu'observatrice dans le cadre de la « rencontre internationale du cinéma d'animation ». Elle propose alors un film de poupées *Le pinceau magique* et un dessin animé *Pourquoi les corbeaux sont noirs*. Il faut donc attendre le début des années 60 pour que le pays soit officiellement représenté à Cannes par des films de fictions[3].

En conclusion, les films chinois n'ont pas encore véritablement trouvé une place dans les grilles de programme des festivals. Malgré la reconnaissance des films d'animation, les fictions sont trop nationalisées, culturalisées, politisées, pour faire émerger une véritable découverte et consécration de ce cinéma national.

2.2.2 L'Inde joue la carte du néo-réalisme

Entre les trois grands festivals européens, Cannes est celui qui présente le plus de films indiens. Le festival de Venise ne dévoile en effet que deux films : un hors compétition (celui de Bimal Roy, *Deux hectares de terre*), et un en compétition (*L'invaincu*, qui obtient le Lion d'Or de 1957 et dévoile le cinéaste Satyajit Ray). Quant au festival de Berlin, s'il ne présente que deux films, ils sont tous deux gratifiés d'un Ours d'argent : *Le Colporteur de Kaboul* (Kabukiwala, 1956) de Tapan Sinha en 1957 et *Deux yeux, douze mains* en 1958. Toutefois, ces films n'eurent presque aucun écho en France. Ainsi, c'est bien le festival de Cannes qui

[1] *Le cinéma chinois 1949-1983*, tome I, *op. cit.,* p. 99

[2] Le film est récompensé à Edimbourg et il est lauréat du prix du film musical à Karlovy Vary en 1954

[3] En 1959 est présenté le film de Tian Chen *La pécheresse*. Par la suite, deux films de Li Han-Hsiang (que l'on peut également trouver sous le nom de Li Hanxiang) sont présentés en compétition. Il s'agit de *L'ombre enchanteresse* et de *La concubine magnifique*. Ce dernier reçoit le Grand prix de la communication supérieure technique. Notons toutefois que ces films sont l'œuvre d'un réalisateur qui travaille à Hong-Kong depuis 1948 et à la Shaw Brothers depuis 1956.

semble avoir introduit le cinéma indien en France. Aussi bien au niveau du nombre de films présentés (15), qu'au niveau des récompenses attribuées (4)[1]. Si tous les films présentés sont loin d'obtenir les faveurs du jury, et si la majorité d'entre eux passe inaperçue, il est intéressant de vérifier en amont comment s'opère leur sélection et savoir si des stratégies ont été mises en place pour choisir ces films. Ces interrogations sont d'autant plus pertinentes, qu'à cette époque, le cinéma indien est en train de vivre son âge d'or de la production[2]. De plus, celui-ci est régi par un système cinématographique d'exploitation qui est fragmenté, anarchique et détenu par des hommes d'affaires.

Pour connaître les stratégies liées à la sélection des films indiens au festival de Cannes, nous devons remonter à 1949, quand le courrier de l'Unesco publie un article de Kwaja Ahmad Abbas - alors promoteur du théâtre populaire indien -, intitulé : « Ce que le cinéma indien apporterait à l'Occident[3]. » La réponse est partagée entre deux catégories de films. D'un coté les productions mythologiques et historiques. L'apparat pittoresque est alors susceptible de séduire le public occidental, grâce à la mise en scène d'empereurs et d'impératrices qui dévoilent un monde de splendeurs antiques typiquement indiennes. Il s'agit donc de films qui correspondent à l'image exotique de l'Orient. De l'autre, des films plus contemporains pour satisfaire ce que Kwaja Ahmad Abbas appelle les « ultra réalistes » à l'esprit moderne. En piochant parmi ces deux registres, il établit une liste de dix films qui lui semblent suffisamment représentatifs pour donner une idée la plus fidèle et la plus complète possible de l'Inde et du cinéma indien[4]. Ces films traitent de sujets typiquement indiens, à la fois émouvants, beaux, humanistes, réalistes, artistiques… et emblématiques d'un échantillonnage symboliquement pris comme modèle ou effigie d'un cinéma sensible, pur, souvent loin des préoccupations des distributeurs occidentaux. Ces derniers se demandent en effet alors si l'Occident est plus disposé à recevoir et apprécier des films « historiques » - donc à dominance « exotique » - ou des films « contemporains », considérés comme plus « réalistes ». Le temps va avoir raison les films historico - mythiques pour privilégier des

[1] Celles-ci se répartissent entre *Le petit cireur* de Prakash Arora et *Gotoma the Buddha* de Rajbans Khanna, qui obtiennent une mention, le film de Bimal Roy, *Deux hectares de terre* qui décroche le prix international de 1954, et enfin *La complainte du sentier* de Satyajit Ray qui reçoit le prix du documentaire humain en 1956.

[2] En 1955, on parle de 288 longs métrages de fiction, alors que la France n'en produit qu'un peu plus de 80. Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial : Des origines à nous jours, op. cit.,* p. 627

[3] Kwaja Ahmad Abbas, « *Ce que le cinéma indien apporterait à l'Occident »,* dossier de l'UNESCO, mai 1949, supplément II, 4, p. 8. http://unesdoc.unesco.org/images/0007/000739/073970fo.pdf

[4] Ces 10 films sont : *Seeta, Vidyapati, Pukar, Sant Tukaram, Devdas, President, L'Inattendu, Bari Didi, Enfants de la terre* et *Docteur Kotnis.* Seuls *Seeta* et *L'Inattendu* ont déjà été présentés au festival de Venise dans les années 30.

films « néo-réalistes », au sens où les films sélectionnés à Cannes vont traiter en majorité d'une période contemporaine, et être réalisés en marge du circuit commercial.

Cette dernière appartenance semble en effet indispensable, surtout quand on se réfère à la conception traditionnelle qu'ont les Français, à cette époque, du cinéma indien populaire. Suite aux propos d'Henri Michaux qui parlait, dans les années 30, de bestialité et de sadisme[1], 20 ans plus tard, Jean Herman dénonce une certaine faiblesse au niveau de la qualité des films indiens. Il parle alors de longueur excessive, d'un genre mélodramatique larmoyant, d'une musicalité traditionnelle obsolète, d'une mythologie hypothétique, de singularités grossièrement orchestrées,… le tout réalisé pour un public composé à 80% d'illettrés. Des spectateurs qui ne possèdent aucune culture cinématographique et qui raffolent d'un cinéma-spectacle qu'il compare à de la « purée filmique[2] ». Ces défauts, Jean Herman les attribue à la colonisation britannique, au manque d'ouverture de l'Inde sur le reste du monde, à l'absence de critique et de ciné-club, à une censure puritaine et exigeante, et à des moyens techniques relativement faibles. Autant de « défauts » que l'Inde tente de résoudre après son indépendance. A ce propos, Jerzy Toeplitz raconte que :

> « L'inde […] désireuse d'introduire ses films sur les écrans étrangers, ouvrait volontiers ses cinémas aux importations […] Le nombre de délégations officielles indiennes se rendant aux festivals ou visitant les autres pays grandissait chaque année. Leurs membres avaient ainsi l'occasion de prendre un contact immédiat avec la production étrangère, ce qui n'était pas non plus sans résultat. [3]»

Parmi les répercussions, la création du Festival International du film en Inde (IFFI). Cette manifestation, créée à Delhi par la Film Division en janvier 1952, est décrite comme un événement décisif. Toujours selon Jerzy Toeplitz, celle-ci permit aux spectateurs indiens de découvrir des œuvres artistiques du néoréalisme italien, du cinéma japonais et du cinéma des démocraties populaires[4]. Alors que le festival programme des films étrangers appartenant à la veine néoréaliste, c'est ce même type de film indien que l'on retrouve en compétition à Cannes, Venise et Berlin. Ce sont des productions qui mettent en scène des valeurs humanistes, sociales, réalistes et qui sont réalisées par des cinéastes qui se démarquent des autres productions en se détachant des contraintes industrielles.

Parmi ces cinéastes, le réalisateur Vankudre Shantaram. Natif de la province de Bombay, il est parmi les cinéastes les plus novateurs de la décennie des années 30 à 40. C'est une figure clé de l'époque, un autodidacte qui a réussi à fonder sa propre maison de production en 1942,

[1] Pour cela se reporter à la page 57.
[2] Jean Herman, « Faut-il compter sur le cinéma indien », *Cinéma*, n°27, mai 1958, p.87-91
[3] Jerzy Toeplitz, « Les films indiens et les publics occidentaux », *op. cit.,* p.16
[4] *ibid.*

la « Rajkamal Kalamandir ». Ses films, souvent récompensés dans les festivals, allient parfaitement drame social et mythologie, sujets traditionnels et contemporains, voire « progressistes »[1]. Autre exemple, Raj Kapoor. Il fonde sa société et son studio en 1948, la « R.K. Films ». Son film, *Le vagabond,* en compétition à Cannes en 1954, est considéré comme le plus prestigieux témoignage de la tendance du réalisme et du socialisme cinématographique. Le film connut un immense succès non seulement en Inde, mais également dans tout le Moyen-Orient, en Asie Centrale et en URSS[2]. Dans la même lignée, on trouve le cinéaste Bimal Roy. Ce dernier fonde en 1952 sa propre maison de production Bimal Roy Productions, et réalise un film dont l'inspiration néo-réaliste est incontestable : *Deux hectares de terre*[3]. A l'inverse du film de Raj Kapoor, ce film n'est ni conseillé, ni choisi par le gouvernement indien pour représenter le pays au festival de Cannes. C'est Gurmukh Singh qui envoie lui-même en 1953 une lettre au comité du festival pour signaler la présence de ce film. Il y argumente alors que ce dernier diffère du genre habituel et qu'il est certainement destiné à marquer une évolution dans l'histoire des films hindous au même titre que *Le voleur de bicyclette* ou *Ville ouverte.* Il précise encore que c'est *« exactement le genre de film que les publics de l'étranger attendent avec impatience en provenance des Indes* [4]». Toutefois, cette lettre étant datée du 5 mars, c'est-à-dire un mois à peine avant le début du festival, le film est d'abord présenté hors compétition à Venise, pour enfin faire partie de la sélection cannoise de 1954, où il remportera le prix international.

Dernier cinéaste, Satyajit Ray. Il est le premier à être totalement en marge du système de production et des codes populaires du cinéma indien. Avec son film *La complainte du sentier*, il se dégage des genres et des règles traditionnelles, notamment celles de la musique. Il décide même de se passer du soutien financier des studios et préfère miser sur sa fortune personnelle pour réaliser un film en totale indépendance. Il fait alors appel à des acteurs amateurs, ou très peu connus. Le film connait ainsi plusieurs semaines d'exclusivités à guichet fermé avant que celui-ci soit découvert par le cinéaste américain John Huston. De passage en Inde, celui-ci

[1] *Le chant immortel* retrace la vie du poète Honaji Bala, dont la famille, qui avait développé un talent pour la poésie, ne composait et ne chantait que des chansons pieuses ; jusqu'au jour où Honaji, ensorcelé par une chanteuse, acquière une reconnaissance dans un registre populaire, et finit par perdre sa dignité sacrée. Ce film est connu pour être un des premiers plaidoyers sérieux sur l'émancipation de la femme indienne. *L'invaincu,* lève quant à lui le tabou du mariage forcé et de la femme indienne qui tente de s'affranchir du carcan patriarcal. Ce film remporte cette fois le Lion d'Or vénitien.

[2] Le film est également célèbre car Raj Kapoor interprète le rôle d'un vagabond à côté de son père et de son frère.

[3] Dans ce film Raj Kapoor dénonce la lutte des paysans contre les « zamindars » (propriétaires et collecteurs d'impôts abusifs) tout-puissants, à travers l'histoire d'un paysan qui doit rembourser deux hectares de terre, en devenant un tireur de pousse-pousse à Calcutta, une ville cruelle où la délinquance et le danger sont omniprésents.

[4] Correspondance avec le Japon en 1953. Archives du Fonds Festival International du Film de Cannes à la BIFI

découvre quelques séquences du film qu'il apprécie beaucoup. Cette reconnaissance incite alors le Bengale à intervenir pour la première fois dans le financement d'un film. Présenté à New York en 1955, le film est alors acclamé par la presse et plébiscité par le public. Il reste 8 mois à l'affiche du cinéma Playhouse sur la 5ème avenue. Le succès parvient l'année suivante jusqu'à Cannes, et se poursuit avec le deuxième volet de la trilogie de Satyajit Ray, *L'invaincu*, qui remporte le Lion d'Or à Venise en 1957.

Quant aux autres productions présentées à Cannes, ce sont des films qui allient systématiquement une réalité sociale, tout en restant dépendants de certains impératifs du cinéma indien, tels que les chansons, les danses et les romances[1]. Ces films veulent appartenir à une tendance cinéphilique et festivalière du moment, avec toutefois un léger décalage. On peut alors résumer la principale stratégie d'exportation des films indiens, en ces deux points principaux : l'esquive des canons traditionnels et populaires de son cinéma, et l'intérêt porté aux films qui illustrent une certaine réalité sociale du moment, en privilégiant l'idée de lutte universelle et moderne. Ainsi, le cinéma indien trouve une brèche pour s'introduire dans des manifestations européennes, par l'intermédiaire d'un certain type de production. Et si le nombre de films est peu élevé dans les festivals, il faut rappeler que l'Inde est encore un pays en voix de développement, fraîchement indépendant. Il ne peut de ce fait subvenir systématiquement aux frais nécessaires pour que les films puissent connaître une exportation à l'étranger[2].

2.2.3 Le Japon présente ses films historiques

Le cinéma japonais est un des plus prolifiques au monde. En troisième position sur le plan international, il passe de 215 longs métrages en 1950, à 370 en 1954, puis 516 en 1958. L'industrie se porte bien et, comme nous l'avons déjà développé, souhaite se faire connaître en Europe. Encouragée par le succès de *Rashomon*, la Daiei, devient alors le studio le plus enclin à proposer des productions dans les festivals européens. Stimulé par le Lion d'Or de

[1] Il s'agit des films : *Les plumes de paon* de Kishor Sahu, *Pamposh : fleur de lotus* d'Ezra Mir, *Le petit cireur* de Prakash Arora, *Héritage moral* de Shantaram Athavale et *Gotoma the Buddha* de Rajbans Khanna

[2] A ce sujet, l'article 7 du règlement cannois précise que les films doivent être présentés en V.O.S.T. français. Mais certains producteurs ne peuvent pas se permettre un tel financement. Par exemple, le premier long métrage en technicolor *Jhansi ki Rani* (1952) de Sohrab Modi qui devait être présenté en 1953, dû être supprimé pour des raisons de sous-titrage. Et même si ultérieurement le festival avait accepté un doublage uniquement en anglais, avec quelques explications françaises, la version anglaise ne pu être terminée à temps.

Venise, le président Masaichi Nagata pousse le département technique à importer sans compter du nouveau matériel performant. Entre 1951 et 1962, il va ainsi mettre à disposition un certain nombre de films aux comités festivaliers mais aussi aux distributeurs français. Le studio voit ainsi 10 de ses productions présentées aux festivals de Cannes, Venise et Berlin. Ces œuvres, comme nous l'avons vu avec *Rashomon*, sont conformes à une stratégie qui consiste à privilégier des productions historiques, à costumes, pour leurs valeurs culturelles et exotiques. Plus communément appelé Jidai-Geki[1], ce genre cinématographique finit par représenter presque la totalité des exportations : sur les 10 films sélectionnés par le studio, 8 sont des Jidai-Geki.

Les quatre autres grands studios japonais suivent également cette même stratégie d'appartenance générique : La Toho et la Shintoho sont eux aussi uniquement représentés par des Jidai-Geki ; quant à la Shochiku et la Nikkatsu, un film sur deux appartient à ce genre cinématographique. La sélection devient d'autant plus incontournable, que ces films à costumes sont régulièrement récompensés par les jurys festivaliers. Sur les 17 Jidai-Geki présentés[2], 12 reçoivent une distinction, et trois d'entre eux atteignent la mention « suprême ». Les palmarès renforcent alors la stratégie des producteurs japonais, et les confortent dans l'idée que les références historiques et culturelles du genre filmique sont un atout indéniable pour séduire les Occidentaux. C'est ainsi qu'en 1954, au festival de Venise, lorsque Jean de Baroncelli interroge le chef de la délégation nippone sur le choix des Jidai-Geki, celui-ci avoue ouvertement que ce genre de films est peu apprécié par les Japonais, notamment parce qu'ils les considèrent comme des « ouvrages d'exportation ».[3] Et c'est certainement pour cette raison, qu'en 1953, les autorités japonaises excluent de la présélection cannoise, des films comme *Vivre* d'Akira Kurosawa, *L'amour de Carmen*[4] (Karumen Kokyo ni Kaeru, 1951) de Keisuke Kinoshita*, La tour Himeyuri* de Tadashi Imai ou encore *Okasan* de Mikio Naruse. Des films qui appartiennent à un autre genre cinématographique, plus néo-réaliste et contemporain : les Gendai-Geki. Ce genre cinématographique va néanmoins être représenté dans les festivals[5]. Bien qu'un peu moins imposants et prestigieux, les sélections et les

[1] Ce nom est également orthographié *jidaigeki* dans l'ouvrage de Tadao Sato (*Le cinéma japonais. op. cit*), ou *jidai-geki* par Noël Burch (*Pour un observateur lointain - Forme et signification dans le cinéma japonais*, *op.cit*) et par Max Tessier (*Images du cinéma japonais,* Henri Veyrier, 1981). Nous avons opté pour le *Gidai-Geki* de Georges Sadoul (*Histoire du cinéma mondial : Des origines à nous jours*, *op.cit*) et de Sacha Ezratty (*Kurosawa, op.cit*). Ces deux auteurs et leurs ouvrages faisant partie de notre corpus.

[2] Ce nombre correspond aux films dont nous avons pu déterminer s'il s'agissait de Jidai Geki.

[3] « Du côté du Japon », *Le Monde*, n°2989, 4 septembre 1954, p. 9

[4] Connu aussi sous le nom *Carmen revient au pays*

[5] Les films mettent en scène une réalité plus conforme et plus proche de la vie japonaise des années 50. Ils abordent des sujets qui ont été censurés auparavant par l'armée américaine - comme la nocivité du nucléaire – et

palmarès festivaliers des Gendai-Geki sont représentatifs d'un certain intérêt. Toutefois, une analyse plus approfondie révèle que les films primés sont réalisés par des cinéastes qui ont déjà été récompensés pour un de leur Jidai-Geki. De ce fait, nous pouvons penser que la reconnaissance des films à sujets contemporains, passe auparavant par celle des films plus anciens d'un même réalisateur.

Ainsi, cette mise en avant des Jidai-Geki, au détriment des autres genres cinématographiques, font qu'en 1962, après 11 ans de découverte de films japonais, les Européens ne connaissent pour ainsi dire qu'un panel très restreint de cinéastes[1], et qu'un seul aspect de ce cinéma national. Celui-ci est caractérisé par des films inspirés de légendes et de littérature classique, agrémentés de scènes de *Chambara*. Un décalage d'autant plus important, que les Jidai-Geki ne représentent qu'un tiers de la production au Japon, alors que les Gendai-Geki sont majoritaires, notamment parce qu'ils sont beaucoup plus prisés par les Japonais.

Au-delà de cette appartenance générique, d'autres critères sont à prendre en compte dans la sélection festivalière d'un film asiatique. C'est pourquoi, Jean de Baroncelli interroge le délégué de la délégation nippone lors du festival de Venise de 1954. Doté d'une certaine diplomatie et d'un esprit commercial, les rares indications allouées par ce représentant mettent en évidence une certaine cohérence entre le succès critique des films en France et au Japon. Par exemple, quand Jean de Baroncelli demande quel est le film national qui a récemment obtenu le plus grand succès au Japon, la réponse est un film qui est justement présenté à Venise, à savoir *Les sept samouraïs* d'Akira Kurosawa[2]. De même, les metteurs en scène les plus reconnus au Japon sont, comme une sorte d'évidence, les mêmes qu'en France : Akira Kurosawa, Teinosuke Nagata et Kenji Mizoguchi. Enfin, si la couleur est tant appréciée par les Français, c'est qu'elle est le fruit d'un travail de précision de la part des techniciens japonais, qui ont pris grand soin à mettre au point un procédé méticuleux. Finalement, l'entretien revient surtout à démontrer que cette sélection n'est pas « truquée » (au sens où les films seraient des films calibrés pour les festivals européens), mais justifiée. Pour le démontrer, nous devons nous attarder sur le succès que connaissent les films au Japon, en termes de fréquentation, avant même leur présentation à l'étranger.

---

révèlent les abus et les disfonctionnements du gouvernement, ainsi que leurs répercussions sur la population. Ce genre est alors vu en France comme l'exact contraire des Jidai-Geki.

[1] A ce titre des cinéastes comme Yasujiro Ozu et Mikio Naruse échappent à la programmation des festivals. Si Mikio Naruse est découvert en 1954 avec son film *Okasan*, celui-ci est directement exploité en salle. Quant à Yasujiro Ozu il faudra attendre la fin des années 70 pour voir ses films programmés dans les salles de cinéma.

[2] Si ce dernier a été classé en 3ème position de l'année 1954 par la revue *Kinema Jumpo,* nous ne connaissons pas son nombre d'entrées au Japon.

Par exemple, en 1952, selon Curtis Harrington, le comité japonais a délibérément sélectionné *Vagues* et *La mère dans la Tempête* suite au succès que connurent ces deux films[1] . Deux ans plus tard, au festival de Venise, *Les sept samouraïs,* se trouve également être le film qui vient de rapporter le plus d'entrées au Japon. Si dans le premier exemple, les films présentés ne connaissent aucune retombée cannoise, dans le second, le film d'Akira Kurosawa fut gratifié d'un lion d'argent à Venise. Ce manque de fiabilité nous pousse donc à rechercher d'autres jugements de valeur, plus appropriés et plus conformes aux exigences souhaitées des festivals. à commencer par la notoriété critique des cinéastes dans leur pays

Qui sont ces représentants ? Connaissent-ils un certain prestige, une réputation établie, un succès public et critique dans leur pays ? Encore une fois nous ne pouvons, à la lumière de quelques informations glanées dans des archives, qu'établir une reconstitution sur la renommée de ces cinéastes et la réception critique de leurs films au Japon. Ces réalisateurs sont finalement peu nombreux car la programmation festivalière fonctionne à partir d'un répertoire filmographique très limité. Une fois qu'un cinéaste est reconnu et couronné pour une de ses œuvres, il est fréquent de voir son prochain film figurer en compétition. Cette pratique est d'autant plus utilisée pour les cinématographies asiatiques, encore largement inconnues. Ce sont donc souvent les mêmes réalisateurs que l'on retrouve en tant que porte-paroles du cinéma japonais. Akira Kurosawa et Kenji Mizoguchi arrivent en tête, avec 13 de leurs films diffusés dans les festivals de Cannes, Venise et Berlin. Viennent ensuite Kon Ichikawa, Tadashi Imai et Teinosuke Kinugasa, tous représentés trois fois. A eux seuls, leurs films représentent plus de 40% de la programmation festivalière. Quant aux autres réalisateurs, ils ne font l'objet que d'une seule sélection, c'est pourquoi nous ne ferons que les mentionner.

Pour connaître la notoriété de ces têtes d'affiches, nous pouvons tout d'abord nous intéresser à la carrière et au statut qu'elles ont au Japon. Ce sont principalement des cinéastes expérimentés. Que ce soit Akira Kurosawa, Kenji Mizoguchi, Minoru Shibuya, Keisuke Kinoshita, Teinosuke Kinugasa, Tadashi Imai,… tous ont une expérience cinématographique plus ou moins longue, avec la plupart du temps, plus d'une vingtaine de films à leur actif. De plus, ces cinéastes sont également souvent cités et bien classés par les critiques japonais[2]. En fonction du nombre de fois qu'un cinéaste est primé, entre 1950 et 1954, au référendum annuel de la critique japonaise, nous pouvons établir le tableau suivant :

[1] En cela Curtis Harrington accuse le comité de ne pas avoir tenu compte d'une certaine qualité filmique exigée par les festivals. « Le cinéma japonais », *Cahiers du cinéma*, n°13, juin 1952, p. 24

[2] « Classement des films japonais par la critique japonaise », *Cinéma*, n°6, juin-juillet 1955, p. 82-83

Cinéastes	Nbr de films	Films[1]	Classement par la critique japonaise	Présentation dans un festival européen et / ou dans une salle française
Mikio Naruse	6	*Le repas*	2 ème	
		L'éclair (Inazuma)	2 ème	
		Okasan	7 ème	Sortie en salle en 1954
		Frère et sœur	5 ème	
		L'écho (yama no oto)	6 ème	
		Chrysanthèmes tardifs (Bangiku)	7 ème	
Keisuke Kinoshita	5	*Le retour de Carmen* (carmen Kokyo ni Kaeru)	4ème	
		L'innocent amour de Carmen (Carmen Jynjyo su)	5ème	
		Tragédie du Japon (Nippon no Higeki)	6ème	
		Vingt-quatre prunelles	1er	
		Génération éternelle (Onna no sono)	2ème	
Tadashi Imai	5	*Jusqu'à notre prochaine rencontre* (Mata au hi made)	1er	
		Nous sommes vivants ! (Dokkoi ikiteiru)	5ème	
		Histoire d'une école (Yamabiko gakko)	8ème	
		Eaux troubles (ou *Destin de femmes*)	1er	Cannes en 54
		Les jeunes filles d'Okinawa (Himeyuri no to)	7ème	
Kenji Mizoguchi	5	*O'Haru femme galante*	9 ème	Prix à Venise en 52 + sortie en salle 54
		Les contes de la lune vague après la pluie	3 ème	Prix à Venise en 53
		Histoire de deux geishas (ou *La fête à Gion)*	9 ème	
		Les amants crucifiés	5 ème	Cannes en 55
		L'intendant Sansho	9 ème	Prix à Venise en 54
Shin Saburi	4	*Sursis* (Shikko Yuyo)	4 ème	
		Vingt ans d'épreuves (Fusetsu nijunen)	6 ème	
		Ah ! jeunesse ! (ah ! Seishun !)	8 ème	
		Lamentation (Dokoku)	10 ème	
Akira Kurosawa	4	*Rashomon*	5 ème	Prix à Venise en 51 + sortie en salle en 52
		Scandale (Syubun)	6 ème	
		Vivre	1er	Prix à Berlin en 54
		Les sept samouraïs	3 ème	Prix à Venise en 54 + sortie en salle en 55
Yasujiro Ozu	3	*Les sœurs Munekata* (Munekata kyodai)	7ème	
		L'automne (Bakusyu)	1er	
		Conte de Tokyo (Tokyo monogatari)	2ème	
Minoru Shibuya	3	*Aujourd'hui, pas de consultation* (Honjitsu Kyushin)	3ème	
		Les contemporains (ou *Ceux d'aujourd'hui)*	4ème	Cannes en 53
		Décoration (Kunsho)	8ème	
Hideo Oba	2	*Rapatriement* (Kikyo)	2ème	
		La vie est belle ! (Inochi Uruwashi)	9 ème	
Kaneto Shindo	2	*Conte d'une épouse aimée* (Aisai Monogatari)	10ème	
		Miniature (Shyukuzu)	10 ème	
Heinosuke Gosho	2	*Là d'où on voit les Cheminées (ou Les quatre cheminées)*	4ème	Prix à Berlin en 53
		Auberge à Osaka (Osaka no yado)	10ème	
Satsuo Yamamoto	2	*Ville de violence* (Boryoku no machi)	8ème	
		Zone de vide (Shinku chitai)	6ème	
Kozaburo Yoshimura	2	*Histoire de Genji* (Genji Monogari)	7ème	
		Faux endimenchement (Itsuwareru Seiso)	3ème	
Senkichi Taniguchi	1	*Evasion à l'aube* (Akatsuki no dasso)	3ème	
Yutaka Abe	1	*Neige fine* (Sasameyuki)	9ème	
Masumi Harukawa	1	*La fleur aux sept couleurs* (Nanairo no hana)	10ème	
Shiro Toyoda	1	*Canard sauvage* (Gan)	8ème	
Sô Yamamura	1	*Marée noire* (Kuroi Ushio)	4ème	

Tableau 2 : Classement des cinéastes japonais par le référendum annuel de la critique japonaise (1950-1954)

[1] Les films sont cités par ordre chronologique.

Ce tableau révèle que sur les 50 « meilleurs » films japonais réalisés entre 1950 et 1954, pour la même période, 10 films sont présentés au festival de Cannes, Venise ou Berlin (dont 7 sont récompensés). De même, sur les 18 cinéastes cités, seulement 6 ont été présentés au moins une fois dans un festival. Reste les cinéastes qui n'apparaissent jamais dans le classement des critiques japonais, alors que leurs films sont diffusés, voire primés, dans un festival européen : *La porte de l'enfer* de Teinosuke Kinugasa, *La Belle et le Voleur* et *Princesse Sen* de Keigo Kimura, *Le cheval et l'enfant* et *Le démon de l'or* de Koji Shima. Ces derniers exemples indiquent qu'il peut exister un manque de similitude assez significatif entre la reconnaissance critique japonaise et la consécration festivalière en Europe. Ce qui peut laisser supposer que le jugement de qualité d'un film n'est pas le même des deux côtés de l'océan. Nous pouvons à nouveau constater ce déséquilibre, en se référant à un autre type de classement : celui des critiques japonais dans la revue *Kinema Jumpo* et celui de la cinémathèque de Tokyo[1]. Parmi les 53 films diffusés dans les festivals européens entre 1950 et 1963, 16 sont classés dans les 10 meilleurs films japonais de l'année. Voici un tableau récapitulatif de ces films, avec la place qu'ils occupent dans un des deux classements, selon leur année de sortie :

Films	**Classement au Japon**	**Présentation dans un festival**
Rashomon	5ème en 1950	Venise 1951
Le roman de Genji	7ème en 1951	Cannes 1952
Vivre	1er en 1952	Berlin 1954
Ceux d'aujourd'hui	4ème en 1952	Cannes 1953
La vie d'O'Haru femme galante	9ème en 1952	Venise 1952
Destin de femmes	1er en 1953	Cannes 1954
Les quatre cheminées	4ème en 1953	Berlin 1953
Les contes de la lune vague après la pluie	3ème en 1953	Venise 1953
Les sept samouraïs	3ème en 1954	Venise 1954
Les amants crucifiés	5ème en 1954	Cannes 1955
L'intendant Sansho	9ème en 1954	Venise 1954
Vivre dans la peur	4ème en 1955	Cannes 1956
Le château de l'araignée	4ème en 1957	Venise 1957
La forteresse cachée	2ème en 1958	Berlin 1959
Les salauds dorment en paix	3ème en 1960	Berlin 1961
Le garde du corps	2ème en 1961	Venise 1961

Tableau 3 : Classement des films japonais par la revue japonaise *Kinema Jumpo* (1950-1962)

[1] Un classement répertorié dans la revue *Cinéma* en 1955, sur une période allant de 1950 à 1954, auquel nous avons ajouté les films d'Akira Kurosawa issus de l'ouvrage d'Hubert Niogret, *Kurosawa, op. cit.*

Ce tableau établit un lien très fort entre la reconnaissance artistique des films au Japon et leur présentation dans un festival européen. Il reste, à notre connaissance, 37 films qui ne figurent pas dans ce classement et parmi eux beaucoup sont restés presque inconnus par la suite. Néanmoins, excepté *Le pousse-pousse* et *La porte de l'enfer* (qui ont reçu une récompense suprême en Europe alors qu'ils n'ont pas été reconnus par les critiques japonais), la sélection et les récompenses festivalières ne sont pas en complète contradiction avec la reconnaissance critique des films au Japon. Un constat qui prouve une certaine conscience professionnelle des comités nippons, qui proposent des films d'une certaine qualité, et pas seulement des films historiques et exotiques.

En conclusion, en comparant les stratégies des trois pays asiatiques, on se rend compte que les producteurs sont dans l'impossibilité de miser sur les mêmes critères cinématographiques, pour conquérir le marché occidental. Le Japon privilégie plutôt l'aspect historico-culturel des films à travers des réalisations de qualité, qui peuvent être à la fois reconnues par l'intelligentsia nippone, et quelquefois plébiscitées par le public. L'Inde favorise plutôt l'aspect réalitico-social et les films réalisés par des cinéastes indépendants, en marge de son marché populaire. Quant à la Chine, ne connaissant qu'un seul cinéma de fiction, elle ne peut envoyer que ses opéras filmés, produits de son art traditionnel. Finalement, chaque pays tente d'établir et de recenser les facteurs qui pourraient au mieux répondre aux attentes des Occidentaux. En retour, s'installe un climat de suspicion de la part des critiques français, qui s'interrogent sur les conséquences de tels stratagèmes.

2.3 Les films sélectionnés et primés au festival de Cannes

De toute évidence, ce sont principalement les studios qui interviennent en aval, pour sélectionner les films qu'ils enverront dans les festivals européens. Mais par la suite d'autres acteurs peuvent contribuer à ce choix. Comme nous l'avons vu avec *Rashomon*, des interventions de cinéastes ou d'experts européens peuvent suggérer certains films. Nous pouvons également relever la participation de certaines institutions étrangères. C'est le cas de Pathé Overseas qui propose le film de Sadao Imamura, *Les montagnes blanches* [1] et d'Unifrance qui établit régulièrement des listes de films. Toutefois, en 1961 parmi les six

[1] Film connu par la suite sous le nom *Toit du Japon.* Celui-ci recevra le Prix du Documentaire Romanesque en 1957

films que l'association propose, aucun n'est retenu[1]. Si les propositions ne sont pas toujours suivies par les comités festivaliers, c'est aussi parce que ces derniers sont souvent confrontés aux aléas diplomatiques du moment. En effet, comme nous allons le voir, la prise en compte de ces enjeux est nécessaire pour mieux identifier les procédures de sélections et d'évaluations de la qualité des films dans les festivals.

2.3.1 Le rôle du contexte diplomatique

Intervenant à la fin du processus, les organisateurs donnent leur accord, ou non, pour les produits qu'on leur propose. Nous pouvons alors à plusieurs reprises lier ce pouvoir décisionnel aux exigences politiques et économiques formulées par les autorités publiques du moment. L'organisation du festival de Cannes est en effet, depuis 1948, gérée par l'association du festival international du film, devenue en 1952 le conseil d'administration du F.I.F. Si celui-ci est constitué sous la forme d'une association privée de la loi 1901 à but non lucratif, il est en réalité un véritable organisme public fortement influencé par les directions du pays en matière de politique extérieure. C'est pourquoi, entre 1946 et 1957, le F.I.F adresse officiellement les invitations aux pays étrangers (alors au nombre de 35[2]), et que le ministre des affaires étrangères joue un rôle dans le choix des films. C'est ainsi que, dans le contexte de la guerre froide, les relations diplomatiques peuvent parfois devenir un frein quant à la sélection et/ou les récompenses attribuées aux films. Par exemple, si les conditions paraissent relativement favorables entre l'Europe et le Japon, notamment parce que ce dernier est sous occupation américaine, cela n'empêche pas quelques mésaventures. En 1954, les Américains demandent en effet (en vain) de retirer du programme le film *Les enfants d'Hiroshima.* Celui-ci retrace les conséquences de la bombe atomique et apparaît comme une

[1] Il s'agit des films : *Filles et Gangsters* de Shohei Imamura (reconnu comme le meilleur film de l'année 1960 par l'association des critiques japonais), *Les mauvais garçons* de Susumu Hani. *Cahier noir* et *Un alibi perdu* de Hiromichi Horikawa (le film est refusé car il a déjà été présenté dans un autre festival), *Faux étudiant d'université* (Nise Daigakusei, 1960) de Yasuzo Masumura.

[2] Si dans un premier temps le festival programme une majorité de films américains (par exemple, en 1949, sur les 29 films en compétition 12 sont américains), en 1951, face aux contestations des professionnels français qui ne veulent pas laisser aux Etats-Unis « *la liberté d'envahir totalement et définitivement les écrans français* », le festival renouvelle les critères de sélection et limite le nombre de films à quatre par pays. Archives départementales de la Seine-Saint-Denis, série 65 J 250, *Lettre ouverte au gouvernement français*, 1949. Cité par Latil Loredana, *Le festival de Cannes sur la scène internationale*, Ed. Nouveau Monde, Coll. Cinéma & Cie, 2005, p. 97

offense directe à leur pays[1]. Autre type de vexation, celle de Mr Nagata, qui, mécontent du mauvais accueil reçu par le film de Kenji Mizoguchi, *Les amants crucifiés*, confie à un quotidien de Tokyo : « *Je hais la France*[2] ». Ces propos sont alors transmis au comité du festival par l'intermédiaire de l'ambassadeur de France au Japon, et manquent de provoquer le retrait de la compétition d'un autre film japonais : *Princesse Sen*[3].

Néanmoins si ces aléas diplomatiques sont relativement rares en ce qui concerne le Japon, ils sont beaucoup plus fréquents et inévitables avec la Chine. Depuis 1949 et la constitution de la République Populaire de Chine, les visas sont très peu distribués et les visites des représentants sont soigneusement encadrées. Le contrôle excessif de l'état sur l'art ne laisse que très peu d'alternatives aux cinéastes de se faire connaître en Europe. De plus, la France ne reconnaît pas ce nouvel État, et n'entretient des relations diplomatiques qu'avec le régime de Tchang Kaï-chek, replié alors sur Taiwan. Ainsi, les rares tentatives de découvertes cinématographiques échouent, comme nous l'avons vu avec le film *Les amours de Liang Shan Po et Chu Ying-Taï*, à quelques marches du palais. En 1956, la Chine prend alors contact avec le conseil d'administration pour obtenir l'autorisation de participer au festival. Mais les relations diplomatiques étant mauvaises, le ministre des affaires étrangères, sous l'impulsion du conseil du F.I.F., ne tolère qu'une invitation officieuse de représentants chinois. Il considère la diffusion d'un film chinois comme de la propagande communiste. Il faut donc attendre 1959 pour que la Chine de Formose soit représentée en sélection officielle ; et 1965 pour que la République Populaire de Chine puisse présenter deux courts-métrages[4].

Quant à l'Inde**,** rappelons que dès son indépendance en 1947, le gouvernement inscrit sa politique extérieure dans le prolongement d'une politique économique relativement « autarcique », visant la conquête d'une plus grande autonomie. Recherchant la paix, l'égalité et la liberté entre les nations et les peuples, le pays soutient les mouvements d'indépendance et prend bien soin de ne pas s'engager dans les conflits Est-Ouest. La politique gouvernementale de non-alignement permet au pays de jouer un rôle international, notamment sur le plan cinématographique, en participant à plusieurs reprises au festival de Cannes. Ce dernier est alors à même de sélectionner des films indiens, sans se préoccuper de son appartenance politique entre les deux blocs.

---

[1] Pour anecdote, Akira Iwasaki avait réalisé entre 1945 et 1946 un documentaire sur les effets de la bombe intitulé : *Les effets de la bombe atomique à Hiroshima et Nagasaki*. Le film fut confisqué par les Américains et seulement restitué en 1967 par Washington dans une copie 16mm.

[2] Gérard Pangon, *Cannes, les années Festival*, Editions Arte, coll. Mille et Une Nuits, 1997, p. 13

[3] Le film sera finalement, selon François Chalais, diffusé grâce au charme des deux actrices, Aoru Yashiguza et Mishiko Tanaka. Emission radiophonique *Reflets de Cannes* du 5 mai 1955.

[4] *Le coq chante à minuit* de Yeou Lei et *Au bord de la route* de Wang Chou-Tchen

Finalement, les sélections des films asiatiques peuvent se retrouver en corrélation avec les relations diplomatiques du moment. Le comité doit en effet s'assurer que le pays invité respecte une entente politique avec la France, et que le contenu du film ne révèle, ou ne suggère pas de sujets tendancieux, politiquement incorrects, délicats, voire condamnables[1]. Cette contrainte est d'autant plus palpable que le festival, grâce à sa notoriété, est une vitrine internationale incontournable. C'est ainsi que des représentants de chaque nation sont conviés aux manifestations. En 1957, c'est le prince Takamatsu et l'ambassadeur japonais en France (Mr T. Furukaki), qui sont conviés à une réception au Martinez, pour deux hommages rendus au cinéaste Akira Kurosawa. On y présente pour l'occasion les films *L'idiot* et *Vivre*, encore inédits. La manifestation cannoise prend ainsi régulièrement des allures d'ententes politiques, qui peuvent contrecarrer l'objectif cinématographique du festival. C'est pourquoi, à ce stade, il est intéressant de vérifier si les récompenses peuvent être elles aussi, à un certain niveau, le résultat d'un contexte diplomatique.

2.3.2 L'enjeu de la composition du jury

Il est devenu courant pour les festivals, de programmer des films japonais et indiens, compte tenu notamment du nombre de prix qui leur sont décernés. Le tableau suivant en donne un aperçu révélateur :

	Films japonais		Films indiens		Films chinois		Total Films		
	présentés	primés	présentés	primés	présentés	primés	présentés	primés	% de films Primés
Cannes	22	5	15	4	3	1	40	10	25 %
Venise	17	10	2	1	0	0	19	11	58 %
Berlin	14	5	2	2	1	0	17	7	41 %
Total	53	20	19	7	4	1	76	28	37%
% de films primés	38 %		37 %		25 %				

Tableau 4 : Nombre de films asiatiques présentés et primés au festival de Cannes, Venise et Berlin (1951-1962)

[1] Par exemple, le film documentaire dirigé par le réalisateur soviétique Serge Guerassimov, *La chine libérée,* est retiré des programmes du festival de Cannes en 1951, suite à une intervention diplomatique. Le film touchait de trop près un problème de politique internationale en vigueur à cette époque, encourageant la cause communiste, loin de faire l'unanimité en France.

Dans une lecture verticale : Avec 38 % des films primés, dont quatre grands prix, le Japon s'impose lors des palmarès. Il s'affirme comme une des nations cinématographiques les plus importantes et les plus remarquées[1]. L'Inde n'est pas en reste avec ses 37% de films primés dont deux grands prix[2]. Quant au nombre de films diffusés en compétition, le Japon arrive en tête avec presque deux films par an en moyenne. Un peu moins prolixe, le cinéma indien affiche une moyenne de 1,25 film par an.

Dans une lecture horizontale : Parmi les festivals qui sont le plus enclins à récompenser les films, Venise arrive largement en tête avec 58% de films primés. Ce chiffre est atteint grâce au cinéma japonais : sur les 17 films présentés, 10 récompenses lui sont attribuées, dont trois Lions d'or, trois Lions d'argent, un prix international et un prix du jury. Quant à l'unique film indien présenté en compétition, il remporte également la plus haute distinction. La Biennale présente le cinéma japonais comme l'un des plus grands cinémas du moment. Il est suivi de près par le festival de Berlin, qui récompense 41% des films qu'il présente, en attribuant quatre ours d'argent à deux films indiens et deux films japonais. En ce qui concerne le festival de Cannes, il est moins représentatif de cette tendance : sur les 40 films présentés, 10 seulement sont récompensés, représentant un total de 25% de films primés. Toutefois il ne faut pas en déduire que le jury n'est pas sensible aux films asiatiques. Le palmarès est loin de démériter, avec cinq films japonais et quatre films indiens récompensés[3], dont deux grands prix attribués en 1954 pour *La porte de l'enfer* et *Deux hectares de terre*.

En résumé, en tenant compte des trois festivals, sur les 76 films présentés, 28 récompenses ont été attribuées, représentant un pourcentage de 37% de films primés. En s'intéressant uniquement à Cannes, entre 1951 et 1962 un peu moins de 10% des films présentés à ce festival sont asiatiques et à peu près 7% des films récompensés sont asiatiques[4]. Pour trouver une explication à l'intérêt que ces films suscitent auprès des membres des jurys, il faut prendre conscience de la composition de ce comité. Quel rôle la désignation des jurés, va-t-elle jouer sur les récompenses attribuées aux films asiatiques ?

---

[1] *La porte de l'enfer* (Cannes 54), *Rashomon, La rue de la honte* et *Le pousse-pousse* (Venise 51, 56 et 58)

[2] *Deux hectares de terre* (Cannes 54), *L'invaincu* (Venise 57)

[3] Parmi les films japonais, dans l'ordre chronologique : Le prix de la photo et de la composition plastique est attribué pour le film *Le roman de Genji* de Kozaburo Yoshimura en 1952. Une mention pour *Le Héron blanc* de Teinosuke Kinugasa en 1959. Un prix spécial (un certain regard) pour *L'étrange obsession* de Kon Ichikawa en 1960. Une mention spéciale de la commission technique pour *Tendre et folle adolescence* de Kon Ichikawa en 1961. Pour les films indiens : Une mention pour *Le petit cireur* en 1955, le Prix du document humain pour *La complainte du sentier* de Satyajit Ray en 1956, une mention exceptionnelle pour *Gotoma the Buddha* de Rajbans Khanna) en 1957

[4] Pour cela nous avons calculé, d'après le site officiel du festival, un total de 411 films présentés en compétition et 135 films récompensés. Il nous a été impossible de réaliser le même type de calcul pour les deux autres festivals. Les données n'étant pas suffisantes pour évaluer le pourcentage des films asiatiques présentés et récompensés à Venise et Berlin.

A cette époque, les jurés sont rigoureusement choisis par l'Etat. Ce dernier privilégie alors, selon le poste et la fonction occupés, des politiciens franco-français. Selon Gérard Pangon, la question de l'impartialité et de la compétence de ce jury, devient ainsi de plus en plus préoccupante. C'est pourquoi le festival est régulièrement soupçonné de profiter de l'événement, pour imposer ses orientations en matière de politique étrangère[1], obligeant de ce fait le comité organisateur à justifier, à chaque fois, la présence de ces membres. En 1953, Jean Cocteau, alors président du festival, réagit vivement à l'amalgame établi entre l'art et la politique, et prône un festival autonome, neutre et sans pression politique. En effet, la présence diplomatique est selon lui une véritable entrave qui empêche toute prise de décision objective, puisque dans tous les cas les choix sont condamnés d'avance :

> « Couronnez un Américain, vous êtes vendu à l'Amérique. Couronnez un Russe, vous êtes communiste. On n'en finirait plus de chercher le dessous des cartes, c'est la structure profonde du Festival qui est mauvaise. [2]»

Une situation et une prise de conscience qui incite le comité d'organisation à modifier de façon significative le règlement. Dorénavant celui-ci désigne lui-même une liste de jurés avant de la soumettre aux affaires étrangères, qui la validera, ou non. Parmi ces nouvelles réformes, le comité modifie également la composition des jurés. D'une part il autorise la participation de représentants étrangers[3], et d'autre part il propose de plus en plus des jurés qui appartiennent de la profession du cinéma[4]. Ces réformes sont nécessaires car cette majorité franco-française, souvent inexpérimentée, provoque de vives contestations de la part des professionnels et des pays invités. Ces derniers reprochent au comité un manque d'impartialité, aussi bien au niveau de l'identité des jurés, qu'au niveau de leurs capacités artistiques, et plus précisément cinématographiques, à pouvoir juger. Les enjeux sont en effet immenses face à l'intérêt que procure une palme d'or ou simplement la présentation d'un film. Le jury est donc accusé, durant toute la décennie, de ménager les susceptibilités diplomatiques en privilégiant certains films, soit pour des raisons politiques, soit pour des

---

[1] C'est ainsi qu'en 1957 la palme d'or fut attribuée au film américain *La Loi du seigneur* (Friendly Persuasion, 1956) de William Wyler est très contestée.

[2] Gérard Pangon, *Cannes, les années Festival*, *op. cit.,* p. 33

[3] Une internationalisation qui va toutefois être limitée, car on ne compte, entre 1951 et 1962, que 26 jurés étrangers contre 114 français. Un chiffre qui dépasse les 20% mais qui demeure d'autant plus faible que le président du jury reste exclusivement français, et cela jusqu'en 1962, date à laquelle le Japonais T. Furukaki accède à la place présidentielle. Un choix imposé par le premier ministre, André Malraux, qui suite à son voyage au Japon (où il a inauguré la Maison franco-japonaise) invite T. Furukaki à Cannes, ancien ambassadeur en France et créateur de la chaîne vidéo au Japon. D'autre part, il fut déjà invité au festival en 1957 pour l'hommage rendu à Akira Kurosawa. Latil Loredana, *Le festival de Cannes sur la scène internationale*, *op. cit.,* p. 147

[4] Des postes qui étaient alors trop souvent détenus par des académiciens, qui n'avaient pas, ou peu, de lien avec le métier du 7ème art.

raisons promotionnelles et commerciales. Ce manque de professionnalisme et d'expérience cinéphilique empêcherait alors une véritable reconnaissance des chefs-d'œuvre. Pour le démontrer, nous nous attarderons sur quelques exemples assez explicites.

Premier exemple, celui de 1953, où aucun des trois films japonais en compétition n'est récompensé. Parmi eux, *Les enfants d'Hiroshima*, qui apparaît très vite aux yeux des critiques comme un regrettable oubli et une erreur de jugement de la part des jurys. Pour Georges Sadoul, le film est la preuve qu'un jury composé de personnalités intellectuelles, tend tout naturellement vers l'académisme au détriment de la nouveauté[1]. C'est ainsi que le premier film japonais dans la veine néo-réalisme, fut éclipsé par un comité peu enclin à récompenser des œuvres non-conformismes, au profit d'une cinématographie bien pensante et déjà établie.

Deuxième exemple, cette fois révélateur d'un débat directement lié à la réception des films asiatiques en Europe. En 1954, pour la première fois le festival constitue un jury avec une majorité de professionnels du cinéma. A sa présidence Jean Cocteau, qui est entouré de deux autres cinéastes (le Français Henri Calef et le Mexicain Louis Buñuel), d'un scénariste (Jean Aurenche), d'un critique de cinéma (André Bazin), d'un acteur (Noël-Noël), d'un compositeur (Jacques Ibert), d'un délégué du CNC (Michel Fourre-Cormeray), et d'un producteur (Jacques-Pierre Frogerais). Ainsi, sur les 14 membres, 9 appartiennent au monde du cinéma français. Le jury attribue alors pour la première fois un grand prix à un film japonais : *La porte de l'enfer.* La récompense est alors très contestée par une partie des critiques, sceptiques quant à la valeur artistique du film. Pour ces derniers, il ne fait aucun doute que ce film est récompensé pour des raisons diplomatiques, comme ce fut le cas au festival de Venise pour la plupart des films japonais. Selon Georges Sadoul :

> « Les jurys aiment se rabâcher. Le grand prix aux Japonais est en train de devenir aussi traditionnel à Venise et à Cannes que jadis le prix de la photographie à Gabriel Figueroa. Pour des raisons qui sont fort diplomatiques : l'éloignement du Japon et ses sujets historiques permettent, pense-t-on, d'éviter des controverses que susciterait un grand prix accordé à un film américain ou soviétique, ou mal vu par la censure.[2] »

On peut en effet y voir quelque chose de « rassurant », pour reprendre le terme de Raymond Borde[3], à récompenser un film japonais. Parler de raisons et de logiques politiques, ne semble pas complètement erroné à une époque où, une guerre d'indépendance algérienne, un conflit vietnamien et divers coups d'états se succèdent sans relâche. C'est pourquoi, face à cette ère de troubles et d'instabilité, certains films empreints d'une relative passivité historique, loin

[1] « Existe-t-il un néoréalisme japonais », *Cahiers du cinéma*, n°28, novembre 1953, p. 10
[2] « Japonaiseries », *Les Lettres Françaises*, n°523, 1 au 8 juillet 1954, p. 6
[3] Raymond Borde, « La porte de l'enfer », *Image et son*, n°165-166, sept-oct. 1963, p. 163-166

des préoccupations du moment, et idéologiquement distants des pays concernés par l'actualité, peuvent constituer, inconsciemment ou non, un atout profitable dans le processus de récompense. Le jury peut ainsi échapper aux pressions politiques, en récompensant un film apparemment « neutre »[1].

Quatre ans plus tard, l'édition vénitienne de 1958, connaît les mêmes reproches de la part des critiques. En récompensant le film d'Hiroshi Inagaki, *Le pousse-pousse,* les attaques qui l'accompagnent sont encore plus vindicatives. Jean de Baroncelli n'y voit qu'un compromis regrettable et dévalorisant pour le festival et le cinéma tout entier[2]. Jacques Doniol-Valcroze parle d'un film « sénile », de mauvaise qualité et de mauvais goût[3]. Quant à Raymond Lefèvre, il s'ennuie ferme devant ce film moyen, au style facile, parfois laid et insupportable[4]. C'est donc de manière unanime que les critiques désapprouvent, avec véhémence, l'attribution du Lion de Saint Marc[5]. Face à cette incompréhension, Jacques Doniol-Valcroze finit par admettre que seule une impasse diplomatique au sein du jury peut expliquer un choix aussi déconcertant. La confession n'est pas approfondie, mais elle passe pour une réponse sensée, justifiant un vote cohérent avec l'actualité politique. A cette époque, si un dialogue plus ouvert entre Khrouchtchev et Eisenhower s'est mis en place, les deux blocs s'affrontent toujours idéologiquement. Néanmoins, si ces deux derniers exemples relient contexte diplomatique et récompense festivalière, il ne faut pas sous-estimer le fait que les critiques découvrent ce cinéma, et qu'ils ne possèdent par conséquent que très peu de points de comparaison. Redoutant alors, comme nous allons le voir, d'être dupés par des films d'exportations, les critiques en viennent plus facilement à dénigrer plutôt qu'à apprécier.

En conclusion, si ces exemples montrent que le contexte diplomatique peut avoir des répercussions sur les récompenses des films, celles-ci sont plus souvent le résultat d'un réel coup de cœur de la part des jurys. C'est en cela que Jean Cocteau déclare, à propos du film *La porte de l'enfer* : « *ne vaut-il pas mieux voir en ces récompenses, le fruit d'un émerveillement unanime et collectif de la part du jury, plutôt qu'un film qui restera dans les annales*

[1] Notons toutefois que le Japon est plus proche des Etats-Unis, lié par un pacte de sécurité de défense mutuelle.
[2] « Palmarès de compromis », *Le Monde*, n°4238, 9 septembre 1958, p. 9
[3] « Le pousse-pousse» *Cahiers du cinéma*, n°88, octobre 1958, p. 40
[4] « L'homme au pousse-pousse » *Image et son*, n°118, janvier 1959, p. 16
[5] Récompense attribuée par un jury très professionnel et internationalement éclectique. Tout d'abord avec la présence de trois cinéastes : le Français Jean Grémillon, secondé de l'Italien Alberto Lattuada et du Russe Sergej Vasil'ev. Entourés ensuite de trois critiques dont l'espagnol Carlos Fernandez Cuenca, l'Italien Piero Gadda Conti et le Berlinois Friedrich Luft.

cinématographiques pour sa qualité ? [1]» Pour cette dernière remarque nous pouvons préciser, comme nous le verrons plus tard, que parmi les films primés à cette période, la plupart demeurent aujourd'hui des films d'exception qui ont leur place dans les livres d'histoires du cinéma. Les festivals européens ont ainsi participé généreusement à la reconnaissance du cinéma asiatique et à la consécration de nombreux cinéastes. André Bazin avoue lui-même, en 1952, que « *sans les festivals* […] *deux importants pays producteurs de films, le Japon et l'Inde, seraient toujours aussi ignorés en Europe qu'ils l'étaient avant 1950*. [2] » Cette remarque est d'autant plus vraie, qu'à cette époque, l'exploitation des films asiatiques dans des salles de cinéma est secondaire. Nous allons donc voir jusqu'à quel point les festivals régulent le marché cinématographique des films en provenance d'Asie.

2.4 L'exploitation en salle : un marché secondaire

L'exploitation des films asiatiques en France est loin d'être une priorité pour les exploitants de salles de cinéma. Peu présents sur le marché, l'opportunité de voir une de ces productions reste relativement rare. Entre 1952 et 1963, seule une quarantaine de films ont été programmés. Sans revenir sur les difficultés liées aux échanges cinématographiques entre la France et l'Asie, et sans s'appesantir sur les complications propres au travail des distributeurs et des exploitants, nous nous demanderons simplement : quels sont les films programmés, dans quelles salles, dans quelles conditions, et quel a été leur succès commercial ? Pour répondre à ces interrogations, nous nous appuierons essentiellement sur les données apportées par la revue *Le Film Français*. C'est pour cette raison que les analyses qui en découlent sont principalement formulées à titre indicatif et non exhaustif. En ce sens, nous ne pourrons que réaliser un bilan assez représentatif et significatif de l'exploitation du cinéma asiatique en France.

[1] D'autant que dans l'émission *Reflets de Cannes* du 1er avril 1954, Jean Cocteau, qui relit lui-même la lecture du palmarès, déclare que c'est le film *Tant qu'il y aura des hommes* qui aurait dû remporter le prix. Mais ayant déjà été récompensé à plusieurs reprises, le jury a préféré le classer « hors concours », et récompenser de ce fait le film japonais *La porte de l'enfer*. Il n'avouera pas toutefois les raisons qui ont poussé le jury à primer ce dernier.

[2] « La foi qui sauve : Cannes 1952 », *Cahiers du cinéma*, n°13, juin 1952, p. 7

En ce qui concerne la première question, *quels films ?*, nous pouvons commencer par comparer les films diffusés dans les festivals de Cannes, Venise et Berlin, et ceux exploités en salle.

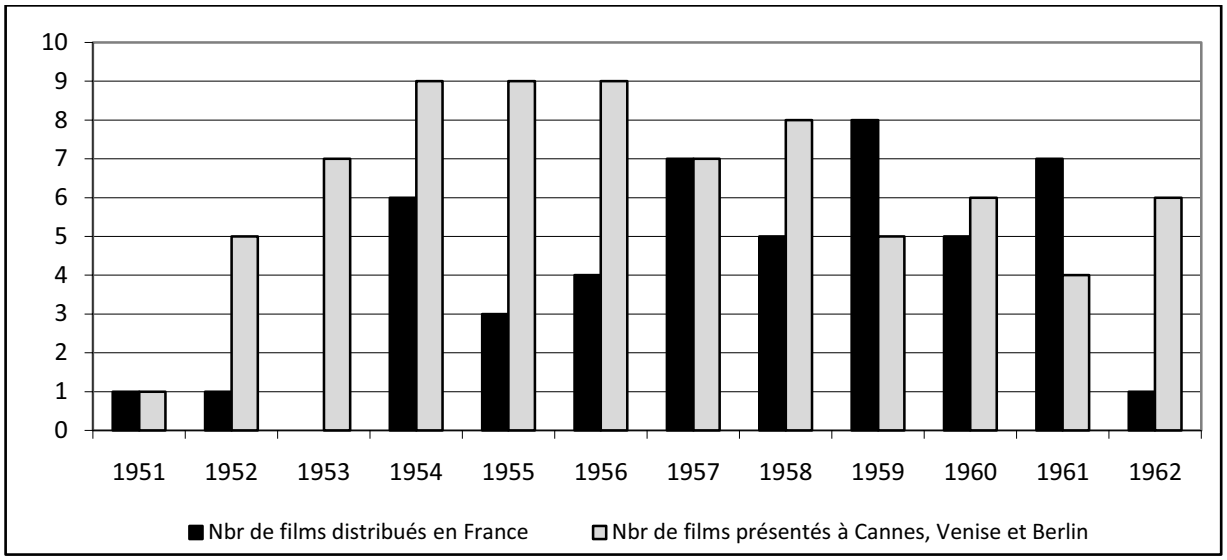


Figure 1 : Comparatif entre les films asiatiques présentés dans les festivals européens et ceux exploités en France (1951-1962)

La lecture de ce graphique montre, à trois exceptions près, que la diffusion du cinéma asiatique passe davantage par la programmation des festivals, que par la distribution des films en salle : 76 films sont ainsi présentés dans un festival alors que 48 films seulement sont exploités dans un cinéma. Même en tenant compte uniquement du festival de Cannes, celui-ci diffuse presque autant de films (40 au total), que les exploitants. Quant à savoir si ce sont les mêmes films, nous pouvons préciser que sur les 48 films qui ont connu une exploitation, 27 ont déjà été présentés dans un festival international[1] et 11 d'entre eux ont été récompensés.

Ces chiffres montrent que les distributeurs et les exploitants ont tendance à se fier aux sélections et aux récompenses attribuées dans les festivals pour programmer les films en salle. Néanmoins, ce constat se vérifie surtout pour les films chinois et indiens. Sur 6 films exploités en salle, 5 ont déjà été présentés dans un festival international. Quant aux films japonais, la programmation des festivals est moins systématique. Sur les 42 films exploités, seuls 22 ont été présentés à un festival international. Il s'agit surtout des films d'auteurs de Kenji Mizoguchi, d'Akira Kurosawa, de Kon Ichikawa, de Teinosuke Kinugasa… Parmi les autres films, les 20 qui sont directement programmés dans des salles, appartiennent pour la majorité à un genre cinématographique qui est en général délibérément écarté des sélections

[1] De manière plus précise, 11 ont été diffusés au festival de Cannes, 11 au festival de Venise, 3 au Festival International du Film de Karlovy-Vary (République tchèque), 1 au Festival International du Film de Moscou et 1 au Festival international du film de Locarno (Suisse).

festivalières, à savoir les Gendai-Geki et les films commerciaux de genre. Nous avons en effet pu observer que les festivals privilégient des films appartenant au genre Jidai-Geki au détriment des Gendai-Geki. Au niveau de l'exploitation, ce déséquilibre n'est plus aussi manifeste : 16 Jidai-Geki programmés contre 15 Gendai-Geki. A cela il faut encore ajouter les productions qui appartiennent plus spécifiquement aux films de genre[1]. Ce sont en effet ces films qui vont permettre- en 1957, en 1959 et en 1961- d'accorder plus d'importance, d'un point de vue quantitatif, aux salles de cinéma.

Pour répondre à la seconde interrogation, *quelles salles ?*, nous pouvons déjà déterminer leur nombre : une quarantaine au total. Chacune programme en moyenne une seule fois un film asiatique[2]. Il n'existe donc pas de salles spécialisées, mais plutôt un réseau de salles qui délimite l'exploitation des films asiatiques. Nous trouvons tout d'abord les salles qui diffusent des films indiens et chinois, puis les salles qui privilégient les films de genre, et enfin celles qui programment ceux que nous appellerons les « films-festivals ». C'est-à-dire des films dont les cinéastes ont déjà été présentés dans un festival international. Même s'il arrive que des films soient programmés dans des salles appartenant à deux réseaux différents, en règle générale la délimitation de ces trois circuits reste constante.

Dans le premier cas, 10 salles diffusent des films indiens et chinois pour seulement 6 films en exploitation[3]. Quatre salles sont classées Art et Essai : Le studio de l'Etoile (*Les Amours de Liang Shan Po et Chu Ying-Taï)*, Les Reflets (*Deux hectares de terre*), les Agriculteurs (*La pierre Philosophale*), le Studio Bertrand (*La Fille aux cheveux blancs*). En ce qui concerne les salles qui privilégient les films de genre, elles sont au nombre de 14, pour seulement 12 films proposés. Le premier d'entre eux, *Godzilla,* dévoile le premier monstre en carton pâte qui vient s'imposer sur les écrans et révéler une autre facette du cinéma japonais. Distribué dans trois salles parisiennes (le Ritz, le Midi-Minuit et le Rio-Opéra), en exclusivité pendant cinq semaines, le film connaît des records de fréquentation. Inoshiro Honda devient alors très vite le porte-parole de ce genre cinématographique en France, avec la sortie successive de trois

[1] Il s'agit des films : *Filles à soldats*, *Viol au Japon*, *Pigalle à Tokyo, Godzilla*, *Rodan*, *L'homme H*, *La prisonnière des martiens*, *L'invincible Spaceman, L'attaque des soucoupes volantes, Le satellite mystérieux* et *Le retour de Godzilla*

[2] Seules trois salles programmeront plus de trois films entre 1952 et 1963 : le Vendôme (4 films), le Midi-Minuit (7 films) et surtout le Studio de l'Etoile (19 films).

[3] Il s'agit des deux films chinois : *Les amours de Liang Shan Po et Chu Ying-Taï* et *La fille aux cheveux blancs,* et des quatre films indiens : *Mangala, filles des Indes, La complainte du sentier, Deux hectares de terre* et *La pierre Philosophale*

autres de ses films[1]. Parallèlement d'autres productions du même genre sont distribuées : celles du cinéaste Teruo Ishii, *L'invincible Spaceman* et *L'attaque des soucoupes volantes*, celle de Koji Shima*, Le satellite mystérieux* et enfin celle de Motoyoshi Oda, *Le retour de Godzilla*. Ainsi, entre 1954 et 1961, quelques exploitants de salles s'efforcent de dévoiler des productions japonaises qui ne font pas partie du circuit festivalier et qui sont destinées à un public composé de cinéphiles moins « cultivés», amateurs de fantastique.

Le troisième réseau de salles est de loin le plus important. Les « films-festivals » sont en effet plus facilement programmés dans des salles qui sont (ou qui seront) classées Art et Essai[2]. Créée en 1955 par cinq directeurs de salles parisiennes et des critiques de cinéma, l'Association Française des Cinémas d'Art & d'Essai (AFCAE) désire alors programmer « des œuvres originales et hardies ». Comme le formule Armand Tallier, le groupement ne « *s'embarrasse d'aucune esthétique préconçue, ne prône aucune formule, ne s'inféode à aucune chapelle, n'est tributaire d'aucune école, d'aucun parti politique. Il n'est désireux que de servir la qualité du spectacle cinématographique. La qualité dans le genre, sans discrimination.*[3] » Cette ligne de conduite permet ainsi à un certain nombre de films asiatiques d'être programmés. Parmi les salles qui ont proposé un film japonais plus d'une fois, nous pouvons en citer 6 : Les Reflets, le Panthéon, le Biarritz, le Studio des Ursulines, le Vendôme et la plus importante : le Studio de l'Etoile. Cette salle peut être considérée comme ***la*** salle du cinéma japonais. Installée près des Champs-Elysées et dirigée par Jeander et Simone Lancelot, elle est alors connue pour programmer des films de « qualité » et pour avoir été le premier bastion et le sanctuaire de la cinémathèque avant 1943. A l'affiche, des œuvres de Kenji Mizoguchi dont *La vie d'O'Haru femme galante.* Ce film est même le premier à bénéficier du label Art et Essai à sa création. Puis s'enchaînent, les œuvres d'Akira Kurosawa

[1] Entre 1958 et 1959, sortent sur les écrans : *Rodan*, *L'homme H* et *La prisonnière des martiens*. Un autre film de Inoshiro Honda aurait été distribué en 1956, à la sauvette, en province, sous le titre *L'abominable homme des neiges* (Jû Jin Yuki Otoko, 1955). Une information de Jean Pierre Bouyxou que nous n'avons (pas) pu confirmer. *La science fiction au cinéma*, UGE, Collection 10 :18, Mulhouse, 1971, p. 130

[2] Au nombre de 16, elles possèdent soit le statut Art et Essai depuis la création de l'Afcae en décembre 1955 (le studio de l'Etoile et le Studio des Ursulines), soit elles vont officiellement l'obtenir lors de la première commission de classement le 9 janvier 1962. Au moment de cette commission, Paris compte alors 24 cinémas classés Art et Essai : Agriculteurs, Bonaparte, Calypso, Celtic, Cujas, Floride, Hollywood, Monte Carlo, Pagode, Panthéon, Quartier latin, Ranelagh, St Lambert, Studio Acacias, Studio Bertrand, Studio de l'Etoile, Studio Parnasse, Studio Publicis, Studio Raspail, Studio République, Studio Saint-Germain, Studio 28, Ursulines, Vendôme. Site officielle de l'AFCAE : http://www.art-et-essai.org/accueil.htm

[3] Propos d'Armand Tallier, à l'occasion de l'Assemblée Générale de la Confédération Internationale des Cinémas d'Art et d'Essai, à Cannes, le 6 mai 1957. *Armand Tallier et le studio des Ursulines*, I.C.S.A., Paris-Saint-Armand, 1963, p. 7

(*Les sept samouraïs,…*), et les films *Okasan, Princesse Sen, La harpe de Birmanie, Passions juvéniles, Vingt-quatre prunelles, Le Héron blanc,…*)[1].

Ces trois réseaux de salles ont la particularité de se situer exclusivement à Paris. Ce cadre géographique limite alors l'exploitation des films asiatiques à un public parisien, et rend ainsi difficile la découverte de tels films en Province. Comme l'évoque le souvenir d'Hubert Niogret, qui parcourait la région de Lyon pour voir les rares films japonais diffusés en dehors de Paris :

> « […] les occasions étaient rares de voir des films « art et essai » dont on entendait des échos parisiens mais qui n'arrivaient pas tous, ou pas suffisamment longtemps, à Lyon. […] Il me fallait bien tous les ciné-clubs de la région pour rattraper l'histoire du cinéma et m'y plonger de manière désordonnée, boulimique, nécessaire[2].»

Ce témoignage donne un aperçu de la programmation des films japonais dans le reste de l'hexagone. Nous pouvons également ajouter les données de la revue *Le Film français*. Celle-ci répertorie la programmation des huit plus importantes villes de province (Marseille, Bordeaux, Lille, Strasbourg, Nancy, Toul, Toulouse et Lyon), et dévoile ainsi les rares films asiatiques qui sortent de l'enceinte parisienne. Nous pouvons alors observer que ce sont presque exclusivement les films qui ont connu un certain succès de fréquentation à Paris et possèdent des copies doublées en français, qui sont programmés dans ces grandes villes régionales. C'est ainsi que sur les 8 films de science-fiction exploités à Paris, 6 sont distribués en province. Quant aux films-festivals, leur exploitation se limite principalement aux films qui ont reçu un prix festivalier[3], ou qui ont très bien marché à Paris[4].

Mais encore une fois, ces informations ne sont que représentatives et non exhaustives. Par exemple, il est assez paradoxal qu'aucun film de Kenji Mizoguchi et d'Akira Kurosawa ne soit exploité en province, alors que ce sont deux cinéastes très plébiscités par les revues de cinéma. Nous pouvons alors nous demander, si cette impasse est due à un manque de copies, une absence de traduction, un désintérêt national de la part de tous les exploitants de salles, ou encore parce que ces films sont tout simplement diffusés par l'intermédiaire des ciné-clubs. Cette dernière éventualité est certainement la plus plausible, car comme en témoigne René

---

[1] La salle s'octroie même quelques productions de genre (*Le satellite mystérieux*, *Filles à soldats*, *Le Christ en bronze*, *L'or des samouraïs,…*) et un film chinois (*Les Amours de Liang Shan Po et Chu Ying-Taï)*. Des films qui ont la particularité d'être tous diffusés dans leur version originale et la plupart du temps en exclusivité.

[2] Hubert Niogret, *Kurosawa*, *op. cit.* p. 7

[3] C'est le cas des films *Le pousse-pousse, L'étrange Obsession* et *L'île nue*, récompensés à Venise, Cannes et Moscou.

[4] C'est le cas de *Passions Juvéniles*, présenté hors compétition à Cannes, il sort dans quatre grandes villes, suite à un très bon démarrage à Paris.

Gilson, les ciné-clubs sont des lieux de diffusion qui se chargent de la découverte des films japonais :

> « Nous avons découvert le cinéma japonais à partir de 1952. L'un des moments cinématographiques de cette année-là fut, en effet, celui de ce *Rashô-Mon* de fameuse mémoire, notamment révélé au congrès de la FFCC, à Clermont-Ferrand, film qui avait tout ce qu'il fallait pour faire sensation : exotisme neuf, intellectuellement pimenté de pirandellisme, duels aux sabres, et aux cris se déroulant sous les yeux de l'étrange Machiko Kyo, musique à l'occidentale… Ce premier film d'exportation avait été bien choisi, le choc, efficace, et la curiosité éveillée. On ne retenait guère encore le nom de Kurosawa ; c'était « le film japonais », c'était le « avez-vous vu *Rashô-Mon* ? ». Dès 1955, un de nos stages de Marly [Marly-le-Roi] y présentait *O'Haru* (Mizoguchi), *Okasan* (Naruse), *Quartier sans soleil* (Yamamoto), *La Princesse Sen* (Kinugasa), *La Belle et le Voleur* (Kimura), *La porte de l'enfer* (Kinugasa), *Hiroshima* (Sekigawa).[1] »

Autre exemple, celui de la programmation du groupement régional des ciné-clubs de l'est affiliés à la FFCC[2]. Selon Fabrice Montebello, sur la centaine de films programmés par les ciné-clubs du groupement au cours de l'année 1955-1956, le plus diffusé est le film japonais *Okasan*, avec 9 programmations[3]. Entre 1956 et 1960, la seule ville de Longwy[4] met à l'honneur six films japonais dans les salles du secteur commercial : *La porte de l'enfer*, *L'homme H*, *Le cheval et l'enfant*, *Godzilla*, *Passion juvénile* et *Le retour de Godzilla*.

Ainsi, les ciné-clubs jouent un rôle déterminant dans l'exploitation du cinéma japonais en province. De plus en plus nombreux, ce sont de véritables plates formes pour la diffusion de la culture cinématographique. Chaque ville, village, commune a son ciné-club, créé par des associations, des comités d'entreprises, des groupes de jeunes,… Les programmes sont à chaque fois minutieusement préparés, étudiés, présentés, puis discutés en fin de séance. Comme le remarque J. Le Veugle, tous les aspects des films sont en général examinés, ce qui constitue « un véritable entraînement mental à propos du cinéma »[5]. Regroupés en fédération[6], les ciné-clubs ont alors pour mission, selon le plaidoyer de Louis Daquin, de « *soutenir la*

---

[1] René Gilson, « Les Contes de la lune vague », *Cinéma*, 36, mai 1959, p. 98-100

[2] Le groupement compte, durant la deuxième moitié des années cinquante, plus de vingt clubs et environ 6.000 adhérents. Il couvre les départements alsaciens (Haut-Rhin et Bas-Rhin) lorrains (Meuse, Meurthe-et-Moselle, Moselle et Vosges), ainsi que la Haute-Marne et la Haute-Saône.

[3] *Spectacle cinématographique et classe ouvrière : Longwy 1944-1960*, Thèse à la faculté de géographie, d'histoire et d'histoire de l'art, Université Lumière-Lyon II, 1997

[4] Longwy est une ville ouvrière fortement marquée par l'arrivée de vagues successives de travailleurs étrangers et, en particulier, d'immigrés italiens, attirés par les mines de fer et l'implantation d'usines sidérurgiques.

[5] « L'action du ciné-club d'Annecy », *Regards neufs sur le cinéma*, Ed. Seuil, Coll. Peuple et Culture, Bourges, 1953, p. 368

[6] Les fédérations sont de plus en plus nombreuses. Citons la FLECC (Fédération Loisirs et Culture cinématographique), l'UNICC (Union nationale inter-ciné-clubs), la FICC (Fédération internationale des ciné-clubs), et les deux plus importantes : la Fédération Française des Ciné-clubs (qui possède alors 180 clubs et 60 000 adhérents), et l'UFOLEIS (Fédération de Ciné-clubs de la Ligue Française de l'Enseignement), lié à la ligue de l'enseignement.

lutte entreprise par les créateurs cinématographiques pour que le cinéma devienne un art véritable ». Pour cela, ils doivent former les spectateurs, organiser des rencontres avec les créateurs, soutenir les professionnels, lutter contre une hégémonie du cinéma américain et contre une pratique de coproduction de plus en plus répandue. Cette dernière bataille repose alors sur l'idée que l'aspect international du cinéma ne se trouve pas dans la pluralité des productions, mais au contraire dans une nationalisation de chaque film, car plus un film est « national », plus il devient « international » :

> « Le véritable internationalisme en art, ce n'est ni la colonisation ni l'écrasement des arts nationaux que l'on remplacerait, pour calmer les cœurs et les esprits, par un prétendu art européen élaboré sous la bannière : « l'art n'a pas de patrie ». Seul le libre épanouissement des cultures nationales permet l'existence d'une véritable culture internationale faite de l'échange, de la rencontre, de la fraternelle émulation des richesses de toutes les cultures nationales. Toute tentative de mutilation de l'une d'elles est une mutilation de la culture internationale. [1]»

C'est pourquoi les ciné-clubs favorisent les échanges culturels et valorisent le patrimoine cinématographique de toutes les nations en faisant connaître les chefs-d'œuvre du passé et du présent.

Pour répondre à la troisième interrogation, *quel succès commercial ?*, nous devons tenir compte de plusieurs facteurs, souvent liés aux conditions d'exploitation. L'accès aux films asiatiques n'étant pas toujours évident, plusieurs éléments interviennent directement ou non sur la réussite commerciale d'un de ces films. Il peut s'agir, par exemple, de la censure exercée pour limiter les films à une certaine tranche d'âge, du nombre de salles qui exploitent ces films, du nombre de semaines pendant lesquelles ceux-ci reste à l'affiche, de la situation géographique des salles, ou encore de la qualité du travail de remontage et de doublage des films. Comme nous allons le voir, ces conditions peuvent influencer de façon significative la fréquentation de ces salles.

Dans un premier temps, la fréquentation d'un film se joue parfois avant même sa diffusion en salle, au moment où le comité de censure intervient pour en limiter l'accès. Il est en effet assez courant de rencontrer un certain nombre d'interdictions pour les films asiatiques, visant à protéger la partie la plus vulnérable et influençable du public : les jeunes. Certains choix peuvent alors paraître assez étonnants, même s'ils sont à remettre dans leur contexte. C'est ainsi que lors de leur sortie, les films *Rashomon, Les bateaux de l'enfer* et *Ombres en plein jour* sont réservés à un public adulte. Quant à *Passions juvéniles* et *La rue de la honte,* ils sont

[1] Louis Daquin, « Les ciné-clubs et la défense du cinéma », *Regards neufs sur le cinéma*, Ed. Seuil, Coll. Peuple et Culture, Bourges, 1953, p. 146

alors interdits aux moins de 16 ans. Cette censure s'applique également aux films de science-fiction. Par exemple, *Les envahisseurs attaquent* est interdit aux moins de 13 ans, *L'homme H* aux moins de 16 ans et *La prisonnière des martiens* aux moins de 18 ans. Ces mesures peuvent d'un côté être amenées à limiter le nombre de spectateurs, et de l'autre, favoriser et attiser certaines convoitises de la part d'un public adepte des films considérés comme transgressifs, que ce soit au niveau de la « sexualité » que de « l'agressivité ». Par exemple, pour le film *La rue de la honte*, son interdiction aux moins de 16 ans, sous-entend la présence de scènes érotiques, alors que le film les suggère à peine, ne faisant que dévoiler l'envers du décor du monde de la prostitution, à travers la pauvreté qui accable ces femmes assujetties au pouvoir de l'argent. De manière plus explicite, la sortie du film *Passions Juvéniles*, est précédée d'une publicité racoleuse, insistant sur le fait qu'il est « le premier film japonais interdit aux moins de 16 ans ». Une stratégie de marketing qui semble élaborée dans le but d'appâter un public amateur de ce genre de films « érotico-sensuels ».

Un effet d'annonce que nous retrouvons également dans la recherche des titres de films. Ces derniers font alors l'objet d'un détournement significatif afin d'attirer une certaine catégorie de spectateurs, très convoités par les distributeurs. A titre d'exemple, nous pouvons citer des films comme *Viol au Japon* de Keiji Matsuzaki, dans lequel il n'existe aucune trace de brutalité sexuelle[1]. De même pour *Pigalle à Tokyo,* le contenu est beaucoup moins scabreux ou « sexy » que ne le suggère son titre. Autre exemple représentatif de cette tendance, le film de Kenji Mizoguchi *Akasen Chitai*. Il est exploité en France sous le titre *La rue de la honte*, alors qu'il se traduit par : « La cité rouge ». Selon Joël Magny, ce choix ne traduit pas l'intention du cinéaste qui n'a pas voulu décrire la prostitution comme une activité honteuse mais plutôt comme un mal parfois « nécessaire » à la survie[2]. En cherchant des titres plus « racoleurs », les distributeurs sont souvent dénoncés par les critiques et accusés de détournement lucratif.

Mais l'intervention de ces distributeurs va encore plus loin, et prend d'autant plus d'importance lorsqu'on s'intéresse au travail effectué en amont sur les copies de films. En cherchant à optimiser les chances de réussite d'un film, ils opèrent des changements qui peuvent venir altérer la compréhension, le sens, l'interprétation,… et la qualité même de celui-ci. Une des interventions les plus significatives concerne le remontage des films. S'il est difficile de connaître les détails de ce travail, nous pouvons, en nous appuyant sur deux

[1] « *Autant vous dire tout de suite à l'intention des amateurs, s'il en existe parmi nos lecteurs, ce qu'à Dieu ne plaise, il n'y a point de viol dans ce film japonais, long, primaire, ridicule et inutile* ». *Radio Cinéma Télévision*, n° 515, du 29 novembre 1959, p. 55

[2] Joël Magny, « Kagemusha », *Cinéma*, n°262, octobre 1980, p. 44-49

exemples types, découvrir les principes essentiels qui le caractérisent. En premier lieu, *Les sept samouraïs,* exploité dans une version tronquée d'1 heure 45 :

> « Le distributeur de l'époque (Cinédis) avait naturellement coupé, avec la bénédiction tacite de la Toho productrice, l'essentiel des séquences psychologiques et sociales qui étayaient tout le film, et se trouvaient surtout concentrées dans la première partie, c'est à dire tout ce qui n'était pas de pure-action[1].»

Finalement, un bon tiers du premier acte est supprimé. Il concerne toutes les scènes qui décrivent la personnalité des samouraïs, l'embarras, l'humiliation des paysans et la compassion qu'ils inspirent. C'est pourquoi, les critiques ont d'abord eu tendance à comparer ce film à un « simple » western, avant de se rendre compte, en 1980 (lors de sa distribution dans sa version intégrale), qu'il ne s'agissait en fait que de « ressemblances superficielles ». Si dans ce cas il ne s'agit que de plans coupés, pour les films de science-fiction, le travail est beaucoup plus élaboré. Il va jusqu'à détourner l'origine même de sa production. L'exemple du film *Godzilla* est le plus révélateur. Avant sa commercialisation à l'étranger, la Toho, ne disposait que d'un seul bureau dans le quartier japonais de Los Angeles et ne possédait aucune expérience de vente à l'étranger. Essuyant les plâtres, *Godzilla* est le premier film du genre, vendu pour une bouchée de pain à une petite compagnie américaine, alors qu'il vient de remporter au Japon un record de fréquentation. Les trois exploitants américains (Joseph E. Levine, Terry Turner et Richard Kay) décident de remonter le film en supprimant 40 minutes de la version japonaise et en insérant 20 minutes de nouvelles scènes mettant en vedette un journaliste radio joué par Raymond Burr. L'objectif est alors de faire croire au public qu'il s'agit d'une production américaine tournée au Japon. Par la suite, d'autres films de science-fiction sont également vendus pour trois fois rien, avec le même genre de remontage, sauce américaine.

Moins manifeste, mais tout aussi décisif, un autre travail de détournement va venir altérer la fréquentation des films. Il s'agit du type de version proposé. Sur les 47 films exploités, seuls 10 films connus sont présentés avec au moins une copie en version originale doublée (VOD[2]). Pour les films japonais, il s'agit essentiellement des films de genre, et du film *Le cheval et l'enfant* (ce film est alors destiné aux enfants et conseillé par les ciné-clubs pour son côté

[1] Max Tessier, *La Revue du cinéma*, n°355, novembre 1980, p. 53-55
[2] A ne pas confondre avec la VOD actuelle qui est une abréviation européenne du terme anglais *Video on Demand.*

éducatif[1]). Quant à *Passions juvéniles*, son sujet « sulfureux » lui permet d'être édité dans une version doublée en français. Pour les films indiens, la seule exception concerne le film *Mangala, filles des Indes*.

Ainsi, ce sont un peu moins de 80% des films asiatiques qui sont distribués en salle uniquement avec une copie en version originale. Dans ces conditions, la compréhension des films paraît d'autant plus délicate qu'elle fait appel à une connaissance linguistique encore très peu enseignée en France[2]. C'est pourquoi, le travail de traduction est souvent tributaire du nombre d'entrées, notamment pour un public qui vient avant tout pour se divertir et rechercher des sensations fortes. A l'inverse, les puristes de la profession, dont font partie certains critiques, revendiquent le fait que les sous-titres ne sont qu'un élément superflu. Le plaisir originel des images et du son étant le plus important. Ces projections « à l'état brut » sont même, pour Luc Moullet, aussi passionnantes que le spectacle le plus passionnant du monde, celui des rushes[3]. L'absence de sous-titres ne semble donc pas être une entrave quant à l'appréciation et l'évaluation des films. La qualité d'une œuvre et l'estime qu'on lui porte ne semblent pas nécessairement tenir compte de la compréhension des dialogues, du moins pour les « puristes ». Comme nous le préciserons par la suite, il faut également prendre en compte le fait qu'il existe un manque évident de maîtrise et d'intérêt de la part des distributeurs pour ce travail de traduction. Souvent très mal interprété ou de façon très inégale, il est alors presque plus dommageable pour un film d'être exploité dans une version doublée. Il est en effet plus affligeant pour un critique d'assister à la projection d'un film japonais sous une forme hybride de postsynchronisation française, que de le voir sans aucun sous-titre. Ainsi, si une traduction paraît essentielle pour faciliter l'approche et la compréhension du spectateur, elle peut également être une entrave à sa légitimation.

Enfin, outre ce travail d'exploitation, l'accessibilité des films va encore dépendre du nombre de salles et du nombre de semaines d'exploitation d'une œuvre. Comme nous l'avons déjà vu, les salles réitèrent rarement la programmation d'un film asiatique. Excepté le Studio de l'Etoile, les spectateurs doivent suivre méthodiquement la programmation de chaque salle parisienne pour avoir un aperçu de cette production. Les films sont en effet rarement diffusés dans plus d'une salle à la fois. Cette pratique se vérifie surtout pour les films-festivals. Seuls

[1] L'année suivant sa sortie en salle, un extrait du film sera présenté à la télévision dans sa version doublée, dans une émission consacrée à l'enfance. Archives Ina. Cinéma et liberté, première chaine, 17 janvier 1957, « l'enfance »

[2] Comme nous le verrons plus tard, il faudra attendre les années 70 pour que des fondations et des associations encouragent l'apprentissage de la langue japonaise.

[3] Luc Moullet, « Les contes de la lune vague », *Cahiers du cinéma*, n°95, mai 1959, p. 21-27

trois films bénéficient d'une programmation dans plus de deux salles différentes : *La rue de la honte, Le pousse-pousse* et *L'île nue*. Une exception toutefois pour le film *Passions juvéniles*, qui est programmé dans huit salles à la fois en exclusivité. A l'inverse les films de science-fiction sont plus facilement diffusés dans plusieurs salles en même temps. Par exemple *L'homme H* et *L'attaque des soucoupes volantes* sont simultanément projetés dans quatre salles.

A cela, il faut encore tenir compte du nombre de semaines où le film reste à l'affiche. Ce passage est souvent éphémère, ne dépassant que rarement les deux semaines d'exploitation. De manière plus approfondie, nous pouvons observer que les films programmés dans les salles classées Art et Essai, restent un peu plus longtemps à l'affiche, en moyenne 4 à 6 semaines. Si des exceptions sont à signaler, elles proviennent presque exclusivement de la programmation d'une seule salle : le Studio de l'Etoile[1]. Quant aux films programmés dans les autres réseaux de salles, ils ne restent en moyenne qu'une à deux semaines[2]. Il arrive même que certains films ne soient présentés que le temps d'une séance[3]. Si pour les films indiens, ce laps de temps paraît concorder avec le faible nombre de spectateurs, il semble plus étonnant, comme nous allons le voir, que les films de science-fiction parviennent à rester si peu de temps à l'affiche et réunir autant de spectateurs.

En conclusion, les films asiatiques restent peu accessibles pour plusieurs raisons : ils sont présentés en version originale (ou dans des versions mal doublées), pendant peu de temps et dans très peu de salles presque exclusivement parisiennes. Leur fréquentation est donc le reflet de cette exploitation maladroite et confidentielle. Rappelons que tous les chiffres n'ont pu être répertoriés. Certains demeurant tout simplement inconnus ou non communiqués à la revue. Il faut également souligner que le nombre d'entrées des ciné-clubs ne fait jamais l'objet d'un référencement, alors que ces derniers sont, comme nous le verrons plus tard, assez actifs dans la programmation des films asiatiques.

Dans un premier temps, nous pouvons tout d'abord faire un comparatif entre les films qui ont connu le plus d'entrées et ceux qui en ont eu très peu. A première vue il existe une corrélation

[1] *Rashomon* (12 semaines au Vendôme), *Les sept samouraïs* (9 semaines au Studio de l'Etoile), *Les contes de la lune vague après la pluie* (9 semaines au Studio de l'Etoile), *L'impératrice Yang-Kwei-Fei* (11 semaines au Studio de l'Etoile). Sans oublier les films qui détiennent les records : *L'île nue* (15 semaines au Biarritz) et *Passions juvéniles* (15 semaines au Studio de l'Etoile)

[2] La seule exception connue étant pour le film indien *La complainte du sentier* qui parvient à rester 10 semaines au Cinéma d'essai Caumartin.

[3] C'est le cas de *La porte de l'enfer* présenté le 25 juin 1955 au Biarritz, de *Deux hectares de terre* présenté en exclusivité le 22 avril 1955 au Boul' Mich', ou encore de *La pierre Philosophale* présenté au cinéma les Agriculteurs en exclusivité le 18 février 1959.

flagrante entre les meilleurs succès de fréquentation d'un film (c'est-à-dire plus de 40 000 entrées) et les films distribués en VOD, exploités pendant plusieurs semaines dans plusieurs salles à Paris et dans plusieurs villes. C'est ainsi que les films de sciences-fictions garantissent souvent les meilleures recettes du cinéma japonais. En comptabilisant le nombre d'entrées à Paris et en province, nous arrivons par exemple, à plus de 78 000 entrées pour *Godzilla*, et presque 50 000 entrées pour *L'homme H* et *La prisonnière des martiens*. A l'inverse les films qui font le moins d'entrées (moins de 10 000 entrées), obéissent au schéma contraire : ce sont des films distribués uniquement en VO et exclusivement dans 1 ou 2 salles parisiennes. Ce schéma est toutefois légèrement réducteur, notamment parce que, d'une part nous ne connaissons pas le nombre d'entrées de tous les films, et d'autre part parce qu'il existe toujours des exceptions. Par exemple, *Le cheval et l'enfant* ne réalise que 5 566 entrées malgré deux copies en VOD. Quant aux films de Kenji Mizoguchi et d'Akira Kurosawa, *La rue de la honte* et *Les sept samouraïs*, ils ne dépassent pas les 9 000 entrées malgré une programmation de plusieurs semaines au Studio de l'Etoile. Si dans les deux cas, les copies sont en VO, ils sont pourtant réalisés, comme nous avons pu le voir, par les deux cinéastes japonais dont on a le plus parlé dans les revues de cinéma. Néanmoins, en ce qui concerne l'ensemble de leurs films, nous n'avons pas pu savoir si ces résultats étaient habituels ou s'ils restaient au contraire une exception. Si leurs films ont tendance à rester longtemps à l'affiche du Studio de l'Etoile, leur nombre d'entrées n'a toutefois pas été communiqué à la revue[1].

Dans un deuxième temps, nous pouvons réaliser un second point de comparaison entre la fréquentation des salles parisiennes et celle des salles provinciales. Il s'avère que les salles de la capitale parviennent régulièrement à faire le plus d'entrées. Leur grand nombre permet aux films de rester plus longtemps à l'affiche. Ainsi, même si *L'île nue* parvient à totaliser 61 703 entrées dans sept villes de province, leurs deux semaines d'exploitation ne suffisent pas à rivaliser avec les 137 351 entrées parisiennes, cumulées en 30 semaines dans seulement deux salles. Même chose pour *Passions Juvéniles*. Malgré les 10 845 Marseillais qui se sont déplacés pour voir ce film, c'est cinq fois moins que le nombre de spectateurs parisiens qui se sont déplacés au Studio de l'Etoile (49 331 entrées). Quant aux films de science-fiction, l'écart se révèle moins systématique. Pour le premier d'entre eux, ce sont 10 650 Lillois et 16 613 Marseillais qui s'intéressent au monstre *Godzilla*, alors que seulement 12 000 Parisiens vont à sa rencontre dans les trois salles qui lui sont consacrées. Quelques mois plus tard, pour le *Retour de Godzilla*, Lille ne réitère pas son rendez vous (seulement 3 975

[1] La seule précision connue est pour le film *Héros sacrilège,* qui atteint après sept semaines d'exploitation, les 15 497 entrées.

entrées), mais les Marseillais sont aussi nombreux à se déplacer que les spectateurs de la salle Midi-Minuit à Paris (environ 7 000 entrées chacun). Par la suite, les chiffres montrent que la ferveur provinciale pour les films de science-fiction s'estompe. Alors que *Rodan* est programmé dans cinq grandes villes et seulement deux salles parisiennes, le nombre d'entrées n'est que légèrement supérieur à celui de Paris (15 529 pour Paris et 24 000 pour la province). Cette tendance s'accentue avec *L'homme H*, où le film réalise presque trois fois plus d'entrées à Paris (35 942) qu'en province (13 853).

Dans un troisième temps, nous pouvons évaluer la place des films asiatiques sur le marché français. Tout d'abord, le nombre de films exploités en première exclusivité à Paris représente en moyenne 400 films par an, alors que le nombre de films asiatiques est en moyenne de 4 films par an. Ensuite, chaque année la fréquentation est proche des 400 millions d'entrées, alors que pour sa meilleure année (1961), les films asiatiques réunissent moins de 185 mille entrées. Enfin, alors que le box-office des 15 meilleurs films distribués en France est supérieur à 3 millions d'entrées, le film japonais qui fait le plus d'entrées, *L'île nue* en fait moins de 140 mille. Si ces écarts sont importants et très significatifs, ils ne sont pas pour autant la preuve que les films asiatiques passent inaperçus sur le marché français. Par exemple, en 1952, *Rashomon* fait partie des cinq meilleurs rendements des films d'exclusivité à Paris. Finalement, le public susceptible de venir voir un film asiatique est soit un cinéphile parisien, habitué des salles classées Art et Essai ou des salles de quartiers ; soit un cinéphile provincial, abonné à un ciné-club. Dans les deux cas, les films s'adressent à chaque fois à un public initié et régulier. Ainsi, compte tenu de la confidentialité de l'exploitation et de l'audience, les films asiatiques se feront davantage connaître par l'intermédiaire des critiques publiées dans les revues de cinéma.

III. L'avènement d'un discours sur les films asiatiques

Les années 50 sont marquées en France par une formidable croissance économique. C'est la poursuite des *trente glorieuses*, et avec elle l'augmentation des salaires et du niveau de vie. Les Français profitent de leur nouveau pouvoir d'achat pour acquérir des biens immobiliers, des véhicules, des appareils électroménagers et hifi ; réaliser des voyages notamment grâce à la troisième semaine de congés payés en 1955, et enfin multiplier les loisirs, et les sorties au cinéma [1]. Ainsi, la période 1951-1962, est une des plus fastes pour la fréquentation cinématographique. Le nombre d'entrées tourne autour du chiffre record de 400 millions de spectateurs (dont 411 millions en 1957) et ne commence à fléchir qu'au début des années 60, où il passe pour la première fois en dessous des 350 millions d'entrées. Avec plus de huit entrées en moyenne par spectateur chaque année, l'industrie du cinéma se porte bien[2].

Au niveau de la réalisation, le cinéma français s'encombre encore d'une esthétique vieillie, anachronique qui appartient aux années 30. Comme l'évoque René Prédal, « *le problème avec le cinéma français d'après-guerre est qu'il n'a pas d'épine dorsale esthétique.*[3] » Il est représenté par des films de séries policières, des comédies, des mélodrames populaires bourgeois, qui sont pour la plupart issus d'adaptations littéraires. C'est l'époque de *Fanfan la Tulipe* (1952), *Le Petit Monde de Don Camillo* (1952), *Jeux interdits* (1952), *Touchez pas au grisbi* (1953), *Le Rouge et le Noir* (1954*), Le Comte de Monte-Cristo* (1955), *La Traversée de Paris* (1956), *Ascenseur pour l'échafaud* (1957), *Les Misérables* (1958), ou encore *La guerre*

[1] Cet âge d'or de la fréquentation traduit le signe d'une volonté avouée du spectateur de venir se divertir. Une étude de marché du CNC montre en effet qu'en 1953, la majorité des spectateurs (66%), principalement des hommes (55%) âgés de 15 et 24 ans (43%), vont au cinéma pour se distraire et se détendre. Vient ensuite ceux qui cherchent à s'évader (32%), puis s'instruire, se documenter et s'informer (31%). Loin derrière, viennent les spectateurs qui fréquentent le cinéma pour voir « un beau film intéressant » (16%), « oublient » pourquoi ils sont venus (14%), souhaitent voir un film à valeur de « présentation d'une thèse » (11%), et enfin désirent tout simplement « rêver » et « vivre plus intensément » (8%). L'enquête révèle un certain état d'esprit des spectateurs de l'époque, notamment celui de rechercher un divertissement, mais aussi une échappatoire, un besoin d'évasion et d'éloignement. *CNC info*, n°28, septembre-octobre 1954, p. 102

[2] Une moyenne réalisée par le site Wikipedia :
http://fr.wikipedia.org/wiki/Fr%C3%A9quentation_des_salles_de_cin%C3%A9ma_en_France#_note-1

[3] René Prédal, *50 ans de cinéma français*, Editions Nathan, Armand Colin, 2005, p. 52

des boutons (1961). Ces films sont considérés comme le reflet d'un certain conformisme bien pensant. Tournés presque exclusivement en studio, ils manquent de réalisme et ne garantissent qu'une qualité cinématographique très conventionnelle et académique. Ils sont alors réalisés par des metteurs en scènes qui ont déjà à leur actif un long parcours initiatique. C'est pourquoi, selon René Prédal, l'étape décisive du premier long métrage constitue généralement une fin, le triomphe de l'immobilisme conservateur[1]. Face à ce genre de films, la concurrence du cinéma américain s'impose et devient incontournable. Les écrans sont depuis la fin de la guerre envahis par des films hollywoodiens qui enregistrent les plus grandes recettes aux box-offices : De 1945 à 1965, 11 des 21 meilleures recettes annuelles sont américaines[2]. C'est alors l'âge d'or du cinéma-spectacle avec le succès des superproductions bibliques, des comédies musicales, des westerns, des films de cape et d'épée et des films de guerre. S'ajoute à ce palmarès la concurrence des mélos et des péplums italiens qui bénéficient, eux aussi, d'un certain succès populaire[3].

Ce marché laisse ainsi peu de places aux autres productions cinématographiques, et notamment à celles qui viennent d'Asie. D'autant plus que cette dernière ne répond pas à deux critères essentiels : celui de l'appartenance à un genre populaire tel que le western, le mélodrame, la comédie,… et l'absence de vedettes auxquelles les spectateurs peuvent se référer. Dans le premier cas, le manque de référence générique, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir plus tard, ne permet pas de cibler un public particulier (« femmes », « ouvriers », « cadres », « enfants »). Dans le second cas, les spectateurs ont régulièrement recours au « star-système » pour aller voir un film. Attentifs à cet effet d'annonce, ils accourent volontiers quand l'affiche dévoile la présence d'un Gary Cooper, d'un Gregory Peck, d'un Humphrey Bogart, d'un James Dean, d'une Ingrid Bergman,…, et du côté français, celle d'un Jean Gabin, d'un Louis Fernandel, d'une Arletty, d'une Danielle Darrieux, d'un Jean Marais. Sans nom ni patronyme pour le représenter, le cinéma asiatique ne bénéficie pas de ce genre d'argument promotionnel. Il n'existe alors encore aucune « star » asiatique, au sens où aucun acteur n'est idolâtré par des fans (comme le sera Bruce Lee quelques années plus tard). Ce manque de repère est également perceptible chez les experts professionnels. Peu nombreux sont ceux qui peuvent citer le nom d'un cinéaste japonais. Souvent orthographiés de manière fantaisiste, et maladroitement écorchés, ces noms sont souvent difficiles à écrire et parfois imprononçables. En 1951, lorsque Jean-Louis Tallenay

[1] René Prédal, *50 ans de cinéma français*, Nathan Université, Paris, 1996, p. 179
[2] Fabrice Montebello, *Le cinéma en France, op cit*, p. 45
[3] A la tête du box-office, c'est-à-dire entre 10 et 14 millions d'entrées, nous trouvons: *Les 10 commandements, Le pont de la rivière Kwai, Ben Hur, Le jour le plus long, Les canons de Navarone.*

découvre « Rasho Mon », le nom du cinéaste est alors écrit: « asaira curosawa»[1]. Dans ces conditions, et compte tenu de ces carences, il paraît bien compliqué pour les critiques de parler des films asiatiques. Nous allons donc voir comment se met en place un discours spécifique pour ces productions, et comment celui-ci s'inscrit dans le contexte cinéphilique du moment.

3.1 Une approche cinéphilique

Touchées par une cinéphilie exceptionnelle, les années 50 sont marquées par une nouvelle forme de regard sur le cinéma. Une véritable culture cinéphilique orchestrée par une communauté interprétative qui prend forme clandestinement autour des salles de cinéma et des ciné-clubs. Mise en lumière par les revues de cinéma, elle devient une pratique pédagogique par, et pour l'amour du cinéma. Les critiques ne sont plus seulement des chroniqueurs, mais de nouveaux « maîtres à penser ». Ils imposent une nouvelle façon de voir, parler et écrire sur les films. Cette approche plus savante, érudite, sensible et théorique, entraîne une véritable réflexion sur le cinéma, son écriture et son analyse. Elle privilégie un désir de renouveau et rend possible une rupture esthétique et intellectuelle. Les principaux représentants, ces têtes brûlées appelées les jeunes Turcs des *Cahiers du cinéma*, prennent alors le contre-pied des modèles bien pensants et traditionnels. Ils dépoussièrent et bousculent les conventions ; militent contre un cinéma « de qualité » français ; revendiquent l'accumulation d'un savoir et d'un apprentissage filmique ; réévaluent, classent, donnent une mesure – « l'auteur » de film. Sans revenir sur les principales étapes de ce concept, il s'agit d'un amour absolu de l'auteur comme « soubassement conceptuel de la cinéphilie ». En ce sens, la cinéphilie est « *une entreprise de transfert de discours, une captation de l'objet : appliquer à des cinéastes œuvrant au cœur du système commercial un regard et des mots auparavant réservés jusqu'alors aux artistes et aux intellectuels de renom* »[2]. Il s'agit alors de prendre comme critère absolu la mise en scène : « *La pensée d'un cinéaste prend forme cinématographique par la "mise en scène", ce que l'on peut nommer également son*

[1] *Radio Cinéma Télévision*, n°86, 9 septembre 1951.
[2] Antoine de Baecque, *La cinéphilie*, *Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944 – 1968.* Ed. Fayard. 2003, p. 18

"regard" »[1]. Cette pratique se traduit par l'intronisation du célèbre article de François Truffaut en janvier 1954, « Une certaine tendance du cinéma français ». Celui-ci conduit à la naissance de la critique moderne du cinéma, à une nouvelle politique - celle des « auteurs » -, à la naissance d'une Nouvelle Vague de films et de spectateurs, et à un élargissement de la géographie du cinéma[2]. Face à ces prédispositions, les critiques, qui sont rappelons-le à cette époque les principaux spectateurs des films asiatiques, vont être conditionnés à lire, interpréter, analyser, et apprécier les films venus d'Asie en fonction de cette pratique cinéphilique et de ces critères de jugement et de qualité, dont celui de la notion d'auteur.

3.1.1 Les dossiers consacrés à un cinéma d'Asie

Pour commencer, il est intéressant d'inventorier le nombre exact de dossiers consacrés aux cinémas asiatiques pour constater l'étroitesse des études et des réflexions qui les concernent. Ce bilan permettra également de mieux cerner le niveau de connaissance des critiques sur ces cinémas[3]. Ce référencement est d'autant plus important, qu'à cette époque, ces dossiers sont les seuls points de repères historiques publiés sur les cinémas d'Asie. Nous pouvons néanmoins signaler la publication du livre *Le cinéma japonais 1896-1955* de Marcel et Shinobu Giuglaris. Edité au Cerf dans la collection 7ème art en 1956, cet ouvrage reste toutefois peu mentionné par les critiques, certainement parce qu'il ne leur permet pas de remettre en question les approches et discours déjà établis. Il vient tout au plus compléter quelques points d'interrogations ou de suspensions, sans pour autant orienter les axes de réflexions.

En ce qui concerne le cinéma indien, le bilan des dossiers se limite aux six pages de Jean Herman sur le long métrage en Inde[4]. De son côté, la Chine ne permettant guère d'investigations, l'approche de son cinéma tourne autour des dossiers de Georges Sadoul et de Régis Bergeron. Le premier est un des rares à s'être hasardé à révéler les aspects historiques

[1] *ibid*., p. 26
[2] Pour Antoine de Baecque le critique joue effectivement un rôle essentiel dans le brusque élargissement de la géographie du cinéma, car les revues rendent compte des œuvres parfois difficiles à voir dans les salles commerciales en France. *ibid*., p. 94
[3] Il est bien évidemment ici question de dossiers de plusieurs pages, et non de simples critiques de films, où l'auteur mène une véritable réflexion en s'appuyant sur des éléments tangibles.
[4] « Le long métrage en Inde », *Cinéma*, avril 1957, n°17, p. 33-39

de ce cinéma. Ce globe-trotter cinématographique retrace alors la première histoire du cinéma chinois, d'abord dans les *Cahiers du cinéma* puis dans la revue *Positif*[1]. Dans le premier cas, celle-ci est abordée dans sa globalité, basée sur des connaissances sommaires, parfois incertaines voire inexactes. Georges Sadoul parvient tout de même, dès 1955, à présenter les caractéristiques historiques de l'industrie cinématographique chinoise, avec des données et des chiffres à l'appui. Néanmoins l'étude s'attache surtout à revisiter des films diffusés dans des festivals européens, en précisant le scénario, le genre et en donnant parfois des références. Pour *Positif*, le dossier est rédigé suite à un voyage de deux mois en Chine. Georges Sadoul retrace l'histoire économique de ce cinéma, du début du parlant au cinéma de Mao Tsé Toung avant l'aube de sa révolution. Quelques renseignements glanés avec difficulté, qui ne sont qu'un aperçu, une ébauche certes précieuse, mais relativement arbitraire à ses yeux. De son côté Régis Bergeron, qui deviendra par la suite un des grands spécialistes du cinéma chinois, ne commence à écrire sur ce cinéma qu'au début des années 60. Avant cette période, nous pouvons seulement citer son article « Le cinéma chinois, cet inconnu »[2].

Pour le cinéma japonais, nous pouvons dénombrer approximativement une dizaine de dossiers. En premier lieu, ceux des *Cahiers du cinéma* qui se consacrent presque exclusivement à rassembler des éléments autour du cinéaste Kenji Mizoguchi (n°65, 75, 81 et 95). Pour le reste, nous trouvons un article consacré à la condition des femmes au Japon à travers le cinéma (n°30). Quelques pages de Georges Sadoul qui s'attarde sur l'existence d'un éventuel néoréalisme japonais (n°28). Dans le même esprit, André Bazin dans *Arts* (du 9 au 15 mars 1955) propose une leçon de style de ce cinéma qu'il lie intimement à la civilisation culturelle du pays. Quant à la revue *Positif,* elle consacre un numéro à Akira Kurosawa en mars 1957 (n°22) avec en couverture Toshiro Mifune. De manière plus plénière, nous pouvons relever seulement deux revues qui ont pris soin de consacrer un de leurs numéros à l'ensemble de la cinématographie japonaise.

La première, *Revues internationales du cinéma*, consacre en 1952 plus de 50 pages pour un « Regards sur le cinéma japonais ». A travers 13 chapitres, ce numéro retrace l'histoire des premiers films japonais, les particularités de son industrie cinématographique, de son expression dramatique, de ses origines théâtrales, de ses différentes catégories (films éducatifs, non commerciaux, d'actualité). Participent à l'élaboration de ce numéro des

[1] *Cahiers du cinéma*, « Le cinéma chinois », n°46, avril 1955, p. 30-37. *Cahiers du cinéma,* « Le cinéma chinois », n°47, mai 1955, p. 47-56. « Chine », *Positif*, n°24, mai 1957, p. 2-17

[2] L'article est publié dans *Horizons* et *Cahiers franco-chinois*, en octobre pour le premier et décembre 1960 (n°8) pour le second.

spécialistes japonais, comme le cinéaste Keisuke Kinoshita (alors de passage à Paris), Masaichi Nagata (président de la Daiei), Nagamasa Kowakita (président de la Towa Film Corporation), et des critiques français comme Jean d'Yvoire et Michel Chevallier. Un dossier complet et riche en informations, mais dont il nous faut toutefois relativiser la portée, notamment parce que la revue n'est pas franco-française. Editée en Belgique depuis 1949, elle est publiée, en plus du français, en anglais et en espagnol. Ciblant plus particulièrement un lectorat chrétien et professionnel, son but est de servir l'ensemble de la corporation cinématographique, et d'apporter « *à tous ceux qui, dans le monde entier, militent en faveur d'un cinéma digne d'une civilisation chrétienne, des renseignements, des études doctrinales et la possibilité d'un libre échange d'opinions* [1]».

La deuxième revue, *Cinéma* est en ce sens beaucoup plus accessible et généraliste. En 1955, celle-ci propose un dossier sur le cinéma japonais agrémenté d'un panoramique historique, biographique et filmographique d'une dizaine de cinéastes et acteurs. Il est accompagné également d'une étude analytique sur les thèmes et les genres cinématographiques ; d'une analyse de quelques chefs-d'œuvre (connus ou inédits en France) ; d'une documentation sur la production, l'exploitation, l'importation ; d'une visite des studios, d'un classement des films japonais et étrangers par la critique nippone ; d'un petit lexique et d'éléments de bibliographies ; de débats entre plusieurs critiques. Ainsi, relativement complète, cette approche tente pour la première fois de rassembler des points de vue et des sources différentes, afin de présenter un large panoramique du cinéma japonais. Cette étude servira pendant longtemps de référence majeure et de balise pour la profession, étant la seule sur le marché.

Finalement, en plus de 10 ans de découverte, les études publiées sur le cinéma asiatique ne permettent pas de donner suffisamment de clés de lecture. Chaque revue se consacrant essentiellement à certains aspects de ce cinéma ou à leurs cinéastes de prédilection. Excepté le numéro de la revue *Cinéma*, l'approche historique et généraliste est infime. C'est pourquoi, durant toute cette première période, la réception des critiques est fragilisée par un manque manifeste de connaissances. En d'autres termes, si la découverte des films asiatiques ne laisse pas les critiques indifférents, l'investiture de ces films se différencie par le manque de concordance avec les références classiques du langage cinématographique et culturel

[1] Changement de formule en 1959 : la revue devient « *cahiers d'informations, ou plutôt de jugements chrétiens sur les informations cinématographiques dont nous inonde la presse de toute couleur* ». Pays d'édition : Belgique. Bruxelles : Office catholique international du cinéma (O.C.I.C.)
http://www.cna.public.lu/film/publications/revues/index.html

traditionnel. Les codes changent et avec eux le regard, la lecture et l'interprétation des critiques. Sans réinventer un nouvel arsenal, les films venus d'Asie entraînent de nouvelles réflexions spécifiques propres à leurs caractéristiques culturelles. De ce fait, pour appréhender ce cinéma, les critiques ont d'abord tendance à le rapprocher et le comparer aux modèles occidentaux selon le contexte cinéphilique de l'époque.

3.1.2 L'importance des institutions cinématographiques

Dores et déjà nous pouvons avancer l'idée que l'existence du contexte cinéphilique va permettre au cinéma asiatique d'être plus accessible, notamment parce que cette boulimie cinématographique passe par l'importance grandissante des festivals, ainsi qu'une volonté croissante pour conserver et dévoiler un patrimoine cinématographique mondial. Cette ambition se traduit par une programmation de plus en plus riche à la Cinémathèque française et dans divers ciné-clubs.

Dans un premier temps, comme nous l'avons déjà exposé, la découverte du cinéma asiatique passe largement par la programmation des trois grands festivals européens du moment. Rappelons que par principe, un film japonais, indien ou chinois, n'a pratiquement aucune chance d'être exploité, ou simplement d'exister en France, s'il n'a pas été présenté auparavant dans un festival important, et mieux encore, primé. C'est ainsi, qu'à cette époque, le nombre de films distribués est moins important que les films diffusés aux festivals de Cannes, Venise et Berlin réunis. Ce type de manifestation a donc tendance à éloigner les productions trop « commerciales », pour s'intéresser plus particulièrement à des cinéastes qui correspondent à une certaine idée de l'art cinématographique, et plus particulièrement, à partir de 1954, à la politique des auteurs. Ainsi, sur les 79 films présentés entre 1950 et 1962, 35 ont été « officiellement » réalisés par des cinéastes qui sont considérés par les critiques comme des auteurs. Quant aux autres films, dans bien des cas, c'est souvent parce que le cinéaste n'a été représenté qu'une seule fois au cours d'un festival, qu'il n'a pu bénéficier de ce statut. D'un autre côté, ce passage obligé des films asiatiques par les festivals, laisse une plus grande liberté aux critiques. Ils se retrouvent presque les seuls maîtres à bord pour décider de la carrière d'un cinéaste ou d'un film. Une bonne critique pouvant être suffisante pour inciter les distributeurs à investir. Leurs jugements de qualité pèsent alors lourd dans la balance au

moment d'une éventuelle exploitation en salle. Comme le souligne Antoine De Baecque quelques années plus tard : « *La critique a fait les beaux jours du festival (et inversement),* […] *elle impose le goût, montre les films, donne le ton* [1]» Cette tonalité passe notamment par la valorisation des films dont les réalisateurs sont considérés comme des auteurs.

Dans un second temps, un autre endroit privilégie et conforte une connaissance et une exploitation de films d'auteurs : la cinémathèque. Ce sanctuaire du cinéma dévoile des films anciens et contemporains, étrangers et français, connus et inédits. Si, à cette époque, la cinémathèque n'accorde pas encore une place importante au cinéma asiatique, nous pouvons toutefois relever la programmation, entre 1954 et 1962, de 33 films japonais, 7 films indiens et 4 films chinois[2]. Tous se révèlent être des films réalisés par des cinéastes déjà considérés comme des auteurs. A commencer par les films qui reviennent le plus souvent à l'affiche : les deux œuvres d'Akira Kurosawa, *Les sept samouraïs* (présenté 7 fois) et *Le château de l'araignée* (6 fois), et celle de Kenji Mizoguchi, *Une femme dont on parle* (6 fois), encore inédite en salle. Ces cinéastes sont également à l'honneur à travers les hommages qui leur sont rendus. Le premier se déroule entre le 17 et le 24 janvier 1956, avec la programmation des films d'Akira Kurosawa. A l'origine les organisateurs de la cinémathèque voulaient projeter quelques cent films du cinéma japonais, mais avec la guerre, toutes les copies furent détruites ou introuvables. Ces derniers doivent donc se contenter de programmer huit films d'un des réalisateurs japonais les plus connus en France[3]. Deux ans plus tard, c'est au tour de Kenji Mizoguchi d'être à l'honneur[4]. Puis, à partir du 23 mai 1961, sept films de Teinosuke Kinugasa sont à l'affiche pour un hommage au cinéaste[5]. Quant au cinéma indien, excepté deux films, celui de Bimal Roy *Deux hectares de terre* et de Rajbans Khanna*, Gotoma the Buddha*, il est essentiellement représenté à travers les films de Satyajit Ray : *La complainte*

[1] Antoine De Baecque, « Histoires de Cannes », préface n° spécial *Cahiers du cinéma*, avril 1997

[2] Pour cela se reporter aux annexes sur la programmation de la cinémathèque.

[3] Des films réalisés entre 1943 et 1954 qui ont, pour la plupart, déjà été récompensés ou présentés dans un des festivals européens : *La légende du grand judo*, *L'homme qui marche sur la queue du tigre* qui a été présenté à Cannes en 1952, *Je ne regrette pas ma jeunesse* (Waga Seishun ni Kuinashi (1946), *L'Ange Ivre*, *Rashomon (1950), L'idiot* , *Vivre* primé à Berlin en 1954, *Les sept samouraïs* qui reçut un Lion d'argent à Venise en 1954.

[4] A partir du 27 janvier 1958, la cinémathèque programme des films à la fois connus et inédits *: Les amants crucifiés* et *L'impératrice Yang-Kwei-Fei*, tous deux en compétition officielle à Cannes, pour le premier, et à Venise, pour le second, en 1955. Quant à *Elégie d'Osaka* et *Femme crucifiée* (Uwasa no Onna, 1954), ils demeurent encore inconnus.

[5] Ces films sont : *La porte de l'enfer*, *La légende du grand Bouddha, Le Héron blanc*. L'hommage tiendra également compte de réalisations un peu moins connues comme *La lanterne* (Uta Andon, 1960) et *L'histoire d'un gravier au bord de la rivière* (Kawa no aru Shitamachi no Hanashi, 1955) ; ainsi que des réalisations plus anciennes comme *Un soir avec le seigneur* (Aru yo no Tonosama, 1946) qui remporta le « Mainichi Film Concours » au Japon en 1947, et *Carrefour*, le film de Teinosuke Kinugasa dont nous avons retracé son parcours européen en 1928.

du sentier, L'invaincu, Le monde d'Apu et *La pierre philosophale*. Le 5 juillet 1961, une soirée est même consacrée au cinéaste.

Ainsi, la programmation de ces cinéastes à travers des hommages, démontre une volonté de la part de la cinémathèque, et plus particulièrement d'Henri Langlois, de prouver la « valeur » de ces cinéastes et du même coup interpeller les médias et les distributeurs. Porte parole du talent de ces cinéastes, il organise même des projections en dehors des murs de la cinémathèque. Par exemple, en 1957, Henri Langlois demande à Jean Cocteau de rassembler toute la presse, ainsi que tous leurs amis de la côte d'Azur, de Picasso à l'Aga Khan, pour venir voir les films d'Akira Kurosawa qui sont pour l'occasion projetés à Cannes. Il pense ainsi que les producteurs seront enchantés et que cet hommage aura, à son tour, des conséquences importantes pour la distribution de ses films.[1] Selon la même logique, quand il organise, quelques mois plus tard, le premier congrès international de la recherche historique, il choisit de projeter en avant-première le film *Le château de l'araignée*[2]. Ces deux manifestations très médiatiques et à valeur internationale, montrent la volonté de faire reconnaître Akira Kurosawa comme un auteur majeur, emblématique, auquel les professionnels et les médias peuvent se référer.

Enfin dans un troisième temps, de manière plus discrète, moins médiatique et institutionnelle, les ciné-clubs. Ces derniers contribuent amplement à la découverte du cinéma asiatique. Ces lieux de rencontres et de partages, organisent des séances qui s'imposent comme de véritables centres d'initiations pédagogiques pour « tous ». Cet apprentissage passe par une programmation qui, comme nous l'avons vu, privilégie des films de qualité, toutes nationalités confondues. De plus, les ciné-clubs organisent des rencontres et des débats qui permettent à des cinéphiles de pouvoir s'informer mais aussi d'avoir la possibilité d'intervenir. Les ciné-clubs rendent ainsi possible une plus grande diversité dans l'accueil réservé aux films. Alors que les critiques sont souvent les seuls à pouvoir exposer leurs jugements de valeur, la programmation des ciné-clubs est une des rares possibilités pour un public moins averti de s'exprimer, révélant du même coup un certain déséquilibre entre l'avis des experts « professionnels » et « ordinaires ». A ce titre, nous nous attarderons sur l'exemple de *Rashomon*, avec d'un côté des critiques qui encensent unanimement le film, et de l'autre des spectateurs clermontois qui restent quelque peu perplexes.

---

[1] Henri Langlois à K. Kawakita, 15/2/1957. Repris par Laurent Mannoni dans *Histoire de la cinémathèque française*, Gallimard, Turin, 2006, p. 246

[2] Se déroulant du 31 octobre au 7 novembre, rue d'Ulm, et organisé par la cinémathèque et la FIAF, cet avènement a l'ambition d'obtenir un schéma universel de la situation et de l'histoire de la production nationale de chaque pays. Etablir les premiers éléments d'une histoire universelle du cinéma.

Sélectionné au festival de Venise en 1951, puis distribué en version originale à partir du 18 avril 1952 dans une seule salle parisienne, *Le Vendôme*, le film reste à l'affiche pendant 12 semaines et comptabilise 45 396 entrées. Un certain succès de fréquentation qui fait de ce premier film asiatique un des cinq meilleurs rendements des films d'exclusivité à Paris cette année-là. Ce qui est d'autant plus honorable que l'exploitation du film se fait de manière très intimiste, et que les possibilités de le voir restent limitées à un public parisien et adulte. Néanmoins, l'effervescence unanime des critiques contribue certainement à son succès. Pour ces derniers, le constat effectué au lendemain de la projection vénitienne est sans appel : le film est à inscrire dans les annales cinématographiques mondiales. Lo Duca déclare à la fin du festival de Venise :

> « Nous n'avons vu que *Rashomon*, le film japonais qui ne pouvait pas ne pas avoir le Lion de Saint-Marc, après l'unanimité des plus grands réalisateurs et des meilleurs critiques (sans oublier le public).[1]» Et un peu plus loin : « L'Occident n'imaginait même pas qu'on pût le surprendre avec une telle perfection technique, un courage aussi éblouissant dans les moyens, un élan du conte aussi déroutant.[2] »

De même Jean Louis Tallenay compare le film à un « aérolithe » tombé d'une autre planète.[3] L'année suivante, l'accueil est toujours aussi élogieux lors de sa sortie en salle. André Bazin commence par ces quelques mots : « *La qualité, l'originalité et l'importance d'une œuvre comme Rashomon sont profondément déroutantes pour la critique*.[4] » Pour José Zendel, ce film « … *est l'un des spectacles les plus passionnants pour l'œil et l'esprit qu'on puisse voir actuellement*.[5] » Quant à Henri Agel, il parle d'un choc dramatique et spirituel[6]. Enfin le journal *Le monde* va jusqu'à retranscrire dans un encadré, l'admiration des journalistes présents lors de cet événement : Henri Magnan n'est alors pas le seul à penser que ce film est « admirable », rejoint par Jean Nery, et André Bazin pour qui c'est un chef d'œuvre qui soutient la comparaison avec le meilleur du cinéma occidental. Henri Magnan clôture également en déclarant : *« Voilà certainement un des films (si ce n'est pas le film) le plus important de ces dernières années.*[7] *»* Dès lors de nombreux de critiques sont persuadés que les années qui suivront seront sous le signe du cinéma japonais ; car *Rashomon* n'a fait

[1] Lo Duca, « Venise ou le cinéma au fil de l'eau », *Cahiers du cinéma*, n°6, novembre 1951, p. 33-35
[2] Lo Duca, « Venise ou le cinéma au fil de l'eau », *Cahiers du cinéma*, n°6, novembre 1951, p. 35
[3] *Radio Cinéma Télévision*, n°86, 9 septembre 1951.
[4] *L'observateur*, 24 avril 1952. Repris dans *Le cinéma de la cruauté : Eric von Stroheim, Carl Th. Dreyer, Preston Sturges, Luis Bunuel, Alfred Hitchcock, Akira Kurosawa*. Ed Flammarion, Paris, 1975, p. 211
[5] « Rashomon : Heureuse rencontre avec le cinéma », *Les Lettres Françaises*, 26 avril 1952, p. 9
[6] « La liturgie du désespoir : Rashomon de Akira Kurosawa », *Positif*, n°2, juin 1952, p. 17
[7] « Au festival de Cannes la Grande Bretagne, le Japon et l'Italie ont présenté leur tête de liste », *Le Monde*, 2 mai 1952, p. 9

que lever un peu le voile de ce qui sera, comme le jure Gérard Philipe, une découverte au moins aussi importante que celle du cinéma italien en 1945. [1]

Face au constat de ces experts « professionnels », l'accueil du film reste quant à lui assez mitigé au sein d'une audience constituée d'experts « ordinaires ». Moins cultivés, moins attentifs et également peu réceptifs à l'énergie esthétique du film, ces derniers sont loin d'être enthousiastes. En 1953, quand Pierre Mercier, revient sur la séance du film *Rashomon* qui s'est déroulée dans un cinéma de Clermont-Ferrand (à l'occasion du congrès annuel de la Fédération Française des Ciné-clubs), il s'étonne de la réaction de ce public qui n'a cessé de condamner ce film, pourtant remarquable à ses yeux. Il retranscrit notamment les propos d'un des spectateurs présents dans la salle, qui lui aussi ne comprend pas la tournure du débat :

> « Clermont-Ferrand. Massacre, jeudi soir, au cinéma « Le Paris ». On étouffe d'un seul coup quatre prix internationaux et une civilisation (jaune) et ceci à propos d'un film dont le thème était… [L'humanité][2] ».

Déstabilisés, les spectateurs semblent aussi être restés terrés dans un mutisme révélateur d'un certain ennui et d'une incompréhension évidente, signes manifestes de leur désintérêt. Un silence symptomatique d'une déception unanime face à un film qui manquait de « traditionalisme » cinématographique, « d'opium » sensationnel, d'accessibilité et d'intelligibilité culturelle. Ce dernier critère étant bien à l'origine de cette déconsidération et de cette représentation collective. Le film reste en effet une vraie énigme quant à son décryptage ; aux yeux des spectateurs, c'est toute une part importante de la création qui demeure dissimulée derrière une barrière culturelle :

> « Tombé dans notre XXème siècle occidental, an 54 du cinématographe, comme l'envoyé d'un autre univers, il ne cesse dans les ciné-clubs, où il surprend, ennuie, étonne, enthousiasme les cinéphiles, de poser son énigme, ses énigmes, moderne Sphinx autour duquel gravitent les Œdipe.[3] »

Ce type de remarques met en évidence la frontière qui existe alors entre des experts « professionnels » et des experts « ordinaires », occasionnels et amateurs. Peu nombreuses, trop discrètes, voire inexistantes, ces réactions contradictoires ne peuvent contrecarrer la réception des critiques de cinéma qui diffusent leurs analyses et leurs réflexions sur des supports médiatiques nationaux.

Au final, même si nous n'avons pu relever la programmation de tous les ciné-clubs, et encore moins toutes les réactions des spectateurs présents en salle, cet exemple illustre bien le fait

---

[1] Gérard Philipe, *Cinémonde*, n°1006, 13 septembre 1953, p.10
[2] Pierre Mercier, « Recherche du cinéma », *Cahiers du cinéma*, n°24, juin 1953, p. 38
[3] Jean-Louis Rieupeyrout, « Etudes sur quelques films… *Rashomon* », *Cinéma*, n°6, juin-juillet 1955, p. 53

qu'en programmant certains films, et en les présentant comme des films de qualité, les ciné-clubs « instruisent » leurs cinéphiles. Ils les incitent à rechercher et à privilégier le travail du cinéaste comme un instrument de mesure capable d'évaluer la qualité des films. Ce dépistage rejoint alors celui engagé par les critiques dans leur valorisation des films d'auteurs.

Entre ces trois lieux de diffusions, il semble donc assez évident que les films asiatiques sont représentés en France à travers des films d'auteurs. Cette investigation est facilitée par le nombre infime de cinéastes asiatiques exploités en France, et par l'éloquence volubile des critiques à mettre à jour ces auteurs. Ainsi, même si l'identification de ces derniers n'est pas une science exacte que l'on peut déterminer par le biais de quelques règlements objectifs[1], il relève de l'évidence de constater une prédominance de cinéastes considérés comme auteurs dans l'exploitation du cinéma asiatique. D'autant plus que les festivals, la cinémathèque et les Ciné-clubs, sont les plus à même de à favoriser une telle approche. Ce sont pour ainsi dire, des passages obligés qui régulent largement la programmation des films dans les salles de cinéma. C'est ainsi que les auteurs et les films d'auteurs sont majoritaires dans la distribution des films japonais et indiens en France[2].

	Nbr de films distribués	Nbr de films d'auteurs	Nbr de cinéastes	Nbr d'auteurs
Japon	43	22	21	11
Inde	5	3	4	2
Total	48	25	25	13

Tableau 5: Une exploitation « auteuriste » (1951-1962)

Ce tableau démontre que dans l'ensemble, la politique des auteurs régie pour moitié le système de distribution des films japonais et indiens. Dans une première lecture ce tableau révèle que parmi les films diffusés, un peu plus de la moitié concerne des films d'auteurs. Dans une seconde lecture, on constate que le nombre d'auteurs représente également la moitié des cinéastes diffusés en France. En approfondissant d'avantage, cette analyse révèle que cette diffusion est seulement due à quelques cinéastes. Par exemple, dans le cas du cinéma japonais, sur les 22 films d'auteurs distribués en France, la moitié sont le fait de trois

[1] Cette démarche est en effet le fruit d'un questionnement et d'un ressentiment à la fois personnels et conceptuels ; son système de valeur repose sur une mesure appréciative, réceptive, subjective, plus ou moins délimitée par des critères artistiques.

[2] Nous n'avons pas tenu compte du cinéma chinois, encore trop largement mineur pour faire l'objet d'une telle étude comparative.

auteurs seulement : Kon Ichikawa (3 films), Akira Kurosawa (3 films) et Kenji Mizoguchi (7). Cela indique que la reconnaissance d'un auteur entraîne souvent l'exploitation de sa filmographie.

En conclusion, si les films asiatiques présentés en France font l'objet d'un régime très sélectif, voire élitiste, ce phénomène se révèle être le jouet instrumenté par, et pour, une certaine qualité liée à la politique des auteurs. Il paraît en effet indéniable que les festivals, la cinémathèque et les ciné-clubs, représentent un « pont », mais aussi une « frontière » entre la production et la distribution des films. Les films d'auteurs sont privilégiés et régulent une grande partie de l'exploitation et de la connaissance du cinéma asiatique en France, d'autant que les lieux de diffusion sont de véritables centres d'initiation à la culture cinématographique. En d'autres termes, ils permettent d'éduquer le spectateur pour qu'il sache reconnaître les éléments d'un « bon » film, d'un film de « qualité », ou d'un film « d'auteur ». Ainsi, à cette époque les notions d' « auteurs », de « films d'auteurs » et de « politiques des auteurs », traduisent surtout l'idée de la valorisation du travail de la mise en scène d'un réalisateur, comme instrument de mesure de la qualité d'un film. En fait, cette désignation d'auteur associe un nom de cinéaste comme la garantie de la qualité d'un film. Une tendance que les critiques ne font qu'accentuer en se faisant les porte-parole de leurs auteurs fétiches.

3.1.3 Les revues de cinéma, à chacun son auteur : Akira Kurosawa vs Kenji Mizoguchi

La vague cinéphilique que nous avons décrite ultérieurement, entraîne avec elle une restauration et une refonte de la qualité cinématographique à travers la recherche et la valorisation de la mise en scène d'un cinéaste. La politique des auteurs repose sur cet argument : « *Un auteur est d'abord, et uniquement, un metteur en scène* [1]». Une quête des auteurs s'engage et, comme le déclare Eric Rohmer en 1957, celle-ci doit impérativement être appliquée aux cinéastes japonais : « *En ce qui concerne le Japon, sachons appliquer, aussi,*

[1] Cité par Antoine de Baecque et Serge Toubiana, *François Truffaut,* Gallimard, Coll. folio, 2001, p.199

une "politique des auteurs"[1]». Cette nécessité n'est pas sans conséquence. L'application d'une telle politique entraîne inévitablement une divergence d'opinion au sein des revues de cinéma. En ce sens, l'intérêt de dénicher, convoiter puis s'approprier *son* auteur, devient une controverse nécessaire. Les revues des *Cahiers du cinéma* et de *Positif* participent alors amplement à ce phénomène, avec au cœur de ce débat, deux « auteurs » de prédilection japonais : Akira Kurosawa et Kenji Mizoguchi. On assiste à une sacralisation parfois abusive de ces deux réalisateurs, où chaque revue cherche à défendre et à idéaliser son poulain, pour mieux ignorer, voire dénigrer, celui de son « adversaire ».

Dans les *Cahiers du cinéma*, la confrontation Kurosawa / Mizoguchi tourne à l'avantage du second. Les critiques intercèdent en sa faveur et apprécient sa conception du cinéma. Il est à la fois plus poétique, éthéré, réaliste, contemplatif, pur, indicible, psychologique, social, moraliste,… Un observateur lucide de son temps… en bref, un auteur auquel la revue consacre pas moins de trois grands dossiers, entre 1958 et 1961[2]. Abusant de superlatifs, comme pour le film *La dame de Musashino*, où l'on vante la richesse d'invention, le raffinement, la justesse, la caméra de Kenji Mizoguchi qui *« devient entre ses mains un outil d'une précision jamais atteinte, sensible au micron d'écart de deux objets comme au moindre soupir, la plus menue modification du cœur de l'héroïne* [3]» Les critiques abondent toujours dans le même sens. A l'inverse Akira Kurosawa n'est que le « bon artisan », un cinéaste « superficiel » dont la mise en scène reste maladroite, plate, et dont les personnages sont sans consistance. Les films du réalisateur sont alors considérés comme des films de séries ou des westerns, dans lesquel Akira Kurosawa ne fait que ré-exploiter « façon sauce nippone », des codes occidentaux.

Cette disparité entre les deux cinéastes est encore plus manifeste au moment où ces derniers remportent le même prix au même festival. En effet, les deux lions d'argent attribués au festival de Venise en 1954, confirment la position des *Cahiers du cinéma*. Alors que *L'intendant Sansho* de Kenji Mizoguchi est considéré comme un magnifique drame humaniste ; *Les sept samouraïs* de Akira Kurosawa, est vu comme un simple film de divertissement proche du western[4]. Si la Mostra accorde la même distinction à ces deux films, pour Jean-José Richer, cela paraît excessif. Excepté le côté spectaculaire et pittoresque, le seul

[1] A propos de *Les Amants crucifiés*. Eric Rohmer, « Universalité du génie », *Cahiers du cinéma*, n°73, juillet 1957, p. 46.
[2] Voir le n°81 (mars 1958, p. 28-31), le n°95 (mai 1959, p. 1- 40) et le n°116 (février 1961, p. 15-21)
[3] Jacques Rivette, « Rétrospective Mizoguchi», *Cahiers du cinéma*, n°81, mars 1958, p. 32
[4] Suite à un remontage, le film a été distribué dans une version tronquée d'1h30, où les scènes plus psychologiques et sociales ont disparu.

intérêt des *Sept samouraïs* réside, selon lui, dans la révélation du premier personnage comique du cinéma japonais[1]. Bien sûr Akira Kurosawa reste un cinéaste intéressant, qu'il ne faut tout de même pas dénigrer complètement. Comme le fait remarquer Alain Philippon pour son film *Chien enragé*, il a du potentiel… mais sa jeunesse et son manque d'expérience font qu'il ne maîtrise pas l'outil cinématographique[2]. A ce titre, les plus vindicatifs restent encore Jacques Rivette et Luc Moullet. Pour ce dernier, la rétrospective du cinéaste Akira Kurosawa à la cinémathèque en 1957 est en effet un désastre dont il a peine à en rendre compte :

> «… *L'Ange Ivre* reste constamment au niveau de la médiocrité et n'a aucun intérêt : les recherches esthétiques, notamment dans les séquences du rêve et de la mort du héros, sont d'un grotesque inconnu même au cinéma européen. Mais *Vivre* bat tous les records du ridicule.[3] »

Quant à Jacques Rivette, la comparaison avec Kenji Mizoguchi paraît impensable, tant ce dernier le surpasse. Il présente alors Akira Kurosawa comme le cas-type du langage occidental le mieux répertorié :

> « […] le petit jeu Kurosawa-Mizoguchi a fait son temps. Laissons ramasser ses billes le carré des Kurosawiens, on ne peut comparer que ce qui est comparable, et d'ambitions aussi hautes. Mizoguchi, seul, impose le sentiment d'un langage et d'un univers spécifiques, qui n'ont de comptes à rendre qu'avec lui-même. [4]»

Victime et bouc émissaire, Akira Kurosawa devient la cible d'opinions, d'autant plus accusatrices qu'elles veulent surtout favoriser son autre homologue japonais, Kenji Mizoguchi. A ce propos, André Bazin écrit en réponse à Luc Moullet :

> « Quelle mouche piqua notre ami Moullet quand il écrivit pour le dernier "Petit Journal" cette note sur la rétrospective Kurosawa à la Cinémathèque française ? Comme il était le seul à l'avoir suivi, personne ne pouvait le contredire et d'autant que le metteur en scène de *Rashomon* souffre plutôt aux Cahiers d'un préjugé défavorable au bénéfice du tendre et musical Mizoguchi.[5] »

Ainsi, négligé et mal évalué, le premier dossier sur Kurosawa ne lui sera consacré qu'en 1966, alors que la revue *Positif* lui dédie un dossier dès 1957 avec une grande série d'entretiens auprès de l'empereur lui-même. Cette dernière prend alors l'exact contre-pied des *Cahiers du cinéma*, et ne voit à travers les œuvres de Kenji Mizoguchi, que de l'ennui, de la bizarrerie, de l'hésitation, de la tristesse longuement épanchée, des faiblesses, des failles,… un art

---

[1] Jean-José Richer, « Le Japon », *Cahiers du cinéma*, n°40, novembre 1954, p.8-11

[2] Sans refaire le procès du cinéaste, il faut toutefois préciser que si le film fait partie des productions antérieures à *Rashomon*, il le précède seulement d'un an, et cela faisait déjà presque 8 ans que Kurosawa réalisait des films. « Un policier en quête de son colt », *Cahiers du cinéma*, n°342, janvier 1961, p. 50-51.

[3] « Cinémathèque », *Cahiers du cinéma*, n°68, février 1957, p. 39.

[4] Jacques Rivette, « Mizoguchi vu d'ici », *Cahiers du cinéma*, n°81, mars 1958, p. 29

[5] « Vivre», *Cahiers du cinéma*, n°69, mars 1957, p. 36.

insaisissable… qui est loin d'égaler les films d'Akira Kurosawa. Cinéaste dont Farok Gaffary dresse un portrait relativement élogieux dans un article de 1957. Retraçant la carrière du réalisateur depuis 1945, il s'oppose au point de vue de Luc Moullet, le qualifiant au passage de « jeune critique demeuré », pour ne pas avoir compris que dans le film *Vivre*, il s'agit de la transposition sur le plan cinématographique de la naissance et de la progression d'une situation littéraire ou théâtrale.[1] Farok Gaffary conclut alors son article en précisant qu'Akira Kurosawa reste un des cinéastes les plus importants de notre temps. C'est pourquoi, la revue *Positif* se doit de le défendre au nom du « cinéma-spectacle ».

Pour mieux cerner cette division entre les deux revues, nous pouvons encore prendre l'exemple de l'un des films les plus discutés du moment : *Les sept samouraïs*. Ce film illustre parfaitement cette tendance à célébrer les films d' « auteurs », au détriment de films plus « spectaculaires » qui visent un public « populaires » et un marché « commercial ». Suite à son Lion d'argent vénitien en 1955, le film sort dans une salle parisienne, mais sans traduction et dans une version écourtée de 1h30[2]. Le remontage, réalisé par le distributeur *Cinédis,* a été coupé, avec la bénédiction de la Toho, de l'essentiel des séquences psychologiques et sociales, en privilégiant les séquences de « pure action ». Au final la dénaturation sensible du film entraîne un certain désaccord chez les critiques. Certains n'y voient alors qu'un produit commercial de série, un simple film de divertissement bon marché, jugé « ennuyeux » et « monotone »[3]. A l'inverse, d'autres comme Jacques Chevalier et André Bazin, découvrent dans ce film un rappel des meilleurs westerns : « *Toutes transpositions faites* [ce film] *est une sorte de western japonais, mais un western digne d'être comparé aux plus glorieux exemples de genre produits en Amérique, à ceux de John Ford notamment.* [4]» Si pour André Bazin, le génie se trouve davantage dans la simplicité, la richesse des détails, le réalisme historique et la véracité humaine qui s'en dégagent ; pour Farok Gaffary, plus que cette référence au genre cinématographique, c'est surtout cette idée de « spectacle » qui semble déterminante. Le film apparaît alors *« comme un des sommets du cinéma-spectacle. Tout y fait notre admiration depuis le splendide défilé des guerriers jusqu'à la bataille finale, en passant par l'épisode du voleur d'enfants, les scènes d'amour, l'attaque du camp des bandits, etc.…* [5]»

---

[1] « Les deux visages d'Akira Kurosawa », *Positif*, n°22, mars 1957, p. 6

[2] La version intégrale d'origine de 3h20 ne sera distribuée en France qu'en 1980

[3] Louis Chauvet et Claude Mauriac, *Le Figaro,* n°16 et n°24, décembre 1955. Repris par Max Tessier, *Revue du cinéma*, n°355, novembre 1980, p. 53-55

[4] Rappelons que ce film fut par la suite l'objet d'un remake à l'américaine intitulé *Les sept mercenaires. Le Parisien*, 7 décembre 1955. Repris dans *Le cinéma de la cruauté, op. cit.,* p. 218

[5] « Les deux visages d'Akira Kurosawa», *Positif*, n°22, mars 1957, p. 8

Finalement, les critiques confrontent ouvertement - comme ils les ont eux-mêmes définis - l'« empereur » Kurosawa, au « seigneur » Mizoguchi. Cette dichotomie suppose que le spectateur ne peut apprécier les films de l'un qu'au détriment des films de l'autre. C'est en cela qu'après sept années de découvertes, Marcel Martin écrit :

> « Pour Mizoguchi, le cinéma est un moyen ; pour Kurosawa il est une fin. Mizoguchi est un moraliste, Kurosawa un visionnaire. Le premier nous communique des idées au travers des images, le second nous impose des images qui par ailleurs racontent des histoires. Choisir entre eux est affaire de goût personnel, mais ce sont tous de très grands artistes.[1] »

Quant à Louis Chauvet, comparer Kurosawa à Mizoguchi, c'est opposer l'un à l'autre les deux volets du cinéma japonais : l'expression psychologique et la délectation plastique.

> « Pour Kurosawa, c'est le drame intérieur qui compte. Pour Mizoguchi, qui fut d'abord peintre, l'image doit l'emporter sur l'expression psychologique. Bien plus : l'image doit provoquer chez le spectateur des sensations olfactives et même tactiles.[2] »

Dans ce clivage, les autres revues de cinéma ne veulent pas jouer les arbitres et prendre partie. Elles se contentent de dresser le portrait des deux cinéastes en précisant leurs spécificités cinématographiques. Finalement, seul *Rashomon* reste une exception… le film bénéficiant de son statut de pionnier, il eut le mérite de mettre tout le monde d'accord. Que ce soit les *Cahiers du cinéma* ou *Positif*, les revues reconnaissent une véritable qualité intrinsèque au film, une recherche et une absorption consciencieuse des possibilités filmiques.

En conclusion, depuis qu'Eric Rohmer a déclaré, en 1957, qu'il fallait appliquer une « politique des auteurs » pour les films japonais[3], celle-ci va être presque systématiquement utilisée. Un label qui devient une forme de promotion privilégiant le créateur de l'œuvre et son style, identifiable de films en films. Une fois labellisée, la politique des auteurs transforme le cinéaste en un auteur « à vie ». Comme le précisera par la suite Antoine De Baecque, il s'agit d'un volontarisme dans l'amour des cinéastes qui consiste à choisir des auteurs, puis à les défendre, coûte que coûte.[4] Ce fonctionnement entraîne inévitablement un certain *« auteuromorphisme qui fait que chaque film quoi qu'il arrive, ressemble physiquement, trait pour trait, à son créateur.* [5]*»* Souvent désignée comme étant le talon d'Achille de cette politique, l'auteurification sans mesure est prépondérante dans le cas de la

---

[1] « 7 ans de films japonais à Paris », *Image et son* n°118, janvier 59, p. 7

[2] « Le Japon nous découvre son moyen-âge », *Le cinéma à travers le monde*, *op. cit.,* p. 283

[3] *« En ce qui concerne le Japon, sachons appliquer, aussi, une «politique des auteurs ».* Eric Rohmer, « Universalité du génie », *Cahiers du cinéma*, n°73, juillet 1957, p. 46

[4] Antoine De Baecque, *La cinéphilie: Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944 – 1968*, *op. cit.,* p. 22

5 Antoine De Baecque*,* « Aux acquêts. Que reste-t-il de la politique des auteurs ? » *Cahiers du Cinéma* n° 518, novembre 1997

cinématographie asiatique. On assiste alors à une sacralisation parfois abusive des cinéastes, qui contribue à « glorifier » ce cinéma dans une démesure artistique. Comme le signale lui-même Georges Sadoul, la signature du cinéaste Kenji Mizoguchi suffit pour que ces « ignares satisfaits » *« crient au chef-d'œuvre, même s'il s'agit d'un film déclaré par son regretté et très grand réalisateur comme une fabrication de commande. Le culte de la personnalité reste pour certains le moyen d'un douillet confort intellectuel.*[1] *»* En abusant de cette pratique, les critiques finissent par définir un cinéma national à partir d'une minorité de cinéastes. Cette démarche a alors des répercussions sur les horizons d'attentes des spectateurs. Avant même que ceux-ci ne visionnent le film ils sont déjà prédisposés et conditionnés à voir un film d'auteur.

De manière moins évidente, la politique des auteurs peut également être le signe d'un formidable refuge pour combler certaines lacunes au niveau de la connaissance cinématographique et culturelle d'une production nationale. Pour être à la page, nous dit Luc Moullet, les critiques préfèrent choisir l'adoration, plutôt que de clamer leur sincère mépris ou de se déclarer incompétents[2]. Cette politique *auteumorphiste* a donc un rôle pratique en permettant de décloisonner le cinéma asiatique pour que celui-ci ne soit plus une exception, un avatar, mais un cinéma « mesurable » aux autres. Elle agit comme une passerelle entre deux cultures qui permet une certaine forme d'internationalisation, une meilleure adhésion, un attachement, voire même une plus grande compréhension de la part des spectateurs.

De plus, ce contexte de labellisation et cette quête des auteurs ont l'avantage d'enrichir les débats, les analyses et les échanges d'opinions, entre, et au sein même des revues de cinéma**.** Et c'est justement ces controverses qui mettent en valeur le cinéma japonais tout entier. Ce dernier n'étant alors qu'un champ de batailles, une sorte de *no man's land*, où chacun doit encore mieux savoir se battre pour défendre son point de vue. Les désaccords et les luttes d'opinions étant nombreux, car nouveaux, dénigrer un aspect de ce cinéma, c'est en privilégier un autre. En d'autres termes, prendre partie en étant, soit « pro-kurosawaien » soit « pro-mizoguchien », permet de donner un intérêt au 7ème art japonais. Ce constat, nous pouvons également l'observer à travers un autre débat qui anime les critiques : celui qui consiste à rapprocher et faire correspondre les films asiatiques à des modèles occidentaux.

[1] Georges Sadoul, « La longue marche : L'île nue », *Les Lettres Françaises*, n°904, 7 décembre 1961, p. 8
[2] « Laurel et kabuki », *Cahiers du cinéma*, n°164, mars 1965, p. 76

3.1.4 Le cinéma occidental comme modèle de référence

La quête de film d'auteurs entraîne une étude approfondie des œuvres. Faute de véritable clés culturelles, les critiques s'attardent plus facilement à rechercher des affiliations avec des courants et des écoles cinématographiques occidentales pour pouvoir comprendre et analyser les films asiatiques. Avant d'en exposer les raisons, nous commencerons par identifier les courants cinématographiques occidentaux qui sont le plus souvent sollicités par les critiques.

L'Italie et son néo-réalisme

Lorsqu'André Bazin écrit en 1955 : « *La révélation du cinéma japonais est à coup sûr l'événement cinématographique le plus considérable depuis celle du néo-réalisme italien.* [1]», l'évocation de ce courant n'est certainement pas un hasard. Elle est plutôt la concrétisation d'une approche qui consiste à démontrer et à justifier, l'idée qu'il faut accorder une valeur historique à la découverte du cinéma japonais. Ce rapprochement significatif fait suite à la découverte du film de Kaneto Shindo, *Les enfants d'Hiroshima*, présenté au festival de Cannes en 1953. Ce dernier fait office d'une véritable révélation, en dévoilant aux Français, de manière réaliste, les horreurs et les répercussions de la bombe atomique[2]. C'est à partir de ce film que des critiques français, comme Georges Sadoul, en viennent tout naturellement à s'interroger sur l'existence d'un néo-réalisme japonais[3]. Tout paraît si proche et quotidien, que l'histoire d'Hiroshima devient familière pour les Français. Un point de vue conforté l'année suivante par la sortie du film de Mikio Naruse, *Okasan*. Ce film montre, selon Georges Sadoul, « *"la vie telle qu'elle est", dans le Japon d'aujourd'hui avec une telle vérité et une telle chaleur humaine que ses héros deviennent nos "prochains" des gens que nous connaissons, des voisins dont nous avons partagé les plaisirs et les peines.* [4]»

Cette approche marque aussi le début d'une quête néo-réaliste, confortée par un certain succès au niveau de la fréquentation des films[5]. Leur visibilité encourage quelque peu la discussion sur la question de l'existence d'un courant néo-réaliste au Japon, et incite de ce fait certains critiques à rechercher les traces historiques qui pourraient justifier cette référence

[1] *Arts*, du 9 au 15 mars 1955. Repris dans *Le cinéma de la cruauté, op. cit.,* p. 203

[2] Une réalité historique quelque peu remise en question car, pour anecdote, le syndicat des enseignants japonais, ne fut pas satisfait du film, ne voyant qu'une simple allusion symbolique à la bombe atomique. C'est pourquoi, ils créent par la suite leur propre maison de production pour tourner un autre film : *Hiroshima*.

[3] « Existe-t-il un néoréalisme japonais », *Cahiers du cinéma*, n°28, novembre 1953, p. 7-19

[4] Georges Sadoul, « Sous les toits de Tokio », *Les Lettres Françaises*, n°547, du 17 au 24 décembre 1954, p. 6

[5] Les films sont programmés dans trois salles (Le Vendôme, le Studio de l'Etoile et au Panthéon) en l'espace de six semaines pour *Les enfants d'Hiroshima* et quatre pour *Okasan. Les enfants d'Hiroshima* et *Okasan* comptabilisent chacun 14 580 et 15 470 entrées.

cinématographique. Ainsi, pour Marcel Martin, il est évident qu'à travers la similitude des contextes d'après-guerre, le Japon, comme l'Italie, ont connu les mêmes revendications politiques et donc les mêmes volontés cinématographiques :

> « Après vingt ans de fascisme, le cinéma de ces deux pays a connu une frénésie créatrice due à la liberté retrouvée et qui explique la floraison néo-réaliste et les hautes qualités artistiques et humaines de l'un et de l'autre.[1]»

Ces films possèdent même un certain succès d'estime, au point que le référendum des dix meilleurs films japonais de 1952 comporte trois œuvres qui appartiennent au registre néo-réaliste : *Les enfants d'Hiroshima, L'Ecole de l'écho* et *Zone évacu*ée.

Toutefois si des similitudes existent (mêmes préoccupations, mêmes perturbations sociales consécutives à la guerre, même hantise du chômage, même obsession récurrente de la pauvreté,…), elles sont empruntes d'une spécificité culturelle distincte, qui déroge au courant italien. Aidé de son correspondant japonais M. Masayoshi Iwabushi, Georges Sadoul s'efforce de donner les preuves d'un courant néo-réaliste typiquement japonais, dont les origines seraient indépendantes de son homologue italien.

Pour commencer, si les films italiens néoréalistes sont exploités au Japon, notamment par l'intermédiaire des quotas de films étrangers légalement distribués, ils sont peu nombreux (surtout comparé aux films américains, français et anglais). Ce n'est donc pas à travers une inspiration directe et permanente que des cinéastes japonais ont pu s'imprégner de ce courant. Cette vérité établie, le constat devient plus évident, et la plupart des critiques sont au diapason en déclarant que les deux formes néo-réalistes sont culturellement éloignées. Si le dépouillement de la vie quotidienne japonaise, proche du documentaire, rejoint quelque part l'intensité émotionnelle et la pudeur des films italiens ; la mise en scène et surtout les scénarios nippons en disent plus et sans élever la voix. A ce titre, pour Georges Sadoul, le néo-réalisme japonais dépasse les plus grandes audaces du cinéma italien par la hardiesse de leurs sujets. Par exemple pour *Les enfants d'Hiroshima*, le scénario n'a pas de progression dramatique, pas d'effet formel ou sentimental. Tout l'art est ici dans l'extrême dépouillement, dans une expression de style classique, qui reste toujours en deçà de l'évènement[2]. Jean Nery arrive au même constat en déclarant que ce qui différencie les deux formes de néo-réalisme, c'est que dans les films japonais, il y a toujours comme une espèce de pudeur, de retenue, qui est moins permanente, moins manifeste dans les films italiens.[3] De la même manière Jacques Doniol-valcroze estime que « *le néo-réalisme italien est bien plus élaboré, concerté et* […]

[1] « 7 ans de films japonais à Paris », *Image et son*, n°118, janvier 1959, p. 6
[2] « Existe-t-il un néoréalisme japonais ? », *Cahiers du cinéma*, n°28, novembre 1953, p. 10
[3] *Cinéma*, n°6, juin-juillet 1955, p. 71-72

n'a jamais eu cette fraîcheur, cette naïveté adulte, cette réserve, cette pudeur résignée, ces continuels glissements d'une demi-teinte sur une autre demi-teinte. [1]»

A travers ces trois approches, la différence semble donc se trouver essentiellement dans une réserve et un dépouillement typiquement japonais. Les critiques renoncent alors de plus en plus à cette association italo-nippone. Ils concèdent la part de « réalisme » mais pas celle du « néo ». Jeander parle alors davantage d'une « école réaliste orientale [2]», et Georges Sadoul donne une définition très large du néo-réalisme japonais. Celui-ci étant capable d'être présent dans tous les films et de déteindre sur tous les genres, notamment dans les Jidai-Geki d'Akira Kurosawa et de Kenji Mizoguchi, où il existe une transposition de la réalité très « néo-réaliste ». En allant un peu plus loin, Donald Richie considère ces films comme des *Shomingeki* (connus aussi sous le nom de *Shoshomingeki*), c'est-à-dire des tragi-comédies réalisées à la fin de l'occupation américaine, qui mettent en scène les classes moyennes inférieures. C'est pourquoi, selon lui, l'objectif est différent des cinéastes étrangers qui s'alignent sur le même courant réaliste d'après-guerre. Si les Japonais commencent à redéfinir qui ils sont, à travers des productions plus « réalistes » et plus proches des petites gens, permettant ainsi au public de découvrir une image d'eux-mêmes, sans censure, sans exagération ni message militariste, ces films n'ont pas pour autant une portée « naturaliste » :

> « Au japon le but est ailleurs. Même si le réalisme en tant que style devint de plus en plus réaliste, le film après guerre était encore pensé comme une expérimentation présentée, que l'on contrôlait et qui ne se limitait pas simplement à ce qui se produisait fortuitement devant l'objectif de la caméra. Peut-être en raison du fait que le réalisme se sent mais ne s'interprète pas, les réalisateurs japonais se livrèrent à peu d'expériences naturalistes, et se mirent plutôt à la recherche de moyens d'infuser une signification plus profonde au réalisme.[3] »

Si cette référence au courant néo-réaliste est plusieurs fois contestée, elle n'en reste pas moins, dans les années 50, un moyen de rapprocher un cinéma, encore inconnu, d'une référence occidentale, afin de permettre une analyse et une critique plus concrètes et mieux fondées. C'est pourquoi les critiques trouvent également des similitudes entre l'école italienne et les films chinois et indiens présentés en France.

Lorsque la première délégation chinoise fait son apparition en juillet 1950 au festival de Karlovy-Vary, elle entraîne dans son sillage l'étonnement et l'incrédulité des spectateurs. Ces derniers découvrent l'existence d'un septième art chinois que certains critiques s'empressent

---

[1] Jacques Doniol-Valcroze, « la mère, je la vois… », *Cahiers du cinéma*, n°43, janvier 1955, p. 50-51
[2] *Cinéma*, n°6, juin-juillet 1955, p. 71-72
[3] Donald Richie*, Le cinéma japonais*, *op.cit.,* Ed. du Rocher, pp. 147-148

de rapprocher du courant néoréaliste. Georges Sadoul en est l'un des investigateurs. Il décrit alors l'ivresse procurée par de tels films :

> « Dans cette salle de crème fouettée, un soir de juillet 1950, six chinois en vareuse grise montèrent sur la scène pour nous parler longuement une langue gutturale et nasillarde. Nous avons applaudi poliment ce discours, dont le sens ne nous échappait pas moins que sa traduction en langue tchèque. Puis, les six chinois, souriant avec une courtoisie modeste, reçurent une pleine brassée de fleurs, offerte par des pionniers en cravate rouge. Ils quittèrent ensuite la scène, et la représentation commença […] quatre films [dont *Filles de Chine* et *L'éclatante lumière*] chinois mis en scène et plusieurs documentaires de long métrage furent présentés cette année-là au festival de Karlovy Vary. Nous avions commencé à les regarder avec l'attention polie qu'il faut réserver à des hôtes venus de très loin pour vous rencontrer. Mais bientôt cette attention devint enthousiasme. [1] »

Filles de Chine, est l'un des premiers films tournés après la révolution dans le studio du nord-est. Il a pour sujet la lutte et la mort en martyre de huit jeunes femmes volontaires de l'Armée unie anti-japonaise. Réalité de la guerre sur fond de serment fait au Parti, il représente surtout une révélation pour Georges Sadoul qui le qualifie de « véritable chef-d'œuvre ». A lui seul, précise-t-il, il suffirait à classer le jeune cinéma chinois au rang des plus grandes écoles nationales.[2] Admirant la pureté révolutionnaire, le lyrisme, la poésie, le dépouillement, le réalisme « néo » qui se dégage de la force d'interprétation des acteurs. Cette même année le festival met à l'honneur le film *La fille aux cheveux blancs.* Un mélodrame politique tiré d'une pièce inspirée d'événements réels[3]. Pour Georges Sadoul il existe en effet une véritable harmonie, une symbiose entre cet opéra filmé et la vie de tous les jours où, grâce à un jeu d'acteurs excellents, il n'y a jamais de rupture de ton. Autre film remarquable aux yeux de Georges Sadoul, *Héros et Héroïnes,* dont l'analyse sociale met en exergue un sens profond des valeurs chinoises.

Pour ouvrir une parenthèse, nous pouvons préciser que cet intérêt suscité par Georges Sadoul peut directement être rapproché de ses convictions politiques. A ce propos, il faut rappeler que l'historien et critique est une des figures intellectuelles françaises importantes du Parti Communiste. Membre actif depuis 1927, il a eu un rôle dans les mouvements de résistance communiste pendant la guerre. Par la suite il collabore à plusieurs publications communistes dont *Les Lettres Françaises* et *l'Ecran Français* avec des rubriques de cinéma. Il devient à ce

---

[1] Georges Sadoul, « Le cinéma chinois », *Cahiers du cinéma*, n°46, avril 1955

[2] Le film reçoit à ce titre le prix de « la lutte pour la liberté ». Georges Sadoul, « Révélation du cinéma chinois au festival tchécoslovaque de Karlovy-Vary », *Les Lettres Françaises*, 27 juillet 1950

[3] Le film est très célèbre en Chine, notamment pour sa partition musicale écrite par le compositeur Ma Ke, qui mêle musique traditionnelle et occidentale. C'est également un film qui a battu des records de fréquentation atteignant les 150 692 276 millions de spectateurs. Pendant la révolution culturelle le film fut interdit de projection. Marie-Claire Quiquemelle et Jean-Loup Passek, *Le cinéma chinois*, *op. cit*., p. 135

titre, selon Olivier Forlin, le promoteur des normes esthétiques prônées par le PCF en matière cinématographique, défendant le réalisme socialiste des films[1]. Un parti pris politique qui peut donc dans une certaine mesure intervenir dans l'amalgame entre qualité esthétique d'une œuvre et son substrat idéologique. Comme le reconnaîtra Antoine de Baecque, « *il s'est beaucoup trompé dans ses jugements, aveuglé qu'il était par des* a priori *politiques qui lui ont rendu invisible une bonne part du cinéma américain, ou trop visible le cinéma soviétique, ce qui l'a conduit à jouer tel cinéma contre tel autre, à privilégier systématiquement tels auteurs et tels films.*[2] » Néanmoins ce rapprochement n'est pas pour autant un substitut. Par exemple, pour *L'éclatante lumière* (Guanghui Canlan, 1951) de Ye Ming*,* diffusé la même année au festival de Karlovy - Vary, Georges Sadoul n'est pas sensible à ce film chinois qui est pourtant la vision d'une peinture de la vie quotidienne des ouvriers en Mandchourie.

Si la référence néo-réaliste paraît appropriée, comme pour le cinéma japonais, une spécificité historique typiquement chinoise semble éloigner la production d'une véritable influence italienne. A ce propos, Régis Bergeron écrit pour le film *Corbeaux et Moineaux* :

> « […] ce qui frappe le plus le spectateur occidental, c'est la facture néo-réaliste de ce film, un néo-réalisme avant la lettre dont l'émergence ne pouvait avoir aucun rapport avec les recherches parallèles des Italiens, étant donné les conditions de travail des cinéastes chinois, ce qui confère au film de Tchen Kiun-li, une originalité que l'on peut qualifier d'historique. [3]»

De son côté, le cinéma indien n'échappe pas à cette référence. Le film de Bimal Roy, *Deux hectares de terre*, est à ce titre bien placé pour répondre aux caractéristiques du courant italien[4]. Jerzy Toeplitz écrira quelques années plus tard : Le film a « *sans doute subi l'influence du néoréalisme italien et la critique occidentale avait, à juste titre, commencé à cette occasion à parler d'un néoréalisme indien, bien que les « deux hectares » ne fussent ni le premier film réaliste de Bimal Roy, ni le premier film indien à tendances sociales.* [5]» L'auteur termine son étude en cherchant encore une fois à démontrer des spécificités indiennes, mais sans en renier l'inspiration, trop évidente : *« Le film* Deux hectares de terre*, indien par excellence, démontre évidemment l'inspiration du cinéma italien d'après-guerre.* [6]» Ainsi, la référence au courant néo-réaliste sert surtout de repère, d'instrument de mesure pour évaluer la qualité et la portée « sociale » d'un film asiatique. Comme le précise

[1] Olivier Forlin, *Les intellectuels français et l'Italie (1945-1955) : Médiation culturelle, engagements et représentations*, L'Harmattan, Coll. La Librairie des Humanités, 2006, p. 55
[2] Antoine de Baecque, *La cinéphilie: Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944 – 1968*, *op. cit.,* p. 72
[3] Régis Bergeron, *Le cinéma chinois 1905-1949, op. cit.,* p. 204
[4] Rappelons que le film est présenté au festival de Venise en 1953, récompensé l'année suivante d'un prix international au festival de Cannes et d'un prix pour le progrès social au festival de Karlovy Vary.
[5] « Les films indiens et les publics occidentaux », dossier de l'Unesco, *op. cit.,* p. 20
[6] *Ibid*., p. 20

Georges Sadoul, cette comparaison permet d'aider les lecteurs à se situer parmi l'énumération et l'analyse des films qu'il présente[1]. Sur le même principe, mais dans un autre registre, en 1957, un film lance le débat sur les corrélations existantes entre un type de production japonaise et un courant cinématographique de l'époque : le cinéma révolutionnaire.

La Russie et son cinéma révolutionnaire

Récompensé au festival de Karvoly Vary d'un prix de la mise en scène, le film de So Yamamura, *Les bateaux de l'enfer*, pose la question de l'existence d'un cinéma révolutionnaire japonais. Décrivant une révolte meurtrière des pêcheurs de crabes située sur un bateau-usine dans le Pacifique nord au début de l'ère Showa (1926-1989), le film est présenté alors par Louis Seguin comme « *le plus beau film de révolte qui ait été fait depuis presque trente ans.* [2]» Ainsi, lorsque celui-ci obtient enfin, après de long mois d'attente un visa d'entrée en France, il est réservé aux adultes et diffusé dans une salle parisienne avec quelques sous-titres. Les critiques sont alors troublés par les similitudes qui existent avec *Le cuirassé Potemkine* (1925) de Sergueï Eisenstein. Si 28 ans séparent la réalisation des deux productions, il paraît incontestable que le film japonais appartient au courant soviétique, à la fois engagé et révolutionnaire.[3] Pour André Bazin le parallèle avec le Potemkine fait en quelque sorte office de référence absolue[4]. Néanmoins, comme le souligne ce dernier, la comparaison semble surtout s'imposer à la fin du film, car le reste diffère radicalement du style d'Eisenstein, notamment par le caractère individuel et typiquement japonais du scénario et de la mise en scène. Et c'est justement cette appropriation qui va de nouveau scinder la critique en deux. Avec d'un côté, ceux qui comme Georges Sadoul et Jean de Baroncelli, voient dans cette spécificité nippone, un film qui représente un sommet du style prolétarien[5]. De l'autre, ceux qui comme André Bazin, considèrent cette mise en scène peu inventive, atténuant considérablement la portée et la qualité cinématographique du film. C'est ainsi qu'au sein des *Cahiers du cinéma*, Pierre Braunberger, Jacques Rivette, Eric Rohmer et François Truffaut, ne lui concèdent qu'un « point », alors que Georges Sadoul et Jean de Baroncelli, lui attribuent trois étoiles.

Quelques années plus tard, un autre film japonais adapte un roman prolétarien d'avant-guerre : *Quartier sans soleil*, du cinéaste Satsuo Yamamoto. Souvent projeté dans des ciné-clubs, il est

[1] « Le cinéma chinois », *Cahiers du cinéma*, n°47, mai 1955, p. 53
[2] « Le cinéma japonais », *Cinéma*, n°6, juin-juillet 1955, p. 59
[3] Marcel Ranchal, « Les bateaux de l'enfer », *Positif*, n°22, mars 1957, p. 35-37
[4] « Les crabes de la colère », *Cahiers du cinéma*, n°69, mars 1957, p. 50-51
[5] Georges Sadoul, « Grandeur du cinéma japonais », *Les Lettres Françaises*, n°659, du 21 au 27 février 1957, p. 6 et Jean de Baroncelli, « Kanikosen », *Le Monde*, n°3759, 22 février 1957, p. 8

enfin programmé en exclusivité au cinéma le Floride, en avril 1961. Cette fiction adaptée de Sunao Tokunaga (traduite et publiée en France en 1934), dénonce à travers une grève les traitements inhumains subis par les ouvriers dans des conserveries. Un roman symbole de la littérature prolétarienne, écrit au moment de la crise de 1929, de la montée du nationalisme japonais, et du choc de la révolution russe. Le film permet surtout de conforter les critiques dans la découverte tardive d'une production nippone « engagée » et indépendante, issue d'un mouvement appelé, *Prokino,* créé en février 1929 et en activité jusqu'en mars 1934. Satsuo Yamamoto s'inscrit dans la lignée de cette ligue japonaise du cinéma prolétarien, soutenue par des organisations ouvrières qui, en même temps que la France, ont mis en place un cinéma « révolutionnaire ». Cette fois les critiques sont unanimes et dithyrambiques, faisant l'éloge d'un film incontournable, inédit, qu'aucun cinéphile cultivé ne peut se dispenser de connaître. La découverte de ces deux films, permet ainsi de trouver des références inhérentes au cinéma révolutionnaire russe, d'autant plus qu'ils appartiennent à la « Société du Cinéma Moderne »[1]. Si ce courant cinématographique est peu représenté, et donc peu discuté, il en sera autrement avec les films asiatiques qui vont trouver un écho avec la sacro-sainte Nouvelle Vague française.

La France et sa Nouvelle Vague

Un troisième courant, que nous développerons plus largement dans la partie suivante, est également sollicité : la Nouvelle-Vague française. A cette époque, trois cinéastes peuvent s'inscrire, de manière plus ou moins évidente et réussie, dans ce courant cinématographique. Se frotter ainsi à ce qui est devenu une spécificité française, née et définie par les critiques français eux-mêmes, n'est pas toujours apprécié. Par exemple, alors que le film de Kon Ichikawa, *L'étrange obsession,* connaît en 1960 les honneurs cannois puis américains (en recevant le prix du jury et celui du meilleur film étranger au Golden Globes), les critiques parlent plutôt, de manière presque unanime, d'un film grotesque, assommant, médiocre et ennuyeux… accusant alors celui-ci de s'inspirer des films de la Nouvelle Vague sans réussir à révéler l'essence même de ce courant : « *Ce Kon Ichikawa de malheur a dû voir les films de la nouvelle-vague* […] *car il n'hésite pas à leur emprunter des astuces de la mise en scène qui ici tombent à plat*. [2]»

[1] Cette société est fondée en 1950 par Michio Yamamoto, Kaneto Shindo, Kozaburo Yoshimura, Tadashi Imai,… suite à un mouvement syndical à la Toho qui se termina par un licenciement massif appelé la « purge rouge ».

[2] Jean Domarchi, « Japon, etc. » *Cahiers du cinéma*, n°108, juin 1960, p. 34-35

A l'inverse, deux autres films réussissent à retranscrire l'esprit et la qualité de la Nouvelle Vague. Les *Passions juvéniles* de Ko Nakahira est, à en croire François Truffaut, directement inspiré du film de Roger Vadim *Et dieu créa la femme* (1956). Le cinéaste japonais arrive ainsi parfaitement à refléter cette jeunesse de l'après-guerre, libérée des chaînons de certaines valeurs traditionnelles et d'une occupation américaine, et qui commence tout juste à trouver une nouvelle forme artistique pour s'exprimer. François Truffaut fait ainsi l'apologie de ce que lui même défend dans ses écrits et ses films. De même pour *Blousons noirs* de Susumu Hani - rebaptisé plus tard *Les mauvais garçons* et présenté à la cinémathèque en 1960 – le film semble faire directement référence aux œuvres de la Nouvelle Vague française. Marcel Martin va jusqu'à titrer son article : « Quand la Nouvelle Vague japonaise nous révèle ses blousons noirs ». Il identifie alors un certain nombre de points communs : le film est tourné en postsynchronisation en six semaines, caméra à l'épaule, selon une mise en scène dans le style de *A bout de souffle*, avec des acteurs non professionnels, laissant une grande place à l'improvisation…[1]

Ces points de comparaisons poussent inévitablement les critiques à se demander s'il existe une Nouvelle Vague japonaise, si elle a été créée avant ou après la française, et si elle lui est « supérieure ». C'est ce dernier point que valorise François Truffaut en faisant de *Passions juvéniles,* un film où la supériorité du cinéaste Ko Nakahira sur celle de Roger Vadim paraît évidente à tout point de vue (que ce soit au niveau du scénario, de la mise en scène et de l'interprétation). Cette fois, plus qu'une influence, l'élève semble avoir dépassé le maître : *«Vadim est battu sur son propre terrain, car Nakahira, le réalisateur, n'a aucun effort à accomplir pour que nous sympathisions en toutes circonstances avec ses personnages.*[2]*»*

Quant à savoir qui a copié qui, comme nous le verrons plus tard, les Nouvelles Vagues françaises et japonaises sont apparues dans le même laps de temps. C'est pourquoi, plus que de rechercher une légitimité ou une pertinence réelle dans ces références cinématographiques, ce qui nous intéresse le plus c'est de cerner l'intérêt de ces comparaisons et ce qu'elles peuvent susciter chez les critiques.

[1] « Quand la nouvelle vague japonaise nous révèle ses blousons noirs », *Les Lettres Françaises*, n°852, du 1 au 7 décembre 1960, p. 9

[2] « Si jeunes et des Japonais », *Cahiers du cinéma*, n°83, mai 1958, p. 53-56

3.1.5 Réflexion sur une forme d'« occidentalisation » des films asiatiques

Cette recherche de filiation avec des courants cinématographiques ou des auteurs occidentaux est loin d'être anodine. Qu'elle soit prouvée ou non, celle-ci se révèle nécessaire, et en ce sens justifiée. Référer et comparer un style de mise en scène, entre un cinéaste japonais et français (ou italien, américain,…), revient - même si cet exercice cinéphilique est très pratiqué par les critiques quelle que soit la nationalité du film - à démystifier ce que l'on ne comprend pas, et déconstruire en même temps l'aspect inédit et inconnu du cinéma asiatique. Ainsi afin de mieux situer les œuvres, les rendre plus accessibles et favoriser une plus grande identification, les critiques appliquent leur jugement de valeur en fonction d'un modèle cinématographique en vigueur en France.

En ce sens *Rashomon* est le symbole incontestable d'une double appartenance entre le cinéma occidental et oriental. Le film appartient à un style à la fois traditionnel et moderne, à la fois japonais et occidental, qui oscille entre le théâtre Nô et l'opéra de Ravel (*Le Boléro*). L'alchimie est d'autant plus sollicitée que cette maîtrise technique n'est pas sans rappeler celle exploitée en Occident. Comme l'explique André Bazin, le film jette le spectateur dans un univers esthétique absolument oriental, obtenu par le truchement d'une technique cinématographique qui suppose une solide, mais déjà ancienne, assimilation de toute l'évolution du cinéma occidental[1]. Noël Burch fait de même en situant le film parmi les productions dont l'esthétisation répond à des matériaux traditionnels tout en étant compatible avec les codes de l'Occident :

> « […] les films de Kurosawa sont originaux, au sens occidental du terme, et si son originalité est dans une certaine mesure comparable à celle, spécifique, des maîtres occidentaux, il faut souligner que son élaboration des codes occidentaux témoigne d'une sensibilité spécifiquement japonaise.[2]»

Il existe donc une connexion, une osmose entre les deux cultures : Le film appartient à la fois à un univers oriental, pour son récit et sa structure, et à un univers occidental, pour ses ressources expressives et techniques. Le cinéaste Akira Kurosawa réussit ainsi à utiliser des codes cinématographiques connus et assimilés en Occident, tout en imposant des spécificités culturelles nippones comme l'éthique, la psychologie des personnages, l'action et l'interprétation dans la structure du récit. On assiste alors a une interculturalité entre l'image (orientale) et la mise en image (occidentale). En partant de ce constat, les critiques

[1] *L'observateur*, 24 avril 1952. Repris dans *Le cinéma de la cruauté*, *op. cit.,* p. 211
[2] Burch Noël, *Pour un observateur lointain*, *op. cit.,* p. 302

s'interrogent sur une éventuelle « occidentalisation » du cinéma japonais. Ils cherchent à savoir comment cette mutation a pu se traduire. Cette démarche investigatrice finit par favoriser, ou desservir, le film *Rashomon,* selon qu'ils le considèrent ou non comme une pâle imitation du système occidental.

Par exemple, pour les pays anglo-saxons, et plus particulièrement les Etats-Unis, cette influence occidentale est à l'origine d'une bonne appréciation de la part des professionnels du cinéma. D'autant que les Américains sont conscients qu'après la guerre, ils ont rigoureusement contrôlé toute l'industrie cinématographique japonaise, grâce à un comité de censure qui ne fut supprimé qu'en 1952, c'est à dire deux ans après la réalisation de *Rashomon*. Ils ont donc pu à loisir imposer leurs règles aussi bien méthodiques, qu'idéologiques, que moralisatrices,… ainsi que leurs films[1]. Cette présence participe à l'émergence d'un nouveau cinéma, dont *Rashomon,* selon les Américains, fait figure d'exemple. A leurs yeux, la qualité intrinsèque du film n'est en effet que le fruit de leurs propres efforts. Cet état d'esprit pourrait alors expliquer en partie, le succès de ce film outre-manche. Le film reçoit en 1951 le prix du National Board of Review[2] et l'Oscar pour le meilleur film étranger de l'année 1952. *Rashomon* est également considéré par le Conseil d'établissement comme le meilleur film étranger et le plus remarquable sorti aux Etats-Unis cette année là. Ce triomphe finit par inciter la R.K.O. (Radio Keith Orpheum) à acheter les droits de distribution. L'Angleterre ne rompt pas avec cette « sucess story » et le film connaît le même succès d'estime. Il est nominé en 1953 dans la catégorie du meilleur film étranger au BAFTA Film Award[3].

Néanmoins, miser ainsi toute la qualité du film sur une influence occidentale, s'en réjouir et admirer le film pour cette même raison, revient surtout à flatter la part d'orgueil et de chauvinisme, ancrée chez le spectateur anglophone. Celui-ci est alors persuadé que sa technique est supérieure et de meilleure qualité. On peut en effet y voir la continuité, ou la résurgence, d'un point de vue américano et européocentrique, qui, comme leur nom l'indique, place ces continents dans un centre optimum, surplombant les autres civilisations en tout point, et notamment celui qui consiste à faire du cinéma. C'est en ce sens que cette approche est, dans le même temps, remise en question par quelques spécialistes américains du cinéma japonais. En effet, selon Noël Burch, la S.C.A.P. (les autorités de l'occupation « alliée »)

[1] La politique du moment était alors de mettre à profit les techniques américaines en évitant tout ce qui était trop identifiable comme étant d'origine japonaise. Cette présence territoriale favorisa également la distribution de films étrangers et principalement américains, tels que *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942). Ainsi, entre 1945 et 1950, ce sont 496 films occidentaux qui seront importés dont 357 américains, 60 français et 57 anglais.

[2] Depuis 1929, le NBR décerne chaque année le NBR Award qui récompense les meilleurs films et acteurs.

[3] British Academy of Film and Television Arts Awards

n'adressa jamais de directives à l'industrie cinématographique concernant « le langage démocratique des films », bien que la substance diégétique manifeste de ceux-ci ait naturellement été soumise à une censure stricte[1]. C'est pourquoi, comme l'explique Curtis Harrington, l'ingérence des Américains au Japon tourne surtout en leur faveur :

> « Les Américains sont toujours prêts à admettre, par snobisme, l'excellence d'un film français, ou anglais ou même suédois. Mais lorsqu'un pays comme le Japon, pays oriental dont les façons et les coutumes choquent souvent l'Américain, qui les trouve primitives et arriérées, produit un film qui, techniquement et artistiquement, égale ou peut-être surpasse ce qu'Hollywood se soit montré capable de produire de meilleur, le critique américain, surpris, se sent touché, et cherche des explications faciles dans quelque influence extérieure. Pour lui, *Rashomon* est un film japonais d'après-guerre, c'est donc l'assistance et la supervision de l'occupant américain qui a permis ce résultat.[2] »

De plus, axer uniquement l'influence du film sur le modèle Hollywoodien, c'est faire abstraction de la distribution des films européens, notamment ceux appartenant au néoréalisme italien (*Le voleur de bicyclette* de De Sica), à l'expressionnisme et à l'avant-garde française. Par exemple, comme le précisera Georges Sadoul par la suite, les films de René Clair ont un immense succès au Japon. Ils sont notamment admirés et cités en modèle auprès d'Akira Kurosawa lui-même. Dans son autobiographie, celui-ci raconte que pour réaliser son film *Rashomon*, il recherchait une certaine beauté originelle présente dans les films des années 20, notamment ceux de l'avant-garde française :

> « Depuis l'avènement des films parlants dans les années 30, je sentais que nous avions perdu et oublié ce qui rendait si merveilleux les vieux films muets. Conscient de cette perte esthétique…, je sentais le besoin de revenir aux origines du cinéma et de retrouver cette beauté particulière… En particulier, j'étais convaincu qu'il y avait quelque chose à apprendre dans la façon dont étaient faits les films d'avant-garde français des années 20. [3]»

Cette recherche pourrait être à l'origine de l'attrait constaté chez les critiques français. Mais dans cette éventualité, celle-ci demeure « inconsciente ». Si ces derniers reconnaissent et apprécient une certaine valeur d'inspiration occidentale, aucun d'entre eux ne semble faire le rapprochement avec cette influence française.

---

[1] Par exemple, la censure exigea l'addition de scènes de baiser ; et surtout une interdiction sévère des films d'époque (considérés comme des véhicules de la « pensée féodale »). *Pour un observateur lointain*, *op. cit.,* p. 277

[2] Curtis Harrington, « Rashomon et le cinéma japonais », *Cahiers du cinéma*, n°12, mai 1952, p. 54

[3] Une remarque de l'auteur nous précise également que c'est en voyant de film d'Abel Gance, *La roue*, qu'Akira Kurosawa décida de faire du cinéma. *Comme une autobiographie*, *op. cit.,* p. 204

Ces divers témoignages apportent la preuve que si l'originalité des films est, dans une certaine mesure comparable à celle spécifique des Occidentaux, il ne faut pas pour autant nier la présence d'une sensibilité et d'un savoir-faire spécifiquement japonais. C'est cela que le cinéaste Keisuke Kinoshita, de passage à Paris en 1952, tente de faire reconnaître aux journalistes. S'il admet l'existence d'une certaine influence occidentale dans les sujets et les genres filmiques, il insiste sur le fait que dans les autres domaines, et notamment la réalisation, le septième art nippon a su garder son cadre et son esprit typiquement japonais[1]. La revendication permet de remettre en cause cette forme de « nombrilisme » occidental, qui part du principe que toutes les similitudes, techniques et artistiques, sont le signe d'une « contrefaçon » volontaire. Pourtant, lorsque les critiques parlent d'occidentalisation, voire d'européanisation, ils se gardent bien de préciser les limites qui existent entre le 7ème art de l'Est et celui de l'Ouest. Quand bien même ces frontières existeraient, elles ne représentent pas la preuve d'une quelconque influence ou de l'ébauche d'un plagiat. Comme beaucoup de spécialistes le préciseront par la suite, depuis sa création le cinéma japonais a su concevoir ses propres codes cinématographiques pour atteindre une maîtrise au moins équivalente à celle des Occidentaux.

C'est pourquoi, étudier et déceler les traces d'une influence occidentale, revient quelque part à conforter le langage de ce cinéma au détriment de celui qui a été élaboré en Asie. Ce dernier serait alors incapable d'égaler ou de posséder sa propre altérité cinématographique. En ce sens, l'influence occidentale est, dans bien des cas, la marque d'un ajournement de la qualité filmique. A propos du film *La pierre philosophale,* François Truffaut fait remarquer que Satyajit Ray réussit *« à dépasser en banalité, en platitude et en pauvreté d'invention la plus minable comédie anglaise* […] *Aucune fantaisie donc dans ce film, rien que la sécheresse d'un cinéaste indien contaminé par la tentation de l'Occident. Pouah* !» [2] La marque d'une occidentalisation est ainsi souvent décriée par ceux que Luc Moullet définit comme les « puristes », c'est-à-dire des rigoristes du cinéma dont la réceptivité est altérée par un manque de compréhension à force d'ésotérisme local. Ces derniers en viennent à dévaloriser et accuser les cinéastes asiatiques de s'inspirer et de se renouveler au contact de l'Occident[3]. Ainsi rares sont ceux qui admettent que ces productions aient pu développer leurs propres courants cinématographiques. Comme nous l'avons vu, si des similitudes existent, elles sont

[1] « Etudes sur quelques films… *Rashomon* », *Cinéma*, n°6, juin-juillet 1955, p. 54
[2] François Truffaut, « La pierre philosophale », *Cahiers du cinéma*, n°84, juin 1958, p. 32
[3] « Les contes de la lune vague », *Cahiers du cinéma*, n°95, mai 1959, p. 26

inévitablement le résultat d'une transposition. Ce qui revient au final à dénigrer une interculturalité cinématographique entre l'Orient et l'Occident.

D'autre part, la recherche de filiation avec le cinéma occidental est un instrument de mesure efficace pour juger de la valeur d'un film asiatique. En fonction des références auxquelles il se rapporte, le film est plus ou moins bien considéré. Par exemple, pour parler du film japonais *Takoubokou*, Maurice Bardèche et Robert Brasillach cherchent des correspondances avec les films américains et russes :

> « Fort tolstoïsant d'inspiration, il nous racontait la vie d'un écrivain japonais en même temps instituteur, et c'était un curieux symbole de la position du cinéma dans ce pays : car l'abus des dialogues et des chansons venait directement de l'Amérique, alors que l'attention aux visages d'enfants, aux paysages d'ailleurs un peu trop gracieux, un peu trop jolis, venait sans doute de Russes. Œuvre lente mais charmante, *Takoubokou* manquait surtout d'originalité, de fermeté, comme s'il s'agissait d'un produit d'imitation extrêmement réussi plutôt que d'une création véritable, et géographiquement intermédiaire, comme le Japon lui-même, entre les Etats-Unis et les Soviets.[1] »

Ainsi, les auteurs ne cherchent pas forcément les preuves d'une certaine qualité cinématographique japonaise, mais plutôt des similitudes techniques avec leurs propres œuvres pour pouvoir juger de sa valeur. De même, pour décrire la qualité des films d'Akira Kurosawa, Jacques Rivette compare ces derniers aux films d'Autant-Lara et de Rossellini :

> « […] passant des classiques européens « courageux » avec la mièvrerie hargneuse et solennelle d'un Autant-Lara ; que l'on compare par ailleurs ses films-sabres aux films historiques de Mizoguchi, où l'on chercherait en vain le moindre duel, ou le plus menu grognement […], et où une présence aiguë du passé est obtenue par des moyens d'une simplicité déconcertante et quasi-rossellinienne. [2]»

Les références autorisent une analyse plus concrète, mieux fondée, et permettent une plus grande identification pour le spectateur. Ce système de références peut même servir à « doper » et à encourager l'intérêt porté au cinéma asiatique. En ce sens, reconnaître des corrélations entre le courant italien, russe ou français, et des films asiatiques, sont autant de preuves de la qualité d'un film et de son cinéaste. A ce niveau, nous pouvons avancer l'idée que le contexte cinéphilique incite et favorise cette recherche de références, car plus les connexions semblent possibles, plus l'intérêt pour le cinéma asiatique semble grandissant. Les critiques retrouvent ce qu'ils défendent au nom de la qualité cinématographique. On peut alors penser que si la plupart des films avaient été désignés comme appartenant à une branche plus « classique », « académique », « littéraire », ou « populaire »,… le cinéma asiatique

[1] Maurice Bardèche et Robert Brasillach, *Histoire du cinéma*, Tome II. Librairie générale française. Les sept couleurs, Paris, 1964, p. 395

[2] Jacques Rivette, « Mizoguchi vu d'ici », *Cahiers du cinéma*, n°81, mars 1958, p. 29

aurait sans doute été relégué dans les interstices des dernières pages des revues, dans la rubrique « sorties de la semaine » (au même titre, comme nous le verrons plus tard, que les films hongkongais).

De plus, la quête d'une filiation occidentale a également l'avantage de renouveler le regard porté sur un courant cinématographique. Par leur appartenance culturelle, les films asiatiques possèdent un caractère inédit qui permet aux critiques d'observer une nouvelle ouverture. En cela, ils créent un nouveau sens de l'espace, du temps, de l'harmonie, de l'architecture, du rythme, de la couleur, du récit… et de la mise en scène :

> « Après s'être régalés de cinéma américain dans l'immédiat après-guerre puis de néo-réalisme italien, lassés d'un cinéma français où Cayatte, Delannoy, Clouzot et carné faisaient la loi, ils se sont abandonnés au charme de Mizoguchi. Ce charme, c'était la découverte du plan séquence, du rythme lent, du regard contemplatif posé sur les êtres et les choses. [1]»

En conclusion, que ce soit à travers la résurgence de références occidentales ou par la consécration de films d'auteurs, ces quêtes permettent de servir de refuge pour combler des lacunes d'interprétations et de jugements de valeur. En ce sens, cela donne l'occasion de parler, débattre, s'interroger… sur ces œuvres, apportant ainsi la preuve que ces dernières sont mesurables aux productions occidentales. Lorsqu'une comparaison devient possible, une valorisation est également envisageable. D'autre part ces rapprochements prouvent également que les jugements qualitatifs des critiques se trouvent fragilisés et altérés par des facteurs cinématographiques extérieurs au schéma « classique ». C'est en cela que le sentiment exotique va avoir un rôle à jouer dans l'appréciation des films. Moins avouable, car moins « professionnel », le caractère exotique n'en reste pas moins un facteur déterminant dans l'évaluation d'une œuvre asiatique.

[1] Janick Arbois-Chartier, *Télérama,* n°1495, 6 septembre 1978

3.2 L'identification du sentiment exotique au cinéma

Pour décrire les films asiatiques, les critiques parlent beaucoup d'exotisme. Cette sensation, relativement nouvelle à l'égard des productions cinématographiques, devient très vite une des préoccupations majeures dans la réception des films asiatiques. Toujours mentionnée, débattue, étudiée, jugée…, personne n'ignore, ou ne peut ignorer, que cette perception joue un rôle plus ou moins important dans l'approche et la compréhension de ces films. Sorte de dénominateur commun du cinéma asiatique (nous reviendrons plus tard sur cette notion), l'exotisme donne une dimension supplémentaire au film, au sens où Victor Segalen le définit :

> « L'exotisme ne consiste jamais à rejeter ses origines, à aspirer à un autre univers culturel que l'on idéalise, mais vise au contraire à maintenir une sorte de distance absolue entre soi-même et l'autre, à savourer d'un point de vue sensuel, comme d'un point de vue intellectuel, cette sorte de va-et-vient indispensable entre sa propre spécificité et la particularité de l'autre. [1]»

C'est cette « distance absolue » et ce « va-et-vient » entre deux spécificités culturelles, qui sont souvent mis en valeur dans la réception critique ; notamment à travers la résurgence d'un champ lexical orientalisé qui a tendance à instaurer une distance et une étrangeté supplémentaires. Certaines expressions rappellent les principaux poncifs et les lieux communs liés à l'Orient. Pour preuve, l'utilisation fréquente de certains termes qui sont régulièrement associés aux films afin de les stigmatiser : « Thé », « cerisiers », « nippon », « Soleil Levant »,… mais aussi l'expression « tatamisé », qui fait référence au revêtement de sol traditionnel des habitations, ou désigne encore tout Occidental qui s'est plié aux coutumes japonaises[2]. Autres idées préconçues, celles désignant la femme asiatique. Outre l'utilisation excessive du mot « Geisha », les références à Pierre Loti sont également inévitables : de « Chrysanthèmes » à « Madame Butterfly » ou « Madame Prune », le nom des héroïnes est ainsi régulièrement omis, et remplacé par ces désignations. Si l'élocution en est facilité, c'est surtout pour accentuer davantage cette image orientalisée et fantasmée. Ainsi au festival de Cannes, c'est en paradant en kimono que les Japonaises sont le plus souvent appréciées et admirées : « *Les vedettes les plus remarquées furent les actrices japonaises, vivants chrysanthèmes dans un bouquet de roses*[3] ». Par contre nous pouvons constater que le terme

---

[1] Gilles Manceron, *Victor Segalen. Essai sur l'exotisme*, Le livre de poche, Paris, 1986, p. 13

[2] « *Mais cet homme a été conquis par le style de vie oriental. Rien de ce qui est européen ne l'intéresse plus. Il est devenu ce qu'on appelle un « tatamisé » c'est à dire un européen gagné par la civilisation des tatamis (nattes*) […] » *Cinémonde*, n°1496, 9 avril 1963

[3] *Cinémonde,* n°1136, 17 mai 1956, p.6

« indigène » a disparu. Cité dans les années 30 pour désigner les productions asiatiques, les critiques semblent en avoir définitivement abandonné l'usage[1].

Toutefois, ce champ lexical est surtout utilisé au début des années 50, et presque essentiellement par la revue *Cinémonde*. C'est pourquoi la différence culturelle est plus manifeste à travers la prégnance d'un certain nombre de traits caractéristiques. Les critiques repèrent des signes propres au cinéma asiatique qu'ils comparent et opposent au modèle occidental, selon des lieux communs issu de l'image que les Français se font de l'Asie. Le spectateur contaminé par cette fièvre de l'étrange, ne voit souvent dans ces films venus d'Orient, qu'un amalgame de signes liés à la différence. Se constitue alors, un véritable « empire » de signes, de signatures, d'empreints culturels facilement reconnaissables qui peuvent être à la fois visuels, auditifs, émotionnels, interprétatifs, analytiques…. En d'autres termes, ces signes sont perçus et connotés comme appartenant moins à l'Asie et au cinéma qu'à l'objet « cinéma asiatique ». C'est pourquoi nous les désignerons sous l'expression « asianeries » cinématographiques. Non pas au sens péjoratif, qui pourrait considérer ces manifestations comme le processus d'un sentiment « supérieur » de la part des critiques ; mais plutôt dans le sens qui désigne tout ce qui se situe en dehors de la norme culturelle en vigueur de la société de référence, et qui est facilement et rapidement identifiable. Regroupant tout ce qui paraît d'aspect typique, traditionnel, curieux, attrayant,… toutes descriptions qui évoquent les caractéristiques d'une époque, d'un pays, d'un cinéma. C'est aussi la surface de ce que l'on voit, et accessoirement ce qui leurre, ce qui est « artificiel ». C'est enfin quelque chose qui a une vocation « déréalisante », considérée comme la vraie altérité, et qui entraîne une représentation unique de l'autre, basée sur de simples apparences. Les « asianeries » sont alors plus précisément formulées et ressenties chez le spectateur, à partir du moment où, à travers la récurrence de signes culturels et d'un langage cinématographique inconnu, un décalage, une distance, une altérité s'installent.

En se référant à la réception du cinéma asiatique, notre objectif principal est donc de démontrer où se situe l'exotisme à travers la désignation des signes qui constituent ce sentiment. Il s'agit, sans en faire une liste exhaustive, d'en relever les plus répandus, ceux qui sont devenus indissociables des films asiatiques. L'analyse permettra de déterminer quelles sont ces « asianeries » cinématographiques, et par la suite, de rapprocher ces signes d'une éventuelle approche contextuelle, afin de savoir comment ces derniers se sont intégrés dans la

[1] En 1930, à propos de la production japonaise, Bertrand Anthony parle de films « indigènes » et, du fait, d'une impossibilité d'exportation pour ces films. « Notes sur le cinéma japonais », *Image et son – La revue du cinéma*, n°9, avril 1930, p. 53

perception des critiques. Enfin, il sera intéressant de comprendre comment ce décalage interculturel, va jouer un rôle déterminant dans la curiosité attractive et dépaysante de ces signes.

3.2.1 Récurrence de quelques « asianeries » cinématographiques

Chaque pays d'Asie suscite des mots, des images, des mythes *ad hoc*, des items récurrents, des lieux communs, des clichés, des stéréotypes culturels, qui participent à sa connaissance, sa fascination, sa compréhension, son interprétation… mais aussi sa standardisation. Pour reprendre la définition que Jean-Marc Moura donne aux *stéréotypes exotiques*, ces derniers désignent une association figée d'une communauté étrangère et d'un ensemble de traits simples qui organisent le texte exotique.

> « Réduisant les mondes lointains par schématisation et généralisation, ils permettent la création, ou plutôt la fabrication, d'un monde à la fois dépaysant et connu, reposant sur le principe d'une distance mimée, artificielle, qui renvoie à une série familière de conventions. [1]»

Pour notre étude, il s'agit de comprendre comment les critiques se servent de certains stéréotypes exotiques pour comprendre et analyser les films. En d'autres termes, quels sont les lieux communs, clichés, stéréotypes les plus fréquemment utilisés pour appréhender les cinémas d'Asie. Des termes que nous regrouperons sous la désignation « asianerie ». Il est évidemment impossible et inutile de répertorier l'ensemble des « asianeries » qui composent les films venant d'Asie. Mais il paraît toutefois indispensable de citer et d'étudier les plus répandus, ceux qui ont provoqué, par leurs caractéristiques, une certaine curiosité et un attrait spectatoriel. Il s'agit ici de repérer les « asianeries » qui ont été les plus plébiscitées par les critiques.

Précisons tout de suite, que ce chassé croisé culturel ne consiste pas à relever les indénombrables détails « épidermiques » - comme les appelle Jacques Zimmer [2]- c'est-à-dire tout ce qui appartient à l'ensemble des caractéristiques culturelles du pays. A l'image d'un ensemble de gestuelles, d'objets, de décors, de mœurs… dont les différences sont indénombrables : la manière de manger avec des baguettes, de s'accroupir, de saluer en

[1] *Lire l'exotisme*, *ibid*,, p. 104
[2] « Passions juvéniles », *Image et Son*, n°176-177, septembre 1964, p. 75

faisant des courbettes et des génuflexions[1], de chausser des geta, de s'habiller avec un kimono, de dormir sur un futon que l'on déplie chaque soir, de poser sa tête sur un « oreiller » de bois, de se coiffer de manière traditionnelle (en se rasant le dessus de la tête, tout en ramenant sur le front une mèche solidement gominée pour les hommes, ou en réalisant un chignon élégamment roulé et placé très haut pour les femmes), de parler, d'écrire, de prier, de danser, de jouer, de peindre,… en un mot, de vivre. Evidemment la liste est inexhaustible et sans fin. C'est ce que Jacques Demorgon désigne comme « l'exotique quotidien des cultures ».

> « Il n'y a pas de limites à l'océan indéfini des particularités culturelles. On comprend donc que la liste des particularités, relevant d'une même culture puisse être sans cesse accrue, sans pour autant qu'elle puise nous donner la véritable signification d'ensemble de cette culture, c'est-à-dire le sens profond de sa singularité. Cet océan de particularités est tout à fait réel mais il contribue à fausser la compréhension des cultures. En effet, on souligne leur aspect de codage arbitraire et on délaisse leur aspect de processus adaptif.[2] »

En cela, la présence de ces objets, décors et autres détails *épidermiques*, devient, une fois présente derrière la caméra, un répertoire de symboles qu'il paraît nécessaire de comprendre pour pouvoir appréhender les films. Pourtant une telle approche est trop fastidieuse et surtout en dehors des compétences des critiques. A l'époque le couple Giuglaris est le seul à tenter de dépeindre un certain nombre de conventions que les Japonais connaissent depuis des milliers d'années[3]. D'où l'importance de ne pas s'intéresser à relever toutes ces particularités, qui sont autant de cellules culturelles dont la véritable et profonde signification échappe à une très grande majorité de Français. Ce qui nous intéresse dans notre étude, c'est comment ces asianeries culturelles, contribuent à agrémenter et renforcer les allures de l'étrange, mais aussi comment réduire et schématiser la réception des films en un texte exotique.

---

[1] Ces fameuses courbettes à répétition, qui vont parfois jusqu'à l'écrasement au sol devant un individu, semblent bien excessives pour les Français. Un comportement qui est, comme l'explique Roland Barthes, une question de culture : « *Le salut peut être ici soustrait à toute humiliation ou à toute vanité, parce qu'à la lettre il ne salue personne; il n'est pas le signe d'une communication, surveillée, condescendante et précautionneuse, entre deux autarcies, deux empires personnels* […] ; *il n'est que le trait d'un réseau de formes où rien n'est arrêté, noué, profond. Qui salue qui ? Seule une telle question justifie le salut, l'incline jusqu'à la courbette, l'aplatissement, fait triompher en lui, non le sens, mais le graphisme, et donne à une posture que nous lisons comme excessive, la retenue même d'un geste dont tout signifié est inconcevablement absent.* » Roland Barthes, *L'empire des signes*, *op. cit*., p. 401

[2] Jacques Demorgon, *Complexité des cultures et de l'interculturel*, Ed. Anthropos, 3e édition revue et augmentée, Paris, 2004, p. 35

[3] A cette occasion ils avaient relevé la signification de socques posés devant une maison, la présence d'une tasse de thé, d'un chat, d'un saule pleureur, de la brume, d'un fantôme… Marcel et Shinobu Giuglaris, *Le cinéma japonais 1896-1955*, *op. cit.* p. 43

3.2.1.1 Des personnages emblématiques : La geisha et le samouraï

Le Jidai-Geki, littéralement « Film d'époque » ou « film historique », retrace une intrigue qui se déroule dans un Japon féodal, avant 1868. Comme nous l'avons vu, la majorité des films japonais diffusés dans les festivals européens se situe à cette époque[1]. Cette période historique quasiment inconnue en France, révèle la présence récurrente de deux personnages : la geisha et le samouraï. Deux protagonistes emblématiques qui sont très vite devenus des repères spectatoriels, au point de caractériser une véritable institution du cinéma japonais. Si le mot Geisha signifie littéralement une « personne qui pratique les arts », celui de samouraï vient du verbe *saburau* qui signifie « servir » ; mais ce n'est pas réellement en ces termes, et selon cette définition, que ces derniers seront perçus et compris en France. L'absence de connaissance des spectateurs français dans ce domaine, entraîne la modélisation d'un regard interculturel qui se fait selon l'image que ces personnages représentent. Nous allons donc plus particulièrement nous intéresser à ces deux figures et aux champs thématiques qu'elles génèrent.

Le personnage de la geisha

L'image de la femme asiatique est depuis longtemps très troublante. Tour à tour icône et muse, elle est devenue un objet idéalisé, fantasmé par la communauté occidentale. Sa physionomie, sa condition, son statut et son comportement, à la fois soumise et « inférieure », font qu'elle est en même temps admirée, respectée et magnifiée. Les femmes font ainsi partie des particularités nippones qui deviennent des attractions « exotiques » très recherchées par les étrangers. Son image se résume pour beaucoup à celle d'une poupée en porcelaine, au corps gracile, arborant un visage de marbre fardé et « plâtré » à la poudre de riz, elle reste muette et souriante, dotée d'une coiffure sophistiquée, fragilement enrubannée et engoncée dans des kimonos aux couleurs flamboyantes. Tous ces apparats deviennent les principaux facteurs de séduction en Occident. Une représentation présente dans les esprits depuis la « Madame Chrysanthème » de Pierre Loti[2]. Ce sobriquet devient le titre d'un livre qui restera pendant longtemps *Le* livre représentatif de la féminité japonaise et plus largement asiatique.

[1] Au Xème siècle, ce sont *Les sept samouraïs* qui viennent protéger un village de paysans, et deux enfants qui subissent les injustices de *L'intendant Sansho*. Au XIème siècle, c'est sous le vieux portique que ce déroule le procès de *Rashomon*. Au XIIème siècle c'est la rencontre entre un samouraï et une servante dans *La porte de l'enfer*, au XVIème siècle c'est *Le château de l'araignée* qui se perd dans les brumes de la forêt, et enfin au XVIIIème siècle ce sont les amours impossibles entre *Les amants crucifiés*.

[2] A l'occasion de sa première escale au Japon, Pierre Loti s'était marié avec une Japonaise qu'il rebaptisa pour la circonstance Madame Chrysanthème

Cette référence inévitable est devenue, au-delà des modes, un mythe inépuisable. Edité pour la première fois en 1887, le roman devient un lieu commun que des auteurs trans-générationnels citeront de manière récurrente[1]. Pierre Loti donne une image romanesque de la Japonaise, décrite telle qu'elle figurait sur les peintures sur soie et sur les porcelaines qui inondaient le marché en France à la fin du XIXème siècle :

> « […] cette jolie coiffure apprêtée, cette taille toujours penchée en avant pour esquisser quelque nouvelle révérence gracieuse, cette ceinture nouée derrière en un pouf énorme, ces manches larges et retombantes, cette robe collant un peu en bas des jambes avec petite traîne en biais formant une queue de lézard.[2]»

Pour compléter ce portrait, ajoutons lui un visage rond avec des yeux très petits et pouvant à peine s'ouvrir… Ce sont finalement de véritables poupées, rieuses et joyeuses, manipulables car entièrement soumises. Cette image de la *musume* de la fin du XIXème siècle reste encore d'actualité un siècle plus tard, et les critiques ne manquent pas de la louer à travers les films distribués en France :

> « Aux dires des Japonais, dont les compagnes charmantes revêtent le soir, ici, de lourdes étoffes colorées d'oiseaux pastels, *Le roman de Genji* est le plus authentique de leurs films historiques. C'est un ravissant conte du 8ème siècle qui n'a guère de trame, mais se déroule comme le plus richement enluminé de ces kimonos que l'on suspend aux cloisons nippones. [3]»

Ainsi, pour la majorité des Français, la plus caractéristique et la plus fascinante des femmes asiatiques, celle qui représente pour Henry Miller l' « apothéose[4] », est considérée une femme de petite vertu, dont la condition, la personnalité et le rôle auprès des hommes et de la société demeurent une spécificité typiquement japonaise qui relève d'une curiosité sensuelle avérée. Associée en Occident à une prostituée de luxe aguichante, l'image reste encore très tenace à cette époque. C'est pourquoi lorsque les Américains veulent incarner une femme japonaise à l'écran, il est souvent question de geisha.

C'est ainsi qu'entre 1950 et 1963, nous pouvons référencer au moins cinq films américains dont le titre original, ou traduit en français, inclut le mot Geisha. Par ordre chronologique: *Geisha girl* (1952) de Georges P. Breakston, *The barbarian and the geisha* (*Le Barbare et la Geisha*, 1958) de John Huston, *The Geisha Boy* (1958) de Frank Tashlin, *Operation Geisha*

---

[1] Félix Régamey dans *Le cahier rose de Madame Chrysanthème* (Bibliothèque artistique et littéraire, 1894), Henri Michaux dans *Un barbare en Asie* (Gallimard, 1933), Roland Barthes dans *L'empire des signes* (Skira, 1970), Philippe Curval dans *Un souvenir de Loti* (utopies 75, Ed. Robert Laffont, 1975), Victor Segalen dans *Essai sur l'exotisme* : *Une esthétique du divers*, (Fata Morgana, 1978), Alain Quella-Villéger dans *Pierre Loti l'incompris*, Presses de la Renaissance, 1986), François Weyergans dans *Je suis écrivain*, (Gallimard, 1989), …

[2] *Madame Chrysanthème*, *op. cit.,* p. 81

[3] Henry Magnan, à propos du film *Le roman de Genji.* « Au festival de Cannes la Grande Bretagne, le Japon et l'Italie ont présenté leur tête de liste », *Le Monde*, 2 mai 1952, p. 8-9

[4] « Ah ! Ces femmes japonaises », *Arts*, du 25 au 31 janvier 1961, p. 2

(Cry for baby, 1960) de George Marshall, et *My Geisha* (1962) de Jack Cardiff. Dans ce dernier film, un réalisateur américain, interprété par Yves Montand, met en scène une geisha, jouée par une Shirley MacLaine, rousse aux yeux bleus. A l'inverse, *The barbarian and the geisha,* est une histoire d'amour dans un Japon de 1856 entre un diplomate, John Wayne, et une geisha, qui est cette fois jouée par une vraie japonaise, Eiko Ando. Le film sera diffusé en France la même année avec, pour l'avant première la visite de l'actrice en kimono au cinéma *L'Hermitage*. Un événement diffusé dans le JT de 13 H, le 14 novembre 1958.

Véritablement japonaise ou non, ce qui séduit le plus c'est évidemment la représentation que se font les Français de cette femme. Et lorsque la geisha se révèle plus « commune » et moins « aguichante », un sentiment de déception se manifeste. Il suffit pour cela de se référer aux propos de Glenn Ford, lorsqu'il explique au journaliste de *Cinémonde* - à l'occasion de la promotion de son film *The Teahouse of the August Moon* (La petite maison de thé, 1956) - le statut de la Geisha :

> « Ce sont des jeunes filles raffinées qui accueillent leur hôte avec beaucoup de grâce, chantent, dansent, sont passées expertes dans l'art d'arranger les fleurs. Elles vous accompagnent partout au Japon, très stylées […] Si une geisha a une aventure sentimentale, c'est uniquement par amour. Non par métier. » Etonné, le journalise rétorquera vaguement déçu : « Et c'est tout ? » [1]

Un autre exemple illustre cet attachement des Français à l'image de la Geisha : l'émission *Reflets de Cannes* de 1955. Quand François Chalais présente le film *Princesse Sen*, le commentaire est illustré par les images des deux actrices japonaises : Aoru Yashiguza et Mishiko Tanaka. Celles-ci se promènent dans un jardin, vêtues de costumes traditionnels. Suit une interview de madame Yoko Tani qui présente et explique le rôle et le principe du kimono[2]. De son côté, la revue *Cinémonde* parle d'un nouvel engouement pour les femmes typées asiatiques : « *Une mode sévit : l'exotisme actuel vu par Hollywood est japonais et les Japonaises sont des femmes qu'il faut avoir embrassées*[3] ». Les propos sont illustrés par des photos montrant des acteurs américains comme Marlon Brando et Audie Murphy, qui embrassent des actrices américano-orientales telles que Miiko Taka et Keiko Shimada. Autre exemple, à la fin des années 50, des articles ont pour titre, « Au ciel du box-office, une invasion de charmantes nippones [4]», et dévoilent des Japonaises en costume traditionnel.

[1] *Cinémonde*, n°1156, 4 octobre 1956
[2] Yoko Tani est une actrice japonaise qui a fait plusieurs apparitions dans des films européens et américains et qui vient de remporter un grand succès dans *La petite maison de thé* au théâtre Montparnasse.
[3] *Cinémonde*, n° 1190, 30 mai 1957 p.43
[4] *Cinémonde* n° 1246, 26 juin 1958, p.36

Certaines actrices se sont même comparées à la sulfureuse Brigitte Bardot, comme le titre un numéro de *Cinémonde* : « Les B.B japonaises : Nous irons à Paris [1]».

De leur côté, si Akira Kurosawa et Kenji Mizoguchi dévoilent dans leurs films des femmes plus modernes, émancipées du carcan traditionnel,… celles-ci sont surtout révélées pour leur simplicité, leur dignité, leur courage, leur beauté, leur élégance, leur nonchalance, leur religiosité, leur fragilité extérieure doublée d'une grande force intérieure,… qu'elles dégagent. Ces traits de caractères sont alors autant de signes qui relèvent, pour Jacques Chevallier, d'un caractère *orientaliste*.[2] Il faut alors comprendre que la femme japonaise, telle qu'elle apparaît dans les films, fait partie intégrante d'une des spécificités exotiques.

Au final, la femme est au cœur du sentiment exotique. Véritable métaphore de la terre d'Orient, muse de nombreux artistes occidentaux, elle est un objet d'inspiration et de désir qui a su jouer sur les cordes sensibles des critiques qui, précisions-le, sont en très grande majorité des hommes. L'Orient étant ainsi, selon la formule de Jean Loup Amselle, « *un réservoir où* [l'Occident] *déverse sa* libido[3].» Face à elle, l'homme, ou plutôt le samouraï.

Le personnage du samouraï

Les Jidai-Geki mettent en scène un Japon féodal, une époque où les samouraïs devaient faire régner l'ordre contre toutes insurrections qui pouvaient remettre en question un tel système. L'image de ce « soldat » hors catégorie, a longtemps bercé l'imaginaire des Occidentaux. « En Angleterre le gentleman ! En Espagne le caballero ! Au Japon le samouraï !... », disait André Malraux [4]. Depuis, le samouraï est resté un héros emblématique, incarnant un personnage téméraire et habile qui vient décimer ses adversaires à la pointe de son sabre. En clan, protégeant leur *Daimyo*, ou leur *Rônin*, ce sont des guerriers qui se situent entre le militaire aguerri, le mousquetaire et le cow-boy solitaire, obéissant à un code d'honneur très strict. Le samouraï est surtout un personnage immortalisé par son art de se battre et celui de mourir. C'est ainsi que l'esthétique des combats est régulièrement comparée à des ballets, dans lesquels les séquences possèdent une rythmique particulière, faite de temps de pauses, qui permettent d'observer et de jauger les deux combattants, tous deux dotés d'une rapidité d'exécution codifiée. Les combats s'inscrivent alors dans une logique de maîtrise de l'espace, du temps et du corps, qui ne connaît pas d'égal en Occident. On observe une nouvelle

[1] *Cinémonde*, n° 1270, 11 décembre 1958, à propos de deux actrices Ineko Arima et Chigake Awashina.
[2] « La vie d'O'Haru femme galante », *Image et son – La revue du cinéma,* n°80, mars 1955
[3] *Le Sauvage à la mode*, Le Sycomore, Paris, 1978.
[4] Phrase citée par l'académicien Jean-Noël Robert, à l'occasion d'un dossier « Les samouraïs, mythes et réalités » sur la radio Canal Académie, 16 novembre 2008, http://www.canalacademie.com/Les-samourais-mythes-et-realites.html

dynamique, inconnue et étrange, qui, comme le préconise Max Tessier, peut être à l'origine d'une curiosité exotique :

> « De la même façon que *Les trois Mousquetaires* ou *Robin des bois* peuvent séduire les Japonais par leur exotisme historique, les "films-sabres" nippons n'ont pas manqué de drainer un public occidental friand des exploits des samouraïs, qu'ils soient sept ou sept cents. C'est un fait acquis que si des films comme *Les sept samouraïs*, *Harakiri*, *La porte de l'enfer* ou même *Les contes de la lune vague après la pluie* ont été des succès à l'étranger, c'est moins pour leur réflexion sociale que pour leurs qualités plastiques, leur exotisme verbal et vestimentaire, la fascination de duels " différents " où s'exprimerait une "philosophie étrange venue d'ailleurs".[1] »

Une fois de plus, il semble bien que la différence et l'étrangeté d'un art culturel ignoré en France peut devenir à l'origine d'un certain enthousiasme de la part des spectateurs. Cette curiosité, comme nous le verrons par la suite, se déclinera à travers la découverte des arts martiaux dans les films hongkongais.

En conclusion, la représentation de ces deux personnages emblématiques du Japon, les fait apparaître comme des attraits culturels, des sortes de curiosités exotiques qui ne sont pas pour déplaire aux spectateurs français. D'autant plus que l'identification est peu évidente face à des personnages qui n'ont pas les mêmes tenues vestimentaires, ni les mêmes valeurs. Si des points de comparaisons peuvent être élaborés, ils ne peuvent jamais réellement se substituer et être conformes au modèle français. Reste la beauté et la performance de ces héros qui deviennent un atout supplémentaire pour capter l'attention du spectateur. Souvent représenté sous les traits de Toshiro Mifune, le samouraï - par sa vigueur, sa hardiesse et son dévouement - rivalise sans complexe devant les exploits des soldats ou des cow-boys occidentaux. Quant à la Geisha - dissimulée derrière de multiples apparats et des ornements esthétiques (maquillages, accessoires, coiffures,…) - si celle-ci ne rivalise pas avec une Marilyn Monroe ou une Sophia Loren, elle bénéficie incontestablement d'un charme « exotique » bien à elle. Ce sont en fait deux figures emblématiques qui vont se retrouver au cœur d'une thématique ressentie comme « exotique ».

[1] Max Tessier, *Images du cinéma japonais*, *op. cit*, p. 72

3.2.1.2 Des thématiques culturelles

Les deux personnages emblématiques du Japon entraînent dans leurs sillons des thématiques récurrentes, inhérentes aux films asiatiques. A titre d'exemple, nous nous attacherons à relever les films les plus cités et analysés par les critiques.

Le thème de l'érotisme

Cerné par une morale très puritaine, le sentiment amoureux est plus souvent le reflet d'une force lyrique et implicite. Pour Philippe Haudiquet, la sensualité des scènes d'amour ou l'émoi des personnages dans *Les sept samouraïs* est suggéré autant par le décor, les éclairages, les mouvements de la caméra que par les gestes même des amoureux[1]. Quant aux *Amants crucifiés*, le film est, selon Gérard Tandonnet, exécuté avec une bizarre conception de l'amour entièrement constituée de longs dialogues et de constantes hésitations. Et quand nous quittons le bavardage pour quelque chose d'un peu plus érotique, tout reste en filigrane, à peine évoqué, caché et remplacé par la recherche frénétique d'une belle image[2].

Les subterfuges semblent alors plus poétiques que nécessaires à une certaine convenance cinématographique. Les cinéastes semblent rechercher la mélodie, l'hymne à l'amour, le passage d'un kimono frôlant le tatami. C'est une époque où le tabou sexuel est encore une tradition, et où l'érotisme se résume dans un regard, une hésitation, un geste, un paysage, un mot, un détournement pudique chargé de sens[3]. Même dans les films qui veulent jouer plus franchement la carte de la sexualité, celle-ci est souvent détournée et traitée de manière allégorique. L'exemple le plus explicite est le film de Kon Ichikawa, *L'étrange obsession*. Il s'agit d'un roman de Junichiro Tanizaki qui met en scène un sujet tabou, les désirs sexuels d'un vieillard. Malgré le prix du jury à Cannes et le prix du meilleur film étranger au Golden Globes (USA) en 1960, l'accueil est en majorité décevant et railleur. Si quelques rares rigoristes puritains comme *Cinémonde*, voit ce film comme l'œuvre cinématographique la plus licencieuse qui n'ait jamais été réalisée[4] ; pour la majorité des critiques, le film, qui

[1] « Les Sept samouraïs », *Image et son,* n°187, octobre 1965, p. 92
[2] « Mais la couleur est belle », *Positif*, n°25, rentrée 1957, p. 72
[3] Cette forme d'érotisme puritain se retrouve également dans le cinéma indien, dont la censure la plus répandue, concerne le simple baiser. Contraire aux coutumes indiennes et à la bonne morale, la représentation de cet élan d'amour est formellement interdit, dans quelque contexte et en quelque importance que ce soit. Quant au cinéma chinois, si la femme n'est plus jouée par des hommes, comme le veut la coutume de l'opéra de Pékin, il n'en reste pas moins que les sentiments entre les deux héros se jouent sur toutes les cordes de la sensibilité poétique. Tout est dans la mesure, la pondération des gestes et des regards.
[4] *Cinémonde,* n°1331, 9 février 1960, p. 9

exploite des métaphores aussi veillottes qu'un train pour signifier l'extase des tourtereaux, est décrit comme sérieux, pudique, sobre, grotesque et ennuyeux.

Les thèmes de la violence et du sacrifice

Pour rappeler la stratégie de la Daiei au début des années 50, les caractères violents et frénétiques font partie des impératifs de séduction destinés au public européen. Pourtant, comme nous l'avons déjà signalé à l'encontre de *Rashomon*, les critiques ne parlent pratiquement jamais de violence au sens de cruauté, brutalité, barbarie, inhumanité… mais plutôt pour désigner un dynamisme et une vitalité dans la mise en scène de ces affrontements. Même pour le film d'Akira Kurosawa *Les sept samouraïs*, sorti en 1955 dans une version qui insiste sur les scènes de combats, il n'y a guère que la revue *Positif* qui emploie le terme de « violence », mais dans le sens « spectaculaire », « splendide »[1]. Ainsi, même si parfois la brutalité est ressentie, c'est le plus souvent à travers le scénario que pour l'action en elle-même. La violence semble en effet amoindrie par l'aspect théâtralisé des scènes et le jeu des acteurs, à travers lequel le caractère symbolique et codé des gestes s'agrémente parfois de touches humoristiques et érotiques. C'est le cas de *Rashomon* à propos duquel Curtis Harrington parle de « sauvagerie érotique ».

A travers le personnage du samouraï, c'est toute la notion du pouvoir, du respect et de la droiture guerrière du Japon qui est représentée. Contraint à une vie soumise, ce guerrier est très souvent conduit au sacrifice de sa propre personne, à travers un acte appelé hara-kiri (ou seppuku. Cet art du suicide fait déjà partie depuis longtemps des spécificités culturelles du Japon. Il s'agit d'une véritable mise en scène qui consiste en une ouverture du ventre de haut en bas et dans la largeur. Considéré en France comme une destruction de soi-même et le signe d'un désespoir honteux, le suicide est pour les Japonais un acte respectueux, honorable et réfléchi. Il marque en cela l'apothéose du sacrifice humain. Un thème présent dans plusieurs films japonais de l'époque : que ce soit celui du sacrifice conjugal dans *La porte de l'enfer* quand la belle Morito prend dans les ténèbres la place de son mari pour succomber au sabre de Wataru ; du sacrifice des deux amants dans *Les amants crucifiés*, qui ne pourront vivre leur amour défendu ; du sacrifice de la sœur de Zushio pour que celui-ci puisse échapper aux griffes de *L'intendant Sansho* ; et ainsi de suite… Ce don de soi est alors intimement lié à la condition humaine des personnages.

[1] Farok Gaffary, « Les deux visages d'Akira Kurosawa», *Positif*, n°22, mars 1957, p. 8

Le thème de la condition humaine

L'homme face aux évènements tragiques qui l'entourent, ses états d'âme et ses réactions, sont souvent représentés dans les films japonais. Si cette humanité avec un grand « H », sous-tend l'universel et l'international, elle n'a pas exactement la même signification, ni la même portée qu'en France. Au Japon, cette souffrance n'est pas une fatalité, mais plutôt un passage obligé. Cela tient d'une philosophie issue du bouddhisme dans laquelle, comme l'explique Jean-Louis Rieupeyrout, « *l'homme doit se résigner à ses propres douleurs, avoir pitié des souffrances de tous les souffrants, hommes ou animaux […]*[1]».

C'est ainsi que l'image de Madame Chrysanthème va quelque peu se renouveler derrière la caméra de cinéaste comme Akira Kurosawa et Kenji Mizoguchi, qui vont dévoiler un panel beaucoup plus riche de ces femmes japonaises. Akira Kurosawa dépeint tout au long de ses œuvres une femme forte, intelligente, parfois manipulatrice. Par exemple, dans *Rashomon* celle-ci révèle une détermination sauvage, cachée derrière une beauté aveuglante. De même, dans les films de Kenji Mizoguchi, les critiques sont plus particulièrement attentifs au regard de leur condition, de leur statut et du rapport qu'elles entretiennent avec les hommes. Les héroïnes sont alors souvent l'objet du conflit, à la fois fortes et fragiles, mères, épouses, enfants, elles donnent la vie ou l'offrent aux hommes. C'est ainsi que l'empereur ne reprend vie qu'à travers la présence de *L'impératrice Yang-Kwei-Fei*. De même pour *O'Haru* , celle-ci fait partie de ces « femmes galantes », esclave dans un monde d'hommes, elle traverse ses épreuves dans la passivité et la résignation. Jacques Chevallier pense qu'à travers elle, les femmes paraissent avoir une vie assez embryonnaire, réduites à la soumission parce qu'elles n'ont rien appris d'autre[2]. Claude Beylie brosse quant à lui le portrait de Kenji Mizoguchi, comme un militant de la condition féminine :

> « Explorateur subtil de l'âme féminine, Mizoguchi prône à travers ses films, anciens ou modernes, l'émancipation de la femme, à quelque classe qu'elle appartienne, et le fait avec une pudeur et un raffinement psychologique que pourraient lui envier bien des auteurs européens. [3]»

Du côté des films contemporains, les cinéastes brossent des portraits plus « modernes » de la femme japonaise. A cette époque, dans les années 50, débute une reconsidération de sa condition qui devient une des luttes de l'après-guerre. La découverte de la condition féminine dans les films américains, entraîne à la fois une émancipation des femmes japonaises devant et derrière l'écran. De ce phénomène, Suzanne Audrey dresse, en 1953, un dossier qui révèle

[1] *Cinéma*, n°6, juin-juillet 1955
[2] Chevallier, *Image et son*, n°80, mars 1955
[3] *Cinéma*, n°23, noël 1957, p. 98

la naissance de nouvelles mentalités consécutives au phénomène d'occidentalisation[1]. Les producteurs se lancent alors dans un nouveau genre « réaliste » grâce auquel la femme devient le thème principal. Les quatre films contemporains distribués en France sont alors assez représentatifs de cette petite « révolution ». La femme, tenant toujours le premier rôle, traverse les épreuves résignée. Si elle n'a guère perdu de son aura, de sa discrétion, de ses gestes retenus et de sa force intérieure, elle fait aussi figure de mère courage dans *Okasan*, d'institutrice généreuse dans *Les enfants d'Hiroshima*, de jeune séductrice dans *Passions juvéniles*, ou encore de femme déterminée dans *La rue de la honte.*

Ainsi les réalisateurs élaborent des images de femmes brimées par une société machiste. La musume japonaise depuis toujours prisonnière dans un monde d'hommes, où même *«le dogme bouddhiste lui refuse une âme, elle ne renaîtra qu'à la condition de prendre la forme masculine*[2]», semble enfin aspirer à jouir d'une plus grande liberté et d'un minimum de justice. Régulièrement décrits et analysés, ces thèmes permettent aux critiques de mieux cerner ce cinéma en ce qu'il a de plus spécifique : son appartenance et ses origines culturelles. De la même manière, ils identifient les caractéristiques récurrentes liées à la mise en scène des films.

3.2.1.3 Une mise en scène « exotique »

Comme nous l'avons fait pour établir la définition des « asianeries » internes aux œuvres, il s'agit cette fois de cerner ce qui fait, la particularité du « langage » cinématographique des films asiatiques aux yeux des critiques. En d'autres termes, comment les critiques ont-ils cherché à signifier ce qui semble caractériser ces productions au niveau de leur mise en scène. Parmi toutes les investigations possibles, trois font régulièrement l'objet d'analyses et d'interprétations.

Quand le réel côtoie le rêve

De manière générale dans le cinéma japonais, la réalité a souvent tendance à être transcendée par d'autres mondes parallèles : celui des rêves, des illusions, des fantômes…. Le monde réel

[1] « Les femmes et le cinéma japonais », *Cahiers du cinéma*, n°30, numéro spécial noël 1953, p. 42-47
[2] Texte de Bousquet, « La condition d'esclave de la femme et sa conséquence, l'absence de vie sociale (1872 - 1876 », tiré du livre de Patrick Beillevaire, *op.cit.,* p. 663

côtoie alors le monde imaginaire avec une telle aisance et un tel naturel, qu'il déroute l'esprit occidental, toujours accoutumé à trouver ces deux univers scindés par des stratégies de montage (fondus enchaînés, flous…). Pour Michel Ciment, la plupart des cinéastes japonais ne démontrent pas, ne discutent pas une réalité, mais la signifie[1]. Ils refusent les artifices traditionnels exempts de toute expression onirique à l'écran. La fusion entre rêve et réalité est de ce fait une conception typiquement japonaise, où la même image peut être à la fois l'illusion du réel et le réel lui-même. La vie apparaît donc simultanément comme un songe et comme une réalité. Jean Douchet avoue que chez Kenji Mizoguchi :

> « Le réel est perpétuellement double : la même image est à la fois l'illusion du réel et le réel. La vie apparaît à la fois comme un songe et comme une réalité contraignante; la réalité extérieure et la réalité intérieure sont toujours présentes dans la même image.[2]»

L'éclatement de ces frontières crée, selon Philippe Esnault, un *intermonde,* qui a la particularité d'offrir de nouvelles possibilités d'expression du langage cinématographique[3]. Le film qui illustre le mieux cette spécificité, n'est autre que *Les contes de la lune vague après la pluie*, où vivants et morts se côtoient sans que l'on sache avec certitude si les scènes sont vécues ou rêvées. Un critique de *Téléciné* parle de « réalisme intérieur », dans lequel la frontière entre rêve/réalité est abolie, et où les mondes sensibles et invisibles se confondent. Cette confusion, qui a une signification spirituelle évidente pour le Japonais, se révèle déconcertante pour le spectateur occidental.[4] En effet, cette « intériorité spirituelle » est le signe au Japon d'une croyance religieuse et de quelques contes et légendes où les fantômes font fréquemment leur apparition. Il s'agit de croyances développées par le bouddhisme, par ses théories sur l'âme, la réincarnation, la distinction yin-yang, mais aussi influencées par la culture chinoise pétrie de surnaturel. C'est ainsi que dans le film *L'intendant Sansho*, la matérialité du corps et la mentalité intérieure se confondent en une seule image, si bien que les personnages réels heurtent les fantômes du passé sans se différencier. Si le monde des morts et des vivants ne fait qu'un, c'est que la mort n'est pas « pensée » de la même manière en Orient. Comme le décrit Jacques Chevallier à propos du film chinois *Les amours de Liang Shan Po et Chu Ying-Taï :*

> « Ce qui frappe le plus dans *Les amours de Liang*, c'est tout à la fois une sérénité, une pureté et une gentillesse que le désespoir n'atteint jamais. C'est une tragédie sans drame. La mort elle-même y possède un visage familier emprunté à l'ordre naturel des

[1] *Image et son,* n°222, février 1969, p. 19 et n° 225, décembre 1968, p. 23
[2] Jean Douchet, « A bâtons rompus», *Image et son*, n°222, décembre 1968, p. 18-24
[3] « L'astre japonais », *Image et son*, n°225, février 1969, p. 19
[4] *Téléciné*, janvier / février 1960. Repris dans *La revue du cinéma*, n°352 hors série, p. 49-50

> choses, sans aucun rapport avec cette mystique démoniaque qui fait partie de la tradition chrétienne et qui a inspiré la plupart des œuvres d'art de notre Occident [1]»

Cette réalité, où la représentation de la mort et des esprits côtoie si bien celle des êtres vivants, désoriente quelque peu les critiques. Ce phénomène a en effet conduit certains d'entre eux à y voir un langage antinomique avec celui utilisé en Occident. Toujours à propos de *Les amours de Liang Shan Po et Chu Ying-Taï,* il est certain pour Jacques Chevalier que ce film n'est pas d'un abord facile et qu'il risque de dérouter de nombreux spectateurs français, habitués à un style cinématographique extrêmement différent. Il ajoute que ce film est à l'opposé de « notre cinéma », car ici nulle imitation du réel, mais au contraire, une transposition constante, une stylisation continue de tout ce qui pourrait apparaître comme une représentation exacte du vrai. Ce film étant une adaptation d'un opéra traditionnel, la transposition de la réalité en est d'autant plus stylisée. Cette description apporte la preuve que si l'imprégnation culturelle et la signification qui en découle peuvent intervenir sur la mise en scène, elle peut aussi avoir un impact sur la réception d'un film en introduisant une dimension inattendue, originale, et en ce sens intéressante.

La théâtralité des films

En 1950 le cinéma asiatique vient seulement d'être découvert en France. Ignorants presque tout de ce cinéma et sans référence de comparaison entre les films, les critiques s'informent sur la culture théâtrale qui semble alors très présente et déterminante dans l'élaboration des films. Comme l'expliquera Roland Barthes plus tard : si le théâtre et le cinéma sont deux arts japonais foncièrement différents, il lui paraît toutefois impenssable, que des éléments du théâtre *Nô*, du Kabuki ou du Bunraku ne soient pas passés dans les films.[2] Tout comme lui et même sans en connaître les signes, les critiques vont chercher à repérer et interpréter tout ce qui fait référence à ces trois formes théâtrales.

Tout d'abord au niveau de l'interprétation des acteurs que l'on accuse souvent de jouer dans un style paroxystique et dont la codification des gestes désabuse plus d'un critique. Pour le film *Les amours de Liang Shan Po et Chu Ying-Taï :*

> « Tout est dans le spectacle, et l'on doit dire qu'il est assez malaisé pour nous de l'apprécier totalement. Il se fonde en effet sur de très nombreuses conventions qui sont autant de clefs pour le déchiffrer. Chaque geste des protagonistes trouve sa signification en lui-même. Les déplacements, les mouvements des bras, l'inclinaison des visages. Les signes de la main constituent autant de symboles qu'il serait

[1] Jacques Chevalier, « Les Amours de Liang Shanbo et Zhu Yingtai », *Image et son*, n°84, juillet 1955, p. 4
[2] Roland Barthes, « Japon : l'art de vivre, l'art des signes », *Image et son*, n° 222, décembre 1968, p. 12

> nécessaire d'apprécier et d'élucider totalement pour pénétrer au cœur d'une action dont les détails nous échappent souvent. [1]»

Un florilège de signes et de symboles, souvent directement issus de la tradition théâtrale et auxquels le spectateur français ne peut guère être sensible, si ce n'est à travers la beauté de ces signes. Toutefois, les critiques vont rechercher les fondements et les principes de cet art théâtral pour tenter de mieux cerner la mise en scène cinématographique. Malheureusement cette volonté se heurte le plus souvent à une documentation incomplète et trop superficielle. Ainsi, perdus devant la complexité du sujet, la plupart des critiques ne font pas la différence entre les deux principales formes traditionnelles du Théâtre japonais. Pour un même film, ils peuvent aussi bien parler du Théâtre Kabuki que du Théâtre Nô sans aucune distinction. Claude Beylie compare le premier au drame populaire d'Aristophane, et le second à la poésie lyrique d'Eschyle et Euripide[2]. Ce rapprochement un peu caricatural a le mérite de faciliter et d'éclaircir la comparaison. Les critiques n'ont plus qu'à trancher avec d'un côté ce qui ressemble à du Kabuki, et de l'autre ce qui s'apparente à du Nô. Pour chaque film c'est une enquête pour dénicher le détail ou la caractéristique qui va conforter les critiques dans leur choix.

Les critiques déterminent alors ceux qui sont attirés par la tradition du Nô : c'est le cas de Kenji Mizoguchi. Si cette origine se révèle la plus répandue pour la majorité des critiques (les films du cinéaste étant imprégnés d'un certain lyrisme et d'un rythme lent dans les actions), d'autres critiques comme Jacques Chevallier identifient *La vie d'O'Haru femme galante* plutôt au Kabuki avec ses exagérations des gestes et de la voix[3]. D'autre part, les « Kabukiens » voient dans les films « spectaculaires » et rythmés d'Akira Kurosawa, la représentation parfaite de cette lignée théâtrale. Par exemple, pour *La forteresse cachée*, Luc Moullet perçoit incontestablement dans l'effet burlesque du film, la forme du Kabuki[4]. Toutefois les critiques demeurent souvent perplexes. Pour *Le château de l'araignée*, Koichi Yamada voit, dans l'apparition de la sorcière, une inspiration du Nô[5]. De même pour Richard Marienstras, qui est persuadé que les expressions formalisées des acteurs sont bien celles représentatives du Nô[6]. Et c'est en effet sans conteste que, lors de ses entretiens, Akira

---

[1] Jacques Chevalier, « Les Amours de Liang Shanbo et Zhu Yingtai », *Image et son*, n°84, juillet 1955, p. 4
[2] « La rue de la honte », *Cinéma*, n°23, noël 1957, p. 98
[3] « La vie d'O'Haru femme galante », *Image et son*, n°80, mars 1955, p. 10
[4] Luc Moullet, « Les contes de la lune vague », *Cahiers du cinéma*, n°95, mai 1959, p. 21-27
[5] « Les guerriers d'antan », *Cahiers du cinéma*, n°180, juillet 1966, p. 70
[6] « La forêt et le rite », *Positif*, n°225, décembre 1979, p. 33-35

Kurosawa revendique et justifie à plusieurs reprises une inspiration exclusivement issue du Nô, proclamant même que le Kabuki « c'est de la merde[1]*»* !

Au vue de ces divergences de perception, ces deux références finissent par être des notions que l'on évoque sans réel discernement, à tort ou à raison, en connaissance de cause ou non, dans l'espoir de mieux comprendre ces films. Ces ambigüités référentielles révèlent surtout l'enjeu et la nécessité de se tourner vers une connaissance artistique japonaise. Reste à savoir si le spectateur doit tenir compte de cette empreinte théâtrale. Comme le préconise Henri Agel à propos de *Rashomon*, que ce soit du Nô ou du Kabuki, il est important de ne pas chercher à savoir quel rapport le film entretient avec ces références, ni quelles sont leurs places dans la production nippone *:* « *Enregistrons seulement le choix dramatique et spirituel que provoque une pareille œuvre, écoutons les résonances qu'elle éveille en nous et qui se propagent jusqu'au souvenir des tragédies grecques*.[2] » Ce point de vue se justifie quand il apparaît que l'influence théâtrale est elle-même contestée par les Japonais. En effet, selon Jean-Louis Rieupeyrout, si *Rashomon* n'a pas connu le succès escompté au Japon, il le doit entre autre à un manque de respect envers les règles théâtrales. A la recherche d'un cinéma plus réaliste, Akira Kurosawa a en effet incité Toshiro Mifune à copier, plutôt maladroitement, le réalisme des interprétations occidentales. Le cinéaste a donc saisi une théâtralité du réel à travers la recherche d'une originalité « formelle », extérieure à la civilisation nippone.

Ainsi, même si les références théâtrales ne sont pas toujours nécessaires pour décrypter ces films, elles participent néanmoins presque de manière systématique, à sa réception en incitant les critiques à rechercher puis à s'interroger sur la signification théâtrale de certains signes présents dans les films.

Une lenteur détailliste

La lenteur fait partie intégrante de l'un des exercices les plus spécifiques du cinéma asiatique. Une sorte de tempo intérieur que seuls ces films semblent arriver à atteindre. A propos de *Le roman de Genji*, découvert à l'occasion du festival de Cannes en 1952, Curtis Harrington écrit:

> « Dans son ensemble le film est lent, à l'exception de quelques séquences de violence habilement espacées dans un tout lyrique. L'ambiance poétique est constamment maintenue grâce à la subtile harmonie qui règne entre le jeu des acteurs, le rythme, la musique et les images. Il est indéniable qu'aucun autre pays n'aurait pu produire un

[1] Luc Moullet, « Laurel et kabuki », *Cahiers du cinéma*, n°164, mars 1965, p. 76-77

[2] Henri Agel, « Rashomon», *Positif*, n°2, juin 1952, p. 17. L'ensemble de sa critique s'acharnera à démontrer les corrélats entre ces deux modes d'expressions artistiques, entre *Rashomon* et Médée.

pareil film ; c'est encore une nouvelle preuve de la personnalité et de la mise au point du cinéma japonais. [1]»

Ce cinéma tient cette particularité d'une vielle tradition littéraire et dramatique que l'on retrouve dans les pièces de théâtre. Les spectacles pouvaient durer des heures avec un déploiement de gestes d'une minutie fastidieuse. Retranscrit au cinéma, les plans sont alors peu nombreux et particulièrement longs. La lenteur paraît être ainsi un élément incontournable, que ce soit des films retraçant la vie des paysans, des samouraïs, des nobles, des soldats ou encore des femmes.… Le déplacement des personnages est alors à l'image et au rythme des petits pas effectués par les geishas, étroitement engoncées dans leur kimono et juchées sur des socques de bois hauts de plusieurs centimètres. Cette « a-pesanteur » est très perceptible dans les films du cinéaste Kenji Mizoguchi. Pour Jean-Louis Comolli, celui-ci fait sentir tout le poids et la présence du temps, en utilisant toutes les données de l'espace architectural et les artifices décoratifs spécifiques au Japon : c'est le règne de l'art de la contemplation[2] .

Il est alors bien difficile pour un spectateur français, de ne pas être déconcerté par ce rythme contemplatif, très spécifique, hors norme. On lui a amplement reproché d'être excessivement lent, ce qui signifie en d'autres termes, ennuyeux. Par exemple, dans *La Flamme du tourment* (Enjo, 1958) de Kon Ichikawa, le cinéaste réussit selon Jean de Baroncelli à créer un ennui si épais, que le moindre Robert Bresson fait figure de Mack Sennett[3] !... De même pour Jean-Louis Tallenay, pour qui les films *Les enfants d'Hiroshima* et *La légende du grand Bouddha*, ne peuvent que profondément ennuyer le public occidental [4]. Gérard Tandonnet, écrit également que *Les Amants crucifiés*, dégage le plus profond des ennuis : théâtral, prétentieux et peu sincère, l'action se traine au point que ce film qui dépasse à peine 90 minutes, paraît durer trois heures[5].

Cette inertie n'est pas propre au cinéma japonais, elle s'étend à la majorité des productions asiatiques. Des œuvres où il ne se passe « rien » et où le spectateur est « abruti par tant de

---

[1] « Le cinéma japonais », *Cahiers du cinéma*, n°13, juin 1952, p. 24

[2]« *Pour faire sentir le poids et la présence du temps, Mizoguchi utilise les données de l'espace. L'architecture et la décoration japonaise (le cadre des hommes, l'espace de leur vie) avec leurs plans qui se croisent à l'infini, leurs enfilades brusquement rompues, animent sans cesse l'espace filmé du rythme de leurs variations subtiles et à peine sensibles, de leurs battements, où l'on sent à chaque profondeur de l'espace qui se révèle ainsi à nous, l'effrayante fatalité d'un univers où tout se tient, s'emboîte et se détermine.* […] *jamais de façon aussi constante et aussi totale, n'avions-nous vu l'architecture participer au cinéma, ni les pièges de l'espace déterminer ainsi les menaces du temps ».* « Mizoguchi inédit », *Cahiers du cinéma*, n°141, mars 1963, p. 36

[3] « Le général nu », *Positif*, n°31, novembre 1959, p. 37

[4] *Radio cinéma Télévision*, n°172, 3 mai 1953, p. 4

[5] « Mais la couleur est belle », *Positif*, n°25, rentrée 1957, p. 72

vide »[1]. Ainsi pour Pierre Billard, la principale tare du film *L'invaincu* est de rester, esthétiquement parlant, trop indien. Il a conservé les caractéristiques de l'ensemble de l'importante production indienne avec ses principaux défauts qui sont l'insistance sur les péripéties secondaires, l'emphase mélodramatique, l'incertitude de la construction, et l'accentuation des détails qui prennent une tonalité poétique. De même, pour Jean d'Yvoire, le film *Les amours de Liang Shan Po et Chu Ying-Taï,* met en évidence la différence de réception temporelle entre un spectateur occidental et un oriental.

> « Le spectateur occidental s'avoue plutôt dérouté par la lenteur du drame – en dépit des coupes à ce qu'il paraît - et par la longueur des plans. Il s'ennuie facilement au spectacle de ces amours intemporelles et assimile mal la tranquillité intérieure, jamais démentie, de l'attitude chinoise devant le quotidien comme devant l'horreur tragique. Les Orientaux eux, vibrent davantage intérieurement, donc s'accommodent des extrêmes, et n'ont besoin que de peu de moyens pour ressentir les sentiments suggérés, d'où leur accommodement des conventions les plus grossières à nos yeux.[2] »

Habitué depuis longtemps à un cinéma « essoufflé », où les moments d'accalmie ne sont qu'occasionnels, ponctuels et directement liés au besoin du récit, l'œil occidental est cette fois confronté à ce qu'il tente désespérément d'éviter… l'inertie. Pour Jerzy Toeplitz, il ne fait en effet aucun doute que le spectateur qui est habitué à un rythme accéléré de la vie, puisse se braquer contre la lenteur et l'amorphie présentes dans le cinéma indien, (bien que celles-ci soient le résultat d'une évolution historique et d'un héritage philosophique et religieux)[3]. Deux approches du temps visiblement incompatibles peuvent porter, comme le décrit Jean d'Yvoire, directement atteinte à la qualité même des films :

> « C'est que l'approche de la qualité par l'esprit oriental diffère beaucoup de la nôtre. L'Oriental se promène dans le réel comme un voyageur flânant dans la nature et en admirant chaque détail au hasard du sentier. L'Occidental, logique et pressé, reconnaît facilement cette même nature et taille une route droite, sans regarder à droite ni à gauche. […] le premier est un poète et voit dans la création une forêt de symboles, le second, en bon logicien, tend à n'en considérer que quelques aspects qui servent ses idées abstraites.[4] »

Toutefois, si l'expert « ordinaire » est réticent, la majorité des critiques trouvent dans cette temporalité l'objet même de leur admiration. Les films asiatiques apparaissent ainsi souvent comme un art du dépouillement, de la discrétion, de la sensibilité,… où le cinéaste possède une perception délicate du temps qui tend vers un parachèvement de la beauté poussé

---

[1] Pour faire référence à la critique de la revue *Positif*, à propos des films japonais (*Calendrier de femmes*) et indiens (*Biraj-bahu* et *Le petit cireur*) présentés au festival de Cannes en 1955, n° 14-15 novembre-décembre 1955, p. 81-83

[2] *Radio Cinéma Télévision*, n°283, 19 juin 1955, p. 36-37

[3] « Les films indiens et les publics occidentaux », dossier de l'Unesco, *op. cit.* p. 51

[4] « Le drame au Japon », *Revues internationales du cinéma*, n°14, 1952, p. 55

jusqu'au détail. Et c'est bien cette attention portée aux détails qui semble être à l'origine de cet alanguissement cinématographique. Ainsi, pour Jacques Chevallier, le cinéma japonais n'est pas un cinéma « lent », mais « détailliste » :

> « Il accorde une importance aussi grande à de petites choses qui accrochent son regard qu'au drame même. Il s'arrête pour contempler le décor. Il flâne, il réfléchit, il ne se contente pas de dévoiler, il donne une signification au fur et à mesure que la vie se déroule, dans ses moindres accidents. C'est de la miniature temporelle : en très peu de temps, on nous montre très peu de détails et on nous laisse pour chacun le temps de la méditation. [1]»

Toutes ces attentions portées aux moindres événements rendent la contemplation possible à travers plusieurs détails stylistiques, dont celui de la couleur. Souvent soignée, la couleur est particulièrement troublante dans bien des cas. Par exemple, pour Jacques Doniol-Valcroze *La porte de l'enfer* possède des couleurs qu'il n'avait encore jamais vues auparavant sur un écran. D'après Jean Cocteau, ce serait les couleurs même de la peinture classique japonaise. [2] Quant à Jean de Baroncelli, il trouve que la beauté plastique qui se dégage dans *Le Héron blanc* est incomparable avec les productions occidentales. Chaque plan se transforme en tableaux dont la plupart sont, selon lui, « *composés avec un goût exquis et un sens de la couleur qu'il est extrêmement rare de trouver à l'écran* […] *Un tel raffinement est un régal pour le spectateur habitué aux immondes bariolages des films ordinaires*.[3] ». Ce travail et cette qualité de la couleur font parfois toute la valeur et l'intérêt d'un film de série, tel que *Le démon de l'or* de Koji Shima. Pour la revue *Cinémonde*, chacune des images est une telle réussite que les personnages vêtus d'étoffes chatoyantes et les paysages grandioses semblent directement sortir de la palette d'un peintre[4]. Et même lorsque le film est en noir et blanc, comme *L'impératrice Yang-Kwei-Fei* de Kenji Mizoguchi, les contrastes relèvent, selon Jean Domarchi, d'une virtuosité sans pareil : *« Quelle grâce, quelle suavité dans l'emploi des tons assourdis et rompus qu'exaltent par moments des instants clairs et fulgurants*.[5] »

Ce cinéma purement contemplatif et typiquement asiatique - dont nous aurons l'occasion de reparler au moment de la découverte des films de Yasujiro Ozu, donc – fait l'objet de bien des attentions de la part des critiques. Ce travail a l'avantage de redéfinir la perception du temps cinématographique et de modifier l'approche des spectateurs à son encontre. Selon sa

---

[1] « La vie d'O'Haru femme galante », *Image et son*, n°80, mars 1955, p. 10
[2] Il faut rappeler qu'à cette époque, en 1954, le Japon n'a encore produit que cinq longs métrages en couleur dont celui de Teinosuke Kinugasa. *Cinéma*, n°6, juin-juillet 1955, p. 72
[3] *Le Monde*, n°4447, du 12 mai 1959
[4] *Cinémonde*, n°1092, 2 juillet 1954, p. 19
[5] Jean Domarchi, « Une inexorable douceur », *Cahiers du cinéma*, n°98, aout 1959, p. 56

capacité à appliquer sa conscience intime du temps, chacun peut alors apprécier ou s'ennuyer devant ces films. Comme l'explique Emmanuel Ethis:

> « Entrer dans un film revient à projeter, ou plus exactement à synthétiser, notre pratique du temps et des événements temporels dans la confrontation au cadran filmique qui comporte autant d'incitations à découper et à situer le temps narratif que le permettent une horloge ou un calendrier. Mais, à la différence de la lecture de l'horloge qui mobilise une compétence de déchiffrage aisément transmissible et apprise une fois pour toute, la perception du temps filmique relève, elle, d'un apprentissage effectué en autodidacte, et ciselé d'ajustements incessants qui ont d'abord pour finalité d'appréhender une sorte de climat temporel […] [1]»

En parlant d'apprentissage, Emmanuel Ethis met en évidence le fait que le caractère inédit d'une narration filmique peut jouer sur la capacité du spectateur à « entrer » dans un film. Sa relation au temps étant modifiée, sa représentation en est du même coup altérée. Cette différence de perception et d'assimilation du temps peut donc, finalement, intervenir sur le jugement de valeur accordé à la qualité du film, en rapprochant cette temporalité à de l'ennui ou à de la contemplation.

En conclusion, pour comprendre et interpréter les films asiatiques, les critiques recherchent ce qui les caractérise le plus : les « asianeries ». Quelles soient thématiques ou esthétiques, elles représentent un ensemble de traits, signes, motifs, lieux communs, stéréotypes et clichés culturels qui déterminent et influencent la lecture des films. La réception de ces derniers devient ainsi une sorte d'instrumentalisation orchestrée afin de répondre à l'image que les Français ont du Japon, de la Chine et de l'Inde à cette époque. En d'autres termes, le regard porté sur les films et leur interprétation dépend de ce que le spectateur occidental a « vu » et « connaît » de l'Asie en fonction d'une époque déterminée. C'est pourquoi il est intéressant de resituer ce sentiment exotique dans son contexte de réception.

3.2.2 Restitution du sentiment exotique dans le contexte français

Après avoir relevé les signes et les éléments qui sont considérés comme des « asianeries » internes, il s'agit maintenant de déchiffrer les contextes historiques de l'époque, pour comprendre pourquoi la sensation d'exotisme est si présente dans le processus de réception du

[1] *Pour une Po(i)étique du questionnaire en sociologie de la culture, le spectateur imaginaire,* L'Harmattan, Coll. Logiques Sociales, Paris, 2004, p. 134

cinéma asiatique. Comme le rappelle Joël Gouteron en introduisant son article « Causes et effets des réactions hédoniques dans le domaine du cinéma » : l'interprétation subjective s'effectue au travers de son association avec un, ou des événements extra-culturels[1]. En fait, il convient de repérer les modalités contextuelles qui ont encouragé l'ensemble du champ symbolique et interprétatif lié aux différentes « asianeries » misent en avant par les critiques.
Cette étude ne s'appuiera pas sur les facteurs personnels des critiques, mais essentiellement sur des contextes français et internationaux (politiques, économiques, sociologiques, culturels, cinématographiques…) en vigueur à cette époque. Sans être, ni exhaustifs, ni réducteurs dans la démarche, nous nous attarderons sur les principaux enjeux contextuels du moment, ceux qui sont apparus comme les plus déterminants. Quels sont ces contextes et quels ont été leurs rôles et leurs influences dans la réception du cinéma asiatique ? Il faut en plus tenir compte de ce qui fait la particularité du cinéma asiatique : l'intimité et la confidence avec lesquelles les films se font connaître en France. Leur réception est donc presque exclusivement réservée à une élite cinéphilique : les critiques de cinéma, les cinéphiles cultivés, le public et le jury festivaliers. Les films sont ainsi diffusés dans très peu de salles parisiennes et très souvent dans des versions non traduites. Autant de conditions qui entraînent une fréquentation relativement faible. Par conséquent, il faut relativiser et recentrer chaque situation en fonction de cette « communauté interprétative ».

Sur le plan international, la fin des années 40 et le début des années 50 sont rythmés par des guerres d'indépendances et des pressions diplomatiques. Ces conflits ont certains impacts quant au regard porté par les Français sur les pays étrangers économiquement moins développés. La fin de la seconde guerre mondiale amorce en effet le début d'un mouvement de libéralisation des pays encore sous le joug des puissances occidentales. Affaiblie par l'occupation allemande, la France voit son statut contesté par ses colonies qui ont participé à l'effort de guerre. Il s'ensuit une volonté de briser le carcan colonialiste et de s'insurger pour réclamer l'indépendance[2]. Empêtrée dans ses conflits coloniaux, la France se résigne à négocier avec certaines colonies pour éviter des débordements répressifs[1].

[1] *Revue Française du Marketing* (R.F.M.), n°166, 1998/1, p. 77-90

[2] Pour en retracer brièvement les principales étapes, nous pouvons rappeler que ces mouvements d'indépendances commencent en Asie dès le lendemain de la Seconde Guerre mondiale, avec l'Inde qui obtient, son indépendance en 1947, suite à des négociations entre la métropole et la colonie. En 1954, la France prendra la décision de céder ses 4 derniers territoires à l'Inde dont Pondichéry. Plus tard, alors que l'Indochine déclare elle aussi son indépendance, commence une longue guérilla puis un véritable conflit qui ne prendra fin qu'en 1954, après la bataille de Diên Biên Phu et la victoire des nationalistes communistes, menés par Hồ Chí Minh. Ce conflit se traduit par un appel à l'indépendance de la part des pays colonisés qui souhaitent eux aussi accélérer le processus. Dénonçant une exploitation économique, humaine et sociale des puissances étrangères,

Toutes ces *sales guerres*, de plus en plus impopulaires en métropole marquent l'opinion publique. Les Français vivent à travers l'ensemble de ces événements. Ils subissent les pressions de ce contexte d'indépendance territoriale qui tant à ébranler considérablement le monopole et la mainmise de la grande puissance occidentale qu'est la France. Cette situation remet alors en question son statut de colonisateur, et participe à l'émergence de nouveaux rapports sous forme de coopérations militaires, économiques, financières et culturelles. Ainsi, ce contexte de décolonisation contribue quelque part à renouveler et reconsidérer le regard porté vis-à-vis des pays qui ne sont pas économiquement puissants. A ce titre, l'Asie fait l'objet d'une meilleure valorisation des produits culturels en provenance de ses territoires. Même si l'Inde est le seul pays qui a été en partie colonisé par la France, cet espace géographique devient une nouvelle source d'intérêts et de curiosités culturelles à travers un certain nombre de publications, de manifestations et d'interventions gouvernementales.

Pour commencer, si l'inspiration exotique est demeurée à l'écart des grands mouvements littéraires français de la seconde moitié du XXème siècle, les clichés exotiques rencontrent un certain succès dans le domaine de la paralittérature. « *Outre le roman d'espionnage, aux tirages éditoriaux impressionnants, nombre de best-sellers jouent de la séduction convenue des espaces traditionnellement associés à l'exotisme*. [2]» Nous pouvons également évoquer la création en juin 1956, de la collection Connaissance de l'Orient chez l'éditeur Gallimard. Cette série consacrée aux romans, contes et légendes des pays de l'Orient, est fondée par René Etiemble. Ce dernier, après avoir pris conscience de l'importance des langues minoritaires au cours de son séjour à Alexandrie, décide de promouvoir la culture extra-européenne avec l'aide de l'Unesco. Entre 1956 et 1959, quelques traductions indiennes et japonaises sont alors

---

c'est au nom de ces valeurs que ces colonies réclament, à la conférence de Bandung en 1955, la fin de la colonisation sous toutes ses formes et affirment leur importance sur la scène internationale. Réunissant pour la première fois les représentants de vingt-neuf pays africains et asiatiques, la conférence a contribué à l'accélération du processus de décolonisation et à l'émergence d'un nouveau groupe de pays qui feront parti du « troisième bloc » entre le bloc communiste et le bloc occidental. Au même moment, encouragée par cette première défaite des colons, c'est au tour de l'Algérie de se soulever, entraînant des affrontements avec l'armée française, ainsi que des exactions contre des civiles d'origines européennes. Cette guérilla ne prendra fin que le 5 juillet 1962.

[1] Alors que depuis 1953, le Maroc est en proie à des émeutes et des attentats dirigés contre les Français, ces derniers signeront l'indépendance le 2 mars 1956. La Tunisie est elle aussi au prise avec des indépendantistes, qui verront la fin de leur lutte en 1954, avec l'arrivée à la présidence de Pierre Mendès France, qui consentira à négocier avec les nationalistes. Suivront encore le Cameroun, le Sénégal, le Bénin, le Niger, le Burkina Faso, la Côte d'Ivoire, le Tchad, la République centrafricaine, le Congo, le Togo… des pays où souffle le même vent nationaliste, et auxquels la France finira par accorder et déclarer l'indépendance entre 1960 et 1961. En 1962, il ne reste plus de l'ancien empire colonial français que quelques « confettis » correspondant aux départements et territoires d'Outre-mer (DOM-TOM).

[2] Jean-Marc Moura*, Lire l'Exotisme*, ibid., p. 93

réalisées[1]. Les ouvrages ne sont toutefois qu'une ébauche permettant tout juste une approche culturelle de ces pays d'Asie. De plus, ces livres sont en majorité traduits de l'anglais. C'est pourquoi, de manière plus significative, des explorateurs et écrivains français permettent de redécouvrir ces pays selon une approche plus « française ». Citons, Nicolas Bouvier qui parcourt l'Inde puis le Japon entre 1955 et 1956[2]. Il découvre alors un pays fascinant qu'il tente de dévoiler à travers son ouvrage *Japon* (Ed. Rencontre, Lausanne, 1967)[3].

D'autres événements intermittents viennent contribuer à renouveler le regard porté sur l'Asie. Dans le milieu artistique, nous pouvons mentionner la première représentation, en 1957, d'une troupe japonaise d'un Théâtre Nô. Un article du journal Le Monde datant du 25 juin, décrit alors à quel point le spectateur est « frappé » par la puissance dramatique et la force envoûtante de ce spectacle. L'année suivante, les Parisiens peuvent cette fois assister à des danses de Kabuki au Théâtre de la Nation. Cet art sera par la suite dûment complété par une littérature de circonstance[4]. A la même époque, la France découvre l'Opéra chinois. Diverses représentations sont programmées à Paris. Les journalistes consacrent alors plusieurs articles à cette nouvelle forme d'art typiquement chinoise et visiblement très appréciée : « *L'art oriental bénéficie en ce moment d'un engouement considérable. Le succès unanime de l'Opéra de Pékin en est la preuve tangible*. [5]» De manière moins déterminante, en 1955, dans un tout autre domaine, l'architecte Le Corbusier séjourne quelques jours au Japon pour mettre au point un projet destiné au musée des Arts occidentaux de Tokyo. Ce pays aura par la suite une place singulière dans la carrière de l'artiste, inspirant celui-ci sans jamais l'influencer. Sa notoriété en France permet alors de poser un nouveau regard sur le Japon. Nous pouvons

---

[1] Nous pouvons citer, à titre d'exemple, trois ouvrages nippons : les *Contes de pluie de lune* (trad. du japonais par René Sieffert, Collection Connaissance de l'Orient, n°2, série japonaise, Gallimard, 1956), diffusé trois ans avant la distribution en France de l'adaptation cinématographique de Kenji Mizoguchi. *Le pauvre cœur des hommes* (trad. du japonais par Georges Bonneau et Horiguchi Daigaku, Coll. Connaissance de l'Orient, n°4, série japonaise, Gallimard, 1957), et enfin un ouvrage italien qui rencontre un vif succès en France : *Japon* (Ore Giapponesi) de Fosco Maraini (trad. Angélique Lévi, Arthaud, Paris, 1969). Quant aux traductions indiennes, plus nombreuses, nous pouvons citer des ouvrages consacrés à l'économie, aux légendes, à l'intérêt mystique et religieux du pays. Ces livres permettent aux Français d'avoir par exemple une approche concernant les rites hindous du Rig-Veda, le culte de Kumara, les psaumes d'un des grands mystiques de son temps, Toukârâm, et les mythes et symboles de l'art de la civilisation indienne : Marie-Simone Renou, *L'économie de l'Inde*, Presses Universitaires de France Que sais-je ? 1952. *Hymnes spéculatifs du Véda* [1956], trad. du sanskrit par Louis Renou. Collection Connaissance de l'Orient (No 3), série indienne (1957), Gallimard. *La naissance de Kumara* [1958], trad. du sanskrit par Bernadette Tubini. Collection Connaissance de l'Orient (No 7), série indienne, Gallimard. Psaumes du pèlerin [1956], trad. du marathi par G.-A. Deleury, Collection Connaissance de l'Orient (No 1), série indienne, Gallimard. *Mythes et symboles dans l'art et la civilisation de l'Inde*, H. Zimmer, traduit par Marie-Simone Renou, Payot, collection bibliothèque historique, 1951

[2] Nicolas Bouvier effectua trois séjours au Japon : en 1955-1956, en 1964-1966 et en 1970

[3] L'ouvrage s'intitulera par la suite, après un troisième séjour en 1970, *Chronique japonaise* (Ed. Payot 1975).

[4] Paul Arnold, *Le théâtre japonais*, l'Arche, Paris, 1959. G. Renoudeau, *Le nô*, Maison franco-japonaise, Tokyo, PUF, 1954. Renoudeau, *Le bouddhisme dans le nô*, Paris, PUF, 1950. *Le théâtre japonais*, Que sais-je, n°717

[5] J.L. Caussou « Les Amours de Liang Shanbo et Zhu Yingtai », *Cinéma*, n°9, février 1956, p. 88

encore mentionner l'élection en 1960 de Miss Univers qui, pour la première fois, est originaire d'Asie, et plus particulièrement du Japon[1].

Mais ce qui est certainement le plus significatif d'un intérêt culturel pour l'Asie, concerne l'intervention du gouvernement français en la personne d'André Malraux. En 1959, alors ministre des Affaires Culturelles, il est envoyé en mission en Inde puis au Japon, comme représentant du général de Gaulle. Une mission culturelle dont l'objectif est de resserrer les liens entre l'Asie et la France, en exposant un plan de collaboration culturelle et un programme d'échanges. C'est donc en tant qu'émissaire culturel que Malraux se rend dans ces deux pays qu'il connaît bien pour les avoir en partie parcourus lors de son premier périple en 1931. Grâce à ces rencontres et les accords culturels qui en découlent, André Malraux va par exemple contribuer à donner une autre image de l'Inde. Ce pays est à ses yeux, bien plus qu'un décor. C'est une civilisation ancestrale, une culture sacrée, religieuse,… un art qui est l'un des plus grands du monde. Aussi, ce n'est pas sans raison que l'indianiste Guy Deleury inscrivit en tête de son livre, *Le Modèle indou* (Hachette, 1978) la dédicace suivante : « *A la mémoire d'André Malraux qui nous apprit que l'Inde existe* »

En ce qui concerne le Japon, André Malraux est le premier ministre français à revenir dans ce pays depuis la guerre. Son voyage est parsemé de rencontres et d'entretiens avec les hauts dignitaires du gouvernement. A cette occasion, il inaugure en ces termes la Maison franco-japonaise :

> « Pour le monde entier, le Japon est encore un exotisme et un pittoresque, une dépendance de ses charmantes estampes. Il s'agit de dire, d'abord, que le Japon n'est pas un héritage de la Chine, [...] que le Japon n'est pas une dépendance des estampes, que nous Français, peuple de la chevalerie, nous avons certainement à reconnaître bien des choses dans le peuple du Bushido et que le Japon véritable, c'est vos grands peintres du XIIIe siècle qui sont parmi les premiers du monde, c'est Takanobu, c'est votre musique et que ce ne sont pas vos estampes. Puisse d'abord notre rapprochement faire que la France dise à tous ceux qui voudront l'entendre : ce peuple que vous avez tenu si longtemps pour un peuple de charme et de pittoresque fut un peuple de héros, et si vous voulez connaître son âme, ne la cherchez pas dans sa peinture, mais cherchez-la dans sa musique ou les chants sur les harpes de fer, dans le chant des morts et le chant des héros, l'un des plus profonds symboles de la profonde Asie. [2] »

Ce discours évoque indirectement la représentation pittoresque qu'ont les Français du Japon. Une image qu'André Malraux cherche à dépoussiérer et à bousculer pour rendre justice à un

[1] Un événement que la télévision française ne manqua pas de couvrir lorsque celle-ci vint en France : « *Elle est vraiment le rêve que l'on peut faire pour se représenter une jolie femme japonaise* […] *et je crois que quand les Japonaises se mettent à être jolies, ce sont les plus belles femmes du monde.* » Actualités de 13H, 29 février 1960, « Miss univers est japonaise », INHA

[2] La Maison franco-japonaise doit remplacer celle que fonda Paul Claudel en février 1960. « André Malraux / L'Asie », http://www.culturesfrance.com/adpf-publi/folio/malraux/10.html

pays qui est bien plus qu'une carte postale exotique et pittoresque. Tout comme lui, en découvrant ce continent, les explorateurs, hommes politiques, hommes de lettres et artistes, cités précédemment, essayent de sensibiliser eux aussi une partie de la population à une réceptivité plus proche de la réalité.

Cette approche est également de plus en plus perceptible à travers les films américains et français qui mettent en scène le Japon. A ce titre les Américains sont les plus productifs, notamment pour avoir occupé le territoire pendant plusieurs années. A titre d'exemples, nous pouvons citer le film *La Petite maison de th*é (*The Teahouse of the August Moon,* 1956), une comédie de Daniel Mann qui met en scène Marlon Brando, Glenn Ford et Machiko Kyô[1]. L'année suivante dans *Sayonara* (1957), Marlon Brando joue à nouveau le rôle d'un Américain dans le film de Joshua Logan. Il vit un amour interdit avec une danseuse japonaise pendant la guerre de Corée. Dans un autre genre, le film policier *La maison de bambou* (House of Bamboo, 1956), dévoile un Japon un peu plus moderne. Tourné au pied du Mont Fuji, un Américain (Robert Stack) décide de mener sa propre enquête sur la mort mystérieuse d'un homme. Essayant de survivre dans les bas-fonds de la ville, il tombe alors amoureux de la belle Mariko. Selon le commentaire qui accompagne la bande annonce de l'époque, il semble que Samuel Fuller joue beaucoup sur l'incompréhension de la langue et de la différence culturelle, tout en gardant à l'esprit un côté documentaire en mettant en scène la façon de vivre et les coutumes des Japonais :

> « Pour la premier fois à l'écran, au Japon la caméra en cinémascope a filmé des merveilles inédites à l'écran… Les splendeurs du mont Fuji, le Tokyo moderne, saisissant et trépidant, les ruelles et canaux ou règnent le mystère et l'intrigue… Une histoire sensationnelle, où une jeune japonaise, la police militaire U.S. et la police du Japon s'allient pour vaincre le règne du crime et de la terreur. [2] »

Trois ans plus tard, Samuel Fuller s'intéresse de nouveau au Japon avec *Le kimono rouge* (The Crimson Kimono*,* 1959) ; cette fois c'est un policier japonais (James Shigeta) qui tombe amoureux d'une Américaine (Victoria Shaw) sur fond d'intrigue policière. Le film est connu comme le premier film américain qui met en scène une histoire d'amour entre un japonais et une américaine. D'où la précision apportée sur l'affiche de l'époque: « *Yes, this is a beautiful American girl in the arms of a Japanese boy*[3] ». Enfin, *Citoyen de nulle part* (A Girl named Tamiko, 1963) de John Sturges, est une comédie sentimentale où un jeune photographe, sur le

[1] L'histoire, qui se situe au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, met en scène un capitaine de l'armée américaine qui est chargé d'inculquer les principes de la démocratie aux habitants d'un village en construisant une école. Mais peu à peu, il va se laisser convaincre par les autochtones d'ériger à la place de l'école une maison de thé.

[2] Issue de la version DVD édité par Carlotta Films, 19 avril 2006

[3] Que nous pouvons traduire par : « Oui, c'est une belle fille américaine dans les bras d'un garçon japonais »

point de repartir aux Etats-Unis, tombe amoureux d'une charmante Japonaise, qui lui a fait découvrir toutes les richesses de son pays.

De leur côté les Français mettent en place des coproductions franco-nippones. La première est produite en 1956 entre Pathé Overseas Paris et la compagnie japonaise Shochiku. Réalisé par Yves Ciampi, *Typhon sur Nagasaki*[1] met en scène un triangle amoureux entre un ingénieur français (Jean Marais), une Japonaise (Keiko Kishi) et une journaliste française (Danielle Darrieux). Mais au-delà de cette coopération cinématographique, ce qui est intéressant c'est le témoignage qu'apporte Yves Ciampi sur le Japon. Il cherche alors à savoir si ce pays ressemble, ou non, à la représentation que s'en fait l'Occidental :

> Avant et pendant le voyage, « des visions poétiques et délicieusement colorées meublent agréablement la première étape de son voyage : toute une littérature à la Pierre Loti le hante : le Japon prend pour lui l'apparence d'un pays enchanteur, aux plaisirs les plus raffinés, aux filles les plus douces et les plus expertes. Ces visions ravissantes flattent son goût des couleurs et de la poésie. » A l'arrivée, c'est la consternation : le pays s'est américanisé et grouille d'une agitation frénétique, doublée d'un melting-pot démesuré… puis progressivement l'Occidental est rassuré lorsqu'il découvre enfin un Japon traditionnel avec ses cerisiers et ses geishas : « son imagination ne l'a pas trompé, le Japon est bien « son » Japon ! Seulement, à 200 000 kilomètres de distance, on ne voit que le côté poétique […] [2]»

Ainsi, ce que Yves Ciampi recherche pour se rassurer, c'est la vision « touristique » du Japon. Celle qui anime l'imagination des Français depuis plusieurs années, et celle qu'il va pouvoir mettre en scène dans son film. En effet, selon Georges Sadoul, comme aucun membre de l'équipe n'est familiarisé avec ce pays, ils filment avec leurs yeux de voyageurs. Néanmoins le sentiment exotique est quelque peu renouvelé par la justesse des observations et la maîtrise de la mise en scène. Reste que, comme le stipule l'épigraphe du film, « East is East, West is West », et que cette première rencontre entre Orient et Occident est largement schématisée, car inédite[3]. Une caractéristique qui participe certainement au succé de ce film en France[4]. Nous pouvons également rapprocher les raisons de cette coproduction franco-japonaise, au mouvement d'euphorie lié à l'accueil des vedettes françaises au pays du Soleil Levant. A cette époque, plusieurs émissaires français viennent faire leur promotion et juger de leur cote de popularité au Japon. Voyages que ne manquent pas de photographier et de commenter des revues comme *Cinémonde* dont les titres de reportages sont assez explicites :

---

[1] Pour anecdote, le film devait à l'origine s'intituler *Un Français à Tokyo*, puis *Printemps à Nagasaki.* Le film est adapté du livre de Thomas Raucat, *L'Honorable Partie de campagne.*

[2] Yves Ciampi, « Japon 56 », *Pathé magazine*, n°13, Cannes 1956, p. 67 à 72

[3] « Rencontre entre l'est et l'ouest », *Les Lettres Françaises*, n°658, du 14 au 20 février 1957, p. 7

[4] Pour sa sortie en 1957, celui-ci réalise 2 974 430 entrées, dont seulement 512 148 sur Paris. Ce qui classe ce film à la 17ème position des meilleures entrées de l'année. Simon Simsi, *Ciné-Passions*, Dixit, Paris, 2000, p. 26

> « Au Japon comme partout, Martine Carol et Christian-Jaque ont suscité un enthousiasme délirant », « Françoise (Arnoul) chatte bottée, triomphe chez les Geishas », « Marais, Darrieux, adoptés par le Japon », ou encore « Gérard Philipe a dévasté l'âme des Geishas »[1]. Ce dernier décrit l'accueil qu'il reçu en ces termes : « Vous ne pouvez imaginer ce qu'il a été ; partout des lampions, des drapeaux. Un public enthousiaste : surtout des jeunes. Des ruées de photographes, de journalistes, de chasseurs d'autographes […] [2]».

De ces élans de ferveur se dégage une marque d'intérêt et de curiosité grandissante envers ce pays. Toutefois la revue *Cinémonde* prend bien soin de ne dévoiler que la part exotique et typiquement japonaise de cet accueil, telle qu'elle est ancrée dans l'esprit des Français. Ainsi, certainement pour marquer un décalage plus cocasse, plus déroutant et amusant, les chroniqueurs photographient les acteurs dans des endroits et des situations *à la japonaise* : devant un temple, entourés de geishas, vêtus d'un kimono, mangeant avec des baguettes,… Autant de « clichés » que l'on accentue pour mieux faire ressortir l'insolite et l'étrangeté du pays, en prenant soin de choisir un champ lexical approprié. Ainsi lorsque Jean Marais visite des jardins japonais, c'est en compagnie de véritables « indigènes », auxquels il fait traverser l'eau sur un pont d'un genre « inconnu sous nos latitudes »[3]. Finalement, s'il existe une volonté de renouveler la représentation du Japon, le pays est toujours décrit pour ses dimensions pittoresques et exotiques.

Rares sont les films qui présentent un Japon « authentique » sans chercher à mettre en valeur sa dimension culturelle traditionelle. A ce sujet nous pouvons citer le film d'Alain Resnais, *Hiroshima mon amour*. Ecrit par Marguerite Duras, il est tourné en 1958, pendant la guerre d'Algérie et les essais nucléaires français dans le Pacifique[4]. Au-delà de tout discours politique, historique ou encore artistique sur le film, ce qui nous importe ici, c'est la possibilité qu'ont les spectateurs français de découvrir le Japon, au-delà du mythe. Si ce film est le fruit de deux esprits français qui ne sont pas spécialistes de la culture nippone, il offre la possibilité d'associer des images et des paroles (celles des personnages) à ce qui est encore considéré comme un objet de fascination : Hiroshima.

Finalement, excepté le film d'Alain Resnais, ces films permettent, à travers des histoires d'amours interraciales, de faire découvrir un Japon à la fois « mystérieux », « interdit », « attrayant », « traditionnel », « séducteur », « dangereux », « authentique »… Ce ne sont plus

[1] *Cinémonde*, n°1142, 28 juin 1956, p. 4 et *Cinémonde,* n°1385, 21 février 1961, p. 24
[2] *Cinémonde*, n°1142, 28 juin 1956, p. 4
[3] *Cinémonde* n°1143 du 5 juillet 1956, p. 9.
[4] Le film sera en compétition officielle à Cannes en 1959, puis il gagnera l'année suivante le prix du Syndicat Français de la Critique de Cinéma (SFCC).

des productions réalisées dans des studios occidentaux, avec des acteurs aux faciès asiatiques, mais des films tournés au Japon avec des acteurs japonais. Toutefois, le pays reste le terrain de multiples lieux communs relatifs à l'ignorance et à la curiosité des Français. C'est pourquoi, si ces coproductions contribuent et encouragent en partie l'attrait pour ces pays, de l'autre, elles ne rompent pas avec cet attrait aux saveurs exotiques de la fin du XIXème siècle. Ainsi, pour résumer l'ensemble de ces impressions, le témoignage de J.M.G. Le Clézio, nous paraît être assez révélateur de la disposition dans laquelle le spectateur se retrouve à cette époque, quand il découvre des films japonais. Celui-ci raconte qu'à l'âge de 15 - 16 ans, c'est-à-dire en 1955 - 1956, après avoir découvert le film de Kenji Mizoguchi, *Les contes de la lune vague après la pluie*, il comprend pour la première fois que le cinéma est un art, mais aussi que, comme beaucoup de Français, il ne connaissait rien à la civilisation japonaise, ni celle de l'Orient en général :

> « L'idée que l'on a du Japon en Europe, au moment où je vois le film de Mizoguchi, ne ressemble pas du tout à celle que l'on a aujourd'hui. Le Japon, c'est très loin, confus, plein des clichés de l'Art nouveau (ces paravents, boites en papier mâché, bouquets de fleurs, sabres et romans de Pierre Loti – en revanche on ne sait rien de Lafcadio Hearn – qui existaient chez ma grand-mère). […] La littérature, la philosophie japonaise sont inconnues du grand public. La jeunesse a eu accès à des extraits du Kamino Michi, sous forme de Contes & légendes. Dans les lycées, on ignore tout de cette littérature, et les classes de philo dédaignent la pensée japonaise, et la pensée orientale dans son ensemble […] Même le plus "occidental" des philosophes japonais, Nishida Kitaro, n'est pas traduit en français. Evidemment, à part quelques spécialistes, le grand public ignore la longue histoire du cinéma au Japon. […] Le cinéma, à l'époque où je vois *Ugetsu* pour la première fois, n'a illustré le Japon que sous la forme de chromos, ou de ces terribles films de guerre américains, dans lesquels les Japonais – les Japs – sont représentés, comme naguère les Indiens, sous les traits de sauvages fanatiques prêts à tout pour envahir le monde et ruiner l'Amérique. [1]»

Ce témoignage conforte l'idée que le regard et l'approche du spectateur sont à cette époque en partie dirigés et orientés en fonction de ce qu'il connaît de la culture orientale. L'ensemble de ces démarches et de ces investigations mettent donc en exergue le retard de connaissance des Français sur ces cultures asiatiques. Pris dans cet engrenage, les critiques de cinéma, sont plus ou moins conscients et assujettis à cette représentation. Cela entraîne une divergence d'opinion quant à la valeur des films asiatiques en fonction de l'importance et du rôle accordés au sentiment exotique.

[1] *Ballaciner*, Gallimard, Coll. Blanche, 2007, p. 67-68

3.3 Enjeux du sentiment exotique dans la valorisation d'un film

Les Japonais, encore surpris du succès inespéré de *Rashomon* à l'étranger[1], attribuent cette réussite au sentiment exotique qui se dégage du film. Comme nous l'avons déjà précisé, cette expression culturelle a permis au cinéma japonais d'être découvert. Cette révélation entraîne avec elle une divergence d'opinion quant à la valeur accordée à ce sentiment exotique. Omniprésent, celui-ci semble inexorablement se rattacher aux films, au point de les caractériser, voire les définir. C'est pourquoi, la question de l'exotisme est au cœur de la réception des films asiatiques. Cette approche est même favorisée par le manque d'études sur ce cinéma et le nombre infime de films diffusés en France. En cela, rien n'est encore déterminé, tout reste à faire quant à la réception de ces productions. Inédites et fragilisées par leur éloignement géographique et culturel, elles laissent une large liberté de lecture et d'interprétation. Comme tout balbutiement encore peu étudié, empreint d'une originalité et d'une altérité nouvelle, la réception ne se fait pas de manière harmonieuse et unanime. Elle devient même, dans le cas des films asiatiques, le résultat d'une opposition entre les critiques.

La division scinde de manière évidente la réception des critiques en plusieurs « clans ». Conscients de la difficulté à donner un jugement absolu et clair en ce qui concerne ce cinéma, notamment parce que celui-ci nécessite de toute évidence une connaissance à la fois cinématographique et culturelle qu'aucun critique en France ne peut à priori prétendre détenir, chacun va aller de son explication, défendant ou dénigrant un film, selon l'importance et le rôle qu'il accorde au sentiment exotique.

Ainsi, selon la façon dont les critiques s'enivrent, apprécient, jugent et se positionnent face à ce sentiment, nous pouvons dégager trois groupes distincts : nous les appellerons les « accusateurs », les « sceptiques » et les « avocats ». Nous allons donc découvrir quelles sont ces critiques qui représentent ces trois tendances, et quels sont les arguments évoqués dans leurs plaidoyers pour défendre leurs opinions.

[1] Comme le précise Barthélémy Amengual, « *le triomphe de Kurosawa en Europe aurait tout à la fois ahuri et dessillé* [leurs] *yeux bridés* ». Barthélemy Amengual, *Akira Kurosawa, op. cit.,* p. 39

3.3.1 Les accusateurs : des films destinés à l'exportation

Certainement les plus véhéments, les accusateurs commencent à se manifester dans les années qui suivent les premières récompenses attribuées au cinéma japonais. Suite à une première phase d'effervescence, certains critiques prennent conscience que la sélection a tendance à être « orientée » voire « truquée ». Il s'ensuit une remise en question de la valeur de ces cinémas venus d'Orient. Convaincus du « pouvoir » de l'exotisme, un « ras le bol » des films dits d'exportation se fait sentir. Ces critiques souhaitent alors se débarrasser de ces clichés « touristiques » et réveiller certaines consciences qui se seraient laissées aveugler par ce sentiment exotique.

Sans conteste le plus vindicatif à l'égard de ce genre de critiques, Georges Sadoul ne tarit pas de médisances auprès des comités organisateurs et des jurés de festivals. Selon lui, si le Japon ne s'est pas démarqué au festival de Venise en 1955, il le doit uniquement à son obstination à présenter des samouraïs qui pourfendent leurs adversaires suivant un maniement religieux du sabre, et des geishas au grand cœur qui sont engoncées sous le poids de leur condition. Des films sur fond de « *décors et costumes savamment reconstitués par quelques Viollet Le Duc japonais avec de temps à autre, des grands effets à la Paramount*.[1] »

Georges Sadoul dénigre ainsi régulièrement les films qui appartiennent au genre Jidai-Geki. Ces derniers apparaissent comme des pièges à touristes, capables de leurrer les spectateurs par leur seul recours à des personnages et des mœurs d'un autre temps et d'une autre culture. Comme il l'exprime lors d'un débat, il est persuadé qu'en ce qui concerne les mauvais films japonais *« nous sommes facilement tolérants à leur égard, car ils portent toujours témoignage d'une certaine manière sur la culture japonaise, et comme nous ignorons tout de celle-ci, nous sommes facilement intéressés.* [2]» Le spectateur est ainsi fasciné et « bluffé » par des apparats étincelants, de belles images, des cérémonies et des coutumes qu'il ne comprend pas vraiment et qui datent de la fin du XIXème siècle. Des japonaiseries qui ne sont en réalité qu'une sorte de paravent factice et contrefait, capable de cacher un vide artistique et une absence de maîtrise technique. L'exotisme devient alors un tel enjeu, que le spectateur, dérouté par ce dépaysement fastueux, n'arrive plus à distinguer chefs-d'œuvre et films de commande. Cette ignorance manifeste de la part des spectateurs en général, mais aussi des cinéphiles les plus avertis, fait que devant un film comme *Quartier sans soleil,* ces derniers se

[1] Georges Sadoul, « Le Japon », *Cahiers du cinéma*, n°51, octobre 1955, p. 14
[2] n°6, juin 1955, p. 73

pâment d'admiration et croient voir Le Cid ou La chanson de Roland, alors que le film n'est qu'une adaptation d'un récent best-seller, pseudo-historique, du style Caroline chérie ou Marie des Isles. [1]

Dans son plaidoyer, Georges Sadoul va même jusqu'à faire une distinction entre « cinéma japonais » et « films samouraïs ». Les Jidai-Geki sont alors des films exclusivement destinés à l'exportation, et ne peuvent de ce fait être considérés comme appartenant au septième art. Ceci implique que la majorité des films japonais connus en France, appartiennent à ce que l'on pourrait considérer comme un « faux » cinéma, factice et caricaturé. Comme il le souligne à propos de *La porte de l'enfer*: « *Le plaisir des yeux ne s'accompagne pas d'une pleine satisfaction du cœur et de l'intelligence. Ces créatures ne sont pas des créatures humaines véritables, mais d'élégantes silhouettes pour paravents laqués*.[2] » En d'autres termes des personnages qui sont devenus, depuis le XIXème siècle, les émissaires culturels du Japon les plus prisés par les Occidentaux.

La porte de l'enfer est à ce titre l'exemple même du film réalisé pour les étrangers. Un point de vue que partagent également les Japonais. Alors que le festival de Cannes récompense ce film pour sa maîtrise picturale et son sens de l'utilisation des couleurs, les Japonais n'y voient qu'une exhibition artificielle, au détriment de l'histoire et de l'interprétation. D'autant que le film est alors considéré au Japon, selon André Lang, comme un affreux mélo sur une histoire archi-connue qui n'épate plus personne[3]. Ainsi, bien que ce film soit le premier en couleur à utiliser la pellicule américaine Eastmancolor, et que le célèbre peintre Sanzo Wada participa, en tant que conseiller, à la réalisation des costumes et des armures de l'ère Genpei[4] ; beaucoup (qu'ils soient Japonais ou Français), ne voient dans l'attribution de ce grand prix cannois, que la résurgence du symptôme exotique. Sinon pourquoi, comme s'interroge André Lang, trouvons-nous un si grand intérêt à ce que les Japonais considèrent comme des mélos ?

> « Bien entendu, l'exotisme joue, et aussi le fait que nous découvrons les artistes qui sont capables de transformer de vieux mélos en œuvres d'art. Mais il y a aussi le fait que les Japonais attachent beaucoup plus d'importance et de prix à leur histoire et à leurs traditions depuis qu'ils ont été plus ou moins contraints de s'adapter.[5]»

Les jurés se sont donc laissés prendre au piège de l'exotisme superflu, ou comme le préconise Jean de Baroncelli, faute de savoir quel film primer, ils auraient opté pour le couronnement

---

[1] « Avec sept ans de retard à Paris Un classique du cinéma japonais Quartier sans soleil », *Les Lettres Françaises*, n°871, du 13 au 19 avril 1961, p. 1 et 6-7
[2] « Japonaiseries », *Les Lettres Françaises*, n°523, p. 6
[3] *Cinéma*, n°6, juin-juillet 1955, p. 70
[4] L'ère Genpei ou Kindai correspond à l'époque moderne de 1869 jusqu'à nos jours.
[5] *Cinéma*, n°6, juin 1955, p.71

d'un film aux allures « touristiques »[1]. Quatre ans plus tard, un autre film va conforter cette approche. Lorsque *Le pousse-pousse* remporte le Lion d'Or de Venise en 1958, à cet instant, pour Jacques Doniol-Valcroze, le doute s'envole et la preuve devient alors incontestable que les jurés se laissent aveugler par les quelques éclats exotiques présents dans les films. Cette récompense finit également par convaincre François Truffaut qui ne comprend pas pourquoi les festivals s'acharnent à récompenser ces productions fabriquées spécialement pour l'exportation, et donc *impures*[2]. Le sentiment exotique est alors considéré comme quelque chose d'impropre qui vient « polluer » et corrompre le film lui-même afin d'assouvir des objectifs commerciaux. Un parasite d'autant plus récusable que son efficacité est prouvée et ne se dément pas au fil des années. Ce qui était encore considéré comme des séductions faciles et attrayantes se transforme avec le temps, en accusations et en déconsidération. L'accoutumance rend en effet l'approche des critiques encore plus acerbe. Georges Sadoul parle alors de « gavage » spectatoriel. Pour d'autres, suite à la diffusion de *La Belle et le Voleur*, ils sont persuadés que les cinéastes japonais commettent une grave erreur s'ils s'imaginent avoir trouvé un nouveau filon : « *Le public et la critique se lasseront aussi vite de l'exotisme oriental qu'ils se sont lassés des chromos mexicains*.[3] » André Lang se demande également si l'exotisme ne prendra pas fin quand les spectateurs seront à leur tour habitués aux thèmes et aux modes d'expression[4]. C'est donc tout naturellement que ces accusateurs pensent que les films japonais perdront de leur originalité et de leur « remarquabilité », une fois que le souffle de l'exotisme ne sera plus « dans le vent », et qu'il aura perdu son attrait et sa curiosité. S'installe alors un climat de suspicion qui entraîne une triple disposition de la part de ces « accusateurs ».

La première entre dans le domaine de la résignation et de la « soumission ». C'est le cas de François Truffaut qui abdique face au film *La harpe de Birmanie*, et écrit :

> « Authentique ou non, cette noblesse et cette grandeur font leur effet, même si nous nous laissons avoir, de bon cœur. Il vaut mieux être dupé que dupeur et si les auteurs de la *Harpe de Birmanie* sont de petits malins sentimentaux qui se sont à eux-mêmes pariés d'embobiner le spectateur occidental, ils ont gagné.[5] »

Même, si François Truffaut se résigne à apprécier ces apparats exotiques pour leur efficacité, il accuse et désigne en même temps les membres du comité de sélection japonais comme d'habiles « arnaqueurs ». La seconde attitude revient à douter et remettre en question la

[1] Jean de Baroncelli, « Palmarès de compromis », *Le Monde*, n°4238, 9 septembre 1958, p. 9
[2] François Truffaut, « La légende de Narayama», *Cahiers du cinéma*, n°88, octobre 1958, p. 42-43
[3] « La belle et le voleur », *Arts*, du 19 au 26 octobre 1954, p.3
[4] *Cinéma*, n°6, juin 1955, p.71
[5] *Arts*, 1 au 7 mais 1957

qualité des films. L'originalité exotique dessert sa réception, et amène des critiques comme André Bazin à douter de la qualité même du film :

> « Je soupçonne, à travers l'originalité relative à notre ignorance, de *Rashomon* une certaine banalité de la perfection qui limite mon plaisir. Cette réserve est aussi un compliment. J'entends dire que le Japon produit de meilleurs films. Je le crois volontiers et je ne serais pas autrement surpris d'apprendre qu'Akira Kurosawa n'est que le Duvivier du cinéma japonais. [1]»

Un soupçon non confirmé par la suite, mais qui révèle cette ambivalence, ce malaise dont parle Barthélemy Amengual en évoquant la crainte d'avoir été dupe ou dupé sur le choix stratégique de l'exploitation d'un film japonais en France.

La troisième attitude concerne ceux qui vont jusqu'à contracter une allergie envers toutes formes exotiques. Une catégorie dans laquelle s'inscrit Jean de Baroncelli. Pour lui, les particularités culturelles de ce cinéma deviennent autant de facteurs d'irritation pour les spectateurs. Par exemple, à propos de *La Belle et le Voleur* : L'histoire prend des allures bien trop mélodramatiques et l'action, par ces nombreux détours subtils, déconcerte le spectateur occidental qui glisse vers une extrême somnolence. Quant aux dialogues, ils se transforment en d'effroyables éructations étranges, et les personnages deviennent une seule et même personne car rien, dans les traits de leur visage, ne semble les distinguer les uns des autres[2]. C'est pourquoi un film comme *Les bateaux de l'enfer,* est d'une bien meilleure qualité car il ne fait pas la démonstration ni l'apologie de japonaiseries[3]. Se développe alors pour ces accusateurs « allergiques », ce que nous pourrions appeler une exacerbation culturelle ; où l'ancrage culturel devient un atermoiement à la qualité, notamment parce qu'il est vu comme un handicap. Ainsi, pour Eric Rohmer, le cinéma japonais est desservi par son mode de vie extrême-oriental, à la fois ancien et moderne, qui se révèle moins photogénique que le nôtre :

> « Je sais que le cinéma est un art de gestes et que tous les gestes ne passent pas l'écran avec le même bonheur, de même que toutes les langues ne sont pas également amies du micro. […] Faites un égal mélange de la sclérose britannique et du poncif latin : vous obtiendrez un comportement qui, s'il n'est pas japonais, ressemble comme un frère à celui des habitants de l'Empire du soleil levant. Telle est la principale difficulté à laquelle doit se heurter, je suppose, tout metteur en scène japonais tant soit peu ambitieux. [4]»

Ce sentiment d'exacerbation culturelle ne doit toutefois pas être défini comme un sentiment de xénophobie, tel que le sous-entend Jean-José Richer, qui reproche à ces « accusateurs »

---

[1] Critique parue dans *l'Observateur*, le 24 avril 1952. Reprise par André Bazin dans *Le cinéma de la cruauté*, *op. cit.,* p. 215

[2] *Le Monde*, 14 octobre 1954, p. 12

[3] « Kamikosen », *Le Monde*, n°3759, 22 février 1957, p. 8

[4] Eric Rohmer, « Universalité du génie », *Cahiers du cinéma*, n°73, janvier 1957

d'être des « xénophobes » hostiles à toutes expériences « barbares »[1]. Bien que le contexte international subit les affres d'une guerre froide, le Japon des années 50 a su dévoiler un aspect beaucoup plus apaisé et « ouvert », dans lequel la menace d'un péril jaune est moins évidente. Ainsi parler de fanatisme racial est peu approprié, même si certains n'envisagent pas un mariage harmonieux avec la représentation d'une culture à l'écran.

Cette exacerbation culturelle n'est donc pas une question de rejet, d'hostilité, ou encore d'antipathie envers la culture japonaise ou indienne. Il s'agit plutôt de la prise de conscience d'une différence trop importante et d'un écart culturel si dissemblable que ces derniers semblent incompatibles avec une quelconque perception occidentale. Une hétérogénéité où il n'est presque plus question d'exotisme, tant le manque de compréhension et d'entendement, paraît divergeant. Ainsi, le mariage entre un cinéma « typiquement » asiatique et un regard « typiquement » occidental, demeure une union réductrice, au sens où les critiques simplifient les signes exotiques en les désignant par exemple comme de simples « japonaiseries ». Ce terme que nous avons déjà employé à plusieurs reprises et qui revient fréquemment, désigne de manière péjorative le cinéma japonais. Que ce soit Georges Sadoul, pour présenter *La porte de l'enfer* comme un parfait exemple de *japonaiserie*[2], ou des chroniqueurs de la revue *Positif*, qui justifient son emploi en évoquant *La harpe de Birmanie*[3]. Dans les deux cas ce terme est employé pour définir des films ennuyeux, qui n'ont pour intérêt que leur couleur locale. Pour notre étude, il nous ait alors apparu intéressant de revenir à l'origine même de ce terme, afin de mieux cerner ce que les critiques ont voulu définir comme des japonaiseries cinématographiques.

Sous l'effet de cette « découverte » cinématographique qui survient sans préavis, les critiques font le parallèle avec une autre période d'investigations, celle où le Japon du XIXème siècle a bien voulu ouvrir ses ports et dévoiler ses richesses intérieures. Ce rapprochement entre deux périodes fécondes en découvertes, permet aux Français - en quête de renouveau- d'entrevoir de nouvelles normes culturelles qui appartiennent à un Orient mythique et idéologique. Au XIXème siècle, on découvrait une image du Japon forgée et façonnée à la lumière des bibelots, curiosités et objets d'arts rapportés de ces contrées lointaines, très appréciés à l'époque et désignés alors sous le nom de « japonaiseries ». Mais alors qu'à cette époque ce nom était davantage utilisé pour indiquer l'origine géographique de ces objets, il prend un tout autre sens au fur et à mesure des années. Suite à l'acquisition des connaissances et des

[1] « La Fayette nous voici ! », *Cahiers du cinéma*, n°37, juillet 1954, p.39
[2] « Japonaiseries », *Les Lettres Françaises*, n°523, 1 au 8 juillet 1954, p. 6
[3] « De A à Z », *Positif*, n°24, mai 1957, p. 57

découvertes, une « japonaiserie » désigne progressivement une appartenance culturelle factice, touristique, caricaturée, parodiée… pour séduire un public « naïf ». C'est pourquoi l'exotisme qui est en partie responsable de l'attribution de ce suffixe en « -erie », est perçu, à cet instant, comme quelque chose de cocasse et « commercial ». La signification plénière de ce suffixe est en effet quelque peu dévalorisante. Toutefois, trop généraliste et caricaturale, elle ne convient guère pour construire le sens du terme « japonaiserie » appliqué au cinéma. Mieux vaut pour cela reprendre la démonstration de Martine Temple dans son ouvrage « Pour une sémantique des mots construits » (Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 1996).

Dans cette étude, l'auteur démontre que lorsque ce suffixe en « -erie » opère sur des adjectifs, il formate le sens des noms qu'il construit pour exprimer des propriétés qui se situent en dehors de la norme culturelle en vigueur dans la société de référence. Si bien que lorsque celui-ci crée le nom « japonaiserie », le suffixe ne prend que la partie du mot qui lui permet de référer à des éléments extérieurs aux règles admises dans le pays concerné : le terme « japonaiserie » n'exprime donc pas le fait d'être Japonais, ou originaire du Japon, mais le fait de ne pas correspondre à la culture du pays importateur. Une définition que nous pouvons en partie appliquer dans les « japonaiseries » cinématographiques de Georges Sadoul. Ce dernier voit clairement dans les Jidai-Geki une transmission des normes culturelles nippones anciennes, qui n'appartiennent pas aux normes culturelles françaises. Mais il exprime également un désir de désacralisation et de démystification, face à ces films qui ne font qu'exploiter inlassablement les mêmes décors, les mêmes époques historiques, les mêmes personnages, et les mêmes costumes. On retrouve le sens donné par Martine Temple, dans lequel la construction du mot « japonaiserie » renvoie à une différence, une « inconnue » culturelle avec, en plus, une notion de dévalorisation et de dépréciation due à un effet de redondance qui finit par se transformer en lassitude et en ennui. Une « japonaiserie » cinématographique semble alors s'exprimer en présence de ces deux éléments : la récurrence d'un même décalage culturel. Un troisième dénominateur commun, qui s'exprime en corrélation avec l'exotisme, vient encore s'ajouter et « cimenter » cette expression. Les japonaiseries cinématographiques doivent non seulement être authentiques et manifestes, mais elles doivent également se référer à une forme lointaine, historique et révolue. C'est pourquoi Georges Sadoul déplore ce gavage de moyen âge, perpétuellement présent dans les Jidai-Geki [1] . En additionnant ces trois principes, nous arrivons à la conclusion que les

[1] Georges Sadoul, « Le Japon », *Cahiers du cinéma*, n°51, octobre 1955, p. 14

« japonaiseries cinématographiques » sont formatées à partir de ces trois données : « Hors normes culturelles » + « récurrence » + « exotisme historique »

Mais, au-delà de l'ensemble de ces remarques portées à l'encontre des japonaiseries, il est intéressant de comprendre les raisons, la véracité et la justesse de celles-ci. Prêcher le pour et le contre pour espérer trouver une certaine pertinence ou les bases d'un éventuel bon sens. Quelles valeurs doit-on accorder à ces accusations ?

Dans un premier temps, nous pouvons déceler un fond de vérité dans ces reproches. Certains films présentent en effet plusieurs trames propices à une exportation occidentale. Comme nous l'avons vu précédemment, il y a en premier lieu une concertation au sein des maisons de productions pour se faire une place sur le marché occidental. Dans le cas du cinéma japonais, il semble évident que l'envoi quasi systématique de Jidai-Geki, fait partie de ces choix prédéterminés par les producteurs pour satisfaire précisément le public occidental, notamment parce que la proportion de ce genre de films ne cesse de diminuer au Japon, remplacée par des productions aux sujets plus contemporains. Malgré ces explications, il paraît difficile de croire que ces cinéastes peuvent parvenir à créer des films de commandes selon les circonstances et les critères de goût destinés à plaire au public occidental, tout en étant admirés et reconnus, par une grande partie de la critique japonaise (comme nous l'avons vu par exemple avec les films d'Akira Kurosawa). C'est ainsi que Marcel Martin doute sérieusement de la capacité des cinéastes nippons à réaliser des films pour le marché occidental :

> « […] on peut se demander comment des hommes de la valeur de Kurosawa et Mizoguchi peuvent parvenir à créer d'admirables films qui non seulement seraient des commandes de circonstance mais qui de plus seraient exécutés selon des critères de contenu et de goût uniquement déterminés par ce qu'on suppose être la "demande" du public occidental : une telle insincérité a quelque chose d'inconcevable ou alors il faut admettre que les goûts du public occidental ne sont pas tellement différents de ceux du public japonais, ce qui après tout est assez vraisemblable.[1] »

De même, alors que Eric Rohmer pensait que le Japon ne faisait qu'exporter sa « camelote » (en parlant entre autres du film de Kenji Mizoguchi *La vie d'O'Haru femme galante*) et gardait pour lui la porcelaine la plus précieuse[2] ; il admet par la suite que ce serait faire preuve de beaucoup de duplicité et de rouerie de la part des Japonais que d'envoyer exclusivement des films pour l'exportation.[3] Eric Rohmer fait partie de ces critiques qui prennent conscience d'un jugement trop hâtif et se remettent en question d'une année sur l'autre. Dans un premier

[1] « 7 ans de films japonais à Paris », *Image et son*, n°118, janvier 1959, p. 4
[2] *Cahiers du cinéma*, n°60, juin 1956, p. 53-54
[3] « Universalité du génie », *Cahiers du cinéma*, n°73, 1957

temps, celui-ci s'était en effet permis de décrier sévèrement la production nippone dans son ensemble, lui reprochant d'employer un langage à la fois trop timide et volontairement clinquant et d'utiliser des méthodes de tournage standardisées et sans personnalité. Il avait alors pensé que le cinéma japonais avait bien plus à apprendre du cinéma occidental que l'inverse. Cette réflexion est regrettée l'année suivante. Poussé par les propos hyperboliques du moment, et des critiques qui n'en finissaient pas de crier au chef-d'œuvre, il déclare alors avoir voulu prendre le contre-pied de cette exaltation. Il finira par reconnaître que les Jidai-Geki peuvent également être considérés comme des œuvres de qualité.

Dans un deuxième temps, si les Jidai-Geki sont tant décriés par les « accusateurs », c'est aussi parce qu'ils ont tendance, par contradiction, à défendre ardemment les films d'un autre genre, des films plus contemporains et plus réalistes. A l'exemple de Georges Sadoul qui a une nette préférence pour les œuvres plus contemporaines comme *Okasan*, notamment parce qu'à ses yeux, la sensation d'exotisme disparait:

> « Aucun exotisme dans *Okasan*. Rien du style minaudier à la « Madame Butterfly », des afféteries pour séduire les touristes étrangers, à grands renforts d'éventails, de kimonos et de paravents déployés. Nous sommes ici conquis par la bonhomie qui dit une ou deux aventures arrivées à Tokyo, mais qui pourraient aussi bien avoir pour théâtre une boutique parisienne ou toulousaine. [1]»

C'est ainsi que Georges Sadoul, ne lésine pas sur les adjectifs élogieux pour parler des films contemporains, allant jusqu'à déclarer : « *Je brûlerais cent* Rashomon *pour voir un seul* Chien enragé[2] ». Le sentiment exotique semble en effet moins perceptible dans ce second film. L'action se déroulant en 1949, Akira Kurosawa dévoile un aspect documentaire sur le Japon d'après-guerre. Ainsi il semblerait que les films historiques perdent en qualité, simplement parce que les spectateurs français peuvent se référer à des lieux communs liés au sentiment exotique. Inversement, les films contemporains sont dotés d'une mise en scène plus « magistrale » et « grandiose », dans laquelle tout le génie du cinéaste se révèle en plein jour. Ces arguments sont conformes aux concepts de « nouveau réalisme » prônés par les critiques communistes. Comme nous l'avons déjà précisé, Georges Sadoul est un membre actif du Parti Communiste Français. A ce titre il défend, selon Laurent Marie, des films « de vérité », des films ancrés dans le réel, abordant des sujets sociaux, mais dans une forme accessible, dans un style populaire[3]. De plus, toujours selon Laurent Marie, les critiques communistes ont

[1] Georges Sadoul, « Sous les toits de Tokio », *Les Lettres Françaises*, n°547, 17 décembre 1954, p. 6
[2] « Le Japon d'après guerre », *Les Lettres Françaises*, n°883, du 6 au 12 juillet, p. 8
[3] Laurent Marie, *Le cinéma est à nous Le PCF et le cinéma français de la Libération à nos jours*, l'Harmattan, Paris, 2005, p. 105

tendance à dénigrer un film qui inspire, d'une manière ou d'une autre un modèle étranger, c'est-à-dire hollywoodien (et/ou allemand)[1].

En conclusion, à travers l'analyse des propos formulés par ces principaux « accusateurs », il semble que ce soit l'aspect historique de l'exotisme qui demeure la principale récusation et la contestation majeure. Ce paramètre devient un parasite, une forme impure du cinéma, parvenant à leurrer le spectateur en lui faisant croire à la beauté d'une œuvre. L'artifice est à leurs yeux un procédé honteux utilisé à des fins commerciales, pour une recette qui est d'autant plus décriée avec le temps, que l'originalité culturelle se transforme en norme, voire en banalité. Pourtant il semble assez discutable pour d'autres critiques de penser que leur réception soit entièrement faussée par des apparats culturels, au point d'altérer le jugement de valeur des films. Finalement, ce sentiment exotique, tant décrié, n'est peut-être pas si déterminant. C'est en cela qu'une autre catégorie de critique intervient, celle que nous avons baptisé les « sceptiques ».

3.3.2 Les sceptiques : des films « inaccessibles »

En 1952 c'est avec impatience que les critiques attendent les quatre films japonais sélectionnés pour le festival de Cannes. Mais *Vagues*, *La mère dans la Tempête*, *L'homme qui marche sur la queue du tigre* et *Le roman de Genji*, n'offrent qu'une réponse partielle aux attentes et aux interrogations de ces derniers. La sélection n'étant pas à la hauteur pour l'ensemble du festival, Curtis Harrington en déduit qu'il doit en être de même pour la sélection japonaise[2]. Il est en effet partagé entre la vision de deux films de médiocre qualité, et entre deux autres, sans doute admirables, pour la qualité et la poésie qu'ils dégagent, mais relativement difficiles d'accès pour un public occidental. Cette difficulté prend toute son ampleur face à un cinéma quasi inconnu en France. Les critiques ne peuvent pas porter un jugement d'ensemble, puisqu'ils ne connaissent qu'une infime partie de la production nationale. De plus, comme nous le verrons plus tard, les œuvres arrivent par bribes, de

[1] Rappelons qu'à cette époque, Georges Sadoul dénigre tous les aspects du cinéma hollywoodien (dans *Décadence d'Hollywood* en 1952). Un réquisitoire qui comprend l'ensemble des films de genre hollywoodien (films noirs, westerns, gangsters, opérettes, militaires, bibliques,…) car ils ne correspondent pas au réalisme socialisme défendu par le PCF. ibid., p. 101

[2] « Le cinéma japonais », *Cahiers du cinéma*, n°13, juin 1952, p. 24

manière décousue et sans suivre la chronologie filmographique des réalisateurs. Il est alors évident pour ces « sceptiques », que face à ce manque de connaissance, que ce soit au niveau de la production cinématographique ou de la culture asiatique, ils ne peuvent avoir une réception complète des films, d'autant que les spécificités culturelles sont présentes à plusieurs niveaux. Comme nous l'avons vu, elles peuvent se manifester au niveau de la construction scénaristique, du montage, de l'interprétation « théâtralisée » des acteurs, du rythme « en apesanteur », des mouvements de caméras,…. A cela il faut encore tenir compte des autres spécificités présentes de manière plus sous-jacentes et « internes ». Moins facilement identifiables, elles peuvent échapper à une analyse et à un entendement. L'ensemble de ces spécificités confortent les « sceptiques » à demeurer perplexes quant à la véracité et l'authenticité de leurs sensations. Se sentant prisonnier de leur manque de connaissance, ils ne peuvent de ce fait lire et comprendre en toute impartialité les films asiatiques.

Pour Jacques Chevalier, si le sentiment exotique émane essentiellement de signes matériels, leur utilisation, que ce soit les éventails, les coiffures féminines, les kimonos…, sont autant de symboles qui cachent d'importantes et enrichissantes significations qui peuvent interférer sur la valeur intrinsèque des films[1]. On ne peut alors s'intéresser à l'aspect esthétique de ces figures et négliger la profondeur de leur sens. Il existe ainsi des allégories, des métaphores, qui ne peuvent, faute de clés, être réellement élucidées. Plane alors un certain mystère culturel, qui empêche de prendre conscience de toute la valeur du film. Ce sentiment est partagé par Marcel Matin qui parle, à propos des films de Kenji Mizoguchi, d'un phénomène de *distanciation* :

> « Les manifestations japonaises des sentiments (joie, colère, désespoir) nous sont si étrangères parce que si différentes (à la fois plus exaspérées et plus intérieures) des nôtres, que nous y assistons sans vraiment y participer. [2]»

Le spectateur reste ainsi en retrait, éprouvant des difficultés pour participer pleinement à la vie des personnages et pour s'identifier à eux. Il faut alors comprendre que la rupture et l'éloignement créés par la différence culturelle, limitent la réception et l'adhésion du spectateur à la forme et aux apparats culturels. La richesse du langage culturel étant inaccessible, il ne peut y avoir de réception « transcendantale », « passionnelle » mais

[1]Le sentiment exotique vient surtout de la tenue physique des Japonais : C'est *« un peuple à ras de terre qui marche à genoux, court genoux pliés, penche le buste le plus près possible du sol, qui utilise des hommes au lieu de chevaux pour les voyages…*». « La vie d'O'Haru femme galante », *Image et son*, n°80, mars 1955
[2] « L'intendant Sansho», *Cinéma*, n°52, janvier 1961, p. 125

seulement « contemplative ». En d'autres termes, face à un film japonais, le spectateur reste dans l'expectative. Il ne peut que contempler et admirer ce qu'il voit, sans produire un jugement de valeur. Pour Jean-Louis Rieupeyrout, il est donc inconcevable que les spectateurs français, ou occidentaux, parviennent à comprendre toute la subtilité culturelle des films. En effet, dans le cas de *Rashomon*, *«* […] *qui oserait prétendre avoir percé le secret de ses chapitres, déchiffré le langage de chaque image, compris son lointain message ?*[1] » En l'absence de connaissance suffisante, chacun déguste ces fruits étranges en sollicitant des références familières. Philippe Demonsablon l'a bien compris :

> « Dans l'ignorance presque totale où nous sommes en France de la production japonaise, dans l'impossibilité de démêler des tendances, des courants, des influences… dans un état de fait qui empêche de saisir dans sa généralité le phénomène du cinéma japonais et de situer ses œuvres, il ne peut non plus être fait de celles-ci de critique autre que partielle, privée de toute référence, contrainte d'ignorer la personnalité des auteurs et leurs préoccupations, de renoncer à la recherche passionnante des liens qui unissent l'homme à sa création. [2]»

« Méfiance », devient alors le mot d'ordre. Le terme est employé dès la découverte de *Rashomon*. Face à cet extraordinaire récital japonais, Nino Franck se demande si le fait de connaître la production japonaise peut modifier son appréciation[3]. Le doute est de plus en plus perceptible et persistant, et il ne fait que s'accroître durant toute cette première période. C'est ainsi que, comme le préconise Marcel Martin, les critiques doivent faire preuve d'une grande circonspection dans leurs jugements[4].

Face à cette part d'inconnu, nous pouvons relever deux attitudes typiques observées chez les « sceptiques ». D'un côté, certains voient en ces films une valeur documentaire. Chaque production devient un pas de plus vers la connaissance de l'Asie. En vrais guides touristiques, elles viennent dévoiler un pan de l'histoire, de la culture et des mœurs de ce continent. Le spectateur découvre ainsi le quotidien de son lointain voisin oriental, où tout lui semble nouveau et insolite. En cela, les films ne sont plus seulement des fictions mais des fictions documentées. Nous pouvons surtout attribuer cette approche à des « sceptiques » qui appartiennent aux revues comme *Cinémonde*, *Radio Cinéma Télévision*, *Image et son* et *Cinéma*. Celles-ci ont la particularité de s'adresser à un lectorat « populaire », instruit,

[1] Jean-Louis Rieupeyrout, « Etudes sur quelques films… *Rashomon* », *Cinéma*, n°6, juin-juillet 1955, p. 53
[2] Philippe Demonsablon, « Qui naquit à Newgate », *Cahiers du cinéma*, n°33, mars 1954, p. 57
[3] « Au paradis de la couleur locale », *Arts*, du 1 au 7 mai 1952, p.3
[4] « 7 ans de films japonais à Paris », *Image et son*, n°118, janvier 1959, p.5

catholique ou non pratiquant[1]. Elles ont alors une approche pédagogique qui les incite presque systématiquement à rappeler au lecteur qu'il est bien peu de chose face à l'immensité de son ignorance sur l'Asie. Dans un article de *Radio Cinéma Télévision* de 1954, intitulé pour l'occasion « Découverte de l'Asie à travers ses films », les lecteurs peuvent lire :

> « Au moment où l'Extrême-Orient tient dans nos préoccupations une place si grande, il n'est pas inutile de nous interroger sur ce que nous savons des pays d'Asie. Nous c'est-à-dire les non-spécialistes qui n'ont jamais quitté l'Europe. Avouons que nous ne savons rien de la Chine, du Japon, de l'Inde. Nous avons lu peut-être un article ou un livre écrit par un Français qui avait fait un voyage. Mais avons nous jamais lu un livre écrit par un Chinois, un Japonais ou un Indien ? Et quels contacts directs avons nous jamais eu avec ces civilisations ? [2]»

Quels que soient le style et le genre auxquels appartiennent les films, ces derniers possèdent à chaque fois une part de témoignages. Les films dits « néo-réalistes », détiennent par exemple une description de la vie d'après guerre, notamment suite aux effets de la bombe atomique et ou revers de l'épopée militariste. Le film de Mikio Naruse, *Okasan* et celui de Keisuke Kinoshita, *Vingt-quatre prunelles,* en sont deux exemples types. En montrant au plus près, et à sa juste valeur, l'horreur dans laquelle fut plongé le pays, ces films relèvent une part « sombre » d'un Japon encore jamais vu sous cet angle. Quant au film *Passions juvéniles*, il a également le mérite de dévoiler une nouvelle jeunesse d'après guerre, influencée par l'américanisation : « *Ce drame écrit avec la coutumière poésie des classiques nippons, se présente comme un captivant document. Qui sont les jeunes Japonais d'aujourd'hui ?* [3]» La revue *Radio Cinéma Télévision*, va encore plus loin en évaluant la qualité des films en fonction de leur valeur didactique. Elle condamne ainsi les films de science-fiction japonais, et considère les films tournés en Asie par les Occidentaux comme « intéressants car utiles à la connaissance ».

Moins focalisé sur cet aspect didactique, l'autre groupe de « sceptiques » s'interroge plutôt sur la légitimité même d'évoquer ces productions venues d'ailleurs. En 1955, lorsque la revue *Cinéma* souhaite débattre sur le cinéma japonais, il est d'abord question de savoir si on a le

---

[1] A cette époque, *Cinémonde* est encore une revue « populaire » d'obédience chrétienne, qui rend compte des bouleversements et des évolutions qui interviennent dans le monde du cinéma et de la société. *Radio Cinéma Télévision* (ou *Télérama* à partir de 1960) est un hebdomadaire catholique, créé en 1950, présent à cette époque uniquement dans les églises[1]. Marqué par une morale catholique omniprésente, la revue se singularise par une approche culturelle des programmes, avec des analyses et des critiques sur les films à l'affiche. Quant à *Image et son,* elle est issue de l'UFOLEIS, publiée par la ligue française de l'enseignement, elle se consacre principalement à la vie des ciné-clubs et au côté pratique du film. Reste *Cinéma*, dont l'équipe est composée de jeunes et d'enseignants donnant une approche pédagogique sérieuse et documentée.

[2] *Radio Cinéma Télévision,* n°236, 25 juillet 1954

[3] *Cinémonde*, n°1237, 24 avril 1958, p. 26

droit de parler de ce cinéma, compte tenu du peu de renseignements obtenus jusqu'à présent. Jean Nery, du journal *Franc-tireur*, se demande alors :

> « Avons-nous le droit de parler du cinéma japonais? Celui-ci a produit depuis la guerre de 1 000 à 2 000 films. Nous en avons vu une bonne quinzaine. Nous savons que ces films ne sont pas considérés par les Japonais eux-mêmes comme le meilleur de leur production. N'est-ce pas une escroquerie que de vouloir dans ces conditions porter des jugements généraux sur un cinéma que nous connaissons si mal ?[1] »

Une interrogation réitérée par Jean-Louis Tallenay ou encore Louis Marcorelles à propos des films indiens et chinois. Pour le premier il paraît inconcevable de juger ou même de considérer ces films en eux-mêmes, tant ils sont étrangers et tant ils dévoilent un caractère exotique fascinant[2]. Quant à Louis Marcorelles, en découvrant le film *La complainte du sentier*, il éprouve lui aussi quelques doutes sur l'authenticité profonde d'une telle œuvre, probablement à cause du coefficient d'exotisme. Ce paramètre est, selon lui, difficile à apprécier à sa juste valeur dans l'établissement de notre jugement esthétique.[3]

Entre ces deux groupes, se positionne Jean de Baroncelli. Ecrivant pour le journal *Le Monde*, il est certainement le plus médiateur parmi les « sceptiques », notamment parce qu'il est celui qui est le plus attentif et conscient de l'existence d'une scission entre les critiques à propos du sentiment exotique. En 1954, suite à la diffusion du film *La Belle et le Voleur,* il dresse lui-même le portait de ce qu'il appelle des « allergiques » et des « avocats » du cinéma japonais (et que nous avons désigné comme les « accusateurs » et les « avocats »). Sans prendre réellement partie, Jean de Baroncelli est conscient des dangers du sentiment exotique sur la réception. Appréciant le potentiel de séduction que peur procurer par exemple des jeux de couleurs, il conçoit que cette attirance peut devenir un facteur important dans l'admiration des spectateurs. Légèrement en retrait, il préfère garder une certaine réserve, conscient qu'une clé, un mot d'initiation, manquent aux spectateurs. Un parti pris et une lucidité qui ne l'empêchent pas pour autant de plébisciter ces films au nom du « cinéma – spectacle ». Les films asiatiques ont en effet, selon Jean de Baroncelli, la faculté de nous entraîner loin de nos préoccupations familières et de notre langage cinématographique. Un cinéma qui a la capacité d'être à la fois objet de répulsion, de désintérêt, d'un certain ennui,… mais aussi le moteur d'une admiration, parce qu'à ses défauts même nous trouvons souvent une saveur exotique. C'est pourquoi, face aux récompenses des films, *La porte de l'enfer* et *Le pousse-pousse*, il se contente

[1] *Cinéma*, n°6, juin-juillet 1955, p. 70
[2] *Radio Cinéma Télévision*, n°121, 11 mai 1952, p. 2-3
[3] *Cahiers du cinéma*, n°60, juin 1956, p. 19

d'interpeller les spectateurs en leur rappelant que s'il nous est difficile de juger ces films, au moins le spectacle demeure : *« L'essentiel nous échappe, et il serait bien sot d'en accuser l'auteur… du moins reste-t-il le spectacle : ces admirables estampes coloriées qui ressemblent à des illustrations d'un livre d'époque*.[1] »

Quant au fait de voir ce spectacle exotique devenir l'objet d'une asthénie persistante et astreignante, il semble que pour Jean de Baroncelli, cette accoutumance**,** qui nous rend apparemment plus difficiles et exigeants, ne peut pas être à l'origine de ce que Georges Sadoul dénonçait comme une lassitude. En découvrant le film *La vie d'O'Haru femme galante*, Jean de Baroncelli évoque le fait que depuis *Rashomon*, le spectateur n'a jamais retrouvé le même émerveillement[2]. Trois ans plus tard, lors du festival de Venise, en découvrant une nouvelle fois un film indien de Satyajit Ray et un film japonais d'Akira Kurosawa, il reformule cette même idée. Dans les deux cas, le chef d'accusation n'est jamais porté sur la sensation d'exotisme, mais plutôt sur la qualité des films eux-mêmes. A ses yeux, le film *L'invaincu*, malgré son histoire envoûtante, semble bien plus ennuyeux en comparaison de *La complainte du sentier*. Le cinéaste n'épargne alors aucun incident ni détail de la vie quotidienne des personnages. Par contre, le film *Le château de l'araignée* tombe dans l'excès de raffinement et de spectaculaire. Ce sont finalement deux films dont Jean de Baroncelli doute qu'ils puissent se hisser sur le podium, simplement grâce au sentiment exotique qui pourrait s'en dégager. Preuve que cette sensation ne peut palier toutes les faiblesses filmiques.

En conclusion, ce petit groupe de « sceptiques » reste partagé quant à la reconnaissance d'un cinéma de qualité, dont l'étrangeté, la nouveauté, le manque de repère et de comparaison, peuvent venir fausser leur jugement de valeur. Ils ne veulent alors trancher afin de savoir si ces films sont de vulgaires contrefaçons destinées aux Occidentaux, ou si ce sont des films qui méritent toute leur admiration. En cela, ils préfèrent analyser la valeur pédagogique, documentaire, spectaculaire,… qui s'en dégage. Méfiants et indécis, ces « sceptiques » se placent entre ceux qui récusent cet aspect exotique des films (les « accusateurs »), et ceux qui s'évertuent au contraire à le défendre : les « avocats ».

[1] « A Cannes la compétition reste ouverte », *Le Monde*, 1er avril 1954, p. 8
[2] « *La vie de O'haru, femme galante* : Aux frontieres de l'homme », *Le Monde*, 9 février 1954, p. 12

3.3.3 Les avocats : des films « universels »

Réajustant la balance, les « avocats », guidés par un réel élan de ferveur, vont défendre les films asiatiques. Ces derniers, que Jean de Baroncelli, appelle les « partisans »[1], ne se laissent ni déborder, ni impressionner par les reproches émis par les « accusateurs ». Au contraire, ils vont régulièrement transformer les charges portées par ces derniers en atouts. A commencer par les prix décernés dans les festivals, qui sont à leurs yeux, des récompenses justifiées et méritées. Pour Jean-José Richer, ce n'est que justice si le film de Kenji Mizoguchi, *Les contes de la lune vague après la pluie,* est cité en premier au palmarès de Venise en 1953. Face aux films de Michelangelo Antonioni et Vsevolod Poudovkine, celui-ci reste en effet « *un des films les plus excitants pour l'esprit de tous ceux que nous vîmes, et nous l'avons reçu avec un plaisir en harmonie avec son titre ravissant.*[2]» L'année suivante, il n'est pas non plus question de remettre en cause le double lion d'argent vénitien attribué aux deux films japonais, *L'intendant Sansho* et *Les sept samouraïs*. Selon lui, ces films surpassent le reste de la sélection, et apportent la preuve que le Japon doit une fois de plus s'affirmer comme une des nations cinématographiques les plus importantes, et les plus remarquées.[3] Reste à savoir pourquoi.

Ce qui apparaît d'abord le plus manifeste, c'est que ces « avocats » laissent libre cours à leurs impressions et leurs sensations, sans chercher vraiment à savoir si ces sentiments sont « cinématographiquement » justifiés. Le plaisir de l'instant et le temps filmophanique semblent primer sur un éventuel cas de conscience et une lecture à froid, qui pourraient remettre en question la réception du film au moment de sa projection. Même le spectateur souffre d'un manque de repère culturel et de comparaison cinématographique avec d'autres œuvres japonaises (comme le préconisaient les « accusateurs »); cela ne vient pas altérer son jugement déjà épris par cette sensibilité culturelle, qu'elle soit estimée ou non au Japon. C'est en cela que Jacques Antoine Désormier écrit, à propos du film *La porte de l'enfer* :

> « Voici une scène où le héros venu s'enquérir des sentiments de sa dame la trouve jouant d'un instrument de musique bizarre (bizarre pour nous) et regarde le visage de la jeune femme qui reste impassible. C'est la musique qui change un peu de cadence et traduit les battements du cœur. Cette scène est-elle une merveille par rapport à la production japonaise ? C'est une merveille pour nous.[4] »

---

[1] Jean de Baroncelli, « La belle et le voleur», *Le Monde*, 14 octobre 1954, p. 12
[2] Jean-José Richer, « Contes de fées », *Cahiers du cinéma*, n° 27, octobre 1953, p. 6-7
[3] « Le Japon », *Cahiers du cinéma*, n°40, novembre 1954, p. 8
[4] « La porte de l'enfer règle son compte à l'exotisme facile », *Arts*, du 20 juin au 6 juillet 1954, p. 3

Dans ce cas, c'est bien le plaisir et la découverte de l'instant qui prime sur la réflexion ou sur la raison d'effectuer une étude plus poussée pour savoir où se situe ce film par rapport à d'autres.

Quant à la question de la compréhension d'une œuvre, si elle paraît indispensable pour les « sceptiques », afin de pouvoir donner une véritable perception de l'œuvre, elle l'est beaucoup moins pour les « avocats ». Ces derniers ne voient dans ces différences exotiques qu'une intonation superficielle qui ne rend pas le cinéma japonais étranger ou « étrange », mais au contraire familier. C'est ce que tente de faire comprendre Jacques Rivette en rapprochant certains cinéastes japonais de réalisateurs français, selon la parenté de leur langage cinématographique et non par rapport à leur nationalité[1]. Et si quelques cinéastes japonais comme Kaneto Shindo ou Keisuke Kinoshita semblent utiliser une inflexion insolite, cela correspond davantage à la préciosité de leur mise en scène qu'à l'élan d'un chant personnel.

D'autre part, les avocats mettent en avant l'idée que les signes culturels sont toujours les mêmes, et qu'ils n'interviennent pas directement dans l'appréciation de l'œuvre. Ainsi Eric Rohmer écrit, à propos des *Amants crucifiés* :

> « Certaines nuances, sans doute, nous échappent-elles, mais, d'une part, l'habitude a tôt fait de nous les rendre perceptibles, d'autre part, l'ignorance de certaines clefs ne doit vraisemblablement pas plus nous gêner que la méconnaissance des lois théoriques de l'harmonie n'empêche de goûter une œuvre musicale.[2] »

Cette approche a tendance à atténuer le caractère exotique des productions, c'est-à-dire leur appartenance culturelle, au profit de leur appartenance cinématographique. La présence des signes exotiques ne fait pas la qualité du film, tout comme la compréhension et la connaissance qu'une personne peut en avoir, ne fait pas de lui un expert en cinéma. Comme le remarque R. Gibson, un extrême-orientaliste peut très bien être imperméable à la très grande beauté du film *Les contes de la lune vague après la pluie*, tout comme Robert Kemp (critique littéraire au début des années 50) qui connaît la civilisation française jusqu'au bout du nœud papillon, fut complètement fermé à la très grande beauté de *L'Atalante*. [3] Ainsi, exotisme ou non, les films rencontreraient le même succès auprès des spectateurs. Une approche que tente de faire comprendre André Bazin, en écrivant que l'exotisme qui se dégage du film de Satyajit Ray, *L'invaincu,* n'est pas à l'origine de notre séduction. Transposé en Occident, le film n'aurait pas moins d'intérêt. De même pour le film chinois *La fille aux cheveux blancs,*

---

[1] Il rapproche Tadashi Imai de Cayatte, Heinosuke Gosho de Becker, Mikio Naruse deLe Chanois, Teinosuke Kinugasa de Christian-Jaque, So Yamamura de Raymond Bernard. « Mizoguchi vu d'ici », *Cahiers du cinéma*, n°81, mars 1958, p. 29

[2] Eric Rohmer, « Universalité du génie », *Cahiers du cinéma*, n°73, janvier 1957

[3] R. Gibson, « Les Contes de la lune vague », *Cinéma*, n°36, mai 1959, p. 98

qui selon Michel Delahaye, trouve constamment des tonalités, des thèmes, des styles qui nous sont rendus familiers grâce au cinéma tant russe qu'occidental. Si l'ensemble paraît parfois déroutant, ce n'est nullement dû à ce que le film pourrait avoir d' « exotique » dans le sujet, la réalisation ou le rythme du film, car ces procédés n'ont rien ni de révolutionnaires ni d'académiques.

Ainsi, le rôle du sentiment exotique, tant décrié par les « accusateurs » et tant mesuré par les « sceptiques », est minimisé par les « avocats ». Certains d'entre eux arrivent même à en faire une abstraction complète, et ne plus en faire mention. Par exemple, Jean Douchet, pour le film *La vie d'O'Haru femme galante,* n'y voit uniquement qu'une critique de la condition de la femme et de la société, et ne fait pas allusion à un quelconque apparat exotique. Quant à Jacques Doniol-Valcroze, lorsqu'il voit pour la seconde fois *Okasan*, il constate que l'intention de réalisme aboutit à ce résultat paradoxal… la disparition du sentiment exotique: *« J'ai vu deux fois Okasan : à la seconde vision j'avais complètement oublié que l'histoire se passait au Japon.* [1]» Il est vrai que le caractère exotique, et c'est là que les « avocats » rejoignent les « accusateurs », semble bien moins présent dans les œuvres dites néo-réalistes. D'où cette impression de transparence et d'authenticité nationale à propos des œuvres comme *Les enfants d'Hiroshima* ou encore *Vingt-quatre prunelles.* Pour Lotte H. Eisner, dans le film de Keisuke Kinoshita, il n'y a guère de place pour un exotisme qui aurait pu séduire le spectateur avec trop de facilité[2]. Mais là où les « avocats » s'éloignent des « accusateurs », c'est qu'ils font le même constat pour des films historiques. Nous pouvons à ce titre citer Barthélémy Amengual, pour qui *Rashomon* livre des images suffocantes de crédibilité : « *C'est bien "comme si nous y étions", perdus et désorientés. L'expressionnisme qui y marque les conduites humaines a une fonction dépaysante et "historique".* [3]» Même constat à propos du film chinois, *Héros et Héroïnes* ; les spectateurs qui assistèrent à la première de ce film se retrouvèrent, selon Georges Sadoul, « chez eux », et répétèrent : c'est « les Misérables »[4] ! C'est pourquoi, les avocats se défendent d'apprécier les films japonais pour leur seul aspect historico-exotique :

> « Partout se répète que notre amour du cinéma japonais est fondé sur un malentendu. En admirer les histoires d'amour fou pleines de hurlements et d'éclairs de sabres n'est que s'esbaudir devant des baudruches soi-disant historiques, coloriées à l'usage de l'Occident. [5]»

---

[1] Jacques Doniol-Valcroze, « la mère, je la vois… », *Cahiers du cinéma*, n°43, janvier 1955, p. 50-51
[2] « Les films japonais hors festival », *Cahiers du cinéma*, n°51, octobre 1955, p. 17-18
[3] *Etudes cinématographiques*, n°30-31, 1964, p. 34
[4] Georges Sadoul, « Le cinéma chinois », *Cahiers du cinéma*, n°46, avril 1955, p.30-37
[5] Louis Seguin, « *Les pêcheurs de crabes* ou *Les bateaux de l'enfer* », *Cinéma*, n°6, juin 1955, p. 59

Ainsi pour Louis Seguin, il existe bien des films qui parlent d'une époque contemporaine, sans costume, sans alanguissement amoureux, mais au contraire sur fond de luttes sociales, et qui nous font tout autant aimer ce cinéma. Par conséquent, si ces films restent admirables aux yeux des critiques, alors qu'ils sont dépourvus d'exotisme historique, c'est bien qu'ils possèdent une réelle qualité cinématographique et non pas une simple sensation de dépaysement culturel. Un des premiers partisans à défendre cette approche, n'est autre que Jean Cocteau. Président du jury au festival de Cannes en 1954, il se doit de justifier la récompense attribuée au film de Teinosuke Kinugasa, *La porte de l'enfer.* Un choix déterminé, selon lui, par une sensibilité artistique et une volonté de récompenser, non pas une tentative, mais l'admirable aboutissement cinématographique d'une tradition séculaire du spectacle. [1] Car c'est bien à travers l'imprégnation de leur propre culture que la « remarquabilité » de leur cinéma transparaît. Ce sentiment est partagé par Pierre Philippe, qui, suite au prix spécial du jury de Karlovy-Vary décerné en 1957 au film chinois de Sang Hu, *Le sacrifice du nouvel an*, écrit que c'est bien grâce à une culture millénaire, génie des valeurs et de leur subtile harmonie et une densité de jeu, que les films chinois fascinent. Devenant « *ces contes ou ces légendes d'une saisissante lenteur et d'une beauté plastique inconnue qui, une fois dépassé le mur du son, jouent d'un kaléidoscope infini de beauté, d'intelligence d'émotion (pure)* […] [2] » Une appartenance culturelle qui est bien la confirmation pour les « avocats » des mérites du cinéma asiatique, prouvant que sa civilisation culturelle peut être un atout de qualité dans sa transposition au cinéma. C'est pourquoi il faut être capable de savoir faire la part de l'exotisme. Un souhait exprimé par Curtis Harrington, dans un article de 1952 :

> « Il faut peut-être faire la part de l'exotisme de ces bandes pour des yeux occidentaux ; mais en un sens, les films hindous, sont aussi « exotiques » et pourtant ils n'ont que peu d'intérêt cinématographique. [3]»

Le sentiment exotique est multiple, il existe différentes formes qui conduisent à son identification, comme il existe différentes façons de s'en imprégner et de l'apprécier. Nous pouvons donc, à ce stade de la réflexion, identifier deux sortes d'exotisme qui s'opposent l'un à l'autre. D'un côté l'exotisme que Jacques Antoine Désormier a désigné comme « facile »[4],

---

[1] Repris par Jean de Baroncelli, « La porte de l'enfer», *Le Monde*, n°2981, 29 juin 1954, p. 12
[2] « Karlovy-Vary 1957 », *Cinéma*, n°21, octobre 1957, p. 13
[3] Curtis Harrington, « Rashomon et le cinéma japonais », *Cahiers du cinéma*, n°12, mai 1952, p. 54
[4] A propos de *La porte de l'enfer*, il écrit que ce film « […] *est en train de régler son compte à l'exotisme facile. C'est la fin des méchants jaunes mystérieux pour producteurs de Farrère à la chaîne, des épaules blanches marquées au fer rouge dans les vapeurs d'opium, et des hara-kiris majestueux. La révélation des cinémas nationaux a dévalué les plus sures recettes hollywoodiennes.* » « La porte de l'enfer règle son compte à l'exotisme facile », *Arts*, 20 juin 1954, p. 3

et que nous redéfinirons comme « caricatural ». Celui-ci fait référence à des « japonaiseries », ou à des « japoniaiseries », ironie courante de la part des « accusateurs ». Il désigne un divertissement « primaire » où les films sont vus comme folkloriques, des albums d'images à la manière de Pierre Loti. Inversement, le sentiment exotique peut être plus « intériorisé ». Il est alors magnifié, exalté, ou encore sublimé grâce au savoir faire d'un cinéaste qui a su maîtriser toute la diversité et la richesse culturelle de son pays. En parlant des films japonais qu'il a eu l'opportunité de voir dans une salle de cinéma à Los Angeles, Curtis Harrington écrit : *« Ces histoires non seulement exotiques,* […] *sont de véritables créations où la caméra, les acteurs, les décors, la musique sont combinés pour aboutir à un tout stylisé*.[1] ». C'est par conséquent la démarche artistique du cinéaste qui transforme la facétie de l'exotisme en une rigueur stylistique incontestable. En cela, ce sentiment apparaît désormais comme une nouvelle conception du cinéma, une nouvelle manière de réaliser mais aussi de lire et ressentir un film. C'est ce que André Bazin confirme, après avoir vu une vingtaine de films japonais dans le monde entier. Selon lui aucun n'a jamais été vulgaire ou seulement de mauvais goût. Les Japonais sont tout simplement doués pour le cinéma[2].

Ainsi, au fil des découvertes, les « avocats » ne fondent pas leurs argumentations uniquement sur une ambiguïté, mais bien sur des valeurs réelles et cinématographiquement attestées. C'est ainsi, que petit à petit, ils arrivent à faire « abstraction » des formes culturelles, pour dépasser le cadre des civilisations collectives. C'est ce que tente d'expliquer André Bazin à propos du film *Les contes de la lune vague après la pluie* :

> « Il ne faut pas méconnaître les origines, mais aussi s'avouer finalement qu'elles n'expliquent rien. […] Ce que nous, Occidentaux, ne comprenons pas – c'est-à-dire la symbolique locale – n'a aucune espèce d'importance. Ce qu'un lexique permet de déchiffrer est de nul intérêt artistique… » Et un peu plus loin, il ajoute : « Le principal est de comprendre qu'il y a quelque chose à comprendre et que l'on ne comprend pas, et non de comprendre : le moyen est ici la fin, car la fin elle-même se montrera toujours banale ; cela vous fait une belle jambe de savoir que le haricot symbolise la mort, ou quoi que ce soit du même gabarit.[3] »

Avec André Bazin, Luc Moullet est certainement un des plus explicites et des plus revendicatifs, quant à cet axe de lecture. Les deux hommes soulignent et mettent en évidence la séparation et la délimitation qu'il convient d'établir, entre l'objet *Cinéma*, sa nationalité, et son origine *Japonaise*. La critique et l'interprétation d'un film ne résident pas uniquement en la connaissance que le critique a de la symbolique locale. Cette carence éventuelle n'obstrue

[1] Curtis Harrington, « Rashomon et le cinéma japonais », *Cahiers du cinéma*, n°12, mai 1952, p. 56
[2] André Bazin, *Le cinéma de la cruauté,* Ed Flammarion, Paris, 1987, p. 207-208
[3] « Les contes de la lune vague », *Cahiers du cinéma*, n°95, mai 1959, p. 22

en rien son jugement sur le film. Le simple fait de prendre conscience qu'il ne peut tout comprendre, suffit à l'intégrité réceptive du film.

Toutefois, cette opinion étant très peu partagée, cela n'écarte pas le fait que la compréhension intrinsèque des signes culturels, présents dans un film, peut intervenir dans le jugement qualitatif de ce dernier. Cet aspect n'est pas complètement ignoré par Luc Moullet, mais il concerne, selon lui, l'ensemble des cinématographies. De plus, si ce dernier reconnaît un intérêt dans l'entendement de ces signes, ce n'est pas dans leur unité significative mais dans le rapport qu'ils ont entre eux et dans l'interprétation que nous pouvons leur donner :

> « En fait ce qui est plus grave, c'est que nous échappent certains rapports subtils issus de la confrontation réciproque de symboles ou de symboles avec ce que nous comprenons. Je pose la question : les Nippons peuvent-ils comprendre mieux que nous la signification de l'étonnante scène de la mort de Miyaghi, que nous, nous expliquons comme fondée, à l'image de notre cinéma moderne, sur le mouvement et non sur l'idée ? Est-il un Occidental qui puisse se targuer d'avoir mieux saisi la signification de *L'homme de l'Ouest*, d'*Ordet*, d'*Elena* que celle d'*Ugetsu* ? [1]»

Ce n'est donc pas la signification des symboles eux-mêmes qui est importante, mais le rapport que ces symboles ont entre eux, ainsi que la comparaison et l'interprétation que nous en faisons. Pourquoi finalement, devrions-nous valider une interprétation plus qu'une autre, sous prétexte qu'elle est émise par une communauté culturelle différente ? Bien évidemment cette question reste ouverte. Il ne saurait y avoir d'évidence en matière de critique, mais seulement une perception individuelle et relative qui ne vise en rien l'absolu d'une œuvre.

Toutefois, à travers cette approche, la question de l'altérité exotique n'est pas réellement dépassée, mais juste mise de côté. Le manque de discernement dans l'interprétation des symboles n'étant que superflu, car pluriel. Pour faire véritablement « abstraction » de la différence culturelle, certains critiques ne s'attachent plus à la signification, mais uniquement aux mécanismes cinématographiques : Si l'interprétation peut être multiple, le langage cinématographique vise à être unique. D'où l'émergence d'une approche qui consiste à rechercher et atteindre un langage universel du cinéma.

Un des premiers à plaider pour une telle approche est André Bazin. Selon lui, il n'existe pas d'influence ou de reproduction occidentale, mais bien une universalité cinématographique encore insoupçonnée et insoupçonnable, faute d'une véritable exploitation asiatique antérieure par les Occidentaux :

> « On ne serait dire que le cinéaste copie ici le cinéma occidental ou qu'il s'en inspire, il semblerait plutôt qu'il arrive au même résultat en vertu d'une unité et d'une universalité fondamentale du vocabulaire, de la grammaire et de la stylisation de

[1] « La splendeur du vrai », *Cahiers du cinéma*, n°95, mai 1959, p. 22

> l'écran. Un travelling est un travelling, qu'il soit japonais, français ou américain, mais il y a un certain rythme entre le cadre et le mouvement de l'appareil qui font que les travellings de *Rashomon* ne sont pas plus d'importation que le jeu d'acteur. [1]»

En s'appuyant sur cette citation, on peut dégager l'assertion suivante : dans la grammaire cinématographique, il existe des spécificités culturelles qui transforment ou bouleversent sensiblement les propres codes occidentaux, en apportant la preuve que ces derniers ne sont ni copiés, ni plagiés systématiquement par le reste du monde. Si le sentiment exotique semble prégnant à travers tout le film, c'est uniquement sous forme d'apparence et d'apparat, puisque rien n'échappe à un regard, ni un geste, ni une sensation, ni un mouvement de caméra…. qui ne soient pas japonais. C'est pourquoi un film comme *Rashomon* peut prétendre à une certaine universalité à travers les sujets qu'il met en scène. Cette universalité peut transparaître aussi bien à travers la maîtrise technique du film, qu'à travers les questions d'ordre moral qui se dégagent de celui-ci : *« Si le film est l'héritier d'une très ancienne tradition théâtrale et picturale, les problèmes moraux qu'il soulève sont universels, de tous les temps et de tous les pays.* [2]» Ce point de vue sera par la suite défendu par une poignée de militants, qui malgré la barrière de la langue et la découverte de mœurs encore inconnues, parlent un langage familier et universel, celui de la mise en scène.

Cette grammaire internationale, variant selon le cinéaste et le pays producteur, reste accessible à tous les spectateurs. C'est pourquoi, pour Jean Douchet, même si le critique se retrouve désarmé devant le manque de compréhension des films, il ne s'agit que d'un trouble superficiel et passager, provoqué par une différence culturelle de surface. Pour comprendre et apprécier ces films à leur juste valeur, il suffit de se rattacher à une connaissance bien plus vaste, celle de la mise en scène : « *Elle seule recèle, les secrets d'un auteur qui nous est lointain par la civilisation, mais si proche par une façon unique de placer l'homme au centre d'un univers qui semble n'avoir été créé que pour le concerner.* [3]» Dans le même ordre d'idée Jacques Rivette déclare également que : « *Si la musique est idiome universel, la mise en scène aussi : c'est celui-ci et non le japonais, qu'il faut apprendre pour comprendre « le Mizoguchi*[4] *»*.

Que ce soit les cinéastes asiatiques ou occidentaux, chacun offre une nouvelle perception de l'univers, dans la façon qu'ils ont de le filmer et de le mettre en scène. Ce renouvellement du regard cinématographique nous apprend à « voir » autrement et permet de redéfinir le cinéma

---

[1] Critique parue dans *L'Observateur*, le 24 avril 1952, repris par André Bazin dans *Le cinéma de la cruauté*, *op. cit.,* p. 214

[2] Philippe Haudiquet*,* « Rashomon », *Image et Son*, n°176, septembre 1964

[3]Jean Douchet, « La connaissance totale », *Cahiers du cinéma*, n°114, décembre 1960, p. 56

[4] « Rétrospective Mizoguchi», *Cahiers du cinéma*, n°81, mars 1958, p. 28

lui-même. C'est ce que souhaite exprimer François Weyergans à propos du film de Kenji Mizoguchi, *Le Héros sacrilège* : « *Cette œuvre absolue qu'il nous laisse répond sans fin à notre question : "Qu'est-ce que le cinéma ?"*. [1]» En faisant référence à l'étude d'André Bazin, François Weyergans met en avant l'idée que la découverte des œuvres japonaises permet d'enrichir et d'entrevoir certaines règles grammaticales encore inexploitées. L'exemple le plus significatif reste celui de Kenji Mizoguchi, dont le film *Les contes de la lune vague après la pluie* soulève à lui seul la question de la mise en scène au cinéma :

> « Les films de Mizoguchi sont une méditation sur l'homme, posée en termes de mise en scène. Qu'est-ce que l'homme ? Mais aussi qu'est-ce que la mise en scène ? Ici les deux questions nous apparaissent si indissolublement liées que répondre à l'une est aussi répondre à l'autre. Pas un plan des *Contes de la lune vague* ne dément la beauté de l'ouverture, pas un n'est inférieur à l'ambition qui s'y lit : parvenir par les mouvements les plus concertés à effacer l'artifice par la splendeur du vrai. Car cet art raffiné ne raffine jamais sur ses propres prestiges, évitant ainsi les pièges grossiers de la préciosité. Au nombre il oppose la qualité, au rythme l'harmonie. Un seul propos définit sa recherche ; rendre une note si pure et soutenue que la plus infime variation en devienne expressive. Un art, disait Jacques Rivette, de la modulation. [2] »

Quant à l'accusation portée sur l'occidentalisation des films asiatiques, encore une fois, il est assez étonnant de reprocher aux cinéastes japonais de chercher une inspiration ou une influence, à travers le cinéma occidental. Après tout, comme le signal Luc Moullet :

> « Si nous, Européens, cherchons à nous renouveler par le contact avec l'Orient, pourquoi les Japonais n'auraient-ils pas le droit de puiser dans les curieux exotismes latins et anglo-saxons ? Ce n'est assurément pas la première fois que le chef-d'œuvre s'ébauche à partir de la résultante de deux civilisations des plus opposées.[3] »

Cette manière d'aborder la réception des films asiatiques fait son chemin, pour devenir un point de rassemblement d'un certain nombre de critiques. On pourrait toutefois penser que c'est une façon de détourner le problème en ne cherchant pas à expliquer, ni interpréter les spécificités cinématographiques asiatiques, mais en n'accordant aux films qu'une valeur critique et artistique au niveau de leurs mises en scène. A ces remarques les « avocats » ripostent que d'une part, personne ne peut véritablement enseigner la signification profonde des « asianeries », cela reviendrait à essayer d'expliquer l'inconnu par l'inconnaissable. C'est pourquoi, les références aux formes théâtrales japonaises Kabuki ou Nô ne peuvent être que des mots substituts, car c'est le cinéma qu'il faut surtout connaître et non pas la civilisation japonaise. D'autre part, si la mise en scène ne justifie pas entièrement les raisons pour lesquelles les films asiatiques sont des films de qualité, il faut reconnaître leur potentiel à

[1] « Qu'est-ce que le cinéma ? », *Cahiers du cinéma,* n°120, juin 1961, p. 45-47
[2] Philippe Demonsablon, « La splendeur du vrai », *Cahiers du cinéma*, n°95, mai 1959, p. 1-3
[3] « Les contes de la lune vague », *Cahiers du cinéma*, n°95, mai 1959, p. 26

procurer du plaisir. C'est en ce sens que pour ceux qui font « la fine bouche » et ironisent sur la naïveté de leur admiration, ceux qui pensent que ce ne sont que des « goulus », « *prêts à avaler avec le même engouement fébrile, la même fringale de nouveauté à tout prix, le premier film malgache ou lapon venu leur dispenser un brin d'exotisme ou une parcelle d'évasion* [1]» ; ceux qui jugent que le dépaysement exotique et le manque de connaissance de la production asiatique jouent un rôle sur l'enivrement spectatoriel, quand bien même ils auraient raison, doit-on pour autant bouder le plaisir que procurent ces films ? Si certains ont du mal à justifier leur impartialité face au sentiment exotique, doivent-ils pour autant douter de la valeur intrinsèque des films ? N'ont-ils pas vu désormais suffisamment de films japonais pour faire la différence entre les bons et les mauvais ? Ne pouvons-nous pas accepter le fait que s'il est quasi impossible de prétendre être de niveau avec des œuvres aussi secrètes, chargées de richesses intérieures, pleines de personnages dont la psychologie et les sentiments nous échappent ; nous pouvons toutefois accepter le fait que nous puissions considérer ces œuvres comme « belles », « aux couleurs merveilleuses », nous plongeant dans une sorte de stupeur admirative.

Pour André Bazin, sa conviction paraît alors inébranlable. Depuis cinq ans il attend que son admiration se lasse, qu'enfin il découvre sa prétendue naïveté de l'année précédente et pourtant chaque festival le confirme au contraire dans son sentiment. Celui de se trouver en face de tout ce qui fait un bon cinéma : la conjonction d'une haute civilisation avec une grande tradition théâtrale et une grande tradition plastique.[2] On retrouve dans ces propos, l'argument de Jean Cocteau qui défendait également la grandeur du cinéma japonais au nom d'une tradition séculaire. André Bazin ajoute toutefois que, si les Japonais voient une douzaine de films par an comme *La porte de l'enfer*, « *cela ne diminue en rien les mérites et l'intérêt du film, mais remonte par contre singulièrement ceux du cinéma japonais en général. Heureux pays ou le plus contesté des films apparaîtrait encore à nos yeux comme un miracle d'équilibre et de perfection.* [3]»

Pour appuyer ces propos, André Bazin rappelle qu'il existe le même cas de figure pour l'exploitation des films français aux Etats-Unis[4]. Il fait en effet remarquer que les critiques américaines ne coïncident pas toujours avec celles des Français quand il est question d'un film français : Dans ce cas, les discordances de jugement ne s'expliquent pas seulement par la différence des goûts nationaux, le malentendu est le fruit d'une connaissance très partielle de

[1] « La Fayette nous voici ! », *Cahiers du cinéma*, n°37, juillet 1954, p. 39
[2] Article repris dans *Le cinéma de la cruauté*, *op. cit.,* p. 207
[3] *Arts*, mars 1955. Repris dans *Le cinéma de la cruauté op. cit.,* p. 206
[4] *ibid.*

la production. Étant donné le nombre infime de films français diffusés aux Etats-Unis, le spectateur américain ne peut pas faire la même hiérarchie des œuvres que son homologue français. Il semblerait donc que dans la procédure d'évaluation d'un film étranger, si plusieurs critères sont à prendre en compte (distance culturelle, géographique, mentale, artistique, cinématographique, critique…), celle de la connaissance cinématographique nationale du pays est un des facteurs les plus importants dans le système de compréhension, d'identification et d'interprétation d'un film.

Poursuivant son raisonnement, André Bazin va plus loin en déduisant que ce que les Américains admirent dans *La fille du Puisatier*, ce n'est pas vraiment le film ni Marcel Pagnol, mais la liberté de la mise en scène dans le cinéma français, à la limite c'est la France. Il semblerait en effet que ce que le spectateur américain apprécie ce n'est pas le numérateur artistique d'un film français, mais le dénominateur commun propre à l'ensemble des films français. Transposé au cinéma asiatique, André Bazin semble vouloir démontrer que ce qui donne de la valeur au cinéma asiatique, ce n'est pas forcément sa maîtrise artistique, mais plutôt l'unité cinématographique et culturelle que le spectateur perçoit à travers chaque production. Ce dénominateur commun, que nous aurons l'occasion d'approfondir par la suite, n'est autre que l'Asie, ou plutôt l'image que les spectateurs se font de l'Asie.

Finalement, ces « avocats » du cinéma asiatique restent relativement confiants quant à leur jugement de valeur et leurs impressions. Ils prônent le plaisir de l'instant, l'exaltation au moment de la diffusion du film. En cela, ils ne doutent pas de leur sensation ni d'un éventuel tour de passe-passe exotique. Ils restent persuadés que le caractère universel de ces films et l'expérience qu'ils ont acquise au fil des projections, sont autant de preuves que leur plaidoyer reste fondé et justifié. Et si, certains y trouvent encore à redire, il reste encore un dernier atout à abattre : tout jugement critique change d'un pays à l'autre, alors mieux vaut s'y soumettre, et en prendre entièrement conscience que de dénigrer et rejeter ce qui est au final incontournable, naturel, et logique.

En conclusion, le fait semble reconnu, le sentiment exotique joue un rôle essentiel dans la progressive reconnaissance française des films asiatiques. L'identification des trois axes de lecture relatifs à ce sentiment, apporte la preuve que ce dernier est récurrent et donc problématique pour les critiques. Pour résumer chacune des positions : D'un côté, les « accusateurs » ne doutent plus d'une stratégie pernicieuse de la part des Japonais, convaincus que ces derniers abusent de la crédulité admirative des Français face aux apparats culturels de leurs productions. De l'autre côté, les « avocats » tentent de justifier et d'apporter les preuves

que ces productions asiatiques sont capables de rivaliser avec le meilleur de la cinématographie occidentale. Entre les deux, les « sceptiques » préfèrent souvent, faute de données suffisantes sur la valeur réelle de ces productions, être méfiants quant à leur jugement de valeur. S'il arrive que certains critiques changent de camp ou qu'ils ne se positionnent pas clairement - c'est le cas d'Eric Rohmer qui semble partagé entre le statut d'accusateur et celui d'avocat - il existe incontestablement une frontière évidente qui départage ces trois groupes. Dans ces circonstances, le cinéma prend des allures politiciennes avec, sa gauche, son centre et sa droite.

Néanmoins, cette triple approche sert surtout à démontrer que la découverte de cette cinématographie asiatique, entraîne des divergences d'opinions où chaque critique tente d'apporter une pierre à l'édifice, à démystifier ou à entériner certaines interprétations. C'est pourquoi, la solution envisagée et le souhait émis par la plupart des critiques s'orientent à la fois vers les distributeurs, leur adjurant d'avoir un peu plus de courage pour distribuer des films asiatiques ; mais aussi vers le public pour lui suggérer davantage de curiosité et d'audace, afin que le cinéma japonais ne demeure pas cloisonné dans un circuit festivalier, ou représenté par un nombre infime de cinéastes. Une exigence qui sera exhaussée quelques années plus tard, et que nous allons justement étudier dans la seconde partie.

Conclusion : Bilan des 11 premières années de découverte du cinéma asiatique en France

Pour établir un bilan de cette première phase « festivalière », il paraît intéressant d'en rappeler brièvement les grands axes. Cette escale permet de retracer le parcours déjà établi, reformuler les interrogations et expliciter les arguments qui ont étayé les premiers éléments de réponses sur la réception du cinéma asiatique en France.

Nous avons vu que 1951 symbolise une rencontre, celle du cinéma asiatique et des spectateurs occidentaux. De cette découverte nous avons voulu, dans un premier temps, en déterminer les raisons et les principes. Il a donc fallu évaluer l'importance et l'enjeu de la programmation des trois grands festivals européens qui ont été les révélateurs et les premiers intermédiaires de cet échange entre les deux continents. Ces sélections cannoises, berlinoises et vénitiennes délicates et hasardeuses, sont le plus souvent le résultat de stratégies plus ou moins bien pensées de la part des producteurs. D'un côté les Japonais privilégient des films majoritairement historiques et de l'autre, l'Inde préfère des films en marge de la production nationale. Dans les deux cas, le principal objectif est de réussir à mettre en valeur l'altérité culturelle, une donnée qui est jusqu'à présent un obstacle à la dimension internationale de leurs productions cinématographiques. L'inconvénient, c'est que ces manœuvres sélectives finissent par ne représenter qu'un échantillon du cinéma asiatique. Elles ne dévoilent qu'une image incomplète, mais surtout encouragent un climat de suspicion auprès de ceux qui sont les premiers à interpréter et commenter ces œuvres. Les critiques considèrent en effet ces stratégies de sélection comme un déséquilibre. Accusant un manque d'intégrité de la part des producteurs, mais aussi des organisateurs et des jurys qui semblent être tombés sous le charme exotique de ces films. Des accusations qui nous ont conduits à vouloir comprendre comment, au niveau de la réception, les critiques ont su appréhender ce nouveau modèle cinématographique inédit, et relativement autonome.

Précurseurs, ils découvrent que leur jugement cinéphilique peut être déstabilisé et influencé par un sentiment encore peu sollicité de manière aussi « imposante » : l'exotisme. Si certains aspects culturels de l'Orient (en général les plus caricaturaux), avaient déjà été exploités à différentes reprises dans des productions occidentales ou des coproductions, ils se retrouvent désormais dans chaque espace filmique qui s'offre au regard. Aucun critique n'ignore alors que ces caractéristiques culturelles jouent un rôle important dans l'approche et la compréhension de ces films. Sorte de dénominateur commun du cinéma asiatique, l'exotisme donne une dimension supplémentaire, basée sur un empire des signes et de signifiés appartenant à la couleur locale du pays. Dès lors, il convenait de savoir comment ce décalage interculturel, entre la présence cinématographique de ces signes et l'image qu'ils représentent en France, a joué un rôle déterminant dans la réception.

Déstabilisés par leur propre impéritie historique et culturelle, les critiques ont cherché à interpréter et signifier ce langage à travers une imagerie orientophile encore en vigueur à cette époque. Une représentation contrefaite, née au XIXème siècle, et qui a été remise au goût du jour, ravivée par diverses manifestations incitant à une certaine curiosité, voire un engouement national envers l'Asie en général. Parallèlement, les contextes cinéphiliques et diplomatiques ont tendance à encourager et à doper une certaine ferveur pour un cinéma plus moderne et inédit. Au moment opportun, ces films vont donc offrir un dérivatif « fictionnel », qui a le mérite de dépayser et de déraciner un public qui est pris dans le feu des tensions politiques de la guerre froide.

De cette rencontre interculturelle vont inévitablement découler des divergences d'opinions. Il a donc fallu, dans une dernière approche, dégager les différents types de lectures adoptés par certains critiques vis-à-vis du sentiment exotique. L'analyse nous a permis de discerner trois groupes distincts : en premier lieu les « accusateurs », qui considèrent que ces films sont fabriqués spécialement pour l'exportation, et qu'ils deviennent donc *impurs*. Saturés, ils développent une sorte d'allergie vis à vis des « asianeries » qu'on leur propose, et qui sont à leurs yeux à l'origine de cet engouement. Viennent ensuite les « sceptiques », pour qui il paraît inconcevable de comprendre toute la subtilité culturelle des films : ils restent donc méfiants et s'interrogent sur la légitimité même d'évoquer ces productions *venues d'ailleurs*. Enfin, les « avocats » qui défendent ardemment ces productions, notamment au nom du plaisir de l'instant. Intercédant en leur faveur, ils restent en effet persuadés que ces films possèdent une réelle qualité cinématographique et ne déméritent en rien leurs récompenses où l'enthousiasme qu'ils suscitent auprès de nombreux spectateurs. Pour leur plaidoirie, ils tentent d'apporter les preuves que le sentiment exotique, n'est qu'une intonation superficielle

et que l'on peut en faire abstraction. Pour cela, il suffit de dépasser le cadre des civilisations collectives, et ne voir qu'un film, *virgule*, asiatique, *point*… Le but étant d'atteindre une forme de langage universel du cinéma : celui de la mise en scène.

Ainsi, le cinéma asiatique est régulièrement décrit à travers différentes sensations que les critiques éprouvent vis à vis du sentiment exotique. Les digressions évoluent en fonction de l'importance et du rôle accordés au sentiment. Les débats sur l'exotisme ne sont d'ailleurs pas exclusifs à la France mais touchent également toute l'Europe. Pour sortir de l'hexagone et élargir quelque peu la réception des films asiatiques, nous pouvons tenir compte de quelques critiques internationales émises lors du festival de Cannes. Dans l'ensemble, cette réception reste quasiment identique à celle des Français ; les interrogations et les impressions étant sensiblement les mêmes. A propos du film *Harakiri*, un journaliste belge du *Soir de Bruxelles* écrit : « *Le spectateur appréciera l'exotisme d'un extraordinaire rituel et des combats au sabre qui tiennent autant de la danse que de l'escrime.* [1]» On retrouve également les réflexions qui ont trait à la longueur des films, aux folklores, à la difficulté de compréhension, à l'aspect universel, aux accusations portées à l'encontre des films d'exportation… Par exemple, suite à la projection du film *L'étrange obsession,* un journaliste italien du journal *Il Corriere Della Sera*, écrit :

> « Nous sommes d'avis que les Japonais réussissent à merveille lorsqu'ils se consacrent aux films historiques, en revanche lorsqu'ils abordent des sujets réalistes et actuels, ils n'expriment que des succédanés de choses occidentales et les succédanés sont souvent une déformation grotesque des produits originaux [2]»

A ce stade, il est possible d'établir un bilan sur la réception des films asiatiques, en signalant que les réflexions s'orientent autour de deux axes antinomiques : D'une part il est préférable et prudent de se méfier des films asiatiques diffusés en France, considérés alors comme des œuvres conçues pour l'exportation. D'autre part, il convient d'approuver et de défendre ces films, en soulignant leur caractère universel et pas uniquement leur spécificité culturelle.

Ainsi, dès les premières années, les bases sont déterminées et les jalons posés. Cependant, qu'ils soient d'ordre exclusivement culturel ou cinématographique, ces films marquent le début de véritables réflexions, d'analyses, d'interprétations et de débats concernant le cinéma asiatique. Mais ce cheminement de pensées et d'interrogations va-t-il se confirmer et perdurer ? Par la suite, le sentiment exotique restera-t-il un enjeu au niveau de la réception des

[1] Bulletin du festival de Cannes 16 mai 1963. Archives accessibles à la Bifi dans le Fonds Festival International du Film de Cannes

[2] Paru le 8 mai 1960 dans le bulletin n°3 du festival de Cannes. Archives accessibles à la Bifi dans le Fonds Festival International du Film de Cannes

films asiatiques ? Comment ce sentiment va-t-il évoluer en fonction de l'exploitation et du contexte des époques successives ?

Ainsi, le coup d'envoi est lancé et la course va rapidement se transformer en marathon. Dans la seconde partie nous verrons que cette quête va souffrir d'un raisonnement qui ne peut trouver de réponses satisfaisantes, mais seulement d'autres pistes qui relancent le débat et créent de nouvelles possibilités.

2. *La ville d'Atami.*
Les montagnes alentour.
La digue sur le bord de mer.

PARTIE II : 1963 – 1980

Période « rétrospective »

Démarrer cette seconde phase en 1963, n'est pas anodin. C'est une date clé qui marque le début d'une nouvelle ère, celle que nous définirons comme « rétrospective ». Une désignation que l'on doit au nombre important de manifestations consacrées aux cinéastes et aux films japonais. Alors qu'ultérieurement ce genre d'événement était relativement rare, à partir du 17 juin 1963 - date de la première grande rétrospective à la cinémathèque consacrée au cinéma japonais - va débuter un véritable engouement pour ce type de manifestations. Des rétrospectives, des symposiums et des journées thématiques, consacrés à la présentation de films japonais et parfois indiens, seront alors fréquemment organisés à Paris et dans quelques grandes villes de province. Ces manifestations sont le résultat d'un vœu de plus en plus fréquent et manifeste de la part des critiques. Il devenait en effet essentiel de découvrir l'étendue et la diversité du cinéma asiatique, pour que la réception des films ne soit plus basée sur des hypothèses. Ces dernières vont donc permettent aux critiques de mener un travail de réflexion plus approfondi et détaillé. Cette période « rétrospective », au-delà des événements, va également permettre une remise en question, au sens où les critiques vont revenir sur l'approche qu'ils avaient prématurément élaborée les années précédentes, pour pouvoir redéfinir, réactualiser leurs discours en fonction d'une connaissance plus approfondie de la production cinématographique en Asie.

Avant de commencer cette seconde période, il est important de rappeler les éléments clés qui caractérisent les années 60 et 70. De manière contextuelle, cette période est caractérisée par une redéfinition de la critique cinématographique. Entre 1960 et 1980, le cinéma français connaît une « crise » de fréquentation des salles. Le nombre de spectateurs passe de 300 millions à 170 millions, touchant principalement les spectateurs ruraux, qui ne représentent plus que 3,9 % de la population cinématographique en 1974, contre 9% en 1967. Toutefois, cette crise ne se traduit pas par une baisse de l'offre des films[1]. Les spectateurs voient toujours autant de film, mais le mode de consommation a changé. Il est la conséquence directe du développement de la télévision[2].

[1] Le nombre de nouveaux films distribués passe de 357 en 1963 à 454 en 1980, avec un pic de 521 films en 1973
[2] Alors qu'en 1960, 3,5 millions de foyers possèdent un téléviseur, soit 13,1%. En 1966, cette proportion dépasse la moitié (51,7%) et atteint les trois quarts en 1972 (77,5%). Hélène Duccini, « Carré blanc et signalétique

Divers changements s'opèrent au niveau des lieux de diffusion. Tout d'abord les ciné-clubs sont de moins en moins prisés. Après avoir atteint leur apogée en 1964, avec 8 200 000 entrées, ils commencent à décliner progressivement. Ils ne réalisent en 1969 que 6 889 779 entrées, puis en 1977, 6 129 216 entrées, et enfin en 1978, 5 520 000 entrées. En réalité le pourcentage de spectateurs reste sensiblement le même, se situant, entre 1964 et 1978, en permanence autour des 3% du total des entrées[1]. Mais la concurrence est de plus en plus rude, notamment avec l'arrivée des salles « Art et Essai ». Reconnues par l'état depuis 1959, ces salles sont en nette progression : de 50 salles classées en 1962 (dont 24 à Paris, 2 en banlieue, 23 en Province), on en compte 127 en 1966, puis 221 en 1968 (dont 98 en régions), 292 en 1970 (dont 63 à Paris), 669 en 1978, et enfin à 673 en 1980 (dont 151 à Paris)[2]. Quant à leur taux de fréquentation, il est en moyenne proche des 18% des parts de marché. Autre réseau de salles en pleine croissance, celles dites d'exclusivités. De plus en plus fréquentées, leur taux de spectateurs passe de 33% en 1957, à 54% en 1969. Pour concurrencer la télévision, les salles de cinéma offrent de plus en plus de confort, de qualité et de diversité au niveau de la projection. Les exploitants programment à un rythme plus soutenu, des films récents, inédits et étrangers. On constate en effet une augmentation du nombre de films « divers [3]» : Entre 1950 et 1961 alors qu'ils représentaient 13,5% des films en première présentation à Paris, entre 1963 et 1980 ils atteignent les 21,7%. Toutefois leurs parts de marché n'évoluent guère, se situant à 8,4% pour la première période, elles passent à 8,9% dans la seconde.

Face à cette crise, le cinéma devient une véritable institution. Le pays connaît son « âge d'or » de la cinéphilie, avec des experts qui prétendent à un cinéma plus « intellectuel », « instructif » et « artistique ». Les revues de cinéma, qui se sont développées dans les années 50, sont toujours très suivies, et avec elles leurs lignes éditoriales. Véritables lieux de réflexion, les critiques et théoriciens du 7ème art appliquent consciencieusement la « politique des auteurs », en établissant une liste de leurs « auteurs » fétiches. C'est l'époque des classements, des listes de cinéastes et des notes que l'on attribue à chaque film[4]. De son côté,

---

télévisée en France, 1961-1998 », *Cairn*, n° 1, janvier 2003. http://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2003-1-page-65.htm

[1] Ce chiffre est uniquement valable pour les films de 35mm. L'écart se creuse en effet pour les films de 16mm, qui deviennent l'apanage des ciné-clubs. Chiffres référencés par Jacques Chevallier, *Ciné-club et action éducative*, Ministère de l'Education Centre national de documentation pédagogique, coll. dossiers de documentation, n°6, 1980

[2] Une partie de ces chiffres ont été référencés par Béatrice De Andia, *Les cinémas de Paris 1945-1995*, Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, Collection Paris et son Patrimoine, Paris, 1995

[3] Les films « divers » sont des films qui ne sont pas américains, français, anglais et italiens. Sources *Ciné-Passions, op. cit.*

[4] Dans les *Cahiers du cinéma*, le Conseil des Dix attribut des étoiles : un point noir (inutile de se déranger), une étoile (à voir à la rigueur), deux (à voir), trois (à voir absolument), quatre (chef-d'œuvre)

la cinémathèque française connaît elle aussi quelques changements. En premier lieu elle s'agrandit et s'installe le 5 juin 1963, grâce aux crédits alloués par André Malraux, dans la salle du Palais de Chaillot. En juin 1972, c'est également l'inauguration du premier grand musée du cinéma, place du Trocadéro, et en 1980 celle de la salle de Beaubourg. Autres supports cinéphiliques non négligeables, la programmation radiophonique, avec des émissions comme *Le masque et la plume* sur France Inter, et celle de Jean Mitry et Philippe Esnault, *Connaître le cinéma*. Le cinéma s'invite également à la télévision qui lui consacre, à la fin des années 70, une partie de sa grille horaire.

Dernier élément, la volonté de faire entrer le cinéma dans l'enseignement. Cette invitation a commencé en 1962, époque où la Fédération française des ciné-clubs publiait une charte du cinéma dans l'enseignement. Celle-ci se déclarait alors favorable à l'entrée du cinéma dans les cursus scolaires, de la maternelle à l'université, et souhaitait que soient utilisées l'expérience et la compétence des animateurs de ciné-clubs. Cette volonté se concrétise le 29 avril 1977, suite à une circulaire du Ministère de l'Education qui donne des directives pour l'enseignement de l'éducation artistique dans les collèges. Il s'agit surtout de la musique et des arts plastiques, mais les ressources audio-visuelles peuvent aussi jouer un rôle comme «support de connaissances », « objet de réflexions » ou « moyen d'expression personnelle»[1]. S'organisent alors des rubriques « cinéma » dans les classes de sixième et de cinquième, suivies en 1979, par les classes de quatrième et de troisième. Par la suite, de manière moins didactique, le cinéma fait son entrée au Lycée en 1983 avec la création de la section A3, puis l'année suivante, à l'Université avec la première maîtrise en cinéma.

Par le biais de ce contexte, une nouvelle exploitation et un nouveau public cinématographique se met en place. Nous allons donc voir comment ces changements affectent la réception du cinéma asiatique aussi bien au niveau de son exploitation que de son discours

[1] On insiste alors sur l'importance d'une fréquentation critique des moyens audio-visuels et sur la nécessité de donner aux élèves les moyens de connaître, comprendre et juger le cinéma. Jacques Chevallier, *Ciné-club et action éducative*, *op. cit.,* p. 43

I. La circulation des films asiatiques sur le marché français

La délimitation de cette seconde période peut paraître relativement étendue. Ces 17 années correspondent à l'exploitation de quatre cinématographies asiatiques. Chacune délimitée par la réception d'un ou de plusieurs événements cinématographiques qui se côtoient, s'interfèrent, et dépendent les uns des autres. Les cinémas japonais, indien, chinois et hongkongais ont la possibilité d'être présentés à trois occasions : Sélection festivalière, cinémathèque française et exploitation en salle. Ces trois grands axes permettent une plus grande diversité et richesse dans la découverte et la connaissance des cinémas d'Asie. Nous allons donc voir comment est organisé ce marché, et comment ces œuvres circulent entre ces trois lieux de diffusion. Quels sont les films privilégiés pour chaque type de manifestation ? Comment s'opèrent ces choix ? Dans quelles conditions sont-ils projetés ? Quels sont leurs impacts quantitatifs, qualitatifs et historiques ? D'autre part, pour mener à bien cette étude, il nous faudra prendre en compte un ensemble de contextes, à la fois politique, diplomatique, culturel et cinématographique, afin de comprendre la mécanique du marché – que ce dernier soit mineur (Chine et Inde) ou conséquent (Japon et Hongkong).

1.1 Les festivals européens : Cannes, Venise et Berlin

A partir de 1963, les festivals ont surtout une importance au niveau de la découverte et de la connaissance des cinémas d'Asie. Plus secondaire et mineur que dans la première partie, leur rôle est atténué face aux autres réseaux de diffusion. Ils ont en effet le « désavantage » de ne présenter qu'un nombre limité de films qui n'appartiennent, le plus souvent, qu'à une certaine catégorie de genre. Misant sur des œuvres de qualité et novatrices, pour satisfaire un public constitué en grande partie de professionnels ; les festivals jouent surtout un rôle de *découvreur*. Cette vocation n'est pas négligeable, notamment lorsqu'on mesure l'impact

médiatique et historique qu'un festival peut avoir sur la carrière d'un film et d'un cinéaste. Nous verrons donc en quoi ce carcan limite l'approche du cinéma asiatique, mais aussi comment les sélections enrichissent et formatent le goût spectatoriel.

Dans cette étude, il sera exclusivement question du cinéma indien et japonais. Dans le cas de la Chine, les contextes diplomatiques éloignent le pays de toutes les festivités européennes. En 1963, un film chinois est par exemple refusé par le Quai d'Orsay, alors qu'il avait été accepté par le comité de sélection de Cannes[1]. Ce n'est qu'au début des années 80, que la Chine commencera à être représentée au festival de Cannes[2]. Quant au cinéma hongkongais, les seuls films présents à Cannes sont au Marché du Film[3]. Une seule exception, en 1975, avec le film de King Hu, *Touch of Zen.* Un film recommandé par Pierre Rissient au comité de sélection cannois. Le film reçoit alors les honneurs du jury qui lui remet le grand prix de la commission supérieure technique. Si cette récompense marque les prémisses d'une réconciliation entre les critiques et les productions hongkongaises, comme nous le verrons par la suite, il ne va pas pour autant changer la donne en ce qui concerne ce cinéma[4].

1.1.1 L'Inde et sa Nouvelle Vague

La connaissance et la découverte du cinéma indien transitent presque uniquement par l'intermédiaire des festivals de Cannes et Berlin. Prenant en charge la promotion de ce cinéma, les comités de sélections poursuivent la stratégie élaborée avant 1963, en privilégiant des films en marge d'une production commerciale. Les films font partie d'une nouvelle tendance cinématographique, d'un « nouveau cinéma » indépendant, plus réaliste, qui rompt avec le carcan trop conventionnel.

---

[1] Si cette année-là il y a bien la présentation du film *La reine diabolique*, celui-ci est en réalité réalisé par un cinéaste hongkongais, Li Han-Hsiang.

[2] D'abord hors compétition, avec en 1981, la présence de cinq films *: Le sourire de l'homme tourmenté* de Yan-Jin, *Le voyageur aux menottes* de Yu Yang, *Les anges du boulevard* de Yuan Mu-Zhi, *San Mao le petit vagabond* de Zhao Ming et Yan Gong, *Sun wu-kong* de Wan Lai-ming. Puis, en 1982, un film chinois est en compétition, celui de Cen Fan : *La véritable histoire de AH Q*.

[3] A titre d'exemple nous pouvons citer les films avec Bruce Lee (*Big Boss* et *La fureur de vaincre)* qui sont présentés en 1972, avant d'être exploités un an plus tard. De même en 1979, six films hongkongais sont présentés : *Drunken Master, Dance of the Drunk Mantis, Snake in the Eagle's Shadow, The incredible, Mission kiss and kill,* et *The tattoo connection*.

[4] Le film, acheté par la Boétie, ne sera exploité en salle que 11 ans plus tard. Notons encore que si le film est présenté comme hongkongais, il est cependant taïwanais, c'est-à-dire la République de Chine. C'est uniquement pour contourner les difficultés liées au gouvernement chinois, que le film a dû prendre la nationalité hongkongaise. Une falsification rendue certainement possible grâce au cinéaste qui avait travaillé au préalable pour la Shaw Brothers.

Au festival de Berlin, Satyajit Ray est le rayon de soleil qui fait de l'ombre au reste de la cinématographie indienne. Suite à sa notoriété acquise les années précédentes avec la trilogie d'Apu, le cinéaste devient une figure emblématique, étant le seul réalisateur à connaître une diffusion quasi-systématique. En cela, le festival de Berlin est son plus fervent programmateur : sur les 9 films indiens qu'il diffuse, sept sont de Satyajit Ray. Ces films sont non seulement sélectionnés, mais ils s'accaparent aussi les meilleures récompenses[1]. Il s'agit là d'un palmarès que l'on ne retrouve chez aucun autre cinéaste indien, et dans aucun autre festival européen. Berlin respecte ainsi une logique de « rétrospective », en suivant scrupuleusement la filmographie du cinéaste de manière chronologique. Dissimulés derrière ce monument, seuls deux autres cinéastes sont mis à l'honneur grâce à la diffusion d'un de leurs films. En 1972 est présenté *Resma Aur Shera* (1971), réalisé par Sunil Dutt, célèbre acteur indien qui a notamment joué dans le film *Mother India*. Quant au second film, il est diffusé en 1974. C'est le premier long métrage de Shyam Benegal, *Ankur* (The Seedling, 1974)[2]. Ainsi, faute d'une réelle connaissance de la production cinématographique indienne, le festival cherche surtout à valoriser le travail de Satyajit Ray. Il est à ce titre une valeur sûre, un « auteur », qui peut à lui seul assurer une certaine popularité et un écho européen au festival de Berlin.

Nous retrouvons ce même phénomène avec le festival de Cannes, qui semble lui aussi limiter la découverte du cinéma indien à quelques figures emblématiques issues d'un nouveau courant cinématographique. Sur les 8 films sélectionnés entre 1963 et 1980, quatre sont de Mrinal Sen. Considéré comme le nouveau chef de file du cinéma indien, ce cinéaste bengali est d'abord découvert à la section parallèle, en 1970, avec *Mr. Shome*, puis à la « quinzaine des réalisateurs » avec deux films : le premier en 1974, *Fantassin*, un film pro-politique qui sera au centre d'une énorme controverse à sa sortie en Inde, et le second en 1978, *Les Marginaux* (Oka Oori Katha, 1977). Ce cinéaste de gauche est connu pour emprunter systématiquement le chemin de l'agitation politique, voire de la propagande, dévoilant la pauvreté « digne » de l'Inde, sans fioriture ni concession, sans pathétique ni tragique. Il revendique être un « agent provocateur » qui privilégie des œuvres de son temps. Son film

1 Ces films sont par ordre chronologique : *La grande ville* qui reçoit en 1964 l'Ours d'argent de la mise en scène. *Charulata* qui reçoit en 1965 l'ours d'argent du meilleur réalisateur pour Satyajit Ray. *Le héros* qui reçoit en 1966 une Mention spéciale et le prix Unicrit. *Les aventures de Goopy et Bagha* (Goopy Gyne Bagha Byne 1968) diffusé en 1969. *Des jours et des nuits dans la forêt* programmé en 1972. *Tonnerre lointain* qui reçoit en 1973 l'ours d'or, et enfin *Les joueurs d'échecs* diffusé en 1978.

2 Le film a déjà remporté 43 prix en Inde et à l'étranger, dont trois prix nationaux. Il a par ailleurs été proposé pour figurer dans les nominations aux Oscars du cinéma en 1974.

Mr. Shome est salué comme un des « actes de naissance » du « New Indian Cinema » qui se présente comme une alternative au cinéma commercial. A ce titre, ce film fut soutenu financièrement par un nouvel organisme d'état indien, la « Film Finance Corporation », créé en 1960 et destiné à jouer un rôle dans l'émergence du film d'auteur.

Autre cinéaste présent à Cannes, Shyam Benegal, dont le film *La fin de la nuit*[1] (Nishant, 1975), est présenté en compétition en 1976. Cet auteur fait partie des premiers réalisateurs hindis qui opèrent leur « mini-révolution » à Bombay. Salué par la critique indienne, il est à l'origine de ce que l'on nomme le « middle cinéma », à mi chemin entre le cinéma commercial et le cinéma d'art. *La fin de la nuit* fait ainsi partie du deuxième volet d'une trilogie qui connut un large succès en Inde, et qui dénonce l'oppression des coutumes et des mœurs féodales de la société rurale. Dernier exemple, le cinéaste M.S. Sathyu. Celui-ci fait également partie du même courant, étant l'un des premiers protagonistes du « new cinéma ». Son film, *Vents Chauds* (Garam Hawa, 1973), en compétition officielle en 1974, fut d'abord interdit par le bureau de la censure pour risque de provocation des troubles intercommunautaires, avant qu'Indira Gandhi en autorise elle-même la sortie. Le film dévoile une Inde à l'époque de son indépendance, avec ses problèmes de pauvreté, ses différences religieuses et communautaires.

Tous ces films indiens de la sélection cannoise sont donc des parfaits exemples de films d'auteurs, dont la plupart ont déjà été reconnus pour leur qualité au *National Film Awards, India*[2]. Ils répondent aux valeurs défendues par l'intelligentsia cinéphilique française. Dénonçant dans leurs œuvres une politique nationale trop autoritaire, une culture ancestrale parfois désuète, une industrie du cinéma trop commerciale,… ces cinéastes revendiquent leurs idées par le biais du septième art. Un type de film qui est alors très sollicité en France. Pour le démontrer, nous nous attacherons exceptionnellement à un tout jeune festival français, qui va dès son ouverture donner une place importante au cinéma indien : le Festival des 3 Continents.

Ce festival nantais dévoile trois films indiens lors de sa première année, et pour sa seconde édition un « Panorama du cinéma de l'Inde du Sud ». Parmi les 12 films présentés, celui de Pattabhi Rama Reddy, *Rites funéraires* (Samskara, 1970). Il est le premier film de cette veine distribué en Kerala, à Bengalore. Violement contesté, le cinéaste s'attaque au sujet tabou des Brahmanes dont la vie séculaire est un outrage permanent aux lois de leur caste. Un autre cinéaste, Buddhadeb Dasgupta, qui représente l'Est du pays, est connu pour avoir insufflé un

[1] Que l'on retrouve aussi sous le titre *L'aube*

[2] *Fantassin* et *Un jour comme un autre* ont respectivement reçu le Lotus d'argent en 1974 et le Lotus d'Or en 1980. Tandis que *Bhuvan Shome* remporte le lotus d'or de la mise en scène et du meilleur film et lotus d'argent pour le meilleur acteur (Utpal Dutt) en 1970.

nouvel élan au cinéma bengali. Dans son film *L'écart*[1] (Dooratwa, 1978) qui est son premier long métrage, il dénonce la situation de la classe moyenne à Calcutta, en mettant en scène un mari désillusionné par la politique et par sa femme sur la voie de l'émancipation personnelle. Sur le même principe, et venant du Sud, deux autres cinéastes du Kerala sont très novateurs. Tout d'abord, Govindan Aravindan, qui n'hésite pas à critiquer ouvertement la société dans ses œuvres[2]. Il est qualifié en Inde de « philosophe-poète du 7ème art » et les critiques indiens le comparent au cinéaste japonais Yasujiro Ozu. Quant à Adoor Gopalakrishnan, il est présenté comme plus proche de Satyajit Ray et Mrinal Sen. Il est surtout connu pour concevoir le cinéma comme un exercice d'exploration de la créativité, de l'expérience, du souvenir et de la narration. Son premier long métrage, *Son propre choix* (Swayamvaram, 1972), retrace la vie d'un couple qui rompt délibérément avec les schémas familiaux traditionnels établis en décidant de vivre en concubinage. Autres cinéastes du Sud, mais cette fois de la région du Karnataka, les trois « K » : Girish Karnad (un célèbre acteur), Babukodi Venkatramana Karanth (un musicien accompli et homme de théâtre), et enfin Girish Kasaravalli. A eux trois, ils forment un trio symbolisant les pionniers du cinéma d'auteur. Cinq fois à l'affiche au festival de Nantes, leurs films abordent tour à tour la question de l'excès, de l'orthodoxie brahmanique, de l'autonomie des villages, de l'ingérence de la modernité occidentale et de la condition des intouchables[3]. D'autres cinéastes de régions différentes viennent encore compléter ce tableau, confirmant et agrémentant cette tendance à dénoncer des valeurs « désuètes » et « persécutrices » qui sévissent toujours en Inde. Citons T. S. Nagabharana avec son film *L'éclipse* (Grahana, 1970) qui réalise une critique acerbe du système des castes et de la vénalité des prêtres. Shyam Benegal qui incrimine le thème de la superstition et de la religion avec son film *Le sage de la mer*[4] (Anugraham, 1977)[5].

Mais sans approfondir d'avantage, il est facile de comprendre le parti-pris du festival de Nantes. Celui-ci privilégie les films plutôt indépendants qui ont souvent eu des difficultés à trouver un distributeur en Inde. Loin de la veine traditionnelle, les spectateurs indiens sont

---

[1] Que l'on retrouve aussi sous le titre *Distance*

[2] Le festival diffuse deux de ses films : *Le chapiteau* (ou *La tente de cirque*, Thampu, 1978), et *Stephen* (Esthappan*,* 1980) qui retrace la vie d'un personnage mythique, tout droit sorti des contes.

[3] Les films sont les suivants : *La forêt* (Kaadu, 1973), *Les liens du sang* (ou *L'arbre généalogique*, Vamsha vriksha, 1971), *Le tambour de Choma* (Chomana Dudi, 1975), *Il était une fois* (Ondanondu Kaladalli, 1978) et *Le rituel* (Guatashraddha, 1977)

[4] Que l'on trouve aussi sous le titre *L'aubaine.* Notons également que le cinéaste a déjà fait l'objet d'une sélection au festival de Berlin en 1974 avec le film *Ankur*, et au festival de Cannes en 1976 avec son film *La fin de la nuit*.

[5] Reste encore les films : *L'âme vagabonde* (Ashwathama, 1979) de K. R. Mohanan, *L'immersion* (Nimajjanam, 1979) de B. S. Narayana, *Le chant du cygne* (Hamsa Geethe, 1975) de Ganapathy Venkatrama Iyer. *Le mariage de Sita* (Seeta Kalyanam, 1977) de B. Bapu.

peu nombreux à encourager ce type de production. Ils ne représentent en effet pas plus de 1 ou 2% des 600 millions d'habitants. Une réalité expliquée par le cinéaste Adoor Gopalakrishnan :

> « A travers le cinéma, il nous faut chercher l'essence authentique de la vie indienne. Mais avec nos films, on ne peut s'évader de la réalité ; ils renvoient les gens à leurs propres problèmes, contrairement au cinéma populaire, et cela crée une résistance de la part du public, d'autant plus que les conflits posés par nos films ne sont pas réglés à l'intérieur du film et que le public doit y réfléchir après. [1]»

C'est pourquoi, selon Iqbal Masud, à moins que le niveau et les conditions de vie s'améliorent, ces films ne seront jamais appréciés par le public indien. A l'inverse, ils sont très estimés en Occident et particulièrement en France, pays des libertés, des droits de l'homme et du cinéma d'auteur. Que ce soit pour les sujets qu'ils abordent à travers leurs œuvres (condition de la femme, castes, religion, famille…), que pour l'appartenance de ces cinéastes à ce qui est alors considéré comme la nouvelle vague du cinéma indien. Formés dans des écoles de cinéma (comme celle de Poona, créée en 1961), ou à l'étranger, ils sont imprégnés des productions occidentales. C'est donc tout naturellement que ces jeunes réalisateurs pensent, comme Iqbal Masud, que le cinéma commercial n'exprime pas un langage cinématographique, c'est à dire un langage constitué comme celui des réalisateurs d'Europe ou d'Amérique.[2] Souvent « de gauche », leurs engagements les amènent à dénoncer des systèmes sociétaux hindous, valorisant une plus grande liberté et une harmonie religieuse, communautaire, sexuelle, et familiale… Pour Girish Karnad : « *La forme des films de la nouvelle vague est fortement conditionnée par la réalité économique et commerciale et caractérisée par une obsession sociale et politique, tentant de répondre à la question de l'identité indienne.* [3]»

Cette nouvelle vague du cinéma indien est rendue possible grâce à de nouvelles institutions créées pour favoriser le patrimoine cinématographique et aider les cinéastes indépendants. Par exemple, pour le film *Son propre choix*, Adoor Gopalakrishnan reçoit une aide financière de la Chitralekha Film Coop[4] et un prêt de la Film Finance Corporation (FCC). Cette dernière corporation a été fondée par le gouvernement en 1960, en se donnant pour principal objectif de financer des projets qui ne font pas partie du circuit commercial. D'autres institutions viennent renforcer ces objectifs au cours des années 60 et 70. Nous avons déjà vu en 1961, la création du Film Institute of India (FII), qui est alors dédié à la sauvegarde du patrimoine

[1] Adoor Gopalakrishnan, cité dans *La Revue du cinéma*, n°269, mai 1981, p. 27
[2] Iqbal Masud, cité dans *La Revue du cinéma*, n°269, mai 1981, p. 24
[3] Girish Karnad, cité dans *La Revue du cinéma*, n°269, mai 1981, p. 25
[4] Cette première coopérative sera décisive pour le cinéma d'auteur au Kerala.

cinématographique. Suit en 1963, la création de la fondation de l'Indian Motion Picture Export Corporation (IMPEC). En 1964, celle du Film Institute d'Adyar de Madras, et de la National Film Archive of India (NFAI). Cette dernière s'alloue pour mission principale de chercher, d'acquérir et de préserver le patrimoine cinématographique national et mondial. Elle est aussi le lieu de diffusion de la culture cinématographique du pays, et agit pour la promotion du cinéma indien à l'étranger. En 1974, la NFAI et la FCC fusionnent pour devenir The National Film Development Corporation Ltd (NFDC). L'objectif est alors de favoriser l'excellence dans le cinéma et de développer l'état de la technologie d'art dans les secteurs audiovisuels. Enfin, depuis 1975 a lieu le festival international du cinéma à Delhi. Il s'impose très vite comme une manifestation majeure pour découvrir des films étrangers non censurés et de qualité.

En conclusion, tous ces facteurs bouleversent sensiblement la production du cinéma indien. De sa création à sa production, sa commercialisation, son exploitation, ses objectifs et ses intentions. Celui-ci n'est plus seulement une distraction, un spectacle, mais aussi une institution, un art qu'il faut préserver, financer, éduquer, faire connaître à l'étranger. Une nouvelle façon de penser, de concevoir, de protéger, qui permet un renouveau cinématographique. Désigné comme « le Nouveau Cinéma indien » ou « la nouvelle vague indienne », celui-ci commence à trouver une place dans des manifestations françaises secondaires. Encore peu programmés à Cannes, les films se retrouvent à l'honneur à Nantes.

1.1.2Le Japon et son cinéma indépendant

Quels sont les films sélectionnés dans chaque festival européen et comment s'opère cette sélection ? Alors que Venise offrait, avant 1963, la programmation la plus importante, dorénavant le festival se limite à trois films dont deux d'Akira Kurosawa : *Entre le ciel et l'enfer* et *Barberousse*. Deux films contemporains qui appartiennent au genre Jidai-Geki. Dans *Entre le ciel et l'enfer* le cinéaste s'intéresse à la pauvreté humaine et aux conditions misérables qui en résultent, démarquant ainsi la frontière entre le monde d'en haut (la bourgeoisie) et celui d'en bas (les pauvres et les malades). Quant au film *Barberousse,* l'histoire raconte celle d'un jeune médecin à l'époque Edo (1820), qui vient officier en tant qu'interne à la clinique du docteur Kyojo Niide surnommé Barberousse, le médecin des

pauvres. Il découvre alors la misère des quartiers et de la condition humaine. La veine sociale ne déplait pas au jury vénitien, récompensant le premier film d'un Lion d'or, et le second de la Coupe Volpi du meilleur acteur pour Toshiro Mifune et du Prix de l'office catholique. Toujours dans cet esprit contestataire, le troisième film japonais présenté à Venise est un retour à l'époque féodale chez les samouraïs. Recevant le prix Fipresci, *Rebellion* relate la révolte d'un samouraï contre le système et la société. Masaki Kobayashi met alors en scène le passé pour mieux parler du présent. Ainsi, la manifestation vénitienne à l'avantage de dévoiler un autre aspect du travail de ces deux cinéastes. Alors qu'ils ont déjà été plébiscités à plusieurs reprises, aucun autre festival ne prend la peine de revenir sur leur filmographie[1]. Cette tâche étant, comme nous le verrons plus tard, délaissée aux cinémathèques et aux distributeurs.

Du côté de Berlin, le festival présente cinq fois plus de films japonais que Venise, presque un par an. Les jurys ne lésinent pas non plus sur les récompenses. Ils attribuent un ours d'or en 1963 au film de Tadashi Imai, *Histoire cruelle du Bushido* et trois ours d'argent, dont deux pour l'actrice Sachiko Hidari (*La femme insecte* et *Elle et Lui)*, et un pour Shiego Kinuyo Tanaka (*Sandakan Hachibanshokan Bohkyo*). Si le charme féminin nippon ne semble visiblement pas laisser indifférent le jury berlinois, les autres films sélectionnés sont souvent des coups de sonde hasardeux, dans une cinématographie nationale encore très vaste et mal connue. Les cinéastes comme, Noburo Nakamura, Sachiko Hidari, Eiichi Yamamoto, Koichi Saito, souvent représentés par un seul film, ne font jamais l'objet d'une autre diffusion en Europe et encore moins d'une exploitation en salle en France. Néanmoins, certains arrivent à tirer leur épingle du jeu comme Yoichi Takabayashi et Kon Ichikawa qui parviennent à trouver une place sur le marché français. Néanmoins, déjà présentés ultérieurement à Cannes, le festival de Berlin ne fait que confirmer la valeur de leur travail. A l'inverse, deux autres réalisateurs sont de véritables découvertes berlinoises : Susumu Hani, qui après son prix en 1964, revient en 1968 et 1969 avec *Premier amour, version infernale* et *Aido*. Quant à Kei Kumai, il vient présenter *Troupeaux terrestres* (Chi no mure, 1970) et *La chanson de l'aube* (Asayake no Uta, 1973) en 1970 et 1974, avant de remporter le prix OCIC en 1975 pour son film *Sandakan Hachibanshokan Bohkyo.* Ces deux cinéastes sont alors très remarqués par les critiques français et font l'objet d'une distribution en salle[2]. En fait, si Berlin diffuse avec une

[1] Pour Akira Kurosawa, il faut attendre 1980, date à laquelle *Kagemusha* est primé à Cannes.
[2] Le film *Premier amour, version infernale* est distribué en 1970, ainsi que *Bwana Toshi* en 1978

certaine facilité des productions nippones, il semble que la sélection se fasse de manière aléatoire notamment en comparaison avec à son homologue cannois.

Cannes reste de loin le festival qui présente le plus de films japonais. 31 au total, toutes sections confondues. L'un des avantages de cette manifestation tient en la diversité et la multiplicité de ses sections parallèles. A commencer par l'ouverture en 1959 d'un marché du film, puis en 1962 avec la création de la « semaine internationale de la critique ». S'enchaînent en 1969 l'ouverture de la « quinzaine des réalisateurs »[1], et enfin en 1978 la sélection officielle parallèle « un certain regard »[2]. Ces sections deviennent un formidable tremplin « underground » pour des cinéastes délaissés par la compétition officielle. Parallèlement à ces sections, d'autres mesures viennent se greffer au règlement pour une plus grande liberté sélective. Tout d'abord en 1972, la sélection des films s'effectue avant celle des pays invités. Ensuite en 1978, le FIF s'engage à défendre la liberté d'expression des auteurs en acceptant de présenter en compétition un film interdit d'exportation[3]. Le comité de sélection choisit dorénavant ses films, sans l'aval du gouvernement français ou étranger. Le droit à l'art étant prioritaire, la censure et les contraintes politiques passent au second plan. Cannes devient ainsi une des plus importantes rencontres cinématographiques du monde.

Ces diverses sections et cette nouvelle réglementation vont jouer un rôle dans la découverte, la connaissance et la reconnaissance du cinéma japonais en France. Le festival dévoile un panel de films beaucoup plus diversifié, notamment grâce à la multiplicité et l'originalité singulière de chaque section. La présentation des 34 films est ainsi répartie dans cinq sections différentes : 12 films sont en Compétition Officielle, 2 sont présentés Hors Compétition, 9 sont diffusés lors de la Quinzaine des Réalisateurs, 6 pour la Semaine Internationale de la Critique (SIC) et enfin 5 en Section Parallèle. En observant de plus près ces sections, nous découvrons différents types de parcours qui conduisent, ou non, à la reconnaissance d'un cinéaste et à sa carrière dans les salles françaises.

Dans le premier type de parcours, figurent des cinéastes qui sont ignorés par la suite. Présents à la Quinzaine des Réalisateurs, trois cinéastes : Koji Wakamatsu avec *Sex Jack*, Toshio Matsumoto avec *Shura* et Yoshishige Yoshida, présent sur la croisette en 1972 et 1973, avec

[1] Créée à la suite des événements de mai 68 par des cinéastes qui avaient fondé la société des réalisateurs de films (SRF), et dont le slogan « cinéma en liberté » est une idée reprise de Pierre Kast, selon laquelle les films « naissent libres et égaux entre eux ». Cannes se doit alors de les aider à le rester !

[2] Une sélection qui favorise la découverte de jeunes talents et s'attache à soutenir des films audacieux et novateurs, récompense l'un des films présentés dans le cadre de cette sélection en lui remettant une aide à la distribution en France.

[3] Il s'agit du film polonais d'Andrzej Wajda *L'Homme de marbre* (Człowiek z Marmuru, 1977)

ses films *Aveux, théorie, actrices* et *Coup d'Etat*. Quant aux cinéastes présentés à la Semaine Internationale de la Critique, ils restent majoritairement peu plébiscités. L'objectif étant de révéler les premières et deuxièmes œuvres de jeunes talents, l'opération s'avère très délicate dans le cadre d'un cinéma encore très mal connu. Que ce soit Yoichi Takabayashi, (bien que l'un de ces films soit sélectionné à Berlin un peu plus tard), Yukio Aoshima, Kazuhiko Hasegawa, Hiroto Yokoyama et Mitsuo Yanagimachi… tous ont été très peu suivis après leur première diffusion, et aucun d'entre eux n'a fait l'objet d'articles dans la presse. Seul Hiroshi Teshigahara reste une véritable révélation. Représenté en 1963 par son film *Le Traquenard*, il parvient l'année suivante avec *La femme des sables* à être sélectionné en compétition officielle. Il fait alors partie du second type de parcours, celui d'où les cinéastes arrivent à émerger en sortant des sélections parallèles, et dont les films finissent par être programmés en compétition officielle. Parmi ces cinéastes, Shuji Terayama qui parvient, après trois sélections dans des sections parallèles[1] à se glisser sur le devant de la scène avec son film *Cache-cache pastoral*. Mais le plus représentatif de ce parcours est celui de Nagisa Oshima. Il est d'abord sélectionné à quatre reprises à la Quinzaine des Réalisateurs avec ses films *La pendaison, Il est mort après la guerre, La cérémonie,* et le sulfureux *L'empire des sens* [2]… avant d'être en compétition officielle en 1978 pour son film *L'empire de la passion,* avec lequel il remporte le prix de la mise en scène. Appartenant au troisième type de parcours, des cinéastes voient directement leurs films projetés en sélection officielle. C'est ainsi, que la compétition met directement à l'honneur les œuvres de Masahiro Shinoda (présenté deux fois avec *Silence* et *Himiko*), mais surtout celles de Masaki Kobayashi, qui sera récompensé à deux reprises d'un prix du jury pour ses films *Harakiri* et *Kwaidan*. Nous pouvons enfin relever un quatrième parcours qui correspond aux cinéastes déjà diffusés dans la première période (entre 1951 et 1963), et qui bénéficient d'emblée d'une nouvelle sélection. Citons Ko Nakahira, déjà connu pour son film *Passions juvéniles* (sélectionné hors compétition en 1958), il est de nouveau présenté en 1971 avec son film *Chimimoryo- une âme aux diables* (Yami no Naka no Chimimoryo, 1971). Kaneto Shindo, dont les talents furent auparavant récompensés pour ses films *L'île nue, Les enfants d'Hiroshima*, est désormais présent avec *Kuroneko* en 1968. Kon Ichikawa, qui s'est fait connaître avec *La harpe de Birmanie, L'étrange obsession, Feux dans la plaine* et *Tendre et folle adolescence,* revient en 1964 avec son film *Seul sur l'océan*

[1] Présenté trois fois en section parallèle avec les films : *Empereur Tomato-Ketchup (*Tomato Kecchappu Kotei*, 1971), Chofuku (16+/-1)* et *Labyrinth Tale (*ou *Conte du labyrinthe,* Meikyu-Tan, 1975)

[2] Ces films sont présentés entre entre 1969 et 1976. *L'empire des sens* remporte un tel triomphe, que de cinq projections prévues le festival passe à douze.

pacifique, et l'année suivante, hors compétition, avec son documentaire *Tokyo olympiades* [1]. Enfin Akira Kurosawa, celui que l'on ne présente déjà plus, clôture cette sélection cannoise, en remportant en 1980 la palme d'or avec son film *Kagemusha*.

Ces quatre types de parcours ont, tout comme les trois festivals européens, la particularité de dévoiler un autre aspect du cinéma japonais, issu d'une « nouvelle vague » indépendante. Nous pouvons en effet constater que la majorité des films présentés est réalisée par des cinéastes indépendants ou qui sont en passe de le devenir. De manière plus précise, sur les 18 cinéastes découverts ou redécouverts à Cannes, une large majorité devient indépendante, soit en travaillant dans les studios de l'Art Theatre Guild (ATG)[2], soit en créant sa propre maison de production. Citons par exemple, Hiroshi Teshigahara qui crée sa compagnie indépendante en 1962. Kaneto Shindo fonde la Kindai Eiga Kyokai en 1950 et Koji Wakamatsu la Wakamatsu Pro en 1965. Nagisa Oshima conçoit la Sozo-sha en 1965 et Akira Kurosawa crée la Kurosawa Production Co. en 1960.

Autre constat, d'un point de vue quantitatif les festivals accordent plus de place au cinéma japonais. Alors que nous avions comptabilisé 37 films entre 1951 et 1962, nous pouvons dorénavant en répertorier 52. Cannes passe ainsi de 19 films sélectionnés dans la première période, à 34 dans la seconde. De son côté, Berlin passe de 5 à 15 films. Seul Venise reste une exception en prenant le contre-pied de cette tendance. Le festival passe alors de 13 films entre 1950 et 1962, à seulement 3 entre 1963 et 1980. Une régression qui s'explique par la décision de rendre le festival non compétitif entre 1969 à 1979.

D'autre part, si le cinéma japonais semble faire les beaux jours des sélections festivalières, il n'a pas pour autant une reconnaissance plénière, unanime et constante de la part des jurys. En effet, contrairement à la première période, si l'on comptabilise tous les prix obtenus dans les trois festivals européens entre 1963 et 1980, les récompenses atteignent le nombre de 12. Cela représente un peu plus de 20% des films primés sur la totalité des films présentés. Une moyenne honorable mais toutefois moins prestigieuse que dans la première période où 57 % des films présentés avaient été primés. Si les festivals cannois et berlinois récompensent approximativement le même nombre de films dans les deux périodes, c'est celui de Venise qui fait considérablement chuter la moyenne, passant de 11 récompenses à seulement 3. Un résultat qu'il faut à nouveau associer au fait que les éditions ne sont plus compétitives.

[1] Comme nous le verrons plus tard, ce documentaire sera diffusé dans 4 salles parisiennes et 7 salles en province, pendant 16 semaines. Se classant à la 32ème place de l'exploitation 1964-1965 avec 284 185 entrées, il devient un des plus gros succès de fréquentation en salle pour le cinéma japonais.

[2] Créée en 1962, cette compagnie aide financièrement des films indépendants.

En conclusion, si les films japonais, comme indiens, sont plus nombreux, ils appartiennent largement à une seule veine cinématographique, celle du cinéma indépendant. Un courant qui ne joue pas en leur défaveur, au contraire, comme nous le verrons plus tard, cette sélection participe pleinement à la reconnaissance critique des cinéastes, et plus largement de ces cinémas. Ainsi, comme nous l'avons vu pour la première période, les festivals ont la particularité de ne faire participer qu'une branche du cinéma asiatique. Néanmoins ce huit clos est moins problématique car dorénavant les festivals n'ont plus le monopole de la présentation, d'autres manifestations viennent compléter et aiguiser le regard des critiques vis-à-vis du cinéma asiatique.

1.2 Les manifestations organisées dans toute la France

Comme *Rashomon* avait prouvé qu'il existait un cinéma au Japon, la rétrospective à la cinémathèque de 1963 va démontrer que le cinéma japonais est riche d'une histoire, d'une économie et d'une production cinématographique spécifique. Dès lors, les consécrations qui rendent hommage à ce cinéma s'enchaînent avec en moyenne une manifestation plus ou moins importante tous les deux ans. Rétrospectives parisiennes, « semaines » et « journées » dans différentes grandes villes de province. C'est tout un pays qui se lance dans la projection et la découverte « spécialisée » du cinéma japonais. Ce filon cinématographique devient presque incontournable dans les années 70, pour devenir une des modes cinéphiliques du moment. S'il est beaucoup question du cinéma japonais, nous verrons que le cinéma indien arrive également à trouver une place dans certaines manifestations. Nous analyserons donc les logiques de programmation, les objectifs des organisateurs et les impacts de ces manifestations sur l'histoire du cinéma asiatique en France.

1.2.1 La programmation de la Cinémathèque française

Avant la première rétrospective de 1963, nous avons vu que quelques hommages furent présentés à la cinémathèque française. Ils concernaient les cinéastes Akira Kurosawa (en 1956), Kenji Mizoguchi (en 1958), et Teinosuke Kinugasa (en 1961). Une programmation qui se limitait surtout à des films déjà connus et récompensés dans les festivals. L'échantillon cinématographique était donc très axé sur une présélection festivalière, ce qui permettait simplement de voir ou revoir un film, d'élargir éventuellement l'audience, mais ne permettait pas une connaissance approfondie d'un cinéaste japonais, et encore moins du cinéma national auquel il appartenait. 1963, représente donc une date « clé ». Elle marque le début d'une réelle initiation au cinéma japonais.

Le 5 juin de cette même année, la Cinémathèque s'installe dans la salle du Palais de Chaillot grâce aux crédits alloués par André Malraux, ministre de la Culture. Douze jours plus tard, pour marquer sans doute son inauguration, la cinémathèque offre la possibilité de découvrir pour la première fois une centaine de « chefs-d'œuvre japonais ». Cette première grande rétrospective avait été envisagée et mise au point dès 1953, lorsque Madame Kawakita rencontre Monsieur Langlois avenue de Messine. Ils pensent déjà à un échange permettant la programmation de 150 films français à Tokyo contre 150 films japonais à Paris[1]. Le vœu se réalise seulement 10 ans plus tard, le temps pour Kashiko Kawakita de fonder la Japan Film Library Council en 1956 afin de préserver et rassembler le plus d'œuvres possible. C'est donc à travers cette volonté d'échange que cette importante manifestation consacrée au cinéma japonais se met en place. La soirée d'inauguration reflète ce partenariat franco-nippon, avec un carton d'invitation signalant la présence du ministre d'état chargé des affaires culturelles, le ministre des affaires étrangères et l'ambassadeur du Japon (Toru Hagiwara)[2].

A partir du 17 juin et jusqu'à la fin du mois de juillet, ce sont au total 141 films qui sont projetés simultanément dans deux salles (au Palais de Chaillot et à l'Institut Pédagogique National). L'échelonnage est relativement dense au début, puis de plus en plus clairsemé vers la fin de la période. La programmation comprend des premiers films réalisés à la fin du siècle par des envoyés des Frères Lumières (*Acteurs japonais – Danse des éventails),* en passant par

[1] A cette époque, le Japon a déjà organisé quelques manifestations liées au cinéma français. En 1951, la Mission officielle Française de Liaison du Japon et la Maison Franco-japonaise avaient organisé une exposition rétrospective du cinéma français dans les grands magasins Mitsukoshi. Quant au quotidien Mainichi il avait mis en place un concours d'essais et organisé des conférences sur le cinéma français, dont une sur Jean Cocteau et son œuvre. Par la suite la ville de Tokyo organisera des semaines du film français.

[2] Carton d'invitation accessible dans les archives de la Bifi, dans les fonds du Département programmation de la Cinémathèque Française.

une pièce de Bunraku de 1915 (*Hagi, Fleur de sendai*), tout en laissant une place d'honneur aux films réalisés dans les années 30, 40 et 50. Au programme également, des cinéastes déjà reconnus (principalement Kenji Mizoguchi et Akira Kurosawa), dont les films, parfois inédits, totalisent à eux seuls plus de 20% de la sélection. Les autres cinéastes appartiennent aussi bien à l'ancienne qu'à la nouvelle génération, et n'ont pas encore (ou très peu) été diffusés, que ce soit en salle ou dans les festivals européens[1]. Cette rétrospective offre ainsi la possibilité de découvrir plus d'une trentaine de cinéastes japonais. Des films souvent inédits, projetés qu'une seule fois[2], et à un rythme soutenu, pouvant aller jusqu'à six séances par soirée. « C'est un véritable miracle » !... titre la revue *Cinéma*, pour qui le palais de Chaillot devient le « Lourdes » du cinéma[3]. Les professionnels associent cette première rétrospective à un avènement historique, à la fois prodigieux et énigmatique. C'est en effet une véritable « chasse au trésor » qui s'offre à eux. Une quête cinématographique dans laquelle le Graal permet d'avoir une plus grande compréhension du cinéma japonais. Comme le formule lui-même Henri Langlois, dans l'introduction du programme, cette rétrospective a pour dessein de renouveler l'« image » du cinéma japonais, et notamment celle qui consiste à réduire celui-ci à ses japonaiseries :

> « Si l'on ferme les yeux, si l'on songe au cinéma japonais, c'est automatiquement des images de femmes en kimono, de samouraïs qui viennent à nous. Et ceci est normal pour nous qui vivons dans un monde qui bannit peu à peu la poésie de l'écran [4]».

Henri Langlois rappelle ainsi que le spectateur français ne connaît encore rien du cinéma japonais. C'est pourquoi cette manifestation paraît d'autant plus importante qu'elle aidera certainement à « débrouiller des écheveaux de pellicules particulièrement embrouillés ». L'ambition laisse néanmoins quelques critiques perplexes. Jugé encore trop complexe et culturellement éloigné, ce cinéma ne peut pas dévoiler toute son originalité en une centaine de films. D'où l'incertitude et la confusion régnant chez les critiques présents, qui ne possèdent aucune lecture ni étude suffisante pour mener un véritable débat.

> « Comment […] s'y retrouver alors que le cinéphile moyen n'a comme planche de salut que quelques petits ouvrages fort élémentaires, un vieux numéro de « cinéma 55 », un petit livre médiocre et mal informé des Editions du Cerf… Les plus fortunés disposaient d'ouvrages anglais et répandaient la bonne parole et les informations.[5] »

---

[1] Ces cinéastes sont entre autres Yasujiro Ozu, Mikio Naruse, Tadashi Imai, Minoru Shibuya, Kaneto Shindo, Kozaburo Yoshimura, Keisuke Kinoshita, Satsuo Yamamoto, Heinosuke Gosho, Shohei Imamura….

[2] Les projections sont en effet souvent uniques mais elles peuvent occasionnellement être rediffusées les années suivantes.

[3] « Cinéma japonais à l'aveuglette », *Cinéma*, n°81, décembre 1963, p. 29-31

[4] Archives des fonds du Département programmation de la Cinémathèque Française, accessibles à la Bifi

[5] « Cinéma japonais à l'aveuglette », *Cinéma*, n°81, décembre 1963, p. 29

Toutefois malgré ces lacunes, cette rétrospective permet pour la première fois de visionner un ensemble d'œuvres diverses, et de mieux dégager quelques personnalités encore mal connues ou ignorées. Elle marque un nouveau départ, redonne aux critiques le goût, l'esprit, le désir et la motivation pour transmettre, selon une nouvelle approche, leurs impressions et leurs interprétations vis-à-vis du cinéma japonais. Ainsi, malgré d'éventuelles erreurs et, comme nous le verrons plus tard, des lectures inexactes, imparfaites et des opinions divergentes, c'est enfin l'occasion de mettre à jour toute une culture enfermée dans les boites rondes !...

Cette rétrospective permet également de constituer un stock de films japonais relativement important. Les années qui suivent sont donc rythmées par la présentation de plusieurs films japonais. En moyenne, ce sont 30 à 80 films qui sont projetés par année, auxquels s'ajoutent les programmations régulières d'un hommage ou d'une rétrospective. Ainsi, la cinémathèque devient le temple, voire le panthéon de la cinématographie japonaise. C'est pourquoi, il paraît indispensable de connaître la teneur de ces hommages et de ces rétrospectives, notamment pour en relever la progression, les différences, et comprendre l'évolution liée à la programmation du cinéma japonais. Pour cela, six dates font figures d'étapes. Chacune d'elles est marquée par l'avancée d'une stratégie, sur l'échiquier de la connaissance. Pour une plus grande lisibilité, nous avons préféré les énumérer selon un ordre chronologique, en précisant leurs intitulés et leurs spécificités.

Tout commence avec le premier hommage rendu au cinéaste Kon Ichikawa. Présenté en 1966, il a pour objectif de compléter son portrait et d'analyser ses méthodes de travail, en dévoilant huit œuvres inédites[1] et trois déjà diffusées en 1963 au moment de la rétrospective[2]. En 1970, un autre hommage est rendu cette fois au réalisateur Susumu Hani. C'est le premier signe d'une marque d'attention pour un cinéaste encore inconnu en France[3]. Des rétrospectives vont suivre, dans lesquelles la cinémathèque a tendance à confronter le point de vue de deux générations de réalisateurs. C'est ainsi que 1971 à 1972, deux rétrospectives successives sont programmées à l'occasion du 75ème anniversaire de la cinématographie japonaise. La

[1] Il s'agit de *La vengeance d'un acteur* (titré *La Revenge de Yukino), Le serment rompu* (titré The Sin, Hakai, 1962), *A bilionaire* (Okuman Choja, 1954) qui a été récompensé au « Mainichi Film Concours » au Japon en 1955*, The lover* (Koibito, 1951), *Punishment Room* (Shokei no Heya, 1956), *The Men of Tohoku* (Tohoku no Zunmu-Tachi, 1957), *The Heart* (Kokoro, 1955)

[2] Il s'agit de *La harpe de Birmanie, L'étrange obsession* et *Les feux dans la plaine*

[3] Précisons que le cinéaste a déjà été plébiscité en Allemagne en 1964 avec son film *Elle et Lui.* Une présentation qui lui avait valu trois prix honorifiques : Le prix OCIC, l'Ours d'argent de la meilleure actrice Sachiko Hidari. Quatre ans plus tard, un autre film sera de nouveau présenté en compétition, *Premier amour, version infernale*, et deux autres complèteront cet hommage : *Bwana toshi* (Bwana Toshi et *La mariée des Andes (*Andesu no Hanayome, 1966), ainsi que des courts-métrages.

première s'intitule « 75 ans de cinéma au Japon », elle est une forme d'hommage aux cinéastes confirmés tels qu'Akira Kurosawa et Masaki Kobayashi. Quant à la seconde, titrée « Le Jeune cinéma japonais », elle est un témoignage sur les cinéastes d'avant-garde et de la nouvelle vague qui ont, pour certains d'entre eux, déjà fait parler d'eux[1]. Au total, ce sont 150 films, déjà vus ou inédits, qui sont présentés. La cinémathèque s'octroie de plus en plus un rôle de découvreur en programmant des œuvres encore totalement inédites. En 1974, une rétrospective présente une vingtaine de films qui n'ont encore jamais été diffusés suite à des problèmes techniques[2]. Elle est concentrée sur les mois de janvier et de février, en présence de Machiko Kyo et Toshiro Mifune, et intitulée « Japon : vingt cinéastes d'aujourd'hui » ; les films appartiennent à des genres très divers et surtout peu connus en France. On y trouve des films de séries de Yakuza (*Oryu la joueuse* (1970) de Tai Kato), de samouraïs (*Zatôichi* de Kenji Misumi), des films sur la violence (*Elégie de la violence* (1966) de Seijun Suzuki) et des films fantastiques (*Les contes fantastiques de Yotsuya* (1959) de Nobuo Nakagawa).

Parallèlement, d'autres hommages se poursuivent. Ils concernent plus particulièrement des figures emblématiques comme le célèbre acteur « kurosawaien » Toshiro Mifune et le cinéaste Heinosuke Gosho (auteur d'une centaine de films réalisés entre 1925 et 1968). La fin de l'année 1976 confirme cette volonté de dévoiler des films d'actualité tout en respectant une logique de « retour en arrière », avec la diffusion de films plus anciens et devenus des « classiques » au Japon. Une nouvelle rétrospective présente alors des films « d'hier et d'aujourd'hui », dont beaucoup d'inédits[3]. De novembre à décembre 1978, c'est au tour des « chefs-d'œuvre inconnus du cinéma japonais » d'être à l'affiche. Une sorte de rattrapage qui permet de présenter 22 cinéastes pour 22 films réalisés sur une période approximative de 30 années[4]. Enfin, l'année 1980 est la plus prolifique, après celle de 1963. Dans un premier

---

[1] Il s'agit de So Yamamura *(Les bateaux de l'enfer)*, Satsuo Yamamoto (*Quartier sans soleil*) Hiroshi Teshigahara, Shuji Terayama (*L'Empereur sauce tomate*), Matsumoto, Imamura, Mishima (*Les rites d'amour et de mort*), Takeda, Ogawa, Higashi.

[2]La rétrospective présente des films de Tomu Uchida, Narushima, Masahiro Shinoda, Seijun Suzuki, Yoichi Higashi, Nagisa Oshima, Nobuo Nakagawa, Susumu Hani, Osamu Tezuka, Yamamoto, Buichi Saito, Shohei Imamura, Kiju Yoshida, Kon Ichikawa, Kei Kumai, Kato, Kenji Misumi, Kurahara, Hiroshi Teshigahara, Kinji Fukasaku et Yasuzo Masumura.

[3] Il s'agit des films *La femme insecte* (Nippon konchuki, 1963) de Shohei Imamura, *Le fils de famille* (Bonchi, 1060) de Kon Ichikawa, *Meurtre à Yoshiwara* (Yoto Monogatari, Hana no Yoshiwara Hyakuningiri, 1960) de Tomu Uchida, *Chronique de mon vagabondage* (Hourouki, 1962) de Mokio Naruse, *The inheritance* (Karami Ai, 1962) de Masaki Kobayashi, *L'ombre des fleurs* (Kaei, 1961) de Yûzô Kawashima et *The flam of devotion*

[4] Les films présentés sont les suivants : *Ma voisine Tae* (Tonari no Yae-chan, 1934) de Yasujiro Shimazu, *La revanche d'un acteur* de Teinosuke Kinugasa, *Kakita Akanishi* de Mansaku Itami, *Pauvres humains et ballons de papier* (1937) de Yamanaka, *Les enfants dans le vent* (Hachi no su no Kodomotachi, 1948) de Hiroshi Shimizu, *Le clan Abe* (Abe ichizoku , 1938) de Hisatora Kumagai, *L'amour de Tojuro* de Yamamoto*, Les enfants du soleil* de Abe*, Les fleurs tombées (*Hana chirinu, 1938) de Tamizo Ishida*, Le pousse-pousse* (version de 1943) de Hiroshi Inagaki*, Le maître d'échecs* (1948) de Ito*, Oba retour au pays, Nous sommes vivants* (Dokkoi ikiteru, 1951) de Tadashi Imai*, Le repas* de Mikio Naruse*, La lune s'est levée* de Shiego Tanaka*, Croissance* de

temps, du 6 février au 15 mars, se met en place une « découverte », voire une redécouverte, des films de Yasujiro Ozu. Alors en plein « boom » au niveau de l'exploitation, la cinémathèque se fait le porte-parole de ce cinéaste devenu une révélation incontournable[1]. La cinémathèque lui rend tour à tour trois hommages : le premier en 1963 avec la présentation de neuf films, suivi en 1972 d'une dizaine de films, et enfin en 1980 de plus d'une quinzaine de films. Au total, ce sont 32 films produits entre 1929 à 1962 qui sont présentés. Quelques mois plus tard, suite à la consécration cannoise de *Kagemusha*, la cinémathèque organise, du 24 septembre au 12 octobre, un hommage à Akira Kurosawa avec une vingtaine de films. Face à ces deux cinéastes, qui appartiennent plus à la veine « classique » du cinéma japonais, s'inscrivent au programme 70 films qui dévoilent d'autres « aspects du cinéma japonais ». A partir du 10 juillet, sont présentés des films qui appartiennent à la fois au courant de la Nouvelle Vague (*La femme des sables* de Hiroshi Teshigahara…), aux Chambaras féodaux (*Les treize tueurs* de Eiichi Kudo…), mais aussi des films qui appartiennent à des genres commerciales beaucoup moins connus et jusqu'à présent écartés de la programmation[2].

Cette présentation, non exhaustive, démontre que ce n'est pas simplement une surenchère dans la quantité qui a été privilégiée - certainement impossible de toute façon - mais plutôt une volonté d'approfondissement, d'exploration. Une recherche sur la diversité, sur la filmographie d'un cinéaste, d'un courant cinématographique et d'un cinéma national en général. En ce sens, si nous faisons un rapide récapitulatif des titres proposés pour chaque rétrospective, nous pouvons constater une évolution significative. La cinémathèque commence par une « initiation », suivie huit ans plus tard d'un parallèle entre le « jeune » cinéma et celui qui va de 1896 à nos jours (« 75 ans »). Le rapprochement et la comparaison entre ces deux générations s'accentuent avec des cinéastes « d'aujourd'hui » et des cinéastes « d'hier ». Enfin, vers la fin de cette période, la tendance penche vers une ouverture, qui permet de découvrir des chefs-d'œuvre encore « inconnus », et surtout de dévoiler un « nouvel aspect » du cinéma japonais en présentant des films d'un autre genre. Une diversité indispensable pour pouvoir étudier et avoir un aperçu plus réaliste d'une production nationale.

Heinosuke Gosho *Le journal du théâtre ambulant* de Michio Yamamoto*, Rafale de neige* de Keisuke Kinoshita*, Pavillon dans le brouillard du soir* de Tomotaka Tasaka*, Sueur douce* de Shiro Toyoda*, Le Détroit de la faim* de Tomu Uchida

[1] Jusqu'à cette date, Yasujiro Ozu n'avait fait l'objet que d'une unique diffusion à Berlin en 1962 avec son film *Dernier Caprice*

[2] Dans le registre de la science-fiction quoi de mieux qu'un des maîtres du genre : Jun Fukuda avec sa série *Chasse aux lingots.* Quant au genre érotique, plus communément appelé « roman porno », nous pouvons citer le film de Teruo Ishii, *L'enfer des tortures* (Tokugawa Irezumi-shi : Seme Jigoku, 1969), qui dépend de la série « Shogun's Joy of Torture».

La cinémathèque ne souhaite donc pas seulement que le spectateur puisse visionner et connaître les chefs-d'œuvre, mais aussi qu'il s'intéresse à des films « en marge », qu'ils soient produits de manière autonome ou bien représentatifs du cinéma commercial au Japon. Il s'agit de connaître aussi bien les films indépendants que les films populaires, les films classiques que les films de genres. Comme le rappelle Hubert Niogret :

> « Quand on parle du cinéma japonais, on oublie trop souvent que le cinéma qui fait recette, qui remplit les salles, n'est pas celui d'Oshima ou de Yoshida, mais celui d'Obscurs tâcherons ou de techniciens habiles qui font en abondance des films sur commande, tournés rapidement et pour peu d'argent. Ce sont, en fait, de tels films qui sont représentatifs des goûts du public japonais.[1] »

La curiosité cinéphilique est d'autant plus satisfaite que, en plus de la programmation et des débats organisés, des rencontres avec des cinéastes et des acteurs sont organisées. Ces interventions, qui relèvent de l'exceptionnel, sont une des rares opportunités de pouvoir rencontrer et interroger les auteurs. La rétrospective de 1971, consacrée au jeune cinéma japonais, est ainsi marquée par la présence de Ko Nakahira qui vient présenter son film, *Des milliers de diables dans les ténèbres*[2] (Yami no Naka no Chimimoryo, 1971). En 1980, c'est au tour de Nagisa Oshima de venir présenter le 20 janvier son livre « Ecrits 1956-1978 : dissolution et jaillissement », traduit du Japonais par Jean-Paul Le Pape, et publié chez Gallimard la même année.

Néanmoins, si la cinémathèque a l'avantage de répondre aux multiples appels et diverses lamentations réitérées tout au long des années 50 par des critiques en mal de films et de rencontres; ces rétrospectives sont très peu suivies par les spectateurs. Ce n'est qu'un nombre infime de curieux et de cinéphiles qui ont pris la peine de se déplacer pour découvrir, de visu, ce fameux cinéma japonais. Ce qui ne fait que conforter cette cinématographie nationale limitée à un cercle de passionnés, où les experts « ordinaires » n'ont pas encore pris place. Précisons toutefois à leur décharge, que les films sont la plupart du temps diffusés dans des versions originales. Quelquefois dans une version originale sous-titrée en anglais, ou dans le meilleur des cas dans une traduction simultanée dans la salle.

Malgré cette faible audience, le cinéma japonais reste de loin le plus représenté des cinémas asiatiques, laissant peu de place aux autres nations. Pour la Chine, il faudra attendre 1984 au moment où la Cinémathèque du Centre Pompidou offrira la possibilité de découvrir 140 films réalisés entre 1922 à 1984. Quant au cinéma indien, la Cinémathèque française opère une

[1] Hubert Niogret, « Côté cinémathèque : Japon Vingt cinéastes d'Aujourd'hui », *Positif*, n°165, janvier 1975, p.22

[2] Il est alors déjà connu pour son premier film *Passions juvéniles*, présenté hors compétition au même festival en 1958.

sélection très « festivalière », se limitant aux grands classiques de la filmographie de Satyajit Ray[1]. C'est seulement vers la fin de l'année 1968 qu'est programmé un panorama du cinéma indien intitulé à juste titre : « Initiation au cinéma indien ». Unique vestige d'un intérêt peu soutenu pour un cinéma auquel, comme le précise Henri Langlois dans le programme, on ne connaît rien :

> « Que sait-on du cinéma indien ? Rien. Sinon qu'il fut et qu'il est l'un des plus prolifiques… un seul européen eut la chance d'en découvrir le visage, Georges Sadoul […] »[2].

Cette mise au point sur la connaissance du cinéma indien s'effectue à travers 55 films, dont 14 de Satyajit Ray, tous produits entre 1925 et 1967. Une goutte d'eau comparée aux 300 films indiens produits au cours d'une seule année. D'autant plus que ces films sont, encore une fois, présentés en version originale ou sous-titrés en anglais. En 1975, la cinémathèque organise une nouvelle rétrospective intitulée cette fois « visages de l'inde ». Beaucoup moins importante, elle n'affiche que cinq films en version anglaise[3].

En conclusion, malgré quelques difficultés d'accessibilité et une audience clairsemée, les rétrospectives de la cinémathèque apportent à chaque fois un complément introspectif approfondi. Elles permettent de cerner plus « précisément» un cinéaste, un courant ou encore un genre cinématographique. L'événement donne ainsi la possibilité aux critiques de poser un autre regard, de confirmer et fignoler leur jugement de valeur. Ainsi, lorsque *Rashomon* est rediffusé à la grande rétrospective de 1963, il apparaît alors *« lavé de ses prestiges publicitaires, comme un film qui n'a pas besoin de tout ça pour s'affirmer et durer*. [4]» Reste que l'un des inconvénients majeurs de la cinémathèque française demeure dans son caractère parisianiste et cinéphilique. C'est pourquoi il est important de tenir compte des autres manifestations qui sont programmées dans toute la France. Celles-ci permettent notamment de se rendre compte que le cinéma japonais n'a pas la prétention d'être exclusivement « destiné » ou accessible à un public de la capitale ou à des experts « professionnels ».

---

[1] En 1972 trois de ses films les plus célèbres sont présentés : *La complainte du sentier, Le monde d'Apu* et *L'invaincu*

[2] Archives de la Cinémathèque Française (BIFI)

[3] Les films sont les suivants : *Le guide Raju, Le saint homme Savananda, Conducteur de cheval, Yogi* et *Ophtalmologue et yogi.*

[4] « Cinéma japonais à l'aveuglette », *Cinéma*, n°81, décembre 1963, p.29-31

1.2.2. L'organisation d'évènements « intermittents »

Véritable centre d'intérêt, le cinéma japonais est à la mode dans le monde de la cinéphilie. Diverses manifestations de grandes villes provinciales profitent de cette opportunité et choisissent, avec toutefois une certaine prise de risques, d'opter pour ce cinéma. Elles viennent s'intégrer et parachever la programmation de la cinémathèque et des grands festivals. Sous forme de journées, de symposiums et de mini festivals, elles permettent une plus grande visibilité du cinéma japonais et donnent la possibilité à des experts « ordinaires », installés en province, d'accéder à cette production. Sans retracer toutes ces manifestations, nous pouvons effectuer un tour de France où des grandes villes mettent épisodiquement à l'honneur des films japonais.

La première escale s'effectue à l'automne 1964, à Dijon. Une « semaine du Cinéma Japonais » est organisée avec le soutien du Comité Régional de la Commission Nationale Française pour l'Unesco. En 1969, c'est au tour de Poitiers de programmer pour ses 7ème journées cinématographiques, 33 longs métrages japonais, dont 24 qui appartiennent à l'ancienne et à la nouvelle génération et qui sont inédits en France. La même année, le festival d'Avignon, avec le concours de Jacques Robert, présente lui aussi des films japonais. Deux ans plus tard en 1971, Nice consacre ses journées au « jeune cinéma japonais ». A l'affiche une dizaine de films appartenant au courant de la Nouvelle Vague. Enfin, du 21 au 24 février 1979, Rennes dédie ses journées au 7ème art nippon. Pour chacune de ces manifestations, les organisateurs sont confrontés à un choix assez délicat et risqué. Dans le cas de Poitiers :

> « Le choix du Japon était particulièrement hasardeux, trop de handicaps subsistant encore : un certain racisme inavoué, une grande différence de langage, de culture, de tradition, sans doute aussi quelques relents d'exotisme et enfin le plus total manque d'information concernant un cinéma parmi les plus productifs et les plus riches du monde. [1]»

Mais c'est finalement rassurés que les animateurs font face à un véritable succès de fréquentation, avec plus de 13 000 entrées. Le public, composé pour la majorité d'étudiants, d'universitaires de la région et des environs, se montre particulièrement attentif et curieux aussi bien dans les questions qu'il pose que dans les réponses et interprétations qu'il apporte.
De son côté, le cinéma indien fait surtout les beaux jours du Festival des Trois continents à Nantes. Comme nous l'avons déjà développé, celui-ci est le premier à programmer un

1 Henri Langlois, « Poitiers, VIIe journée : fenêtre ouverte sur le Japon », *Les Lettres Françaises,* 13 mars 1969, p.19

hommage à l'Inde du sud en 1980. Quant au cinéma chinois, il reste encore aux abonnés absents. Il ne commencera à se manifester qu'au début des années 80, et en premier lieu dans d'autres pays européens[1].

Si dans l'ensemble ces organisations provinciales poursuivent le même objectif de découverte que la cinémathèque française, elles n'ont pas le même impact médiatique. Ces journées sont souvent peu relayées dans les journaux nationaux, la presse parisienne daignant rarement faire le déplacement. Ainsi, si l'intérêt pour ce cinéma semble s'émanciper géographiquement et se diversifier au niveau du public, ces brèches provinciales, ne sont pas assez nombreuses, ni assez importantes, d'un point de vue médiatique, pour constater une véritable décentralisation et un décloisonnement du cinéma japonais. Celui-ci reste donc majoritairement un phénomène parisien. C'est pourquoi les manifestations organisées à la capitale sont plus suivies et de ce fait plus nombreuses. Et comme le prouve le nombre d'associations impliquées dans l'organisation de certains événements, elles bénéficient d'une communauté japonaise de plus en plus active.

Du 21 au 24 juin 1976, s'ouvre le « 1er Symposium du cinéma japonais » à Paris VIIème. Au total, ce sont six films qui appartiennent à des genres bien distincts : films militants, films de yakusas, films pour adolescents, films appartenant à la branche du roman-porno.[2] L'année suivante, du 4 au 12 octobre 1977, à l'occasion du Festival International de Paris, sept films japonais inédits sont présentés. Du 9 au 17 octobre 1978, le « 2ème symposium franco-japonais » est à nouveau une collaboration avec une association d'étudiants (la JISU Europe), un ciné-club (le « ciné-club japonais de Paris »), une revue de cinéma généraliste (*Ecran*) et une revue spécialisée en cinéma japonais (*Kinema Jumpo)*. Ces organisateurs illustrent alors

[1] Citons brièvement la première grande rétrospective de Turin en février-mars 1982, sous l'initiative de Marco Müller, avec la présentation de 150 films. Un évènement où pour la première fois les spectateurs européens pourront envisager les richesses et les faiblesses de l'art cinématographique chinois, en se familiarisant avec des thématiques récurrentes, des caractères clés, des conventions stylistiques, une grammaire, un langage. A ce propos Charles Tesson raconte : « *Pendant plusieurs jours, au sous-sol d'une salle de conférences d'une banque turinoise, on a pu découvrir, en compagnie d'une poignée d'amis (Louella Interim pour Libération, Serge Daney, Bernard Eisenschitz), des pans inconnus de l'histoire complexe et sinueuse de cette cinématographie, répartie entre Shanghai (années 20 et 30) puis Pékin (années 50 et 60).* [1]» L'initiative est reprise un peu plus tard en France, avec le festival du film chinois au cinéma parisien la Pagode, en juin 1983. Organisé par le Centre de Documentation sur le Cinéma Chinois (C.D.C.C), et en collaboration avec les archives de Pékin. Ce sont plus de 60 films qui sont présentés, en traduction simultanée par une équipe de sinophiles. En novembre, le cinéma République-Cinéma organise une rétrospective et l'année suivante, c'est au tour de Beaubourg de présenter plus de 140 films chinois. Voir article de Jacqueline Nacache, « Cinéma chinois : notes sur quelques films », *Cinéma*, n°285, septembre 1982, p. 116-118 ; et les souvenirs de Charles Tesson, à l'occasion de la rétrospective de 2003 à la cinémathèque, « La Chine à Chaillot » http://www.cinematheque.fr/fr/espacecinephile/historique-programmation/programmation-2003/chine-chaillot-1ere-part/chine-chaillot-1ere-part.html

[2] Il s'agit des films : *Baby Cart l'enfant massacre, Funérailles d'un Yakusa (*ou *Combat sans merci,* Yakuza no Hakaba: Kuchinashi no Hana, 1976) de Kinji Fukasaku*, Derrière la tapisserie* de Tatsumi Kumashiro*, Chants et bête humaine* (Dokkoi ningenbushi , 1975) de Shinsuke Ogawa, *En attendant la fête, Kaseti* de Masaki Kobayashi*,*

parfaitement la composition du public de ces symposiums, à savoir : un public jeune, de ciné-club, lecteur de revues cinématographiques, s'intéressant à la culture japonaise. La participation d'associations japonaises pose la question de la nécessité de la présence d'une telle communauté dans l'organisation de ces événements. Si cela semble plus avéré pour les prestations de moindres envergures, cela paraît moins incontournable pour celles qui sont organisées par les grandes manifestations et les établissements parisiens. Ainsi, du 3 au 10 mars 1978, six films de Kenji Mizoguchi sont présentés au centre Pompidou[1], puis à l'occasion du festival de Paris, trois autres films encore inédits[2]. Des classiques qui sont peut-être nécessaires pour combler le manque de rétrospectives consacrées à ce cinéaste à la cinémathèque[3], mais plus certainement pour établir la continuité des quatre rééditions réalisées entre le 19 juillet et le 27 septembre, dont nous reparlerons ultérieurement[4]. 1978 est également l'année où pour la première fois, Paris décide de consacrer son festival d'Automne au « cinéma japonais contemporain ». Sept films sont alors présentés du 5 au 12 octobre, recouvrant les divers aspects du cinéma indépendant, avec comme thème commun : l'individu en lutte dans une société rigide[5].

Finalement, si les programmations parisiennes se limitent pour beaucoup au triumvirat Ozu, Mizoguchi et Kurosawa, on retrouve encore une fois la volonté de dévoiler de nouveaux genres cinématographiques. Que ce soit des cinéastes appartenant à de grandes maisons de production ou des cinéastes indépendants ; des cinéastes mettant en scène des films destinés à un large public populaire ou des films conçus pour un public plus cinéphile. Tout comme à la cinémathèque, ces manifestations sont avant tout le reflet d'une volonté d'associer un cinéma d'hier et d'aujourd'hui, un cinéma « populaire » et « indépendant ». D'où un assortiment de

---

[1] Les films sont les suivants : *Le fil blanc de la cascade, Orizuru Osen, Oyuki la vierge, Elégie d'Osaka, Le destin de madame Yuki, Oyusama*

[2] Les films sont les suivants *: Les sœurs de Gion, La femme dont on parle* et *Les contes des chrysanthèmes tardifs*

[3] Akira Kurosawa et Yasujiro Ozu ont fait l'objet de trois hommages entre 1963 et 1980.

[4] Il s'agit de *La vie d'O'Haru femme galante, Les contes de la lune vague après la pluie, Les amants crucifiés, Le Héros sacrilège*

[5] Les films sont les suivants *: Double suicide à Sonezaki* de Yasuzo Masumura, *Chikuzan, Le baladin aveugle*, de Kaneto Shindo (déjà présenté au festival de Moscou en 1977). *La ville de septembre* (Third) de Yoichi Higashi (qui a obtenu le prix des Exploitants Art et Essai). *Pantins sous les étoiles* de Hojin Hashiura. *Le chant de la bête humaine* d'Ogawa (un film militant réalisé par le comité Ogawa). *Le chemin lointain* de Sachiko Hidari. *Mariko-manam* de Mariko Miyagi. *Le mont Hakkoda* de Shiro Moritani. Précisons encore que cette sélection s'inscrit dans un plus large événement culturel lié au Japon. Ce sont en effet plusieurs institutions qui mettent à l'honneur différents aspects de l'art japonais : expositions picturales, spectacles et danses Butoh, ballets classiques Buyo, calligraphies japonaises contemporaines Sho, musiques traditionnelles Shomyo (chant liturgique bouddhique), musiques de koto et de shamisen, musiques contemporaines…Des événements qui sont présentés simultanément au Musée des Arts Décoratifs, à la chapelle de la Sorbonne, au Musée des Arts Décoratifs, au Théâtre d'Orsay et au Théâtre des Champs-Elysées

films assez hétéroclites aussi bien dans le style que dans la qualité. Les programmations ne sont pas toujours intéressantes. Par exemple la présentation du festival d'Automne de 1978 est, selon Max Tessier, assez décevante… dans l'ensemble le panorama va de l'intérêt soutenu à la médiocrité insoutenable qui symbolise alors le juste et triste reflet de la réalité actuelle du cinéma japonais.[1] Il faut en effet préciser que la situation du cinéma japonais limite les initiatives. En crise, celui-ci cherche plus souvent la rentabilité avant la reconnaissance institutionnelle. Qualité ou non, il reste que la programmation des films japonais relève d'une véritable mode et dépend souvent de quelques personnes dont Mme Hiroko Govaers. Cette dernière travaille au sein de la *Japan Film Library Council*, une compagnie dont le but est de promouvoir le cinéma japonais à l'étranger. Devenue la principale correspondante en France, Hiroko Govaers est à l'origine de plusieurs manifestations. Parallèlement, la fondation de Mme Kashiko Kawakita, encourage également la cinémathèque d'Henri Langlois à contribuer elle aussi à l'émergence et la connaissance du cinéma japonais en France[2]. Comme l'écrira plus tard Emilie Cauquy :

> « Véritables pionniers de la diffusion de films, sortes de meta-historiens, Langlois et Kawakita n'ont cessé de partir au plus loin comme au plus proche, établissant des frontières ténues entre les cinématographies, nourrissant mutuellement des générations de cinéphiles de fruits de regards d'auteurs.[3] »

Comme nous le verrons ultérieurement, ce sont ces mêmes personnes qui vont jouer les entremetteurs entre les producteurs, les distributeurs et les exploitants de salles de cinéma.

En conclusion, au-delà de la découverte des films, ces manifestations provinciales et parisiennes visent un même objectif : faire émerger des impressions, élargir la pluralité des regards, échanger les points de vues, pour enfin conforter et confirmer l'intérêt des spectateurs pour le cinéma japonais. Un enjeu renforcé par l'exploitation des films asiatiques en salle.

[1] Max Tessier, « Sur les Nippons de Paris », *Ecran*, n°75, décembre 1978, p. 6-7
[2] Elle fut par ailleurs fondatrice et vice présidente du Comité de sélection de l'Art Theater Guild en 1961
[3] Propos de Emilie Cauquy, à l'occasion d'un hommage rendu par la cinémathèque française à Madame Kawakita en mai-juin 2008. http://www.cinematheque.fr/fr/espacecinephile/evenements/hommage-madame-kawakita/vent-souffle-veut.html

1.3. L'exploitation des films en salle

L'effondrement de la fréquentation s'accompagne d'une restructuration du parc de salles. Ce phénomène se traduit notamment par la baisse régulière du nombre de fauteuils, de l'augmentation du prix des places, du changement des horaires d'ouvertures, d'un meilleur confort, de plus de films en exclusivité,… Le parc des salles devient également plus urbain[1], alors que certaines catégories de salles disparaissent au profit de nouvelles. Le parc est alors constitué de salles d'exclusivités de catégorie A et B, de salles d'avant-premières de catégorie C, D ou E, de salles de quartiers, de salles spécialisées pour une population immigrée[2], de salles classées Art et Essai, de salles non commerciales mais habilitées à diffuser des films, et enfin des premiers complexes. Parmi toutes ces catégories, les films asiatiques sont plus particulièrement exploités par quatre types de salles. Si certains films peuvent occasionnellement se retrouver programmés dans un autre circuit, de manière générale, les films chinois n'ont pas de salles attitrées, les films indiens sont présentés dans des salles communautarisées, les films de genre japonais et hongkongais sont diffusés dans des cinémas de quartiers, et les films d'auteurs japonais sont projetés dans des salles classées Art et Essai.
Traiter de la question de l'exploitation en salle ne revient pas seulement à établir un inventaire des films distribués sur le plan quantitatif, il faut également savoir en expliquer les raisons. Pourquoi seule une dizaine de films chinois et indiens sont exploités, alors que 8 à 9 fois plus de films japonais sont programmés, et que les salles de quartiers sont submergées par des films hongkongais. Pour le comprendre, nous tiendrons compte des contextes de l'époque, notamment ceux concernant les relations diplomatiques et économiques entre la France et ces pays d'Asie. La curiosité et la fréquence des échanges filmiques sont en effet souvent tributaires de la qualité des relations entre deux nations. C'est pourquoi, nous nous intéresserons à retracer les grandes phases relationnelles, afin d'observer les contraintes et les enjeux du contexte diplomatique pour le marché du 7ème art asiatique. De plus, nous

[1] « *L'effondrement de la fréquentation a provoqué la disparition de bon nombre de salles situées dans les petites communes et les régions à faible densité démographique.* […] *Si en 1968, les communes de moins de 8 000 habitants abritaient plus de la moitié des salles et 35,7 % des fauteuils, en 1982 les communes de moins de 10000 habitants ne regroupaient plus que 28,5 % du parc de salles et moins de 30 % des fauteuils.* » MM. Michel Thiollière et Jack Ralite, rapport d'information fait au nom de la commission des Affaires culturelles par la mission d'information chargée d'étudier l'évolution du secteur de l'exploitation cinématographique , n° 308, SÉNAT, session ordinaire de 2002-2003, Annexe au procès-verbal de la séance du 21 mai 2003. http://extranet.senat.fr/rap/r02-308/r02-3081.pdf, p. 21.

[2] Trois cinémas parisiens (dans le 10ème, 13ème et 14ème arrondissement) sont spécialisés pour une population nord-africaine, où les films sont diffusés en VO en langue arabe. Gilbert Grégoire, *Le livre blanc de la distribution des films en France*, Fédération nationale des distributeurs de films, Paris, 1975

mènerons cette étude en nous attardant sur l'image collective d'un pays asiatique en France. Il s'agit de considérer cette représentation comme un des facteurs déterminant quant au marché cinématographique. Dans ce cas, nous chercherons à savoir comment celle-ci a pu conditionner l'exploitation du cinéma asiatique en France.

1.3.1. La mise « en quarantaine » du cinéma chinois

Au total, seule une petite dizaine de films chinois ont été distribués en salle en 17 années. L'exploitation se décline en deux grandes périodes, dont l'année charnière correspond à la disparition du dirigeant Mao Tsé-Tong. Chacune de ces phases correspond à un type d'exploitation particulier, conditionné par un contexte diplomatique déterminant.

Pour la première période, pendant le règne de Mao, nous pouvons relever quatre films chinois, échoués discrètement dans des salles de cinéma, et dont nous avons pu retrouver quelques rares renseignements. Tout d'abord *Guerre au trafic d'opium* distribué le 13 mai 1966 dans une seule salle parisienne (l'Alhambra) en version originale, pendant une semaine. Ce film, selon Jean-Pierre Biesse, déçoit, ennuie et ne donne pas envie d'en connaître plus sur le cinéma chinois. Par la suite, à partir du 26 janvier 1972, deux autres fictions sont diffusées au Cinéma Saint-Séverin. La première, *La guerre des souterrains* (1965), relate la résistance d'un village contre les Japonais en 1942. Le film fait alors partie de ces productions jugées « récupérables » par le Parti pendant la révolution culturelle. La seconde, *Le détachement du féminin rouge* (1970), met en scène un ballet dont l'action se situe au cours de la seconde guerre civile révolutionnaire (1928-1937) devant un décor représentant l'île de Hainan. Ce film fait alors partie d'un cycle de sept « opéras modèles » diffusés en Chine à des milliers de copies[1].

Ainsi, ces fictions se rapprochent plus de documentaires chorégraphiques, animés par un grand souffle révolutionnaire tout droit inspiré du modèle soviétique. C'est pourquoi pour Guy Hennebel, ces films ne représentent que : « *Le fruit d'un effort de renouvellement qui n'a donné pour le moment des résultats que sur le plan thématique, mais qui n'est pas encore abouti sur le plan formel.* [2]» Et c'est certainement en cela que ces films n'intéressent pas les

[1] Notons également que le film fut présenté au festival de Venise en 1971 avant d'être exploité en France.
[2] Guy Hennebel, « Actualité du cinéma chinois », *Ecran*, n°3, mars 1972, p.45

spectateurs. Par exemple, *Le détachement du féminin rouge* ne totalise que 9 207 entrées en cinq semaines. Pour expliquer ce désintérêt et cette mise « en quarantaine » du cinéma chinois, nous devons nous appuyer sur des éléments contextuels.

Depuis la victoire du Parti Communiste, la Chine est paralysée par un gouvernement qui tend à isoler le pays. Repliée sur elle-même, très peu de films parviennent à être exploités ou diffusés en France, et les rares tentatives sont souvent très vite avortées. Si une brève ouverture survient en 1964, suite à la reconnaissance de la Chine Populaire par le général De Gaulle[1], elle se referme aussi vite avec le début de la révolution culturelle de 1966. La purge idéologique, intellectuelle et la « rééducation » du peuple qui s'ensuit, éloignent le pays, et détournent son industrie cinématographique pour des besoins de propagande[2]. C'est ainsi que tous les films antérieurs à la révolution sont interdits, que les documentaires sont largement privilégiés au détriment des fictions qui ne font plus qu'une. Pour reprendre les propos de Yann Lardeau *: « Il n'y a qu'un seul cinéaste chinois : le président Mao. Il n'y a qu'un film chinois : La révolution chinoise* [3]».

Pendant toute cette période, la France caractérise la Chine par une approche marxiste très controversée. Craintifs, la majorité des politiciens, notamment ceux de droite, tendent à dénigrer et redouter cette ardeur communiste. Seul un petit groupe d'extrême-gauche, composé d'intellectuels parisiens, s'éprend de ce modèle comme fer de lance de ses revendications. Pour ces derniers, la Chine devient une sorte de mythe, un Eldorado politique qui leur apparaît, selon Jean Chesneaux comme un pays très si séduisant avec son mélange d'exotisme et sa curieuse ardeur révolutionnaire[4]. Les années 70 sont alors marquées par une question récurrente : « où va la Chine » ? Pour la gauche révolutionnaire, il ne fait aucun doute qu'elle est le modèle concret d'une société authentiquement socialiste, c'est-à-dire une société qui refuse de faire passer le profit commercial et celui de la production, avant l'idéologie socialiste. La révolution culturelle chinoise devient un exemple pour briser les carcans conservateurs gaullistes. Dans cette optique, des corporations politiques sont créées

[1] A ce moment des relations diplomatiques et culturelles fortuites sont entamées, et la France devient le premier grand pays occidental à établir un lien avec l'Empire du Milieu. Une primeur qui favorise quelque peu les relations politiques, économiques, culturelles, et les rapports d'amitié sino-français. L'année suivante, le 19 juillet 1965, suite à la visite d'André Malraux alors ministre de la Culture, les deux parties signent un protocole d'accord sur les échanges culturels, privilégiant notamment le nombre de délégations d'étudiants.

[2] Pour cela, le gouvernement chinois donne des moyens financiers suffisants à l'industrie cinématographique pour qu'elle devienne autonome. Elle possède alors ses acteurs, ses réalisateurs, ses scénaristes, ses techniciens, ses studios (de 8 en 1949, elle passe à 33 en 1964), ses équipements, ses écoles de cinéma, ses revues cinématographiques (une vingtaine).

[3] Yann Lardeau, « Films chinois à Pesaro », *Cahiers du cinéma*, n°292, septembre 1978, p. 65-66

[4] Jean Chesneaux, *Le Monde*, 3 mars 1967. Cité par Charles Philipona dans *Le courrier Quotidien suisse et indépendant*, « Voir la Chine des années 50 depuis la France », 13 Février 2007. http://www.lecourrier.ch/index.php?name=NewsPaper&file=article&sid=43081

pour diffuser la pensée de Mao Tsé-toung[1]. Elle comprend plusieurs milliers d'adhérents, dont des journalistes, psychanalystes, philosophes, prêtres, cinéastes, et écrivains. Ces derniers vont permettre de faire circuler des récits édifiants et élogieux sur une Chine où se forge « l'homme nouveau »[2].

Parallèlement à ces organisations, alors que Jacques Dutronc chante *700 millions de Chinois, et moi, et moi, et moi*, Pierre Cardin hisse le col Mao au rang d'icône de la mode et, en un an, 300 000 exemplaires du Petit Livre rouge sont vendus. Les intellectuels s'en mêlent et créent plusieurs revues et journaux qui orientent leur ligne éditoriale sur une politique pro-maoïste. C'est le cas de la revue avant-gardiste *Tel Quel* qui consacre plusieurs numéros à la Chine entre 1972 (n° 48-50) et 1974 (n°71-73)[3]. Un phénomène « telquelisme » littéraire qui influence le monde des revues cinématographiques. Les *Cahiers du cinéma* sont à ce titre les plus vindicatifs. Ils partent en guerre contre *l'impression de réalité* et le cinéma bourgeois, inventé selon eux pour déguiser le réel des masses. La plupart des numéros entre les années 1972 et 1973, ont plusieurs articles assez explicites : intitulés par exemple « Politique et lutte idéologique de classes », « Vive le cinéma, arme de propagande communiste ! », ou encore « Combattons le révisionnisme dans la culture »[4]. Ce n'est qu'en mai 1976, que les *Cahiers du cinéma* consacrent un article pour montrer à quel point la revue avait pris part dans cette révolution, perdant peu à peu pied avec le cinéma pour pouvoir exposer leur démarche militante. Cette ferveur a toutefois l'avantage de se pencher sur le cinéma chinois. Des dossiers sont alors régulièrement élaborés à partir des témoignages de Joris Ivens (le n°236 en

[1] Pour citer les principaux mouvements, il y a en premier lieu la Gauche Prolétarienne, entièrement favorable à la politique de Mao. Ce parti, dirigé en 1969 par Christian Jambet, publie son propre journal : *La Cause du peuple* sous la responsabilité de Guy Lardreau (philosophe français qui va devenir un des théoriciens du « maoïsme à la française »), entouré de chroniqueurs comme Jean-Paul Sartre et Jean-Luc Godard pour la partie cinéma. Autres organisations révolutionnaires ultragauches, le mouvement maoïste français UCFML (Union des communistes de France marxiste-léniniste) avec à sa tête Alain Badiou, l'Internationale Situationniste (IS). Ce mouvement produit des travaux théoriques dans sa revue du même nom, et publie des livres comme *Traité de savoir vivre à l'usage des jeunes générations* (1967) de Raoul Vaneigem, et *La société du spectacle* (1967) de Guy Debord. Si le dépassement de l'art fut son projet originel, il s'est rapidement orienté vers une critique de la société du spectacle, ou société « spectaculaire-marchande », corroborée d'un désir de révolution sociale. Autre partisan, René Viénet qui interviendra, comme nous le verrons plus tard, dans l'exploitation de quelques films asiatiques, en réalisant des sous-titres

[2] Nous pouvons citer par exemple : *Lettres de chine* de Victor Segalen en 1967, *Projet d'un voyage en Chine* de Susan Sontag en 1973, *Le voyage en Chine* de Marcelin Pleynet en 1974 ou en encore *Chine : un itinéraire* de Pierre-Jean Rémy en 1977

[3] Cette année là, suite à un voyage en Chine avec Roland Barthes, Philippe Sollers, parle d'une « vraie révolution antibourgeoise » et Julia Kristeva écrit que Mao a libéré les femmes et résolu la question éternelle des sexes, et cela sans aucune violence. Julia Kristeva, *Des Chinoises*, Ed. Des femmes, Paris, 1974

[4] Plus largement, les *Cahiers du cinéma* mettent en place une véritable politique « dogmatique », en politisant tout le discours esthétique du cinéma. Une « idéologisation » au nom du marxisme et de la grande révolution culturelle et prolétarienne de la Chine. C'est ainsi que la revue s'allie, en 1971, avec *Tel Quel* et *Cinéthique* pour signer un texte qui affirme l'urgence et la nécessité de construire la critique « des pratiques signifiantes » à l'aide du marxisme-léninisme.

mars-avril 1972 et le n°266 en mai 1976). De même, le courant de mai 68 donne naissance à un cinéma militant[1]. Nous pouvons citer *La guerre est finie* (1966) d'Alain Resnais et *La chinoise* (1967) de Jean-Luc Godard. Dans ce dernier film, le cinéaste met en scène une bande d'étudiants qui discutent des mérites de la pensée de Mao Zedong et de la meilleure manière de faire triompher ses idées en France. Avec en prime une lecture du Petit Livre rouge par Jean-Pierre Léaud. Le film est même récompensé à Venise par le prix du jury la même année.
Ainsi, certains Français ont une véritable admiration pour la Chine et son système politique. Idéalisant de manière parfois naïve et fantaisiste une idée et non une réalité du maoïsme. Cette époque est d'ailleurs tournée en dérision dans le film de Jean Yanne, *Les Chinois à Paris* (1974) [2] . Celui-ci offre une peinture caricaturale de ce contexte soixante-huitard, en stigmatisant le marxisme et le maoïsme. Sorti en salle à Paris en 1974[3], le film rencontre un réel succès populaire. René Vienet en évoque le souvenir :

> « A ceux qui chipoteraient en écrivant dans leur thèse de doctorat que Jean Yanne a eu la main lourde dans la satire, on ne peut que recommander de relire Sollers, Badiou et, plus encore, les célèbres pages dithyrambiques de Roland Dumas et François Mitterrand à leur retour de Chine, en extase prolongée devant le "Grand bond en avant" ; puis de visionner les anciennes bandes d'actualités que la Chine libère peu à peu pour vacciner les uns (en Chine) et les autres (hors de Chine) sur les "quadrilles de la loyauté" que tous, pilotes d'avions et tireurs d'élite compris, devaient danser devant les bustes de Mao, en dessinant avec leurs bottines le caractère "loyauté" [au président Mao]. [4]»

Ce courant maoïste français est d'autant plus étonnant, que finalement peu de personnes étaient capables de témoigner de sa réalité en Chine. Parmi elles, le sinologue Simon Leys, qui dénonce dès 1966 l'horreur de la « Politique des Cent Fleurs ». Puis en 1971, dans *Les Habits neufs du président Mao (chronique de la révolution culturelle)*, il révèle les massacres de cette révolution. Trois ans plus tard, dans son récit personnel d'un séjour en Chine, il dénonce à nouveau le mensonge maoïste et l'aveuglement de ces courtisans occidentaux. Quant à *Ombres chinoises* (1974), traduit en neuf langues et couronné de nombreux prix,

---

[1] Nous pouvons citer sur le plan documentaire, celui de Joris Ivens sur le Vietnam, qui connait à la fois une diffusion commerciale et « parallèle » avec des groupes militants. *Loin du Viêt-Nam* est un film documentaire de 1967 coréalisé par le Néerlandais Joris Ivens, les Français Claude Lelouch, Alain Resnais, Agnès Varda, Chris Marker et Jean-Luc Godard, et l'Américain William Klein.

[2] Suite à l'invasion des Chinois à Paris, le seul remède envisagé pour contraindre ces nouveaux envahisseurs de délaisser la France, c'est de faire de ce pays le plus mauvais des exemples, avec entre autres la réouverture des bordels, des casinos, des cabarets et des spectacles dépravés de *French Cancan*. Le scénario fait alors allusion à cette prophétie d'Alain Peyrefitte: *Quand la Chine s'éveillera... le monde tremblera.* Alain Peyrefitte*, Regards sur la voie chinoise,* 1973, Fayard, 1974

[3] Projeté en exclusivité dans la salle de cinéma de Marcel Dassault

[4] Propos parus dans la revue *Monde Chinois*, Ed. Choiseul. Repris par Pierre Haski, « Une réhabilitation de Jean Yanne et de ses "Chinois à Paris" », sur le site d'information *Rue 89*, le 4 septembre 2007, http://www.rue89.com/chinatown/une-rehabilitation-de-jean-yanne-et-de-ses-chinois-a-paris

l'écrivain fait de la Chine un modèle politique dont il faut se méfier, et qui devient la cible d'un nouveau « péril jaune ».

Dans ces conditions, il paraît bien difficile de mettre en place une exploitation du cinéma chinois en France. Avec d'un côté, un système politique qui isole son pays, et de l'autre un regard craintif sur ce modèle politique. Pourtant, selon Régis Bergeron l'inertie de l'exploitation cinématographique chinoise en France, n'est pas le résultat d'une impasse diplomatique, mais plutôt un problème de connaissance culturelle. Ce journaliste de profession est alors l'un des rares Français à avoir eu l'occasion de travailler en Chine (2 ans entre 1959 et 1960). De retour à Paris, il ouvre une librairie spécialisée dans les ouvrages chinois, *Le Phénix*[1], bien décidé à faire connaître les merveilles d'une Chine dont les Français ont une image très sclérosée. C'est ainsi qu'il consacre quelques dossiers sur le cinéma chinois, en s'évertuant à chaque fois à défendre la qualité des films. Par exemple, dans un dossier de 1964, il s'attache à décrire 13 films chinois réalisés à des époques différentes, et dont la particularité relève à chaque fois d'une connaissance et d'une approche précise de la Chine. Par exemple, pour le film de Sang Hu, *Le sacrifice du nouvel an*, il parle d'une pureté, aussi délicate et rare qu'elle en paraît insaisissable et exclusive :

> « D'une densité et d'une sobriété rarement atteintes, dépouillées de tout ce qui peut être superflu […] L'élégance de la pensée, la hauteur de vue, un mode d'expression tout en nuances, une phrase fréquemment allusive, il y a assez de sources de difficultés pour que les meilleurs reculent devant l'entreprise. [2]»

Et c'est justement pour ne plus faire marche arrière que Régis Bergeron veut en finir avec l'idée que ce septième art est « primaire » et « préhistorique ». Celui-ci peut rivaliser, en quantité mais aussi en qualité, avec les productions occidentales. Ce n'est qu'en 1976, à la mort de Mao, que d'autres Français prennent conscience de ces paroles.

La seconde période commence donc en 1977 avec la prise de pouvoir de Deng Xiaoping. Débute alors une nouvelle ère de relations culturelles sino-françaises[3]. Concernant les films

---

[1] Ouverte en 1964, la librairie devient vite un lieu d'échanges pour de nombreux intellectuels parisiens attirés par la culture chinoise et son expérience du « réalisme socialiste » : « *On y trouve des livres et des journaux qui viennent de « là-bas » : des textes politiques, le Petit Livre rouge, de fort moraux livres pour enfants, des papiers découpés, des magazines bardés d'Orient rouge auxquels on peut même s'abonner… Et quelques ouvrages en exotiques caractères chinois. Bien des militants ont alors fait le chemin vers Réaumur-Sébastopol – rive droite ! ».* « Une histoire exceptionnelle… », http://www.editions-picquier.fr/medias/news_1178801330_2.doc

[2] Régis Bergeron, « Le sacrifice du nouvel an», *Cinéma*, n°86, mai 1964, p. 67

[3] Un des premiers constats de cette ouverture est la visite du premier ministre Raymond Barre le 19 janvier 1978. Puis par la suite, celle du premier ministre Hua Guofeng, du président Li Xiannian et d'autres dirigeants chinois qui auront l'occasion de visiter la France en voyage officiel. Nouveau règne, nouvelles relations et nouveau marché cinématographique. Avec le début de la « démaoïsation », une nouvelle image de la Chine plus « réaliste » se met en place, notamment avec les livres de Claudie Broyelle : *La moitié du ciel : le mouvement de*

chinois, ils sont de plus en plus nombreux à être diffusés hors de Chine. Des projections souvent prises en charge par des ambassades européennes qui organisent des soirées spéciales. C'est en effet par cet intermédiaire que sept films chinois se retrouvent à Paris en 1978. Réalisés entre 1962 et 1974, ils mettent en valeur la bravoure des Chinois pendant la guerre, tout en glorifiant l'idéologie maoïste[1]. Par exemple, l'opéra filmé *L'Orient rouge*, est une œuvre collective à laquelle l'armée a participé ainsi que 70 organisations de Pékin et de Shanghai. Un arsenal gigantesque, témoin de la « grandeur » de la Chine. Le film est d'ailleurs le seul à avoir déjà fait l'objet d'une distribution à Paris en 1966, au Théâtre de la Mutualité. André Fontaine souhaitait en effet sa diffusion, car selon lui, il était la preuve que le cinéma chinois pouvait conjuguer merveilleusement bien une foi politique et une expression artistique[2].

Néanmoins, si ces films permettent d'effectuer une nouvelle approche du cinéma chinois, ils traitent sensiblement du même sujet et mettant en valeur la même idéologie. A ce titre, ils sont seulement les témoins de l'existence d'une production chinoise mais n'apprennent quasiment rien sur l'esthétique cinématographique post-révolutionnaire. De plus, la présentation de ces films est peu relayée par les médias, et ils ne réalisent que très peu d'entrées quand ils connaissent une sortie en salle. Pour preuve, leur fréquentation est si insignifiante que les films ne sont même pas cités dans la revue *Le Film Français*. C'est pourquoi, comme le précise Régis Bergeron, il persiste une différence culturelle visiblement insondable. A la fin des années 70, un témoignage de la société Gaumont confirme cette difficulté. Envoyant une délégation en Chine, celle-ci revient après un séjour de 17 jours, avec comme seul bagage, la certitude d'une incompatibilité inéluctable pour un marché cinématographique. Parmi les représentants, Pierre Billard exprime les nombreuses difficultés concernant l'échange de films, notamment parce que les conceptions sont radicalement antinomiques :

---

libération des femmes aujourd'hui (Denoël/Gonthier, Paris, 1975), *Deuxième retour de Chine* (Seuil, Paris, 1977) et *Apocalypse Mao* (Grasset, Paris 1980). Dans ce dernier ouvrage, l'auteur revient en Chine quatre ans après la mort de Mao, pour mettre « définitivement » fin au mythe maoïste. Exposant les conséquences des années Mao : terreur, faim, saccage de la jeunesse, souffrance d'un peuple délaissé à son triste sort en 1976. Claudie Broyelle revisite ainsi le mythe afin d'en tirer un enseignement pour les Occidentaux.

[1] Comme le démontre les sujets traités dans chacun de ces films : *La bataille navale de 1894* (1962) retrace un épisode très célèbre de la guerre sino-japonaise, et le rôle héroïque du commandant Teng Che-Tchang opposé à des autorités collaboratrices. *Les fleurs rouges du T'ien-Chan* (1964) met en scène une femme qui devient chef d'une petite communauté d'éleveurs, confrontée aux jalousies et aux intérêts des autres, elle finira par vaincre. *L'orient rouge* (1964), *Le torrent de la révolution* (1965) est l'histoire de jeunes confrontés à la décision de faire ou de s'opposer à la révolution. *Le détachement du féminin rouge* (1972) est un opéra filmé consacré aux luttes révolutionnaires. *Les pionniers* (1974) raconte l'histoire de Tcheou Ting-Chan qui réussit à déjouer le blocus ennemi afin d'extraire du pétrole dans le Nord-ouest de la Chine. *A bientôt, la Chine* est une critique de la Révolution culturelle qui raconte comment un groupe de jeunes gens a réussi en 1966 à fuir la Chine pour se réfugier à Hong-Kong.

[2] Commentaire publié dans *Le Monde* du 18 novembre 1966 et repris par Régis Bergeron, *Le cinéma chinois*, Tome II, *op. cit.,* p. 161.

> « S'il nous arriva d'être déroutés par la production chinoise, nous comprîmes que nos interlocuteurs chinois devaient l'être également par les films français qui leur avaient été transmis[1] ».

Ce constat perturbe alors les projets élaborés par les deux parties. Alors que les Chinois espéraient conquérir un marché occidental et pratiquer une politique d'ouverture et d'échanges culturels ; les Français envisageaient quant à eux, de contrer la crise en exportant leurs films sur un territoire de 900 millions d'habitants. C'est ainsi que, pour reprendre le titre d'un article du Film Français, le « rêve du marchand de parapluies » ne put se réaliser[2]. En novembre 1979, une nouvelle délégation française part en Chine, et revient cette fois avec quelques accords. Parmi eux, les Français promettent une invitation au festival de Cannes pour venir présenter, hors compétition, des productions chinoises[3], ainsi que d'instituer une semaine consacrée au cinéma chinois dans quatre grandes villes de France. De leur côté les Chinois s'engagent eux aussi à organiser une semaine du film français dans quatre grandes villes chinoises et d'acheter au forfait des films français[4]. Finalement à cette époque, seul ce type d'engagements semble être susceptible de se concrétiser. Les relations entre la Chine et la France ne se limitent encore qu'à des missions de reconnaissances, pour établir de futurs échanges filmiques et peut-être un jour des coproductions.

En conclusion, pour faire un rapide bilan de ces 17 années, il semble évident que la mise « en quarantaine » du cinéma chinois en France, est la conséquence directe d'une incompatibilité politique. Partagée entre un attrait intellectuel de gauche et le rejet de ce même modèle politico-idéologique, la Chine reste largement ignorée et suspecte. D'autre part, comme a tenté de le démontrer Régis Bergeron, il faut également tenir compte du manque de

---

[1] Propos de Pierre Billard publié dans *Le film français* du 9 décembre 1977 et repris par Régis Bergeron, *Le cinéma chinois*, Tome III, *op. cit.,* p. 118

[2] « Mission de reconnaissance (où le rêve du marchand de parapluies…) », *Le Film Français*, n°1788, 30 novembre 1979, p. 12-13

[3] Cinq films chinois seront ainsi présentés à Cannes en 1981: Le dessin animé *Sun Wou Kong (*ou *Le Roi des Singes contre le Palais Céleste,* Da nao tian Gong) réalisé par Wan Lai-Ming. *Le sourire de l'homme tourmenté* (Ku Nao ren de Xiao) réalisé par Yang Yan-Jin. *Le voyageur aux menottes* (Deng Yi Ming) réalisé par Yu Yang. *Les anges du boulevard* (Ma Lu Tian Shi) réalisé par Yuan Mu-Zhi. *San Mao, le petit vagabond* (San Mao Liu Lang Ji) réalisé par Zhao Ming et Yieng Kong.

[4] Pour information, la semaine se déroulera à partir du 31 octobre à Pékin, Shanghai, Changchun et Kunming. La délégation française composée de Michel Delaborde (chargé de mission auprès du ministre de la culture), Jacques Demy, Robert Enrico et Adolphe Viezzi, présentera des films qui ont déjà fait carrière en Chine : *Peau d'âne, Le vieux fusil, Mon oncle* et *Molière.* Par la suite, les films seront diffusés à Pékin dans 23 salles pendant 7 jours et feront 600 000 entrées. Chacun remportera un vif succès spectatoriel, que ce soit *Peau d'âne,* dont l'accueil « positivement délirant » incite à croire que « *c'est sans doute le genre de film le plus accessible au public chinois, tout à fait dans l'esprit de l'opéra populaire* » ; ou *Mon oncle* qui « souleva des vagues de rires », alors que la présentation du film se fit de manière fastueuse, dans la plus belle salle de Shanghai, garnie de fleurs, sur fond de musique française (Edith Piaf et Charles Trenet), sans échapper à un discours de circonstance. *Unifrance film international*, n°40, décembre 1980

connaissance et de compréhension que les Français ont de la culture chinoise en générale. Ainsi, faute d'explications et de réel intérêt d'échange, l'exploitation du cinéma chinois ne se fera qu'au début des années 80, lorsque de nouvelles relations seront mises en place.

1.3.2. Des films indiens projetés dans des salles communautarisées

Nous avons vu, qu'entre 1950 et 1963, le cinéma indien avait été peu représenté en salle : quatre films seulement furent exploités. Bien que des cinéastes comme Satyajit Ray et Bimal Roy furent, tout au long de cette période, des représentants et des émissaires culturels très appréciés par les critiques français, il existait un manque de curiosité manifeste de la part des distributeurs français, pour approfondir une connaissance cinématographique indienne. Dans cette seconde période, le nombre de films distribués est également infime. Il atteint péniblement 14 productions. Parmi celles-ci, un film de Satyajit Ray sorti le 11 novembre 1963*, Le monde d'Apu,* vient légitimement compléter la trilogie du cinéaste[1]. Distribué dans une version doublée en français, au cinéma Studio de l'Etoile et cela pendant une semaine, il est le seul film indien qui appartient au circuit indépendant. Les 13 autres films sont en effet des productions typiquement bollywoodiennes, dont 9 vont être exploitées au cours de l'année 1977. Nous allons donc plus particulièrement identifier les salles et les raisons contextuelles qui ont permis l'exploitation de ces productions.

Très populaires en Inde, ces superproductions sont très souvent sous-estimées en France et restent donc dans l'anonymat. Appartenant à un genre qui se rapproche des comédies musicales, elles se caractérisent par un « pur spectacle total » d'une durée standard de trois heures. Appelé également *cinéma masala* (littéralement « épices »), celui-ci désigne, pour reprendre les termes de Satyajit Ray, un « pot-pourri » de distractions populaires, avec comme ingrédients ce qui correspond à la règle des 9 rasas classiques, portée à la puissance *n*. Chaque création cinématographique est censée avoir l'un des neufs sentiments dominants que sont : la couleur, la chanson, la danse, l'amour, le mélodrame (larmes, rires et combats), les personnages imaginaires, des décors irréels, une action qui peut se dérouler dans le monde

[1] Pour rappel, le premier volet, *La complainte du sentier*, remporta le prix du document humain à Cannes en 1956 et sortit dans les salles la même année, tandis que le second volet, *L'invaincu* remporta le Lion d'Or à Venise en 1957.

entier[1]. Le cinéma étant le premier divertissement populaire massif en Inde (le « all-india films »), il est défini par le psychanalyste Sudhir Kahar comme « un fantasme collectif » autour « de contes de fées sur celluloïd ». Un fantasme que ne partagent pas les Français, portant guère d'intérêt à ces productions, si ce n'est en des termes peu élogieux. Pour résumer l'opinion de l'Office Catholique Français du Cinéma, ce ne sont seulement que des mélos « ultra-commerciaux », « trop longs », avec une intrigue « conventionnelle », « naïve » et « maladroite », des personnages « stéréotypés », des intrigues « simples » à la limite du « film publicitaire »..... Ces films sont donc forcement dénués d'ambition artistique et d'intérêt particulier, et accumulent tout simplement toutes les caractéristiques d'un mauvais film, selon des critères occidentaux[2]. C'est ainsi, que ces derniers sont exclusivement présentés dans des cinémas « communautarisés », c'est à dire des cinémas dont l'audience est composée presque uniquement d'Indiens. Une communauté qui est justement, vers la fin des années 70, de plus en plus présente à Paris.

Suite à la première vague d'immigration survenue après le traité de 1956[3], d'autres vagues d'immigrants originaires de toute l'Inde se succèdent. De plus en plus nombreux, les ressortissants se regroupent et élisent domicile à Paris, dans le Xème arrondissement. C'est ainsi qu'en 1973, M. Ponnoussamy installe la toute première épicerie indienne, et fait du Passage Brady le berceau initial de la communauté indienne. Cette dernière dorénavant incontournable, engage des exploitants de salles à distribuer quelques films typiquement indiens. Il s'agit surtout de trois salles : Le *Avron Palace*, qui exploite exclusivement ce genre de film, Le *Louxor* et le *Delta*, qui n'en diffusent que de manière épisodique. En l'absence d'archive et de témoignage, nous pouvons seulement savoir que ces films sont loin d'être de simples produits parmi tant d'autres, sélectionnés au hasard par les exploitants. Il s'avère en effet, qu'ils ont presque tous été récompensés au prestigieux et très populaire « Filmfare Award »[4]. Cette reconnaissance est toutefois surtout connue des indiens eux-mêmes.

Ainsi, la projection de ces films en France s'effectue de manière très discrète, et ne suscite pratiquement jamais l'intérêt des critiques, puisqu'ils sont de toute façon surtout destinés à la communauté indienne, les distributeurs ne prennent pas la peine de les traduire (ne serait-ce

[1] *Ecrits sur le cinéma*, *op. cit.*, p. 105

[2] Repris dans les fiches du cinéma « Tous les films de 1977 », Office Catholique Français du Cinéma, 1977.

[3] Rappelons qu'à cette époque des Hindous en provenance de Pondichéry et des anciens comptoirs français (Yanaon, Mahé, Karikal et Chandernagor) se sont alors installés dans la capitale française.

[4] C'est le cas des films : *Mother India* (5 prix en 1958)[4], *Kohinoor* (2 prix en 1961), *Junglee* (1 prix en 1962), *Johnny Meera Naam* (1 prix en 1971), *Zanjeer* (4 prix en 1974), *Le Mur* (7 prix en 1976), *Sholay* (1 prix en 1976), *L'amour c'est la vie* (4 prix en 1977). Finalement, seuls cinq films n'ont pas reçu de prix, mais ils ont toutefois connu un succès de fréquentation mémorable en Inde. Parmi eux, *Apna Desh,* un drame familial qui fit l'objet d'une grande ferveur populaire, notamment pour sa musique composée par Burman Rahul Dev.

que le titre du film), ou seulement dans une version anglaise très approximative. De ce fait ces derniers ne comptabilisent pas énormément d'entrées. Seul exemple que nous possédons, celui du film *Sholay* qui aurait réalisé 5 901 entrées en deux semaines d'exploitation. Ce qui laisse supposer une fréquentation similaire pour les autres œuvres. Ce bilan nous conduit donc à nous interroger sur les raisons d'une telle exploitation, au sens où celle-ci est uniquement axée sur des films bollywoodiens, au détriment des films réalisés par des cinéastes plus indépendants et en marge de ce système. Pour cela nous devons nous intéresser, dans un premier temps, aux relations diplomatiques du moment qui ont eu tendance à fragiliser l'axe franco-indien ; et dans un deuxième temps à l'image de l'Inde en France.

Au lendemain de la Seconde guerre mondiale, et avec l'indépendance de l'Inde, les rapports avec la France deviennent de plus en plus tendus. En premier lieu, la Chine qui, suite à l'invasion du Tibet en 1959 et la fuite du Dalaï Lama en Inde, devient un danger. Les relations évoluent alors de façon particulièrement électrique, notamment sur la question des frontières. Le 20 octobre 1962, l'armée chinoise finit par envahir le territoire indien au nord-est. A partir de ce jour, l'emprise de l'Empire du Milieu va être de plus en plus oppressante, et va jusqu'à intervenir dans les relations que l'Inde a établies avec l'Afrique du Nord[1]. En France, le général De Gaulle n'hésite pas à prendre fermement position en faveur de l'Inde. En 1964, il offre alors de leur fournir des armes pour que le pays puisse se défendre contre l'invasion chinoise. Il écrit également quelques mots d'encouragement à Nehru :

> « Nous ne pouvons approuver que des revendications de frontières soient appuyées par une action militaire, d'ailleurs bien disproportionnée par rapport à l'objectif proclamé. Vous pouvez donc être assurés des sentiments de sympathie du gouvernement et du peuple français à l'égard d'un pays ami [l'Inde], dont la volonté se tourne de préférence vers une œuvre de paix et de progrès économique et social.[2]»

Mais il faudra attendre 1979, pour que les relations bilatérales s'améliorent entre l'Inde et la Chine. Cette date correspond également à la visite du ministre des Affaires étrangères Atal

[1] A cette époque, une rivalité oppose la Chine aux deux grandes puissances du moment que sont les Etats-Unis et l'URSS. Les Chinois privilégient le combat des mouvements de libération nationale, alors que les deux blocs antagonistes accordent leurs faveurs aux pays non-alignés, pour éviter les luttes des colonisés contre les colonisateurs. Ces querelles diplomatiques finissent par conduire à un manque d'unité et d'entente cordiale entre l'Afrique et l'Occident. Pour illustrer cette tension nous pouvons exposer l'exemple du troisième festival cinématographique afro-asiatique de Djakarta. Une rencontre internationale qui se déroule en 1964, et à laquelle les cinéastes chinois participent activement. C'est en effet une occasion pour Cai Chusheng de tenir une conférence de presse à Pékin pour assurer, d'une part, les peuples afro-asiatiques de leur solidarité, et d'autre part, pour les mettre en garde contre les impérialistes et les colonialistes qui tentent de détruire leur culture nationale pour mieux les contrôler et les asservir. C'est dans ce climat et sous le joug de cet enjeu, que le festival de Djakarta se déroule. Les rues sont alors placardées d'affiches représentant un impérialiste américain qui se fait étrangler par des films afro-asiatiques.

2 Claude Arpi, « L'inde et la France : Un partenariat trop longtemps attendu », *La Revue de l'Inde,* n°2, janvier - mars 2006, http://www.jaia-bharati.org/histoire/inde-france.htm

Bihari Vajpayee en Chine. En attendant, cette tension territoriale favorise une politique intérieure autoritaire du pays. Orchestrées par Indira Gandhi depuis 1966, les mesures dictatoriales prises par ce premier ministre, réduisent considérablement les libertés civiles et musèlent l'opposition politique et médiatique[1]. De plus, suite aux affrontements indo-pakistanais survenus en 1965, puis en 1971 au sujet du Cachemire, l'Inde devient *l'ennemi,* ou du moins un « danger » pour les Etats-Unis qui soutiennent alors fermement le Pakistan. C'est en effet à cette période qu'Indira Gandhi resserre les liens économiques avec l'URSS et signe, peu avant la Troisième Guerre (1971), un traité d'assistance militaire. En signe de protestation et d'intimidation, les Etats-Unis envoient alors un porte-avions dans le golfe du Bengale. Cette inquiétude américaine s'accentue en 1974 avec l'acquisition de la première bombe atomique indienne. Quant à la France, elle garde la même ligne de conduite de soutien, et c'est au tour d'André Malraux, en septembre 1971, de montrer sa sympathie envers l'Inde en décidant, en vain, de recruter une légion étrangère pour aller combattre avec les Bengalis contre l'oppresseur pakistanais.

L'Inde se retrouve ainsi au cœur de conflits territoriaux externes et d'une politique interne qui ont tendance à freiner directement, ou indirectement, les relations économiques et politiques avec la France. Refusant de rejoindre les États-Unis ou l'URSS, la « troisième voie » que Nehru préconisait au milieu des années 50, ne peut avoir lieu. L'Inde doit affronter le Pakistan pro-américain, et assumer à la fois l'emprise de la Chine communiste et son rapprochement avec l'URSS. Ce contexte diplomatique interfère alors en la faveur d'un marché cinématographique. N'intéressant déjà que très peu le marché français, celui-ci possède en plus une image du pays qui oscille entre mésestime populaire et fascination « spécialisée ».

En France, l'image de l'Inde est double : d'un côté pour les non-initiés, le pays semble correspondre à une attraction, un cliché superficiel, et de l'autre pour les initiés, l'Inde devient un centre d'intérêt pour les nombreuses richesses culturelles et artistiques qui peuvent s'y cacher. La représentation française de l'Inde est plus souvent stigmatisée par son appartenance à un pays sous-développé, effrayant par son insalubrité, sa famine, ses maladies, sa misère, sa foule, ses catastrophes naturelles,… Ajoutez à cela toutes sortes de préjugés, d'a priori, basés parfois sur de fausses conceptions : le système des castes, des intouchables, des hindous fanatiques, le taux d'analphabètes… et se dessine alors le profil approximatif d'une image qui a peu évolué, et qui reste dans les esprits, une représentation modelée à travers le prisme de deux siècles de domination coloniale. Pour donner un exemple de cette image,

[1] En 1975, face à plusieurs problèmes économiques et à une violente contestation politique, Indira Gandhi instaure même l'état d'urgence et proclame l'Inde « République souveraine socialiste, laïque et démocratique ».

Claude Arpi, journaliste et historien, se souvient de son premier retour en France au début des années 80 :

> « Un jour, j'entre chez un coiffeur qui me demande bientôt d'où je viens – il ne m'a jamais vu dans le quartier. Lorsque je lui dit : « D'Inde », il me répond du tac au tac : ″Comme vous avez de la chance, vous devez voir des éléphants tous les jours !″. C'est à peu près le niveau de connaissance de l'Inde il y a 25 ans[1]. »

Dans ce cas, l'Inde est affublée de clichés, où l'exotisme rime avec tiers monde. Ainsi, même si en 1971, le pays devient le premier producteur du monde avec plus de 431 films, les tensions diplomatiques déjà évoquées, ainsi que certains poncifs, ont tendance, telles des œillères, à mettre fin à l'intérêt spectatoriel d'un Occidental lambda. Celui-ci est alors persuadé que le cinéma indien n'est que le reflet de cette pauvreté, de ce traditionalisme « arriéré », et d'une inculture populaire. Une image dépeinte par Jean Herman en 1958, lorsqu'il qualifiait les films indiens de « ridicules », « complètement ratés », destinés à une population « inculte »[2], mais qui semble encore d'actualité dans les années 70. Le tableau « occidentalisé » dresse donc un portrait de l'Inde peu réjouissant, et vient soutenir l'idée que les films indiens ne sont pas faits pour un public occidental, ou du moins, non spécialisé, ou non *indophile*. Pour contrecarrer cette opinion populaire, seuls quelques spécialistes férus de culture indienne, redonnent un réel souffle à l'image du cinéma indien.

Si au XVIIIème et XIXème siècle, l'Inde était déjà dans de nombreux romans français et inspirait des artistes tels que les peintres Delacroix ou Ingres, l'Inde fascine encore un petit groupe d'initiés, pour ses richesses culturelles, anthropologiques, artistiques, spirituelles…. Nous pouvons relever par exemple, à partir des années 60, des livres, revues, cours et publicités consacrés à de nouvelles formes et pratiques « spirituelles » comme le Yoga et le bouddhisme[3]. Dans le registre culturel, la fascination indienne est transmise par l'intermédiaire d'André Malraux. Depuis sa découverte en 1929, et après avoir effectué trois voyages entre 1965 et 1974, dont deux officiels en tant que ministre, l'Inde reste pour cet écrivain et homme politique, un envoûtement qu'il tente de transmettre à travers la rédaction de ses « Antimémoires ». Il est alors à l'origine de nombreuses investigations sur l'art hindou et de certaines expositions[4]. Poursuivant son apprentissage et celui des Français, André Malraux se rend de nouveau en Inde du 14 avril au 4 mai 1973, dans l'espoir de contribuer à

---

[1] *ibid.*
[2] « Faut-il compter sur le cinéma indien », *Cinéma*, n°27, mai 1958, p.87-91
[3] Nous aurons l'occasion de développer plus largement les conséquences de cette découverte spirituelle avec les films du cinéaste japonais Yasujiro Ozu.
[4] Par exemple, nous pouvons citer celle de « Nehru et l'Inde moderne » à la maison de l'Unesco en mars 1967, ou encore « Primitifs indiens. L'art du Mithila » à Paris en 1973, et « Dans les jardins nocturnes des grands rêves de l'Inde » en 1976.

faire de cette nation, un « Etat ». De ce voyage, filmé par une équipe de télévision, deux reportages seront diffusés sur la première chaine sous le titre : « André Malraux, l'action et la pensée[1] ». Une diffusion télévisuelle dont le succès prouvera l'intérêt des Français pour l'Inde. La seconde initiative intitulée « Les promenades imaginaires de Malraux » sera reconduite le 21 novembre 1978[2].

Parallèlement, des écrivains et cinéastes essaient également de proposer une meilleure représentation plus réaliste de l'Inde. Citons par exemple l'ouvrage de Louis Dumont, *Une sous-caste de l'Inde du sud. Organisation sociale et religion des Pramalai Kallar* (La Haye-Paris, Mouton, 1964) et *La civilisation indienne et nous* : *esquisse de sociologie comparée* (Paris, Armand Colin, 1967)[3]. De son côté, Guy Deleury publie un essai intitulé : *Le modèle indou : essai sur les structures de la civilisation de l'Inde d'hier et d'aujourd'hui* (Hachette, Paris, 1978). Ce philosophe est alors conscient que le rapport de l'homme indien avec la société ne peut être compris à partir de nos concepts occidentaux de l'individu ou de la classe sociale[4]. Un point de vue qui semble conforter l'existence d'une barrière dans le mécanisme de compréhension des œuvres cinématographiques indiennes. Et c'est certainement cette idée d'une frontière culturelle réputée infranchissable, qui est à nouveau certainement à l'origine d'un manque d'exploitation cinématographique.

En conclusion, l'Inde est identifiée par des clichés populaires d'un pays sous-développé, dont la cinématographie ne peut être que le reflet de cet Hollywood du tiers monde. Nous retrouvons ce même type d'association à travers la volonté de ces spécialistes qui s'évertuent à révéler toute la richesse culturelle et artistique de ce pays. Ces derniers ne font alors que renforcer l'idée qu'un apprentissage culturel est indispensable pour comprendre la complexité de l'Inde. Ainsi, l'exploitation du cinéma indien se limite, en France, à des salles destinées presque exclusivement à des spectateurs indiens.

[1] Un reportage en deux parties : « Bengla-Desh I. Du désespoir à l'espoir » et « Inde : Cinq mille ans de civilisation », qui sera par ailleurs très apprécié en Inde, permettant à André Malraux de recevoir, en 1975, le prix indien « Jawaharlal Nehru de Compréhension internationale ».

[2] Pour cela se reporter à la page 252.

[3] Cet anthropologue français propose une confrontation théorique avec la société indienne, radicalement différente, qui permet une réflexion originale sur l'idéologie et les valeurs propres à chaque culture, occidentale et indienne.

[4] Guy Deleury, *Le modèle indou : essai sur les structures de la civilisation de l'Inde d'hier et d'aujourd'hui*, Hachette, Paris, 1978, p. 24

1.3.3. Les cinémas de quartier à Paris

Si chaque film appartient à un ou plusieurs genres cinématographiques, parler de *film de genre,* c'est identifier celui-ci selon un mode de production industriel, et un type de réception populaire. Cette distinction permet alors de différencier les productions jugées commerciales et peu créatives (les *films de genre*), des productions considérées comme affranchies de toutes contraintes institutionnelles, économiques et idéologiques (les *films d'auteurs*)[1]. Si ce clivage est, selon Raphaëlle Moine, surtout idéologique, nous le retrouvons au niveau de l'exploitation en salle. Avec d'un côté les films de genre régulièrement programmés dans les cinémas de quartier, et de l'autre des films d'auteurs majoritairement présentés dans des salles classées Art et Essai. Un archétype qui, comme nous allons le voir, est particulièrement manifeste dans le cas des films asiatiques.

1.3.3.1 Les films de genre du cinéma japonais

Tout d'abord, les **films de science-fiction** continuent timidement à être exploités dans certaines salles françaises. 12 films sont désormais distribués, c'est-à-dire quatre de plus que dans la première période. Essentiellement réalisés par les cinéastes Inoshiro Honda et Jun Fukuda[2], ils sont secondés par des cinéastes comme Shiego Tanaka, Yukio Noda, Haruyas Noguchi, Tetsuya Yamauchi, Katsumuni Ishida et Kinji Fukasaku. Au programme des « monstres », tels que Godzilla, King Kong, Gappa, des « envahisseurs » et des « kamikazes » pour des missions et des opérations apocalyptiques. Ces spectacles sont alors essentiellement projetés dans des salles spécialisées à Paris. Il existe en effet un réseau de salles, entre Pigalle et le quartier Latin qui a la particularité de mettre à l'honneur les films fantastiques et donc de présenter les films de science-fiction japonais. Plus précisément, ce sont les salles Midi-Minuit, Scarlett, Amiral, Barbizon, Cigale et Saint-Antoine qui se font les porte-paroles de la production nippone.

Ces salles sont presque uniquement fréquentées par une clientèle de passionnés, composée d'au moins 50 mille spectateurs. Les fans étant déjà sur place, les productions japonaises

[1] Raphaëlle Moine, *Les genres du cinéma*, Nathan université, Paris, 2002, p. 5

[2] Il s'agit des films : *Guerre des monstres, King Kong s'est échappé, Les envahisseurs attaquent, Latitude zéro, King Kong contre Godzilla, Les monstres du continent perdu, Chasseurs d'espions, Objectif terre, Mission apocalypse, Godzilla 1980, Godzilla contre Mecanik monster, La guerre de l'espace* et *Les Evadés de l'espace*

connaissent alors une fréquentation honorable. Pour donner quelques chiffres, parmi les meilleurs résultats connus : *Les envahisseurs attaquent* réalisent 20 816 entrées ; *Itoka*, *Le monstre des Galaxies,* 20 398 entrées, et la *Guerre des monstres* 15 128 entrées. Malgré cette audience, les films sont régulièrement délaissés par les professionnels du cinéma[1]. Les critiques n'accordent alors que peu d'importance à ces productions, si ce n'est pour critiquer leur haut niveau de médiocrité[2]. C'est pourquoi, les cinéphiles de quartiers se tournent vers les fanzines pour trouver des informations sur leurs films de prédilection. Citons tout d'abord le mythique *Midi Minuit Fantastique* avec ses 24 numéros entre 1962 et 1970. Fondée par Jean-Claude Romer, elle est la première revue à s'investir régulièrement et presque exclusivement dans la défense et l'illustration du cinéma dit « Fantastique ». D'autres revues suivent et viennent confirmer cette cinéphilie : *Horizons du fantastique*, *Miroir du fanatique*, *Mad Movies*[3] et *L'Écran Fantastique*[4]. Ce sont donc ces fanzines qui traitent essentiellement des films de science-fiction japonais[5]. Ainsi Jean-Pierre Bouyxon, dans son livre *La science fiction au cinéma* (UGE, 1971), a bien du mal à rassembler assez d'éléments pour dédier quelques chapitres sur ce cinéma. Il s'efforce tout au plus d'énumérer des réalisateurs, des

[1] Parmi les ouvrages de références disponibles en France à cette époque, nous pouvons citer le livre de Jacques Siclier et Anne Sophie Labarthe : *Images de la science-fiction* (éditions du Cerf), celui de Charles Pornon *Le rêve et le fantastique dans le cinéma français*, et enfin l'ouvrage de Michel Laclos *Le fantastique au cinéma* (Jean-Jacques Pauver).

[2] Par exemple, suite à la découverte de *Godzilla contre Mécanique Monster*, certains critiques se demandent s'il est encore possible de classer ces films, tant ils sont constants et similaires dans le « mauvais ». Schneiveis parle même d'établir une échelle de valeur dans l'exécrable. Il ne perçoit finalement que le travail grossièrement achevé, aussi bien au niveau du scénario, des couleurs, des décors, des trucages et des effets spéciaux, pour un résultat souvent très loin du raffinement artistique. *L'Ecran Fantastique*, n°2

[3] Un mensuel créé en 1972 par Jean-Pierre Putters. Il ouvre même, en 1979, la librairie du cinéma Movies 2000, située au 49, rue de La Rochefoucauld, à Paris 9ème.

[4] Ce dernier magazine, créé en 1969 par Alain Schlockoff est au départ un simple fanzine en noir et blanc, mais qui devient rapidement un magazine professionnel trimestriel tiré à 5 000 exemplaires. De nombreux collaborateurs tels que l'écrivain Jean-Pierre Andrevon, le cinéaste Christophe Gans, le scénariste Claude Scasso, le journaliste Thomas Debelle ont participé à la revue. Celle-ci n'a pas vocation d'être seulement une revue, mais également un organisme qui s'attache par tous les moyens à la promotion et à la diffusion de films fantastiques et de science-fiction, parfois inédits en France. À partir de l'année 1980, la publication devient bimestrielle pour enfin devenir mensuelle en 1982.

[5] Par exemple, nous pouvons noter plusieurs initiatives inédites de la part du comité de rédaction de la revue *Midi Minuit Fantastique*. Tout d'abord l'annonce, dans le premier numéro, d'un dossier sur le cinéma fantastique japonais, qui finalement ne se fera pas. Il faudra attendre le numéro 10-11 de décembre 1964, pour voir une critique dédiée à la science-fiction japonaise, et plus particulièrement au film *King Kong contre Godzilla* de Inoshiro Honda. Bien que la sortie de ce film ne soit prévue qu'en juillet 1976, la revue, sous l'initiative d'Alain Schlockoff, présente une critique positive. Par la suite, Roland Lethem consacre pour la première fois, dans le numéro 18-19 de décembre 1967, une série d'articles et un entretien consacré à un réalisateur japonais : Seijun Suzuki pour son film *La barrière de la chair*. Dans les numéros 20 et 21, d'octobre 1968 et avril 70, c'est au tour de Inoshiro Honda et de Koji Wakamatsu de répondre, en personne, aux questions de Roland Lethem. On y apprend alors que si ce sont les films de monstres de Inoshiro Honda qui sont le plus diffusés en France, c'est surtout parce qu'il est le cinéaste japonais qui en réalise le plus, et que les Etats-Unis les ont tous achetés en raison de leur bas prix. Le numéro 20 est également enrichi d'un entretien avec Donald Richie qui explique alors les règles de ce genre, au Japon et aux Etats-Unis, et les origines multiples de ces monstres (à ce moment-là, la revue est éditée à 5 000 exemplaires).

studios et des monstres qui ont été créés depuis 1954 (p. 128 à 145). Ainsi, les films de science fiction japonais n'ont de visibilité que dans des salles de quartiers spécialisées dans un genre cinématographique, et d'intérêt que pour une clientèle adepte de ces spectacles fantastiques.

Autre genre, ciblant un public cette fois friand d'exploits et de combats axés sur des prouesses humaines : les films de séries avec comme personnages principaux des **samouraïs**. Ces derniers font leur entrée dans les salles parisiennes, et sont distribués au hasard des épisodes. Citons par exemple le film de Shigehiro Ozawa, *Autant en emporte mon nunchaku*, qui est le deuxième volet de *Streetfighter*[1]. Quant à la série *Zatôichi*, ce sont le 6ème et le 22ème épisode de la série qui sortent en France. Le premier en 1977 sous le titre, *Zatôichi, le samouraï aveugle*, et le second en 1980, *Zatôichi, la fureur du manchot*. La même année, c'est le deuxième épisode de la série *Baby Cart,* intitulé *Baby Cart l'enfant massacre,* qui est exploité en France. Si ces films de série sont parfois présentés lors d'une rétrospective à la cinémathèque ou d'un symposium[2], ils restent presque exclusivement l'apanage des salles. Certainement concurrencés par les films hongkongais, ces derniers ne rencontrent que très peu de succès : seuls 3 116 spectateurs viennent pour *Autant en emporte mon nunchaku,* et 6 612 pour le premier *Zatôichi*. Si les critiques considèrent ces spectacles comme violents, ridicules et délirants[3], trop rares sont les amateurs qui les apprécient.

Troisième catégorie de genre, les **films de guerre**. Peu nombreux, nous pouvons citer les films de Kihachi Okamoto, *La torpille humaine* produit par l'ATG[4] et *Les marines attaquent Okinawa.* Ce dernier fait alors partie de la série anniversaire sur le thème de la capitulation du Japon en 1945, glorifiant l'attitude courageuse de l'armée japonaise pendant la guerre. Dans le même registre, le film de Shuei Matsudayashi, *La victoire des aigles* revisite le rôle des kamikazes pendant la guerre. Plus proche des films d'action à gros budget, *Super express 109*[5]. Sorti en 1976, ce film de Junya Sato met en scène un criminel qui a posé une bombe

[1] Joué par Chiba Shinichi, plus connu sous le nom de Sonny Chiba, celui-ci deviendra pour le cinéma de karaté japonais, ce que Bruce Lee fut pour le cinéma de kung-fu hongkongais.
[2] Un épisode de *Zatôichi* est présenté entre le 10 janvier au 10 février à l'occasion de « Japon : vingt cinéastes d'aujourd'hui » à la cinémathèque, et en 1976, un épisode de *Baby Cart* est présenté lors du 1er « Symposium du cinéma japonais » à Paris.
[3] Par exemple pour Fabienne Pascaud dans *Baby Cart l'enfant massacre,* la mort est traité comme « *un ballet grotesque et somptueux où le sang gicle en jets puissants et ridicules et dérisoires* […] » « Baby-Cart l'enfant massacre », *Télérama*, n°1595, 6 août 1980, p. 66
[4] Le film est présenté la même année à la cinémathèque pour les « 75 ans de cinéma japonais : nouveaux visages du cinéma japonais ».
[5] Dans cette production joue une pléiade de stars japonaises : Takakura Ken, Yakuza Eiga et Tetsuro Tanba

dans le train Shinkansen 109. La bombe explosera si le train descend en-dessous de 80 km/h, à moins que la rançon demandée ne soit payée. Ce film fait alors partie des records de fréquentations pour une œuvre japonaise. Programmé dans huit salles parisiennes, il atteint 144 237 entrées. Le travail de remontage (la copie est légèrement remontée, 1h38 à la place de 1H55, par la société Gaumont), et le contexte (c'est au moment où la rivalité du Shinkansen japonais et du T.G.V. français est d'actualité) ne sont certainement pas étrangers à ce succès.

Enfin, dans un dernier registre, les films **érotiques**. Ces derniers constituent alors un genre très présent dans la production japonaise. Face à la crise que traverse son industrie, les studios se spécialisent dans le Pinku-Eiga et le Roman-Porno. Les scènes dénudées et sexuelles devenant alors la meilleure alternative pour pallier les déficits et concurrencer la télévision. C'est donc tout naturellement que certains de ces films se retrouvent programmés dans des salles françaises. Une distribution confortée par le contexte de l'époque. La France connait une vague de films à caractère érotique et/ou pornographique, aussi bien au niveau de la production que de la programmation en salle[1]. Ainsi, quelque peu noyés dans le marché érotique français du moment, les films érotiques japonais sont finalement peu nombreux. Il s'agit de *La rue de la joie* de Tatsumi Kumashiro*, Caresses sous un kimono* de Noribumi Susuki*, Les six épouses de Ch'ing* de Koji Wakamatsu*., Michi-no-sex* de Osuma Yamashita *Les esclaves du plaisir* de Yoshitaka Kimata et *Les filles de Kamaré* de Norifumi Suzuki [2]. Ce dernier film a la particularité d'avoir deux versions : une doublée en français, destinée aux salles parisiennes spécialisées dans le « X » (rive droite), et une autre version détournée pour

[1] Le travail de la libération sexuelle et de la liberté individuelle, entamé dans les années 1960, va trouver un aboutissement au début des années 1970 à travers une libéralisation de la pornographie. Au niveau de la programmation, en 1973, sur les 514 films projetés en salle, 120 sont classés par *Pariscop* comme ER (c'est-à-dire érotique). Par la suite, de juillet 1974 à juillet 1975, sur les 607 films produits, 162 longs métrages sont interdits aux moins de 18 ans considérés comme étant à caractère érotique ou pornographique. Au niveau de la fréquentation, ces films représentent en 1973, 17% des recettes dans la capitale et jusqu'à 15 % de la fréquentation des salles en France. L'année suivante, les 128 films classés érotiques totalisent 6 497 687 entrées à Paris et dans sa banlieue, ce qui représente 16% du total de l'année. Quant à l'été 1974, cela devient, selon François Jouffa et Tony Crawley, un défoulement sexuel général, étant donné que le public n'est plus uniquement composé d'hommes célibataires, mais de « papa, maman, la bonne et moi ». Cet engouement populaire donne naissance au premier Festival International du Film Pornographique. Créé à Paris au cinéma Les trois Haussman, entre le 6 et 12 août 1975, ce sont quelques milliers de spectateurs qui font le déplacement, au moment où le cinéma pornographique représente encore 25% des recettes pour le premier semestre 1975. Ces informations viennent des livres de François Jouffa et Tony Crawley *L'âge d'or du cinéma érotique et pornographique 1973-1976* (Ed. Ramsay, 2003)*,* et celui de Laurent Jullier, *Interdit aux moins de 18 ans. Morale, sexe et violence au cinéma* (Armand Colin, 2008)

[2] Film que l'on trouve également sous les titres, *Une petite culotte pour l'été* ou *Le Pensionnat des jeunes filles perverses*

les salles d'Art et d'Essai (rive gauche)[1]. Très vite identifiés, notamment à leur façon de mêler le sexe à la violence[2], ces films sont peu relayés dans la presse. D'autant plus que ce couple « violence-sexe » est omniprésent, ce qui provoque le dégoût de certains critiques[3]. A l'inverse les spectateurs répondent présents et en 1969, ce sont 70 590 spectateurs qui se déplacent pour se délecter des plaisirs qu'offrent *Les six épouses de Ch'ing.* Le film est alors distribué en exclusivité dans six salles parisiennes, et uniquement dans une version originale. *Caresses sous un kimono* pour sa seconde édition en 1980, comptabilise 113 100 entrées.
Ainsi, si ces films de genre ne bénéficient pas d'une reconnaissance de la part des critiques, ils l'ont acquise de la part des exploitants et des spectateurs de cinéma de quartier. Ainsi, il existe un marché parallèle moins visible, car peu soutenu et médiatisé par les revues de cinéma, mais bel et bien présent au niveau de l'exploitation et de la fréquentation.

1.3.3.2. Du « Ciné-Karaté » au « Ciné-Kung Fu » : La découverte d'un nouveau genre

Dans les années 70, un nouveau cinéma national fait irruption dans les salles françaises. Celui-ci emprunte un chemin particulier puisqu'il ne fait pas ses premières armes dans des festivals européens, ni dans des manifestations, mais directement par le biais d'une exploitation en salle. Alors que rien n'avait présagé la découverte de ce cinéma et encore moins sa spécificité, les films hongkongais vont faire l'objet d'une distribution, qui est de loin la plus importante parmi les cinémas d'Asie. Elle s'étend de 10 à 70 films par an entre 1973 et

[1] Il s'agit, tout comme le fut le film de Kung-fu *La dialectique peut-elle casser des briques ?*, d'un détournement selon une méthode situationniste pratiquée par René Vienet.
[2] Pour illustrer ces propos, notons qu'au début des années 60, à l'occasion d'un colloque organisé par la FIPRESCI (Fédération internationale de la presse cinématographique) à Milan sur le thème « Erotisme et violence dans le cinéma », les organisateurs programment un certain nombre de films japonais. Ces derniers sont alors considérés comme les plus représentatifs de l'exacerbation des pulsions charnelles au cinéma. Pour Jean Mitry, il ne fait aucun doute que de tous les cinémas du monde, c'est celui qui va le plus loin dans la cruauté. *Connaître le cinéma*, France culture, Emission du 4 avril 1964 consacrée au cinéma japonais contemporain
[3] Cette combinaison apparaît en effet, pour certains critiques, bien plus sadique qu'un film érotique français. Comme l'illustre l'exemple d'*Histoire d'O* de Just Jaeckin, sorti le 27 août 1975, le film suscite plusieurs mouvements de contestations, notamment de la part des féministes. Pourtant aux yeux de Pierre Soudet, alors conseiller d'état et président de la commission de censure, il est bien plus « innocent » que les films japonais : « *Le sadisme d'*Histoire d'O *est sans commune mesure avec ces films japonais où l'on voit des couteaux enfoncés dans des corps, le sang qui gicle, les chaires lacérées et où on explique comment il faut s'y prendre pour faire sauter un œil.* François Jouffa et Tony Crawley, *L'âge d'or du cinéma érotique et pornographique 1973-1976. op. cit.,* p. 168

1980[1]. Face à ce constat, nous étudierons tout d'abord les contextes qui ont pu, au niveau de la production hongkongaise, encourager une telle exploitation en France. Puis, par la suite, nous identifierons les premiers films qui ont réussi à engendrer et maintenir une effervescence de la part du public.

Aucun signe précurseur, ou si peu, tout semble s'être passé en quelques mois… Hong Kong, colonie britannique depuis le traité de nankin en 1842, réalise des films depuis 1905. Mais ce n'est qu'à partir des années 70, que la péninsule devient un pays avec lequel l'Occident doit dorénavant se mesurer, ou du moins qu'il doit prendre en compte. Depuis la fin de la seconde guerre mondiale, Hong-Kong est devenu une terre de refuge pour de nombreux Chinois. Fuyant dans un premier temps la politique de Mao Tsé-Toung, ils viendront dans un deuxième temps pour goûter aux plaisirs d'une meilleure condition de vie en profitant d'une expansion économique de plus en plus manifeste : Les salaires augmentent, l'éducation est subventionnée par le gouvernement entre 6 et 9 ans,… Le pays devient alors un centre de commerce important dans la région de l'Asie du sud-est, notamment grâce à son port qui joue un rôle de transit entre la Chine et l'Europe. C'est ainsi que Hong Kong devient un des « quatre dragons », c'est-à-dire un des quatre pays asiatiques, avec la Corée du Sud, Taiwan et Singapour, qui connaissent une croissance économique et une industrialisation dans les années 60 et 70. C'est pourquoi, tout comme le Japon avant lui, Hong-Kong ne peux plus être considéré comme un pays en voie de développement, mais un pays qui possède un potentiel économique, touristique et cinématographique incontournable.

La production cinématographique est à l'image de cette nouvelle expansion, avec la naissance de l'empire Shaw Brothers. Si le pays avait déjà connu un âge d'or cinématographique dans les années 30, (avec 34 studios et une production de 156 longs métrages), il avait par la suite souffert des affres de l'occupation nippone au début des années 40. Ce n'est donc qu'après la seconde guerre mondiale, que Hong Kong devient le deuxième pays producteur de films après l'Inde, en totalisant environ 400 films par an. Une production soutenue et enrichie par l'émigration de nombreux talents chinois qui ont fui Shanghai. A la tête de cette production nationale, les frères Shaw qui tirent les ficelles dans toute la péninsule et dans toute l'Asie du sud-est. Ils possèdent alors une chaîne de 230 salles de cinéma et favorisent un genre qui va dominer le marché jusqu'au début des années 70 : le *Wu Xia Pian*.

[1] Pour donner un ordre d'idée, pour la même période, l'exploitation des films français est en moyenne de 150 films par an, celle des films américains, anglais et italiens de 180 films, et celle des autres films étrangers de 70 films. Quant à l'exploitation du cinéma japonais, elle varie seulement entre 0 et 8 films par an.

C'est grâce à la popularité de ces films, et plus précisément suite à la diffusion du film *Dragon Gate Inn* de King Hu en 1969[1], que les frères Shaw s'intéressent au marché occidental, en termes d'exportation. D'abord aux Etats-Unis, suite aux différentes vagues d'immigrés installés, puis en France, où le même phénomène d'immigration se met en place avec la communauté chinoise de Paris. Dans les années 70, des boat-people viennent grossir les rangs de la première vague des années 20 et celle des étudiants installés dans le 13ème arrondissement. Ce quartier est alors très vite désigné par les médias comme le « Chinatown » de Paris[2]. Ces réfugiés permettent alors à la Shaw Brothers de s'immiscer sur le marché français. Elle affirme clairement sa volonté d'exporter ses films en Europe en argumentant que la Chine est de plus en plus à la mode, notamment à travers un engouement populaire pour la cuisine chinoise[3]. Ces derniers déclarent vouloir envahir le marché européen en commençant par familiariser les spectateurs avec des films qui ne sont pas trop sanguinolents. Un marché indispensable qui leur permet surtout de rentabiliser une production annuelle devenue très importante. Le pari est réussi et cette stratégie finit par porter ses fruits. Les films hongkongais sont directement diffusés à Paris dans des salles de quartier. Ils deviennent même un phénomène à part entière, une mode populaire et une curiosité de quartier incontournable. L'exploitation s'enchaîne à un rythme très soutenu, jouissant d'un public de plus en plus nombreux, et pas seulement d'origine asiatique. Les films envahissent les salles de quartier, où de nouveaux héros, avec de nouvelles armes, une autre façon de se battre, viennent ainsi déloger les westerns spaghetti.

La découverte du cinéma hongkongais se situe plus précisément en 1973. Une date clé car elle correspond à la diffusion d'un nombre important de films : 36 au total. Plus spécifiquement, l'année est marquée par quelques films phares, remportant un tel succès, qu'ils drainent un nombre important de spectateurs, permettant ainsi de lancer la machine Kung-fu. Avant cette année charnière, cinq films ont commencé à amorcer le mouvement. Des films qui sont alors désignés et regroupés sous l'appellation « films de karaté ».

En 1971, *Du sang chez les Taoïstes* de Ping Wang, est distribué à Paris, au cinéma Racine, par une petite société. Il est alors considéré comme le premier film de cape et d'épée à la chinoise. Le film ne fait que 13 313 entrées en cinq semaines d'exploitation. L'année

[1] Pour la première fois, un film hongkongais dépasse les productions américaines en nombre d'entrées.

[2] Le numéro du 11 novembre 1978 du *Nouvel Observateur* titre un article « *Chinatown dans le 13ème !* ». Michelle Guillon, *Le triangle de Choisy : un quartier Chinois à Paris*, CIEMI / l'Harmattan, Paris, 1986, p. 12

[3] Propos formulés par Gilles Jacob à l'occasion d'un court métrage diffusé en salle (avant la projection du film *Les griffes de jade)* sur le studio de la Shaw Brother. Emission *Le masque et la plume* du 3 décembre 1972. Archives INA

suivante, un second produit de la Cathay est exploité : *Les félons d'An-Thai* de Chang Chen-chai. Il remporte encore moins d'audience (3 655 entrées en deux semaines). Le troisième film passe un peu moins inaperçu : *Les griffes de jade* de Ho-Meng Hwa. Il est l'un des grands classiques de la Shaw Brothers, notamment pour avoir rencontré un immense succès à Hong-Kong. Distribué en France en novembre 1972, il attire 13 542 spectateurs en sept semaines d'exclusivité dans trois salles parisiennes. Il poursuit ensuite une carrière dans des salles de quartier avec une version doublée, et cela pendant une année. Le film ne reçoit aucune considération de la part des critiques, qui sont déjà, selon Claude-Michel Cluny, trop « familiarisés » avec ce genre cinématographique[1]. Toutefois, pour la première fois, un film de Hong-Kong est évoqué à la radio, dans l'émission *Le masque et la plume* du 3 décembre 1972[2]. Si Robert Benayoun, n'y voit qu'une BD très amusante, un Zorro truqué, un film démesuré et drôle, Georges Charensol est conscient que ce genre de film est un événement important, d'autant qu'il a la conviction que celui-ci ne sera pas le dernier, et que si ça prend… ! En mars 1973, est projeté un quatrième film : *La dialectique peut-elle casser des briques ?* de Tu Guang-shi. Un film distribué simultanément dans sa version originale au Quartier Latin (pendant une petite semaine), et dans une version francisée, au Grand-Augustin où il reste six semaines à l'affiche. Une copie qui a l'originalité d'avoir été entièrement détournée, par le situationniste-sinologue français René Viénet, sous forme de comédie documentaire cocasse dont nous reparlerons plus longuement plus tard. Le film réunit cette fois plus de 20 000 spectateurs. Au mois d'avril, un cinquième film est à nouveau diffusé par la Pan Europenne Edition : *La main de fer* de Chung Chang-Wa. Il rassemble seulement 278 spectateurs lors de son premier jour d'exploitation au cinéma Gaumont-Théâtre, puis 4 333 en une semaine, et enfin 83 559 en huit semaines dans sept salles parisiennes. Ces cinq films ouvrent donc enfin une brèche, et les films hongkongais commencent à faire timidement parler d'eux et réunir leurs premiers aficionados. Mais ce qui est incontestablement à l'origine d'un véritable engouement pour ce genre de film, c'est la découverte de l'acteur Bruce Lee.

Fort de la « success story » que connait l'acteur aux Etats-Unis et en Angleterre[3], la France prend le relais en exploitant les films du petit dragon. Pour sa première distribution au mois de

[1] Il considère ce film comme trop lent, trop long, trop bavard, sans surprise, et dont le seul éclat résulte dans des scènes sanglantes qui ont « la beauté du lotus ». « Les griffes de Jade », *Cinéma*, n°171, décembre 1972, p. 139

[2] Archives INA

[3] Si la découverte des films de, et avec Bruce Lee, permet au cinéma hongkongais de se faire connaître en France, celui-ci s'est d'abord fait un nom aux Etats-Unis et en Angleterre. Venu aux Etats-Unis pour faire carrière, Bruce Lee ne réussit à obtenir que des rôles mineurs. Il joue entre 1965 et 1966 le rôle de kato dans la série télé *Le frelon vert*, et en 1969 il vient démolir le bureau du détective Philip Marlowe dans le film de Paul Boart, *Marlowe*. En 1970 alors qu'il aurait enfin pu obtenir une certaine reconnaissance cinématographique dans le téléfilm *Kung-fu*, la Warner Bros décide au dernier moment de proposer le rôle principal à David Carradine.

mai 1973, le film *Big Boss* est présenté dans 13 salles parisiennes et six salles provinciales. Il est alors vu par 70 033 spectateurs en cinq semaines d'exploitation. Ce succès est en partie le résultat d'une stratégie publicitaire. D'abord sortie au Richelieu, le film ne rencontre pas l'audience escomptée. René Chateau décide alors de médiatiser son poulain à renfort de publicité, émissions radios et télévisuelles, articles de presse, en parlant déjà du « phénomène Bruce Lee »[1]. Si le second film, *La fureur de vaincre* sorti en août (un mois après la mort du héros), ne fait que 34 258 entrées, le mythe est en marche. En janvier 1974 pour la sortie d'*Opération Dragon,* le film réalise 101 919 entrées, suivi à la fin de l'année par *La fureur du dragon* qui comptabilise 125 071 entrées. Enfin quand le dernier film, *Le jeu de la mort* sort sur les écrans, il témoigne de l'ampleur du phénomène Bruce Lee. Bien que ce dernier soit davantage une production américaine, et que le vrai Bruce Lee n'apparaisse que pendant 10 minutes (le reste étant tourné avec des sosies), le film reste 27 semaines à l'affiche dans plus de 14 salles parisiennes et comptabilise 6 570 482 entrées. (L'UGC Danton en réalise à elle seule : 103 940 entrées en 19 semaines.) Ce chiffre représente 1,5 % des entrées de l'année 1978, et place le film en seconde position parmi les plus importantes fréquentations pour un film asiatique. Cette démesure incite le producteur Raymond Chow à une réédition des films de Bruce Lee durant l'été 1979. Repris dans une dizaine de salles de la capitale et dans quatre grandes villes de province, *Big Boss* réunit alors 1 486 500 spectateurs. Quant à *Opération Dragon*, exclusivement à l'affiche du Hollywood Boulevard, il comptabilise 71 842 entrées en 9 semaines d'exploitation. *La fureur de vaincre*, au programme dans neuf villes provinciales et 17 salles parisiennes, parvient à faire 2 931 983 entrées en sept semaines.

Il est donc difficile de comprendre comment cette prodigieuse exploitation du cinéma hongkongais aurait pu fonctionner, si l'on n'évoquait pas la figure légendaire de ce

---

Déçu, trahi, Bruce Lee décide d'abandonner son rêve américain pour repartir à Hong-Kong. Il tourne alors *Big Boss* et *La Fureur de vaincre*, qui remportent un succès mémorable : pour *Big Boss*, ce sont un million deux cent cinquante mille personnes qui se précipitent pour voir le film et *La fureur de vaincre* atteint en 23 jours d'exploitation une recette d'un million de dollars). Adulé et consacré nouvelle star du cinéma, le producteur Raymond Chow décide de produire deux des films qui feront de Bruce Lee une vedette internationale : *La fureur du dragon* et *Opération Dragon*. Ces films vont alors battre tous les records de fréquentations aux Etats-Unis. Le premier atteint 5,4 millions de dollars en trois semaines d'exploitation, et le second rapporte trois millions de dollars en sept semaines. Les Américains comprennent alors l'enjeu de ce nouveau genre cinématographique et de cette nouvelle icône. C'est ainsi que les studios hollywoodiens, comme la Warner et l'United Artists, s'approprient très vite les produits de la Shaw Brothers. Notons que les films *La main de fer* de Chung Chang-wa et *La rage du tigre* de Chang Cheh, ont déjà été exploités en France par leur intermédiaire. Du côté de l'Angleterre, pays colonisateur de Hong-Kong, le cinéma hongkongais connaît aussi quelques heures de gloire. *La main de fer,* sorti sous le titre *Invincible boxer (*ou *King Boxer)*, fera l'objet d'une recette mirobolante en atteignant les 42 000 livres en huit semaines. Quant à *La fureur de vaincre*, le film sera vu par 21 100 spectateurs londoniens en une seule semaine.

[1] Cette anecdote est racontée par Roland Habersetzer dans son livre *Kung-Fu L'épopée de la main de fer*, Ed. Pygmalion, Paris, 1976, p. 224

personnage « hors norme ». Le succès populaire des films avec Bruce Lee signe la découverte et l'engouement d'un cinéma, celui qui est dorénavant désigné comme du « cinéma Kung-fu ». En seulement quatre films (produits entre 1970 et 1973 et diffusés en France entre 1973 et 1974), Bruce Lee devient celui grâce à qui ce genre de film existe, se développe et demeure sur les affiches des salles de quartier. Il incarne la première *star* du cinéma asiatique connue, identifiée et célébrée en Occident, il devient avec le temps comme un véritable mythe international. Un statut renforcé par son décès brutal et mystérieux le 20 juillet 1973, faisant de ce héros cinématographique une réelle icône. Au moment de la sortie du film *La fureur du dragon*, l'acteur est déjà, selon la revue *Télérama*, une légende qui dépasse l'imagination :

> « A Hong-Kong, le jour de son enterrement vingt mille personnes s'entassèrent devant son cercueil. A Paris, ses fans cassèrent la vitre de la caisse d'un cinéma (en verre anti-balles de deux centimètres !) pour s'emparer d'une photo anodine de leur héros… [1]»

Une image que René Château a l'avantage de comprendre très vite. Il devient celui qui va prendre en main et mettre en place une stratégie de commercialisation du cinéma Kung-fu. Venu par passion, il rachète les droits des deux premiers films de Bruce Lee à André Génovès qui les avait acquis un peu par hasard. Commence alors, comme l'explique Stéphane Lacombe, l'opération Bruce Lee :

> « Attaché de presse de Belmondo et homme d'affaires redoutable, René Château qui croit plus que jamais au potentiel du Petit Dragon, élabore une stratégie de marketing qui contribuera à façonner le mythe de Bruce Lee en France. Château commence par transformer son cinéma, le Hollywood Boulevard, en temple où, chaque semaine, des milliers de spectateurs viennent perpétuer le mythe. Sorti à Paris en décembre 1974, *La fureur du dragon* finit sa carrière avec près de 500 000 entrées [dont 35 000 la première semaine et 165 000 en 10 semaines] (soit plus que *Opération dragon*), après avoir été projeté de 9H00 à 2H00 du matin sans interruption dans les 3 salles du Hollywood Boulevard. Non seulement Château a remporté son pari, mais sa campagne de lancement destinée au public des salles populaires a porté ses fruits. Avec des slogans accrocheurs qui deviendront célèbres (« voici Bruce Lee, l'unique, le vrai, … » et autres phrases du même genre), des affiches qui « flashent » et mettent en valeur les postures de Bruce, cette stratégie tapageuse contribue à faire de Lee la créature de René Château. [2] »

Pour répondre à la demande et ne pas enrayer la machine, il rédige en 1975 deux ouvrages sur la star montante : *La Légende du Petit dragon* et *Bruce Lee inédit.* Portrait, témoignages, textes inédits, enseignement du Kung-fu, extraits de scénarios,…. Ces livres se vendent comme des petits pains. Denis Offray parle de 20 000 exemplaires vendus en 1975[3].

---

[1] « Le phénomène Bruce Lee», *Télérama*, 1974
[2] Stéphane Lacombe, *HK Orient extrême cinéma*, juin 1998, n°7, p. 52-53
[3] « Bruce Lee », *Cinématographe*, n°12, mars 1975, p. 13

Le succès populaire des films hongkongais ne se dément pas au fil des distributions, remplissant à chaque fois les salles du Hollywood Boulevard. En un an, ce complexe de cinéma de 700 fauteuils, accueille 555 000 entrées et fait une recette de 600 millions d'anciens francs, c'est-à-dire l'un des meilleurs indices de fréquentation des salles de cinéma[1]. Un an plus tard, à l'occasion du Festival Bruce Lee organisé pour le premier anniversaire de sa mort, le Hollywood Boulevard est encore une fois plein à craquer et les salles débordent. Parallèlement d'autres salles de quartier se spécialisent dans le cinéma Kung-fu, et plus particulièrement celles qui se situent dans le 13ème et le 18ème arrondissement. Nous pouvons citer à titre d'exemples, des salles comme Barbés, Belleville, le Caméo, l'Eldorado, le Lynx, le Napoléon, le Vedettes, l'Amiral, l'Ermitage, le Ritz, le Radio-ciné-opéra, le Comoedia, le Publicis, le Scarlett, l'Alhambra,… Mais les salles qui sont plus spécifiquement dédiées à ce cinéma appartiennent à cinq exploitants. En dehors de René Château, il y a tout d'abord le distributeur, exploitant et producteur Quach Thoai Huan. Après s'être installé à Paris en 1976 il ouvre son cinéma, rue Danois : L'Orient-Ciné. Celui-ci a l'avantage de bénéficier des droits d'exclusivité sur les œuvres hongkongaises, notamment pour celles qu'il coproduit. La salle devient alors, selon Michèle Guillon, le « véritable cinéma chinois de Paris ». Composée d'une clientèle le plus souvent d'origine indochinoise (les films n'étant pas toujours sous-titrés), « *la fréquentation est familiale et populaire, à la différence des autres salles passant des films chinois dont le public est plutôt constitué d'étudiants, ou de jeunes amateurs de films de kung-fu. Les propriétaires sont des associés chinois, dont l'un est député à Taiwan*…[2] » Vient ensuite l'exploitant René Lévy-Balensi qui possède des salles de deuxième exclusivité, uniquement consacrées au genre : Pigalle, Boulevard Rochechouart, Concordia, Montmartre Ciné, Trianon (980 places) et Cigale (960 places). Les deux dernières sont alors considérées comme des temples du cinéma Kung-fu[3]. Quant à Gaston Douvin, il pratique dans ses salles le « double billing », c'est à dire deux films pour le prix d'un : le premier étant un film de série et le second un film de Kung-fu. Il possède alors Le Grands Augustins, la Gaîté Rochechouart (750 places), la Gaîté Boulevards (260 places) et le Paris-Ciné (200

[1] Chiffres donnés par René Château et repris par Maiga Seydou, *Cinéma*, n°197, avril 1975, p. 50

[2] Michèle Guillon et Isabelle Taboada-Leonetti, *Le triangle de Choisy : un quartier Chinois à Paris*, *op. cit.,* p. 104

[3] Pour ouvrir une parenthèse, en 1986, la salle du Trianon sera encore exclusivement consacrée aux films d'arts martiaux. Elle est alors une des plus performantes de Paris en terme de moyenne hebdomadaire de spectateurs (plus de 6 000 spectateurs par semaine). D'après le Pariscope (n°991), la salle propose dans la semaine du 26 mai 1987, les films *l'Exécuteur défie l'empire du Kung-fu* et *Le cascadeur chinois.* MM. Michel Thiollière et Jack Ralite, rapport d'information fait au nom de la commission des Affaires culturelles par la mission d'information chargée d'étudier l'évolution du secteur de l'exploitation cinématographique , n° 308, SÉNAT, session ordinaire de 2002-2003, Annexe au procès-verbal de la séance du 21 mai 2003, p. 22, http://extranet.senat.fr/rap/r02-308/r02-3081.pdf,

places). Il est également connu pour être le premier exploitant à avoir programmé, par hasard, *La dialectique peut-elle casser des briques?* qui tiendra huit semaines à l'affiche. Une dernière salle a également marqué l'histoire de l'exploitation du cinéma hongkongais, celle du Midi-Minuit (plus connue pour être le sanctuaire du cinéma érotico-violent japonais). Cette salle d'exclusivité dirigée par un certain M. Roger Boublil, ouvre ses portes le 12 mars 1947 et les referme en 1985. Elle est située au 14 boulevard Poissonnière dans le 9ème arrondissement, et a la particularité d'offrir chaque jour à sa clientèle une entrée permanente de midi à minuit. Au programme tout ce qui relève de l'étrange, du sexe, de la violence. Jean-Claude Romer témoigne de l'ambiance qui pouvait y régner à cette époque :

> « Ce temple du "Cinéma bis" (on n'utilisait pas encore l'expression à cette époque) avait, bien entendu, ses fidèles : un public essentiellement masculin, âgé - en principe - de plus de 18 ans... et discret ! Sur la droite, en regardant la façade décorée de superbes panneaux suggestifs, telle la baraque foraine d'un train fantôme, se trouvait la caisse où l'on se procurait le ticket donnant accès, passé le hall, à un escalier s'enfonçant vers des profondeurs silencieuses, débouchant sur le sanctuaire : une vaste salle de 500 places, tendue de velours rouge où jamais une lumière véritable ne succédait aux ténèbres des projections ; où, pendant de brefs entractes, un éclairage parcimonieux laissait alors apercevoir des rangées de fauteuils confortables et, vers le fond, des loges obscures et mystérieuses...[1] »

Ces salles de quartier diffusent ainsi allégrement des films hongkongais, changeant la programmation chaque semaine, tant le vivier semble inépuisable. Considérés comme de véritables produits jetables, ces films ne tiennent guère plus d'une semaine à l'affiche, déjà remplacés par un autre ersatz. Toutefois, il arrive que certains cinémas préfèrent garder le même film à l'affiche, jusqu'à ce que la copie soit complètement usée. Comme nous l'avons déjà précisé, dans un souci de rentabilité optimum, les exploitants modifiaient simplement le titre des films afin de faire croire à une nouvelle production. Ainsi, entre 1973 et 1975, les films de Kung-fu sont simultanément projetés dans une vingtaine de salles parisiennes, dont un peu moins de la moitié en exclusivité. Deux des plus grandes performances étant détenues par *Big Boss,* qui avoisine les 20 salles d'exclusivité, et *Il faut battre le Chinois tant qu'il est chaud* avec 15 salles. Mais excepté ces quelques exemples, en règle générale le nombre limité de salles est un handicap considérable pour l'accès et la découverte de ces films. Comme s'en souvient Louis Skorecki, cela relevait presque du chalenge de pouvoir accéder à une diffusion :

[1] Témoignage de Jean-Claude Romer, accessible sur le site DeVil Dead : http://www.devildead.com/indexdossier.php3?langage=1&dossier=21&page=17

> « Il fallait les mériter aller les chercher dans les cinémas de quartier qui les (re)passaient dans de vieilles copies doublées en français (cela tenait de l'expédition d'aller à la découverte dans les bas-fonds mal famés de Saint-Denis, dans les hauteurs de la Cinémathèque — voire à l'étranger — et tout cela sans guide, à l'aveuglette), se faire une idée toujours neuve d'un cinéma inconnu et merveilleux, en friche, abandonné par la critique officielle…[1] »

En effet, les revues de cinéma ne font que mentionner la sortie de ces films dans la rubrique « sorties de la semaine », leur octroyant tout juste quelques lignes pour retracer brièvement, sans conviction, le sujet ou l'histoire du film. Nous verrons donc dans une approche ultérieure, pourquoi les critiques ont négligé et relégué ce cinéma au second plan. En attendant le processus est lancé, et avec Bruce Lee c'est tout le cinéma Kung-fu qui profite d'une certaine gloire en termes de distribution et de fréquentation. En se référant à nos propres recherches, nous pouvons comptabiliser 38 films en 1973[2], suivis de 75 l'année suivante. Si le nombre a tendance à diminuer dans les deux années qui suivirent (19 films en 1977, puis 22 en 1978), il remonte de nouveau pour atteindre une exploitation florissante (40 films en 1979 et 47 en 1980). Une commercialisation en dents de scie qui reflète indéniablement un engouement populaire, auquel les exploitants de salles et les distributeurs répondent rapidement. Finalement ce sont 332 films qui sont distribués entre 1973 et 1980, c'est-à-dire presque cinq fois plus que les films japonais. En comparant ces chiffres avec le nombre de films distribués en France, les films hongkongais représentent alors 9 % de la distribution[3].

1.3.4. Les salles classées Art et Essai

L'exploitation du cinéma japonais se monte quantitativement à 93 films présentés. Parmi eux des films de genre, mais surtout des films d'auteurs, comprenant les cinéastes déjà reconnus comme Akira Kurosawa et les nouveaux, appartenant à la Nouvelle vague. Nous allons donc essayer de comprendre comment les exploitants sélectionnent ces films, et quel succès ont ces derniers en termes de fréquentation. Pour cela nous commencerons par situer le Japon d'un point de vue contextuel, caractérisé par un formidable âge d'or économique, celui-ci aura ensuite tendance à moderniser sensiblement l'image du Japon en France.

---

[1] Louis Skorecki, « Contre la nouvelle cinéphilie », *Cahiers du cinéma*, n°293, octobre 1978

[2] Daniel Sauvaget, parle d'une quarantaine de films, pourtant il comptabilise 7 films sortis à Paris au cours du premier semestre, 16 pendant l'été et 15 les derniers mois. Au total nous arrivons donc à 38 films.

[3] Pour établir ce pourcentage nous avons comptabilisé 3 651 films exploités en France.

Le Japon, troisième grand

Nous avons vu que pour des raisons diplomatiques et des problèmes de politique interne, la Chine et l'Inde avaient longtemps été en marge d'une exploitation et d'une découverte cinématographique. A l'inverse, le Japon est un des pays asiatique qui bénéficie d'un véritable élan de curiosité de la part de la France. L'empire du Soleil Levant connaît en effet un nouveau réveil qui lui permet de s'imposer dans la cour des grandes puissances occidentales, dans un secteur qui leur était jusqu'alors réservé : l'économie et les nouvelles technologies[1]. En 1969, le Japon est alors en passe de devenir la troisième puissance économique du monde. D'un côté le pays profite de sa politique commerciale basée sur la reproduction et l'autarcie; et d'un autre côté, il double ses exportations entre 1967 et 1970, et devient le premier producteur mondial de radios, télévisions, motos, machines à coudre, appareils photos, pianos, véhicules… [2] Internationalement, le Japon prend ainsi une place de moins en moins négligeable dans le palmarès des grandes puissances occidentales. En 1963 celui-ci adhère au Fond Monétaire International (FMI), puis en 1964 à l'Organisation de coopération et de développement économiques[3] (OCDE). Le 4 juin 1963, *Le Monde* consacre même plusieurs pages sur la signature d'un accord commercial entre le Japon et la France. Une année également marquée par plusieurs événements d'importance mondiale, à savoir l'inauguration du Shinkansen, le train à grande vitesse le plus rapide du monde, et l'organisation des jeux olympiques de Tokyo. S'enchaînent l'attribution du premier prix Nobel de la Paix en 1974 à un ancien politicien, Satô (alors à la retraite). Puis, en 1968, le premier prix Nobel de littérature à un écrivain asiatique : Yasunari Kawabata. Toujours dans le domaine culturel, en mars 1970, l'exposition universelle d'Osaka, surprend par son organisation et son professionnalisme. C'est aux yeux de Robert Guillain, une démonstration que les Japonais se donnent à eux-mêmes de leur réussite, comme pour se rassurer de ce qui leur arrive. Quelques années plus tard, en 1978, c'est au tour de la France d'accueillir une exposition qui fait beaucoup parler d'elle : « Ma- Espace-Temps au Japon ». Organisée à l'occasion du Festival

[1] Dès 1959, l'économie nippone connaît une montée en puissance rapide de l'ordre de 10% par an. Entre 1955 et 1970, son PNB est multiplié par 8 (passant de 24 à 203 milliards de dollars[1]), sa croissance économique atteint plus de 11,6% par an en moyenne alors que celle de la France atteint seulement + 5,7%.

[2] Ce nombre considérable d'importations tend à constituer progressivement un problème pour l'Occident. Dans le cadre d'une logique et d'un dogme implacable depuis que des échanges commerciaux existent avec des pays étrangers, le Japon exporte beaucoup et importe peu, se limitant aux seuls produits alimentaires vitaux et aux matières premières qui font défaut sur le territoire national. Cette volonté de développement industriel à faible dépendance extérieure, s'explique par l'idée que la seule présence d'un capital étranger peut traduire un recul de la souveraineté, et un début de colonisation.

[3] L'OCDE a succédé à l'Organisation européenne de coopération économique (OECE) qui a existé de 1948 à 1960.

d'Automne, au Musée des arts décoratifs, celle-ci déclenche, selon Marc Rigaudis, un engouement pour tout ce qui est japonais surtout dans la mode, l'architecture et la littérature[1]. Ainsi, le Japon devient *Le troisième grand* (en référence à l'ouvrage de Robert Guillain qui est publié pour la première fois en 1969), ou encore un nouvel *Empire* (pour reprendre le titre du livre de Roland Barthes *L'empire des Signes* sorti en 1970). Un pays qui fait dorénavant partie du reste de « l'espèce humaine » ! Cette dernière remarque renvoie à un article de l'Express d'octobre 1972. Le journaliste rapporte alors la volonté des Japonais à vouloir aider financièrement les pays sous-développés. Ce geste montre selon le journaliste que : « *Pour la première fois de leur histoire, les Japonais veulent se joindre au reste de l'espèce humaine* [2]» Grâce à son économie prospère et sa capacité à rivaliser avec les pays occidentaux dans divers domaines, le Japon prétend alors à une nouvelle considération. Ce statut encourage d'une part les relations diplomatiques et commerciales, et d'autre part redore l'image et les clichés plutôt réducteurs vis à vis de ce pays. Dorénavant le Japon est caractérisé par la vision d'une nation à la fois moderne, puissante, et en même temps « traditionnelle ». Une ambivalence entretenue à la fois par les Japonais[3], mais aussi par les journalistes et écrivains français. Pour ces derniers, le Japon représente un mélange harmonieux de deux univers, temporellement éloignés, qui séduisent d'autant plus qu'ils sont « impénétrables » et mystérieux. A demi-caché, le Japon ne se dévoile toujours pas plus qu'une geisha,… ce qui a le don de séduire et de captiver l'étranger. Cela se traduit en France par une « japomania », à travers divers domaines, à la fois culturels[4] et spirituels[1], soutenue par l'ambition et la passion d'un ministre

---

[1] Marc Rigaudis, *Japon Mépris… Passion (Regards de la France sur le japon de 1945 à 1995),* Lettres Asiatiques, L'Harmattan, 1998, p. 80

[2] *L'Express*, du 2 au 8 octobre 1972, p. 11-69. Repris par Marc Rigaudis, *Japon Mépris… Passion*, *op. cit.,* p. 88

[3] Conscients que cette image, peut leur servir, le gouvernement japonais encourage alors les artisans et les artistes dans leur savoir faire en les récompensant. Incitant même les jeunes à se tourner vers le passé, et redécouvrir la beauté ancestrale des coutumes japonaises (cours d'art floral, instruments de musique traditionnels, cérémonie du thé…). Le Japon tente ainsi de préserver, comme un trésor national, son artisanat qui est alors salué avec succès à l'étranger. En effet, certains artistes parviennent à se faire une place en Occident. Par exemple, le chef d'orchestre Ozawa Seiji, la styliste Mori Hanae, l'artiste Masuo Ikeda qui reçut le grand prix de l'estampe à la biennale de Venise en 1966. Les écrivains Yasunari Kawabata, Yukio Mishima et Kobo Abe dont les œuvres font le tour du monde… et bien sûr des cinéastes comme Akira Kurosawa, Kenji Mizoguchi et bientôt Yasujiro Ozu.

[4] Sans chercher à en faire une énumération exhaustive, il est intéressant de présenter un panorama à titre d'illustration. Tout d'abord, et c'est peut-être ce qui réunit un peu tout le reste, la création de centres consacrés à la culture japonaise. En 1972, l'ouverture de la Fondation du Japon se destine à l'amélioration des échanges culturels internationaux entre les deux pays. Installée à Paris, elle assure le bon fonctionnement et la gestion de la Maison de la Culture du Japon. Elle permet ainsi d'organiser différentes manifestations et expositions, pour promouvoir et faire découvrir des chefs-d'œuvre japonais. Parmi elles, nous pouvons noter la représentation de théâtre japonais (Waseda Sho Gekijo) en 1973, de Bunraku en 1974, de Gagaku en 1976, et celle de Butô par la compagnie Ôno Kazuo en 1980. Ainsi que que la découverte d'artistes comme Munakata Shiko (gravures sur bois), Higashiyama Kaii (peintre), Serizawa Keisuke (teinturier),… La fondation encourage également l'apprentissage de la langue japonaise en organisant en 1973, le Fonds Tanaka qui vise à améliorer les possibilités d'étudier cette langue. Alors que, jusqu'au début des années 60, l'étudier en tant qu'outil de

de la culture, « familier » de l'art et du Japon, André Malraux. Comme nous l'avons déjà mentionné, après sa première visite en 1931 où il prépare son roman *La condition humaine,* puis en 1959 et en 1960 en tant que ministre, André Malraux est devenu un inconditionnel de l'art japonais. Il souhaite alors partager ses impressions et convaincre les sceptiques sur la qualité des œuvres nippones. Pour cela, il organise par exemple en 1963 au Petit Palais, une exposition consacrée à l'art bouddhiste, intitulée *L'Au-delà dans l'art japonais*. Il favorise également les échanges culturels entre les deux pays, et accepte en 1974 d'envoyer *La Joconde* au Japon[2]. Une passion et une attention concrétisées dans l'émission de Jean-Marie Drot consacrée au Japon et diffusée sur la première chaine le 11 avril 1979[3]. C'est donc à travers ces manifestations, ses voyages, ses entretiens mais aussi par le biais de sa plume, notamment les chapitres consacrés au Japon dans son ouvrage *Antimémoires*, qu'André Malraux facilite et participe à sa façon à l'engouement d'un nouveau « japonisme » en France.

Dans le domaine littéraire, les traductions de romans japonais sont de plus en plus répandues. C'est à cette époque que Yukio Mishima voit régulièrement ses œuvres traduites en français (d'après une version anglaise) alors des ouvrages comme *L'éloge de l'ombre* de Tanizaki Junichirô (traduit en 1977) a été publié au Japon en 1933. De même *Le livre du thé* d'Okakura Kakuzo, est traduit en 1980, c'est-à-dire 74 ans après la version anglaise aux Editions Dervy-Livres Paris. Toutefois, si les ouvrages sont nombreux, leurs traductions sont souvent, comme l'explique la traductrice Corinne Atlan, réservées aux plus initiés et aux plus courageux :

> « Dans les traductions des années 70 que je lisais, étudiante, la tendance était à rester le plus proche possible du texte japonais. Il fallait être extrêmement motivé pour lire de la littérature japonaise en français, et cela supposait des références. Les lecteurs ignorants du Japon et de sa culture devaient être pour le moins déconcertés, voire même découragés par la rencontre avec des auteurs qu'on leur présentait - à juste titre - comme les plus accomplis de la littérature japonaise : Abe Kôbô, Tanizaki, Mishima [4]».

---

communication était considéré comme insolite voire « excentrique », les adeptes sont désormais de plus en plus nombreux et de nouvelles écoles ouvrent leurs portes.

[1] Dans ce domaine, la découverte du bouddhisme zen, avec un des précurseurs occidentaux les plus consultés à cette époque, l'autodidacte américain Alan Watts devient incontournable. Ce dernier est alors connu pour son interprétation des philosophies asiatiques : *L'esprit du Zen* (Dangles, 1976) et *Psychothérapie orientale et occidentale* (Fayard, 1974), mais nous aurons l'occasion d'approfondir cette découverte un peu plus tard.

[2] Il en profite pour être du voyage où il est reçu par l'empereur Hiro-Hito pour assister au 5ème anniversaire de la Maison franco-japonaise à Tokyo.

[3] L'émission sera à nouveau programmée le 1 et 8 septembre 1984. Elle fait alors partie de la série de 13 émissions de 52 mn, réalisée de 1974 à 1976, accompagnée de reportages dans des musées et des sites historiques, sur les « promenades imaginaires » d'André Malraux.

[4] Corinne Atlan, « Entre deux mondes : Traduire la littérature japonaise en français », Inventaire/Invention éditions, 2005, http://www.inventaire-invention.com/jet-stream/textes/atlan.htm

Nous pouvons encore mentionner dans le désordre d'autres phénomènes qui viennent compléter et confirmer cet engouement. En restauration, ce sont les premiers restaurants japonais qui ouvrent au début des années 60. En botanique, c'est la découverte du Bonsaï dans les années 1960. De manière plus populaire et concernant toute une jeune génération, juillet 1978 marque le début de l'ère de la japanimation. C'est-à-dire d'une « incursion » généralisée des dessins animés japonais à la télévision dans les programmes jeunesse. La première apparition du robot géant *Goldorak* sur Antenne 2 intervient dans l'émission *Récré A2*. Programmé jusqu'à la fin 1980, le succès fut immédiat et constant[1]. Il est suivi par d'autres séries japonaises destinées, soit à un public plus féminin comme *Candy,* ou à un public plus masculin comme *Capitaine Albator*[2]. Dans un registre plus cinématographique, le succès de fréquentation du documentaire japonais *Tokyo olympiades.* Présenté hors compétition à Cannes en 1965, celui-ci est par la suite diffusé dans quatre salles parisiennes et sept salles en province, en VOD, à partir du 26 juillet et cela pendant 16 semaines. Comptabilisant au total 149 629 entrées au Gaumont Palace en neuf semaines et 109 001 entrées en Province, avec la plus haute fréquentation pour la ville de Lyon (35 079 entrées). Le film se classe ainsi à la 32ème place de l'exploitation de l'année 1965 avec 284 185 entrées.

L'ensemble des exemples cités attestent de cet engouement et d'une authentique curiosité française pour le Japon. Cela permet notamment de reconsidérer le pays et les Japonais eux-mêmes, à travers l'édition de nouveaux ouvrages qui prennent le contre-pied de l'image que certains auteurs avaient esquissée à la fin de la seconde guerre mondiale. Pour illustrer le décalage, citons les exemples de Marc Rigaudis, qui parle d'un revirement de situation dans le cas de Robert Guillain. Alors que celui-ci parlait dans son livre *Le peuple Japonais et la Guerre* (1947), d'un peuple fougueux, orgueilleux, arrogant, irrationnel, souffrant d'un complexe d'infériorité ; il reconnaît ses erreurs dans *Japon Troisième Grand* (Seuil, 1969)[3]. Déclarant alors avoir été trop dur et injuste, il s'extasie dorénavant sur les diverses manifestations du génie japonais. De même Henri Michaud, va dans la réédition de son livre *Un barbare en Asie* se confondre en excuses. Permettant enfin aux éditions Gallimard de le

[1] Il faut toutefois rappeler que le film d'animation (Yûfô robo Gurendaizâ, 1975) est sorti au cinéma le 4 avril 1979 et a eu également un énorme succès, comptabilisant en 8 semaines d'exclusivité pas moins de 159 222 entrées.
[2] *Candy* est diffusé à partir du 18 septembre 1978 dans l'émission *Récré A2* sur Antenne 2. *Capitaine Albator* estdiffusé sur Antenne 2 à partir du 7 janvier 1980 dans l'émission *Récré A2* sous le titre *Albator, le corsaire de l'espace*.
[3] Dans ce même genre d'étude, nous pouvons citer également l'ouvrage de Hubert Brochier, *Le miracle économique japonais* (Calmann-Lévy, 1965) et de Christian Sautter, *Japon, le prix de la puissance* (Seuil, 1973).

rééditer en 1967, c'est-à-dire 34 ans après sa première édition, il renie alors ses impressions et ses propos de 1933 et avoue :

> « Il date, ce livre. De l'époque à la fois engourdie et sous tension de ce continent ; il date. De ma naïveté, de mon ignorance, de mon illusion de démystifier, il date. […] *Mea Culpa*. […] Comme on le voit, ce voyage était mal parti. Je ne vais pas le rattraper. Je ne le pourrais pas. Je le voudrais souvent, mais impossible de rien remettre sur ses épaules. On peut seulement retirer, dégager, couper, faire quelques raccords, vite fourrer quelque chose dans un vide soudain gênant, mais non pas le changer, non pas le réorienter. Ce livre qui ne me convient plus, qui me gêne et me heurte, me fais honte, ne me permet de corriger que des bagatelles le plus souvent.[1]»

Cette préface démontre à quel point les Français n'ont plus les mêmes préjugés sur les Japonais. Les considérant dorénavant davantage comme des « voisins » que comme des « barbares » (pour reprendre les deux termes d'Henri Michaux dans ses ouvrages). A ce titre, c'est sans conteste la publication, en 1970, du livre de Roland Barthes, *L'empire des signes* (Skira, Paris, 1970), qui a un impact considérable chez les japonophiles français et étrangers. Ecrit après trois séjours effectués au Japon, entre 1966 et 1968, Roland Barthes (qui est alors enseignant à l'École pratique des hautes études) participe à renforcer cette image d'un Japon utopique, mythique et intemporel. S'intéressant uniquement à quelques aspects poétiques qui l'ont le plus marqué, il laisse alors libre cours à son inspiration, sa sublimation, sa rêverie…. Ce n'est pas le Japon réel, comme il l'avoue lui-même, mais un Japon qui permet de déconstruire l'essentialisme occidental. Finalement, le livre révèle surtout l'admiration de l'auteur qui se résume à quelques « signes » de la vie japonaise.

En conclusion, le Japon devient, aux yeux des Français, un pays qui rassure tout en intriguant : c'est la première nation, non occidentale, qui réussit à battre les pays industrialisés sur leur propre terrain et devenir une puissance mondiale. Le mystère ne fait que s'épaissir, d'autant plus que cette modernité ne remplace ou n'altère pas les aspects traditionnels du pays. Protégeant sa culture et son artisanat, le Japon est toujours capable d'attiser la curiosité par le dépaysement exotique qu'il est susceptible d'offrir. Cette ambivalence est parfaitement retranscrite dans les ouvrages publiés en France. Que ce soit André Malraux ou Roland Barthes, les auteurs de l'époque sont encore épris par un désir orientaliste qui fausse quelque peu leur jugement et la réalité. Continuant d'alimenter une certaine fascination, l'image du pays est toujours assez peu compréhensible. C'est pourquoi, comme l'écrira plus tard Chris Reyns-Chikuma : « *Ce qui peut frapper aujourd'hui, c'est l'énormité des erreurs. On se*

[1] Henri Michaud, *Un barbare en Asie*, Gallimard, Coll. L'imaginaire, Saint-Armand, 2000, pp. 11-15

demande parfois comment il est possible que des gens si intelligents aient pu dire des choses si fausses ; il serait facile de faire un catalogue d'énormités. [1] » Michel Butor précisera également que « *le Japon est tellement inconnu des Français, ou des écrivains français en général depuis le XVIIIème siècle, que le Japon dont parlent les écrivains français est toujours un pays imaginaire.* [2]» Il usera alors de la métaphore du « miroir magique », dont le principe est d'y projeter, toutes les images que l'on désire. Car à chaque fois les écrivains ont cherché une explication dans le Japon, ou du moins à comprendre et savoir pourquoi ils ne comprenaient pas.

Mais n'est-ce pas justement parce que ce Japon est « factice » et difficile à comprendre, que la France souhaite entretenir et favoriser différents types de relations ? C'est ainsi que les manifestations cinématographiques sont autant d'occasions pour inviter des représentants japonais. Par exemple, pour la soirée d'inauguration de la première grande rétrospective de 1963, le carton d'invitation signale la présence du ministre d'état chargé des affaires culturelles, celle du ministre des affaires étrangères et celle de l'ambassadeur du Japon (Toru Hagiwara)[3]. Ces invitations se traduisent par des échanges cinématographiques. D'un côté, si l'industrie du cinéma japonais connaît une période de crise[4], cela ne l'empêche pas de développer son marché vers l'étranger[5]. De l'autre côté, le Japon accorde une plus grande place aux films étrangers[6]. C'est donc à travers ces échanges, qu'un intérêt et une reconnaissance réciproques grandissent entre la France et le Japon, renforçant les liens et facilitant la sélection des œuvres qui sont toujours à cette époque de véritables porte-paroles d'un cinéma national. Nous allons donc voir comment cette nouvelle économie prospère et comment ces relations diplomatiques encouragent et participent à l'exploitation du cinéma japonais en France.

---

[1] Cité par Chris Reyns-Chikuma, *Images du Japon en France et ailleurs,* L'Harmattan, Paris, 2005, p. 132

[2] « Conférences à l'Université Rikkyo », Tokyo, 1989. Cité par Michel Butor, *Le Japon depuis la France,* Hatier, Paris, 1995, p. 206

[3] Le carton d'invitation est accessible à la Bifi, dans les fonds du Département programmation de la Cinémathèque Française.

[4] La production diminue (de 547 longs métrages en 1960 les studios n'en produisent plus que 345 en 1964), ainsi que l'audience (passant, pour les mêmes dates, de 1 014 millions de spectateurs à 431 millions), et leur chiffre d'affaires (qui perd 8 milliards)[4].

[5] L'exportation de films japonais à l'étranger totalise 4 897 000 dollars en 1965, c'est à dire 24% de mieux qu'en 1964. « Japon les actualités du mois » du délégué Marcel Giuglaris, *Unifrance Film*, Bulletin n°8, mars 1966

[6] Les films étrangers voient ainsi leurs recettes de fréquentation multipliées par trois puis par quatre. Un chiffre qui est en partie le fruit d'une libéralisation de l'importation des films étrangers, depuis que le Japon s'est officiellement affilié à l'OCDE en 1964. Jusqu'à cette date, l'importation était contrôlée et limitée à un certain nombre de films (200 films par an), afin de protéger le marché du cinéma japonais. Le nombre de films se situent dorénavant entre 220 et 270. (Les films américains, se taillant la part du lion, suivis des pays européens).

Une programmation Art et Essai

Depuis que l'association AFCAE obtient une reconnaissance officielle, accompagnée d'un soutien financier, elle va permettre aux salles affiliées de privilégier un certain type de programmation et d'animation. Ces dernières ont alors une mission de découverte, de diffusion et d'éducation, et doivent pour cela respecter un certain cahier des charges. Parmi les directives, l'article 2 du décret du 6 janvier 1971 précise que les films doivent être inédits, possédant une qualité artistique, une recherche dans la création cinématographique, et reflétant la vie d'un pays dont la production est peu diffusée en France[1]. A ce titre les films japonais semblent remplir un certain nombre de ces critères, étant donné le nombre de recommandations de l'AFCAE à leur encontre. En se référant au site de cette association, nous pouvons comptabiliser pas moins de 63 films japonais (sur les 87 films diffusés à cette époque) qui correspondent, à ce jour, aux critères de recommandation. Un chiffre qui représente plus de 72% des films destinés aux cinémas Art et Essai[2]. Si ces recommandations ont pu être précisées après notre période étudiée, ce sont toujours les salles classées Art et Essai qui distribuent le plus de films japonais. Déjà pendant la première période, ces films étaient exploités dans des salles qui la plupart du temps, étaient des lieux de rendez-vous des ciné-clubs. Après 1963 ce sont ces mêmes salles, classées dorénavant Art et Essai, qui programment ces films. Citons *Le studio 28* - que François Truffaut avait désigné comme le plus apte à diffuser des films japonais -, le Studio de l'Etoile (*Kwaidan*, *La condition de l'homme*,…), le Studio Saint-Germain (*Onibaba*, *Le château de l'araignée*,…), le Vendôme (*Harakiri, La femme des sables,*…), le Studio Saint Lazare (*Le château de l'araignée*,…), le Cinéma d'Essai Caumartin (*Chien enragé,*…), la Pagode (*Eros + Massacre, Vivre,*…), le Bonaparte (*Harakiri, ...*), les Ursulines (*Sanjuro*,…), etc.

Les films concernés ont beaucoup déjà été programmés dans des festivals. Sur les 26 cinéastes découverts ou redécouverts dans un des trois festivals européens, 14 ont eu un ou plusieurs de leurs films exploités en salle. De même, comme nous l'avons déjà remarqué avant 1963, l'exploitation des films japonais concerne pour une majorité des films d'auteurs. Dans cette seconde période le phénomène persiste et s'amplifie. En comptabilisant l'ensemble des films japonais distribués, nous totalisons un peu plus de 45 films considérés comme des films d'auteurs sur les 105 films exploités entre 1963 et 1980. Nous pouvons alors attribuer cette programmation au manque manifeste d'un marché solide et bien structuré entre les

[1] Gilbert Grégoire, *Le livre blanc de la distribution des films en France*, *op. cit.*

[2] Ce nombre a été calculé d'après le site http://www.art-et-essai.org/accueil.htm, rubrique « Films recommandés », au cours de l'année 2008.

producteurs japonais, les distributeurs et les exploitants français. Selon un témoignage de Hiroko Govaers (travaillant au sein de la *Japan Film Library Council*), aucun réseau n'existait à cette époque pour le cinéma japonais : « *J'ai vraiment dû faire du porte à porte pour essayer de le faire connaître auprès des programmateurs des salles de cinéma d'art et essai* [1] ». Ce manque de structures efficaces et de relai médiatique sont d'autant plus importants pour faire connaître les films japonais, que les noms des cinéastes et des acteurs sont souvent inconnus. La meilleure promotion reste encore et toujours les festivals. Toutefois, à partir de la fin des années 60, les distributeurs ont tendance à s'émanciper de plus en plus, et ne plus suivre exclusivement une logique festivalière. Ces derniers peuvent par exemple se familiariser avec la programmation à la cinémathèque. Les exploitants commencent ainsi à jouer un rôle de plus en plus important dans la découverte et la reconnaissance du cinéma japonais en France. A plusieurs reprises, ils s'efforcent de programmer des films, soit en rééditant ceux qui font dorénavant partie des « classiques », soit en diffusant des films inédits.

Les années 1978, 1979 et 1980, marquent le début d'un travail de réédition en salle. D'une part en améliorant la traduction des sous-titres et la qualité des copies, et d'autre part en offrant une nouvelle version remontée. Il s'agit de réactualiser la copie d'un film, en réintroduisant des coupes qui ont été à l'époque censurées, afin de respecter une certaine déontologie, ou une stratégie d'exportation vers l'Occident. Ces rééditions concernent essentiellement les films d'auteurs. La seule exception étant *Caresses sous un kimono*, sorti une première fois en 1974, le film est de nouveau sur les écrans en 1980. Les autres films sont : *L'île nue* de Kaneto Shindo, *Jetons les livres et sortons dans la rue*, de Shuji Terayama, *Kwaidan* de Masaki Kobayashi; et surtout ceux qui sont devenus les grands « classiques » d'Akira Kurosawa et de Kenji Mizoguchi. Par exemple, pour ce dernier cinéaste, l'actualité est particulièrement riche au cours de l'année 1978. Du 3 au 10 mars, six films sont présentés au centre Pompidou (*Le fil blanc de la cascade, Orizuru Osen, Oyuki la vierge, Elégie d'Osaka, Le destin de madame Yuki, Oyusama*). Puis, entre le 19 juillet et le 27 septembre, quatre rééditions sont diffusées à Paris et à Lyon (*La vie d'O'Haru femme galante, Les contes de la lune vague après la pluie, Les amants crucifiés, Le Héros sacrilège*). Enfin, à l'occasion du festival d'automne de Paris, trois films inédits sont présentés (*Les sœurs de Gion, La femme dont on parle, Les contes des chrysanthèmes tardifs*).

[1] Propos recueillis par Caroline Maufroid, le 4 février 2006, accessibles sur le site *eigagogo* : http://eigagogo.free.fr/Personnes/Govaers_Hiroko/Govaers_Hiroko_1.htm

Ces initiatives émanent souvent des exploitants de salles eux-mêmes qui se partagent les frais de réédition, pour pouvoir les présenter dans les grandes villes de province. Ainsi, les professionnels du cinéma semblent vouloir extraire le cinéma japonais de son « cocon » parisien, pour le rendre accessible à un plus large public provincial et ainsi redonner un second souffle à ce cinéma. Et ça marche ! Les chiffres sont en effet assez éloquents, le nombre d'entrées étant majoritairement plus important que lors de la première exploitation du film en salle. Par exemple, pour les œuvres d'Akira Kurosawa, excepté *Rashomon* qui ne fait que 19 750 entrées (comparés aux 45 396 de 1952), et *Dersu Uzala* qui est loin des 258 000 entrées de 1976 (plus que 20 915 entrées pour sa réédition de 1979); les autres films connaissent un succès de fréquentation supérieur à leur première édition. Le film *Vivre* dépasse largement les 25 975 entrées de 1966 pour atteindre 283 103 entrées pour sa réédition de 1980. De même *Les sept samouraïs,* réédité dans sa version originale de 3H20 - avec la restitution des scènes d'« amourettes » alors supprimées par la censure japonaise de l'époque - comptabilise 42 859 entrées, loin des 8 171 entrées de 1955. Un décalage que l'on retrouve également systématiquement avec les films de Kenji Mizoguchi. Alors que leur nombre d'entrées n'avait pas été communiqué à la revue *Le Film Français* la première fois, 20 ans plus tard, *Les contes de la lune vague après la pluie* enregistre 57 493 entrées, *L'impératrice Yang-Kwei-Fei,* 23 320 entrées et *L'intendant Sansho* 76 751 entrées. Mais la plus forte progression, revient à *La rue de la honte* qui passe de 8 846 entrées en 1957 à 146 299 entrées en 1980.

Autant de preuve d'un regain d'intérêt pour des cinéastes qui sont depuis longtemps plébiscités par les critiques, et qui sont dorénavant incontournables pour tout expert « ordinaire » désireux de parfaire sa cinéphilie. Comme le témoigne Jean-Louis Cros à l'occasion du festival Mizoguchi :

> « La foule qui se pressait tous les soirs aux portes pour voir des films ni doublés ni sous-titrés (sauf un, en anglais) témoigne qu'il est bien trop tôt pour enterrer l'œuvre de Mizoguchi, ni la reléguer, comme c'est le cas présentement à la déférence officielle des histoires du cinéma [1] »

Les films sont alors exploités pendant 13 semaines et totalisent au total 33 743 entrées. Un mini phénomène de fréquentation, qui est même relaté au journal de TF1, la nuit du 28 septembre 1978. Le journaliste déclare alors que dès les deux premières semaines, deux grandes reprises ont un indice de fréquentation comparable à celui d'un grand classique comme *Le troisième homme* (The Third Man, 1949). Alors que ce dernier réalise un chiffre de

[1] Jean-Louis Cros, « Pour ne pas oublier Mizoguchi Kenji», *La Revue du cinéma*, n°327, avril 1978

fréquentation de 35%, le film d'Akira Kurosawa, *Barberousse* réalise 34%, et celui de Kaneto Shindo *L'île nue*, 37%. Le présentateur, parle alors d'une mode, qu'il tente d'expliquer de manière rationnelle. Pour lui, si ces films font des entrées, c'est parce que les spectateurs n'ont pas vu de « grandes œuvres » japonaises depuis longtemps. Le public découvre alors un cinéma différent, aux actions, dit-il, *« plus lentes, où des visages que nous croyons impassibles recouvrent les passions des héros, comme la poésie du langage et la beauté des images préparent l'explosion de ces passions* [1]».

Autre exemple représentatif de l'importance des exploitants de salles dans la découverte des films japonais, celui de Yasujiro Ozu. Ses œuvres sont en effet révélées dans les salles de cinéma, sans passer par la case « festival ». C'est presque de manière accidentelle, que ses premiers films sont exploités. A commencer par *Chœur de Tokyo,* diffusé en séance privée dans une seule salle en 1965, puis *Fleurs d'équinoxe* exploité en février 1969. Mais sa véritable découverte se fait à partir de 1978, avec quatre films successivement proposés aux spectateurs en à peine deux ans. Les spectateurs sont de plus en plus nombreux au rendez-vous, avec tout d'abord 41 467 tickets vendus en 18 semaines pour le film, *Voyage à Tokyo.* Puis pour *Goût du saké,* le film parvient à se classer à la quarantième place du box-office des meilleures entrées pour la semaine du 19 au 26 décembre 1978. Bénéficiant d'une sortie nationale, le film comptabilise pour sa cinquième semaine d'exploitation, 501 845 entrées. L'année suivante, ce sont 238 465 spectateurs qui se déplacent, en 13 semaines d'exploitation, pour aller voir *Fin d'automne,* programmé dans 4 salles parisiennes. Enfin, *Gosses de Tokyo,* exploité en décembre 1980 dans seulement 2 salles, parvient tout de même à atteindre 174 597 entrées en 3 semaines.

Cette étude démontre surtout que l'exploitation du cinéma japonais en France est relativement inhérente au contexte de l'époque. Désormais admis dans la cour des grands grâce à sa nouvelle puissance économique, le Japon obtient les considérations étrangères qui en découlent. Son cinéma acquiert alors une plus grande place sur la scène internationale. Au niveau de son exploitation en France, cela se traduit par un rôle de plus en plus décisif de la part des exploitants de salles Art et Essai. Ils sont alors à l'origine de rééditions et de programmations de films inédits. Les salles deviennent ainsi progressivement des lieux de diffusions décisifs quant à la découverte et la connaissance du cinéma japonais en France.

[1] Journal TV de TF1, nuit du 28 septembre 1978. Les chiffres sont affichés sur l'écran. Archives INA

En conclusion, à travers cette enquête, nous avons pu observer que l'exploitation du cinéma asiatique en France est intimement liée aux conjonctures économiques et diplomatiques propres à chaque pays. Alors que la Chine se retrouve mise en quarantaine, l'Inde reste fragilisée par des conflits territoriaux. Dans les deux cas, les échanges entre la France et ces pays sont limités, d'autant plus que ces derniers sont encore considérés comme des pays en voie de développement. Leur cinéma ne pouvant être que le reflet de leur faiblesse économique, peu de films sont exploités, malgré un attrait culturel certain, et parfois un intérêt politique concret. A l'inverse les cinémas japonais et hongkongais sont davantage exploités. Economiquement puissants, ils sont également à l'origine d'un intérêt populaire en France dans des domaines artistiques, culturels, religieux…. et sportifs. D'où un certain effort de la part des distributeurs pour financer l'édition de copies d'exploitation, même si de tels frais représentent un risque supplémentaire[1]. Quant à l'exploitation, elle se fait suivant à un réseau de salles conforme à l'origine nationale du film ou/et à son appartenance auteuriste ou générique. Reste que ce recensement n'est pas suffisant pour évaluer et comprendre la réelle réception du cinéma asiatique au niveau de son exploitation. Pour cela nous devons également tenir compte des conditions dans lesquelles les films sortent en salle.

1.4. Les conditions d'exploitations : Enjeux et conséquences d'un travail d'interculturalité

Entre les trois types de manifestations qui participent à la découverte et à l'initiation du cinéma asiatique, les rétrospectives à la cinémathèque arrivent largement en tête quant au nombre de films diffusés. Si, par exemple, nous faisons état de l'ensemble des films japonais présentés, toutes sections confondues dans les trois festivals européens, nous arrivons à 51 films. Quant à la distribution, en additionnant toutes les sorties entre 1963 et 1980, nous arrivons à 105 films. Par contre, sans faire une démarche additionnelle, la seule rétrospective de 1963 à la cinémathèque présente 141 films, et celle de 1971, pas moins de 150. L'exception vient du cinéma hongkongais qui, comme nous l'avons déjà précisé, est presque exclusivement diffusé en salle.

[1] A cette époque, les copies sont soumises à une fiscalité écrasante de 33,33% pour les pellicules de 35mm. Gilbert Grégoire, *Le livre blanc de la distribution des films en France*, *op. cit.*

A cela, il faut tenir compte du nombre de spectateurs et de l'accessibilité de tels événements. Comme pour les festivals, l'audience est relativement restreinte et différente pour chaque film. De plus, en fonction du lieu et du moment de diffusion, il ne bénéficie pas de la même médiatisation. Un film primé au festival de Cannes aura beaucoup plus d'impact en France, qu'un autre film, non primé ou présenté dans une section parallèle, ou encore récompensé à Berlin. De même, un film diffusé à la cinémathèque, à 23h le soir, un jour de semaine dans une petite salle, ne jouira pas d'une audience spectatorielle de très grande envergure. D'autant plus que, dans les années 60, la fréquentation de la cinémathèque reste relativement limitée, puisque 56% des places demeurent inoccupées, malgré la modicité de leur prix (qui est de 2 et 3 francs, alors que les salles d'exclusivités parisiennes atteignent les 9 francs.)

Ainsi, si l'exploitation en salle offre un potentiel bien plus important, ce n'est qu'une notion *quantitative*, qui ne prend pas en compte les conditions d'exploitation de ces films. Nous avons déjà brièvement évoqué le fait que, dans les années 50, l'exploitation des films était limitée à un petit réseau parisien de salles accueillant, principalement des copies en version originale, pour une durée très restreinte, et dont l'accès était régulièrement réservé aux adultes. La situation n'a pour ainsi dire pas, ou peu, évolué. Il existe toujours, et de manière parfois arbitraire, un travail au niveau de la distribution des films, en fonction des publics ciblés et des lieux de diffusions. Un exercice souvent rudimentaire et incompatible avec une bonne réception. Il est donc important de revenir sur la façon dont les films asiatiques sont diffusés en salle, pour mieux cerner la réception et le discours des critiques qui suivront.

Nous analyserons pour cela, les différentes pratiques successives des distributeurs : Qui sont-ils et comment interviennent-ils sur les copies des films ? Que ce soit au niveau de la traduction des titres, que du montage, un travail significatif est réalisé en amont. Nous verrons ensuite quels sont les exploitants de salles et combien sont-ils à programmer ces films ? Combien de semaines les films restent-ils à l'affiche ?... Enfin nous verrons en conclusion, ce que représente le cinéma asiatique en termes de nombre d'entrées. Rappelons tout de suite que ces données sont essentiellement établies à partir de deux revues de cinéma : *L'index de la cinématographie française* et *Le Film français*. De plus, la manière de procéder n'évoluant que très peu depuis les années 50, les conditions d'exploitations sont assez similaires avec les films exploités dans la première partie.

1.4.1. Des distributeurs éphémères

Difficile d'établir un bilan, ou ne serait-ce qu'une liste de l'ensemble des distributeurs qui ont un jour financé la sortie d'un film asiatique en salle. Nous pouvons facilement en recenser plus de 80, en une trentaine d'années, et rares sont ceux qui jouent les prolongations. Parfois en association avec d'autres distributeurs, parfois inconnus, ces derniers participent de manière irrégulière à l'exploitation du cinéma asiatique.

Pour les films indiens deux noms reviennent fréquemment: Films Sans Frontières, qui a tendance à distribuer les films de Satyajit Ray, et Francorex, plus axé sur les productions bollywoodiennes. Toutefois aucun des deux ne peut être réellement associé à un type de production ou à un cinéaste précis. En appliquant le même type d'exercice pour les films japonais, nous pouvons faire ressortir quatre noms de distributeurs. En premier lieu Pathe-Overseas qui est le plus présent sur le marché à la fin des années 50. Puis dans les années 70, Jacques Leitienne qui distribue des films de genre, ainsi que Audifilm qui opte pour les films de science-fiction. Enfin, Pari Films qui participe à la découverte des films de Yasujiro Ozu. Mais c'est pour le cinéma Hongkongais, que les distributeurs sont les plus nombreux et les plus fidèles. Citons, Audifilm, le Comptoir Français du Film (CFF), la Compagnie Parisienne de Films (CPF)[1], Empire Distribution, France-Inter-Cinéma, Impex Films, Intercontinental Films, Jacques Leitienne, Parafrance Films, et enfin le plus important, Sofradis qui est à l'origine de l'exploitation d'environ 70 films. S'ils sont si nombreux, c'est que le marché est assez lucratif, les films demandent peu d'investissements, étant souvent achetés au kilo à la Shaw Brothers avec, comme nous le verrons par la suite, un financement des doublages quelque peu galvaudé.

Ainsi ce référencement nous permet de nous rendre compte que, d'une part les distributeurs français sont nombreux sur le marché. Toutefois le cinéma asiatique étant encore relativement nouveau avec une fréquentation faible et instable, l'entreprise est rarement renouvelée. D'autre part, il n'existe pas de canevas type et les distributeurs peuvent tout aussi bien être associés à un pays, à une époque, à un cinéaste ou à un genre de film. Quant aux logiques internes du marché, nous ne les connaissons pas, ou trop peu. Selon Max Tessier, la diffusion

[1] Ce distributeur fournit également des copies de films hongkongais à plus de 10 pays francophones.

du cinéma japonais fonctionne surtout sur des coups de cœur des distributeurs[1]. Nous pouvons encore rappeler la contribution de la Japan Film Library Council, avec Hiroko Govaers qui est à cette époque la principale entremetteuse entre le Japon et la France. Autre exemple, l'affaire de la société allemande Béta, racontée quelques années plus tard par Jean-Pierre Jackson. Cette dernière eu en effet un rôle déterminant dans l'exploitation des films japonais en Europe : En 1975, le président de la société signe un contrat d'exclusivité de 20 ans pour le cinéma japonais sur toute l'Europe. Un lot de 200 films lui est alors remis, dont ceux d'Akira Kurosawa, de Kenji Mizoguchi et de Yasujiro Ozu[2]. Ainsi l'exploitation du cinéma japonais en France peut dépendre de contrats signés entre un pays européen et le Japon. Cette exclusivité permet à la société allemande de réguler le marché sans faire jouer la concurrence, et cela pendant plusieurs années. Faute de renseignements suffisants pour étayer cette approche, nous ne pouvons relever toutes les négociations et trafics internes à la profession qui ont favorisé, ou au contraire gêné, la circulation des œuvres. Par contre, nous pouvons mesurer le travail effectué par ces distributeurs au niveau du remontage des films qu'ils ont en charge d'exploiter.

1.4.2 Un remontage occidentalisé

Si certains critiques avaient déjà dénoncé ce travail de remontage pendant les années 50, celui-ci est devenu encore plus systématique, ou du moins davantage visible et critiqué, durant cette seconde période. Pour les films d'auteurs, la méthode consiste le plus souvent à supprimer ce qui est jugé « superflu ». En d'autres termes, toute l'attention que le cinéaste porte à certains détails précis ou certaines scènes dépourvues d'action. Un travail qui semble indispensable, voire inévitable, pour être diffusé en France. Certaines scènes sont alors coupées pour rendre les films plus «occidentaux», donc plus courts et plus « dynamiques ». Lors de la présentation de *La condition de l'homme* au festival de Venise, Georges Sadoul avoue que si le film devait être un jour exploité en France, il aurait intérêt à être amputé d'une bonne heure, pour qu'il ait une chance d'atteindre un plus large public. Il va même jusqu'à proposer les scènes « inexploitables » : « *Tout ce qui touche à un vol de farine, et aux rapports de Kaji avec le jeune Chinois Chen a été, pour le public européen, trop développé et*

[1] Max Tessier dans l'interview qu'il m'a accordée le 1er avril 2004.
[2] « Créer la curiosité », *HK Orient Extrême Cinéma*, n°5, décembre 1997, p. 66-67

ralentit inutilement l'action[1].» Des coupes qui ont des airs de censure ! C'est pourquoi, un cinéaste comme Akira Kurosawa, défend le droit de pouvoir contrôler son film *Dersu Uzala* jusqu'au bout, même s'il s'agit d'une copie conçue pour l'exportation. Cette protestation intervient suite à l'amputation de 15 à 20 minutes dans la copie destinée à la France et à l'Italie. Autre exemple, celui de *L'idiot,* sorti en salle en 1973 dans une version réduite à 2h46, à la place des 4h40 initiales.

Nous retrouvons le même phénomène de « remontage » avec les films de genre, fraîchement sortis des usines cinématographiques. C'est ainsi que de manière très spécifique, les films de science-fiction japonais sont souvent exploités dans des versions américanisées, en suivant, comme nous l'avons déjà vu, la logique du premier *Godzilla* de 1957[2]. Par exemple, le film *King Kong contre Godzilla*, fait les frais de cette mixture culturelle, où des scènes sont tournées avec des acteurs américains et auxquelles on ajoute des séquences réalistes, filmées sur le mode des actualités télévisées. Comme l'explique Frédéric Rochefort-Allie, ce travail manque de rigueur :

> « Mais là où un effort de montage avait été fait pour le premier film, où Raymond Burr était censé participer à l'action (du moins se trouver dans les mêmes lieux que les acteurs du film japonais), les distributeurs américains de *King Kong contre Godzilla* l'ont joué à l'économie, insérant à la va-vite des scènes tournées dans des décors à trois sous, avec des acteurs à cinq dollars, et des dialogues totalement pataphysiques.[3]»

Même principe d'autocensure avec les productions hongkongaises. Conscients du potentiel et séduits par le profit, des distributeurs comme René Château n'hésitent pas à dénaturer les films pour les rendre plus « commerciaux ». Le remontage devient alors *la* gageure des films de karaté. L'un des premiers impératifs étant de réduire la durée des films à 1h30. Une exigence nécessaire pour pouvoir passer deux films dans le même programme. Ce processus, qui implique de supprimer en moyenne 30 minutes de la copie originale, cible le plus souvent les passages jugés « superflus ». Stéphane Lacombe révèle, par exemple, toutes les séquences disparues dans les films avec Bruce Lee[4] : Parfois raisonnées et efficaces, ces coupures permettent de réduire des erreurs de montage trop grossières, comme celles des plans de raccord sur le « faux Bruce Lee » dans *Le jeu de la mort*. Elles permettent également d'éviter quelques anachronismes flagrants, comme la scène où des figurants habillés dans le style des années 70, tournent dans le film *La fureur de vaincre* qui est censé se dérouler au début du

[1] « A la fois opprimé et oppresseur », *Les Lettres Françaises*, n°840, p. 6
[2] Pour cela se reporter à la page 101.
[3] Frédéric Rochefort-Allie, « Godzilla King of the Monsters (1956) », http://ofcs.rottentomatoes.com/click/movie-1008466/reviews_viewer.php?rid=1431725
[4] Julien Carbon, *HK Orient extrême cinéma*, juin 1998, n°7, p. 54-55

siècle. Mais le plus souvent ces coupures se révèlent irréfléchies, inappropriées, et parfois incompréhensibles voire fatales. L'opération consiste en priorité à faire abstraction des passages trop violents (la scène où Cheng s'acharne, tel un possédé, sur le cadavre de « Big Boss » dans le film du même nom), trop « mélos », ou encore trop attachés à la présence du sexe « faible ». Viennent ensuite les séquences comportant trop de dialogues, ou encore jugées trop « cérébrales », comme les trois philosophies martiales exposées par le maître de Bruce Lee au début du cours d'*Opération Dragon*. Préférant ainsi privilégier les scènes d'action, au détriment de la trame scénaristique et de la personnalité des héros, ces coupures ont pour effet de déformer la perception des spectateurs et ne permettent pas de découvrir un autre aspect plus « humain », et « intello » du petit dragon.

A l'inverse René Vienet se sert de certains films pour insérer des plans qui font directement référence au courant situationniste. Par exemple pour le film *Les filles de Kamaré*, il se permet plusieurs inserts symboliques, comme le livre de Simon Leys « Révo.cul. dans la Chine pop. », des extraits de l'article de Roland Barthes sur la Chine (publié dans *Le monde* du 24 mai 1974), des références à des livres comme *Les habits neufs de Mao*…, et ainsi de suite.

Les exemples sont donc nombreux, pas toujours visibles, sans pour autant dénaturer systématiquement le film original. Les conséquences sur la compréhension peuvent être très déstabilisantes, puisque la vraie nature du film reste improbable et inaccessible. L'exemple le plus connu est celui du film d'Akira Kurosawa, *Les sept samouraïs*. Décrié et boudé en 1955 pour son aspect « western exotique», le film ressort en salle en 1980 dans sa version intégrale de 3 h 20. Dorénavant les séquences psychologiques et sociales de l'œuvre sont réintégrées, notamment celles qui approfondissent le caractère des personnages. Par conséquent, des critiques comme Barthélémy Amengual font leur mea-culpa et reviennent sur leur propre réaction :

> « J'avais toujours perçu ce film comme une œuvre mineure (relativement à son auteur), extérieure, toute de surface, une sorte de western nippon, et l'impression foncière restait celle d'un film qui galopait avec un prodigieux dynamisme dans un univers jusqu'à lui insoupçonné. Il faut reconsidérer tout cela. […] le film ne s'affaire pas seulement à courir et bondir ainsi que le souvenir nous le laissait croire ; il prend son temps, détaille, digresse, analyse, dissèque, suggère, chante […] Il tire même, j'oserais dire, plus du côté d'Ozu que de Mizoguchi.[1] »

[1] Propos émis suite à la diffusion du film à la télévision sur Antenne 2 en 1985. « Les Sept samouraïs revisités », *Positif*, n°296, octobre 1985, p. 60

1.4.3. Des titres avisés

Le titre est le premier élément du film à interpeller le spectateur. C'est pourquoi il existe un véritable travail de traduction, plus ou moins judicieux. Le titre doit être capable à la fois de garder une certaine fidélité par rapport à l'original, tout en étant capable de s'imposer au spectateur, en restant simple, évocateur et dans la mesure du possible, exotique. Ce concept est d'autant plus vrai dans les films asiatiques, que le star-system ne peut pas être un atout promotionnel, étant donné que seuls les grands initiés connaissent quelques noms de réalisateurs et d'acteurs. Seule exception, le nom de Bruce Lee, qui comme nous allons le voir, sera largement exploité dans les titres de films hongkongais.

Alors qu'au Japon les titres des films sont souvent très imagés, s'inspirant notamment de la poésie et de son pouvoir d'évocation, les distributeurs recherchent plutôt une traduction moins symbolique, moins romantique, beaucoup plus simplifiée, voire « occidentalisée ». L'objectif est alors de trouver un titre percutant et accrocheur, en rapport avec le sujet du film. Par exemple, le film de Yasujiro Ozu, *Samma no Aji*, littéralement « Le goût du poisson d'automne » devient *Le Goût du saké*, pour des raisons, semble-t-il, d'élégance littéraire. Tout comme le film de Shohei Imamura, d'abord intitulé *Cochons et cuirassé,* il se transforme en *Filles et Gangsters*...certainement plus vendeur. Quant au film de Kon Ichikawa *Ototo* (1960), littéralement « Le frère », il est traduit par un titre plus attrayant, mêlant poésie et frivolité : *Tendre et folle adolescence*.
Il est ainsi assez fréquent de réajuster les titres selon des critères de stratégies commerciales, en trouvant par exemple, un titre aguichant, parfois en lointain rapport avec le sujet du film. A la fin des années 60, les titres deviennent en effet beaucoup plus évocateurs. C'est la première vague d'une épidémie, celle des éroductions nipponnes. Si certains titres ont une traduction plus ou moins fidèle (*Eros + Massacre*, *Premier amour, version infernale)*, d'autres veulent surtout évoquer les aspects érotiques du film. Par exemple, *La chatte japonaise* a pour titre original *Chijin No Ai,* que l'on peut traduire par « Connaissance de l'amour ». Quant aux *Filles de Kamaré,* nous pouvons supposer que le titre fait référence à la chanson paillarde *Les filles de Camaret.* Le film est également connu sous des titres encore plus évocateurs : *Le Pensionnat des jeunes filles perverses* ou *Une petite culotte pour l'été.* Ce travail de retitrage a pour but avant tout de cibler et d'attirer une certaine clientèle, faussant en même temps le

jugement premier du spectateur. Un constat dénoncé par Max Tessier à l'occasion de la sortie du film *L'empire de la passion* :

> « Des titres sont préfabriqués dans un souci commercial évident, mais certains peuvent se révéler trompeurs, comme *L'empire de la passion* choisi par le distributeur simplement pour faire le lien avec le précédent film d'Oshima, *L'empire des sens* ; mais ce choix se révèlera totalement inapproprié, le second film n'ayant rien de commun avec le précédent[1]. »

L'érotisme n'est pas le seul aspect porteur pour un titre ; d'autres critères peuvent être mis à l'honneur, notamment celui de l'exotisme. Selon François Ramasse, le film d'Akira Kurosawa *La légende du grand judo*, encore inédit en salle, mais déjà présenté au moins huit fois à la cinémathèque dans une version originale[2], a lui aussi subi un contresens pour des besoins commerciaux :

> « Selon une habitude qu'on finit par se lasser de critiquer, le titre français, en ne respectant pas l'original, commet un total contresens qui ne peut manquer de fourvoyer un certain nombre de spectateurs. Mettre l'emphase sur le judo, c'est en effet marquer le film au sceau d'un spectaculaire exotique totalement étranger à son esprit comme à ses images […] Plus simple, plus prosaïque, le titre japonais emprunte le nom […] de son héros : Sugata Sanshiro. [3]»

Autre exemple, le film *Entre le ciel et l'enfer* est d'abord exploité sous le titre, « Anatomie d'un enlèvement », pour évoquer les films noirs américains très en vogue à cette époque. Ainsi, il arrive que les titres évoluent au cours du temps, selon les intérêts des producteurs ou des distributeurs, les contextes cinématographiques et sociaux du moment. Un phénomène très symptomatique dans le cas du cinéma asiatique, où il est assez fréquent de trouver deux ou trois titres par film. Tadao Sato, dans son livre consacré au cinéma japonais, a dû rajouter un index pour répertorier les films connus sous différents titres. Pour donner un seul exemple, le film d'Akira Kurosawa, *Vivre dans la peur,* s'appelle également *Si les oiseaux savaient* ou encore *Journal d'un être humain.* C'est pourquoi, les critiques se sentent souvent perdus, tout comme peuvent l'être, à plus grande échelle, les spectateurs. Comment en effet s'y retrouver lorsque l'on sait qu'en 1957, on peut aller voir en salle *Les bateaux de l'enfer* et sept ans plus tard, à l'occasion d'une rétrospective à la cinémathèque, revoir le même film intitulé cette fois *Les pêcheurs de crabes*… Le rapprochement n'est pas forcément évident. Ce dernier exemple, a l'avantage de démontrer une certaine démarche de la part des distributeurs, qui consiste à trouver des titres en fonction de l'image du Japon en France à un moment donné. Ils

[1] Celui-ci a pour titre japonais *Ai no Borei,* qui se traduit littéralement par *«* Fantôme d'amour ». Max Tessier, *«* L'empire de la passion », *Ecran,* n°75, décembre 1978, p. 61-64

[2] Présenté pour la première fois en 1956 lors d'un hommage au cinéaste, puis en 1963 pour la première rétrospective du cinéma japonais, le film est régulièrement programmé de 1965 à 1971.

[3] « Sur deux films inédits d'Akira Kurosawa», *Positif*, n°225, décembre 1979, p. 36

privilégient trois grands thèmes de prédilections : l'érotisme, la mort (vengeance, combat) et l'exotisme. La transition entre *Les bateaux de l'enfer* et *Les Pécheurs de crabes*, atteste à l'évidence d'un changement notoire. Dans un premier temps, les distributeurs cherchent un titre qui exprime davantage le caractère sauvage, fanatique, obstiné et violent, qui semble dans ce cas correspondre à l'idée que se font les Occidentaux du peuple japonais, suite aux évènements de la seconde guerre mondiale. Dans un deuxième temps, le titre devient moins agressif, moins tape-à-l'œil, pour s'orienter vers une certaine sérénité. Ainsi, les distributeurs troquent des bateaux de l'enfer contre de simples pêcheurs de crabes, beaucoup plus anodins !….

Mais les titres les plus explicitement révélateurs d'un détournement à des fins commerciales, sont sans conteste les films hongkongais. Suite à leur succès de fréquentation, les producteurs hongkongais se transforment en hommes d'affaires redoutables et décident de privilégier le rendement et l'efficacité sur tout le reste. Conscients que cette vague du Kung-fu peut être très éphémère, leur objectif est donc de pouvoir fournir le maximum de produits dans un cours laps de temps. Des accords sont alors conclus très rapidement avec des producteurs et des distributeurs du monde entier, en vue de réaliser et de distribuer de plus en plus de films de karaté. Dans cette course poursuite, les films vont être distribués en France sans discernement et sans contrôle. Selon cette logique, les titres font presque tous allusion aux arts martiaux, que ce soit le Kung-fu, le karaté, la boxe, le judo, le kendo…. Un rapprochement très efficace et parlant pour les spectateurs de l'époque. Ainsi à propos de l'affiche du film *Goyokin, la terreur des Sabai,* sorti en 1974 dans le circuit commercial des films de « série B », Christian Bosseno écrit :

> « Une publicité navrante et mensongère présente ce très beau film d'aventures comme un produit ordinaire du cinéma karaté (ou plutôt « Kung-fu » comme Daniel Sauvaget nous a appris qu'il fallait dire) : on voit en effet sur l'affiche les deux protagonistes principaux qui s'affrontent, mais les sabres ont d'un trait de gomme commercial disparu pour être remplacés par des mains tendues prêtes à l'assaut. Ne vous y trompez surtout pas, *Goyokin, la terreur des Sabaï*, trahi par la publicité, est un authentique film samouraï et les assauts se livrent au sabre. [1]»

Avec le tsunami Bruce Lee, la mode passe à une utilisation régulière de dérivés du nom de la star : le *Fake-Bruce-Lee-Flick*, c'est-à-dire les clones de Bruce Lee. Ce nom est alors vendu à toutes les sauces : « *C'est sans doute la première fois depuis Bartolomeo Pagano*[2] *(1878 – 1947) s'identifiant à Maciste, qu'un genre et ses mythologies s'identifient à ce point à un*

[1] Christian Bosseno, « Goyokin ou La Terreur des sabai », *La Revue du cinéma*, n°284, mai 1974, p. 123
[2] Acteur italien célèbre pour avoir créé le rôle de Maciste

acteur[1] ». Se servant du triomphe spectatoriel du « petit dragon » et pour pallier sa disparition, les producteurs vont, dans un premier temps, chercher à faire des films sur sa vie, comme par exemple *Il était une fois Bruce Lee*. Mais très vite ils vont aller chiner des acteurs qui pourraient prendre sa relève en l'imitant. Des sosies, plus ou moins fidèles et d'une ressemblance très approximative envahissent les écrans, saturant le marché de Bruce Le, Bruce Lai, Bruce Leung,… Une ribambelle de nouveaux « dragons », venant de toute l'Asie qui ont pour objectif d'optimiser au maximum la réussite commerciale du vrai Bruce Lee, en déployant tout un arsenal susceptible de duper le public. Même prénom, même coiffure, même gestuelle, même « cri », même dialogue,… même titre.

Selon le magazine *HK Orient Extrême Cinéma,* il existerait plus de 200 films sur une période de six ans qui comptent le nom de Bruce Lee[2]. Pour notre part, nous en avons comptabilisé 28, sortis en France et dont le titre comporte le nom de l'acteur avec sa véritable orthographe (Bruce Lee). Pour donner un aperçu, citons : *Bruce Lee contre Superman* (1975), *Bruce Lee crie vengeance* (1976), *Bruce Lee le géant du Kung Fu* (1976) avec l'acteur Bruce Li, *Bruce Lee défie Las Vegas* (1976) avec Bruce K.L. Lea. D'autres pays limitrophes s'emparent également du phénomène et réalisent : *Bruce Le défie la mort* (1977) une production indonésienne, *Il était une fois Bruce Lee* (1974), un film philippin. Toujours pour rentabiliser ce patronyme, d'autres stratégies sont encore exploitées : Par exemple, pour *Le trésor de Bruce Lee,* on superpose sur l'affiche les noms des deux acteurs, Bruce Le et Chang Lee. Pour *Bruce Lee défie Las Vegas* l'affiche n'hésite pas à reprendre une photo du vrai Bruce Lee. L'utilisation du nom de Bruce Lee devient donc, entre 1975 et 1977, une véritable « poule aux œufs d'or ». Le simple fait de citer le nom, même approximatif, augmente considérablement le nombre d'entrées d'une exploitation moyenne des films de Kung-fu. Après le succès de *La fureur du dragon*, ce sont environ trente mille personnes qui se déplacent les deux années suivantes pour les films : *Bruce Lee* (30 255 entrées), *Yang Sze, la terreur de Bruce Lee* (28 889 entrées), *Bruce Lee contre Superman* (30 589 entrées), *On m'appelait Bruce Lee* (33 505 entrées), et deux fois plus pour *Good bye Bruce Lee* (63 377 entrées). A cette époque, trois exceptions seulement peuvent être répertoriées : *La sœur de Bruce Lee* (13 619 entrées), *Les arts martiaux de Bruce Lee* (18 792 entrées) et *La légende de Bruce Lee* (12 401 entrées). Par la suite, à partir de 1977, le phénomène s'essouffle et avec lui la fréquentation qui ne tourne plus qu'entre 10 et 15 mille entrées par film.

[1] J.M. Sabatier*, Revue du cinéma*, n°302, janvier 1976, p. 82
[2] Julien Carbon*, HK Orient Extrême Cinéma,* n°7, juin 1998, p. 93

De manière moins flagrante, mais tout aussi lucrative, nous retrouvons cette exploitation abusive d'un patronyme avec le personnage de Chen : *Chen la fureur du Kung-fu*, *Karaté à mort pour Chen*, *Chen se déchaîne*, *Le dernier combat de Chen*… ou encore celui de Wang Yu : *Wang Yu n'a pas de pitié pour les canards boiteux, Wang Yu et miss karaté se déchaînent, Wang Yu frappe encore, Wang Yu l'invincible, Le bras vengeur de Wang Yu, Le bras armé de Wang Yu contre la guillotine volante, La revanche de Wang Yu, La rage de vaincre de Wang Yu, Wang Yu défie le maître du Karaté, Wang Yu la terreur de la Chine, Wang Yu fait rougir le fleuve jaune…* Là encore la référence récurrente à un nom permet, dans un premier temps, d'orienter le choix du spectateur jusqu'à ce que celui-ci s'en lasse.

Autre stratégie, si les distributeurs n'abusent pas du nom d'un acteur ou d'un personnage, ils optent pour le rapprochement avec une faune animale. Excepté quelques aigles ou lamas, ce sont le plus souvent les légendaires dragons et les féroces tigres qui sont à l'honneur. Tous d'origine chinoise : *L'implacable dragon chinois, Le tigre de Hong Kong, Le jeune tigre de Kowloon, Bruce Lee et le tigre de Mandchourie*, *Les dragons de Shanghai, Le dragon de Shaolin,* … Ils peuvent se décliner sous diverses couleurs : *Hong-Kong appelle Dragon noir, Les sept secrets du dragon d'or*, *Dragon rouge contre dragon noir*, *Dragon blanc contre dragon noir*… . Ils sont seuls ou plusieurs : *Le combat des sept tigres, Les quatre dragons de Shaolin, Les sept dragons du Kung-fu,...* Le plus souvent ce sont bien évidemment des hommes, mais il arrive que des femmes trouvent leur place : *Karatigresse aux mains d'acier, La tigresse du Kung-fu,*… Mettant en scène des histoires de vengeance qui se règlent en famille : *La Filleule du dragon noir, Le fils du dragon jaune*, … Quant aux autres caractéristiques, nous pouvons les résumer en ces termes : Armés (*Le tigre sort ses griffes),* aux multiples facultés (*Le tigre volant*), ils se déchaînent (*Le tigre se déchaîne)*, furieux (*La fureur du tigre*), rageur (*La rage du tigre*), indomptables (*L'indomptable dragon*), ils deviennent invincibles (*Chen le tigre invincible, L'invincible Tigresse du karaté*), dévoilant leur courroux (*La colère du dragon),* … pour enfin triompher (*Le triomphe du dragon*)… et si ce n'est pas le cas, ils reviendront (*Le retour du tigre),* pour prendre leur revanche *(La revanche du dragon noir),* ressuscitant *(La résurrection du dragon*) pour un dernier combat (*Le dernier combat du dragon*) !

Lorsque les héros ne sont pas comparés à des animaux, ils sont alors représentés par leurs mains, leurs poings ou leurs doigts : Souvent mortels (*Les cinq doigts de la mort*, *Les doigts d'acier qui tuen*t, *Le poing mortel du Dragon)* en acier (*Les cinq doigts d'acier*, *Le karatéka aux poings d'acier, Main d'acier*), en fer (*La belle aux mains de fer*), en bronze (*La main de bronze de Hong Kong)*, ou de couleur noire (*Shang Chang contre la main noire*, *La main*

noire de Shantung, *La main noire défie le dragon rouge*). Des membres qui sont bien évidemment fatals (*Le poing fatal de Bruce)*, violents (*La main gauche de la violence*), ou encore animés par un esprit de vengeance (*Le poing de la vengeance*, *Le point vengeur de Bruce*).

Reste encore tout un inventaire de titres très évocateurs et risibles. La liste serait évidemment très longue, mais nous ne résistons pas à l'envie d'en citer quelques-uns tant l'imagination peut paraître déroutante :

> *La dialectique peut-elle casser des briques ?*
> *Pour une poignée de Soja*
> *Au Karaté t'as Karataké*
> *Miss karaté, jeux de mains, jeux de chinois*
> *Ca branle dans les bambous*
> *Soja, bambou et karaté*
> *Nous y'en a riz le bol*
> *On n'attrape pas un petit dragon en lui mettant du sel sur la queue*
> *Autant en emporte mon nunchaku*
> *Crie qui tue*

A ce rythme il est difficile de discréditer les auteurs de ces titres, tant la richesse inventive et l'inspiration dans le grotesque frisent l'ingéniosité ! En allant encore plus loin, les exploitants profitent du système de « deuxième exploitation » pour modifier le titre d'un film au fil des semaines, en jonglant avec les mêmes termes évocateurs : « bambou », « soja », « karaté », « mort », « fureur », « dragon », « rage », « tigre », « main »,… Ainsi, ce travail de titrage pour les films hongkongais permet d'identifier de manière caricaturale les films de karaté, en évoquant l'Orient et les combats. Loin de faire une traduction fidèle ou justifiée du titre hongkongais ou même anglais, les exploitants n'hésitent pas à tourner en ridicule ces productions en utilisant des titres détournés et accrocheurs.

En conclusion, si le titre n'apparaît pas comme le facteur principal décisionnel qui influence un spectateur dans le choix de son film (arrivant après le genre, l'histoire et les acteurs), il est cependant considéré comme une véritable arme pour l'exploitation. On assiste alors à une authentique escalade de l'escroquerie des titres pour les besoins d'une exploitation toujours plus juteuse. Entretenant ainsi une confusion entre les genres, les films, les personnages, … Ainsi, les titres des films asiatiques illustrent parfaitement une certaine désinvolture de la part des distributeurs, surtout dans le cas du cinéma hongkongais.

1.4.4. Des sous-titrages et doublages francisés

Les sous-titrages et doublages, sont souvent extrêmement laborieux. Loin d'être maîtrisés, ils sont particulièrement inégaux selon les productions. Nous allons donc voir comment s'opère ce travail de traduction et quelles peuvent en être les conséquences sur la réception.

Jusqu'au milieu des années 80, les Japonais ne prévoyaient pas de Versions Internationales pour leurs films. Si certaines copies connaissaient une version sous-titrée en anglais, c'est parce que les Majors japonaises possédaient des salles sur la côte ouest des Etats-Unis, là où était réunie la plus importante communauté nippone. C'est à partir de cette version anglaise, que la plupart des films sont par la suite traduits en français. La compétence et le travail du traducteur n'étant pas pris en compte, les distributeurs se contentent pour la plupart de reprendre cette version anglaise, même si au final le dialogue est très inégal, approximatif, voire indéchiffrable et à la limite du ridicule. Hiroko Govaers, parle d'« adaptations à la française », c'est-à-dire des re-sous-titrages condensés à partir du modèle anglais[1]. C'est pourquoi cette double transcription, qui passe du japonais à l'anglais, et enfin au français, n'est pas d'une fidélité rigoureuse au niveau du dialogue original. A cela il faut encore mentionner le fait que la traduction est souvent réalisée en fonction de la compréhension, des impressions et de l'interprétation des traducteurs. Hiroko Govaers témoigne à quel point ce travail était négligé et révélateur d'un manque de considération, même en 1980 :

> « Lors de la première présentation de *Kagemusha* d'Akira Kurosawa à Cannes, les sous titres avaient été réalisés par un traducteur littéraire qui n'avait rien à voir avec le cinéma, spécialiste de la poésie médiévale, mélange de vieux français, d'argot. La Fox, qui sortait le film après la réaction à Cannes où le public s'était écroulé de rire en lisant les sous-titres de ce film pourtant sérieux, a décidé de ne pas sortir cette version du film, et de refaire le sous-titrage, dans un français plus accessible. [2]»

Pour cette raison et même si désormais le cas est de plus en plus rare, certains films sont encore exploités sans aucun sous-titre. Nous avons déjà fait brièvement mention de cette particularité dans la première période, les films asiatiques étant en très grande majorité diffusés dans leur version originale. Dans la seconde période, les versions doublées et sous-titrées sont bien plus nombreuses. Sans que cela soit systématique, plusieurs copies traduites sont accessibles. Le spectateur a alors le choix, selon le cinéma où il se rend, de voir le film

[1] Caroline Maufroid, *Histoire du cinéma japonais en France (1951-2001)*, mémoire de maîtrise d'histoire contemporaine dirigé par Jean Martin (Sorbonne), http://mapage.noos.fr/cinema-japonais/m3.3f.htm#_ftnref1
[2] *ibid.*

en français ou en VO. C'est le cas d'*Harakiri*, d'abord exploité avec trois copies en VO, il sort deux mois plus tard dans une version doublée. De même pour *Onibaba*, qui existe en deux versions (certainement parce que Kaneto Shindo a remporté un certain succès de popularité suite à son film, *L'île nue*). Toutefois, des films comme *La forteresse cachée, Le château de l'araignée* et *Vivre* d'Akira Kurosawa, ainsi que certains films issus de la Nouvelle Vague japonaise (*Eros + Massacre, La femme des sables, Le petit garçon*, *Nuit et brouillard au Japon, …*), continuent à être exploités dans une version originale.
Si certains critiques revendiquent, comme nous l'avons vu dans la première période, le plaisir que peut procurer ces images à l'état brut, sans être maladroitement doublées ou sous-titrées, la plupart des spectateurs préfèrent comprendre le sens, même sommairement, des paroles. C'est pourquoi, la VO est souvent un ennemi redoutable pour la fréquentation, et peut parfois expliquer le timide nombre d'entrées enregistré pour un film. A l'inverse, l'effort financier d'une version doublée est plus souvent couronné de succès. C'est ainsi que *Onibaba*, un film de Kaneto Shindo très décrié par les critiques, accueille 121 638 visiteurs et se place à la 49ème place de l'année 1966 ; alors que la même année le film d'Akira Kurosawa, *Le château de l'araignée*, est uniquement exploité en VO, et n'en réalise que 9 275. Néanmoins, il arrive que certains films en VO parviennent à atteindre des records de fréquentation. C'est le cas du film *Harakiri* qui parvient à comptabiliser 72 701 entrées en six semaines d'exploitation dans trois salles, alors que celui-ci est exclusivement diffusé en VO[1]. De même le manque de sous-titres n'a pas empêché la cinémathèque de remplir ses salles lors des rétrospectives, ni le Centre Pompidou de remporter un vif succès quand il diffuse, en 1978, les six films inédits de Kenji Mizoguchi en VO.

Si ces films d'auteurs peuvent faire des entrées sans qu'un travail de traduction soit obligatoirement nécessaire, ce n'est pas le cas pour les films de genre. Ces derniers s'adressent à une majorité de spectateurs, moins avertie et plus « populaire ». Les films sont donc systématiquement sous-titrés, voire doublés. Comme nous l'avons déjà précisé, dès les années 50, les films de science-fiction et les films aux sujets sulfureux, interdits aux moins de 18 ans, nécessitent des copies en version doublée (c'est à dire VOD). Si cela a l'avantage de permettre une plus grande accessibilité au niveau de la compréhension, il est souvent déplaisant pour les critiques d'avoir à subir des versions maladroitement doublées. Lorsqu'un film comme *Zatôichi et le samouraï aveugle* sort sur les écrans, ce n'est ni la simplicité du

[1] Par la suite le film sera exploité avec une copie en VOD.

scénario, ni le manque de maîtrise du réalisateur Kazuo Ikehiro qui paraissent le plus regrettable, mais bien la vulgarité et la médiocrité de la postsynchronisation française. [1] Ce qui n'empêche pas les distributeurs de jouer les apprentis sorciers et de traduire grossièrement les films. Seul exception, *Le combat des sept tigres*, car il est destiné, selon Yves Alion, à « *un public probablement plus puriste, qui n'a pas de temps à perdre avec les rebondissements asthmatiques d'un film pseudo-policier. Ce qu'il lui faut c'est du Kung-fu, et du bon.* […][2] » A la limite du documentaire, le film a toutefois payé de cette absence d'interprétation, puisque la salle est restée désespérément vide. Encore une fois, cela met en avant l'intérêt de traduire les films de genre, pour que ces derniers connaissent une certaine fréquentation.

Quand ces derniers ne sont pas directement en VO, ils sont alors distribués dans une version sous-titrée en français (VOSTF). Les films hongkongais sont alors les plus représentatifs, faisant systématiquement l'objet d'un sous-titrage, plus ou moins fidèle. Les copies de films étant livrées en mandarin (ou cantonais), ou dans le meilleur des cas sous-titrées en anglais, les comédiens de doublage sont pratiquement obligés d'inventer les dialogues et de reconstituer l'histoire, tant la langue originale et la version anglaise sont incompréhensibles. Vincent Ostria, raconte que ces derniers, non sinologues, utilisent une technique traditionnelle, qui consiste à détecter les labiales et écrire directement les dialogues sur les bandes perforées, sans même prendre le temps de revoir et contrôler cette bande[3]. Un travail bâclé, négligé, improvisé avec les moyens du bord, et dont le résultat ne peut qu'alourdir, rendre ennuyeux, voire incompréhensible, la réalisation et la perception du film. La liberté prise par les distributeurs pour « franciser » et « populariser » les films de karaté en devient ridicule. A en juger certains critiques, il est parfois préférable, dans son propre intérêt, qu'un film reste vierge de sous-titres plutôt que d'être traduit de façon risible ou trop littéraire. Pour citer un exemple, un film de Jackie Chan, *La Hyène intrépide,* diffusé en 1980, est sans doute, selon Yves Alion, *le* film qui passera à la postérité pour avoir proposé les sous-titres les plus ridicules de l'année :

> « En effet, non seulement les sous-titres défilent ici à une vitesse telle qu'il est impossible de tout lire mais de plus il est difficile de repérer rapidement ce qui appartient à la traduction en vietnamien et ce qui s'apparente à du français. […] On a du mal à voir quel sens se cache derrière "Il y a toujours quelque chose maligne". Et tout est de cet acabit ! [4]»

[1] « Le samouraï aveugle», *Ecran*, n°63, novembre 1977, p. 71
[2] Yves Alion, *La revue du cinéma, Saison cinématographique 80*, HS XXIV, p. 95
[3] « Spécial Made in Hong-Kong », *Cahiers du cinéma*, n°360-361, septembre 1984, p. 115
[4] *La revue du cinéma, saison cinématographique 80*, HS XXIV, p. 209

L'exercice de traduction est encore plus faussé lorsque celui-ci fait l'objet d'un détournement. Nous avons déjà précisé qu'à cette époque il existe une organisation révolutionnaire en France, baptisée *L'Internationale situationniste*. Ce petit groupe de théoriciens ultragauches intervient dans la traduction de films hongkongais, n'hésitant pas à faire plusieurs allusions marxistes au gré des films :

> « Ne disposant pas de traducteurs de chinois les importateurs avaient trouvé le truc génial de faire doubler les dialogues tout en les détournant totalement mais en utilisant une dialectique marxiste totalement décalée. Les Maîtres Taoïstes citaient donc allègrement du Mao, du Engels ou du Kiekkegaard tandis que les prêtres Shaolin déclamaient du Liu Chao Shi et du Louise Michel à tour de bras. Tout en se rossant à qui mieux-mieux. La salle était pliée de rire…. [1]»

Les traducteurs se servent de ces films pour dénoncer le régime totalitariste chinois et sa nihiliste Révolution Culturelle. Parmi eux, René Viénet, étudiant en Chine il y vit les prémisses de la « révo-cul » (le terme lui appartenant), avant d'être expulsé en 1966. C'est donc avec un certain enthousiasme et une grande liberté, qu'il se sert de ces productions pour en détourner le sens de manière risible et subversive. Une pratique qui sera par la suite commentée par l'auteur Thomas Genty :

> « C'est à la fin des années 1960, dans l'élan pris par René Viénet que l'utilisation situationniste du cinéma va s'étendre très nettement dans le détournement massif et direct de navets, de films de kung-fu chinois, de comédies érotiques japonaises, etc. Les films orientaux offrant la possibilité de les conserver en intégralité et en version originale, étant donné le nombre infime de francophones parlant le japonais ou le chinois, la recette est simple : sous-titrer ces films avec des dialogues modifiant radicalement leur sens initial, leur attribuant ainsi un contenu subversif et révolutionnaire plus qu'inattendu**.** Le détournement a, par cette méthode, une triple fonction : destruction-dévalorisation radicale de l'art, propagande révolutionnaire, et réalisation du jeu et de l'esthétique ludique dans le déconditionnement de l'humour. [2]»

Ce détournement finit inexorablement par interpeller certains critiques comme Alain Garsault qui, à propos du film *Du sang chez les Taoïstes*, ne résiste pas à révéler un florilège de ces sous-titres détournés pour indiquer la variété de leur ton[3]. En voici un échantillon assez représentatif :

> « Du balai, vieux trognon ! »
> « Tu es moins qu'un homme, un structuraliste »
> « Il a renoncé à te cloquer la pelure »
> « Ne revenez pas nous peler le gland »

---

[1] *Le "yoga chinois" alias "Qigong",* Convention des arts classiques du Tao. http://www.tao-yin.com/archives/Yoga_chinois.htm

[2] Thomas Genty, Essai sur *La critique situationniste ou la praxis du dépassement de l'art*. Septembre 1998. http://library.nothingness.org/articles/SI/fr/display/225

[3] Alain Garsault, « Du sang chez les Taoïstes », *Positif*, n°133, décembre 1971, p. 115

Mais le détournement le plus célèbre et le plus manifeste en France, n'est autre que le premier film dont l'interprétation s'écarte ouvertement et entièrement du sens véritable (comme l'indique le générique d'introduction) : *La dialectique peut-elle casser des briques ?*[1] Le scénario détourné relate comment des prolétaires tentent de venir à bout de bureaucrates violents et corrompus grâce à « la dialectique et à la subjectivité radicale ». De manière cocasse, René Vienet évoque dans les sous-titrages le regard français de la pensée situationniste, avec des dialogues truffés de références franco-françaises. Citons par exemple le film *Themroc*, les éditions le *Champ Libre*, le magazine *Le Nouvel Observateur* et son patron Jean-Daniel, la chanson *Il est cinq heures, Paris s'éveille*... Pour illustrer ces propos, voici un extrait des dialogues, dans la version française de 1973. Ces derniers sont créés, si on s'en tient au générique du film, par l'association pour le développement des luttes de classes et la propagation du matérialisme dialectique[2] :

Au début du film, un bureaucrate s'adresse à des villageois qui s'exercent aux arts martiaux:

- *Ainsi, on exerce son matérialisme dialectique et pourquoi pas sa subjectivité radicale.*

  Un homme du village (qui deviendra le héros prolétaire):
- *ça pourra toujours servir*

  Le bureaucrate :
- *Pas pour des grèves sauvages, pas pour les occupations d'usines j'espère, ni pour les incendies des CES...* (Rire)… *ni pour le pillage des grandes surfaces, le travail voilà votre seul rôle. Travail, famille, patrie. Travail, famille, patrie, ne sortez pas de là.* (Rire) *Je ne veux plus entendre parler de lutte de classe. Sinon, je vous envoie mes sociologues, et s'il le faut mes psychiatres, mes urbanistes, mes architectes, mes Foucault, mes Lacan. Et si cela ne vous suffit pas je vous envoie même un structuraliste* (rire)

Un peu plus tard, quand ce même villageois, accompagné d'un enfant, s'affronte de nouveau verbalement avec le bureaucrate :

Le héros prolétaire :

- *Les enfants ne sont pas des objets, en tout cas, pas pour les prolos*

  Le bureaucrate : (Rire)

  Le héros prolétaire :

[1] Une première version aurait existé, en conservant les dialogues originaux en chinois avec des sous-titres français, avant d'être doublée en français.

[2] Ces dialogues ont été pris à la volé par nos soins d'après une version accessible sur Internet sur le site UbuWeb Film : http://www.ubu.com/film/vienet_dialectics.html

- *Chien de bureaucrate on vous crèvera tous, pourri, ordure et plus vite que tu le crois*
  Le bureaucrate :
- *Tu sais, à voir un mec comme toi vraiment ça me donne des regrets*
  L'enfant :
- *Dis donc il est vraiment pas bandant cet oiseau, il nous prend pour des cons*
  Le héros prolétaire :
- *Tous les mêmes, il croit pouvoir nous bourrer le mou mais on est des hommes*
  Le bureaucrate :
- *Tu me plais bien, mais je finirai par t'avoir tôt ou tard,* (rire)… *tu accepteras le jour où je te proposerai une place au bureau politique*

Suit un combat entre les deux hommes.

Sur le même ton, René Vienet réalise les sous-titres du film érotique *Les filles de Kamaré*. Alors titré *Le Pensionnat des jeunes filles perverses*.

A cela il ne faut pas non plus oublier la place des sous-titres sur l'écran. Souvent illisibles, car trop bas ou en ton sur ton sur l'écran. Comme le fait remarquer un critique à propos du film *Eros + Massacre* : quand la demoiselle raconte sa vie, l'évocation est d'une part passablement compliquée et de plus, elle est *« traduite en sous-titres que la blancheur des kimonos et des fleurs de cerisiers ne rend pas toujours déchiffrable…* [1] » Encore plus évocateur, la version du film *Le professeur de Kung-fu*, sous-titrée à la fois en français, en anglais et en vietnamien, ce qui immanquablement vient occuper et envahir la moitié de l'écran. Des conditions qui obligent les spectateurs à mener un travail de déchiffrage plutôt que de lecture… ce qui laisse moins de temps pour regarder et apprécier toutes les subtilités des films.

En conclusion, que les films asiatiques soient programmés dans une version originale, doublée ou sous-titrée, leur réception est à chaque fois visiblement ajournée, remise en question par une distance linguistique incontournable. Interférant sur la réception des spectateurs, la traduction des films devient un enjeu pour sa reconnaissance critique. Ainsi lorsque celle-ci est trop laborieuse, négligée et incompréhensible, les critiques préfèrent visionner le film dans sa version originale. Dans ce cas, le film de Kung-fu prend des allures de documentaire pour les amateurs d'arts martiaux, et les films d'auteurs révèlent tout leur mystère et toute leur splendeur cinématographique.

[1] J.-P. G, *Le Canard Enchaîné*, le 22/10/1969.

1.4.5. Un accès aux salles limité

Avant de pouvoir accéder aux salles, il faut encore au préalable avoir l'âge requis pour y entrer. Concernant les films asiatiques il existe de nombreuses interdictions. Celles-ci limitent l'accès aux salles à une tranche d'âge déterminée de spectateurs. Précisons tout de suite, que nous n'avons pas pu tenir compte de toutes les interdictions. Cette enquête est donc basée sur un échantillon représentatif de la censure portée à l'encontre des films asiatiques.

Nous avons vu qu'avant 1963, certains films avaient été interdits, que ce soit des films de science-fiction ou des films réalisés par Akira Kurosawa. Dans cette seconde période, la censure touche encore des productions appartenant au genre science-fiction. Citons par exemple *Gappa, le descendant de Godzilla* et *Objectif terre, mission apocalypse* qui sont interdits aux moins de 13 ans. D'autres films, appartenant à un autre genre, sont également interdits à cette tranche d'âge : le film policier *Kamikaze X 27,* le film de guerre *Les marines attaquent Okinawa,* ou encore le film de série *Zatoichi*. Quant au film *Vivre* d'Akira Kurosawa, il est interdit aux moins de 18 ans au moment de sa première exploitation en salle en 1966. Reste encore les films érotiques qui sont réservés à un public adulte. Parmi eux, des films de genre (*Caresses sous un Kimono, Esclaves du plaisir, Les 6 épouses de Ch'ing, Les filles de Kamaré*…), et des films réalisés par des cinéastes appartenant à la Nouvelle Vague. Comme nous le verrons par la suite, ces films ont la particularité d'associer violence et érotisme à une certaine qualité cinématographique. L'exemple le plus célèbre est *L'empire des sens* de Nagisa Oshima. Déjà considéré comme un cinéaste-auteur, le film d'Oshima se retrouve à la frontière entre érotisme et pornographie. Une ambivalence qui lui vaut justement quelques controverses. Sorti en salle le 15 septembre 1976 sans être classé X, des débordements contestataires ne tardent pas à émerger. Cette polémique parvient jusqu'au bureau du premier ministre, Jacques Chirac, a qui est dévolue la décision d'autoriser ou non la projection de ce film. Il déclarera alors à Bernard Pivot :

> « Pour prendre ma décision, j'ai estimé qu'il fallait que je le voie. Je l'ai donc vu dans la salle d'un cinéma privé qui appartient au ministre de l'Information. Et j'ai estimé que c'était un très beau film qu'il n'y avait pas lieu de censurer. [1]»

Mais la censure touche surtout les films d'arts martiaux. Ces derniers sont systématiquement interdits aux moins de 13 ans. Certains tombent sous l'interdiction des moins de 18 ans,

[1] Les propos seront publiés suite à un entretien réalisé par le journaliste Bernard Pivot dans le numéro du 15 avril 1988 de *Paris-Match.* Il faut donc tenir compte du décalage, le film comme le cinéaste ayant été largement reconnus et plébiscités depuis 1976… François Jouffa et Tony Crawley, *L'âge d'or du cinéma érotique et pornographique 1973-1976. op. cit.,* p. 253

lorsque la violence dépasse l'insoutenable, ou quand celle-ci est mêlée à une forme d'érotisme. Parmi les films réservés aux adultes, citons : *Autant en emporte mon nunchaku*, *Big Boss*, *Chen la fureur du Kung-fu, Les Coolies en ont ras le bol, Les griffes mortelles de Ta-kang, L'invincible dragon noir, La revanche de miss karaté, La fureur du tigre, Karaté pour une blonde, Killer Punch…* Loin d'être une censure anodine, il existe à cette époque une véritable polémique sur la violence exutoire des films d'arts martiaux. La moyenne d'âge des spectateurs au Hollywood Boulevard étant alors d'une vingtaine d'années, les pouvoirs publics s'interroge, sur la portée que les scènes d'actions peuvent avoir sur les enfants. C'est ainsi que, dans le cadre de son reportage sur la violence, le journal de 20 heures de TF1 du 26 février 1976, interroge des enfants qui ont vu les films de Bruce Lee. Associant ainsi les brutalités urbaines du moment avec les films de Karaté vus au cinéma[1].

Si dans ce cas la censure vise à prévenir toutes formes de violence, il arrive parfois que celle-ci soit bien plus arbitraire. Pouvant être le résultat d'un manque de compréhension ou d'un comité quelque peu académique. C'est ce que dénonce Marcel Martin pour le film *Onibaba* :

> « La canicule venant à l'aide de l'amour, cela nous vaut pendant deux heures les images de nu sculptural d'une jeune actrice dont la beauté a dû attendrir les vieux messieurs de la censure qui se sont bornés à interdire égoïstement le film aux moins de 18 ans.[2] »

Nous pouvons encore ajouter un autre enjeu, celui de la connaissance culturelle. Celle-ci se révèle parfois indispensable pour mieux cerner le film lui-même et lui éviter ainsi une censure inadéquate. C'est à ce titre que le film *L'aubergine est farcie* (Zeroka no onna Akai Wappa, 1973) de Yukio Noda, n'a jamais pu être exploité en France. Suite à la demande de visa d'exploitation du 2 avril 1975, le film reçut à l'unanimité une interdiction totale le 15 mai 1975, selon les motifs suivants :

> « Cette production présente une accumulation jamais atteinte de violence, de sadisme, de tortures complaisamment décrites, de scènes de viol, avec des débauches de gros plans sur des blessures dont le sang gicle, des corps déformés par les brûlures, dans un climat d'une extrême tension entretenue par des hurlements d'agonie. L'extrême cynisme prêté aux responsables de la police, la vulgarité des dialogues, tout concourt à rendre ce film insupportable, dont la seule morale réside dans le mépris le plus total de la vie humaine. [3]»

[1] Archives INA
[2] Marcel Martin, « Erotisme à la japonaise », *Les Lettres Françaises*, 3 février 1966
[3] Motifs de la Commission de contrôle du CNC, cités par Albert Montagne, *Histoire juridique des interdits cinématographiques en France (1909-2001)*, l'Harmattan, Paris, 2007, p. 91

Pourtant, selon Max Tessier, le film est loin de répondre à ce genre d'outrage. Il lui paraît donc évident que les censeurs n'ont rien compris au film, notamment parce qu'ils méconnaissent totalement la culture japonaise et notamment celle des mangas[1].

> « Le scénario est « totalement canularesque, et dépasse rapidement les limites d'une crédibilité réaliste pour finir dans un baroquisme grotesque propre aux films actuels de série japonais, et qui évoquent plus la tradition Nikkatsu que celle de la Toei. […] Ce qui est certain, c'est, qu'au-delà de la violence super baroque et incroyable du film […], la police et les autorités sont parfaitement tournées en ridicule, et que le film, totalement amoral, est d'autant plus subversif, tout en devant être pris pour ce qu'il est, une parodie canularesque du genre au Japon, une charge explosive et réussie. Les dialogues français [réalisés par René Viénet], même détournés et drôles (Les catholiques staliniens), soulignent à gros traits cet aspect, et il faut vraiment manquer d'humour pour prendre cette bande au sérieux.[2] »

Visiblement ce n'est pas l'humour qui était à l'ordre du jour, mais plutôt à la répression politique. Car en réalité, la censure n'est que politique, détournée en France par René Vienet, celui-ci tourne en dérision les « aubergines », c'est-à-dire les contractuelles de police parisiennes. Le film est donc saisi, officiellement pour outrage aux mœurs, et officieusement pour idées gauchistes.

En conclusion, l'ensemble de ces conditions d'exploitations, quand elles ne détournent pas complètement ou partiellement le sens du film, tend soit à favoriser la fréquentation des films si l'on se place du côté des spectateurs ordinaires, soit à le désavantager si l'on considère le point de vue des critiques. Limiter la durée des films à 1h30 en privilégiant les scènes d'actions, chercher des titres « vendeurs » sans réelle correspondance avec les originaux, doubler ou sous-titrer les films de manière trop littéraire, approximative, ou encore détournée,… sont autant de stratégies qui peuvent avoir des conséquences parfois positives pour les amateurs, ou négatives pour les critiques. Ces derniers se plaignant alors des coupures effectuées dans les copies originales, préfèrent des versions non traduites pour pouvoir profiter pleinement du spectacle filmique. Des atermoiements qui sont, comme nous le verrons plus tard, certainement une des conséquences de leur mise à l'écart du cinéma hongkongais. Ces différentes formes d'exploitations, participent donc activement à la réception des films asiatiques. Toutefois, il ne faut pas pour autant en exagérer la portée, notamment parce qu'elles sont souvent citées à titre d'exemple, et ne concernent donc pas

[1] Le film est adapté d'un manga populaire de Toru Shinohara, alors que ce genre de BD est complètement ignoré avant que *Akira* de Katsuhiro Otomo en 1989, puis *Dragon Ball Z* de Akira Toriyama en 1993 se fassent une place sur le marché européen.
[2] « La censure et l'Aubergine », *Ecran*, n°40, octobre 1975, p. 2-3

tous les films. De plus, même maladroites, celles-ci sont souvent nécessaires, que ce soit au niveau du doublage, de la traduction d'un titre, du remontage d'un film,… nous pouvons même supposer, que sans ces interventions les spectateurs auraient sans doute été moins nombreux.

1.5. Conclusion : Une exploitation qui se calcule en nombre d'entrées

Pour faire un bilan sur cette étude consacrée à l'exploitation des films asiatiques, il est important de pouvoir situer ce cinéma par rapport au reste du marché cinématographique, que ce soit en termes de distribution qu'en termes de fréquentation. Si nous sommes conscients que ce travail d'analyse est quelque peu limité par des données inégales, parfois incertaines, ou tout simplement impossibles à obtenir, nous pouvons toutefois réaliser un bilan assez représentatif, et significatif de l'exploitation du cinéma asiatique en France, entre 1950 et 1980.

Pour commencer cet examen, il nous faut reporter le nombre de films asiatiques distribués en salle :

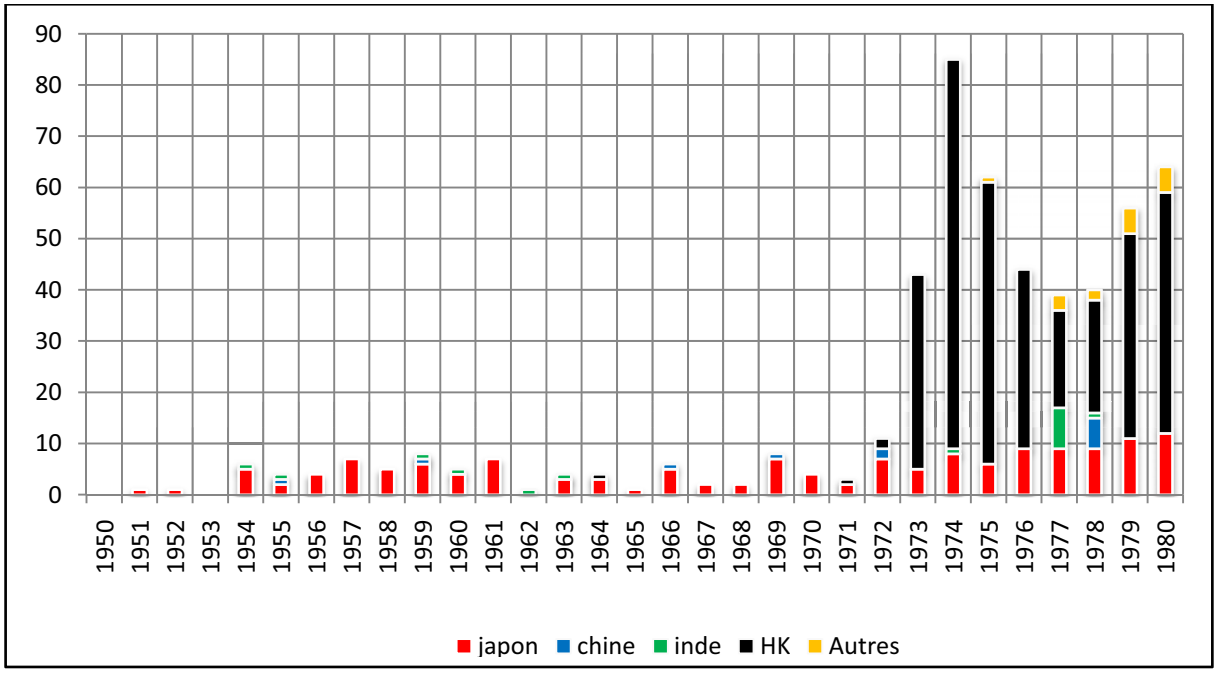


Figure 2: Nombre de films asiatiques distribués en France selon leur nationalité (1950-1980)

De manière chronologique, cette exploitation est graduelle avec un peu plus de films présents en salle vers la fin des années 70. Ne passant pas la barre des 10 films par an, à partir de l'année 1973 l'exploitation du cinéma asiatique est multipliée par 4, puis par 8 l'année suivante, avant de trouver une constante entre 40 et 60 au cours des six dernières années. Ces données sont surtout le résultat d'une exploitation frénétique des films d'arts martiaux. Comme le montre le graphique, la colonne noire, correspondant aux films hongkongais, atteint des sommets. Vient ensuite la production japonaise qui, pour les meilleures années, dépasse à peine 10 films par an. Années pour lesquelles, les films réédités sont pris en compte. Quant aux autres nations, si l'on relève la présence de 8 films indiens en 1977 et 6 films chinois en 1978, leur exploitation est très discrète, voire inexistante, la revue du *Film français* n'en faisant même pas mention.

Dans une autre grille de lecture, nous pouvons établir un comparatif entre ces chiffres, liés à l'exploitation du cinéma asiatique, et ceux qui correspondent à l'ensemble des films exploités en France.

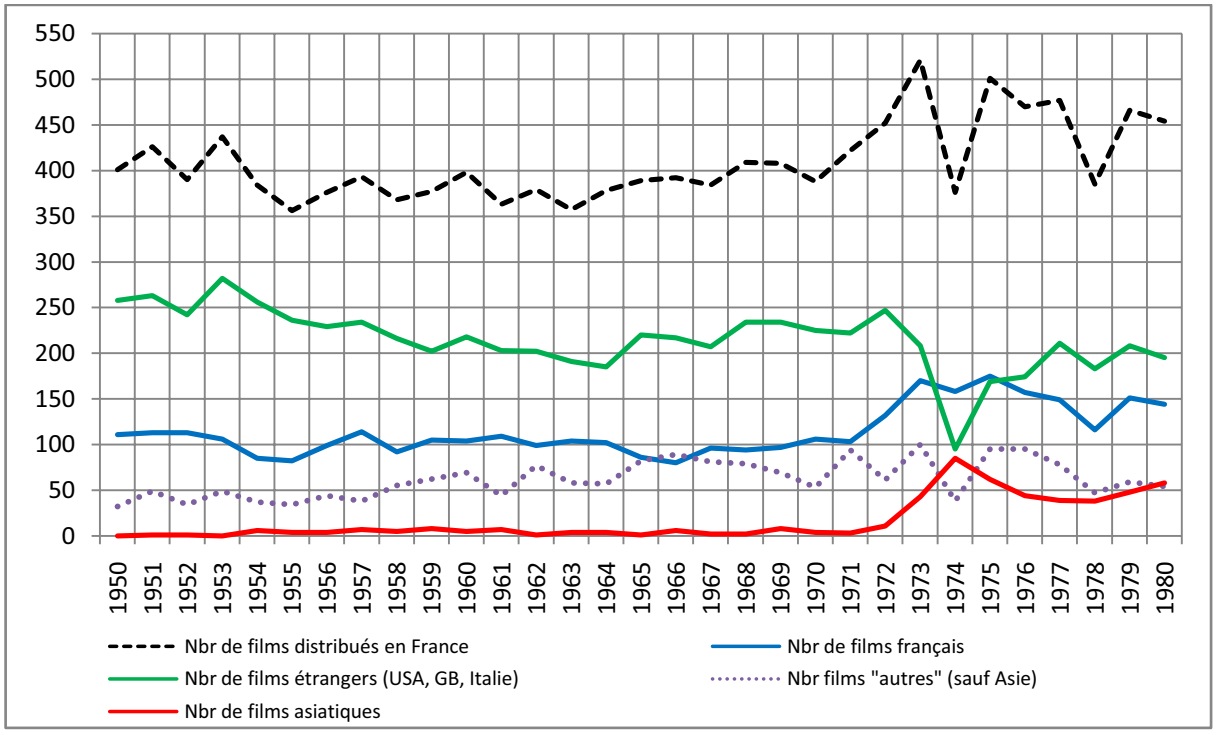


Figure 3 : Nombre de films distribués en France selon leur nationalité[1] (1950-1980)

[1] Il s'agit à chaque fois de nouveaux films exploités en salle. Sources *Ciné-Passions, op. cit.*

Dans l'ensemble, l'exploitation des films asiatiques, proche de zéro jusqu'au début des années 70, commence son envolée avec la découverte des films hongkongais. Réduisant ainsi son écart avec l'exploitation des autres films étrangers, excepté celles qui sont américaines, anglaises et italiennes. En regardant plus précisément l'année où le cinéma asiatique est le plus exploité (en 1974), si nous écartons la part des films français, celle des films asiatiques représente alors presque autant que l'ensemble des films étrangers distribués : Sur les 376 films distribués, nous en comptons 158 français, 85 asiatiques et 133 « divers ». Ce qui représente 42% de films français, 22,6 % de films asiatiques et plus de 35% de films étrangers. Un résultat qui reste toutefois exceptionnel, le nombre de films asiatiques étant chaque année nettement inférieur au nombre total de films étrangers exploités. Par exemple, si l'exploitation du cinéma japonais a progressé de façon significative au cours des années, elle reste encore très peu représentée, si l'on considère que 7 630 films furent diffusés en France entre 1963 et 1980[1]. Ce qui revient à dire que la production nippone est inférieure à 1% (0,917, pour être exacte) de l'exploitation nationale. Néanmoins, le cinéma asiatique finit sa course avec une exploitation qui représente entre 10 et 12% du marché, mais cela annonce-t-il pour autant un véritable décollage de l'exploitation du cinéma asiatique en France ?

Autre système de valeur à prendre en compte, la fréquentation des films. Il est assez difficile, et quelque part un peu maladroit, de chiffrer le nombre d'entrées correspondant à cette exploitation, n'ayant pu toutes les référencer à chaque sortie de film. Soit parce que ces chiffres n'ont jamais été communiqués (en l'occurrence dans la revue *Le Film français*), soit parce que leurs traces nous ont échappé. De plus ce référencement ne tient pas compte du nombre de spectateurs qui assistent aux séances organisées par les fédérations ou associations habilitées à diffuser des films[2]. Toutefois, en tenant compte de ces quelques impasses et des éventuelles erreurs qui ont pu s'y glisser, nous pouvons établir un graphique assez significatif :

[1] Sources Encyclopédie Libre Wikipédia et *Ciné-Passions, op. cit.*

[2] Par exemple, pour l'année 1972, 3 360 846 spectateurs assistent à une séance organisée par l'UFOLEIS, 500 813 viennent aux séances de la FICC, 600 000 pour la FLEC, 633 600 pour la Fédération Film et Vie, 454 122 pour la Fédération Jean Vigo, 618 582 pour la UNICC, 502 316 pour la FACC, 30 857 pour la Coopération Régionale du Cinéma Culturel, 72 240 pour les Clubs Juniors. Gilbert Grégoire, *Le livre blanc de la distribution des films en France, op. cit*., p. 60

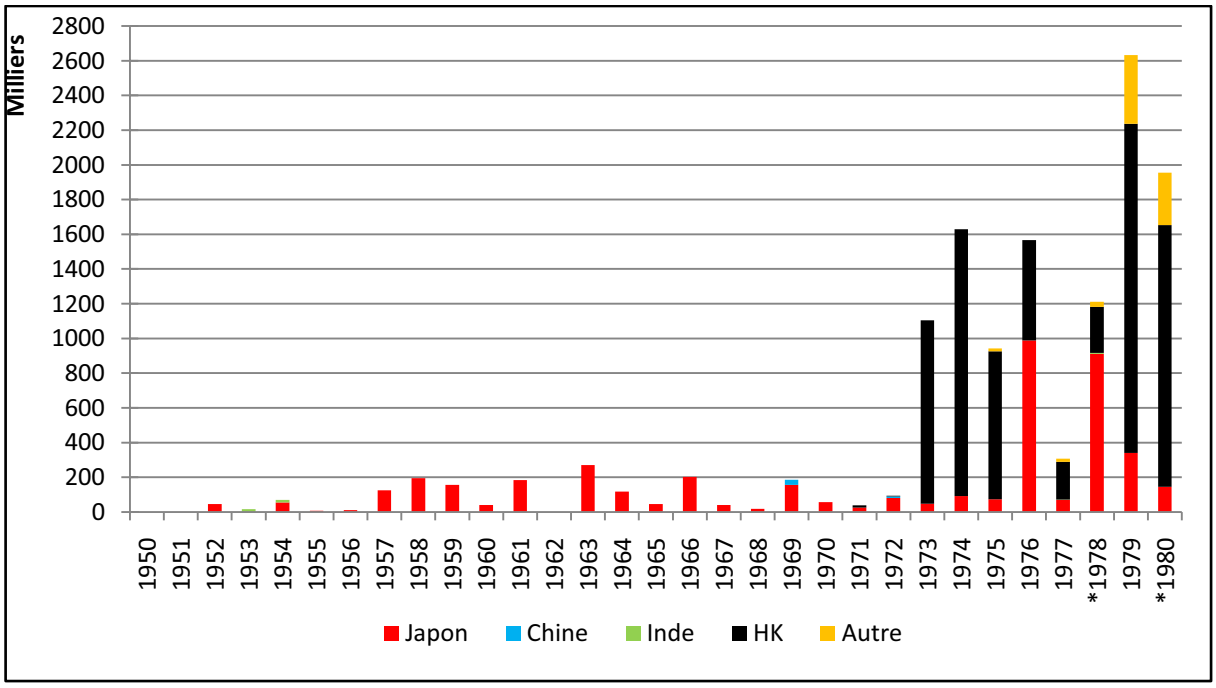


Figure 4 : Nombre d'entrées des films asiatiques selon leur nationalité (1950-1980)

Pour des raisons de lisibilité, nous n'avons pas tenu compte, pour l'année 1978, du film *Le jeu de la mort* qui réalise 6 570 482 entrées. De même, pour l'année 1980, les 10 206 991 entrées du film *Kagemusha* n'apparaissent pas dans le graphique.

A première vue, le nombre d'entrées semble correspondre à l'exploitation des films. Suivant les mêmes courbes, avant 1973, la fréquentation ne dépasse pas les 300 mille entrées, pour ensuite, avec l'arrivée des films hongkongais, commencer une ascension. Franchissant d'abord la barre des 1 millions d'entrées en 1973, puis dépassant celle des 8 millions en 1978, pour enfin atteindre celle des 12 millions en 1980. Sans oublier que ce graphique ne tient pas compte du nombre d'entrées des films réédités, qui sont en majorité des réussites en termes de fréquentation ; ni de deux films qui n'ont pu être intégrés dans ce graphique tant leur nombre d'entrées est important : *Le jeu de la mort* réalisant 6 570 482 entrées, et *Kagemusha* 10 206 991 entrées.

La lecture de ce graphique montre qu'en règle générale, ce sont bien évidemment les films hongkongais qui drainent le plus de spectateurs. Etant nombreux, ils peuvent cumuler les entrées. Par exemple, en 1974, sur les 75 films hongkongais exploités, 4 font moins de 10 000 entrées, 34 se situent entre 10 et 20 000 entrées, et 37 font plus de 20 000 entrées. Quant aux deux films avec Bruce Lee, ils dépassent les 100 000 entrées. Des chiffres qui sont aussi le résultat d'un véritable phénomène de fréquentation. Pour prendre l'exemple d'une salle de cinéma, le propriétaire du Trianon, René Lévy-Balensi, raconte que les entrées peuvent plafonner à 10 000 entrées par an pour un film hongkongais « normal », et connaître des

records d'influence avec les films de Bruce Lee en dépassant les 16 000 entrées en une semaine[1]. Il faut donc se battre pour assister à une séance et ne pas avoir peur de s'assoir par terre ou sur une des marches situées entre les rangées de chaises. Une époque racontée par Jean-François Rauger quelques années plus tard :

> « Il fut un temps, aujourd'hui lointain, où les salles de quartier indépendantes des grands circuits d'exploitation, vaisseaux antédiluviens, majestueux et crasseux à la fois, présentaient deux films pour le prix d'un, films de séries B, productions à petit budget. Elles s'étaient parfois spécialisées dans un genre précis, en fonction des engouements du public, formant un marché parallèle, protéiforme, riche en surprises de tout genre. Il y eut l'érotisme, le péplum, l'épouvante, le western italo-espagnol et, du début des années 1970 jusqu'au milieu des années 1980, les films d'arts martiaux asiatiques, films de sabre (wu xia pian) ou de kung-fu. La critique mit longtemps à s'y intéresser et désignait alors ces films sous le vocable fallacieux et méprisant de films-karaté, pendant qu'un public qui ne se souciait guère d'évaluations esthétiques se précipitait régulièrement pour savourer les exploits de stars asiatiques dont il ignorait, à quelques remarquables exceptions près, le nom.[2] »

Si les films hongkongais sont nombreux, ne n'est donc pas seulement lié au nombre de films distribués, mais aussi au contexte de l'époque. C'est pourquoi certains d'entre eux parviennent à dépasser la barre des 100 000 entrées. Sans évoquer les films de Bruce Lee, nous pouvons en comptabiliser 17, entre 1979 et 1980. Toutefois, il est également assez courant de voir des films japonais dépasser également cette limite. Depuis 1950, 9 films ont atteint ce chiffre : *Passions juvéniles* (100 208 entrées), *L'île nue* (137 351 entrées), *Harakiri* (107 564 entrées), *La Grande Muraille* (111 102 entrées), *Onibaba* (121 638 entrées), *Super express 109* (144 237 entrées), *Barberousse* (108 660 entrées), *L'empire de la passion* (104 480 entrées) et *Gosses de Tokyo* (174 597 entrées). Trois films ont même dépassé les 200 milles entrées : *Dersu Uzala* (258 000 entrées), *L'empire des sens* (222 016 entrées) et *Fin d'automne* (238 465 entrées). Un film dépasse la barre des 500 mille entrées : *Le Goût du saké* (501 845 entrées). Sans oublier *Kagemusha* qui réalise à lui seul 10 206 991 entrées. Quant aux films chinois et indiens, encore une fois ils n'apparaissent quasiment pas sur le graphique. Leur exploitation étant relativement intimiste, leur fréquentation est peu perceptible.

Enfin dans un dernier bilan, il nous faut établir une échelle de valeur en comparant ces chiffres aux recettes nationales, afin d'évaluer les parts de marché que représentent les films asiatiques en France.

---

[1] Vincent Ostria, « Spécial Made in Hong-Kong », *Cahiers du cinéma*, n°360-361, septembre 1984, p. 115

[2] Jean-François Rauger « Des histoires de cultures populaires. Le cinéma des arts martiaux », *Le monde* du 5 aout 2006

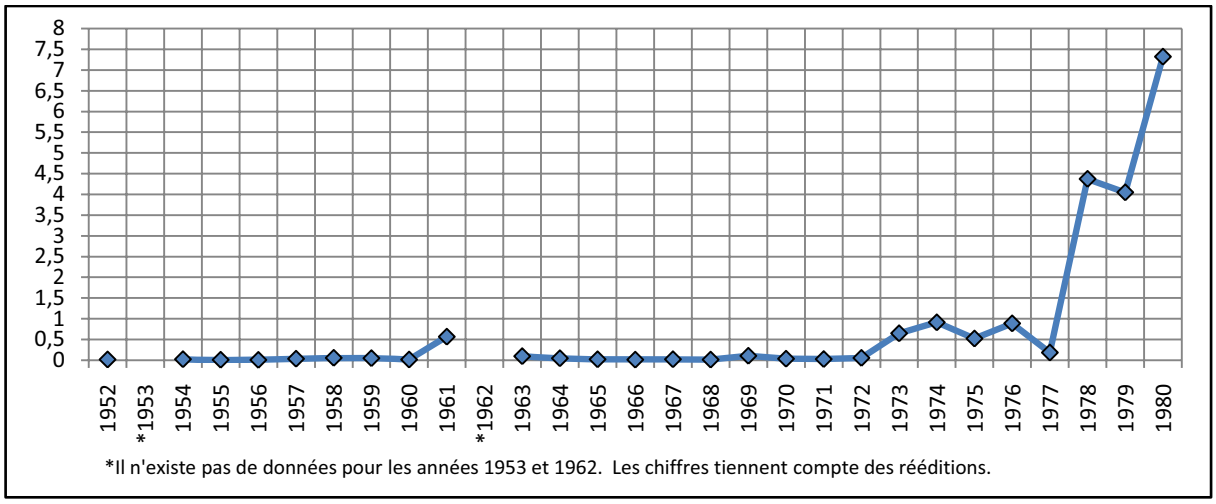


Figure 5 : Part de marché des films asiatiques en France[1] (1952-1980)

La fréquentation du cinéma asiatique représente de manière générale bien peu de choses sur le marché français. Moins de 0,5 % des spectateurs jusqu'en 1973, puis entre 0,5 et 1% jusqu'en 1977 ; elle finit toutefois par se situer entre 4 et 7,5% les trois dernières années. Des chiffres qu'il faut néanmoins relativiser, car ils sont le résultat de quelques films qui ont exceptionnellement bien marché. Pour l'année 1978, si la part de marché est aussi haute, c'est surtout grâce au film *Le jeu de la mort* (plus de 6 millions d'entrées), et en 1980, c'est le film d'Akira Kurosawa, *Kagemusha*, qui dépasse à lui seul les 10 millions d'entrées. Reste que de plus en plus de films parviennent à réaliser un nombre honorable d'entrées, permettant ainsi au cinéma asiatique de se faire une place sur le marché français.

En conclusion, nous pouvons formuler un premier constat : au niveau de l'exploitation, si le cinéma japonais suit une courbe relativement croissante entre 1950 et 1980, le cinéma hongkongais est exploité de manière boulimique sur un court laps de temps, en s'inscrivant dans une mode passagère (liée notamment au phénomène Bruce Lee). Deuxième constat : les chiffres parlant d'eux-mêmes, le cinéma asiatique n'est pas commercialement rentable. Il peut l'être de manière passagère et exclusive, avec des films « phénomènes » comme ceux de Bruce Lee, des films « scandales » comme *L'empire de la passion*, des films à valeur « documentaire » comme *Super express 109* et *Dersu Uzala,* et enfin des rééditions de films d'auteurs comme *Vivre* et *La rue de la honte*. Néanmoins ces résultats d'observations nous permettent seulement de connaître la réception du cinéma asiatique en termes d'exploitation, de fréquentation et de circulation des œuvres. Il nous faut maintenant ajuster ces données en tenant compte de la réception critique apportée par les revues de cinéma, pour déterminer plus exactement le rôle et la place du cinéma asiatique en France.

[1] Sources *Ciné-Passions, op. cit.*

II. Le cinéma asiatique vu par les spectateurs

Jusqu'à présent, les critiques avaient bien du mal à établir une véritable réflexion sur les films asiatiques. Devant faire face à une carence cinématographique, ils sont pris au dépourvu par le caractère inédit de ces productions. Tout au long de la première période, ils ont dû se contenter de formuler leurs impressions, sans jamais avoir les moyens ni les outils pour mener une étude plénière. Bien sûr, quelques expériences furent maladroitement tentées, mais à chaque fois les critiques durent reconnaître que ces dernières étaient incomplètes et imprécises. Si l'objectif était de « rendre service » à un public privé de toutes sources d'informations substantielles sur ce cinéma, ces approches ne furent que des coups de sonde dans un *no man's land*, où chaque pas en avant, chaque ouverture, chaque brèche dans l'inconnu, rendaient ce cinéma encore plus étonnant et mystérieux. En fait, dans l'ensemble ces dossiers sont restés vagues, lointains, et les critiques dans l'expectative.

En 1963, les critiques sont dorénavant pleinement conscients des lacunes liées à leur méconnaissance et leur l'incompréhension du cinéma japonais. Ils partent alors d'un constat, maintenant inéluctable : le cinéma japonais demeure un « mystère », qui engendre une « méfiance ». C'est un cinéma qui trompe l'œil, déclare, Pierre Marcabru, on ne sait jamais exactement quelle est la qualité de ce qu'on nous propose et jusqu'à quel point le pittoresque d'exportation ne pipe pas les dés. [1] De même pour Pierre Philippe, rendre compte d'un film japonais *« s'apparente un peu aux satisfactions aléatoires que procure l'achat, au marché aux puces, d'un vase ou d'un bibelot de même provenance : le doute taraude toujours quelque peu, sous l'enthousiasme de surface. S'est-on laissé avoir ?* [2] » Ce doute commence à s'estomper face à une découverte plus étoffée et prolifique des films japonais. Comme nous venons de le voir, les sélections festivalières sont plus diversifiées, et les salles plus

[1] Pierre Marcabru, « Pour connaître le cinéma japonais », *Arts*, du 26 juin au 2 juillet 1963, p.6
[2] Pierre Philippe, « HaraKiri », *Cinéma*, n°79, septembre 1963, p 116

nombreuses à accueillir les films. Sans oublier la richesse des rétrospectives à la cinémathèque, qui permet d'accéder à un panel de plus en plus large et précis des genres filmiques. Ces manifestations vont alors servir, selon Henri Langlois, *« à remettre les choses à leur place, à modifier les échelles dans l'histoire du goût et des valeurs cinématographiques.* [1]»

Dorénavant, le mot d'ordre est bien de renouveler les goûts spectatoriels, « remettre les pendules à zéro » et réinvestir le cinéma asiatique. Pour cela, il faut commencer à corriger les erreurs d'investigations et essayer de repartir sur des bases plus « saines ». Les critiques ne veulent plus développer et fonder leurs réflexions à partir de celles qui ont été menées précédemment, mais essayer au contraire de revenir sur un terrain vierge pour ne plus se laisser déstabiliser, ni duper par les prémisses d'une approche antérieure trop rapidement élaborée et responsable, en grande partie, des idées préconçues. Pour Luc Moullet, il ne fait en effet aucun doute que l'erreur de la critique occidentale a été de *« mépriser tout ce qui dans le Tiers Cinéma est proche de nous, et d'y admirer systématiquement tout et qui nous est foncièrement étranger, sans en comprendre le sens et justement parce qu'elle ne le comprenait pas.* [2]» Il faut donc dépasser ce stade de l'émerveillement à la fois énigmatique et stérile, pour savoir reconsidérer les œuvres asiatiques à leurs justes valeurs. L'objectif étant avant tout de contrecarrer des idées préétablies, pour pouvoir évoluer vers une nouvelle réception.

Ce remaniement passe par la reconsidération même de la notion d'exotisme. Parfois ouvertement exprimée, parfois sous-entendue, l'une des principales ambitions est bien de déterminer au mieux quelle est la part de l'exotisme dans l'ensemble des productions asiatiques. Il faut aller au-delà de l'allure, de l'illusion, de la forme, du dépaysement de ces films venus *d'ailleurs*, dépasser le stade de l'émerveillement « naïf » et « mythique », déconstruire, « dé-japonisé », « dé-exotiser » ce cinéma et avoir, selon les propos d'Henri Langlois, une « image » plus réaliste et plus « véridique ». Finalement il s'agit de ne plus être dupe ou dupé, indécis ou imprécis, hésitant ou accusant, pour enfin atteindre une certaine conscience cinématographique universelle. Des objectifs qui sont clairement exposés à différentes occasions et dans plusieurs revues de cinéma. Il devient en effet urgent de rompre

[1] Propos d'Henri Langlois exprimés à Georges Sadoul, le 28/04/1956. Repris par Laurent Mannoni dans *Histoire de la cinémathèque française*, *op. cit.,* p. 246

[2] Luc Moullet, « Laurel et kabuki », *Cahiers du cinéma*, n°164, mars 1965, p. 76

avec cette image rassurante et stéréotypée de l'exotisme, et cesser, comme le préconise Philippe Esnault, de se délecter d'une « francomanie » japonaise[1] !

Si le spectateur est toujours victime de son « déplorable » goût occidental, de sa méconnaissance cinématographique et de la réelle intentionnalité des cinéastes, il se doit désormais d'être plus exigeant et davantage attentif pour accepter et apprécier autre chose que la simple diversité exotique. Un chemin long et difficile surtout lorsque l'on sait que la grande majorité des spectateurs français refuse de voir, en dehors de tout attrait exotique, les films asiatiques comme les autres. De même, les critiques devront mener cette quête sans avoir accès à l'ensemble de la production cinématographique en Asie et sans connaître les méandres symboliques de sa culture. Alors comment mieux saurons-nous cerner cette différence culturelle pour apprécier, lire et comprendre ces films à leur juste valeur ?

Pour y remédier, il ne s'agit plus d'avouer son désarroi et ses lacunes, mais plutôt essayer d'y pallier. Cet objectif, les critiques tentent de le réaliser en menant plusieurs démarches simultanées à la fois. Multipliant les dossiers et les opportunités, ils mènent plusieurs démarches pour mieux rendre compte de la qualité intrinsèque des films asiatiques. Ces démarches, comme nous allons le voir, se résument dans l'ensemble à situer les œuvres dans leur contexte historico-culturel, à rencontrer des explorateurs qui ont parcouru ces pays d'Asie ou à y séjourner ; à se référer aux études anglo-saxonnes ; à réaliser des entretiens,… pour ensuite réussir à exprimer et confronter les idées par l'intermédiaire de débats et de tables rondes que ce soit dans les revues ou à la radio. Médiatiser ainsi les films permettra enfin à ce cinéma de ne plus être confiné à Paris ou dans un réseau art et essai.

Pour cette étude, nous commencerons à faire une analyse des publications et dossiers réalisés pendant cette période, afin de repérer les lignes de force qui alimentent la réception des œuvres asiatiques. Nous évaluerons ainsi l'importance et le contenu de ces articles, pour cibler les axes de réflexions et d'interrogations émises à l'encontre de ce cinéma. Par la suite, nous nous efforcerons de rassembler les témoignages d'une réception liée aux experts « ordinaires ». Peu nombreux, ils ont l'avantage de nuancer les jugements de goût et de valeur des experts « professionnels ».

---

[1] Dans cet appel de citoyenneté didactique, il paraît nécessaire pour Esnault d' « éduquer » les jeunes spectateurs à la différence et à la diversité culturelle. Ciblant particulièrement un public qui redoute la présence d'un péril jaune latent et dont l'attitude reste teintée d'un colonialisme emprunt d'un sentiment de supériorité. Il leur recommande alors de réfléchir à leur ignorance, car celle-ci risque en retour de leur faire payer cher. Un cri d'alarme relativement provocateur, Philippe Esnault ayant encore certainement le goût amer d'une double déception : celle de ne pas avoir pu fonder un ciné-club spécialisé pour le cinéma japonais, et celle de voir des Japonais renoncer à exploiter eux-mêmes une salle parisienne. Amertume d'autant plus grande, que pour lui, ce cinéma mérite de retenir l'attention des spectateurs au même titre que les plus grands. « L'astre japonais », *Image et son*, n°225, février 1969, p. 6

2.1. Les démarches mises au point par les experts « professionnels »

Durant cette période, effectuer une analyse sur les études consacrées au cinéma asiatique, c'est s'attaquer à toute la documentation et aux publications dédiées au cinéma indien, chinois, japonais et hongkongais. Encore peu nombreux, ces dossiers sont le fruit d'une véritable phase d'apprentissage et d'initiation. Les critiques doivent « essuyer les plâtres » et composer avec peu de matières et surtout peu de recul. En effet, nous avons vu qu'avant 1963, le nombre d'études était infime. Cette seconde phase est donc marquée par une volonté, de la part des revues de cinéma, de consacrer de plus en plus de dossiers complets, instructifs, et objectifs afin de mieux comprendre et déterminer la vraie « valeur » des films asiatiques.
Pour cela les critiques doivent répondre à un certain nombre de questions que nous pouvons formuler ainsi : Comment situer le cinéma asiatique par rapport au cinéma occidental ? Quelles sont les démarches, les procédés à mettre en place pour prendre peu à peu connaissance de ces cinémas ? A qui faut-il faire appel ? Sur quelles études sérieuses s'appuyer ?... Les critiques tentent à la fois de trouver ces réponses dans les informations disponibles en France (consultation des livres consacrés à l'Histoire du cinéma, travail de traductions des études étrangères, entretiens avec des cinéastes de passage dans l'hexagone, comptes rendus et conciliabules avec des explorateurs qui ont parcouru ces contrées lointaines). Mais, quand la France n'offre pas assez de réponses, les critiques décident d'aller eux-mêmes à la rencontre des acteurs de ce cinéma en effectuant une sorte de voyage initiatique. C'est donc ce parcours que nous allons maintenant retracer, en identifiant les différentes étapes pour mieux comprendre les enjeux de ces démarches.

2.1.1. Des dossiers aux publications éditoriales

Pour chaque cinématographie nationale nous pouvons établir une sorte de bilan en répertoriant tous les dossiers de manière chronologique. Sans être exhaustive, cette liste permet de prendre conscience de l'évolution et de l'importance que les revues accordent aux films asiatiques, notamment en fonction de la place qu'elles leur réservent d'année en année, et cela jusqu'au moment où, ce que nous considérerons comme le premier dossier complet,

sera publié. De plus, chaque dossier est introduit par une note explicative pour justifier de sa présence et de sa nécessité. Nous pourrons donc relever et éclaircir les objectifs annoncés, et ainsi établir s'il existe des similitudes entre chaque revue et si les intentions ont évolué avec le temps. Pour cette enquête, nous ne tiendrons compte que des dossiers parlant d'un cinéma asiatique en général (et non d'un cinéaste en particulier), quelle que soit leur importance (les dossiers pouvant varier de 4 à 5 pages jusqu'à plus d'une centaine de pages).

Pour commencer, si le cinéma Hongkongais a peu de considération vis-à-vis des critiques, il fait toutefois l'objet de quelques études approfondies. Nous pouvons en effet relever six dossiers relativement complets. En premier lieu les deux enquêtes de Daniel Sauvaget, parues dans *La revue du cinéma* en 1974 et en 1976. Des études de plus d'une vingtaine de pages, qui se résument dans l'ensemble à des tentatives de définition d'un « genre » cinématographique « à part » : les films karaté. Autres approches, celle de Maiga Seydou dans la revue *Cinéma* de 1975, qui tente de resituer ce cinéma dans une approche culturelle. La même année, *Positif* publie les pérégrinations hongkongaises d'Hubert Niogret. Mais, le début d'un véritable intérêt pour cette cinématographie, ne commencera qu'en 1983, avec le numéro spécial « made in HK » des *Cahiers du cinéma*.

De son côté le cinéma chinois, favorisé par une ferveur politique de gauche, profite d'une plus grande attention auprès des critiques. Les premiers dossiers sont rédigés par Régis Bergeron en 1964 puis en 1976. Il fait alors part d'un certain malaise concernant l'ignorance et l'impasse faite par la France sur cette richesse cinématographique. Dans la revue *Cinéma*, il propose en une quarantaine de pages, une véritable petite encyclopédie des principaux cinéastes, thèmes, et personnages, qui lui sont liés. Dans les années 70, la revue des *Cahiers du cinéma,* s'intéresse également de près au cinéma chinois par le biais de leurs correspondants Joris Ivens et Marceline Loridan (n°236 en mars-avril 1972 et n°266 en mai 1976). Toutefois, c'est selon leur ligne éditoriale et idéologique du moment, que les chroniqueurs retracent l'histoire et les aspects cinématographiques de ce cinéma. De son côté la revue *Ecran* consacre un dossier en deux parties sur l'actualité de ce cinéma (n°2 et n°3, mars 1972). Pour cela elle puise ses renseignements dans les ouvrages de Georges Sadoul et dans l'article de l'Italien Ugo Casiraghi (« Il Cinema cinese, questo sconosciuto »).

Dans tous les cas, chaque dossier reste tributaire de sources d'informations minimes, et parfois d'un regard extérieur non spécialisé en cinéma. C'est pourquoi, dès le début des années 80, la revue *Positif* prend pour dessein de permettre une redécouverte de ce cinéma. Elle mentionne alors, dans l'introduction de son dossier de 1982, que la connaissance du

cinéma chinois ne doit plus passer par les travaux « d'historiens en chambre ou les comptes rendus de voyageurs à l'idéologie complaisante ». Il faut juger sur place et s'appuyer sur des témoignages « à chaud ». Ce dossier a donc pour objectif d'esquisser quelques bases utiles pour de futures recherches et analyses, car « *beaucoup de temps et de recherches sont encore nécessaires avant qu'un commentateur occidental puisse s'aventurer dans une théorie cohérente du cinéma chinois, ou des divers courants culturels et politiques qui le nourrissent*.[1] » Trois mois plus tard, en octobre (n°260), la revue *Positif* consacre de nouveau un dossier « chronologique » sur le cinéma chinois[2]. Encore une fois, parler de ce cinéma se limite à être dépendant d'un certain nombre d'aléas et de contraintes, ne pouvant finalement que lever un voile partiel sur cette cinématographie. Reste enfin le dossier publié dans les *Cahiers du cinéma* de septembre 1983 (n°351). Charles Tesson souhaite alors faire le point et comprendre pourquoi ce cinéma retient les Français[3].

Du côté du cinéma indien, celui-ci reste encore timidement abordé et relativement évasif. En 1964, 10 pages seulement sont éditées par *Image et Son*. Le dossier est de Guy Gauthier et il se limite à quelques généralités. Par la suite, *Ecran* publie en 1974 l'article de Yonnick Flot sur la présence de ce cinéma, suivi deux mois plus tard d'une introduction sur la liturgie du quotidien dans les films indiens. Les *Cahiers du cinéma* restent toujours très axés, voire enfermés, dans leur politique des auteurs, ne s'intéressant que très brièvement au cinéma indien, soit à l'occasion de manifestations (comme le 6ème festival de New Delhi en 1977 ou celui de La Rochelle en 1983), soit à l'occasion d'une rencontre comme celle du responsable des Archives du film de l'Institut du cinéma de Poona en 1982. Mais à chaque fois ce ne sont pas de véritables dossiers, tout au plus quelques pages sur des cinéastes considérés comme des auteurs. A ce titre, l'arrivée d'Henri Micciollo permet de renouveler les approches. Dans *La revue du cinéma* et dans *Cinéma*, l'auteur consacre successivement, entre 1974 et 1978, trois dossiers sur l'ancien et le nouveau cinéma indien, ainsi que sur un panel de cinéastes de diverses régions. L'ambition est à chaque fois d'apporter un témoignage, même sommaire, pour pouvoir parler de ce cinéma. Peu importe si celui-ci est mal compris et difficilement exploitable en France, « *c'est en parlant du cinéma indien qu'on finira par attirer l'attention*

[1] Tony Rayns, « Introduction à l'esthétique et à la politique du cinéma chinois », *Positif*, n°257, juillet 1982, p. 59

[2] Le dossier s'appuie uniquement sur des films diffusés à l'hommage du british Film Institute et à la rétrospective de Turin.

[3] Une des réponses apportées est de comprendre qu'il est le seul pays à pouvoir montrer à quoi ressemble un cinéma national dès qu'il se met à s'identifier à l'image d'une nation.

sur lui et à provoquer la sortie des meilleurs de ses films dans notre pays.[1] » Toutefois, c'est en 1984 que sera publiée la première grande étude consacrée au cinéma indien. Parue dans *Cinémaction* (n°29), la revue a l'avantage d'étudier tous les aspects de ce cinéma selon des approches très éclectiques, aussi bien psychologiques qu'historiques.

Enfin, le cinéma japonais**,** reste de loin le plus étudié. Profitant des rétrospectives et autres manifestations, les critiques consacrent plusieurs études et approches à ce cinéma. Au total, nous pouvons répertorier, une petite vingtaine de dossiers qui se suivent de manière assez régulière. Chaque année une revue se penche sur le sujet, chacune selon une approche différente, mais presque toujours avec une introduction similaire qui pourrait se résumer en ces quelques mots : *Le cinéma japonais, cet inconnu*.

Le périple commence en 1964, avec le dossier de la revue *Cinéma* (n°83). Celui-ci a pour ambition de présenter le cinéma japonais à travers 15 cinéastes. L'année suivante les *Cahiers du cinéma* (n°166-167) font un bilan économique de la production. *Cinéma* renouvelle à nouveau son approche en 1966 (n°103). Puis c'est au tour de Michel Ciment et Jacques Demeure de faire un compte rendu sur l'ensemble des ouvrages publiés en Europe et aux Etats-Unis (*Positif*, n°73). En 1967, Jean de Baroncelli lui consacre plusieurs pages dans des numéros successifs du *Monde* (n°7026 à 7030) qu'il titre, « Le cinéma japonais, cet "honorable malade" ». Entre 1968 et 1969, deux grands dossiers sont publiés dans *La revue du cinéma* (n° 222 et n°225). Ces derniers permettent de multiplier les approches dans l'intention d'arriver à situer le septième art nippon dans son contexte culturel. Pour cette dernière étude, c'est presque 150 pages, avec des tables rondes, des entretiens, des débats… et les indispensables petits dictionnaires et lexiques pour les « cinénipponphiles[2] » qui sont désormais accessibles.

En poursuivant cet inventaire, nous pouvons encore citer la revue *Cinéma* (n°139) où Max Tessier s'attarde davantage à dresser le portrait de la nouvelle génération. En 1970, la revue des *Cahiers du cinéma* (n°224) cesse d'observer les spécificités et les signes distinctifs de ce cinéma pour s'interroger désormais sur ce qu'il cache. L'année suivante, *Cinéma* (n°153) consacre une vingtaine de pages au cinéma érotique. Suivent, en 1972, les journaux de bords de Max Tessier dans *Ecran* (n°3 et n°7), auxquels viendront s'ajouter ceux de Marcel Martin, huit ans plus tard, dans *La revue du cinéma* (n°348). Entre temps, *Ecran* (n°24) a dressé un bilan de la crise du cinéma japonais. *Positif* (n°165) s'est attardé sur les films de séries. *Ecran*

[1] « Inde : Quoi de neuf dans le cinéma indien ? », *Cinéma*, n°234, juin 1978, p. 32
[2] Philippe Esnault, « L'astre japonais », *Image et son*, n°225, févier 1969, p. 73

(n°48) a témoigné de l'ancien et du nouveau cinéma japonais. La revue *Cinéjap,* consacrée entièrement au cinéma japonais, a eu le temps de publier quatre numéros. Créé en mai 1977 par Hiroko Govaers, Anne Head, Max Tessier et Michiko Yoshitake, *Cinéjap* est un bulletin d'informations dont l'objectif a contribué à apporter des références utiles pour une meilleure appréciation et un jugement plus sûr du cinéma japonais.
Pour terminer avec l'année 1980, nous pouvons énumérer les dossiers de *La revue du cinéma,* (n°349 et n°351) sur les structures de l'industrie et de la censure, et celui des *cahiers du cinéma* (n°309) qui propose des extraits de textes traduits. Enfin, la revue *Cinéma d'aujourd'hui* présente les 20 dernières années du cinéma japonais en un peu plus de 200 pages. Dans l'introduction, Max Tessier précise que l'ambition de cette étude est de pallier le « mythe exotique » et la « réalité indigène » d'un cinéma fascinant et exemplaire. Le numéro de cette revue a pour ambition : *« d' être un instrument de travail, un ouvrage de référence commode, mais réfléchi, une sorte de mode d'emploi documenté pour l'audacieux qui s'aventure dans l'immense champ du cinéma japonais contemporain – à un moment où il perd pied, s'égare, se cherche, se disloque.*[1] »

Cette enquête nous permet ainsi de desceller une certaine logique éditoriale. En premier lieu pour chaque cinématographie, nous pouvons observer une première approche très généraliste, faite de tâtonnements, et axée principalement sur des aspects chers à quelques cinéastes. Ce n'est que vers les années 80, qu'un dossier fait figure de référence pour la période donnée[2]. Quant aux objectifs développés entre 1963 et 1980, ils n'ont finalement guère évolués. Ils sont juste un peu plus précis et explicites d'année en année. L'objectif principal étant de faire de ces dossiers des bases utiles, capables de devenir des instruments de travail et des références commodes pour les spectateurs. Ainsi, ce qui réunit ces études, c'est la volonté des critiques de ne plus se contenter d'observer, ou d'essayer de comprendre ces cinémas en s'appuyant sur des comptes rendus de voyageurs, des témoignages de « pseudo » historiens et de prétendus spécialistes ; ou encore sur une idéologie contextuelle du moment et sur une image de ce cinéma vu d'Occident. Il est enfin temps de pallier le « mythe », et de témoigner, de montrer, de prouver que ces cinématographies existent.
Ces dossiers ne sont donc pas un aboutissement, mais plutôt une opportunité pour que des critiques se spécialisent et élaborent les premiers ouvrages consacrés exclusivement à un

[1] « Le cinéma japonais au présent 1959-1979 », Cinéma *d'aujourd'hui*, n°15, hiver 1979-80, p. 7
[2] Pour rappel, il s'agit, pour le cinéma hongkongais, du numéro spécial « made in HK » des *Cahiers du cinéma*. Pour le cinéma indien, du *Cinémaction*, et pour le cinéma japonais, de *Cinéma d'aujourd'hui*.

cinéma asiatique. Parmi ces spécialistes : Daniel Sauvaget pour Hong-Kong, Régis Bergeron pour la Chine, Henri Micciollo et Philippe Parain pour l'Inde, et Max Tessier pour le Japon. Chacun d'entre eux a déjà ou est sur le point de publier un ouvrage consacré à son cinéma de prédilection. Concernant le cinéma indien, nous pouvons répertorier le livre de Philippe Parain (*Regards sur le cinéma indien*, Cerf, 1969). Pour le cinéma chinois, notons la publication du premier tome de l'ouvrage de Régis Bergeron, *Le cinéma chinois 1905-1949*[1]. Pour le cinéma japonais, les ouvrages concernent exclusivement le triumvirat Kurosawa-Mizoguchi-Ozu. Le premier ouvrage est celui de Vê-Hô, il est tout simplement intitulé *Mizoguchi* (Classiques du cinéma, Paris, 1963). Cette diplômée de l'IDHEC, publie ici sa thèse de fin d'étude, à la demande de Jean Mitry. Consacrant des chapitres, sur l'homme, le cinéaste, mais aussi sur sa mise en scène et son univers, l'auteur retrace de manière consciencieuse toute sa filmographie, dans laquelle chaque film est accompagné d'un résumé et d'une analyse détaillée[2]. L'année suivante, Sacha Ezratty consacre un livre à Akira Kurosawa (*Kurosawa*, Ed. Universitaires, Paris, 1964). L'auteur s'appuie alors sur des textes fournis par la Toho et traduits pour l'occasion. Celui-ci parvient ainsi à introduire le cinéaste et ses films dans le contexte cinématographique de l'époque, retraçant sa carrière, film après film, en s'attardant plus particulièrement sur la trame scénaristique. Il donne ainsi plusieurs pistes de lectures et de compréhension, aussi bien en rapport avec la culture japonaise qu'avec la personnalité du cinéaste. Enfin, l'ouvrage de Donald Richie sur Yasujiro Ozu est traduit en 1980, c'est-à-dire six ans après sa publication américaine (*Ozu* Lettre du blanc, 1980). L'auteur est alors connu comme un des meilleurs spécialistes du cinéma japonais, notamment pour être aussi un des rares Occidentaux à habiter au Japon et pour avoir côtoyé de près le cinéaste en tant qu'ami. Son étude apporte une réflexion et un approfondissement d'un point de vue culturel, sur les spécificités de l'art de la mise en scène d'Ozu.

Cinq ouvrages sont finalement publiés et aucun sur le cinéma japonais en général. C'est en effet au début des années 80 que les publications seront plus nombreuses et que des spécialistes se feront connaître. Pour donner un bref aperçu, citons en premier lieu le livre de Noël Burch publié sous le titre, *Pour un observateur lointain : forme et signification dans le cinéma japonais* (Editions Cahiers du cinéma : Gallimard, Paris, 1982). Cet ouvrage, rédigé entre 1973 et 1977, fait suite à un séjour de cinq mois au Japon. L'auteur avait alors pris soin

[1] Terminé au début des années 60, ce livre n'est publié qu'en 1977 par un éditeur suisse. Quant aux tomes suivants, il faudra encore attendre 1983, au moment de la rétrospective de films chinois et hongkongais au festival de Pesaro.

[2] Cette étude s'appuie essentiellement sur des ouvrages français et anglo-saxons. Ce livre est finalement davantage un condensé, un brassage d'idées déjà émises par les critiques, et malgré les origines vietnamiennes de l'auteur, il reste une approche très occidentale.

de visionner un certain nombre de films archivés. Ainsi, ce livre ne prétend pas être, selon Noël Burch, une histoire du cinéma japonais supplémentaire, au sens où au Japon comme en Angleterre, ceux de Tanaka Junichiro et Donald Richie remplissent ces ambitions. Ce que souhaite proposer l'auteur, c'est une approche historique entre 1917 et 1945, en se basant sur la culture japonaise pour comprendre son cinéma[1]. Nous pouvons ensuite énumérer les ouvrages de celui qui va devenir *le* spécialiste français du cinéma japonais, Max Tessier. Dans *Images du cinéma japonais* (Editions Henri Veyrier, 1981) et *Le cinéma japonais au Présent (1959- 1984)* (Editions P. Lherminier, Paris, 1984), l'auteur souhaite avant tout s'adresser aux spectateurs curieux qui cherchent une référence commode avant ou après la vision d'un film japonais. Enfin, citons l'ouvrage de Daniel Serceau, uniquement axé sur son cinéaste de prédilection, Mizoguchi (*Mizoguchi: de la révolte aux songes*, 7° art, Les éditions du Cerf, 1983). L'auteur s'appuie alors sur un corpus de neuf films, pour rendre compte de l'évolution du cinéaste et donner un aperçu de l'essentiel de son discours. Comme il l'écrit lui-même : « *L'objet de ce livre est l'interprétation d'un discours, le dévoilement des significations telles que la mise en scène peut les produire dans l'expérience du spectacle*.» (p. 11)

En conclusion, les dossiers établis par les revues de cinéma sont d'autant plus incontournables, qu'ils représentent une des principales sources de renseignements pour se familiariser avec les cinémas d'Asie. En effet, comme nous allons le voir, les livres consacrés à l'Histoire du cinéma mondiale n'accordent que peu de place à ce continent cinématographique.

[1] Cette analyse, basée sur la culture japonaise dans son ensemble, lui paraît en effet être une approche indispensable et inéluctable pour une bonne compréhension des films. Par cet intermédiaire, il révèle et dénonce la différence entre le mode de représentation occidental et le mode japonais, afin de combattre les clichés occidentaux, et rendre justice au système et aux valeurs culturelles du Japon. L'intérêt est avant tout d'identifier les modes de représentation et d'expressions dominants selon les époques. Pour son édition française, Noël Burch se donne la peine de prendre un peu de recul sur ses propos, avouant même certaines ambiguïtés, les imprudences et les contradictions, mais aussi en insistant sur toute l'originalité, la pertinence, l'utilité, et les possibilités d'ouverture de son entreprise.

2.1.2. Les cinémas d'Asie vus par les historiens du cinéma

Dans l'optique de mieux situer la place et mesurer l'intérêt du cinéma asiatique à cette époque, nous pouvons nous référer aux livres consacrés à la grande Histoire du septième art. Les historiens français, ou du moins les chercheurs à vocation encyclopédique, consacrent en effet peu de pages et de chapitres au cinéma asiatique. Parmi eux, nous étudierons quatre recueils, considérés comme majeurs, tant par la richesse des informations que par leur valeur historique. Par ordre chronologique, il s'agit des études de Maurice Bardèche et Robert Brasillach, puis celles de Georges Sadoul, de Jean Mitry et enfin des trois tomes de Jeanne René et Ford Charles. Ce panorama nous permettra de découvrir plusieurs éléments : comment les historiens considèrent, classent, ou même orthographient et désignent ces cinémas (que nous prendrons soin d'indiquer entre guillemets), les approches qu'ils privilégient, les cinéastes ou les films qu'ils citent comme référence, et enfin la place qu'ils leur accordent en nombre de pages.

Pour cette étude, nous devons tenir compte de deux difficultés. La première est liée au nombre d'éditions, les ouvrages étant souvent revus et corrigés, parfois sur une période de plus de 20 ans, il nous a paru difficile de tenir compte de toutes les éditions. La seconde, tient au fait que les historiens ne s'appuient pas sur les mêmes sources, ni sur les mêmes renseignements. Alors que certains se limitent à leurs propres souvenirs ou à des « on-dit », d'autres s'appuient sur des archives tangibles mais rarement citées. Nous nous efforcerons donc de tenir compte de ces obstacles, pour pouvoir ainsi essayer d'extraire une certaine cohérence historique entre ces études.

Pour l'étude que **Maurice Bardèche et Robert Brasillach** consacrent à l'Histoire du cinéma, nous tiendrons compte de l'édition de 1948 et de celle de 1964[1]. En un peu moins de 20 ans, l'histoire a eu le temps de prendre une autre tournure et avec elle, les termes, les commentaires, les points de vues qui caractérisent et définissent les cinémas d'Orient, mais aussi la place accordée à ces derniers. En 1948, l'histoire est plutôt « petite » et en « appendice », alors qu'en 1964, le cinéma japonais, indien et chinois sont intégrés dans un

[1] L'édition originale, de 25 exemplaires numérotés, est suivie d'une deuxième édition revue et augmentée avec un tirage de 25 exemplaires numérotés (Paris, 1943). La troisième édition se fait avec un tirage de 1200 + 100 + 800 exemplaires numérotés (Givors, 1948). La quatrième édition est en deux volumes (Givors, 1953-54). Enfin la cinquième édition (Librairie générale française, Paris 1964-65.)

chapitre, celui des « nouveaux venus et revenants ». Il existe donc bien une évolution, un « avant » et un « après » *Rashomon*.

Tout d'abord, les productions cinématographiques considérées comme appartenant à l'Orient ne sont plus les mêmes. En 1948, il y a d'un côté les « Cinémas d'Orient », qui englobent à la fois les cinémas du monde arabe (islamique), le cinéma chinois, la production hindoue et cinghalaise… et de l'autre le « Cinéma Japonais ». Selon les auteurs, le Japon est le seul pays où le cinéma est vraiment organisé de manière industrielle et autonome. En 1964, ils consacrent dorénavant un premier chapitre au cinéma japonais, intitulé « Nouveaux venus et revenants », et un second aux autres « cinémas orientaux ». Celui-ci comprend cette fois la Corée du Sud, Hong-Kong, les Philippines et surtout l'Inde et la Chine. Ces productions anciennes et prolifiques restent ainsi « en marge du cinéma japonais », car elles demeurent tout simplement inconnues en Occident. C'est pourquoi, le nombre de pages consacrées à ces cinémas n'augmente pas entre les deux volumes (ne dépassant pas les trois pages). A l'inverse, les auteurs possèdent plus de renseignements sur le cinéma japonais, et peuvent ainsi y consacrer plus de pages (passant de 8 à 27).

Quant à la manière d'introduire ces cinémas, elle diffère en fonction de l'estime accordée à l'Orient. En 1948, le constat est relativement simple, puisque aucune histoire n'a jamais été écrite, elle ne pouvait l'être que très difficilement étant donné que c'est « *un monde qui nous est presque complètement fermé et dont nous ne pouvons avoir que des idées plus fragmentaires encore que les idées que nous avons sur certains cinémas peu connus.* [1]» En 1964, l'Histoire a déjà fait couler un peu d'encre. Les auteurs rappellent alors l'étonnement des Occidentaux, comme celui d'un grand cinéaste américain (non nommé), surpris devant le fait accompli : « Tiens ! Les Japonais font aussi des films ! » Ainsi, en 20 ans, on passe d'une inaccessibilité et d'un désintérêt ironique, à une soudaine découverte empreinte d'un étonnement curieux.

De manière plus approfondie, chaque cinéma d'Orient possède une approche spécifique. En premier lieu, les films arabes, qui ne font plus partie de *l'Histoire du cinéma* en 1964, sont considérés en 1948 comme des films médiocres, techniquement insuffisants et forts européanisés (généralement réalisés en Egypte). Quant au cinéma hindou, en 1948, il serait partagé entre le Nord qui réalise des films révélateurs d'une forme de bestialité et de sadisme, contrairement au Sud qui produirait des films d'une certaine fraîcheur, avec des éléments porteurs comme la bonté, l'amour de la nature et des êtres. Reprenant alors les propos d'Henri

[1] Maurice Bardèche et Robert Brasillach*, L'histoire du cinéma*, 1948, *op.cit.,* p. 543

Michaux de 1965 (cité antérieurement[1]), les auteurs tempèrent ces dernières critiques en se demandant si ces descriptions s'appliquent réellement aux films indiens. Ils préfèrent alors reconnaître que ce cinéma n'a rien produit qui soit comparable au cinéma japonais ou soviétique, et ne citent que trois cinéastes indiens « majeurs » présentés dans des ciné-clubs français : Satyajit Ray, Bimal Roy et Nitin Bose.

Au sujet du cinéma chinois, les connaissances et les commentaires restent très superflues. Que ce soit en 1948 ou en 1964 le constat n'évolue guère. Pour Maurice Bardèche et Robert Brasillach « *nous en connaissons à peu près autant que les contemporains de Louis XIV connaissaient la Chine.»* (p. 412). Si dans le premier volume, ils font l'effort de retracer les influences occidentales sur le cinéma chinois, dans le second volume ils se contentent de présenter deux cinéastes chinois qui « dit-on », sont les plus grands.

Enfin, dans les études consacrées au cinéma japonais, l'écart est plus manifeste. Dans un premier temps, en 1948, les auteurs veulent surtout faire prendre conscience, que même si les œuvres sont encore « résolument interdites » en Occident, ce cinéma n'en a pas moins un potentiel commercial puisqu'il a déjà investi l'ensemble du marché oriental. Néanmoins selon les auteurs, cette industrie repose uniquement sur un savoir faire occidental. C'est pourquoi ils s'efforcent de démontrer, à travers une description chronologique évolutive, à quel point ce cinéma est un cinéma d'imitation. Parcourant les diverses influences des films européens, russes et américains présentes dans le cinéma japonais, les auteurs parlent systématiquement d'acclimatation, d'adaptation, de transformation. Ce champ lexical a tendance à démontrer que les capacités des réalisateurs japonais sont réduites à l'imitation des schémas artistiques occidentaux, ne possédant qu'une approche technique du cinématographe. Ainsi des techniciens doseraient le rire et l'émotion dans des études sérieuses, estimant que le succès d'un film tient à sa valeur lacrymale et tragique (par exemple, les comédies doivent comporter 30% d'éléments tragiques). D'une part, Maurice Bardèche et Robert Brasillach reconnaissent des tentatives d'indépendance, des promesses d'autonomie, notamment à travers des spécificités uniques élaborées selon des règles rigoureuses et ancestrales. Mais d'autre part, ils n'en restent pas moins persuadés que ces altérités symbolisent cet étrange Japon qui parvient à annexer les modes de l'Occident, tout en introduisant des détails millénaires qui composent cette particularité curieuse et insaisissable pour les Occidentaux.

Dans un deuxième temps, en 1964, les auteurs insistent essentiellement sur les particularismes du cinéma japonais. Malgré les inspirations occidentales, les Japonais ont su en faire un

[1] Pour cela se reporter à la page 57.

produit « tellement japonais », qu'ils ont parfaitement protégé leur industrie des facilités et des risques de l'exportation. Maurice Bardèche et Robert Brasillach décrivent alors le rôle des *Oyamas,* des *Benshis*, celui des studios (« trusts ») de la Nikkatsu et de la Shochiku, de certains personnages récurrents comme les samouraïs, de l'évolution historique de ce cinéma (entre la crise du parlant, la naissance du réalisme, avant, pendant et après la guerre), de quelques aspects de l'industrie cinématographique entre 1955 et 1957, des genres cinématographiques tels que le Gendai et le Jidai Geki… Ils iront même jusqu'à classer les films en fonction de leur appartenance à un courant artistique occidentale : films « populistes » (ceux de Kenji Mizoguchi), films « néo-réalistes » (ceux de Yasujiro Ozu), films « révisionnistes » et films de la « nouvelle vague ». Toutefois, comme les auteurs s'évertuent à le répéter, ce sont autant de mentions qui ne sont que des indications et dont il ne faut pas exagérer la portée, puisqu'à cette époque la connaissance de la production japonaise était très approximative. Ils attendent donc la suite, pour savoir si ces « beaux produits » vont garder cette saveur « exotique » et ce succès.

Finalement, en comparant les deux volumes, nous nous apercevons qu'en 1948, Maurice Bardèche et Robert Brasillach s'ingénient surtout à présenter l'évolution des productions orientales en fonction des diverses influences occidentales qui les ont côtoyées. Réitérant l'idée que ces films sont majoritairement des avatars des techniques américaines et européennes, pleines de maladresses, d'erreurs et de naïvetés en voulant imiter les modèles étrangers. D'où ce constat concernant les films arabes, mais qui, selon eux, peut tout aussi bien s'appliquer à l'ensemble des films orientaux :

> « Tout cela a produit, comme on pouvait s'y attendre, un cinéma de seconde zone, une étrange camelote, au sens exact du terme, analogue à ces imitations de cuivres ou de tapis, fabriquées en Orient d'après des procédés occidentaux, qui imitent eux-mêmes un art oriental authentique. Joués par de vrais Arabes, les films arabes ne se réfèrent point à leur propre tradition légendaire ou historique, mais aux faux films arabes de Hollywood. Le chanteur à turban ou à fez y remplace Tino Rossi ou Fred Astaire. Aux véritables déserts, aux véritables paradis de Dieu, on tourne des imitations d'imitations et de faux Jardin d'Allah. Telle est du moins, à ce qu'il semble, la majorité des films orientaux. [1]»

Les films orientaux n'auraient donc guère de valeur que comme *moyen de transmission* ! En ce sens : ils possèdent un caractère national, ethnologique, plus qu'une valeur cinématographique. Ce n'est qu'en 1964, grâce à la sauvegarde de spécificités culturelles, que les films d'Asie peuvent enfin passer du « déguisement » à une certaine « naturalisation » plus ou moins bien réussie selon les pays. Néanmoins, nous pouvons préciser que si les auteurs

[1] Maurice Bardèche et Robert Brasillach*, L'histoire du cinéma*, 1948, *op.cit.,* p. 543

insistent beaucoup sur cette notion d'imitation, de « faux films », de « produits hybrides », c'est aussi parce qu'ils ne savent pas comment les décrire. Ils ne peuvent en parler qu'en se référant et en les comparant à ce qu'ils connaissent. C'est pourquoi nous pouvons relativiser ces propos, et comme le stipule l'avertissement de l'édition de 1948 :

> « Cette *Histoire du cinéma* fut une étrange entreprise. Née d'une pensée soudaine, réalisée assez vite par deux auteurs alors très jeunes et, par la suite entretenue et tisonnée comme un feu de notre jeunesse, elle a été longtemps pour nous, elle est toujours un livre étroitement mêlé à notre vie et à nos souvenirs. Tout autant qu'une savante compilation, elle est un recueil d'impressions, le journal de ce que nous avons aimé. [1]»

Pour nuancer et parfois contredire le livre de Maurice Bardèche et Robert Brasillach, **Georges Sadoul**, entreprend d'écrire son *Histoire du cinéma mondial*. Nous commenterons cette étude avec la 9ème édition de 1972. Georges Sadoul consacre un chapitre XXIV à « l'Extrême-Orient », c'est-à-dire le Japon, la Chine, l'Indonésie, les Philippines, Hong-Kong, la Mongolie extérieure, le Vietnam (nord et sud), la Corée (nord et sud), le Cambodge, Singapour, la Malaysia et la Thaïlande. Puis le chapitre suivant aux « cinémas indiens et asiatiques », c'est-à-dire : Birmanie, Ceylan, Pakistan, Afghanistan et Iran. L'histoire ne va pas au-delà des années 50, et elle ne donne qu'un bref aperçu de la production et de l'économie des studios. Ainsi Sadoul consacre un peu plus de 40 pages, dont la majorité pour le Japon et l'Inde (10 pages chacun), seulement huit au cinéma chinois et deux à Hong-Kong. Ce qui fait la particularité de cette étude tient davantage à l'effort de ne pas se limiter au cinéma japonais et d'avoir la volonté de citer l'ensemble, ou presque, des productions cinématographiques en Asie.

De leur côté, **René Jeanne et Charles Ford**, se sont également attelés à la rédaction de deux grandes histoires du cinéma. La première, *Histoire illustrée du cinéma*, est éditée en trois tomes et fait office d'un premier tour du monde qui ne passe que très brièvement par ce qu'ils appellent l' « Asie ». Dans le premier tome consacré au cinéma muet, seulement quatre pages (p. 209-212), retracent les histoires du cinéma japonais, chinois et indien. Les auteurs ne peuvent que citer rapidement quelques cinéastes considérés comme majeures : Teinosuke Kinugasa et Kenji Mizoguchi pour le Japon, Chang Shi-Chuen pour la Chine et Dadasaheb Phalke pour l'Inde. Ce qui en ressort, c'est l'importance qu'accordent les auteurs aux diverses influences françaises et européennes sur les films. Toutefois, une impasse est à constater dans le deuxième tome consacré au cinéma parlant. La présence du cinéma asiatique est même

[1] *ibid.*

absente des repères chronologiques à la fin du livre. Enfin le tome trois, consacré au cinéma d'aujourd'hui (entre 1945 et 1965), est davantage documenté. Il est édité en 1966, c'est-à-dire presque 20 ans après les deux autres volumes et l' « Asie » y occupe dorénavant 10 pages (p. 291-302). Le cinéma japonais est alors exposé à travers ses chiffres liés à la production et à l'exportation après la seconde guerre mondiale. René Jeanne et Charles Ford se contentent de parler des cinéastes et des films vus, connus, et parfois primés en France et en Europe. Pour preuve significative, Yasujiro Ozu n'est toujours pas cité. Cependant, pour la première fois, les films japonais font leur apparition dans les repères chronologiques, à la fin du livre[1]. Leur découverte et leur diffusion en France deviennent ainsi un événement historique, à retranscrire et à identifier dans les histoires du cinéma international. De même les cinéastes Teinosuke Kinugasa, Akira Kurosawa et Kenji Mizoguchi font leur entrée dans l'annexe des bio-filmographies des cinéastes à connaître. Quant à l'approche pour les cinémas indien et chinois, celle-ci se résume, pour le premier tome à Satyajit Ray et sa trilogie d'Apu, et pour le second à quelques films ralliés à la production populaire.

Dans leur *Histoire encyclopédique du cinéma*, les auteurs réservent dans trois de leurs cinq tomes, une place à un cinéma qu'ils appellent « d'Extrême-Orient » dans le tome 2 (Le cinéma muet 1895-1929), et « d'Asie » dans le tome 4 (Le cinéma parlant 1929-1945), et 5 (Le cinéma d'aujourd'hui : 1945-1955). Ces chapitres reposent principalement sur des « rumeurs » et des généralités encore très peu ou non fondées, en essayant tant bien que mal de reconstituer les brides de ce qui pourrait être l'histoire du cinéma japonais, chinois et indien. Les auteurs finissent par ne brasser que certaines idées reçues, tout en confortant une vision « étrange » de ces cinémas. La production japonaise reste alors la plus documentée, avec à l'appui quelques chiffres et quelques bases historiques qui ont déjà été énoncées par d'autres auteurs (comme Henry Kotani, Robert Florey, Marcel Lapierre, Giuglaris, M. Chevallier,…). René Jeanne et Charles Ford retracent ainsi les débuts précaires de la production nippone en commençant par les premiers studios (qui s'apparentaient à des cabanes entourées d'une simple cloison de planches) et des appareils bon marché que l'Allemagne n'utilisait plus. Décrivant ensuite la particularité des acteurs (qui exprimaient leurs sentiments à travers une succession de masques symboliques) et de la mise en scène (directement influencée du théâtre),… Autant d'éléments qui font que ce cinéma est considéré comme un art hybride. Pour les cinémas chinois et indiens, l'approche se limite à quelques lignes qui ne font que brasser du vide. Bien que le sentiment commun soit que ces cinémas

[1] Il s'agit des films : *Rashomon, Les sept samouraïs, Les enfants d'Hiroshima* et *l'ile nue*

méritent une étude plus conséquente et plus approfondie, les auteurs sont dans l'incapacité d'écrire un article qui les concerne. C'est pourquoi, en ce qui concerne la production indienne, René Jeanne et Charles Ford se réfèrent, tout comme Maurice Barbèche et Robert Brasillach, aux propos d'Henri Michaux avec en plus ceux de Carl Vincent. Alors que le premier caractérise la production hindoue par sa bestialité et son sadisme insoutenables pour les Européens[1] ; Carl Vincent, juge ce cinéma techniquement pauvre : « *c'est à peine si,* […] *ces films pourraient en Europe obtenir un succès de curiosité dans les cercles scientifiques ou strictement professionnels*. […] *Même après l'avènement du cinéma parlant la production hindoue gardera son caractère primitif et sauvage* » (p. 428). Reste le tome 5, dont la démarche est un peu différente. Les auteurs s'attardent plus particulièrement sur les derniers films distribués en France (avant 1955), et tentent succinctement de démontrer la politique élaborée au préalable par les studios de production pour conquérir le marché européen.

Dernier auteur, dans son *Histoire du cinéma*, **Jean Mitry** consacre lui aussi quelques pages aux cinémas qu'il désigne comme « orientaux ». Les 5 tomes sont publiés successivement, entre 1967 et 1980, par conséquent l'histoire dépasse enfin le stade butoir des années 50. Toutefois, les renseignements collectés par Jean Mitry touchent presque essentiellement l'industrie cinématographique et se limitent pour l'essentiel au Japon. A noter que deux de ces tomes ne consacrent aucune page à ces cinémas : le premier tome qui s'étend de 1895 à 1914, et le troisième qui correspond à l'histoire du cinéma muet de 1923 à 1930. Les trois autres tomes offrent un aperçu de l'industrie cinématographique du Japon, puis de la Chine, de l'Inde et une parenthèse sur la Corée du Sud. Dans le tome 2, Jean Mitry expose les grandes lignes de l'industrie cinématographique pendant la première guerre mondiale et dans les années 20. Il énumère alors les premiers studios, les premiers films et quelques noms de cinéastes comme le japonais Kenji Mizoguchi et l'indien Dadasaheb Phalke. Quant au cinéma chinois, il se contente de parler de documentaires d'actualités. Dans les tomes 4 et 5, c'est encore uniquement l'aspect industriel du cinéma d'Orient qui est exposé. Il reprend et précise les événements qui touchent la production entre les années 40 et 50, en exposant presque exclusivement la création ou le démantèlement des studios et des salles de cinéma. Cependant, il faut signaler la particularité de l'ouvrage de Jean Mitry qui ne consacre pas un chapitre unique au cinéma d'Orient, mais insert les productions japonaises, chinoises et indiennes dans une chronologie internationale. Fractionnant ainsi ces cinémas en divers

[1] Pour cela se reporter à la page 57

chapitres, il peut effectuer une approche thématique des films. Un peu sur le même modèle que Maurice Bardèche et Robert Brasillach, ces films sont classés en fonction d'un registre « psychologique », « poétique », « psycho-social », « réalisme social », « mélodramatique », «épopée guerrière », « films de guerre », « réalisme poétique », et « lyrisme psycho-social ». Cette typologie touche surtout les films japonais, et les cinéastes comme Kenji Mizoguchi, Akira Kurosawa et Yasujiro Ozu, dont il est le seul à retracer brièvement la carrière. Ainsi à travers cette rapide analyse, nous pouvons relever que si cette étude apporte surtout une idée de l'importance quantitative de la production, elle permet aussi d'aborder les cinémas d'Orient, non plus comme une entité à part, mais comme faisant partie intégrante de l'histoire du cinéma mondial.

Finalement, bien peu de pages sont consacrées aux cinémas d'Asie. Tous les auteurs ont la particularité de réserver qu'une place très limitée à ce continent cinématographique, quel que soit le volume de leurs histoires du cinéma. Quant à la délimitation qui sépare les cinémas d'Asie, elle paraît souvent bien arbitraire. Les deux ouvrages de Maurice Bardèche et Robert Brasillach et celui de Jean Mitry ont la particularité de regrouper ces cinémas sous la dénomination d' « Orient ». Ils ne parlent pourtant que du cinéma japonais, chinois et indien. A l'inverse Georges Sadoul tient compte de l'ensemble des pays de ce continent. Il fait alors une distinction entre l'Asie de l'Est et le Moyen-Orient. Ce qui semble alors « extrême-oriental », est pour lui japonais, chinois et hongkongais. Quant à l'Inde elle se range dans une catégorie à part, n'appartenant ni à l'Asie ni à l'Extrême-Orient, elle possède sa propre autonomie. Ainsi la désignation de ces cinémas n'est pas encore bien déterminée. Pour preuve, les deux ouvrages de René Jeanne et Charles Ford parlent tout aussi bien d' « Asie » que d' « Extrême-Orient ».

Enfin, en tenant compte du contenu développé par chacun de ces livres, sans que les renseignements soient réellement contradictoires, ils restent dans l'ensemble relativement sommaires : quelques chiffres, quelques noms, et peu d'explications ! De plus, il semblerait qu'on assiste à un phénomène de ricochets, où les informations et les idées reçues sont transférées d'une étude à l'autre, sans avoir été justifiées ou confirmées au préalable. Par exemple, pour le livre de René Jeanne et Charles Ford, un passage sur le cinéma japonais provient, presque mot pour mot, du chapitre que Léon Moussinac consacre au Japon dans son *Panoramique du Cinéma*, et sans que celui-ci ne soit cité (p. 40). Les experts « professionnels » prennent désormais pleinement conscience de ces insuffisances et de ces déficiences. C'est pourquoi, lorsque le CNC organise, en novembre 1980, une table ronde

portant sur l'histoire du cinéma, plusieurs participants s'accordent à dire qu'il est impossible, pour une seule personne, d'écrire l'histoire mondiale du cinéma. Et si Jean Mitry s'oppose à cette alternative, il doit bien admettre que sa propre histoire du cinéma fait l'impasse sur de nombreux cinéastes, à commencer par Yasujiro Ozu, jamais cité dans les trois volumes qu'il consacre à l'époque du muet.

Ainsi, ces ouvrages attestent d'une insuffisance de renseignements et de connaissances vis-à-vis des cinémas d'Asie. Encore au stade de la découverte, les auteurs manquent de recul et le nombre de spécialistes n'est visiblement pas encore assez important pour pouvoir rendre compte d'une histoire mondiale. C'est pourquoi, les études qui sont publiées dans les revues de cinéma permettent de pallier les lacunes dans l'édition française, et de laisser le temps aux futurs « spécialistes » de se former et de s'informer sur ces cinémas. C'est dans cette optique que les critiques tentent d'étoffer des dossiers, cherchant tout d'abord à situer le cinéma asiatique par rapport à son homologue occidental.

2.1.3 Cinéma asiatique vs *cinéma occidental : l'enjeu des références*

La première démarche que nous analyserons consiste à trouver des équivalents entre les films asiatiques et les films occidentaux. Cet exercice déjà effectué dans la première période, ne concernait qu'une recherche d'affiliations. Dorénavant, il existe une véritable chasse passionnée des références cinématographiques. Celles-ci semblent à la fois relever d'une évidence et d'un intérêt décisif pour les critiques. Bien plus qu'un « jeu » ou qu'une façon d'exposer sa connaissance cinéphilique, c'est un véritable enjeu, où l'emploi des allusions devient un passage obligé : à chaque film correspond son ou ses homologues, et le fait d'être asiatique ne le dispense pas de cette règle, bien au contraire.

Comme nous l'avons déjà vu, ceux que nous avons désignés dans la première période comme les « avocats », incitent les spectateurs à dépasser le cadre des civilisations collectives, et voir un film, virgule, asiatique, point. Faire ainsi passer l'objet cinéma, avant celui de sa nationalité et de son origine *asiatique*, permet de s'intéresser à un langage universel du cinéma, celui de la mise en scène. Pour Jean Douchet et Jacques Rivette c'est d'ailleurs la seule façon de comprendre les films japonais. Pour rappel, le premier déclare que seule la mise en scène recèle les secrets d'une civilisation lointaine, alors que le second considère cet

idiome universel comme la seule alternative possible pour appréhender un film japonais[1]. En partant de ce principe, le jeu des comparaisons paraît plus évident à tenter. De ces observations découlent une critique et une analyse qui permettent de relier les films asiatiques aux cinéastes et aux courants occidentaux. Ce rapprochement a alors l'avantage d'intégrer ces productions dans le cercle des références internationales. L'exercice permet également de trouver certaines réponses, là où il y a un manque de connaissances culturelles et cinématographiques. Chaque critique va ainsi « déguster » ces films selon son expérience, recherchant tout rapport éventuel avec des parfums plus familiers. L'objectif est de comprendre, apprécier et trouver la juste valeur du cinéma asiatique, en fonction des similitudes et des concordances existantes vis à vis d'un modèle occidental. Un effort d'association et d'ouverture, dont nous exposerons les principales références, liées à des courants et des auteurs majeurs, que ce soit dans le domaine littéraire, théâtrale ou cinématographique.

2.1.3.1 Les auteurs occidentaux de prédilection

Les critiques font parfois référence à des auteurs de la littérature classique. Avant 1963, ils citent par exemple *La princesse de Clèves* à propos de *La porte de l'enfer* (une allusion lancée par le président d'un jury, qui déclencha une sorte de respect collectif de la part des critiques). Puis lorsqu'ils découvrent *Les contes de la lune vague après la pluie*, certains repensent à ces vieilles légendes grecques et celtiques entre le mythe de l'Odyssée, et aux aventures de Lancelot où les personnages sont tiraillés entre l'amour fou et l'honneur, entravés tout au long de leur quête par de nombreuses péripéties à rebondissements[2]. Citons encore les références à Racine, Corneille et Shakespeare pour le seul film *L'impératrice Yang-Kwei-Fei*[3]. Dans cette seconde période les références s'accentuent et désignent, de manière plus précise, des auteurs classiques de la littérature. Citons par exemple l'association de Franz Kafka pour le film d'Hiroshi Teshigahara, *La femme des sables*. L'œuvre évoque l'angoisse humaine devant l'absurdité des institutions sociales. Pour son côté naturaliste, *La chatte japonaise* se réclame

[1] Pour cela se reporter à la page 188
[2] Jacques Rivette, « Rétrospective Mizoguchi », *Cahiers du cinéma*, n°81, mars 1958, p. 31-36
[3] Dans cet exemple, Jean Domarchi rapproche la Bérénice de Racine par son déchirement élégiaque, Cinna et Nicomède de Corneille par l'ampleur des intérêts en jeu, Richard II de Shakespeare par le rôle du personnage impérial. « Une inexorable douceur », *Cahiers du cinéma*, n°98, aout 1959, p. 58-56

de Emile Zola[1] et d'un certain marquis de Sade pour sa violence et son paroxysme sexuel en revendication d'une certaine liberté[2]. Quant à Arthur Rimbaud, il est cité dans le film protestataire de Shuji Terayama, *Jetons les livres et sortons dans la rue* ; parce que l'on peut mesurer à travers ce film « *toute l'ambition du monde à l'aune de son impuissance, ses rêves à ses échecs, ses exigences à la médiocrité de ce qui est donné, et s'en désespérer*.[3]» Yasujiro Ozu trouve également son homologue littéraire, ou du moins sa correspondance, dans la personne de Marguerite Duras. Le film *Fin d'automne*, laisse entrevoir, pour Alain Bergala, des formes à la fois proches du récit populaire tout en ayant la signature personnelle de son auteur[4]. Dans un contexte un peu plus contemporain pour *La rue de la honte*, c'est Honoré de Balzac qui sert de référence pour son sens de l'observation des êtres et de son temps, et Emile Zola pour son application à décrire les faits humains, et sociaux[5]. Autre exemple, celui de *L'empire des sens* de Nagisa Oshima, qui est comparé à l'écriture de Sade et aux thèmes privilégiés de Georges Bataille[6]. Quant à son second opus, *L'empire de la passion,* le style du film est davantage rapproché de la littérature russe, et plus précisément de ces histoires fantastiques de Nicolas Gogol et Fedor Dostoïevski.[7]

De manière plus évidente, il est plus facile pour les critiques de rapprocher les œuvres d'Akira Kurosawa à la littérature russe. Soit parce que ce dernier s'en est directement inspiré (d'où la présence de Nicolas Gogol et de Léon Tolstoï dans *Vivre*, de Maxime Gorki dans *Dode's Kaden* et de Vladimir Arseniev dans *Dersu Uzala),* soit parce qu'il a directement adapté certaines œuvres, notamment *L'idiot* de Fedor Dostoïevski. De même le rapprochement avec William Shakespeare est incontournable, quand en 1957 Akira Kurosawa décide de transposer le légendaire Macbeth dans le *Château de l'araignée*. La « conversion » n'est pas aisée, entre la tragédie anglaise et le contexte japonais. Il lui faut presque tout changer, sauf l'essentiel, la trame dramatique. Néanmoins, ces adaptations d'auteurs anglais et russes, suscitent très vite toutes sortes de railleries, d'accusations, et de suspicions, de la part des critiques. Certains considèrent alors celles-ci comme des chefs-d'œuvre, d'autres au contraire comme de simples ouvrages commerciaux destinés à séduire le spectateur occidental. Une divergence d'opinion qu'Akira Kurosawa doit surtout à son statut « protéiforme », au sens où il semble à la limite de deux univers culturels, partagé entre des influences orientales et occidentales. Il apparaît en

[1] Michel Perez, « La chatte japonaise », *Positif*, n°100-101, décembre-janvier 1969, p. 105-106
[2] Guy Gauthier, « La chatte japonaise », *Image et son*, n°222, décembre 1968, p. 104-105
[3] Mireille Amiel, « Jetons les livres et sortons dans la rue », *Cinéma*, n°171, décembre 1972, p. 132-133
[4] « Fin d'automne », *Cahiers du cinéma*, n°307, janvier 1980, p. 43-45
[5] Max Tessier, « La rue de la honte », *Revue du cinéma*, n°353, septembre 1980, p. 42-44
[6] Pascal Bonitzer, « L'empire des sens », *Cahiers du cinéma*, p.65 et Jean-Loup Passek, « L'empire des sens : Le sexe version infernale », *Cinéma*, n°215, novembre 1976, p. 112-115
[7] René Micha, « L'empire de la passion», *Positif*, n°206, mai 1978, p. 2-3

effet comme le cinéaste le plus « occidentalisé », voire « américanisé » ou encore « européanisé [1]», capable de produire aussi bien des Jidai-Geki sur fond de grandes fresques costumées, que des Gendai-Geki directement adaptés des grands classiques de la littérature russe et anglo-saxonne. Des formes d'interculturalité cinématographique qui vont se retrouver au cœur même des divergences de point de vue des critiques.

La question de l'adaptation devient en effet très sensible et divise d'autant plus les critiques qu'ils se retrouvent ouvertement confrontés à un véritable travail de « transmutation », plus ou moins bien réussie, entre deux cultures extrêmes. D'un coté, certains ont pris pour habitude d'accuser Akira Kurosawa de céder à une occidentalisation intensive en s'éloignant des valeurs traditionnelles du Japon ; alors que d'autres lui reprochent de céder trop facilement à ces mêmes valeurs traditionnelles, pour surenchérir dans des apparats exotiques. Ainsi, dans le premier cas, pour Jacques Chevalier, l'histoire de *La forteresse cachée* serait assez conventionnelle si elle n'était japonaise : *« Kurosawa l'a bien compris qui utilise abondamment les ressources pittoresques du folklore, et parfois sans beaucoup de rigueur.* [2]»

Par conséquent ce travail de transposition est davantage destiné à l'étranger, car Akira Kurosawa exploite une histoire et un univers occidental, en y incluant, comme nous les avons désignées, des « asianeries ». Un amalgame culturel qui paraît également pour Koichi Yamada, incompatible, grossier voire grand-guignolesque[3].

A l'inverse, d'autres considèrent que les différentes adaptations littéraires réalisées Akira Kurosawa tout au long de sa carrière, sont autant d'exemples de réussites incontestées. En transposant et en conciliant des œuvres de William Shakespeare et de certains auteurs russes, à une époque féodale et dans un style purement nippon, le cinéaste effectue un véritable travail de « transmutation » unique, entre deux systèmes historiques et culturels diamétralement opposés. Cet exercice d'assimilation interculturelle révèle, selon Richard Marienstras, tout le génie du cinéaste japonais. Ce dernier réussi à « *naturaliser Macbeth de manière à permettre à un spectateur occidental d'y reconnaître Shakespeare et à un spectateur japonais d'y retrouver un Jidai-Geki.* [4]». C'est justement sur ce point épineux que réside toute la difficulté à percevoir et à identifier ce qui appartient d'un côté à la japonicité du cinéaste et de l'autre à l'œuvre de l'écrivain anglais. De même pour *L'idiot,* Akira Kurosawa arrive à respecter l'esprit de Fedor Dostoïevski tout en le reconfigurant pour en

[1] A l'occasion de la première rétrospective de la cinémathèque en 1963, Pierre Marcabru déclare à propos du cinéaste, qu'il est sans doute le plus occidentalisé : « *Kurosawa fait du cinéma japonais à la manière d'un Européen* […] *».* « Pour connaître le cinéma japonais », *Arts*, du 26 juin au 2 juillet 1963, p.6

[2] Jacques Chevallier, *Revue du cinéma*, n°76, septembre 1964

[3] « Les guerriers d'antan », *Cahiers du cinéma*, n°180, juillet 1966, p. 70

[4] « La forêt et le rite », *Positif*, n°225, décembre 1979

faire un film aux caractères japonais. En fait, les pièces de théâtres et les romans étrangers ne sont que des prétextes pour transposer des histoires de l'âme humaine dans un autre univers. Une thèse que défend Akira Kurosawa lui-même dans un entretien accordé en 1946 :

> « Je veux traquer les personnages jusqu'à leurs mobiles ultimes. C'est ce que font ces œuvres et ce que les Japonais ne font pas. Les Japonais prennent les choses à la légère, la plupart d'entre eux sont superficiels. Il est donc important de les faire regarder en profondeur. [1]»

A partir de ce principe, le cinéaste s'octroie autant de liberté que nécessaire, pour une transposition et une adaptation conformes à l'esprit japonais. Cet exercice est pourtant jugé souvent réducteur et conduit à des procédés discursifs, pas toujours bien interprétés. Michel Capdenac pense ainsi que si *L'idiot* a mis autant de temps à être exploité en salle, c'est justement suite à un malentendu, une sorte de « malédiction » due à l'incompréhension de certains critiques qui ont commis de graves contresens :

> « Aveugles à l'exotisme pseudo-intellectuel de certaines productions, américaines, françaises ou italiennes, ils ne voient dans cette admirable transcription japonaise de Macbeth, qu'une sombre histoire de samouraïs, une sorte de Grand-Guignol folklorique. C'est méconnaître totalement ce qui fonde la singularité et l'unité profonde d'une œuvre qu'on ne peut juger en fonction d'une force dramatique et d'un esprit occidental dont elle s'éloigne délibérément.[2] »

Pour Michel Capdenac, cela ne fait aucun doute que ce film est une adaptation aux règles du Nô, et il paraît absurde et vain d'y rechercher uniquement des références Shakespeariennes. Tout comme le film est une forme d'interculturalité, sa réception doit être le reflet de cette double appartenance.

La question de l'adaptation cinématographique d'œuvres occidentales reste donc problématique. Les critiques, concentrés sur les aspects et les appartenances culturelles des films d'Akira Kurosawa, semblent souvent s'éloigner de l'essentiel. Pourtant, loin de ces considérations, la réponse du principal intéressé laisse penser que ce débat n'a pas vraiment d'intérêt : Il déclare, à propos de son adaptation de *L'idiot* : « *J'ai traduit en images la vérité qui m'avait intéressé. On m'a reproché d'avoir fait un film trop difficile et trop pesant. Moi, je pense avoir dit simplement une vérité très simple.*[3] » Pour son film, *Les bas-fonds,* il a également voulu montrer comment adapter une œuvre de Gorki dans un contexte purement japonais. Ainsi loin des réflexions et des tergiversations des critiques, Akira Kurosawa voit

[1] Interview de 1946, retranscrite dans *Cinéma et condition humaine*, Ed. Albatros, Paris, 1978, p. 136
[2] *Les Lettres Françaises*, n°1130, du 5 au 11 mai 1966, p. 17
[3] Entretien avec Kurosawa par Shirai Yoshio, Shibata Hayao et Yamada Koichi, dans les *Cahiers du cinéma*, septembre 1966, n°82, p. 37

dans ces adaptations à la fois l'opportunité de sensibiliser les Japonais aux œuvres occidentales[1], mais surtout de mettre en scène des romans qui l'ont particulièrement intéressé.

Dans un autre domaine mais sur le même principe, les critiques s'évertuent également à associer l'art des cinéastes asiatiques à celui des cinéastes occidentaux. Ce jeu des références peut s'avérer sans fin car il suffit qu'une autre critique paraisse et avec elle, une idée, une sensation, une technique, un regard…. et d'autres noms viennent rallonger la liste. Des cinéastes sont ainsi cités, au détour d'une description, et les voilà conviés dans le grand répertoire ! Parmi les plus fréquents, citons : Vigo, Renoir, Kazan, Leone, Ford, Walsh, Huston, Hitchcock, Gance, Russel, Rivette, Dreyer…

Ainsi, parfois à partir d'une simple impression, la corrélation entre deux films, deux cinéastes est activée. Par exemple le film de Kenji Mizoguchi *L'impératrice Yang-Kwei-Fei,* fait penser *à Vertigo* d'Hitchcock, « *car ces deux films ont en commun d'être une médiation sur l'amour et la mort*.[2]». Quant au film d'Akira Kurosawa *Kagemusha*, il se prévaut du *Barry Lindon*, de Stanley Kubrick pour cette « *brusque promotion puis la chute, tout aussi brutale, d'un imposteur, d'un faux*[3] . » Autre exemple, *La forteresse cachée* qui tend pour certain à ressembler à une réalisation à la Raoul Walsh car, selon Luc Moullet, tout est fondé sur une construction dramatique, précise et très souple[4] ; alors que pour Marcel Martin c'est un film à la John Huston, et plus précisément au *Trésor de la sierra Madre*, pour la morale de l'histoire et la dose de poésie et d'humanité qui s'en dégagent[5]. Les cinéastes se succèdent et ne se ressemblent pas : Par exemple, Akira Kurosawa, est associé à Bunuel, Vigo, Antonioni, Huston, Franju…. Kenji Mizoguchi qui a, à ce titre, beaucoup plus de prétendants, peut se prévaloir à la fois de Resnais, Sternberg, Stevens, Lang, Drayer, Ray, Preminger, Murnau, selon la structure du plan, la direction d'acteurs, le mélange de cruauté et de suavité…. Quant à Yasujiro Ozu, il peut prendre des airs bressoniens quand il refuse de donner à la séquence une signification précise identifiable ou trop expressive[6], et devient bergmanien ou renoirien avec son goût du réalisme « pris sur le vif ». Mais il peut encore faire penser à Sautet, Antonioni, Akerman, Duras, Handke, Rossellini, Satyajit Ray, Wyler, Hawks, McCarey,

[1] A ce sujet, Akira Kurosawa avoue (de manière ironique ?) que ces adaptations ont pour objectif de faire lire les japonais : « *Les gens d'aujourd'hui ne lisent pas beaucoup. Eh bien ! Essayons au moins de les conduire à la littérature par le cinéma. C'est tout !* » Entretien réalisé par Shirai Yoshio, Shibata Hayao et Yamada Koichi, et retranscrit dans les *cahiers du cinéma*, septembre 1966, n°82, p. 37

[2] Jean Domarchi, « Une inexorable douceur », *Cahiers du cinéma*, n°98, aout 1959, p. 56-58

[3] Charles Tesson, *Cahiers du cinéma*, n°317, novembre 1980, p. 48-50

[4] « Laurel et Kabuki », *Cahiers du cinéma*, n°164, mars 1965, p. 76-77

[5] « La forteresse cachée », *Cinéma*, n°89, septembre-octobre 1964, p. 108

[6] Joël Magny, « Le Goût du saké », *Cinéma*, n°240, décembre 1978, p. 81-83

Rohmer, Olmi… Rares sont les cinéastes qui sont régulièrement comparés à un seul confrère. Parmi les exceptions nous pouvons citer Nagisa Oshima/Jean-Luc Godard et Satyajit Ray/Jean Renoir. Toutefois, si la liste des références est sans fin, il apparaît qu'une petite dizaine de réalisateurs sont régulièrement sollicités. Au nombre de six, ils sont Américains, Russes, Italiens, Allemands ou encore Français, et sont bien évidemment tous considérés comme auteurs.

Premier de la liste, Sergueï Mikhailovitch Eisenstein. Régulièrement cité pour les films révolutionnaires tels que *Les bateaux de l'enfer* dans lequel la révolte du Potemkine sert de référence absolue pour de nombreux critiques. So Yamamura ne s'en cache pas, du moins pour la scène finale, car le reste du film se détache selon lui foncièrement du style d'Eisenstein. Son nom est encore évoqué avec Teinosuke Kinugasa qui, selon Georges Sadoul, s'est inspiré de ses théories sur le montage pour perfectionner son film *Le Héron blanc* en y ajoutant le son, la couleur et le cinémascope[1]. Quant à Pierre Philippe il décèle sa trace dans *Kwaidan,* où figure cette recherche du spectacle total, mis en scène par Masaki Kobayashi [2] . Il faut en conclure que la majorité des films japonais à tendances expérimentales et avec des préoccupations formelles, s'apparente à Eisenstein.

Deuxième référence, celle d'Ingmar Bergman. Comparé à Masaki Kobayashi dans *La condition de l'homme* pour sa façon de faire passer un message à travers les images[3] ; il l'est également avec Ko Nakahira pour le film *Passions juvéniles*, car il sacrifie le film au film en exprimant le maximum d'idées avec le minimum d'éléments[4] . On retrouve encore sa trace chez Yoshishige Yoshida qui intègre le même type de mise en scène théâtrale dans son œuvre *Eros + Massacre*[5].

Troisième cinéaste, Federico Fellini. Il est souvent référencé pour l'humour, le rêve, le spectacle, les femmes, l'enfance… mais aussi pour le message contestataire envers la société, qui jalonne ses films. C'est ainsi que Bertrand Tavernier voit dans le film *Chien enragé*, et particulièrement dans la dépravation des femmes de music-hall, un arrière goût « fellinien »[6] . Pour Max Tessier, les héros de *Dode's Kaden* font penser aux clowns du cinéaste italien[7]. Mais c'est le cinéaste Terayama Shuji qui s'en approche le plus, notamment en tant qu'admirateur. Pour Mireille Amiel, il ne fait aucun doute qu'il s'inspire de ses thèmes en y

[1] « Le héron blanc », *Cahiers du cinéma*, n°96, juin 1959, p. 43-44
[2] « Kwaidan », *Cinéma*, n°101, décembre 1965, p. 109-111
[3] Max Tessier, « La condition de l'homme», *Cinéma*, n°129, octobre 1968, p. 123-124
[4] François Truffaut, « Si jeune et des Japonais », *Cahiers du cinéma*, n°83, mai 1958, p. 53-56
[5] André Cornand, « Eros + Massacre », *Revue du cinéma*, n°235, janvier 1970, p. 106-110
[6] *Cinéma*, n°60, octobre 1961, p:103-104
[7] « Cinq Japonais en quête de films», *Ecran*, n°3, mars 1972, p. 18-30

ajoutant une forme contestataire plus revendicative[1] . Toutefois, il n'est pas question de pitreries ou d'humour dans ces exemples, car c'est plutôt le côté sombre de Federico Fellini qui est retenu.

Quatrième exemple, celui de Robert Bresson. Il est souvent cité à travers une esthétique dépouillée et une sensibilité humaine qui lui sont spécifiques. Caractéristiques que Gilles Jacob retrouve dans la minutie des gestes des personnages du film *La femme des sables*[2]. Quant à Jacques Grant, dans le film *Coup d'Etat*, la référence lui semble immédiate : « *En effet, de même que Bresson recrée une réalité physique en n'en transmettant seulement des signes qui sont des éléments, de même Yoshida tient un discours politique global… par la mise en scène de composantes de ce discours*.[3]» Dans une deuxième analyse, il tient à démontrer que l'univers est également similaire, c'est-à-dire à demi exposé, sectionné comme une scène de théâtre où le spectateur doit lui-même compléter l'image par la bande-son. Dans l'étude que consacre Max Tessier au même film, on retrouve cette référence mais pour des raisons différentes. C'est lorsque la caméra commence à s'attarder un peu trop sur le décor, que le critique songe à l'art consommé d'un Bresson[4].

Cinquième référence, celle de Robert Flaherty. Ce dernier se retrouve à l'honneur lors de la présentation de *L'île nue*, où il est alors difficile de ne pas songer à *L'homme d'Aran*. Les similitudes tiennent de l'évidence, notamment parce que les deux cinéastes sont des précurseurs à présenter la lutte contre la nature comme une malédiction de cette époque. Mais Kaneto Shindo n'est pas le seul à s'inspirer de Robert Flaherty. Pour *La femme des sables*, c'est l'image du héros encerclé par la nature (le sable) qui exhale chez Gilles Jacob le souvenir de *Nanouk* et de *L'homme d'Aran*.[5] De même pour Akira Kurosawa, au moment où celui-ci met en œuvre *Dersu Uzala,* c'est l'occasion rêvée pour Aldo Tassone d'évoquer de nouveau Robert Flaherty : «*Kurosawa réussit ici la miraculeuse opération, cette concrète et totale compénétration homme / nature qui faisait la grandeur des films de Flaherty* [6]*».* Il ajoute un peu plus loin, que ce film est sans doute le plus authentique poème-essai écologique des temps modernes, après Flaherty.

Enfin, sixième cinéaste, Roger Vadim qui s'octroie une place aux côtés de Nagisa Oshima et de Ko Nakahira pour ses sujets sur la libération sexuelle. Déjà, lors de la découverte de *Passions juvéniles* (sorti en France en 1958), François Truffaut y discernait *l'influence* de *Et*

[1] « Cache-cache pastoral »*, Cinéma*, n°203, novembre 1975, p. 119-121
[2] « La femme du sable », *Cinéma*, n°92, janvier 1965, p. 110-112
[3] « Yoshida Kiju (Yoshishige) », *Cinéma*, n°192, novembre 1974, p. 109-110
[4] « Yoshida Kiju», *Ecran*, n°31, décembre 1974, p. 58-59
[5] « La femme du sable », *Cinéma*, n°92, jan 1965, p. 110-112
[6] « Dersou Ouzala, l'aigle de la taïga », *Cinéma*, n°216, décembre 1976, p. 108-110

dieu créa la femme, décelant alors la supériorité du film de Ko Nakahira à tous points de vue.[1] Plus tard, au moment de la sortie de *L'empire des sens,* certains critiques pensent également à Roger Vadim pour parler des œuvres de Nagisa Oshima. En particulier quand celui-ci remet en cause cette forme frustrante d'un érotisme mièvre et trop pudique. Mais cette allusion paraît ensuite trop superficielle et trop timorée pour soutenir la comparaison avec le cinéaste japonais qui va beaucoup plus loin dans la provocation. Cette dernière référence à Roger Vadim, à l'avantage de nous conduire directement à une des références cinématographiques incontournable de l'époque: la Nouvelle Vague.

2.1.3.2. France-Japon : Comparaison entre deux nouvelles vagues

Sans revenir sur l'histoire approfondie des caractéristiques des Nouvelles Vagues françaises et japonaises, nous prendrons le temps de les identifier et de les contextualiser. Ce travail de comparaison permettra de retracer, dans les grands axes, les origines et les spécificités de ces deux vagues. L'objectif étant de pouvoir répondre à cette question : comment celles-ci ont-elles pu déterminer et favoriser l'exploitation du cinéma japonais en France ? Alors que la Nouvelle Vague française vient tout juste de former ses cinéastes et ses cinéphiles, c'est au tour du Japon, avec seulement quelques années de décalage, de faire découvrir en France les films réalisés par sa nouvelle génération de réalisateur indépendant. La coïncidence de dates devient une aubaine pour une dizaine de cinéastes japonais, qui voient leurs films directement comparés à ceux du modèle français. Tout comme la présence d'un néo-réalisme japonais avait conduit les critiques à rechercher les traces tangibles de ce courant au Japon, celle de la Nouvelle Vague va les amener à confronter et juxtaposer les deux vagues, qui paraissent de toutes évidences similaires.

Dans un premier temps, l'accueil des critiques français, envers ce qu'ils appellent eux-mêmes la Nouvelle Vague japonaise, est majoritairement élogieux, surtout de la part des *Cahiers du cinéma* qui retrouve ses propres principes et revendications. Très engagés les jeunes cinéastes nippons « sous influence », critiquent eux aussi avec ferveur l'académisme de leurs aînés, et

[1] Pour rappeler la citation de François Truffaut : «*Vadim est battu sur son propre terrain, car Nakahira, le réalisateur, n'a aucun effort à accomplir pour que nous sympathisions en toutes circonstances avec ses personnages* « Si jeune et des Japonais », *Cahiers du cinéma*, n°83, mai 1958, p. 53-56

déclarent leur admiration pour le nouveau cinéma européen. Comme eux, ils vont tenter de briser les rigidités narratives et morales du cinéma traditionnel, et chercher à filmer un nouveau monde. En tête de file de ce mouvement : Nagisa Oshima.

Exerçant une activité régulière de critique de cinéma, il n'hésite pas, sur un ton polémique et provocateur, à s'opposer à un cinéma qu'il juge « routinier » et imprégné de méthodes anciennes. Il souhaite alors ouvrir une brèche en donnant des directives pour accéder à un nouveau cinéma, plus « libre », « généreux » et « créatif »[1]. Proclamant ainsi l'urgence de nouvelles méthodes de créations cinématographiques, il met en avant, dans un article de 1960, la nécessité d'un cinéma personnel et « subjectif-actif » d'auteur :

> « Un dialogue entre l'auteur et les spectateurs ne peut s'établir que si l'œuvre est l'expression subjective-active de cet auteur et exerce, dans un rapport de tension avec la réalité, une fonction critique. Le cinéma ne peut progresser que dans cette voie.[2] »

Pour atteindre cet objectif, les cinéastes doivent donc, selon Nagisa Oshima, devenir des « auteurs » : c'est-à-dire écrire leurs propres scénarios, tourner en décors naturels avec une équipe légère, faire appel à des comédiens non professionnels et s'engager politiquement et socialement, en allant jusqu'à « déconstruire » l'objet cinéma dans un souci expérimental . C'est ainsi que *Nuit et brouillard au Japon* est vite retiré de l'affiche sous prétexte qu'il ne fait pas assez d'entrées. Pour Nagisa Oshima c'est surtout la preuve d'une répression politique, et proteste alors vivement contre l'Etat, la Shochiku et les journalistes, contre ce qu'il appelle un « massacre ». Il déclare alors :

> « Pendant trop longtemps, on a donné à voir aux masses des films stupides. *Nuit et brouillard du Japon* doit être célébré comme le premier film japonais à avoir touché les gens qui, dans l'existence, réfléchissent avec sérieux et gravité. L'avenir du cinéma, […] dépend de cette alternative. [3]»

Une alternative qui est alors très bien comprise en France. Aux yeux des critiques français, un film comme *La pendaison* devient un instrument politique au service de la révolution virtuelle, pour laquelle Nagisa Oshima semble même avoir, dans ce registre, mieux réussi que Jean-Luc Godard[4]. De même, *Une petite sœur pour l'été,* est pour Jacques Grant, une des plus

---

[1] Ces termes sont issus d'un texte de Nagisa Oshima, « Aux camarades qui collaboreront à *Chants paillards du Japon* », publié au Japon le 1 janvier 1967. Traduit et publié en France dans *Ecrits 1956-1978. Dissolution et jaillissement,* Cahiers du cinéma/ Gallimard, 1980, pp. 139-141

[2] Le terme japonais « shutaïeki » n'ayant pas d'équivalant français, le traducteur parle de *subjectif-actif*. Selon la note de ce dernier : cela qualifie le comportement d'une subjectivité susceptible de s'extérioriser, de s'exprimer par des actes, des désirs volontaires, c'est-à-dire d'une subjectivité efficiente *motu proprio*, en quelque sorte « automotrice ». Nagisa Oshima, « A partir d'une incessante négation de soi (La nouvelle atitude des auteurs) » *Scenario*, juillet 1960. Traduit et publié en France dans *Ecrits 1956-1978. Dissolution et jaillissement*. p. 47

[3] « Critique cinématographique », *Eiga-hyoron*, décembre 1960. Traduit et publié dans *Ecrits 1956-1978. Dissolution et jaillissement. op. cit.* p. 59

[4] Max Tessier, *Cinéma*, n°140, novembre 1969, p. 131

excitantes réflexions sur le cinéma, à la fois intellectuelle, historique, politique, esthétique, sophistiquée, surréaliste et gravement brillante[1].

Dans un deuxième temps, avec un peu de recul, certains critiques reviennent sur leurs positions. Suite à une connaissance plus approfondie de la vague japonaise, il semblerait que celle-ci ne se rapproche pas réellement de la française. Les codes entre ces deux courants cinématographiques semblent en effet sensiblement différents. Tout d'abord, la Nouvelle Vague japonaise ne fédère pas des auteurs autour d'une théorie du cinéma ou d'une revue, elle est surtout la conséquence d'une crise cinématographique. Pour en prendre conscience, il nous paraît alors indispensable d'ouvrir une parenthèse afin de brièvement retracer les origines et les conséquences de cette crise.

Dans les années 50, l'industrie cinématographique japonaise jouit d'une grande prospérité. Six grandes sociétés tiennent le monopole des réseaux de production, distribution et exploitation. Au début des années 60, face à la télévision, la crise s'installe[2]. Pour y remédier les grandes compagnies décident alors de diminuer le nombre de leurs productions[3], de privilégier des films à petit budget, principalement érotiques et violents, et de donner leur chance à de nouveaux cinéastes. Cette stratégie vise à satisfaire une clientèle composée en majorité d'hommes et d'adolescents. En effet, la télévision diffusant environ 300 films en 1973, contre 1 450 en 1978, les six chaînes nationales ciblent surtout les femmes au foyer et les enfants. (Le *Homu-dorama* devient le produit phare du petit écran.) C'est pourquoi pour renouer avec les faveurs du public, la première mesure prise par les studios en 1964, est de mettre à la mode ce que le petit écran ne peut programmer : l'érotisme et la violence. Le succès du premier film « super-érotique » de Takechi Tetsuji, *Rêve du jour* (Hakujitsumu, 1964), vient confirmer cette stratégie. A cela, il faut encore préciser qu'aucun système d'aide

[1] « Une petite sœur pour l'été », *Cinéma*, n°184, février 1974, p. 110

[2] En 1963, année des jeux olympiques de Tokyo, le nombre de postes de télévision atteint les 15 millions tandis que le nombre de spectateurs diminue de moitié (passant alors de 1,12 milliards en 1958 à à 0,5 milliards en 1963). La baisse de la fréquentation des salles est alors très significative, et le nombre d'entrées ne fait que chuter : avoisinant les 1 million en 1958, il passe à 863 mille en 1961, puis 511 mille deux ans plus tard, et arrive inexorablement à 160 mille en 1978. (Perdant ainsi 345 079 entrées entre 1963 et 1978, ce qui représente une perte de plus de 30%.) De leur côté, les salles de cinéma suivent le même chemin, et leur nombre se trouve divisé par trois entre 1963 et 1978[2]. Ce phénomène est accentué pour les salles qui projettent uniquement des films japonais (moins 50%), suivi des salles qui se consacrent aux films étrangers (moins 30%), et enfin celles qui diffusent les deux (moins 20%).

[3] Entre 1963 et 1978, elles passent de 335 à 113 longs métrages, et en 15 ans, elles seront divisées par trois. Parallèlement, on abandonne les Jidai-Geki, moins populaires et plus coûteux (leur production passe de 21% en 1962 à 15% en 1964 et à 7 % en 1966) au profit des Gendai-Geki, alors plus appréciés. Chiffres d'Unijapan Film repris dans « Le cinéma japonais au présent 1959-1979 », *Cinéma d'aujourd'hui*, n°15, Hiver 1979-80, p. 204

gouvernementale ne vient aider la production cinématographique[1], et que le budget des studios alloué aux films est de plus en plus bas. C'est ainsi que les productions indépendantes se multiplient. Ces films passent de 3 en 1960, à 71 en 1964, puis 219 films en 1965[2]. De plus, ces derniers ont enfin la possibilité d'être distribués dans des salles appartenant aux studios, c'est-à-dire des salles qui ne sont pas spécialisées pour les films étrangers. Enfin, ces derniers trouvent également un partenaire régulier avec l'Art Theatre Guild (ATG). Créée en 1962, cette compagnie indépendante favorise des films emprunts d'un esprit de révolte, des films moins « historiques », plus « réalistes » et « contestataires », qui traitent de sujet d'actualité. C'est ainsi que des cinéastes comme Susumu Hani, Kei Kumai, Shuji Terayama, Kazuhiko Hasegawa, Shuji Terayama, Nagisa Oshima, Hiroshi Teshigahara… sont régulièrement soutenus financièrement par cette compagnie.

En conclusion (et pour refermer cette parenthèse), la crise que subit l'industrie du cinéma au Japon, permet à des cinéastes d'obtenir une plus grande liberté et indépendance au niveau de la création. Ce ne sont donc pas de jeunes cinéastes, ni d'anciens critiques de cinéma (excepté Nagisa Oshima et Yasuzo Masumura), qui sont à l'origine de la Nouvelle Vague, mais plutôt des réalisateurs aguerris qui ont commencé leur carrière cinématographique dans les grands studios nippons entre 1957 et 1964. Artisans chevronnés, ils possèdent déjà un parcours filmographique et une certaine expérience sur le terrain. Ils ont en moyenne une trentaine d'années[3], et ont tous déjà fondé leur propre maison de production[4]. C'est pourquoi les discours, les thèmes et les objectifs qu'ils développent dans leurs films sont souvent différents de ceux des Français. Ainsi, comme Max Tessier l'affirme, les deux vagues ne peuvent être réellement analogues :

> « On a voulu comparer la nouvelle vague japonaise à la française alors que, en dehors d'une coïncidence de dates, elles n'ont que fort peu de rapports. Les jeunes Japonais se sont révélés à l'intérieur d'un système fortement structuré et cherchent aujourd'hui à s'en échapper, inversement à la démarche française. Leurs thèmes sont par ailleurs plus nettement politisés et, même sans cela, fort différents des préoccupations des Français, outre le goût du « fini » et de l'esthétique plutôt rare ici. [5]»

Pour s'en convaincre, il suffit de se référer aux déclarations des cinéastes japonais eux-mêmes. Par exemple, quand Marcel Martin rencontre Susumu Hani et lui demande

---

[1] Excepté l'Agence pour les affaires culturelles qui a institué en 1972 un programme de prix d'encouragement de la production des films de qualité.

[2] Par la suite, le nombre diminuera un peu passant de 202 films en 1970, à 177 en 1975 et 215 en 1979

[3] Susumu Hani a alors 40 ans, Shohei Imamura, 42, Kei Kumai, 38, Nagisa Oshima, 36, Masahiro Shinoda, 37, Hiroshi Teshigahara, 42, Yasuzo Masumura, 45, etc.

[4] Par exemple : La « Teshigahara-Productions » est créée en 1964, la « Sozo-Sha » en 1962, la « Imamura Productions » en 1965, la « Hani-Prod » en 1966 et la « Gendai Eiga Sha » en 1964.

[5] « Le jeune cinéma », *Cinéma*, n°139, septembre-octobre 1969, p. 56

directement s'il a été influencé par le film *Les 400 coups* pour réaliser ses *Mauvais garçons*, celui-ci confirme avoir déjà vu le film de François Truffaut, de l'avoir beaucoup aimé, mais de n'avoir été aucunement influencé, puisqu'il avait déjà tourné des courts métrages sur la jeunesse, plusieurs années auparavant[1]. Autre exemple, celui de Nagisa Oshima, qui déclare être plutôt insatisfait de la Nouvelle Vague française. Il la trouve « trop légère » au niveau des problèmes politiques et sociaux qui ont pu y être abordés[2]. Susumu Hani pense quant à lui, que les préoccupations entre les deux pays sont simplement différentes[3]. Reste Hiroshi Teshigahara qui ne perçoit dans le courant français qu'une recherche artistique parfois éloignée du cinéma lui-même[4].

Ainsi, cette prise en considération des spécificités de la Nouvelle Vague japonaise, entraîne une divergence d'opinion au sein des critiques. Certains tendent à penser que la vague japonaise n'est qu'une forme cinématographique « francisée ». La référence paraît tellement inéluctable que les critiques voient clairement en Shuji Terayama, Tatsuo Yoshida, Nagisa Oshima, les homologues japonais de Jean-Luc Godard, Roger Vadim, Federico Fellini. Pour citer un exemple, à propos du film *Jetons les livres et sortons dans la rue*, Raymond Lefèvre voit du Godard joué par une troupe japonaise.[5] Cette francisation a alors tendance à agacer certains critiques, qui ne voient dans cette influence que les poncifs d'une nouvelle vague française remixée dans une version nippone. Cette ascendance tire aussi presque à l'ennui tant les codes, selon ces critiques, ont déjà été exploités jusqu'à l'usure en France. Ainsi, pour *La femme des sables*, Georges Sadoul parle d'une influence européenne excessive qui a tendance à dénaturer ce film de son caractère japonais.[6] Cette divergence d'opinion ne manque pas de rappeler le débat sur l'occidentalisation des œuvres asiatiques. Comme nous l'avons déjà évoqué, la présence d'une interculturalité entre les films japonais et occidentaux, semble dévaloriser leur valeur qualitative, notamment parce que l'exotisme traditionnel en est affecté. Les films n'étant plus totalement et exclusivement imprégnés de la culture nippone, ils ne sont

---

[1] « Quand la nouvelle vague japonaise nous révèle ses blousons noirs » *Les Lettres françaises*, n°852, du 1 au 7 décembre 1960, p. 9

[2] *« La nouvelle vague française m'a laissé insatisfait. Je la trouve trop légère : il n'y a pas de problèmes politiques ou sociaux, dans ses films. »* Georges Sadoul, « Autour d'une indépendance conversations avec quatre jeunes cinéastes japonais », *Cahiers du cinéma*, n°166-167, p. 39

[3] *« J'apprécie beaucoup* Les 400 coups, A bout de souffle, Vivre sa vie. *Nos préoccupations sont différentes, mais leurs personnages ont une vérité humaine qui m'a beaucoup ému.»* Georges Sadoul, « Autour d'une indépendance : conversations avec quatre jeunes cinéastes japonais », *Cahiers du cinéma*, n°166-167, p. 39

[4] *« J'ai été intéressé par* A bout de souffle*, mais je n'aime pas* Vivre sa vie*. C'est de l'art pour l'art, un essai cinématographique trop loin pour moi de l'essentiel et du substantiel de l'art du cinéma. »* Georges Sadoul, « Autour d'une indépendance : conversations avec quatre jeunes cinéastes japonais », *Cahiers du cinéma*, n°166-167, p. 39

[5] Raymond Lefevre, « Jetons les livres et sortons dans la rue », *Revue du cinéma*, n°267, janvier 1973, p. 121-122

[6] « La femme des sables », *Les Lettres Françaises*, n°1028, du 7 au 13 mai 1964, p. 9

plus japonais, mais des ersatz des productions occidentales ! A l'inverse, d'autres critiques voient en ce rapprochement des deux vagues, une façon de rompre avec un exotisme bien pensant traditionnel, et une opportunité de proposer un discours différent, une nouvelle approche du cinéma japonais. Pour Michel Capdenac :

> « Il a [ainsi] fallu attendre le coup de tonnerre de *La Pendaison*, de Nagisa Oshima pour que le public parisien pût constater qu'il se passait quelque chose en Extrême-Orient et que les litanies trop bien agencées de *L'île nue* nous donnaient du Japon contemporain une idée fausse par l'exotisme et l'esthétisme. Par l'audace de son propos et de son style *La pendaison* provoqua un choc… [1]»

Et c'est bien cet aspect moderne, insolite, voire inconnu, que ces critiques apprécient et défendent. Alors que le jury de Cannes refuse d'attribuer un prix à *La Pendaison*, en le jugeant assez « médiocre », pour Luc Moullet ce film garde malgré tout une impression d'originalité rarement égalée, même si ce sentiment est basé sur une lacune contextuelle : « *Peut-être surestimé-je très légèrement l'œuvre d'Oshima car j'ignore presque complètement son contexte, et cette ignorance accroît l'impression d'originalité.*[2] » Le film n'en reste pas moins singulier et passionnant car le discours de Nagisa Oshima se déploie sur l'écran d'une manière jamais vue.

En fait, consentie ou non, cette filiation française avec la Nouvelle Vague a surtout l'avantage de pouvoir légitimer des œuvres, en fonction de la politique des auteurs du moment. Poursuivant une forme d'*auteumorphisme,* les critiques assimilent vite des films japonais à un courant proche de la Nouvelle Vague française, afin de garantir un succès cinéphilique. Et c'est certainement parce que les producteurs japonais sont conscients de ce rapprochement, qu'ils vont volontairement privilégier ce genre de film dans l'exportation. D'autant plus que le terme même de « Nouvelle Vague » est volontairement repris par Shiro Kido (alors directeur de la Shochiku), sous le nom de « Nuberu Bagu » pour désigner ce nouveau courant cinématographique. Ainsi, un « conseil promotionnel pour l'exportation des films japonais » décide de faire financer la réalisation de « films prestiges » pour l'exportation[3]. Ne précisant pas ce qu'il désigne par « films prestiges », nous pouvons supposer que les films appartenant à cette nouvelle vague d'auteurs en font partie.

---

[1] Michel Capdenac, « L'éclat de la dureté du Diamant », *Les Lettres Françaises*, n°1320, du 4 au 10 février 1970, p. 16

[2] Luc Moullet, « Le Congrès de Cannes », *Cahiers du cinéma*, n°213, juin 1969, p. 34

[3] Une stratégie, soutenue par d'autres organismes et associations, et qui favorise également l'exportation de films appartenant à des genres plus populaires. Parmi eux, Unijapan Film : organisme à but non lucratif créé en 1957 sous les auspices du Gouvernement du Japon (le ministère des Affaires étrangères (MAE) et le Ministère de l'Economie, du Commerce et de l'Industrie (METI), en vue de promouvoir le cinéma japonais à l'étranger. http://www.unijapan.org/en/

En conclusion, toutes ces références montrent que le cinéma japonais n'est pas si éloigné des autres productions, et qu'il peut même, s'il le souhaite, parler de nos histoires à travers sa langue et sa culture. Toutefois, quelles soient vérifiées ou l'objet de polémiques, ces références sont surtout un moyen de démystifier ce que l'on ne comprend pas. C'est pourquoi la légitimité de ces indications est surtout « commode», mais pas réellement nécessaire ou authentifiée. Ainsi, lorsqu'on demande aux réalisateurs ce qu'ils pensent de ces associations, beaucoup s'en étonnent. C'est le cas de Nagisa Oshima qui répond : « *Sade? Bataille? Je suis trop paresseux pour les avoir relus*[1] » Autre exemple lié aux limites de cette recherche d'affiliation, les propos de Satyajit Ray. Celui-ci fait preuve d'une certaine ironie vis-à-vis de cette démarche, notamment en parlant des entretiens qu'il a eu l'occasion d'avoir avec des journalistes occidentaux :

> « Il y a dix ans, je citais invariablement trois ou quatre des noms que le journaliste s'attendait, me semble-t-il à entendre : Flaherty, Renoir, Donskoï. […] Après un certain temps, j'en eus assez du mouvement de tête qui accueillait invariablement ma réponse. Alors je me suis mis à citer des auteurs sanscrits classiques et des compositeurs allemands du XVIIIème siècle. Et puis parfois, pour changer, je donne comme source essentielle de mon travail l'auteur du livre d'où est tiré le film qui est à l'origine de l'interview.[2] »

Finalement, ces influences jouent surtout un rôle de médiateur entre deux cultures. Elles sont utilisées pour donner une meilleure explication sur certains points obscurs de la mise en scène. De plus, les références sont autant de points de comparaison qui permettent d'évaluer la qualité d'un film asiatique. En ce sens, elles sont un instrument de mesure qui se révèle d'autant plus efficace qu'il est bien souvent le seul disponible. A cela, il faut encore ajouter cette pratique d'*auteumorphisme* très pratiquée par les revues de cinéma à cette époque. Si certains cinéastes sont régulièrement cités, c'est aussi parce que les revues privilégient leurs auteurs fétiches au risque de négliger les autres. C'est pourquoi il est souvent difficile de n'attribuer qu'un seul « père », « frère », « cousin », « confrère », pour chaque réalisateur. D'où parfois un regroupement et une mise en parallèle avec un courant cinématographique.
Toutefois, si trouver des références permet une facilité de lecture, de compréhension, d'interprétation ou encore une adhésion de la part des spectateurs, celles-ci ne permettent pas d'expliquer les fondements et l'origine profonde de ce cinéma. Pour cela, les critiques doivent reformuler leurs propos, de manière à tenir compte d'une plus grande pluralité de points de vue. Ne plus se limiter à une approche franco-centriste, mais s'intéresser à celles misent en place par des confrères étrangers déjà familiarisés avec ces cinémas.

[1] Jacques Zimmer, « L'empire des sens », *Revue du cinéma*, n°308, septembre 1976, p. 99-101
[2] Texte intitulé « Silence, on tourne ! », 1965. Cité dans *Ecrits sur le cinéma*, *op. cit.,* p. 63

2.1.4 Traduction de textes étrangers et réalisation d'entretiens

Pour combler une part des lacunes, ainsi que le manque de spécialistes français sur le cinéma asiatique, les critiques font appel à leurs homologues anglo-saxons. Ces derniers sont beaucoup plus aguerris, et connaissent déjà les films de Yasujiro Ozu depuis les années[1]. La traduction d'études anglaises, américaines, et quelque fois japonaises, devient ainsi une des alternatives pour pouvoir bénéficier d'un autre regard sur ce cinéma. Toutefois cette démarche ne peut être considérée comme faisant réellement partie d'une réception française, au sens où ce n'est pas un point de vue émis par des « esprits » français dans un contexte français. C'est pourquoi nous ne tiendrons compte que des livres qui sont plusieurs fois cités et qui font à la fois l'objet d'un véritable travail de traduction, devenant ainsi une référence majeure, et donc incontournable pour l'époque.

Concernant le cinéma chinois, les critiques font aussi appel aux études anglaises pour avoir ne serait-ce que quelques pistes de lecture. C'est ainsi que *Positif* (n°257, juillet 1982, p. 58-62) traduit un article publié dans Electric Shadows : 45 tears of Chinese Cinema (British Film Institute, 1980). Quant au cinéma japonais, le livre le plus souvent cité et dont des passages sont régulièrement traduits, est celui de Joseph L. Anderson et Donald Richie, *The Japanese Film Art & Industry* (Rutland, C.E. Tuttle, 1959). Cette étude met en valeur des aspects encore ignorés en France, en insistant sur le fait que ce cinéma trop conformiste, est très lié à sa culture nationale sous des modes de pensées très spécifiques. Un second ouvrage anglais vient compléter la collection : celui de Noël Burch, intitulé dans sa version originale, « To the distant observer, Form and Meaning in the Japanese Cinéma » (Scolar press. Londres. The University of California Press. San Francisco 1979). Annoncé depuis plusieurs années, il est partiellement traduit en français en 1979, à travers quelques articles. Cette année, Michel Ciment fait une synthèse de l'ouvrage et met en évidence une divergence entre les thèses de l'auteur et celles des critiques français. Il relève ainsi que Noël Burch a tendance à opposer les pratiques cinématographiques de l'Occident à celles du Japon en concevant son livre

[1] Le film *Voyage à Tokyo* fut présenté en 1956 au Festival du Film de l'Université de Californie puis à l'Institut français de Londres en mai 1957. Depuis, suite à l'enthousiasme déclenché par cette première découverte, les films d'Ozu ne cessèrent d'être distribués : une vingtaine outre-Atlantique et cinq outre-manche conforté par une importante rétrospective organisée par le National Film Théâtre de Londres en janvier et en août 1976, où sont projetés les 32 films.

comme une mise en accusation de l'impérialisme culturel (capitaliste) occidental. Noël Burch trouve en effet dans la tradition artistique japonaise des antidotes aux codes occidentaux qui font toute l'originalité et la richesse de ce cinéma. C'est donc en analysant les spécificités de cette culture que l'auteur démontre que l'utilisation du temps et de l'espace s'oppose à la représentation occidentale, au réalisme, et à un certain type de fluidité narrative. Et si Noël Burch semble insister sur ces faits, c'est que des critiques français ne partagent pas ce sentiment. Pour Michel Ciment par exemple, l'intérêt de l'étude réside plus dans le point de vue neuf et documenté de Noël Burch, que sur cette théorie d'ensemble déjà connue et à son avis désuète. Notamment parce que selon lui l' « effet du réel » est le même chez un cinéaste comme Antonioni, Wenders, Mizoguchi ou encore Ozu. [1] Ainsi, ce livre relance le débat sur la nécessaire connaissance culturelle d'un pays pour pouvoir comprendre et évaluer la valeur d'un film.

Plus délicate, la traduction d'ouvrages publiés au Japon ou en Chine. L'entreprise étant relativement fastidieuse et coûteuse, très peu sont traduits. Nous pouvons toutefois citer celui de Nagisa Oshima, *Ecrits 1956-1978. Dissolution et jaillissement*. Traduit du japonais par Jean-Paul Le Pape, il est publié chez Gallimard en février 1980, un mois après la visite du cinéaste en France (le 20 janvier) et regroupe des articles relatifs à sa vie, à ses aspirations et ses combats aussi bien politiques et cinématographiques. Quant aux traductions d'articles chinois ou japonais, ils ne sont guère plus nombreux. Concernant la Chine, nous pouvons citer un article sur le ballet chinois révolutionnaire, paru à l'origine dans *Littérature chinoise* en 1971, et traduit dans les *Cahiers du cinéma* l'année suivante (n°236-237). Pour le Japon, cet exercice est souvent pratiqué par la revue *Cinéjap.* Nous trouvons par exemple, une étude consacrée aux « femmes japonaises à travers le cinéma » dans le n°1 de septembre 1978. Il s'agit d'extraits librement choisis dans le premier chapitre du livre de Tadao Sato *L'histoire idéologique du cinéma japonais* (Nihon Eiga Shiso-shi), publié en 1970 au Japon. Autre exemple, les « Témoignages sur l'art de Yasujiro Ozu », dans le n°2 au printemps 1979. Ces extraits sont cette fois issus d'une table ronde composée de quatre grands spécialistes du cinéma japonais : Tadao Sato, Kazuo Miyagawa, Tommo Shimogawara et Yuharu Atsuta. Publiés dans *Ozu Yasujiro - Hito to shigoto* (Banyusha, ed. Tokyo, 1972.)

Ainsi, si ce travail de traduction permet une ouverture du regard, il ne peut éclairer que partiellement certaines approches. D'autant plus que ces démarches introspectives, comme nous l'avons déjà précisé, ne peuvent être assimilées du point de vue purement français. C'est

[1] Michel Ciment, « Japon », *Positif*, n°225, décembre 1979, p. 50

pourquoi il est plus intéressant de tenir compte d'une autre approche entièrement menée par les critiques français : les entretiens.

Peu nombreuses, les entrevues interviennent régulièrement dans les revues vers le milieu des années 60. Le but étant évidemment de rendre légitime le travail d'un cinéaste en lui accordant la parole. Comme le précise Antoine de Baecque, cet exercice permet à l'auteur de définir et commenter son univers, pour en quelque sorte lui permettre de gagner un statut intellectuel à part entière[1]. Dans le cas des cinéastes asiatiques cela permet surtout d'éclaircir les points obscurs, vérifier les impressions, transformer le postulat en assertion. Les critiques sont ainsi les premiers à remarquer que les intentions des réalisateurs diffèrent souvent de leurs observations. Néanmoins difficile à organiser, les rencontres ne se font qu'occasionnellement, souvent lors des festivals européens, et sont essentiellement consacrées aux réalisateurs qui connaissent un certain succès en France.

Concernant le cinéma japonais, les entretiens sont le plus souvent menés auprès de la nouvelle génération. Comme nous l'avons vu, les critiques des *Cahiers du cinéma* se sentent proches de ce mouvement contestataire pour avoir déjà « surfé » sur leur propre vague. Les cinéastes font donc couramment l'objet d'une interview. De *La pendaison* à *L'empire de la passion*, Nagisa Oshima est régulièrement sollicité à Paris et à Cannes, même si celui-ci se prête aux jeux des questions avec une certaine langueur, notamment quand on le questionne sur la valeur symbolique de ses films : « *Libre à chacun d'interpréter mes films comme il l'entend. Cela dit je suis étranger à ceux qui veulent à tout prix interpréter le monde.*[2] ». D'autres réalisateurs moins connus et de la même génération, passent également derrière le micro : Masaki Kobayashi, Shuji Terayama ou encore Yoshida Kiju. Des cinéastes pour qui les critiques prennent leur temps, comme certains se plaisent à préciser, et leur manuel de diplomatie pour espérer leur soutirer quelques explications didactiques présentes dans leurs œuvres[3].

Quant aux cinéastes plus anciens, il est bien sûr impossible de s'entretenir avec Kenji Mizoguchi ou Yasujiro Ozu, décédés respectivement en 1956 et 1963. S'organisent alors, dans le cas de Kenji Mizoguchi, des rencontres avec des personnes qui ont fait partie de son équipe technique. Comme celui-ci a presque toujours gardé les mêmes assistants, chaque « technicien » est capable de parler de son « maître » pour l'avoir vu plusieurs fois à l'œuvre.

---

[1] Antoine De Baecque, *La cinéphilie: Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944 – 1968*, *op. cit.,* p. 22

[2] Entretien réalisé à Paris le 1er février 1978 par Michael Henry, « Nagisa Oshima : entretien », *Positif*, n°206, mai 1978, p. 7-10

[3] Guy Allombert et Jacques Grant obtiennent chacun un entretien en 1974 pour son film *Coup d'Etat*, et lui demandent tous deux des renseignements complémentaires sur le personnage de Ikki Kita. *Revue du cinéma*, n°291, décembre 1974, p. 79-80, et *Cinéma*, n°189, juillet-aout 1974, p. 110-115

C'est ainsi que le scénariste attitré, Yoda Yoshikata, donne quelques entretiens[1]. Puis, en 1978, pour un numéro hors série des *Cahiers du cinéma* de septembre 1978, la revue recueille toute une série de témoignages provenant des principaux collaborateurs du cinéaste. Kawaguchi Matsutaro (ami d'enfance), Monsieur Takagi (assistant), Mizutani Hiroshi (décorateur), Tanaka Kinuyo (acteur), Monsieur Tsugi (assistant metteur en scène), les scénaristes Yoda Yoshikata et Miyagawa Kazuo ; et enfin une rencontre organisée par Georges Sadoul entre Naoki Togawa et Sadamu Maruo (de la cinémathèque japonaise), le critique et historien Iwasaki, et les cinéastes Nagisa Oshima et Shindo Kaneto.

En ce qui concerne Akira Kurosawa, bien qu'encore vivant, c'est un véritable défi que de vouloir le rencontrer. Celui qu'on appelle plus communément « L'empereur », ne donne pratiquement jamais d'interview aux journalistes étrangers, on dit même qu'il en a horreur !... Alors, lorsque l'occasion se présente enfin, elle est considérée comme un événement digne d'être relaté dans les moindres détails. C'est pour cette raison que la retranscription de ses entretiens est souvent accompagnée de commentaires placés entre parenthèses ou en notes de bas de page. De passage à Paris en 1960, ce dernier avait déjà accordé une brève interview à Paul-Louis Thirard, pour *Les Lettres Françaises,* celui-ci l'avait alors simplement décrit comme quelqu'un de grand, sec et souriant[2]. A cette époque, il n'était encore que « Monsieur Kurosawa », mais depuis 1963 celui-ci n'est plus un réalisateur qui entre dans une pièce, mais un personnage qui monte sur scène, un « empereur » ! Comme le décrit Michel Mesnil, « *il entre habillé immense… avec une élégance de séducteur ; il a d'admirables mains, longues et fines, un visage doux, au long nez un peu triste,* […][3]» Le haut du corps toujours droit, immobile, et ses mains sans cesse en mouvement. Il ne laisse rien paraître, ni impatience, ni ennui, ni intérêt. Qualifié d' « accueillant », « souriant », « affable », « sérieux », « sincère », « sympathique », « discret »… il lui arrive d'élever la voix pour s'insurger contre la dictature des studios japonais. Il semble ainsi traîner avec lui toute la prestance de samouraïs qu'il met en scène. Réservé en apparence, son énergie est dépensée dans ses films, et s'il accorde très peu d'entretiens, c'est que, comme il le dit, ses œuvres parlent pour lui : « *Je ne sais m'exprimer par la parole et c'est pourquoi je fais des films.* [4] » La plus longue série d'interviews est menée à l'occasion de la sortie de *Kagemusha*, en 1980. L'exploitation du

[1] Notamment celui à Venise en septembre 1980, par Dudley Andrew et Hubert Niogret, « Yoda Yoshikata : entretien », *Positif*, n°236, novembre 1980, p. 35-39

[2] « Akira Kurosawa», n°844, du 6 au 12 octobre 1960, p. 6

[3] Michel Mesnil, « Visite à l'empereur du Japon », interview accordée à Tokyo, *Cinéma*, n°103, février 1966, p.50-64

[4] Michel Mesnil, « Visite à l'empereur du Japon », interview accordée à Tokyo, *Cinéma*, n°103, février 1966, p.50-64

film est alors accompagnée d'une exposition à l'espace Cardin. Celle-ci dévoile 246 œuvres (dont 188 gouaches et 58 dessins) qui ont aidé à la réalisation du film. Un évènement qui est même dévoilé à la télévision[1].

Plus loquace, le cinéaste indien Satyajit Ray. En 1964, Guy Gauthier s'entretient avec le cinéaste qu'il rencontre chez lui à Calcutta[2]. Comme Akira Kurosawa, le personnage est décrit d'abord physiquement : Géant athlétique vêtu du costume national du Bengale, il a au premier abord un « masque énergique et froid ». Dans l'entretien, le cinéaste en profite surtout pour mettre en avant l'importance du cinéma en Inde (sa place, sa production et sa popularité), mais aussi son originalité et sa spécificité culturelle, qui ne lui permettent pas, selon lui, d'être un cinéma « universel ». De plus il ne comprend pas les rapprochements systématiques que font les Européens vis-à-vis de ses films. Interviewé de nouveau par Georges Sadoul en 1965, le cinéaste retrace sa carrière cinématographique de film en film, du choix du scénario à la réception des films en Inde. Il donne par la suite quelques pistes sur sa méthode de travail, ses ambitions, ses principes, ses objectifs et ses goûts cinématographiques[3].

Faute de cinéastes, les critiques font parfois appel aux acteurs. Ces entrevues sont peu nombreuses et commencent à la fin des années 70, lorsque les artistes commencent à faire le déplacement dans les festivals européens. A travers ces entretiens, c'est surtout le travail du réalisateur ou du cinéma national en général qui est visé. Par exemple, lors de l'entretien avec Tatsuya Nakadai (le double héros de *Kagemusha*), les critiques espèrent surtout avoir l'occasion de découvrir les méthodes de travail de l'Empereur[4]. Quant à l'entretien avec Aoi Nakajima, l'actrice du film *L'empire des sens*, les critiques ne ciblent plus le réalisateur Nagisa Oshima, mais le problème de la sexualité dans le cinéma japonais[5].

En conclusion, si les entretiens permettent de consacrer et valoriser le travail d'un cinéaste, ces derniers restent peu nombreux, notamment parce que les échanges posent certaines difficultés : d'abord au niveau de la langue, un entretien ne peut se faire que par l'entremise d'un traducteur, qui devra reformuler les questions et les réponses en s'adaptant à l'interlocuteur. D'autre part, cet exercice peut se révéler hasardeux quand les mots ne prennent pas le même sens et que le vocabulaire des critiques français se révèle parfois « cent

[1] Le reportage montre l'empereur présentant les maquettes du film ainsi que 200 tableaux qui ont aidé à la réalisation. Archives INA

[2] « Généralités sur le cinéma indien », *Image et son*, n°178, novembre 1964, p.69-79

[3] « De film en film par Satyajit Ray », *Cahiers du cinéma*, n°175, février 1966, p. 76- 79

[4] Propos recueillis à Cannes, les 15 et 16 mai 1980 par Max Tessier, « Kurosawa / Kagemusha », *Revue du cinéma*, n°354, octobre 1980, p.79-84

[5] Propos recueillis à Paris le 17 mars 1976 et traduits par Max Tessier, « Japon : L'ancien et le nouveau», *Ecran*, n°48, juin 1976, p .43-44

fois trop abstrait ». Michel Mesnil est ainsi confronté à ce problème lorsqu'il demande à Akira Kurosawa s'il connaît de jeunes producteurs susceptibles de le soutenir, ce dernier comprend alors le mot dans son acceptation américaine. Pour lui il n'existe pas de producteurs au Japon, c'est à dire de véritables auteurs de film. De même, Georges Sadoul doit essuyer quelques divergences de langage, quant à la signification du mot « naturalisme » au Japon, qui selon Kirio Urayama nécessite de se référer à toute la civilisation japonaise[1]. Des lacunes auxquelles vient s'ajouter l'effort d'une certaine diplomatie au niveau des questions. Il s'agit de ne pas vexer ou froisser son interlocuteur, mais de trouver les questions qui peuvent le mettre à l'aise. Beaucoup de critiques conçoivent alors qu'il n'est pas toujours évident de comprendre le tempérament japonais. Considéré comme une sorte de mélange de pudeur et de timidité celui-ci rend souvent les contacts difficiles. Cette vigilance entraîne alors une certaine prudence pour des critiques qui n'osent pas ou peu, avouer leurs opinions et leurs impressions. Ils prêchent ainsi plus facilement une certaine modération et se limitent à poser le même genre de questions : parcours cinématographique, débuts initiatiques dans le monde du septième art, problèmes rencontrés pour réaliser leurs œuvres, méthodes de travail, influences, significations de tels ou tels éléments… Et si nécessaire, ils demandent un éclaircissement pour des explications d'ordre historique, culturel et cinématographique.

Ces entretiens ont donc leurs propres limites : D'une part, seuls les cinéastes ou acteurs qui viennent en France sont interrogés ; et d'autre part, comme l'explique Antoine De Baecque, « *l'élaboration des entretiens est régie par deux règles. D'abord ne choisir que des réalisateurs que nous aimons. Ensuite les laisser s'exprimer à leur guise sans jamais les embarrasser par des questions gênantes ou insidieuses.* [2]» C'est pourquoi, l'approche du cinéma asiatique reste encore une fois trop sommaire et incomplète. Et pour se rendre compte par soi-même de l'ampleur de ce septième art, la méthode la plus efficace reste encore de parcourir le pays et de rencontrer personnellement les acteurs de cette cinématographie.

[1] « Autour d'une indépendance : conversations avec quatre jeunes cinéastes japonais », *Cahiers du cinéma,* n°166, mai 1965, p. 35-41

[2] Antoine De Baecque, *Les cahiers du cinéma. Histoire d'une revue* (A l'assaut du cinéma, 1951-1959). Tome 1 Cahiers du cinéma, Paris, 1991, p. 129

2.1.5 Partir à la rencontre de ce septième art

Depuis les années 50, il semble avéré qu'une partie des films asiatiques reste insaisissable du fait de leur ancrage culturel. C'est pourquoi, pour mieux décoder et ainsi apprécier ces productions, il convient de se familiariser avec la culture du pays. Une nouvelle « mission » que s'efforce de remplir un certain nombre de critiques. Si cette approche avait déjà été à l'ordre du jour avant 1963 (défendue par les « accusateurs », mais rejetée par les « avocats »), cette fois-ci elle devient concrète. Il s'agit alors d'apporter un complément d'informations, qui deviendra un atout supplémentaire à la compréhension des films. Cette démarche permettra d'introduire une nouvelle réception. En cela, il ne s'agira plus de se rapporter à un regard et des habitudes occidentalisées, ni de se limiter à des idées préconçues, mais d'ouvrir le champ d'horizon à de nouvelles perspectives, tout en ayant conscience de toute la richesse et du rôle culturel de ces films. Pour pouvoir y remédier, les revues de cinéma font soit appel à des explorateurs qui ont parcouru ces terres, soit elles envoient elles-mêmes des chroniqueurs à la découverte du Japon, de l'Inde, de la Chine et de Hong-Kong.

Pour obtenir des renseignements sur le cinéma chinois, les critiques n'hésitent pas à chiner des éclaircissements auprès des rares voyageurs, français ou étrangers, qui ont su rapporter dans leurs bagages des témoignages sur cet Empire du Milieu et son régime maoïste. Il s'agit surtout du néerlandais Joris Ivens et de la française Marceline Loridan-Yvens. Après avoir parcouru la Chine entre 1973 et 1976, ils ramènent avec eux deux documentaires : *La Chine* et *Comment Yukong déplaça les montagnes* qui sort en 6 parties sur les écrans français à partir du 10 mars 1976. Composé de 7 longs métrages et 5 courts métrages, le film offre des parenthèses sur la façon de vivre et les conditions de vie des Chinois[1]. Comme le racontera Marceline Loridan-Yvens par la suite, ils ont été sollicités en 1971 (lors d'un séminaire à Tokyo) par le gouvernement chinois pour réaliser un documentaire du pays, et ils étaient « libres » de filmer les sujets qui leur plaisaient. De plus, comme personne ne connaissait les questions à l'avance, il ressort une certaine vérité dans les réponses[2]. C'est ainsi, qu'ils ont pu être les premiers à dévoiler des images d'un pays où personne n'allait, et qui montraient les

[1] Les 7 longs métrages sont *: L'Usine de générateurs, La Pharmacie de Shanghai, Autour du pétrole : Taking, Une femme, une famille, Un village de pêcheurs, Une caserne, Impressions d'une ville : Shanghai*. Les cinq courts métrages : *Histoire d'un ballon, Le Lycée n° 31 à Pékin, Le Professeur Tsien, Une répétition à l'Opéra de Pékin, Entraînement au cirque de Pékin, Les Artisans.*

[2] Propos exprimés lors d'une table ronde organisée à la cinémathèque française, « Joris Ivens, une histoire du vent », le 15 mars 2009.

Chinois comme des gens ordinaires[1]. La profession de ces deux explorateurs les a amené à s'intéresser directement à la production cinématographique du pays. Sollicités par les revues françaises, ils effectuent alors un compte rendu pour les *Cahiers du cinéma* (n°236-237, mars-avril 1972). Celui-ci nous révèle comment la révolution culturelle investit les studios, les productions, les scénarios…, avec pour principal objectif l'édification du socialisme et l'idéalisation de la pensée du président Mao. A travers les témoignages du responsable du documentaire et de divers « camarades », le couple Ivens fait prendre conscience de la « mainmise » du gouvernement sur tout le secteur cinématographique. Le 7ème art est alors un art authentiquement prolétarien, un art au service du peuple et au service de l'esprit révolutionnaire. Par la suite, la revue *Ecran* publie également un dossier sur l'actualité du cinéma chinois à travers les témoignages de Ivens et Loridan, complété par celui de Michel Capdenac et Guy Hennebel[2]. Ce dernier a en effet déjà entrepris dans son ouvrage, *Quinze ans de cinéma mondial 1960-1975*, un court chapitre pour tenter de cerner les idées révolutionnaires de Mao et leurs conséquences sur le cinéma (Cerf, Collection « Septième Art» n° 59, 1975, p. 319-329). Autre explorateur de la Chine, Régis Bergeron. Considéré comme le seul spécialiste du cinéma chinois, hors Chine, il tente une « reconsidération » de ce cinéma dans un premier dossier publié dans la revue *Cinéma* en 1964 (n°86). Celui-ci est complété, quelques années plus tard, par un second article publié dans la même revue en 1976 (n°208). Treize pages pour faire le point sur ce qu'il appelle les « ombres électriques[3] ». L'objectif est de prouver une nouvelle fois la vitalité de cette production. Pour cela, il éclaire et donne des précisions aux lecteurs sur les pistes de compréhension des films (thèmes, contexte politique, production,…), et leur fait prendre conscience des lacunes considérables existant dans cette connaissance cinématographique. Il révèle notamment que seuls quatre longs métrages de fictions furent diffusés dans les salles françaises en 26 ans, (c'est-à-dire entre 1950 et 1976)[4].

En ce qui concerne le cinéma Hongkongais, seul Hubert Niogret part aux pays du Kung-fu. Il souhaite alors replacer ce cinéma dans son contexte d'origine. Se rendant directement sur place, il retrace l'histoire de la production et le parcours de certains metteurs en scènes comme King Hu et Li Han Hsiang. Ces deux cinéastes, considérés alors comme les plus importants et les plus prometteurs, lui accordent même un entretien. Mais « la cerise sur le

[1] Marceline Loridan-Ivens, *Ma vie balagan*, Robert Laffont, Paris, 2008, p. 209
[2] Marcel Martin, « Actualité du cinéma chinois », *Ecran*, n°3, mars 1972, p.34-45
[3] Nom sous lequel les Chinois désignent le cinéma
[4] De notre côté, nous en comptabilisons six, dont seulement deux correspondent.

gâteau », comme il le précise, est certainement sa rencontre avec le producteur Run Run Shaw avec lequel il entonnera « Happy birthday to lisa lu »[1]. Toutefois, cette étude ne permet pas un véritable virage dans l'approche du cinéma hongkongais. Pour cela il faut attendre septembre 1984, avec la publication du numéro hors série « made in Hong-Kong » des *Cahiers du cinéma* (n°360-361). Rédigé par Olivier Assayas, Charles Tesson et Serge Toubiana (et assistés de Françoise Huguier), ils parcourront pendant un mois l'archipel de Hong-Kong, le temps d'accumuler autant d'éléments destinés à l'élaboration d'un dossier qu'ils considéreront comme résolument « introductif » et « instantané ». L'objectif, ou plutôt le pari sera alors de « *replacer ce cinéma à la fois en tant qu'industrie, en tant qu'art et en tant qu'imaginaire collectif dans son contexte géographique, politique, historique. Son cinéma est indissociable de Hong-Kong, Hong-Kong est indissociable de lui.* [2]»

Les explorateurs qui partent en Inde reviennent tous avec le même conseil : pour apprécier le cinéma indien, le spectateur doit au préalable être familier avec la culture de ce pays. Une recommandation que Satyajit Ray avait déjà exprimée au micro de Guy Gauthier. Déclarant que la culture à laquelle il appartient, ne permet pas une standardisation du 7ème art. Les nombreux détails culturels, toutes les subtilités scénaristiques, toutes les dissemblances du langage cinématographique, ne peuvent être compris et appréciés à leur juste valeur. C'est pourquoi, il lui semble évident que d'une part, le cinéma indien ne peut être compris par des Européens, et parce que d'autre part, leur regard d'étranger va jusqu'à détruire l'esprit même du film, en le rendant exotique[3]. C'est en parcourant l'Inde, caméra à l'épaule, pour réaliser *Calcutta* et *L'Inde Fantôme*, que Louis Malle arrive à ce même constat. Il apprend alors à faire la différence entre la représentation occidentale de l'Inde et l'Inde véritable :

> « L'Inde était la parfaite tabula rasa, c'était comme de recommencer à zéro. J'ai alors décidé de m'immerger dans l'Inde, l'Inde véritable, pas l'Inde occidentalisée, de voir ce qui allait se produire et de le faire avec une caméra. Ça a été comme un lavage de cerveau. A la fin d'un voyage en Inde, on ne sait même plus si deux et deux font quatre.»

---

[1] Commentaires qui font l'objet du titre du dossier. « J'étais à Hong-Kong, je n'ai pas vu de films de karaté, mais j'ai dîné avec Run Run Shaw et chanté avec lui 'Happy Birthday to Lisa Lu' » *Positif*, n° 169, mai 1975, p. 18-40

[2] Des rencontres, des entretiens, avec des auteurs (King Hu, Michael Hui, Chang Cheh, Ann Hui), des directeurs de studios (sir Run Run pour la Shaw Brothers, Raymond Chow pour la Golden Harvest, Mak Kar pour la Cinema City), des instructeurs d'arts martiaux ; mais aussi des reportages photos, des enquêtes, et des portraits de figures emblématiques, … *Cahiers du cinéma* Hors Série « spécial made in Hong-Kong », n°360-361, septembre 1984, p. 5

[3] Pour reprendre la citation exacte : *« Un regard étranger détruit l'harmonie des choses ; un regard indien la respecte*». Entretien avec Guy Gauthier, « Généralités sur le cinéma indien », *Image et son*, n°178, novembre 1964, p.71-79

C'est pourquoi, il met en garde les critiques contre les pièges de l'exotisme :

> « S'il existait une carte du cinéma qui serait notre carte du tendre, on y trouverait à l'emplacement de l'Inde un grand espace blanc avec cette mention : ″territoire inconnu″. Je mettrai cependant les cinéphiles en garde contre les pièges de l'exotisme. La réalité indienne est si totalement différente de la nôtre qu'on risque, en voyant ces films, de n'en recevoir que le dépaysement. Il faut connaître l'Inde, oublier son folklore, pour comprendre à quel point Satyajit Ray, dans ses préoccupations essentielles, est proche des grands cinéastes contemporains.[1] »

Un conseil qui va dans le sens de l'enquête de Jerzy Toeplitz. Suite à son voyage en Inde, celui-ci en conclut que l'ancrage trop culturel du cinéma indien, l'empêche de devenir un instrument à l'usage des Occidentaux[2]. Un constat renouvelé quelques années plus tard par Henri Micciollo. Face à la stupeur dans laquelle tout spectateur occidental est plongé, ce dernier va lui aussi conclure que le cinéma indien est fait uniquement pour une communauté hindoue :

> « Je veux dire qu'il ne s'agit pas d'un cinéma d'exportation, ni même d'un cinéma réalisé avec un œil ouvert en direction de l'étranger. Il ne cherche pas à plaire aux étrangers. […] C'est parce que ces films sont authentiquement indiens que, paradoxalement, ils n'ont pu toucher réellement l'étranger. L'Inde, avec ses fanfares de couleurs, est exotique pour tout étranger. Le cinéma indien apparaît nécessairement comme exotique, ce qui fausse notre regard. De plus, si l'on veut bien réfléchir deux secondes, on admettra qu'à part quelques clichés on ne connaît rien de l'Inde. Or tout film indien met en jeu une structure complexe de relations, de coutumes, de gestes, de paroles, de comportements qui impliquent tout un contexte sociologique. Comment ne passerait-on pas à côté ? [3]»

Enfin, quand Philippe Parrain part en Inde pour écrire un ouvrage consacré au cinéma indien, il comprend très vite que l'appartenance culturelle des films indiens ne permet pas à un spectateur occidental d'échapper à un regard exotique[4]. Néanmoins, malgré cette barrière culturelle, l'auteur tente d'écrire ce qui sera le premier livre sur le cinéma indien (Regards sur le cinéma indien, éd. du Cerf, 1969). Il commence alors par préciser que si en 1963, ce cinéma fête son 50ème anniversaire, en France tout reste encore à découvrir et à définir en ce qui le concerne. L'industrie cinématographique indienne est une grande inconnue, un mythe où le sentiment de médiocrité générale semble dominer. Et c'est justement pour contrecarrer certaines idées reçues que Philippe Parrain se lance dans l'aventure[5]. De son séjour, il prend

---

[1] Propos cités dans le programme consacré à la rétrospective « Initiation du cinéma indien », en 1968. Archive consulté à la Bifi dans le fonds du Département programmation de la Cinémathèque Française.
[2] « Les films indiens et les publics occidentaux », dossier de l'Unesco, *op. cit.* , p. 52
[3] « La nouvelle vague du cinéma indien », *Cinéma*, n°201-202, septembre-octobre 1975, p. 135
[4] Le séjour est de 11 mois. Il se déroule entre août 1967 et juin 1968. *Regards sur le cinéma indien*, *op. cit*
[5] Parmi ces idées reçues, celles développées par Jean Herman et Guy Gauthier. Elles véhiculaient alors l'idée que le pays possédait un cinéma de divertissement populaire qui n'avait pu s'épanouir face à plusieurs obstacles : liés

immédiatement conscience que beaucoup de choses lui échappent, notamment en matière d'interprétation et d'appréciation. Il ne peut appréhender ce cinéma, et doit se résigner à admettre que ses descriptions ne peuvent être objectives, mais seulement des idées, des sensations furtives, ressenties par un étranger visitant l'univers des mille et une nuit. Faute de connaître la langue (ou plutôt les langues), le pays (très vaste), il doit en plus s'accommoder de son statut d'Occidental, qu'il considère comme un handicap de taille :

> « Il faudrait encore citer ce fameux argument - sur lequel je me suis longtemps interrogé – selon lequel un Occidental ne serait pas armé pour vraiment comprendre les films indiens ; sans doute ai-je souvent eu des réactions bien différentes de celles de critiques indiens ; mais je ne saurais dire dans quelle mesure cela tient à une simple différence de contexte socio-culturel, qu'il serait facile avec le temps de combler, ou à une réelle différence de mentalité. [1]»

Une distance que Philippe Parrain justifie en reconnaissant que ce cinéma est un monde en soi*, « obéissant à d'autres lois, respectant d'autres principes, répondant à d'autres propos et à d'autres idéaux, trouvant ses beautés en d'autres domaines, que ceux auxquels nous sommes accoutumés, un monde en quelque sorte autonome, et qui offre un éventail complet de caractères, de styles et de genres…*[2] » C'est pourquoi, il est indispensable pour Philippe Parrain de connaître le pays avant d'investir sa production cinématographique.

> Il faut « s'intéresser d'avantage à l'Inde qu'au cinéma, à supposer que l'un doive avoir la primauté ; s'en tenir à l'exprimé, et ne pas s'en rapporter à la technique et aux moyens de l'expression […] car on serait toujours ramené ainsi à se référer à nos normes occidentales... [3]»

Cette approche permet d'obtenir des clés de lecture, mais surtout de parvenir à mieux comprendre, cerner et envisager le cinéma indien. Toutefois cette étude reste limitée à un regard qui a su s'imprégner de la culture indienne pendant plusieurs mois, et qui est surtout partisan de ce cinéma. En se faisant l'avocat du cinéma indien, Philippe Parrain veut surtout lutter contre ces critiques qui ne lui accordent que peu d'importance voire du mépris. Ceux pour qui aucun film ne mérite d'être appelé « film », hormis peut-être *La complainte du sentier* (p. 322). Finalement, le livre est davantage une sorte de plaidoyer pour que personne ne condamne le cinéma indien avant même d'avoir fait l'effort de le comprendre.

---

au manque d'éducation des spectateurs, à une culture ancestrale très présente, à une censure trop moralisatrice et à une trop grande diversité linguistique. Des inquiétudes et des reproches qui ont été reformulés ensuite par les critiques, qui s'interrogeaient à leur tour sur la maturité de ce cinéma et de son industrie. Beaucoup se demandaient alors si une nouvelle cinématographie nationale indienne pourrait un jour concurrencer, voire égaler celle de l'Occident.

[1] Parrain Philippe, *Regards sur le cinéma indien*, Ed. Cerf, Paris, 1969p. 12

[2] *ibid*, p. 11-12

[3] *ibid*, p. 12

Enfin, du côté du Japon, Georges Sadoul est le premier à se lancer dans l'aventure. Pour mieux comprendre ces films, il part directement recueillir le témoignage du cinéaste Teinosuke Kinugasa. A partir de notes prises à Tokyo, en avril 1964, et au cours de longues conversations avec celui-ci, il rédige un article retraçant le rôle des Benshis et des Oyamas (acteurs interprétant des rôles de femmes). De retour au Japon l'année suivante, il en profite pour organiser une table ronde avec de jeunes cinéastes japonais de la Nouvelle Vague, la plupart encore inconnus en France, ou fraîchement découverts dans des festivals. Retranscrite dans les *Cahiers du cinéma* (n°166), cette rencontre réunit pour la première fois Nagisa Oshima, Susumu Hani, Kirio Urayama et Hiroshi Teshigahara. Le débat est surtout l'occasion de connaître enfin un point de vue japonais sur les principales références cinématographiques que les critiques français ont tendance à associer aux films, à savoir celles du néo-réalisme (cher à Georges Sadoul), et celles de la Nouvelle Vague. Quant aux influences, ce sont principalement celles du cinéma américain qui sont mentionnées. Cette table ronde met donc en avant la distance qui sépare les préoccupations de ces cinéastes et des interrogations émises par les critiques français.

De manière plus approfondie, Max Tessier part en 1973, sur les terres de l'empire du Soleil levant. Pendant deux mois, il de ses parfums, de ses mets et de son mode de vie. Ses impressions sont alors retranscrites dans la revue *Ecran* (n°20) ; sous la forme d'un journal de bord, Max Tessier fait découvrir une partie du mythe japonais. Il visite les studios et salles de cinéma, les théâtres, les temples zen, les bains, les magasins, les restaurants, les rues polluées. Il se plie aux coutumes, en buvant du thé et du saké, en dégustant des algues séchées…. Il rencontre des acteurs, des réalisateurs, des producteurs, des scénaristes, des critiques japonais, des écrivains attitrés du cinéma japonais, comme Tadao Sato, Donald Richie et Marcel Giuglaris. Il découvre, au rythme de trois films par jour, des films inédits (des muets de Yasujiro Ozu aux premiers films parlants de Kenji Mizoguchi, des romans-pornos aux films indépendants). Le but avoué étant de combler en deux mois les lacunes concernant 75 ans de cinéma japonais. Sept ans plus tard, c'est au tour de Marcel Martin de raconter ses aventures japonaises dans *La revue du cinéma* (n°348 et 349). Partant du même principe, il retrace jours après jours son périple, de films en tournages, d'universités en théâtres, de rencontres en émissions. Des noms prestigieux sont évoqués et des films prometteurs cités… mais leur impact restera la plupart du temps au stade de l'énumération.

Finalement, ces journaux de bord permettent une nouvelle approche du cinéma japonais. Basés sur des témoignages, des détails anecdotiques et certaines péripéties quotidiennes, ils sont plus significatifs que dans une étude concertée et trop analytique. Et c'est justement ces

excursions, mais aussi la diversité des recherches, qui permettent d'avoir matière pour mener une véritable réflexion. Car même, si les dossiers semblent parfois s'enchaîner et se ressembler (n'en finissant jamais de développer un sujet qui semble être éternel), même si le cinéma japonais est *« un domaine si vaste qu'un volume annuel de mille pages suffirait à peine à donner une idée de son évolution permanente*[1] *»* ; il s'agit, comme le précise Max Tessier, de débroussailler un terrain particulièrement mal exploré et de se frayer des chemins qu'il faudra élargir d'urgence. Cependant, le travail de terrain n'est pas toujours évident et il ne garantit pas forcément une approche suffisante. Les voyages restent souvent trop courts, insuffisants, et dans bien des cas limités à un premier et unique aperçu, un simple tour d'horizon du pays. On ne peut pas en effet rattraper mille ans d'histoire et de culture en un voyage !

En conclusion, l'ensemble de ces investigations, entretiens, références, traductions, rencontres, voyages,… permettent d'ouvrir de nouvelles pistes de découvertes et d'approches à l'encontre du cinéma asiatique. Prenant soin, dans un premier temps, de multiplier les démarches et les recherches, les critiques ont par la suite, la possibilité d'approfondir et de clarifier les différentes pistes qui se révèleront les plus intéressantes et les plus décisives dans la compréhension de ces cinémas. Toutefois, la multitude des approches ne doit pas permettre aux spectateurs de s'égarer sur des chemins de traverses qui pourraient les éloigner d'une vérité cinématographique. C'est pourquoi, pour éviter cette errance dans laquelle il est assez facile de tomber, certaines revues décident de mener une réflexion commune, autour de débats et de tables rondes. C'est autour de l'une d'entre elles, qu'en 1968, un certain nombre de critiques se rassemblent pour parler du cinéma japonais[2]. Ces derniers insistent alors sur le fait que se documenter ne suffit plus, mais qu'il faut également savoir parler, argumenter, et analyser ce cinéma pour qu'il puisse un jour être accessible à une plus large majorité. L'année suivante la revue *Cinéma* organise elle aussi une table ronde, qui fait suite à celle qu'elle avait organisée en 1955. A cette époque, un seul point avait été acquis : le cinéma japonais est un grand cinéma, mais trop de points sont encore trop obscurs pour pouvoir en discuter pleinement. Treize ans plus tard, la discussion est plus soutenue, les opinions plus précises et plus tranchées. Les cinq critiques (François Chevassu, Michel Ciment, Jean Douchet, Guy

1 Max Tessier, *Cinéma*, n°139, octobre 1969, p.51

[2] Ils appartiennent à différentes revues cinématographiques : Michel Ciment (*Positif*), Philippe Pilard, François Chevassu, Guy Gauthier (*Image et son* et *La revue du cinéma*), Jean Douchet (*Cinéma*). « A bâtons rompus », *La revue du cinéma*, n°222, décembre 1968, p. 18-25

Gauthier et Philippe Pilard[1]), font surtout le point sur les grands axes de réflexions qui ont été sollicités pendant les dernières années. Discuter du septième art japonais revient alors essentiellement à se poser ces questions : Pourquoi ce cinéma est-il encore inconnu en France ? Pourquoi les spectateurs apprécient-ils essentiellement les films de samouraïs ? Pourquoi aucune étude française n'est- elle encore publiée ?

Ainsi, l'emploi du mode interrogatif est encore à l'ordre du jour. C'est pourquoi, même si les dossiers sont plus nombreux et mieux documentés, il reste à les approfondir davantage. Les critiques se rendent compte que, même s'ils se familiarisent de plus en plus avec des films japonais, leur nombre demeure toujours insuffisant pour connaitre toute l'ampleur de ce cinéma. Pour cela, il faut que ce dernier ne soit plus confiné dans quelques salles, qu'il ne relève plus de l'exceptionnel et des institutions cinématographiques, mais qu'il connaisse une véritable exploitation. En d'autres termes, il faut que le cinéma asiatique soit mieux médiatisé et qu'il soit plus facilement accessible aux experts « ordinaires ».

2.2. Le point de vue des experts « ordinaires »

Trop longtemps confiné dans des salles de quartiers parisiens, dans des festivals et à la cinémathèque, le cinéma asiatique doit devenir plus visible et accessible, pour éviter l'ignorance, l'indifférence, voire même l'oubli. C'est précisément un des objectifs formulés par Jean Mitry, à l'occasion d'un débat sur le cinéma japonais en 1964 : Ce dernier étant bien trop prolixe, riche, et varié, il faut absolument « *développer notre appétit, notre curiosité vis-à-vis du film japonais, en parler autour de nous car il faut que le public s'y intéresse sinon on ne verra pas les films* […][2] » Cette crainte s'accentue au moment où l'actualité du cinéma japonais commence, même dans les festivals, à se raréfier. Les critiques craignent alors l'extinction d'un phénomène qui commence tout juste à être assimilé. Avec l'aide des historiens du cinéma, ils mènent donc une croisade médiatique en se servant des nouveaux supports à leur disposition : la radio et la télévision. Dans le premier cas, le cinéphile « ordinaire » est directement sollicité lors de débats radiophoniques, et dans le second cas le consommateur « ordinaire », peut découvrir un film, ou un extrait de film, sur son poste de

[1] Parmi ce petit groupe, seul Jean Douchet faisait partie de la première génération qui précède les années 60. Il confirme de nouveau sa position, se contentant pendant le débat d'évoquer principalement le cas de Kenji Mizoguchi, chez qui tous les signes sont intériorisés.

[2] Emission du 4 avril 1964 sur le cinéma japonais contemporain. Archives INA

télévision. Ainsi, une nouvelle cinéphilie se met en place. Non quantifiable, elle a le mérite de toucher des spectateurs de la France entière. Nous allons donc voir comment ces nouveaux supports médiatiques participent à l'investigation du cinéma asiatique sur les ondes françaises. Quelle place est accordée à ce cinéma et quelle est la teneur des débats et des réactions, aussi bien de la part des professionnelles que des amateurs ? Cette dernière catégorie est beaucoup plus difficile à cerner, d'où une troisième méthode, qui consiste à aller recueillir directement le témoignage des spectateurs « ordinaires » en menant des enquêtes sur le terrain.

2.2.1. Les émissions radiophoniques

La radio va de plus en plus s'intéresser aux « énigmatiques » films asiatiques, en multipliant les concertations autour du micro. C'est le cas de l'émission ***Le masque et la plume***. Elle est l'une des premières grandes émissions qui témoigne de cet intérêt croissant. Diffusée sur France Inter, celle-ci va consacrer 34 émissions au cinéma asiatique entre 1959 et 1980, dont 31 à des cinéastes japonais, deux aux films chinois et une à un film hongkongais. Certains cinéastes voient même leurs films programmés presque systématiquement dans l'émission à chaque sortie en salle et éventuellement, à l'occasion de leur diffusion au festival de Cannes. C'est notamment le cas de Akira Kurosawa et de Nagisa Oshima qui arrivent nettement en tête avec neuf émissions chacun. Suivis de Yasujiro Ozu avec trois émissions. Toutefois, si le rythme est désormais beaucoup plus soutenu, (avant 1963 on comptabilisait seulement quatre émissions sur le cinéma japonais[1]), la programmation se limite encore une fois à des cinéastes « auteurs ». Seules deux exceptions viennent s'immiscer dans cette présentation : le 3 décembre 1972, à l'occasion de la découverte d'un des premiers films hongkongais de la maison Shaw Brothers, *Les griffes de jade*, et le 4 février 1978 lorsqu'une série de 6 films chinois des studios de Pékin sont diffusés à Paris. Au-delà de la programmation, l'impact de cette émission reste toutefois assez limité. Les chroniqueurs ne font pas appel au public présent dans la salle et ils reprennent essentiellement des commentaires déjà publiés dans les revues de cinéma, sans y apporter vraiment une nouvelle inflexion.

Autre émission radiophonique, celle animée par Jean Mitry et Philippe Esnault sur France Culture : ***Connaître le cinéma***. L'année 1964 est très riche dans la programmation : en à peine

[1] Uniquement en 1959, et dont trois sont consacrées au film *Le pousse-pousse* d'Inagaki, et une aux *Contes de la lune vague* de Kenji Mizoguchi.

deux mois, les trois cinématographies asiatiques du moment (Japon, Chine et Inde) sont présentées. Elles sont toutes les trois accompagnées d'un extrait sonore d'un film pas nécessairement connu. Un débat est ensuite organisé entre les spectateurs et des invités qui font alors figure de spécialistes. Pour l'émission du 2 mai, consacrée au cinéma chinois, les organisateurs diffusent un extrait d'une comédie en couleur de 1959 *Cinq fleurs d'or (*Wu duo Jinhua, 1959) de Wang Jiayi. Ils font alors appel à Régis Bergeron qui est sur le point de voir éditer son livre. Ce dernier introduit l'émission en ces termes : « *Un cinéma que nous ignorons tous à peu près complètement* ». Le 4 avril, c'est au tour du cinéma japonais contemporain d'être présenté, avec un extrait sonore du film *Vingt-quatre prunelles* de Keisuke Kinoshita. La projection réunit pour la circonstance Jean-Louis Cherret, André Henrich et Pierre Philippe. Enfin pour l'émission du 18 avril, consacrée au cinéma indien, c'est la trilogie d'Apu de Satyajit Ray qui est programmée. Sont alors invités, Bonnagarie (rattaché à l'Unesco, il a dirigé pendant trois ans le service cinéma au gouvernement des Indes), et Serge Friedman (qui a séjourné aux Indes pour s'occuper d'une école de cinéma).

Dernière émission à consacrer un peu de sa plage horaire au cinéma asiatique : ***Le cinéma des cinéastes***. Cette émission hebdomadaire est diffusée tous les dimanches soir à partir de 1976. Nous avons pu relever une émission consacrée à chaque grand représentant, dont le quatuor incontournable : Akira Kurosawa (le 11.01.1978), Kenji Mizoguchi (le 19.03.1978), Yasujiro Ozu (le 31.01.1982) et Satyajit Ray (le 01.03.1981). Aucune n'étant consultable à l'INA, nous pouvons seulement préciser l'existence d'un débat avec Jacques Rivette, Jean Narboni et Serge Danet, ainsi qu'un entretien avec Caroline Champelier pour l'émission de Kenji Mizoguchi.

Si ce référencement prouve l'intérêt médiatique porté au cinéma asiatique, la participation du public est révélateur de sa popularisation. Donner la parole aux cinéphiles « ordinaires » était déjà une pratique courante dans les ciné-clubs, dorénavant ce type d'intervention a une portée nationale. Par exemple, au cours des émissions de Jean Mitry et de Philippe Esnault, les organisateurs sollicitent régulièrement l'avis des spectateurs présents dans la salle. En ressortent des débats souvent très animés qui révèlent une divergence d'opinion assez sensible entre les experts « professionnels » et « ordinaires ». L'approche et l'analyse de ces films étant dans bien des cas différentes, la valeur et l'intérêt des films sont souvent très contestés. Bien que l'objectif de ces émissions soit d'ordre pédagogique, les réactions du public montrent souvent une réticence, non dissimulée, devant l'étrangeté des œuvres. Ainsi, si le film chinois *Cinq fleurs d'or* est choisi pour sa qualité photographique et ses couleurs, les

premières réactions donnent le « *la* »… les spectateurs considèrent ce film de propagande sans intérêt, sans qualité technique, esthétique ou scénaristique.

> Dans la salle, une femme ajoute : « Je trouve que pour nous ça reste complètement dépourvu d'intérêt, c'est tout à fait grotesque, c'est pas supportable. Je laisse aux Chinois leur cinéma [1]». De la même manière, une autre femme déclare :« Je ne vois que des affiches, que des copies plus ou moins bâtardes des comédies kolkhoziennes soviétiques… sans aucune espèce de recherches plastiques. Je ne comprend pas bien pourquoi d'abord, et puis ensuite je trouve que même si on me trouve des raisons du genre, il faut que ces films soient compris et vus par un maximum de gens, je ne vois pas pourquoi… en plus ce n'est pas beau. Alors ça c'est pour moi le grand défaut du cinéma chinois. ».

Ce manque d'intérêt fait naître inévitablement un ennui profond, et comme le précise un spectateur, « *pour endurer ça deux heures, il faut avoir l'estomac solide* ». Même la valeur documentaire et didactique de ces films est mise à rude épreuve. Il faut en effet pouvoir endurer ces « miaulements épouvantables » venant des chants[2]. Cette dernière remarque met en évidence un des problèmes récurrents qui est lié à la réception du cinéma chinois : celui-ci est considéré comme un cinéma « en voie de développement ». Son manque d'intérêt viendrait alors du fait qu'il n'est pas conforme au cinéma occidental ou, selon la remarque d'une spectatrice présente dans le studio, au « vrai cinéma ».

Les réactions sont plus mitigées pour le film japonais *Vingt-quatre prunelles.* Si celui-ci a déjà connu une sortie en salle au mois de février, il est majoritairement inconnu du public présent dans la salle. D'un côté certains apprécient la beauté des images et l'appartenance culturelle du film : « *C'est comme si on feuilletait un livre d'images* », témoigne une spectatrice. De l'autre, on s'étonne du manque d'actions (faisant alors allusion aux films d'Akira Kurosawa) et surtout on reproche le côté trop fade, mélodramatique, et larmoyant. Un des invités, Jean-Louis Cherret, en rajoute en décrivant le film comme un « travail de dame », « lénifiant » et « femelle ». Une dernière condamnation que Pierre Philippe justifie curieusement par une mode japonaise du moment, où la « surenchère lacrymale » était très pratiquée.

Nous retrouvons cette division spectatorielle dans l'émission du 18 avril intitulée « *Cinéma et société : le cinéma indien »*. Les extraits de la trilogie d'Apu ne font pas le bonheur de tous et soulève même le problème de la différence culturelle. D'un côté, nous retrouvons ceux qui sont séduits par le spectacle : conquise, une spectatrice, déclare que « *c'est un des plus beaux films que je n'ai jamais vu, un film bouleversant, et qui est profondément émouvant, poétique,*

[1] Les citations sont prises à la volée à partir des archives de l'INA
[2] Précisons que ce film n'a jamais connu de sortie en salle.

tant sur le plan de la nature que des sentiments, je n'ai jamais vu un plus beau film. » …. D'un autre côté nous retrouvons les sceptiques qui n'éprouvent aucun intérêt pour un film qu'ils pensent être destiné à l'exportation. Selon un spectateur, c'est certes un beau film, mais à savoir s'il est beau ou s'il est représentatif du cinéma indien, il avoue : *« Je ne sais pas s'il a été fait pour les Indiens ou pour l'exportation, je me demande quel intérêt ce film peut représenter pour les Indiens. C'est plus intéressant pour nous, car c'est une espèce d'exploitation du folklore.* » Il précise ensuite que tout ce qui touche aux mœurs de tous les jours (mariages, enterrements, cérémonies, liturgies, …) ne peut être intéressant que pour les étrangers. Cette réaction rappelle celles émises par les critiques quand ils découvrent les premiers films japonais. Elle relance donc le débat de l'émission sur la question de l'exotisme. C'est pourquoi, face à cette réaction, Bonnagarie s'évertue à défendre la thèse d'un film réalisé pour l'Inde, ou pour le cinéaste lui-même, et non intentionnellement pour les Occidentaux. Il justifie ses propos en déclarant que le film a même été, dans un premier temps, interdit à l'exportation après une décision du premier ministre Nehru, afin d'éviter de dévoiler un trop plein de misères et une image peu reluisante de l'Inde. Cette approche est soutenue par Serge Friedman, qui n'y voit rien de folklorique mais seulement des scènes du quotidien. De même pour Georges Rénier, le film est bien au-delà de tout aspect basé sur les traditions : « *C'est un film qui est fait avec un amour profond sur les êtres. Film qui fait honneur au cinéma* ». Ce point de vue se révèle être surtout l'apanage des gens de la profession, et de rares experts « ordinaires », comme cette spectatrice qui déclare :

> « Je sens une grande sincérité, ce n'est pas un exotisme facile,… il y a surtout une étude du pays, et c'est exactement le contraire des cartes postales classiques que l'on a l'habitude de voir, et qu'on a toujours vues. C'est le seul film qu'on a pu voir, d'anti-touristique. »

En conclusion, les films asiatiques ne bénéficient pas de la même programmation radiophonique, ni du même accueil en fonction de la manière dont la présence culturelle intervient dans l'élaboration du film. Le cinéma japonais est le plus apprécié pour son modèle proche de celui de l'Occident. Le cinéma indien ne fait pas l'unanimité des spectateurs, à mi-parcours entre un cinéma « réaliste » et une présence forte des mœurs culturelles. Quant au cinéma chinois, trop ancré culturellement, il propose des spectacles bien trop éloignés de ce qui se fait en Occident pour pouvoir être intéressant. C'est ainsi que Jean Mitry va jusqu'à dire que même les films japonais les plus médiocres sont plus enthousiasmants, car ils sont d'une poésie, d'un art extraordinaire, c'est un envoûtement continuel[1].

[1] *Connaître le cinéma*, Emission du 2 mai 1964 consacrée au cinéma chinois

Nous retrouvons dans ces débats radiophoniques (enregistrés en direct), les mêmes analyses, approches et arguments émis par les critiques. A titre d'exemple, nous pouvons faire allusion à l'inéluctable introduction qui rappelle que nous ne connaissons rien de ces cinémas. S'enchaînent alors les difficultés liées à la compréhension et à l'accessibilité des films, notamment faute d'une connaissance culturelle suffisante du pays. Puis viennent les problèmes liés à la distribution, trop sélective, et qui induit l'idée que les films sont exploités pour leur curiosité exotique. Pour le cinéma indien s'ajoute la question des films d'exportations pour lesquels Jean Mitry et Serge Friedman prônent un cinéma universel, non folklorique. Ainsi, si les débats sont, la plupart du temps, orientés en fonction des réactions des spectateurs ordinaires, les « spécialistes » ne semblent pas réussir à élucider, ni éclairer les zones d'ombres qui sont associées au cinéma asiatique depuis le début des années 50.
L'intérêt de ces émissions réside donc surtout dans la curiosité qu'elles peuvent éveiller auprès d'un nouveau public, moins coutumier de ces cinématographies étrangères. C'est pourquoi Jean Mitry rappelle que ces séances sont programmées pour montrer à des spectateurs « ordinaires » des films représentatifs de ce qui se fait dans ces pays. Des films typiques, et pas forcément des films de grande qualité. L'objectif étant de saisir à travers ces extraits le parcours du cinéma asiatique, de comprendre en quoi il est différent, mais aussi quelles sont ses promesses et vers quelle direction il doit s'orienter pour accéder au statut de «grand cinéma », sous-entendu un cinéma conforme au modèle occidental.

2.2.2. La programmation télévisuelle

A partir des années 1957, le nombre de comptes de redevance télévision ne cesse de croître. En 1967, il poursuit son ascension et dépasse le nombre de spectateurs au cinéma. En 1973, avec la mise en service de la troisième chaîne publique, la France comptabilise plus de 12 millions de récepteurs, alors que le nombre des entrées au cinéma est de 176 millions. En d'autres termes, en comparant avec l'année 1957, le nombre de récepteurs est presque 30 fois plus important alors que celui de la fréquentation au cinéma a diminué de moitié[1]. Devenant presque incontournable, la cohabitation avec le cinéma s'avère de plus en plus difficile. Si à la

[1] Pour établir ces calculs nous nous sommes basés sur les chiffres de Gilbert Grégoire. En 1957, il compte 442 000 récepteurs et en 1973, 12 954 000 récepteurs. *Le livre blanc de la distribution des films en France*, *op. cit*., p. 106

fin des années 70 les salles de cinéma accueillent plus de 178 millions de spectateurs, le Bureau de Liaison des Industries Cinématographiques (BLIC) estime à quatre milliards le nombre de téléspectateurs qui découvrent les films sur le petit écran. La télévision devient ainsi un ciné-club à part entière, permettant aux téléspectateurs « ordinaires » de la France entière d'avoir accès à de nombreux films. Entre 1959 et 1973, le nombre de films diffusés à la télévision passe de 103 à 460[1]. Dans ces conditions, il est intéressant d'étudier cette programmation télévisuelle pour évaluer la présence du cinéma asiatique. Le but est de rendre compte d'une certaine médiatisation de ces films à travers le support télévisuel. Il ne saurait être question d'analyser les commentaires ou les critiques édités dans les programmes télévisuels (tels que *Télé 7 jours* ou *Télérama*). Tout comme nous l'avons fait pour la radio, nous relèverons la teneur des propos et des débats dans les émissions qui présentent des films venus d'Asie. Toutefois, cette enquête étant pour beaucoup inhérente à l'INA, nous n'avons pas pu tenir compte de toutes les émissions. Si celles-ci sont répertoriées, elles ne sont pas toujours consultables, et bien souvent seuls un titre et une analyse approximative sont accessibles.

Pour commencer, il nous faut recenser toutes les émissions qui sont consacrées au cinéma. Puis rechercher si ces dernières ont accordé dans leur programmation une place au cinéma asiatique. Par ordre chronologique, se présente en 1953 l'émission de Claude Mionnet, la *Séquence du Spectateur*. Diffusé chaque dimanche sur la chaîne de la RTF, puis sur la première chaîne de l'ORTF, ce programme propose des extraits et des bandes-annonces de films présentés en voix-off par Catherine Langeais. A notre connaissance, aucune trace d'une quelconque programmation de films asiatiques. De même à partir de 1967, dans *Monsieur Cinéma,* si Pierre Tchernia donne rendez-vous chaque dimanche après-midi sur la deuxième chaîne de l'ORTF (puis sur Antenne 2*),* il ne l'a jamais fait pour un film asiatique. Seuls quelques rares extraits sont diffusés pour les besoins du jeu[2]. Il faut donc attendre 1971 et la création du *Ciné-club* d'Antenne 2. Claude-Jean Philippe programme alors cinq œuvres d'auteurs : Le film d'Akira Kurosawa *Les sept samouraïs*, présenté une première fois le 14 avril 1974 puis une seconde fois (certainement dans une version plus longue), le 17 mai 1977. Kenji Mizoguchi est lui aussi à l'honneur avec deux de ses films : les 21 et 28 avril 1974

[1] Pour donner un aperçu de l'ascension des films diffusés à la télévision entre 1959 et 1973, Gilbert Grégoire comptabilise 134 films en 1960, 106 en 1963, 224 en 1964, 285 en 1965, 342 en 1967 et 366 en 1972. *Le livre blanc de la distribution des films en France*, *op. cit*., p. 111

[2] Nous avons seulement relevé la présence de *L'île nue* (dans l'émission du 19 février 1968), présenté comme un très grand classique du cinéma japonais ; d'un dessin animé japonais *Belladonna of Sadness* (le 13 avril 1974), et d'un film de science-fiction de 1974, *Submersion au Japon* (le 1 juin 1975).

(*Cinq femmes autour d'Utamaro* et *La rue de la honte)*. Suit Satyajit Ray avec *Le salon de musique* en janvier 1979, et enfin de Yasujiro Ozu, dont les films *Printemps précoce* et *Printemps tardif* sont programmés les deux premières semaines de juin 1979. La dernière émission, *Cinéma de minuit*, diffusée sur France 3, est programmée le dimanche soir à partir de 1976. Présentée par l'historien du cinéma Patrick Brion, la chaîne ne propose aucun film asiatique à notre connaissance.

En dehors de ces émissions consacrées entièrement au cinéma, nous pouvons encore trouver quelques traces éparses d'un bref intérêt pour le cinéma asiatique à travers la diffusion d'extraits de films. C'est ainsi que l'émission *Salle des fêtes* dévoile le 25 novembre 1978 une partie du film de Yasujiro Ozu, *Le Goût du saké.* Même chose pour le film de Toshio Gotoh, *Mousaki,* qui est diffusé dans *Les visiteurs du mercredi* le 30 avril 1980. France Roche présente encore le film *Vivre* d'Akira Kurosawa, à l'occasion de sa réédition en salle, dans le *JA2 dernière* du 26 janvier 1980. De manière inédite, TF1 consacre une soirée exceptionnelle au Japon le 20 mars 1979, avec en première partie, la diffusion du film de Shiro Moritani, *Le mont Hakkoda*. Sorti en 1977 au Japon où il a remporté un grand succès, le film n'a jamais été distribué en France. Sa programmation marque donc le début d'un nouveau réseau de diffusion, où les œuvres sont découvertes en dehors des festivals, de la cinémathèque française et des salles de cinéma. Ces exemples montrent que les films japonais commencent à trouver une place à la télévision. Ils sont toutefois moins présents que les films d'arts martiaux. S'appuyant sur la popularité et l'engouement suscité par l'acteur Bruce Lee, les chaînes de télévision programment plus facilement ces productions. Nous distinguerons alors trois approches.

Dans la première, il s'agit surtout de reportages montés et réalisés dans le cadre d'un journal télévisé. Ainsi, pour le JT de 13 heures du 26 avril 1974, Bernard Ronot présente le Karaté à l'occasion des championnats de France qui débutent le lendemain à Paris. Le téléspectateur assiste alors à un entraînement supervisé par le professeur Guy Sauvin, avec des démonstrations de combats, de coups de pieds, de postures…. le tout illustré par des extraits des films de Bruce Lee. Quelques années plus tard, le 29 octobre 1977, l'émission *Les jeux du stade* (A2) intitule son reportage « Kung-fu à Hong Kong » (précisant que celui-ci a été récupéré dans les fonds de tiroir en remplacement d'un documentaire sur le kayak, trop long pour l'émission en direct). Il s'agit cette fois de dévoiler certains aspects du Karaté par l'intermédiaire du sportif français, Serge Cazalet, spécialiste des arts martiaux. Le reporter insiste sur le phénomène public qui porte le nom de « Kung-fu » et qui a pour vedette un certain Bruce Lee.

Dans la seconde approche, les films d'arts martiaux sont l'enjeu d'une émission qui leur est entièrement consacrée. Le précurseur est l'émission *Une première,* diffusée sur la première chaîne de l'ORTF le 8 février 1972. Celle-ci leur réserve un documentaire de 12 minutes 49 intitulé « Hong Kong : le show de Mister Shaw »[1]. Le reportage est composé de différents extraits de films hongkongais et de séquences de tournage de films réalisés dans les studios de la Shaw Brothers. Nous découvrons ainsi les décors (qui, excepté une tour, sont détruits après chaque film), les costumes, les accessoires (des sabres en bois, un sol en caoutchouc mousse, et 30 litres de faux sang potable, sucré et qui ne tache pas), les méthodes de travail (une pause de 10 minutes, trois fois par jour est accordée aux acteurs), le déroulement d'un tournage (de jour comme de nuit, les bruitages et doublages des voix seront superposés en studio), les conditions des comédiens (liés par contrat pour 8 ans), leur hébergement (Lily Lee nous fait visiter son appartement), etc. Puis le reportage se poursuit par l'interview de Run Shaw dans son bureau monumental. Interrogé sur les principes scénaristiques des films, il explique que les scénarios sont concoctés par une équipe de 30 personnes qui doivent fournir 10 scénarios par mois, en respectant plusieurs règles de base obligatoires, comme celle du héros qui ne doit jamais mourir et être toujours capable de tuer les méchants. Par la suite, alors que le phénomène Bruce Lee est avéré, d'autres émissions vont profiter de cet engouement pour programmer des reportages consacrés au karaté et à leurs fans. Le 16 février 1974, *Page cinéma* (ORTF)*,* intitule le sien *«* Karaté fan et western soja ». Des extraits de films dévoilent alors des scènes de violence au ralenti. Une interview de Jacques Leitienne, en tant qu'importateur de ce genre de films, vient compléter le document[2]. Autre exemple, le JT du 20h de la première chaîne du 3 août 1974, où Michel Pascal présente la rétrospective de Bruce Lee avec des images de scènes de combats, agrémentées de quelques démonstrations. Le 15 février 1976, *C'est dimanche (*A2) programme quant à elle, une émission spéciale sur Bruce Lee de 3 heures 30. Le reportage retrace la carrière de l'acteur, avec à l'appui des interviews d'amis, et des démonstrations d'arts martiaux[3]. France Roche, dans *JA2 dernière* du 28 avril 1979, parle du phénomène des faux Bruce Lee et revient sur le film qui a fait la légende du petit dragon : *La fureur de vaincre.*

[1] Reportage de Cuong Nguyen, réalisé par Jean Casenave, produit par Pierre Desgraupes, Pierre Dumayet, Igor Barrière Philippe Gildas. Ce qui est à la fois intéressant et curieux (notamment parce que nous n'en connaissons pas les raisons), c'est que ce reportage français a été réalisé alors qu'à l'époque, seulement deux films d'arts martiaux avaient été programmés en salle. Ainsi, c'est plus d'un an avant la reconnaissance spectatorielle (en termes de fréquentation et d'exploitation) des films hongkongais, que ce reportage de Cuong Nguyen a été diffusé à la télévision. Reportage inaccessible à l'INA

[2] Reportage inaccessible à l'INA

[3] Reportage inaccessible à l'INA

Enfin, pour la troisième approche, l'intégralité des films de Kung-fu est présentée. Nous avons pu retrouver la diffusion de deux films de Bruce Lee, à la fin des années 70 (c'est-à-dire lorsque l'engouement en salle pour les films d'arts martiaux commence à décliner). Les films sont à chaque fois présentés en plusieurs passages. A partir du 15 janvier 1979, l'émission d'Antenne 2, *Top club,* programme ainsi, en 6 émissions, dans sa rubrique « ciné top club », les films *La fureur de vaincre* et *Le jeu de la mort.* Présentés en fin d'émission, après la prestation d'une vedette de la chanson française (en l'occurrence Dalida), les films sont brièvement évoqués par un Guy Lux assez sceptique quant à leur qualité.

En conclusion, en règle générale le cinéma japonais est plus présent sur les ondes radios que télévisuelles. A l'inverse, les films hongkongais sont exclusivement programmés à la télévision[1]. Schématiquement nous pourrions en déduire que le cinéma japonais est un cinéma dont *on parle* et que le cinéma hongkongais est un cinéma que l'*on regarde*. En d'autres termes, le premier semble plus enclin à encourager des débats, des impressions, des interprétations, alors que le second semble plus apte à être sollicité pour son spectacle. Quant aux réactions des spectateurs « ordinaires », elles sont partagées. Certains films séduisent par leur côté « connaissance du monde », leur rôle dépaysant, exotique, et tout le folklore « extrême-oriental » auxquels ils appartiennent. D'autres films ne doivent être ni trop violents, ni trop lents, ni trop larmoyants, ni trop culturels. Il semblerait qu'il existe une frontière à ne pas franchir, un certain dosage à respecter. Certains critiques se demandent alors si cette attitude provient d'une incompréhension chronique entre Orient et Occident, ou de certaines idées reçues ou même de réactions xénophobes.[2] La question du public devenant un réel cheval de bataille, des enquêtes sont envisagées auprès des spectateurs eux-mêmes, afin de savoir qui va voir ces films, pourquoi vont-ils les voir, ce qu'ils ont aimé et compris dans ces films.

[1] Précisons que nous n'avons pas tenu compte de la programmation de la chaîne RTL9, ou plutôt de Télé-Luxembourg. Celle-ci est à cette époque accessible dans la région Est en France et se démarque par la diffusion quotidienne de films et de séries, dont des films hongkongais.

[2] Il faut rappeler que Jean-José Richer avait employé ce terme pour désigner les « accusateurs. « La Fayette nous voici ! », *Cahiers du cinéma*, n°37, juillet 1954, p.39

2.2.3. Les enquêtes auprès des spectateurs

Peu nombreuses, il existe à notre connaissance deux enquêtes élaborées au milieu des années 60 : Une première consacrée au cinéma japonais et une seconde au cinéma indien. Toutes deux étant patronnées par l'Unesco, à l'occasion de recherches sur le thème d'une confrontation entre cultures d'Orient et d'Occident. A chaque fois l'objectif est de renouveler et réactualiser le discours concernant les cinémas japonais et indien afin de savoir ce que les films représentent pour la majorité des spectateurs français, et de manière plus globale, déterminer comment l'Orient est perçu, pressenti et interprété en Occident.

L'enquête sur les films indiens est menée par Jerzy Toeplitz. Dans son rapport il commence, dans les deux premières parties, par revenir sur l'histoire et les caractéristiques nationales de ce cinéma. Il consacre par la suite trois autres parties à la présence du cinéma indien en Occident. S'il ne mène aucune enquête directement auprès des spectateurs, il arrive toutefois, à partir de données tangibles (comme le nombre de films exportés et distribués en salle), à dresser le portrait de ce qu'il appelle le spectateur « occidental moyen ». Selon lui, si ce dernier ne s'intéresse pas au cinéma indien, c'est que l'opinion générale soutient que ces films ne sont pas faits pour eux. Les « extrémistes » pensent même que, à part Satyajit Ray, il n'y a rien à montrer que ce soit à New York, à Moscou, à Paris, à Varsovie, à Copenhague. Cette opinion est pour Jerzy Toeplitz, le résultat d'un malentendu qui consiste à ne voir qu'une image exotique de l'Inde, au sens colonial du terme. Pour illustrer son point de vue, il reprend alors les propos du cinéaste Kwaja Ahmad Abbas :

> « Serpents, tigres, maharajah en manteaux semés de bijoux, fakirs demi nus, perchés sur les sommets glacés des Himalaya, telle est l'image que le public moyen se fait de l'Inde. Trop longtemps on nous a imaginés ainsi, et le spectateur occidental a fini par croire qu'un Indien ne peut être autre qu'un maharajah ou un pauvre coolie affamé. [1] »

Depuis trop longtemps les spectateurs gardent à l'esprit cette image stéréotypée, qu'ils ne recherchent même plus à renouveler. Par conséquent, ceux qui découvrent un film indien ne se prononcent presque jamais sur celui-ci. Les jeux étant faits d'avance, personne ne se donne vraiment la peine de se familiariser avec les codes de ce cinéma. Pourtant c'est en connaissant mieux l'Inde, sa culture et son passé, que son septième art pourra être enfin apprécié à sa juste valeur. Il semble en effet improbable pour Jerzy Toeplitz, que seuls les films de Satyajit Ray puissent toucher la sensibilité du spectateur occidental. C'est pourquoi, « *la première chose à*

[1] « Les films indiens et les publics occidentaux », dossier de l'Unesco, *op. cit.,* p.51

faire, c'est de sortir du cercle enchanté de quelques noms célèbres, Satyajit Ray, Bimal Roy, Raj Kapoor, et présenter au public occidental les films des Jeunes réalisateurs indiens. Il faut un effort considérable pour enrichir le répertoire indien salles écrans occidentaux. » Ce conseil s'adresse surtout aux distributeurs et exploitants de salles. Il ne garantit pas une adhésion des spectateurs, ne sachant pas réellement ce qu'ils pensent des films indiens. C'est en ce sens, que l'enquête sur le cinéma japonais est beaucoup plus complète.

Menée par Claude Bremond, cette enquête est publiée dans la revue *Communications* en 1965, pour le CECMAS[1]. L'objectif est d'analyser le phénomène en allant directement sur le terrain, auprès de ces spectateurs « ordinaires » de l'ombre qui ne s'expriment pratiquement jamais et qui sont rarement représentés dans les études. Ces spectateurs sont directement interrogés et sollicités à la sortie des salles de cinéma par l'intermédiaire de questionnaires semi-directifs. L'étude comprend en tout 140 interviews réalisées, en trois fois entre 1962 et 1964, à l'occasion de la sortie en salle des films *L'île nue* et *Harakiri*, et lors de la « Semaine du Cinéma japonais » à Dijon où sept films sont programmés : *Macbeth*[2], *Quartier sans soleil*[3], *Chien enragé, La légende du grand Bouddha, La fête de Gion, Ombres en plein jour, Chœur de Tokyo*. Ces questionnaires aboutissent à une première observation : « *Il ne faut qu'une demi-douzaine de réponses pour comprendre les raisons, concises et frustes, qui justifient l'abstention du plus grand nombre* ». Le public se répartit en trois ou quatre tendances au sein desquelles chacun ne dispose, pour construire son opinion, que d'un jeu d'idées dont le tour est assez vite fait. Claude Bremond répartit alors les spectateurs en deux grandes catégories, avec d'un côté ceux qui sont hostiles au cinéma japonais, et de l'autre ceux qui l'apprécient ou sont en voie de le faire...

La première catégorie préfère, comme le désigne Claude Bremond, un *cinéma-distraction*. Intrigués à l'origine par une certaine curiosité présente dans l'air du temps, ou par une sorte de « snobisme » cinéphilique, le film devient vite ennuyeux, sans intérêt et les spectateurs ressortent souvent déçue de la projection. Désorientés par l'intrigue et la physionomie similaire des personnages, seul l'exotisme leur paraît plaisant et intéressant. Ainsi, pour ces spectateurs, le cinéma japonais n'est pas assez « distrayant », et peu d'entre eux y retournent. La seconde catégorie est répartie en quatre sous-catégories qui dépendent de ce qu'apprécient

[1] CECMAS : Centre d'Études de Communication de Masse, aujourd'hui le CETSAH (Centre d'Études Transdisciplinaires. Sociologie, Anthropologie, Histoire) codirigé par Claude Fischler et Georges Vigarello, associés au CNRS, (UMR 8037).
[2] Il s'agit du film *Le château de l'araignée*
[3] Il s'agit du film *Dode's Kaden* d'Akira Kurosawa adapté de « Quartier sans soleil » de Michio Yamamoto

les spectateurs dans les films, à savoir l'aspect culturel, artistique, intellectuel ou le tout. La première sous-catégorie est la plus importante. Elle correspond au *Cinéma-culture*. Le public va davantage voir un film japonais pour le plaisir des décors, des couleurs, des traditions, et pour sa valeur documentaire. Il préfère donc lorsque l'histoire ne se révèle pas trop tragique, car cela vient altérer la magie du dépaysement. De même il faut que les aspects culturels correspondent à leurs attentes, sinon le film n'est pas assez « couleur local ». Le film doit donc ressembler à un voyage touristique d'agrément sans heurt ni fracas. Par conséquent, si ce public, composé en majorité de femmes d'âge mûr, est potentiellement le plus enclin à apprécier les films japonais, il peut également être le plus déçu, si ses attentes ne sont pas satisfaites selon ses exigences. Face à eux, la seconde sous-catégorie : le *Cinéma-art*. Cette fois les spectateurs sont des cinéphiles en tout genre. Ils s'intéressent davantage à la forme, au style du réalisateur, à la qualité photographique et à la performance des acteurs. Par conséquent, pour eux le cinéma japonais doit surtout être original. Plus critiques, ils émettent souvent des reproches quant à l'aspect, trop ou pas assez japonais. Dans une troisième sous-catégorie, les spectateurs qui appartiennent à une *tendance intellectualisante*. Le film doit « apporter quelque chose », « nourrir l'esprit », « donner à penser ». Enfin, dans la quatrième sous-catégorie, les inconditionnels, c'est à dire ceux qui participent entièrement et totalement aux films en appréciant chaque détail. Ils cherchent les clés pour établir un contact avec l'étrangeté des films, sans les réduire à leur aspect purement esthétique ou éthique, sans les intellectualiser, sans chercher à se divertir ou trouver un enrichissement personnel.

En conclusion, cette enquête permet de mieux comprendre la façon dont les films japonais sont accueillis et sollicités par des experts « ordinaires ». L'aspect « documentaire », au sens de d'apprentissage culturel inédit, est plus souvent recherché et prisé, au détriment de l'aspect « divertissant », au sens d'action. Si cette enquête ne représente qu'un échantillon caractéristique, ne pouvant de ce fait englober l'opinion générale des Français, elle a néanmoins l'avantage d'identifier le point de vue de cinéphile « ordinaire ». Ces derniers étant rarement enclins à se prononcer[1], ils représentent pourtant la majorité du public. Souvent peu accessibles, leur opinion et leur regard ne sont pratiquement jamais pris en considération dans les travaux de réception. C'est pourquoi cette étude est d'autant plus valorisante qu'elle permet enfin d'identifier des catégories de spectateurs spécifiques au cinéma japonais. Cette

[1] Comme le démontre la revue *Cinéjap,* ces points de vue sont difficiles à obtenir. Même si le comité de rédaction sollicite les lecteurs afin de connaître ce qu'ils pensent des films japonais, leur contribution est presque inexistante.

identification participe alors à conforter l'idée que ce cinéma n'est pas un cinéma comme les autres. En cherchant à savoir qui vient voir ces films, pourquoi et ce qu'ils apprécient en eux, Claude Bremond désire également isoler cette production des autres. En d'autres termes, on ne va pas voir un film japonais, comme on va voir un film français, américain,… ce qui revient à dire que l'on va voir un film japonais, parce qu'il est japonais, ou du moins en ayant pleinement conscience que celui-ci est japonais. C'est en cela que la nationalité du film classe celui-ci dans une catégorie établie, proche du *genre*. En ce sens, les films japonais sont identifiés comme une production nationale particulière. Cette identité « générique » lui confère alors une structure familière, une étiquette spécifique qui met en place un système d'attente vis-à-vis de ces films.

Nous allons dorénavant approfondir et développer ce constat à travers une étude axée sur le rôle que peut jouer la différence culturelle dans la réception des films. En effet, si cette période révèle l'existence d'une véritable volonté de « débroussailler », d'y voir plus clair, de partir sur de nouvelles bases, pour que le cinéma asiatique ne soit plus un lointain cousin, inaccessible et incompréhensible, mais un proche voisin à traiter en égal ; finalement rien ne semble vraiment encore acquis. Les incertitudes persistent et rendent la réception d'un film encore problématique. Ainsi, l'accumulation de renseignements n'empêche pas les critiques de rappeler les limites de leurs études, entraînant avec eux des incertitudes et des divergences d'opinion. Au cœur de cette altérité la question de l'exotisme. Celle-ci demeure encore problématique. Nous allons donc étudier comment ces nouvelles pistes et ces récentes approches vont régir le sentiment exotique. Quelles sont les nouvelles formes de débats liées à ce sentiment ? Quelle place et quel rôle celui-ci va-t-il tenir dans la réception du cinéma asiatique ?

III. L'enjeu de la différence culturelle dans la valorisation d'un film

L'imprégnation culturelle dont font preuve les films asiatiques, est certainement le premier facteur qui ne manque pas de dérouter les critiques. Il est bien évidemment impensable de nier une appartenance culturelle spécifique. Il existe par exemple, pour Guy Gauthier, un langage des trajectoires chez le cinéaste Kenji Mizoguchi, à travers les gestes, les déplacements des personnes et des objets, qu'il faut sans doute rattacher à toute la tradition de la peinture et de la calligraphie[1]. Dans ce cas, faut-il essayer de contourner, ignorer ces spécificités ou au contraire, tenir compte, dans les moindres détails, des particularités culturelles présentes dans chaque film. En d'autres termes, est-il nécessaire de connaître la signification des aspects culturels d'un pays pour participer entièrement à la compréhension, à l'appréciation et à l'interprétation d'un film ?

Si cette interrogation paraît dorénavant décisive pour les critiques, c'est que la réception des films asiatiques dépend souvent d'une connaissance détournée de l'Asie. Le sentiment exotique est en cela le reflet d'une image, d'une idéologie collective. C'est pourquoi, la réception des films est différente en fonction que l'on se réfère directement aux éléments de la culture ou aux éléments de la culture occidentale regardant un pays d'Asie. Un constat qu'exprime Pierre Marcabru, quand il écrit que beaucoup aiment le cinéma japonais, non parce qu'il est l'un des premiers cinémas du monde, mais parce qu'il est japonais.[2] Le spectateur semble ainsi juger de la qualité du film en fonction de son origine nationale. Une idée que nous avons déjà commencé à développer dans la première partie : ce qu'apprécie le spectateur, ce n'est pas le numérateur artistique d'un film, mais le dénominateur commun « japonais » de tous les films. Le cinéma japonais étant ainsi perçu comme une unité culturelle, sa réception dépend pour beaucoup de l'image que le spectateur a du Japon. C'est ce que Philippe Esnault a appelé la « francomanie » japonaise[3]. C'est-à-dire, une manière de

[1] « A bâtons rompus », *Image et son*, n°222, décembre 1968, p. 23
[2] Pierre Marcabru, « Pour connaître le cinéma japonais », *Arts*, du 26 juin au 2 juillet 1963, p.6
[3] Philippe Esnault, « L'astre japonais », *Image et son*, n°225, février 1969, p. 6

s'approprier un film en fonction de nos propres connaissances culturelles du Japon. Philipe Pilard se demande en effet si cette image cinématographique n'est pas « mystique ».

> « Ne sommes-nous pas tentés de ne voir – et de ne souhaiter voir- dans les films japonais qu'une succession de tableaux bariolés, de combats de samouraïs, de coups de sabre, en un mot, un rassurant exotisme stéréotypé ?[1] »

Si à travers les diverses manifestations (rétrospectives, symposiums,…) et les démarches entérinées par les critiques (enquêtes, entretiens,…), un des objectifs est de « dé-exotiser » le cinéma japonais et de rompre avec des idées reçues, ce travail se focalise essentiellement sur tout ce qui est plus particulièrement lié aux aspects cinématographiques. En aucun cas, il ne s'agit de rompre ou de renouveler avec une image schématisée et caricaturée du Japon. C'est pourquoi, la réception des films japonais fait toujours l'objet de controverses. Nous avons vu que dans la première période, les interrogations qui se profilaient à l'encontre des productions asiatiques avaient partagé le monde de la critique. Conscients de la difficulté à donner un jugement clair et dogmatique, les critiques avaient surtout axé leur jugement cinématographique en fonction du caractère exotique des films. Un sentiment qui était devenu le principal pivot de toute une démarche analytique et réflexive. Cette seconde période, ne fait guère évoluer la tendance. Malgré les diverses investigations, le sentiment exotique persiste, sans pour autant s'intensifier, il se réactualise sous d'autres formes, selon des approches, des perceptions et des interprétations différentes. Il reste donc ce lieu commun qui vient s'immiscer dans la réception, et avec lequel il faut composer sa réflexion.

> « Tel que nous le connaissons en Europe, le cinéma japonais a toujours été empli de bruit et de fureur, de brumes et de boue, de roseaux et de sang…. Univers avant tout symbolique, renvoyant à une métaphysique donnée, le cinéma japonais touche en nous certaines zones sensorielles précises, mais ne brise que difficilement le voile que présente une civilisation, une culture aussi profondément authentiques et, cela dit sans ostracisme aucun, étrangères à une culture occidentale. C'est donc par un jeu de comparaisons, de curiosité intellectuelle, par une documentation de plus en plus fournie et chaque année grandissante, dont les films ne sont pas le moindre des matériaux, que nous avons pu commencer, à connaître le cinéma japonais. Mais une fois dépassé l'attrait exotique d'une production du Soleil Levant, il est parfois difficile d'éprouver devant ces films un phénomène total. [2]»

Par « phénomène total », il faut entendre une compréhension absolue. Composée de plusieurs éléments et niveaux, l'œuvre n'en finit pas de dévoiler des strates et des parcelles de signes exotiques. Dépasser la première couche de surface, celle-ci laisse place à d'autres formes plus ancrées. C'est pourquoi, le débat sur l'exotisme, loin d'être terminé ou relégué à un second

[1] « Loin du Japon », *Image et Son*, n°222, décembre 1968, p. 6
[2] Patrick Bureau, « Le château de l'araignée », *Cinéma*, n°107, juin 1966, p. 113

plan, a tendance à l'encrer davantage dans la réception en passant par des chemins de traverse. Il s'agit en réalité d'une sorte de détournement pour opérer une nouvelle approche filmique. Bien que le terme ne soit avoué qu'en demi-teinte ou indirectement cité par les critiques (étant généralement ressenti comme le signe d'une faiblesse analytique), le sentiment exotique est bel et bien toujours présent. Enrichi par de nouvelles approches, perceptions, lectures, analyses, et interprétations, celui-ci émane moins des aspects extérieurs, comme les décors et les costumes, que du niveau des formes filmiques intérieures, comme la mise en scène. Comment se manifestent ces nouvelles perceptions ? De quelles façons sont-elles interprétées par les critiques ? Comment est perçu et régi le sentiment exotique à travers chacune d'elles ?
Pour mener à bien cette étude nous allons prendre comme fil directeur la délimitation qui existe entre *cinéma commercial* et *cinéma d'auteur.* Si le cinéma d'auteur figure en tête de liste, s'emparant des premières places dans le palmarès des chefs-d'œuvre, les films de genre jouent dans une catégorie moins prestigieuse. Représentant la branche « commerciale » du 7ème art, ils sont beaucoup moins plébiscités par les critiques. Cette dichotomie tend ainsi à devenir un instrument de mesure pour évaluer la qualité d'un film. A travers une mécanique bien huilée, tout semble fonctionner à partir d'un principe d'appartenance. Comme le décrit Gaston Haustrate :

> « Tout se passe comme si n'était digne d'intérêt que le cinéma qui pense ou réfléchit (aux deux sens du terme) la réalité vécue - en ce qu'elle a de grave, de dramatique ou de signifiant au plan historique, sociologique, politique ou philosophique. C'est là, nous le savons tous, un reflexe d'intellectuel, bourgeois ou non, dicté par un atavisme culturel auquel on n'échappe pas aussi facilement. [1] »

Ce clivage va nous permettre de définir et délimiter, les films asiatiques, selon leur appartenance au *cinéma d'auteur* ou au *cinéma commercial*. Dans les deux cas, ce sont des formules de classements, au niveau de la production et de la réception, capables d'intervenir dans l'appréciation d'un film. C'est pourquoi, rapporter un film à une de ces catégories, c'est lui conférer une identité, et lui permettre par la suite d'orienter et d'anticiper le processus décisionnel et le jugement de valeur du spectateur. En ce sens, ce que nous chercherons également à déterminer, c'est si la sensation d'exotisme a un rôle à jouer dans la classification générique de ces films, et de manière plus générale si on peut parler d'exotisme « auteuriste » et d'exotisme « commercial », « populaire ». Pour cela nous nous appuierons sur deux exemples significatifs : d'un côté le cas des films japonais, représentant le cinéma d'auteur ; et de l'autre les films hongkongais comme modèle du cinéma de genre.

[1] « Cinéma et karaté », *Cinéma*, n°197, avril 1975, p. 36

3.1 Le cas du cinéma japonais : étude d'auteur « exotique »

Nous avons vu ultérieurement, que le contexte cinéphilique avait conduit à une consécration et à une exploitation axées essentiellement sur des cinéastes considérés comme des auteurs. Dorénavant il s'agit de comprendre pourquoi les films japonais correspondent majoritairement à des films d'auteurs. Peut-on par exemple, comme le suggère Max Tessier, voir dans ce cinéma la trace d'une suprématie, celle des films d'auteurs ?

> « Il faut y voir l'expression d'un trait spécifique du cinéma japonais en ce qu'il a de meilleur: la prépondérance du « film d'auteur», l'entier contrôle du réalisateur sur son œuvre, du choix du sujet à celui de ses collaborateurs, et à la finition technique, en particulier le montage. [1]»

Au-delà des stratégies d'exportations, d'où vient cette hégémonie ? Quels sont les aspects culturels qui contribuent à cette auteurisation ? Comment et jusqu'à quel point, le sentiment exotique a-t-il joué un rôle dans ce processus? En d'autres termes, comment celui-ci est-il devenu un instrument de mesure capable de valoriser la qualité d'une œuvre, et de transformer le statut d'un cinéaste en celui d'auteur ? Pour le comprendre, nous nous appuierons sur deux formes d'argumentations opposées. Ceux que nous avons appelés dans la première partie les « accusateurs » et les « avocats », sont toujours présents. Si les frontières ont tendance à s'estomper peu à peu, chacun étant beaucoup moins renfermé sur ses positions, le débat reste du même ordre en s'appuyant cette fois sur une nouvelle argumentation. Nous étudierons donc quelles sont les deux nouvelles formes exotiques et les impressions qu'elles engendrent, selon la place et l'importance accordées aux spécificités culturelles.

3.1.1 Les nouveaux « accusateurs » : l'aspect « exotique » des films

Ceux que nous avons appelés antérieurement les « accusateurs », sont donc toujours bien présents et restent sur leurs positions concernant le sentiment exotique. Leur perception s'attache uniquement aux formes visuelles « extérieures » d'un film. En d'autres termes, tout ce qui est rattaché à l'apparence, au décor de surface. Dans ce cas l'aspect exotique est toujours considéré comme un apparat disposé harmonieusement pour éblouir et séduire les étrangers. C'est pourquoi, ils continuent à croire que les films diffusés en France sont dans

[1] Max Tessier, « La condition humaine», *Cinéma*, n°129, octobre 1968, p. 123

bien des cas qu'une contrefaçon commerciale bien orchestrée, pour les besoins de l'exportation. D'ailleurs, dans le cas du cinéma indien (que nous pouvons appliquer au cinéma japonais), à en croire le cinéaste Mrinal Sen, le marché est tellement lucratif qu'il peut aller jusqu'à influencer la démarche même de certains cinéastes. Ceux-ci doivent alors lutter contre la tentation d'introduire des éléments « exotiques » susceptibles de plaire aux critiques occidentaux :

> « Si je fais un film qui a intéressé la critique internationale, je vais faire juste après un autre film en tenant compte du public occidental et si je commence à tenir compte de ce public, je m'intéresse davantage aux éléments exotiques de mon sujet et moins à ce que je devrais et je finis par me perdre. [1]»

Cette démarche de commercialisation va parfois jusqu'à remettre en question la réception d'un film qui avait été plébiscité lors de sa découverte en France. Surtout lorsque les critiques se rendent compte que celui-ci a eu peu d'impacts dans son pays d'origine. Ainsi, à l'occasion de la rediffusion de *L'île nue* (à la rétrospective de la cinémathèque en 1963), certains critiques, comme Philippe Esnault, doutent de l'impartialité de l'accueil réservé à ce film quelques années auparavant. N'était-ce pas un succès de commande étant donné que celui-ci n'a eu aucun retentissement au Japon ? Cette interrogation l'incite alors à croire « *qu'il s'agissait avant tout de produire à bon marché une bande destinée à l'exportation la plus rentable, par le canal des festivals, vers ces riches pays occidentaux sensibles à l'exotisme misérabiliste*.[2] » Cette polémique sur les films d'exportation reste donc toujours d'actualité et est même rappelée aux spectateurs par l'intermédiaire d'émissions radios. Dans *Connaître le cinéma*, Jean-Louis Cherret avertit les auditeurs que malgré la diversité et la richesse cinématographique au Japon, seuls les films de sabres, et d'une certaine manière exotiques, ont été exploités en France[3].

Pourtant, considérer l'exotisme comme un facteur stratégique pour plaire aux étrangers est une accusation souvent démentie, ou sérieusement atténuée par les producteurs japonais. Ces derniers plaidant, que la différence culturelle paraît à leurs yeux davantage un handicap qu'une bonne fortune. A ce sujet, un constat est effectué par M. Fugimoto, au moment même où le cinéma japonais est en crise :

> « Notre vraie planche de salut, maintenant que nos films ont de la peine à s'amortir sur le marché intérieur, serait l'exportation. Mais à l'exception des ouvrages primés dans les festivals, les films japonais se vendent mal hors de nos frontières. Notre

[1] Entretien réalisé par Serge Daney et Tesson Charles, « Entretien avec Mrinal Sen », *Cahiers du cinéma*, n°320, février 1981, p. 14
[2] Philipe Esnault, « L'île nue », *Cinéma,* n°83, Février 1964, p.75
[3] *Connaître le cinéma*, émission du 4 avril 1964 sur le cinéma japonais contemporain. Archives INA

> langue, nos mœurs, notre style de narration, constituent un sérieux handicap. Et puis nous avons des complexes. Il est rare que nous produisions des films qui soient franchement à vocation internationale.[1]»

De la même manière les coproductions japonaises, dont les premiers essais ont été effectués avec la France, l'Allemagne et les Etats-Unis, restent très souvent infructueuses. Akira Kurosawa peut en témoigner, ayant fait la douloureuse expérience d'une superproduction américaine de la 20th Century Fox *Tora ! Tora ! Tora !* qui n'aboutira jamais. Certainement parce que, comme il le déclarait quelques années auparavant, les coproductions nippo-occidentales sont irréalisables, car dénaturées : « *Ce que les étrangers nous demandent n'est jamais le véritable Japon, et nous, nous ne connaissons pas leur pays. C'est exactement comme deux aveugles qui se rencontrent dans les ténèbres. Il est donc impossible de produire ainsi de bons films.*[2] » Et c'est bien dans cette altération culturelle que se situe l'enjeu. Il existe en effet deux formes du sentiment exotique : le « vrai », c'est-à-dire celui qui est issu d'une pure distinction culturelle ; et le « faux », celui qui est rattaché à l'image occidentale. Alors que le premier est davantage un handicap pour l'exportation, le second devient un atout. Un constat qui avait été mentionné par le cinéaste indien Satyajit Ray en 1958 :

> « Pour ce qui est du public étranger, c'est sans doute lui qui nous aidera le mieux à résoudre nos problèmes financiers, mais à cet égard notre démarche doit néanmoins demeurer prudente et honnête. Il n'y a en effet aucune raison pour que nous refusions de profiter de l'intérêt des étrangers pour l'Orient. Mais ceci ne doit pas nous entraîner à céder à leur mauvais goût, autrement dit à faire du faux exotisme. Un grand nombre d'idées fausses sur notre pays et sur notre peuple ont besoin d'être dissipées et cela, même si du point de vue du cinéma il est plus facile de conserver les mythes existants que de les détruire. [3]»

En appliquant cette idée de « faux exotisme », ou d'exotisme « préfabriqué », aux films japonais, nous pouvons avancer l'idée que celui-ci dépend des attentes et de l'image que les spectateurs occidentaux se font du Japon. A ce titre, les « japonaiseries », comme nous l'avons déjà vu, font surtout référence aux clichés de la fin du XIXème siècle. A cette époque les estampes et les bibelots favorisaient une image idéalisée d'un pays curieux, majestueux, à la limite de l'irréel et de l'indicible. Un siècle après le début de l'ère Meiji, il semble bien que rien n'ait vraiment changé. Pour Philippe Pilard, *« l'Occident, - en particulier en France - ne se montre disposé à accepter le Japon que comme fournisseur de quelques « curiosités »*

---

[1] Jean de Baroncelli, « Un honorable malade : Le cinéma japonais », *Le monde,* n°7026 à 7030, du 16 au 21 août 1967

[2] Question posée lors d'un entretien avec Akira Kurosawa. « L'empereur » *Cahiers du cinéma*, n°182, septembre 1966, p. 75

[3] *Ecrits sur le cinéma*, *op. cit.,* p. 51

dignes du musée, et, en second lieu, comme fabriquant de produits de consommation […][1] »
Alors pourquoi en serait-il autrement pour les domaines artistiques et culturels ? En effet, ces « japonaiseries » (poupées de porcelaine, ombrelles, maisons « cloisonnées », pétales de cerisier,… tout ce qui fait allusion à madame Butterfly ou Chrysanthème ![2]), qui apparaissent dans les films deviennent, pour Philippe Esnault, autant d'aspects et de signes appréciés et recherchés par le spectateur. Nous avons vu que Claude Bremond réalise le même constat suite à la série d'entretiens menée auprès des spectateurs : ces derniers préfèrent en majorité voir des films japonais historiques et traditionnels, car ils ont à l'esprit l'image d'un Japon datant des récits de Pierre Loti. Et même quand les films ne répondent pas directement à cette attente, le public se focalise presque systématiquement sur les signes exotiques qui appartiennent au registre « traditionnel », c'est à dire « artificiel »[3].

C'est pourquoi Philippe Esnault parle d'un effort d'adaptation nécessaire, pour entrer dans un autre « espace-temps ». Pour essayer de percer le « brouillard » qui entoure ce cinéma. Il lui paraît en effet indispensable de tenir compte de l'histoire du pays, en particulier des innombrables catastrophes, guerres, crises, invasions et bouleversements politiques qui peuvent aider à éclairer le « tempérament national » de ce peuple. Certes la liste des particularités culturelles est longue et inextinguible, car c'est toute une civilisation qu'il faut étudier, avec son système d'écriture, son aspect religieux, spirituel, pictural, littéraire, théâtral,… et cela à travers les époques et les contextes. Pourtant sans cette connaissance, cet apprentissage culturel et historique, les films japonais finissent inexorablement par déstabiliser les spectateurs peu réceptifs à certaines de ces étrangetés. Philippe Esnault fait par exemple allusion aux « cris à vous percer le tympan », à la musique orientale « énervante », au rythme qui traîne en longueur, à la violence qui confirme une réputation de cruauté barbare, à la bizarrerie des mœurs et des décors, aux scènes de duels qui « déclenchent l'hilarité », …

> « La symbolique même, qui tient une place importance dans l'art traditionnel, nous échappe ou nous déconcerte. Le choix et la place d'un végétal, d'un objet, d'un geste aussi bien que le maquillage des acteurs ou l'harmonie plastique d'un plan doivent être saisis non seulement comme des éléments descriptifs mais aussi comme des signes de reconnaissance d'ordre intellectuel ou émotionnel.[4] »

Autant de signes qui requièrent parfois l'avis d'un spécialiste. C'est ainsi que Roland Barthes est sollicité pour répondre aux questions des chroniqueurs de la revue *Image et Son*, afin de

[1] « Loin du Japon », *Image et Son*, n°222, décembre 1968, p. 5
[2] « L'astre japonais », *Image et son*, n°225, février 1969, p. 12
[3] « Le public et le film japonais », *Communications*, 1965, p. 103-142
[4] « Brouillards incertains », *Image et son*, n°225, février 1969, p. 10

déterminer si les particularités du système japonais sont compréhensibles en dehors de ses propres frontières.

En conclusion, lorsque ces nouveaux accusateurs voient en l'exotisme une manipulation de la part des producteurs japonais et des distributeurs français pour satisfaire une clientèle occidentale, il s'agit surtout d'un exotisme qui répond aux attentes des spectateurs. C'est à dire un exotisme « extérieur » (ou « faux exotisme ») qui correspond à l'image que les Français ont du Japon. C'est pourquoi ce sentiment se retrouve au cœur même de la réception, des discours et des interprétations. Il est alors considéré comme une donnée supplémentaire, une valeur ajoutée aux films. Dans ce cas, un des remèdes préconisés pour ne pas tomber dans les « pièges » de l'exotisme, et pour ne pas dénaturer les films, est de se familiariser avec la culture du pays de production. Pourtant, c'est ce type même d'approche qui donne matière aux nouveaux « avocats » pour étayer leur plaidoirie. D'autant plus que ces « accusateurs » sont surtout des critiques qui ont séjourné au Japon, ou qui ont des connaissances culturelles un peu plus poussées que la moyenne. Côtoyant et s'imprégnant des préceptes religieux, des mœurs et autres spécificités culturelles, ils en ont conclu qu'il existait suite à une incompatibilité de regard et d'interprétation. Pour d'autres, ceux que nous appellerons les nouveaux « avocats », la connaissance culturelle n'est pas toujours considérée comme indispensable pour comprendre le cinéma japonais.

3.1.2 Les nouveaux « avocats » : la portée « universelle » des films

Face aux accusateurs certains critiques trouvent des parades pour faire sortir le cinéma japonais de cette impasse « exotique ». En témoigne l'intervention de Max Tessier, qui réagit à propos des accusations portées à l'encontre du dernier film d'Akira Kurosawa, *Kagemusha* :

> « D'abord, aux détracteurs du film (en particulier au Japon, où il a été plutôt fraîchement accueilli par la critique), déclarant qu'il s'agit d'une superproduction exotique tournée "pour les étrangers avec l'aide des étrangers", répliquons tout de suite que, comme la plupart des films d'époque japonais tournés aujourd'hui, *Kagemusha* est aussi "exotique" aux yeux d'un public qui a oublié peu à peu sa culture et son histoire, que *Perceval le Gallois* peut l'être ici… Kurosawa, n'a pas plus à flatter "l'étranger" que le public local… [1]»

[1] « Kagemusha », *Revue du cinéma*, n°354, octobre 1980, p. 65

Certes le film fut un échec au Japon (commercialisé à peine deux semaines), mais selon Charles Tesson cela s'explique surtout par l'essoufflement du genre Jidai-Geki, dorénavant réservé pour la télévision[1]. D'où la réticence de la Toho pour produire le film, et la nécessité d'une intervention américaine dans la coproduction, avec les cinéastes Georges Lucas et Francis Coppola. Toutefois, pour Claude-Marie Tremois, ces problèmes financiers ne concernent en rien la qualité du film. En cela, ils ne sont pas une manière de trouver un subterfuge afin que le film puisse devenir un trompe l'œil destiné à éblouir les spectateurs occidentaux[2]. Des critiques comme Max Tessier et Charles Tesson, vont ainsi orienter leurs plaidoiries pour défendre et rendre légitime un sentiment exotique « intérieur ». Rappelons que Jean de Baroncelli exprimait déjà cette sensation en 1959 pour décrire le travail poétique du cinéaste Kenji Mizoguchi[3]. Ce terme est d'une certaine manière réactualisé et développé pour décrire une approche plus « psychologique » des œuvres, où la réception est guidée par la sensation, l'émotion du moment.

A cette époque, les critiques ne sont jamais exempts d'examens métaphysiques, psychologiques, symboliques ou autres. Ils ne parlent bientôt plus que de : *signe, sens, message, symbole, morale, signification, métaphore, référence, psychologie, discours, psychanalytique, philosophie,* etc… pour s'exprimer sur les films japonais. Si ce vocabulaire structuraliste est très en vogue, le cinéma japonais offre certainement plus que d'autres, une ouverture d'esprit au niveau de l'allégorie et de l'interprétation. La différence et l'éloignement culturel permettent une plus grande liberté pour des critiques qui méconnaissent le plus souvent la signification des particularités historico-culturelles retranscrites dans les films. Comme l'exprime Pierre Philippe à propos du film de Mikio Naruse, *Une femme qui monte les escaliers*, le spectateur est exposé à un *«cinéma secret et pudique, japonais autant qu'on peut l'être, et dont les aspects hermétiques, une fois franchis, laissent apparaître enfin sa pureté ce fameux cinéma psychologique que nous autres, hommes blancs, commençons seulement à envisager. [4] »* C'est pourquoi, ce cinéma donne lieu à de nombreuses interprétations, plus ou moins subtiles et fastidieuses, qui font presque partie d'un exercice de style. Le critique cherche à mettre en place une élocution symbolique pour percer au plus profond les thématiques et les signes d'un film japonais. Nous analyserons donc cette approche en comparant les différentes associations d'idées émises à la suite d'un mouvement

[1] « Kagemusha », *Cahiers du cinéma*, n°317, novembre 1980, p. 48-50
[2] « Kagemusha », *Télérama*, n°1603, 1 octobre 1980, p. 114
[3] Pour reprendre ses propos, c'est parce que le cinéaste « *méprise et néglige certaines séductions spectaculaires auxquelles le cinéma japonais doit une partie de sa gloire, parce qu'il est poète avant tout…*» et que son exotisme est « intérieur ». « Les contes de la lune vague après la pluie », *Le Monde*, n°4423, 12 avril 1959, p. 15
[4] Pierre Philippe, « Retour au Japon », *Cinéma,* n°83, février 1964, p.70

de caméra, de l'emplacement d'un objet, de l'harmonie d'un geste,…. Il s'agit de mesurer la présence, les signes d'un exotisme interne, pour y déceler la valeur d'une œuvre (poétique, humaniste, psychologique, etc.….) ; et de la même manière, tenter de trouver un moyen de dépasser le débat sur la légitimité et la validité du caractère exotique.

Pour commencer cette étude, nous prendrons l'exemple de la réception des films japonais qui sont réédités à partir de 1978. Cette nouvelle exploitation permet un nouveau regard plus « intériorisé ». Le discours n'est plus le même, évoluant suite à une connaissance plus accrue des cinéastes et du cinéma japonais. La réception tend alors à se focaliser sur une analyse beaucoup plus « psychologique », où les critiques s'efforcent de « décortiquer » minutieusement le récit, la mise en scène et les intentions du cinéaste. Par exemple, au début des années 50, lorsque le film *La vie d'O'Haru femme galante* est découvert, les critiques se contentent de faire un éloge mesuré du film. Exposant le charme, le raffinement, la poésie de l'œuvre à travers une recherche du détail présent dans les décors. Ils gardent alors une certaine distance par rapport au caractère exclusivement japonais, car les impressions (il ne s'agissait que de cela) devenaient suspectes face au caractère exotique du film. En 1978, les critiques préfèrent s'interroger sur la valeur du récit, celle des personnages et celle de la mise en scène. Jean Douchet, parle uniquement de la condition de la femme (femme-objet, victime, souffrante, torturée…), qu'il conçoit comme une obsession érotique de Kenji Mizoguchi. Il rapproche alors ce dernier d'un Dostoïevski à la fois sadique et masochiste[1]. Quant à Alain Masson, il s'intéresse de près à la richesse et à l'organisation esthétique du geste, qui, plus qu'une donne ethnographique nippone, est devenu l'élément fondamental du film[2]. Autre exemple, celui de *La rue de la honte*. Sorti la première fois en 1957, les critiques avaient surtout apprécié ce film pour sa « sublime » illusion esthétique, sa finesse, sa subtilité, en faisant dans l'ensemble abstraction de son réalisme, son agressivité et son pessimisme fondamental. C'est pourquoi, dans un second temps, quand le film est réédité en 1980 avec de nouveaux sous-titrages, les analyses s'étoffent et les critiques approfondissent plus particulièrement le rôle des cinq femmes, celui des thèmes mizoguchiens, et enfin le regard porté par le cinéaste.

Concernant les œuvres d'Akira Kurosawa cette approche « psychologique » est présente pour le film *Vivre*. Sorti une première fois en 1966, les critiques insistent surtout sur le scénario (« moderne » par sa construction et son émotion), la rigueur de la mise en scène, la beauté du

[1] « Connaissance de Kenji Mizoguchi», *Cinéma*, n°236, aout 1978, p. 98
[2] « Revers de la quiétude. Sur quatre films de Mizoguchi », *Positif*, n°212, novembre 1978, p. 26

film qu'il faut accepter en bloc en faisant l'effort de surmonter la lenteur inhérente aux productions japonaises,… [1] Quelques années plus tard, pour sa réédition, les critiques préfèrent s'appesantir sur le message humaniste, la veine sociale, expressionniste, néo-réaliste et réaliste, qui font du film d'Akira Kurosawa une véritable leçon de cinéma[2]. La sortie coïncide également avec la découverte des œuvres de Yasujiro Ozu. La comparaison est alors inévitable, notamment parce que dans les deux cas, les films possèdent un caractère typiquement japonais exprimé, comme nous le verrons plus tard, à travers une lenteur « zen ».
De manière générale, et sans que les films aient besoin d'être réédités, d'autres cas d'une approche plus « psychologique » jalonnent les diverses analyses des critiques. A titre d'exemple, nous nous limiterons à quelques commentaires illustratifs de cette tendance. Pour les films d'Akira Kurosawa, la situation de ses personnages n'est jamais innocente. Le cinéaste semble dévoiler à chaque fois leurs conditions de vie afin d'établir une signification forte et intimiste avec le spectateur. C'est en cela que la folie du jeune conducteur de tramway dans *Dode's Kaden* symbolise la communication dans toutes les acceptations du terme. Jean-Loup Passek va jusqu'à écrire que le cinéaste compare le tramway imaginaire au « cinéma » : c'est pour lui un moyen de communiquer avec les spectateurs [3] . Dans *Kagemusha*, Akira Kurosawa propose cette fois, selon Charles Tesson, une réflexion sur le pouvoir à travers la figure de la doublure : l'idée est que « *le pouvoir n'a pas besoin d'exister, au sens d'avoir à se montrer, du moment qu'il a les moyens de se faire représenter.*[4]».
Dans les films appartenant à la Nouvelle Vague, nous pouvons citer l'ambiguïté du personnage central, dans *La vengeance d'un acteur*. Selon Jean-Louis Cros, celui-ci fournirait à lui seul, « *un bon sujet pour deux ou trois thèses de troisième cycle : aspect psychanalytique, valeur culturelle, portée symbolique, référence aux philosophies orientales…*[5]». Quant au film d'Hiroshi Teshigahara, *La femme des sables,* il est entièrement traversé d'un voile de suggestions métaphoriques et symboliques. La présence permanente du sable devient un élément naturel pour représenter l'homme face à la société. Le réalisateur fait alors « *tinter ce trousseau de clefs métaphysiques, en comparant,* […] *l'incessant combat contre les sables aux efforts dérisoires et nobles de l'homme contre les menaces*

[1] Koichi Yamada, « Le vieil homme indigne », *Cahiers du cinéma,* n°184, novembre 1966, p. 66. Georges Sadoul, « Faire quelque chose d'utile », *Les Les Lettres Françaises,* n°1146, du 1 au 7 septembre 1966, p. 26. André Bazin, « Vivre », *Cahiers du cinéma*, n°69, mars 1957, p. 36. Jean de Baroncelli, « Vivre », *Le Monde*, n°6733, 6 septembre 1966, p.16
[2] Jacques Chevallier, « Vivre », *Image et son*, n°202, février 1967, p. 112. Marcel Martin, « Vivre », *Revue du cinéma*, n°347, février 1980, p. 44
[3] Jean- Loup Passek, « Dode's Kaden », *Cinéma*, n°193, décembre 1974, p. 108-110
[4] Charles Tesson, « Kagemusha », *Cahiers du cinéma*, n°317, novembre 1980, p. 48-50
[5] Jean-Louis Cros, « La vengeance d'un acteur », *Revue du cinéma*, n°338, avril 1979, p. 132-134

d'anéantissement qui pèsent sur lui.[1] » En ce qui concerne l'audace du cinéaste Shuji Terayama, elle se traduit dans la mise en scène de *Jetons les livres et sortons dans la rue*. Le film évoque certains problèmes politiques et psychologiques de la société dans les années 70. Pour Mireille Amiel ce contexte impose aux spectateurs une réflexion essentiellement tournée vers la vie[2]. Le cinéma de Nagisa Oshima est quant à lui, certainement le plus sujet à l'analyse psychanalytique. Les discours freudiens ne manquent pas, notamment avec *L'empire des sens* qui noue des relations étroites avec le sexe, la mort, la folie, la castration. Ces thèmes sont alors dignes de grands philosophes d'hier et d'aujourd'hui. Dans ce film, les actes sexuels ne s'abritent plus derrière des coquetteries esthétiques, ils sont présentés de manière crue et tranchée. Cette représentation, qui fait l'objet d'un procès au Japon[3], est alors le signe d'une réflexion sur l'érotisme. Pour Pascal Bonitzer, « *c'est la première fois en effet que quelque chose s'inscrit au cinéma qui puisse se comparer à l'écriture de Sade ou à L'histoire de l'œil.* […] *depuis l'œil tranché du Chien andalou, rien n'a été produit cinématographiquement de tel sur la radicalité du délire d'amour.* [4]» Cette forme de délire, perçue comme libératrice, semble alors répondre à un certain nombre de désirs érotiques parisianistes du moment. En cela, les critiques se réfèrent de manière unanime à l'écrivain Georges Bataille pour le combat qu'il a mené contre une certaine morale chrétienne sclérosée :

> « La correspondance profonde entre Oshima et Bataille est telle que la seule question que devraient, me semble-t-il, se poser la critique, le public et la magistrature, est la suivante : est-ce que nous considérons, oui ou non, Georges Bataille comme l'un des plus grands classiques de la littérature française, l'un des plus grands philosophes de la sexualité, l'un des majeurs exposants de cette question brûlante, qui est l'érotisme ? Si, comme il est permis de le supposer, la réponse est oui, alors on devra convenir que *l'Empire des Sens* est la plus noble illustration que l'on puisse donner à l'œuvre de Bataille. [5]»

Si l'exactitude de ces observations reste à démontrer, ne tenant souvent qu'à la subjectivité des critiques, ces lectures « psychologiques » permettent néanmoins une nouvelle approche qui tend à « universaliser » la réception du cinéma japonais. Ce questionnement avait déjà été formulé dans la première période, et il est cette fois reconsidéré à la lumière d'une découverte

[1] « Le trou », *Cinéma*, n°87, juin 1964, p. 80-83
[2] « Jetons les livres et sortons dans la rue », *Cinéma*, n°171, décembre 1972, p. 132-133
[3] Alors que le film (produit par le Français Anatole Dauman pour Argos Films) a déjà été présenté au festival de Cannes au mois de mai, le 8 juillet, la police japonaise perquisitionne dans les locaux de la maison d'édition San'ichi shobo et au domicile du cinéaste. Un procès est alors entamé le 21 décembre 1976 et durera plus de deux ans. L'éditeur Takemura Ajime et Oshima sont alors accusés d' « obscénité » en vertu de l'article 175 du Code pénal japonais. Après 23 audiences, dont le célèbre plaidoyer d'Oshima prononcé le 27 février 1978 sur « qu'est-ce que l'obscénité ? Le jugement est enfin rendu le 19 décembre 1979 en faveur des accusés.
[4] « L'empire des sens », *Cahiers du cinéma*, n°265, mars-avril 1976, p.65
[5] André-Pieyre de Mandiargues, « L'amour sublime », *Positif*, mai 1976

cinématographique, beaucoup plus étoffée et diversifiée. Il s'agit cette fois de délimiter et séparer de manière plus efficace ce qui, d'un côté appartient au Japon et de l'autre au Cinéma. En d'autres termes, il faut privilégier l'aspect cinématographique du film avant son appartenance culturelle. Voir « un film, virgule, japonais », pour atteindre une forme d'universalité du septième art. Par exemple, dans un film comme *La rue de la honte,* il ne faut plus comparer (ou opposer) deux réalités (celle de l'Occident et celle de l'Orient), mais privilégier ce qui exprime une « réalité universelle ». C'est en cela que Jean Mitry rappelle aux auditeurs et au public présents dans son émission *Connaître le cinéma* :

> Face à la différence culturelle de ces films, il faut « une leçon de modestie dans la mesure où cette civilisation est encore une fois différente de la nôtre, au lieu de reprocher aux Japonais d'être différents de nous, je crois qu'il faut les en remercier parce que cela nous oblige à considérer d'autres modes de vies, de pensées, de sensibilité d'expression qui ne peuvent que nous enrichir […] par-delà des formes, des formules qui sont différentes lorsque vous voulez bien écarter ce qui n'est qu'apparence lorsque vous voulez bien pénétrer dans ce monde japonais, dans ces films, et bien je crois que vous retrouvez très facilement des thèmes universels, des thèmes de tous les temps […] mais qui nous touchent parce qu'ils nous concernent tous. […] on trouvera une vision du monde qui n'est pas contraire de la nôtre mais qui la complète.[1] »

Le cinéaste qui est alors le plus enclin à cette universalité, n'est autre qu'Akira Kurosawa, pour qui la critique sociale transparaît aussi bien dans ses films historiques que contemporains :

> Pour Jacques Chevallier : « qu'il soit légendaire [*Rashomon*] ou contemporain [*Vivre*], le cinéma de Kurosawa ne tente nullement d'approfondir ses racines japonaises. Au contraire, il tend à une sorte d'universalité et l'on a même pu parler du cosmopolitisme de son auteur.[2] » De même pour André Bazin : « *Vivre* est japonais comme *Le Maudit* était allemand, ou *Citizen Kane* américain ? Nul besoin de traduction mentale d'un mode de culture à un autre pour lire clairement tout à la fois l'inspiration particulière et la signification générale. L'internationalité de *Vivre* n'est pas géographique mais géologique…[3] »

Ces films sont donc universels au même titre que les productions européennes ou américaines. Leurs origines nationales ne sont qu'arbitraires et secondaires, le langage cinématographique primant sur tout le reste. C'est également en ce sens que Michel Ciment témoigne d'une forme universelle pour les films indiens de Satyajit Ray. En effet, bien que ces dernières soient profondément indiennes, par les sujets abordés et leur mise en scène lyrique et contemplative, ces œuvres ne sont pas pour autant conçues spécifiquement pour un public

[1] Emission du 4 avril 1964 sur le cinéma japonais contemporain. Archives INA
[2] Jacques Chevallier, « L'idiot », *Revue du cinéma*, n°272, mai 1973, p. 105
[3] « Vivre », *Cahiers du cinéma*, n°69, p. 50

indien. Le cinéaste revendique un héritage cinématographique qui va des Russes à Jean Renoir en passant par le néo-réalisme italien, sans ignorer la narration et l'écriture des personnages propres aux films américains[1]. Ainsi, l'internationalisation des films ne se fait pas en obstruant leur appartenance culturelle (ce qui est de toute façon inconcevable) mais en recherchant la valeur, la portée, et le message universel qui se dégagent des films. Si cette idée avait été développée dans la plaidoirie des « avocats » des premiers temps, dorénavant, il est moins question d'une universalité au niveau de la mise en scène (comme Jean Douchet et Jacques Rivette le revendiquaient[2]), mais plutôt d'une universalité liée aux indices de modernité présents dans un film. Comme le précise André Cornand :

> « Il semble qu'une des préoccupations premières des spécialistes du cinéma japonais soit de déceler dans un film moderne – comme on peut le faire pour toute autre œuvre d'art – ce qu'il doit, d'une part à une « japonité » mal définie et, d'autre part, à une « modernité » qui caractérise à l'heure actuelle tout le cinéma mondial, aussi bien dans les recherches formelles et les structures que dans les thèmes[3] ».

En d'autres termes, les spécialistes cherchent à identifier, mais aussi à séparer, le caractère « moderne » d'un film de sa « japonité ». Cette modernité peut être présente à plusieurs niveaux. Par exemple, *Harakiri* est, selon Yvonne Baby, une réflexion universelle sur la condition humaine :

> « Pour traditionnel qu'il apparaisse, ce film de samouraïs demeure cependant dépourvu d'exotisme et curieusement actuel, car ce qui se passait hier sous le régime féodal du dix-septième siècle aurait pu aussi bien arriver au Japon ou dans d'autres pays aujourd'hui.[4] »

C'est d'ailleurs cette portée universelle qui, selon Yvonne Baby, permit au film de recevoir un prix spécial du jury au festival de Cannes. Cette remarque impliquerait alors le fait que la valeur d'un film dépend de sa réalité universelle. Elle rejoint en cela Jean Douchet pour qui « *c'est le suprême de l'art que la reconstruction d'une réalité universelle à partir d'une abstraction*[5] ». De même pour Jean-Louis Cros, s'il conçoit que le début du film *La vengeance d'un acteur* prête à sourire (notamment lorsqu'on découvre qu'un acteur joue le rôle d'une femme), par la suite le spectateur est très vite conquis par la beauté plastique de l'image car « *le spectacle est partout et nulle part, le plus international parce que le plus japonais.*[6]» Cette dernière remarque met alors en exergue un autre principe d'universalité.

---

[1] Michel Ciment, « Tous les feux du Bengale, notes sur les films de Satyajit Ray», *Positif*, n°219, juin 1979, p.17
[2] Pour cela se reporter page 188.
[3] André Cornand, « Eros + massacre», *Revue du cinéma*, n°235, janvier 1970, p. 106
[4] « Un très beau film japonais : harakiri », *Le Monde*, n°5701, 17 mai 1963, p. 18
[5] Jean Douchet, « A bâtons rompus », *Image et son,* n°222, décembre 1968, p. 23
[6] Jean-Louis Cros, « La vengeance d'un acteur », *Revue du cinéma*, n°338, avril 1979, p. 132

Cette fois, ce ne sont plus les thèmes ou la mise en scène qui donnent au film son caractère international, mais sa spécificité japonaise. Une réflexion que nous allons pouvoir analyser à travers la réception des films de Yasujiro Ozu.

3.1.3 Yasujiro Ozu ou le « cinéma-zen » : japonéité vs universalité

En France, le parcours du cinéaste Yasujiro Ozu est assez spécifique. Découvert 15 ans après sa mort, vers la fin des années 70, il devient immédiatement, et à l'unanimité, un auteur. Considéré auparavant comme « trop Japonais » par les Japonais eux-mêmes, mais aussi par les Français, les films du cinéaste demeuraient inexploitables à l'étranger. Pourtant, c'est curieusement pour ce même argument que ces derniers sont réhabilités, leur ancrage culturel étant alors interprété comme le signe d'une universalité. Commence alors le « phénomène Ozu », comme l'aborde certains critiques, qui tient surtout aux nombreuses discussions et interrogations que ses films suscitent. Autant d'opinions complémentaires ou controversées sur la particularité de son style, grâce auxquelles Ozu finit par devenir très vite *le* cinéaste qui, à travers la grande simplicité extérieure de ses films, renferme une richesse intérieure cinématographique alambiquée. On distingue alors nettement deux positions de la part des critiques : d'un côté ceux qui voient en Ozu *le* cinéaste le plus typiquement japonais jamais connu en Europe; et de l'autre ceux pour qui Ozu est *le* cinéaste le plus universel et occidentalisé des réalisateurs japonais. Comment peut-on expliquer cette antinomie qui le précède ? Pour le comprendre, il convient de découvrir comment, et à partir de quoi, chaque critique a voulu parler du style « ozuien » en le rapprochant de la culture nipponne, et notamment de la philosophie bouddhiste. Cette enquête permettra de définir d'une part, à partir de quels éléments les auteurs font concorder cette philosophie aux images filmiques, et d'autre part, quelles interprétations suscitent ce rapprochement pour des Occidentaux.

3.1.3.1 Ozu le cinéaste le plus japonais

Ozu marque à lui seul la découverte d'un nouveau genre de films japonais qui dévoilent un autre sentiment exotique. Les histoires du quotidien qu'il met en scène, d'une façon si singulière, retracent une période à part, une époque où le pays du Soleil Levant est partagé

entre les élans de la modernité occidentale et la survie de la tradition nippone. Ce ne sont plus des films de la Nouvelle Vague, reflet d'un Japon occidentalisé et moderne (et par conséquent proche de l'Europe), et encore moins des films historiques comme ceux d'Akira Kurosawa ou Mizoguchi où les geishas et les samouraïs servent de points de repère. A travers les films d'Ozu, les « japonaiseries » traditionnelles disparaissent. Le spectateur s'aventure dorénavant dans un Japon plus « vrai », plus « profond », « quotidien », qui va au-delà des apparences élaborées et entretenues par les Occidentaux. C'est en cela qu'Ozu fut considéré au Japon comme étant « trop » japonais pour être diffusé à l'étranger, et qu'il est devenu, par la suite, *Le cinéaste le plus japonais des cinéastes japonais*[1].

En 1968, lors d'un débat organisé par *La revue du cinéma*, Philippe Pilard déclare que si l'on présentait brutalement aux Français les films d'Ozu, on mettrait en évidence l'abîme qui sépare les deux cultures[2]. De son côté Donald Richie s'efforce lui aussi de démontrer qu'Ozu est bien le cinéaste le plus japonais de tous[3]. Pour cela il s'appuie sur la connaissance qu'il a du Japon pour y avoir vécu pendant plus de 30 ans, ainsi que les relations amicales qu'il a entretenues avec le cinéaste lui-même, le tout complété par de nombreux témoignages, entretiens, livres, articles de revues, dessins et aquarelles consacrés à d'Ozu…. Quant à Noel Burch, il analyse les films d'Ozu suivant une approche entièrement basée sur la culture et la façon de penser des Japonais. Pour lui, à bien des égards, le cinéaste traduit une approche formellement japonaise aussi bien dans la façon de contempler, de s'imprégner que de dévoiler les choses :

> « La méthode de Ozu, non seulement pour les raccords de regard, mais aussi pour les raccords d'orientation et de position […], traduit bien l'approche typique des Japonais eux-mêmes dans leur façon de percevoir les trois dimensions – et cela, en soulignant que la représentation de celles-ci ne doit pas être regardée comme allant de soi.[4]»

Il en conclut alors que les films de Yasujiro Ozu sont « trop japonais » pour être compris des Occidentaux. Cette spécificité entraîne de ce fait les critiques à approfondir les liens entre l'art

---

[1] A ce propos Donal Richie écrit : « *Ozu, in* Late Spring *and other of this later films, however, defines the truly Japanese way – to the extent that he was called "the most Japanese of all Japanese directors"- which is to observe the unfriendly world, to recognize one's own limits and live in harmony both with the self and the world by refusing to trespass, by refusing conflict, by accepting the chaos and injustice, by realizing that all things pass and that the self changes just as much as the world does*." *The japanese movie*, Distributed in the United States by Kodansha International/USA Ltd. Published by Kodansha International, Printed in Japan, Revised edition 1982, p. 90

[2] Il faut rappeler que certains films de Yasujiro Ozu ont déjà été présentés lors de la première rétrospective de la cinémathèque en 1963, puis reprogrammés par la suite, de manière épisodique, au fil des années. « A bâtons rompus », *Revue du cinéma*, n°222, décembre 1968, p. 18

[3] Dans son étude publiée en 1974 aux Etats-Unis, qui sera traduite en 1980 en français : *Ozu*, Lettre du Blanc, Genève, 1980.

[4] *Pour un observateur lointain*, *op. cit.* p. 175. Traduit en 1982, il est toutefois connu et référencé par de nombreux critiques depuis 1979, date d'édition en Angleterre.

d'Ozu et la culture japonaise. Parmi les ancrages culturels, ceux qui reviennent le plus fréquemment font référence à une certaine philosophie japonaise, proche d'un état religieux : le bouddhisme zen. Un rapprochement d'autant plus facile et plébiscité que les Français découvrent à la même époque ce nouveau « concept ». C'est pourquoi, avant d'aborder cette étude, il semble essentiel d'ouvrir une parenthèse pour rappeler ce contexte que Nicolas Bouvier baptise « Zen-boom »[1].

Nous avions déjà mentionné le fait, qu'à partir des années 60, un certain engouement pour de nouvelles disciplines « spirituelles », telles que le Yoga et le Bouddhisme, émergeait en France. Celles-ci attirent en effet un public de plus en plus large, conquis par cet art de vivre teinté de philosophie et de religion qui touche aussi bien le corps que l'esprit. Une attirance nourrie par la contre-culture américaine et le mouvement de mai 68, et vécue comme une forme de liberté individuelle. C'est donc toute une génération qui se tourne vers l'Orient pour lui emprunter ses valeurs spirituelles, sa « réalisation de soi », sa méditation pour pouvoir accéder à un autre état de conscience, à un état *Zen.* Ce terme devient très à la mode, même si sa signification reste énigmatique. Comme l'explique Nicolas Bouvier :

> « Quant à la question de savoir "ce qu'est le Zen au juste", les opinions des commentateurs les plus sincères et les mieux informés (certains ont passé des années dans les temples) sont toutes différentes : pour les uns c'est une religion, pour les autres une forme de thérapeutique, un moyen libératoire, une école de caractère ; pour Daisetsu Suzuki, qui est au Zen d'exportation ce que Breton fut au surréalisme, c'est une réaction de l'esprit chinois contre l'esprit indien. Pour Arthur Koestler, qui a tenté de "dégonfler" le Zen dans un essai brillant mais bien trop hâtif, c'était autrefois un remède souverain contre le formalisme confucéen qui tue, et ce n'est plus qu'une imposture adroitement entretenue. [...] Pour le vieux H. R. Blyth, sans doute l'homme de sa génération (il aurait cent ans) qui a le mieux compris le Japon, le Zen est tout bonnement "le plus précieux trésor de l'Asie" et "la plus grande force intellectuelle du monde" ; pourtant ce vieux monsieur était un humoriste qui ne se payait pas de mots et qui a reconnu que le Zen n'avait pas réussi aux Japonais.[2] »

Néanmoins, si ces multiples sens et définitions cultivent l'incompréhension liée au Japon, cela n'empêche pas d'attiser les convoitises et l'intérêt des Français envers cet état de conscience que l'on peut atteindre en pratiquant le yoga. C'est ainsi, que des associations, des clubs et des fédérations se succèdent un peu partout en France[3]. Parallèlement, les publications se

[1] *Chronique japonaise*, Ed. Payot, Coll. Petite Bibliothèque Payot/Voyageurs, Paris, 1989, pp. 175-183.
[2] *ibid*.
[3] La première datant du 12 janvier 1967 : d'abord appelée la Fédération Française de Yoga, elle devient La Fédération Française de Yoga et de Hatha-Yoga. Par la suite, nous pouvons citer, en 1977, la Fédération Française de Ritsu Zen, puis la Fédération culturelle de Yoga (fondée par Jean Rousseau, directeur de l'Institut

multiplient également. Citons celles d'une des premières femmes yogi d'Europe Eva Ruchpaul : *Connaissance et technique du Hatha-yoga* (Denoël, 1967), *Philosophie et pratique du Yoga* (Denoël, 1976), et celle d'Isabelle Robinet *Méditation Taoïste* (Dervy, 1979). Quant aux articles de revues, nous pouvons répertorier un des premiers d'entre eux, celui de Georges Charles dans la revue *Karatekas* en 1977. Il est alors question de « Yoga Chinois », de « Gymnastique Chinoise Traditionnelle » ou encore de « Gymnastique Taoïste ».

De son côté, le Bouddhisme devient également une nouvelle forme d'engouement, étant plus ressenti comme une philosophie de vie, qu'une religion en soi. C'est ainsi, qu'en 1966, la diffusion télévisuelle du documentaire intitulé, *Message des tibétains,* rencontre un succès mémorable, bientôt suivi de conférences qui font salle comble à la salle Pleyel à Paris[1]. On assiste alors à une vague du bouddhisme, menée par un des deux précurseurs occidentaux les plus consultés à cette époque : l'autodidacte américain Alan Watts[2]. Celui-ci devient populaire à travers son interprétation des philosophies asiatiques. Quant au moine Zen Taisen Deshimaru, il est à l'origine de la première Association Zen Internationale (en 1970) et du premier dojo (en 1972). A peine cinq ans plus tard, plus de 50 dojos sont installés dans toute l'Europe. La France devient le pays européen où l'implantation du bouddhisme est la plus importante : De 1976 et 1986, elle passe de 200 000 à 400 000 adhérents.

En refermant cette parenthèse, nous observons comment ces pratiques « philosophiques » deviennent une forme de fascination « exotique », où l'altérité culturelle et l'approche spirituelle servent de canalisateur à la perception de l'Asie. En d'autres termes, les critiques s'imprègnent et se servent de ces conceptions « spirituelles » pour apporter des réponses à la part d'inconnu liée à la différence culturelle. La conception Zen est alors de plus en plus sollicitée. Parfois de manière commerciale, comme pour le film *A Touch of Zen*, présenté à Cannes en 1975, dont le titre original « Sha-Nu », signifie littéralement, selon Hubert Niogret, « jeune fille poursuivie »[3]. Mais plus souvent la notion du Zen est utilisée pour parler, traduire, expliquer, ressentir et aborder les œuvres japonaises: Que ce soit pour des films contemporains comme *Dode's Kaden,* où la lucidité emprunte de détachement provient de ce que les adeptes du Zen dénomment « yuzumuge »[4] ; ou pour les grandes fresques historiques

---

de Yoga intégral), la Fédération Inter-enseignements de Hatha-Yoga (FIDY) en 1980, etc.… Parmi les clubs, citons celui de Georges Charles qui va créer un cours de « Gymnastique Chinoise Traditionnelle » en 1976.

[1] Un documentaire tourné par Arnaud Desjardins, qui après un séjour de sept mois en Inde et au Sikkim parmi les réfugiés tibétains, en a rapporté deux films : *Le Bouddhisme*, qui traite de cette doctrine et *Le Tantrisme*, qui présente les différentes techniques d'ascèse qui sont utilisées par le bouddhisme tibétain. Une introduction à la sagesse tibétaine et, au-delà, un questionnement sur les valeurs universelles.

[2] *L'esprit du Zen* (Dangles, 1976), *Psychothérapie orientale et occidentale* (Fayard, 1974).

[3] « Introduction à King Hu », *Positif*, n°169, mai 1975, p. 27

[4] Michel Sineux, « Eloge de la folie », *Positif*, n°165, février 1975, p. 10-11

telles que *Kagemusha,* où il semble évidant qu'Akira Kurosawa emprunte beaucoup à la philosophie zen. Fabienne Pascaud voit dans le dépouillement des plans fixes un tableau zen[1]. Aldo Tassone parle d'éthique du *Bushido* et de spiritualité bouddhique zen[2]. Quant à Joël Magny, il va jusqu'à comparer l'attitude de l'Empereur (au moment du tournage), à l'ascèse d'un tireur à l'arc japonais imprégné de l'esprit zen[3]. Notons toutefois que le rapprochement entre l'attitude des samouraïs et la conception de la philosophie du zen, avait été évoqué pour la première fois par Farok Gaffary, dans une étude de la revue *Positif* en 1957 à propos des films-sabres de Kurosawa[4]. Cette référence avait alors fait suite à la publication du livre du philosophe allemand Eugen Herrigel, *Le zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*[5] (Lyon, Derain, 1955). Néanmoins, cette référence n'étant pas par la suite réutilisée, c'est donc sans conteste la découverte des œuvres d'Ozu, qui va rendre presque systématique ce rapprochement entre le cinéma japonais et la philosophie Zen.

Les critiques opèrent en effet un rapprochement quasi systématique entre Ozu et le Zen. Chacun percevant, à des niveaux différents, la présence manifeste de cette appartenance. Pour Alain Remond, Ozu est le premier cinéaste « zen » découvert en France, car celui-ci s'applique à bannir tout superflu pour « donné à voir » du « vide ». Dans chacun de ses films, il existe une sorte de vacuité remplie de signes, où toutes les images, les plans fixes, la précision des cadres, le jeu des lignes, des objets et des acteurs sont autant de quêtes réussies et de dépouillement total. C'est pourquoi il en vient à penser que « *l'œuvre de Ozu ne peut se comprendre qu'à travers son enracinement culturel : le bouddhisme Zen.* [6]» De même pour Guy Gauthier, le cinéma d'Ozu exprime cette chose rarissime en Occident : une philosophie non verbale, proche du principe du zen appelé *mu* . Ce rapprochement s'effectue au niveau de la fixité du cadrage, obligeant le spectateur à participer sans intervenir[7]. Quant à Joël Magny, il introduit le Zen à travers les faux raccords regards. Ils sont le signe, selon lui, que les images se veulent simplement énonciatives sans agression sémantique : « *C'est un cinéma qui baigne dans le signifiant sans renvoyer à un signifié ultime, Dieu*. [8]».

---

[1] « Kagemusha *», Télérama*, n°1603, 1er octobre 1980, p. 113-114

[2] Propos issus d'un extrait de son livre, qui doit paraître en Italie en novembre. Aldo Tassone, « Kagemusha », *Cinéma*, n°262, octobre 1980, p. 14-21

[3] « Kagemusha », *Cinéma*, n°262, octobre 1980, p. 25

[4] « Les deux visages d'Akira Kurosawa », *Positif*, n°22, mars 1957, p. 8

[5] Réédité de nombreuses fois, en 2003, ce livre avait battu tous les records du nombre de rééditions, avec 24 éditions

[6] « Voyage à Tokyo», *Télérama*, n°1464, février 1978, p. 70

[7] « Voyage à Tokyo », *Revue du cinéma*, n°327, avril 1978, p. 109. « Fin d'automne », *Revue du cinéma,* n°334, décembre 1978, p. 139

[8] « Le Goût du saké», *Cinéma*, n°240, décembre 1978, p. 81

Les études anglo-saxonnes, plus prolifiques concernant les films d'Ozu[1], confortent largement cette approche. Sans exception, des auteurs anglais et américains discernent des analogies entre le concept Zen et le style ozuien. Dès 1957, Joseph Anderson relie l'œuvre d'Ozu à la philosophie zen anti-conceptuelle, en citant les travaux d'Alan Watts et de D.T. Suzuki[2]. Plus tard, Paul Schrader dans son ouvrage, « Transcendantal style in film : Ozu, Bresson, Dreyer»[3], défend et approfondit lui aussi ce rapport avec la culture zen, conformément à trois phases stylistiques : La célébration du quotidien, la disparité entre l'homme et son environnement, et la « stase » où l'être ne fait plus qu'un avec la nature. Selon lui ce rapprochement ne peut être nié, tant la personnalité du cinéaste comme celle de ses personnages, fusionnent avec celle du *mono no aware* jusqu'à ne plus les distinguer (aboutissement ultime de l'art zen !). C'est pourquoi le zen devient à ses yeux la quintessence de l'art traditionnel qu'Ozu a cherché à introduire dans ses films. Pour prendre un dernier exemple, pour Donald Richie le comportement des personnages traduit ce qu'il appelle « la philosophie de l'acceptation », car « *Ozu fait parler ses personnages sans rancœur, sans amertume, sans qu'il exprime de dépit devant tous ses espoirs anéantis* ». Cette attitude a de profondes résonances dans la religion bouddhiste et l'esthétique japonaise : « *Les textes fondamentaux du Zen font de l'acceptation et de la transcendance du monde le point nodal de l'art de vivre qu'ils proposent, tandis que l'art narratif japonais traditionnel célèbre le monde tout en y renonçant*.[4] » Cet état d'esprit proche du *mono no aware* consiste à accepter le monde tel qu'il nous est présenté. Ce terme traduit une forte impression produite par une petite chose, ou bien « *l'acceptation tranquille d'un monde en transition, le plaisir innocent et éphémère goûté à l'activité quotidienne ou encore le contentement procuré par la précarité de sa propre existence*.[5]»

Au final, l'ensemble des études, qu'elles soient françaises ou anglaises, s'appuient sur la philosophie zen pour comprendre et analyser les films d'Ozu. Présent à bien des niveaux, ce sentiment zen peut se traduire de manière plus précise à travers les techniques de mise en scène. Les deux exemples les plus représentatifs de cette tendance sont la présence manifeste et récurrente de plans de coupes entre deux séquences[6], et celle de la position de la caméra à

[1] Le film *Voyage à Tokyo* fut présenté en 1956 au Festival du Film de l'Université de Californie puis à l'Institut français de Londres en mai 1957. Depuis, suite à l'enthousiasme déclenché par cette première découverte, les films d'Ozu ne cessèrent d'être distribués : une vingtaine outre-Atlantique et 5 outre-manche conforté par une importante rétrospective organisée par le National Film Théâtre de Londres en janvier et en août 1976, où sont projetés les 32 films qui ont survécu.

[2] Michel Ciment, «Sous les yeux de l'Occident », *Positif*, n°205, avril 1978, p. 30-36

[3] Un extrait fut traduit dans les *Cahiers du cinéma* sous le titre « Ozu et le Zen », n°286, mars 1978, p. 21

[4] Donald Richie, *Ozu, op.cit.,* p. 51

[5] *ibid*.

[6] Ces plans de coupe qui interviennent entre deux séquences, fonctionnent comme des fondus. Souvent de longues durées, ils sont sans personnage ni action. Il s'agit d'une succession de plans fixes représentant des vues

ras du sol. Dérogeant indéniablement aux règles de la grammaire classique occidentale, il paraît alors inconcevable pour les critiques d'utiliser de tels plans ou une telle position de la caméra, sans vouloir chercher à démontrer et signifier quelque chose. C'est pourquoi ils s'obstinent à rechercher des réponses dans les préceptes de la culture japonaise.

Dans le premier exemple, la présence de ces plans de coupes est presque systématiquement rapprochée de la philosophie zen. Donald Richie les appelle des « natures mortes » ou des « plans vides ». Ils ont alors la particularité de marquer le passage d'un environnement à un autre, ou une ellipse temporelle :

> « La scène vide ne supplée pas au temps réel qui s'est écoulé, mais l'intervalle d'attente, de suspension, qu'elle impose suffit à le suggérer… [C'est ainsi que] l'ordre de déroulement de ces plans et leur durée respective, suggère infiniment plus que ne l'aurait fait le simple filmage de l'histoire. [1]»

De son côté, Noël Burch nomme ces plans des « pillow-shots », par analogie avec le « pilow-word » de la poésie japonaise classique. Pour lui, ces passages suspendent la diégèse et présentent ce qui va précéder. Quant à Joël Magny, il les baptise des « plans de coupes », car ils parviennent à créer des distances, des intervalles, des « passages » qui rendent compte de l'éphémère. Dominique Païni parle plutôt de « plans de quelques secondes », de « plans Ozuens », ou encore de « plans extra-diégétiques »[2]. Tous étant des plans typiquement orientaux qui produisent une sensation de respiration rythmée, et sont le signe d'une réalité du monde comme un « ainsi sans plus », similaire à un lieu de réflexion de la conscience de soi du spectateur. Enfin, Alain Bergala désigne ces plans, non pas « vides », mais au contraire « très pleins », car Ozu avait horreur du vide[3].

Dans le second exemple, la fameuse position de la caméra au ras du sol, va aussi entraîner plusieurs explications significatives de la part des critiques. Cette fois, ils font un peu moins appel à la philosophie zen et s'intéressent plus aux mœurs japonaises. Après avoir vu *Voyage à Tokyo*, Hubert Niogret emploie l'expression « filmer à la hauteur du genou[4] ». Guy Gauthier, pour le même film, parle de légère contre- plongée, comme si la caméra était au ras du sol, traduisant manifestement la vision traditionnelle du Japonais, toujours assis ou couché à même le sol [5]. Deux ans plus tard, en analysant *Gosses de Tokyo*, Max Tessier voit l'œuvre filmée à quelques dizaines de centimètres du sol, dans l'intention de provoquer un léger

---

extérieures. Le premier plan étant une vue du lieu que nous quittons et le second une vue de l'endroit où nous rentrons.

[1] Donald Richie, *Ozu,* Lettre du Blanc, Genève, 1980, p. 162-163

[2] « Un Japonais à Paris », *Cinéma*, n°243, mars 1979, p. 58

[3] « Fin d'automne», *Cahiers du cinéma*, n°307, janvier 1980, p. 44

[4] « 'Introducing : Yasujiro Ozu ou Pour la première fois à l'écran », *Positif*, n°203, février 1978, p. 3-12

[5] « Voyage à Tokyo », *Revue du cinéma*, n°327, avril 1978, p. 109-110

sentiment d'inconfort, de « jamais-vu-comme-ça.[1]». A propos du *Goût du saké*, Jean-Claude Biette situe la caméra à hauteur d'enfant, ce qui donne alors l'impression qu'elle est assise par terre et qu'elle organise dans son coin son découpage de l'espace comme un jeu de cubes[2]. Alain Bergala reprend quant à lui les propos du cinéaste Sadao Yamanaka, en parlant de la position de « l'œil du chien ». Pour lui, « *le spectateur du film n'est jamais pris véritablement dans l'échange des regards qui le placerait, par délégation, au centre de la scène; il est un peu au-dessous de la ligne de fuite de ces regards parallèles, ces regards dans le vide*.[3] » Pour Guy Gauthier, la place de cette camera et cette façon inédite de filmer est le signe de la présence manifeste d'une différence culturelle. Roland Barthes va dans ce sens en répondant que la spécificité de l'architecture des maisons japonaises, peut être à l'origine de cette position.

> « La maison japonaise est basse, sans meuble ou presque, et elle semble faite pour se voir d'assez bas et dans toute sa largeur. Elle implique une sorte d'étendue au niveau du corps. Elle exclut la verticalité. L'espace est très élaboré, mais sur un plan qui reste horizontal, avec des perspectives de couloirs très belles, de galeries en bois couvertes.[4] »

Enfin, chez Philippe Durand, la caméra «s'assied sur le tatami», et c'est peut-être cette dernière métaphore qui se rapprocherait le plus, avec celle de l'enfant, de l'origine de cette position[5]. Selon une anecdote racontée par Yann Tobin, Yasujiro Ozu aurait été contraint d'abaisser sa caméra pour pouvoir filmer des enfants au cours d'une séquence dans *Chœur de Tokyo*. Satisfait du résultat, il a alors continué à utiliser cette technique par la suite (ce qui le contraignit à privilégier les plans fixes car il ne trouvait pas de caméra capable de se déplacer avec un tel angle)[6].

Nous pourrions très bien nous rallier à cette dernière thèse, si la position de cette caméra n'était pas devenue, avec le temps et au fil des études, l'objet de plusieurs interprétations. Pour cela nous pouvons encore nous référer à la revue *Cinéjap* qui consacre un dossier à l'art d'Ozu[7]. Traduit du livre *Ozu Yasujiro - Hito to shigoto* (Banyusha, éd. Tokyo, 1972), Tadao Sato interroge alors trois grands spécialistes du cinéma japonais qui ont travaillé avec le cinéaste : Kazuo Miyagawa (opérateur), Tommo Shimogawara (décorateur) et Yuharu Atsuta (directeur de la photographie). La première question concerne la position très basse de cette

[1] « Gosses de Tokyo », *Revue du cinéma*, n°356, décembre 1980, p. 18-20
[2] « Le gout du saké », *Cahiers du cinéma*, n°296, jan 1979, p. 41-43
[3] « Fin d'automne », *Cahiers du cinéma*, n°307, jan 1980, p. 43-45
[4] « Japon: l'art de vivre, l'art des Signes», *Image et son*, n°222, décembre 1980, p.10
[5] « Ozu à Rennes », *Revue du cinéma*, n°338, avril 1979, p. 23-25
[6] « Pourquoi l'eau de mer est-elle salée ? », *Positif*, n°237, décembre 1980, p. 32-35
[7] « Témoignages sur l'art de Yasujiro Ozu», *Cinéjap*, n°2, printemps 1979, p. 16-27

caméra. Celle-ci ne met aucun interlocuteur d'accord sur l'origine et l'objectif réel de Yasujiro Ozu. Yuharu Atsuta parle d'une volonté de perspective horizontale, du fait qu'Ozu n'aimait pas mettre les bords du *tatami* dans le champ. Il avoue aussi que cette position « *est la plus convenable pour saisir le style de vie japonais* ». Kazuo Miyagawa raconte de son côté qu'un ami d'Ozu, Sadao Yamanaka, utilisait déjà cette position qu'il appelait « la position de l'œil du chien ». Celle-ci aurait plu à Ozu alors en quête d'un renouveau dans le style cinématographique. Cela lui permettait notamment de supprimer tout élément superflu dans le cadre. Quant à Tommo Shimogawara il pense tout simplement que c'est un style pratique pour créer de la profondeur dans un salon à la japonaise. Finalement, rien ne paraît réellement déterminé, ce qui donne libre cours aux interprétations.

En conclusion, si ce concept zen reste à cette époque encore relativement vague et pas encore « popularisé », il n'en devient pas moins, pour les critiques, la quintessence de l'art traditionnel japonais. Cette nouvelle forme d'exotisme fait référence à l'idée du vide, de l'immuable, de l'immobilité, de la vacuité, du dépouillement, de la fixité, de la lenteur… Ce sont autant de signes qui semblent caractériser parfaitement les films d'Ozu. Ainsi, alors même que la définition du terme relève de la gageure, il est ressenti comme une expérience, une pratique, une attitude facilement adaptable à la façon de filmer, de mettre en scène, d'exprimer, de penser le cinéma d'Ozu. On peut donc y voir une façon bien pratique de détourner une véritable analyse des films du cinéaste, en lui apposant, parfois sans véritable raison, une explication « zen ». On peut également reprocher aux critiques de ne pas aborder le cinéma d'Ozu dans un plein esprit de découverte, d'ouverture et de prise de conscience de leur ignorance en la matière. Le rapprochement qu'ils opèrent entre le cinéaste et la philosophie Zen est en fait assez schématisé. La juxtaposition se fait conformément à la façon dont les Occidentaux perçoivent et comprennent cette philosophie très souvent limitée à une compréhension en surface. Les analyses restent ainsi conditionnées par une propre grille d'interprétations culturelles occidentalisées. En d'autres termes, en voulant démontrer qu'Ozu est le cinéaste le plus japonais, les auteurs interprètent les signes qui parcourent ses films, de façon à ce qu'ils correspondent à la philosophie la plus japonaise que les Français (occidentaux) connaissent : le Zen.

Il est vrai que ces deux noms ont, comme similitude, les trois lettres qui les composent, leur sonorité en « z », ainsi que leur facilité de prononciation par les étrangers. Mais bien plus que ces caractères apparents, le rapprochement est facilité par le fait qu'ils ont été découverts en France à la même époque et qu'ils ont suscité un élan de ferveur analogue, réunissant chacun

un certain nombre d'adeptes. Finalement, s'il paraît légitime de relier l'œuvre d'Ozu à ses racines culturelles et philosophiques, que ce soit le « zen », le « mu », le « mono no aware » ou le « ma », cela revient à exploiter tout un champ lexical, propre à la philosophie bouddhiste. Philosophie qui est alors à peine appréhendée et qui a d'ailleurs souvent du mal à être traduite. C'est pourquoi cette approche est contrecarrée par un second courant de pensées, qui voit en Ozu un des cinéastes les plus occidentalisés, et par conséquent, des plus universels.

3.1.3.2. Ozu le cinéaste le plus universel

Ce second courant reste minoritaire et seuls quelques rares critiques défendent une thèse inverse selon laquelle Ozu n'est pas le cinéaste le plus japonais, mais le cinéaste le plus « occidentalisé », et donc « universel ». Ainsi pour Jean-Luc Douin, l'univers d'Ozu nous est familier car en général il est loin de ce qui dérange et perturbe les spectateurs, c'est-à-dire ces formes exotiques que l'on trouve dans les courbettes à répétitions, les costumes traditionnels en kimonos, les personnages des samouraïs, et bien d'autres « japonaiseries ». Par conséquent, tout ce qui se passe dans les films d'Ozu, même si le cinéaste a une façon bien à lui de le décrire, pourrait se passer en France[1].

Une approche qui sera également développée par l'auteur Shigehiko Hasumi, dans son livre *Yasujiro Ozu* (une étude publiée en 1983 au Japon, et traduite en français 15 ans plus tard[2]). Si l'ouvrage est publié en France en 1998, des extraits sont toutefois traduits dans des revues de cinéma dans la période étudiée. L'auteur part alors de cette interrogation : *« Pourquoi ce cinéaste qui est le moins japonais a-t-il été considéré comme typiquement japonais ? »*. Il démontre que les Occidentaux ont constamment recherché une interprétation symbolique, métaphorique pour donner un sens aux images et à la mise en scène *ozuienne*, là où il n'y avait que de la simplicité, des sensations et des sentiments. Il illustre ces propos à travers deux exemples. Le premier tend à démontrer que la récurrence des plans dévoilant un couloir désert, sans escalier entre le rez-de-chaussée et le premier étage, n'a pour lui aucun sens symbolique. Ces derniers assurent seulement le maintien harmonieux de la durée narrative,

[1] « Fin d'automne : la famille au ras du tatami », *Télérama*, n°1559, 28 novembre 1979, p. 100
[2] Shiguheko Hasumi, *OZU Yasujiro*, Ed. Cahiers du cinéma, coll. Auteurs, Paris, 1998

avec une totale simplicité, sans bavardage métaphorique.[1] Le deuxième exemple tient dans le plan de ce vase dans le film *Printemps tardif*. Celui-ci a en effet suscité bien des réflexions, notamment de la part de Noël Burch et de Donald Richie qui ont rapproché le vide du vase du concept *mono no aware*. Pourtant pour Shiguheko Hasumi, les Japonais ne voient dans ce plan, que l'ombre sur la fenêtre coulissante qui leur évoque la sensation de la saison, c'est à dire le printemps tardif et le sentiment du temps. Ainsi, d'un côté les Occidentaux privilégient le vase, lui donnant un sens profond et excessif car il est facile pour eux de trouver une corrélation symbolique; et de l'autre les Japonais voient l'intégralité du plan qui représente le résultat d'une harmonie avec les choses environnantes. Cette différence d'interprétation implique, selon Shiguheko Hasumi, l'existence d'une contrainte institutionnelle du regard. Selon l'origine du spectateur, l'attention portée sur les œuvres se révèle différente, puisque les regards sont éduqués et influencés par la culture propre à chaque pays. Une idée exprimée en ces termes : Quand on « *ne déploie pas intégralement le sens d'une image, l'interprétation appartient alors au domaine culturel.* [2]» Ainsi, si Shiguheko Hasumi ne remet pas en question l'attachement d'Ozu avec la philosophie Zen, il en atténue la portée et le sens.

Cette étude (même si elle dépasse quelque peu le cadre de notre période), met donc en exergue le travail d'interprétation des critiques. Ces derniers ont surtout cherché à rapprocher les spécificités de la mise en scène de Yasujiro Ozu à des spécificités culturelles qu'ils connaissaient et qu'ils croient comprendre dans la conception du Zen. Représentant la majorité, peu d'entre eux vont juger cette association inutile et inappropriée. Parmi eux Max Tessier. Il commence à définir les limites de l'amalgame entre Yasujiro Ozu et la philosophie Zen lors de la rétrospective consacrée au cinéaste à la cinémathèque en 1980. Il accuse alors la critique française d'être à l'origine de ce rapprochement : « *Yasujiro Ozu est un cinéaste qui se suffit à lui-même, nécessaire et suffisant, tout le contraire* […] *de ce bouddhisme Zen que l'on veut parfois y voir.*[3]*»* Une idée qui devient de plus en plus évidente avec le temps. C'est ainsi qu'en 2005, lors d'un entretien, Nicolas Thévenin demandera à Yoichi Umemoto et Shinjiro Kinugasa, de revenir sur la manière dont la critique française a accueilli, dans les années 1970, les films d'Ozu, et plus précisément d'expliquer cette question cruciale de la japonité dans ses œuvres. Voici les réponses explicites, apportées par ces deux universitaires japonais[4]:

---

[1] *ibid.,* p. 93
[2] *ibid.* p. 221
[3] « Fin d'automne », *Ecran*, n°75, décembre 1978, p. 58
[4]Yoichi Umemoto est professeur à l'Université de Yokohama, dans la section Médias, programmateur et critique de cinéma, fondateur et rédacteur en chef de la revue *Cahiers du Cinéma Japon*, aujourd'hui disparue. Shinjiro

> Yoichi Umemoto : « Si on évoque cette question, je pense toujours à ce que disait Renoir : plus un film est régional, plus il devient global, international. Même chose chez Hou Hsiao-Hsien, même chose chez Godard : la portée de leurs films est mondiale, en dépit de leur ancrage territorial et culturel. Idem pour Truffaut, qui tournait toujours ou presque à Paris. Donc, la japonité d'Ozu, c'est pour les japonologues. Mais pour les cinéphiles et les gens de cinéma, ça n'a aucun rapport avec la nationalité, ce sont les personnes et les paysages qui comptent. Regardez par exemple le cas de Kiarostami : personne n'a jamais dit de ses films qu'ils étaient trop iraniens. Pour Ozu, c'est un fait d'exotisme. »
>
> Shinjiro Kinugasa : « Cette approche était en effet récurrente, mais désormais obsolète, relativisée. […] C'est la réception du langage cinématographique, de la narration et de la mise en scène, qui alimentaient les discours des cinéastes français. »
>
> Yoichi Umemoto : « C'est sans doute la faute de Donald Richie, qui a considérablement insisté sur la japonité d'Ozu. Son livre a été traduit dans de multiples langues, et a rapidement fait école. Et l'approche était la même dans les ouvrages du japonais Tadao Sato. »

Avec le temps il paraît donc relativement évident que la réception des films d'Ozu a été détournée pour soutenir un discours qui correspondait à un contexte culturel, où la spécificité zen assurait un ancrage intéressant. C'est pourquoi le rapprochement entre Ozu et le Zen, est surtout l'apanage d'une invention de la critique occidentale. Cette dernière va jusqu'à s'approprier, puis redéfinir les signes et les principes de la pratique spirituelle Zen, afin de l'adapter et interpréter les films d'Ozu. C'est pourquoi, comme le suggère Max Tessier, les critiques ont peut-être trop rapidement posé une étiquette « zen » bien pratique pour éluder des aspects plus importants et plus profonds. Les films d'Ozu semblent donc avoir été sacrifiés sur l'autel du zen, pour satisfaire un certain attrait exotique et retarder toute approche universelle. Comme le reconnaîtra par la suite Alain Bergala (au moment de la découverte de *Fin d'automne)*, les critiques ont trop eu *« tendance un peu partout (et ici même aux Cahiers) à tirer Ozu du côté de la spiritualité, du zen, de la japonéité, bref à recouvrir ses films au lieu de les découvrir.* [1]» Et c'est bien là que réside toute l'ambiguïté des approches des films d'Ozu : les critiques ont tendance à soustraire, apposer une analyse, un regard…. selon, par rapport, ou en fonction d'une connaissance culturelle visible en Occident. Ils n'examinent pas

---

Kinugasa est alors doctorant en cinéma, spécialiste notamment d'Alain Resnais. Entretien accessible sur le site de l'association Le Cinématographe Ciné-Nantes Loire-Atlantique :
http://www.lecinematographe.com/reflexions/articles/ozu.htm

[1] « Fin d'automne», *Cahiers du cinéma*, n°307, janvier 1980, p. 43

les films dans une pleine ouverture, et réduisent le terme Zen à une signification parfois trop simpliste[1].

En conclusion, la japonéité des films de Yasujiro Ozu est, soit considérée comme trop japonaise, soit au contraire interprétée comme le signe d'une internationalisation. Ainsi, les films de Yasujiro Ozu se situent entre deux approches contradictoires. Pour l'une Ozu est *Le cinéaste le plus japonais* et pour l'autre *Le cinéaste le plus universel*. Deux appartenances qui reposent essentiellement sur le rôle attribué à la différence culturelle. Dans le premier cas, la différence entraîne un sentiment d'incompréhension, d'éloignement, de spécialisation,… et dans le second cas, elle conduit à un sentiment d'uniformité œcuménique. C'est en cela que Philippe Durand déclare que « *Ozu n'atteint l'universalité que dans la mesure où il demeure l'homme qui incarne une culture spécifique*.[2] » Ce double statut fait de Yasujiro Ozu un cinéaste très prisé par les critiques. Enormément sollicité, ses films font l'objet en à peine deux ans de multiples analyses et interprétations. La question qui se pose alors, c'est de savoir pourquoi Yasujiro Ozu est devenu presque instantanément et de manière unanime un « auteur », et pourquoi le travail de ce cinéaste est tant valorisé. Selon Louis Skorecki, les multiples interprétations apportées aux films de Yasujiro Ozu ont le « *mérite de remettre sur le tapis une question centrale au cinéma (et largement inédite), celle qui concerne le statut d'auteur, et toute la problématique qui en résulte* [3]». C'est sur ce dilemme que nous conduit notre prochaine interrogation : quel est le rôle de la différence culturelle dans la consécration d'un cinéaste ?

3.1.4 Le rôle du sentiment exotique dans la démarche auteuriste

Comme nous l'avons démontré à plusieurs reprises, le sentiment exotique intervient de manière récurrente dans la réception du cinéma japonais. Ce que nous voulons dorénavant établir c'est comment celui-ci intervient dans la consécration des films d'auteurs. En d'autres termes, savoir si la politique des auteurs est « infaillible » face à la différence culturelle.

---

[1] Par exemple, le terme zen est beaucoup plus vaste que les critiques semblent le croire. Si l'on s'en tient à Youssef Ishaghpour, c'est une fascination de la beauté et de ce qui est éphémère: *«C'est une attention aiguë aux moments, aux aspects changeants de la nature, et une prédominance exclusive, sur la vie, d'une attitude esthétique et formaliste. » Formes de l'impermanence. Le style de Yasujiro Ozu*, Farrago-Editions Léo Scheer, 2002, p. 39

[2] Philippe Durand, « Ozu à Rennes », *Revue du cinéma*, n°338, avril 1979, p. 25

[3] Louis Skorecki, « Trois cartes postales de Locarno », *Cahiers du cinéma*, n°304, octobre 1979, p. 34

Nous avons déjà pu établir que le jugement de valeur des critiques peut être détourné par l'attrait qui résulte du sentiment exotique, notamment parce que celui-ci peut sembler être le signe d'une modernité cinématographique. Pour citer les propos de Paul Morand, l'exotisme est bien une tentative de voir le monde autrement, d'une façon plus originale et plus « neuve » :

> « Ce qui fait le charme et l'attrait de l' « ailleurs », de ce que nous appelons « exotique », ce n'est point tant que la nature y soit belle, mais que tout nous y paraît neuf, nous surprend et se présente à notre œil dans une sorte de virginité. [1]»

Ce sentiment de renouveau s'harmonise alors avec une politique des auteurs qui a tendance à rechercher l'innovation, l'originalité et la rupture. Comme le remarque Steven Bernas, dans un processus auteuriste, l'auteur n'est auteur que s'il instaure une œuvre qui rompt avec le « déjà dit » ou le « déjà-là » de l'expérience esthétique[2]. Si le sentiment exotique n'est qu'un artifice culturel, il renouvelle néanmoins la conception cinématographique traditionnelle. Le cinéma japonais propose ainsi un chemin transversal à la dichotomie occidentale, en multipliant les propositions esthétiques en fonction de son histoire, sa géographie et ses origines culturelles. L'influence de ces instances, permet alors une certaine modernisation de la mise en scène qui peut séduire des critiques, souvent lassés par des films occidentaux dont ils connaissent parfaitement le langage et les coulisses. Pour François Truffaut cela ne fait aucun doute que le critique *«apprécie davantage ce qui vient de loin, non pas seulement en raison de l'exotisme mais aussi parce que l'absence de références personnelles renforce le prestige d'une œuvre.*[3]»

Ce sentiment de nouveauté et d'anti-conformisme est d'autant plus vif que cette différence culturelle apporte un certain enrichissement personnel. Pour Etienne Souriau, l'exotisme devient une quête où l'étranger recherche un ailleurs idéal, aventureux, synonyme de conquêtes rêvées ou réelles[4]. C'est pourquoi ce sentiment ne se limite pas à une simple curiosité. Il répond à un besoin profond qui devient à son tour un enrichissement de la personnalité par la connaissance de l'autre et, de ce fait, un enrichissement cinématographique par la découverte d'un nouveau langage. En découvrant *Kwaidan*, Jean de Baroncelli écrit : C'est « *un film admirable qu'il faut voir non pour se distraire, bien sûr, mais parce qu'on se sent différent, enrichi, un peu « meilleur », si je puis dire, après l'avoir vu.* [5]». Un sentiment auquel l'appartenance culturelle n'est pas anodine, car c'est un art, ajoute-t-il, qui plonge ses

[1] Journal du 27/08/1935 de Paul Morand
[2] Steven Bernas, *L'auteur au cinéma,* L'harmattan, Paris, 2002
[3]François Truffaut, *Les films de ma vie*, Flammarion, Paris, 1987, p. 20-22
[4] Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Presses Universitaires de France, 1990
[5] Jean de Baroncelli, « Kwaidan », *Le Monde*, n°6468, 30 octobre 1965, p. 16

racines dans une tradition théâtrale, picturale, philosophique et poétique dont la grandeur et la noblesse n'ont pas fini de nous émerveiller. Le sentiment exotique ajoute ainsi une touche de subtilité et de merveilleux, un élément de magie supplémentaire, un mystère particulier, à ce film déjà qualifié de fantastique, poétique et envoûtant.

Ainsi - même si cela nécessite une étude plus approfondie - nous pouvons avancer l'idée que si la prégnance culturelle dérange l'amateur, en l'éloignant quelque peu d'une réception ordinaire, elle a tendance au contraire à fasciner encore un peu plus l'érudit. Tout ce qui est caractérisé comme typiquement « japonais », et qui est difficilement appréhendé par les spectateurs « ordinaires », devient, pour certains critiques, le signe d'un magnétisme supplémentaire justifié. Alors que le public reste déconcerté, mal à l'aise et parfois débouté dans sa contemplation d'une œuvre fondée toute entière sur les signes emblématiques d'une tradition culturelle dont il ignore à peu près tout ; le critique peut à l'inverse, paraître agréablement diverti et séduit, transporté dans une sorte de volupté sereine, où sa patience est récompensée. C'est ainsi qu'en parlant du film *Le Héron blanc*, Marcel Martin, décèle à travers l'histoire banale, mais touchante, une pudeur, une délicatesse du traitement des couleurs, une lenteur incantatoire, une musique savamment créatrice d'atmosphère, une direction des acteurs basée sur une subtile chorégraphie gestuelle, l'inertie tangible de l'ensemble du film,… Autant de caractéristiques qui sont à ses yeux, ce qu'il faut bien appeler une fascination, et qui n'appartient qu'au cinéma japonais.[1] Quant à Jean-Paul Torok il se laisse subjuguer par le procédé de narration oriental du film *Harakiri* :

> « Nous sommes dans un monde inconcevable, fascinés par une action dont nous voyons fonctionner les mécanismes, mais dont l'enjeu nous échappe autant que les motivations. Le mystère et lui seul, commande ici nos émotions et nos terreurs. [2]»

En conséquence, il peut exister une certaine fascination directement liée aux possibilités polysémiques dans l'interprétation d'un film. Comme nous l'avons déjà évoqué, la différence et l'éloignement culturels offrent une plus grande liberté et multiplient les possibilités d'interprétations, notamment pour les critiques qui méconnaissent les significations des particularités historico-culturelles retranscrites dans les films. Ces derniers tentent alors de combler leurs lacunes, au niveau de la compréhension, en cherchant à saisir le sens intrinsèque de la mise en scène à travers une affluence de métaphores. Les films deviennent ainsi l'occasion de trouver des contenus polysémiques, en multipliant les éventuels signes, messages, symboles, significations, discours philosophiques et psychologiques,…. C'est

[1] Marcel Martin, « Le héron blanc », *Cinéma,* n°83, février 1964, p.62
[2] Jean-Paul Torok, « Hara-Kiri » *Positif*, n°54-55, juillet-aout 1963, p. 90

pourquoi, le langage significatif devient omniprésent et a tendance, en même temps, à encourager une approche auteuriste. En cela, rappelons que la notion d'auteur repose sur l'idée que seule la mise en scène définit l'auteur.

> « Ils prisent [les critiques des Cahiers du cinéma] à ce point la mise en scène parce qu'ils y discernent dans une large mesure la matière même du film, une organisation des êtres et des choses qui est à elle-même son sens, aussi bien moral qu'esthétique. [1]»

La mise en scène des films asiatiques offrent alors la possibilité de pouvoir trouver diverses interprétations variées, où chaque objet, geste, mouvement de caméra… va avoir une signification, une réalité nécessaire aux yeux des critiques. Pour prendre un exemple, l'extrême longueur particulièrement manifeste et typique des films japonais, devient un signe de contemplation supplémentaire pour les critiques. Cette particularité peut devenir un gage de qualité des œuvres. Pour Philippe Esnault cette lenteur « *est un art de suggestion et d'ellipses, à la fois allusif et démonstratif, dont le mouvement est fréquemment plus philosophique qu'anecdotique et plutôt sensible que logique*.[2] » Cette lenteur peut être encore d'autant plus appréciée lorsqu'elle s'alterne avec des séquences plus exaltées : A propos de *La condition de l'homme*, Marcel Martin écrit :

> « Une fois de plus on est fasciné par le mélange de paroxysme et de raffinement qui caractérise les grands films japonais : les vociférations alternent avec les silences, la frénésie avec la douceur et cette conjugaison de l'intimiste le plus délicat avec les hyperboles de la tragédie permet à l'œuvre d'atteindre à une puissance et à une émotion sans égale.[3] »

La lenteur permet ainsi une certaine fascination qui permet de valoriser les œuvres. D'autres spécificités culturelles peuvent également participer à la valorisation d'un film, voire d'un cinéaste. Parmi eux, celui qui est dorénavant le plus enclin à provoquer ce genre de déploiement exalté, est le cinéaste Yasujiro Ozu. Comme nous venons de le développer, sa façon particulière et inédite de réaliser des films (plan fixe, caméra au ras du sol, cadrage en légère contre-plongée, travellings latéraux…) sont autant de leitmotivs et de particularités exotiques qui ont démultiplié les théories et les interprétations de la part des critiques. On parle alors d'exotisme à hauteur de tatami : « *Ozu est de ceux qui, plus que tous les autres, ne peuvent que susciter une « critique d'auteur », et chacun de ses films, pris isolément, vaut moins par lui-même que par ce qu'il représente dans l'ensemble.* [4]» Ce rapprochement est d'autant plus manifeste que la découverte de ses films s'est accompagnée d'une nouvelle

[1] André Bazin, *Cahiers du cinéma*, n°86, août 1958. Cité par Antoine de Baecque et Serge Toubiana, *François Truffaut, op.cit*.,, p.199
[2] « Brouillards incertains », *Image et son*, n°225, février 1969, p. 14
[3] Marcel Martin, « Histoire d'un juste : La condition de l'homme », *Les Lettres Françaises*, 7 juin 1968, p. 16-17
[4] Gilles Colpart, « Fin d'automne», *Revue du cinéma*, novembre 1980, p. 169

conception du cinéma, celui d'un « cinéma-zen ». Le rapprochement presque systématique avec la philosophie « zen » a donné libre cours à toutes les significations, transposant plusieurs signes cinématographiques présents dans les films d'Ozu en une valeur *zenétique* ! Cette emphase met en exergue l'existence de systèmes sémantiques différents d'une culture à l'autre. En effet, alors que jusqu'à présent la notion de « vide » était synonyme de « néant » et « d'abandon », les films d'Ozu laissent entrevoir une nouvelle signification et de ce fait un regain d'intérêt. Ce qui était jusqu'à présent le signe d'une absence de signifié, devient dorénavant une présence manifeste. Comme l'explique Roland Barthes, ces signes japonais sont vides, au sens où il n'y a pas de signifié :

> « Notre sémantique occidentale est liée au fait que nous sommes une civilisation monothéiste, que nous mettons un signifié derrière les signes. D'étage en étage, tout notre système de signes aboutit à remplir un signe dernier par une transcendance, une plénitude, un centre, un sens. L'originalité japonaise est là : une systématique extrêmement déliée, très forte, très subtile, très élaborée, très nette en même temps, mais dont les signes sont finalement vides. [1]»

Cette notion du vide conduit les critiques à une pluralité des regards, et tend également à repenser le cinéma. Comme le suggère Dominique Païni, l' *« Orientalité d'Ozu est peut- être pour nous riche d'enseignement par sa capacité de nous dire, par le cinéma aussi, la recherche qui fonde une modernité cinématographique en devenir.*[2] »

En conclusion, on peut voir dans la logique auteuriste, le signe d'un épanchement critique lié à une émulsion exotique. Dans l'introduction, nous nous sommes demandés si la politique des auteurs pouvait être infaillible face aux allures de l'exotisme. Nous répondrons que l'influence qu'a exercée ce sentiment sur le regard, la perception, l'interprétation et la lecture des critiques, a pu parfois les dérouter au point d'accorder une certaine valeur artistique, là où il n'y avait que dépaysement culturel. Si les critiques paraissent disposés, dès les années 50, à ne pas se laisser influencer par des artifices culturels, ils restent indirectement séduits par des conjonctures culturelles qui tendent parfois à fausser leurs impressions esthétiques. En d'autres termes, le sentiment exotique peut devenir un instrument de mesure pour juger de la qualité d'un film.

Néanmoins, ce sentiment exotique n'est pas nécessairement une donnée supplémentaire qui conduit à une valorisation auteuriste d'une œuvre. Comme nous l'avons démontré, il peut être également ressenti comme une lubie commerciale instaurée pour les besoins de l'exportation.

---

[1] « Japon: l'art de vivre, l'art des Signes», *Image et son,* n°222, décembre 1968, p. 15-16
[2] Dominique Paini, « Un Japonais à Paris », *Cinéma*, n°243, mars 1979, p. 58-60

Ce qui nous amène dorénavant à témoigner de l'*autre* cinéma, celui qui appartient à la branche commerciale, destinée à un public plus « populaire ». Les films de genre ont également leur part d'exotisme, et ne sont pas pour autant considérés comme des films d'auteurs. Au contraire, mis à l'écart, ils font davantage l'objet d'un autre type d'examen, d'une autre approche, où la notion d'exotisme prend une tout autre forme d'attention et de valorisation.

3.1. Le cinéma hongkongais : étude de genre « exotique »

Plus qu'une filmographie nationale, c'est un genre cinématographique qui se fait connaître à travers la découverte des films hongkongais. Un genre nouveau et inédit que les critiques ont bien du mal à nommer. Comme nous l'avons déjà précisé, il est tour à tour baptisé « ciné-karaté » puis « cinéma Kung-fu », faisant dans les deux cas référence à un art martial originaire d'Asie. C'est pourquoi nous désignerons ces films comme « films d'arts martiaux ». Si cette qualification générique n'apparaît que dans les années 80, avec la commercialisation des films hongkongais en vidéo[1], celle-ci a l'avantage de regrouper sous un même étendard cette production nationale. Cette classification est d'autant plus importante que ce qui compte pour les spectateurs ce n'est pas le film hongkongais en lui-même, mais bien le genre auquel il appartient. C'est pourquoi l'identité générique, dans ce qu'elle implique comme fonction et répercussion sociale, est une donnée particulièrement importante pour ces films. Celle-ci semble être l'un des principaux facteurs décisionnels pour le spectateur. Il paraît donc important de comprendre le phénomène populaire qui accompagne ces films d'arts martiaux. Savoir dans quelle dynamique contextuelle ils s'inscrivent et à quels désirs collectifs ils répondent. C'est en restituant la réception de ces films dans leur environnement, et en relevant les facteurs contextuels qui sont à l'origine du goût même des spectateurs, que nous pourrons savoir pourquoi les spectateurs en sont venus, à apprécier et solliciter les exploits de ces nouveaux héros hongkongais.

[1] Pendant les années 80, le terme Kung-fu est encore fréquemment utilisé : en 1983, il s'agit du premier « festival de cinéma kung-fu » organisé à Paris. En 1988, François et Max Armanet coécrive l'ouvrage « Ciné Kung-fu ». Néanmoins le terme de « cinéma d'arts martiaux » est de plus en plus utilisé notamment par la revue des *Cahiers du cinéma* dans le numéro spécial « made in Hong-Kong » de septembre 1984 (n°360-361).

3.2.1 Les films d'arts martiaux : un phénomène social

Pourquoi les spectateurs sont-ils de plus en plus nombreux à venir s'échouer dans des cinémas de quartier pour découvrir les dernières figures de Kung-fu à la mode ? Pour y répondre nous devons reconsidérer la fonction sociale que ce genre cinématographique implique. En effet, selon Raphaëlle Moine, si ce genre est considéré pour certains comme une structure répressive d'encadrement idéologique qui formate ses spectateurs, il permet pour d'autres d'exprimer les désirs, les aspirations et les croyances de son public. [1] Pour Gaston Haustate, chaque groupe de spectateurs vient voir ces films pour une raison précise : ces derniers leur offrent ce que d'autres ne peuvent leur proposer. Pour les spectateurs issus des couches rurales très pauvres ou des pays en voie de développement, ces humbles parmi les humbles (comme les appelle Gaston Haustate), ils viennent, le temps du film, gommer ou du moins adoucir leur amertume et leur désarroi[2]. Quant aux étudiants et aux « sportifs », ils suivent à priori leurs camarades qui leur ont tant vanté les prouesses des acteurs. En ce sens, c'est bien un effet de mode qui conduit ces derniers à venir découvrir ces films. Les origines de cet engouement populaire s'expliquent par ce qui caractérise le mieux ces films : les incontournables scènes d'arts martiaux célébrées à travers de nombreuses séquences. Cet art « sportif » se révèle être de plus en plus pratiqué en France. Il devient même un véritable phénomène social qui se décline selon plusieurs supports. Nous commencerons donc par effectuer un rapide bilan de la pratique des arts martiaux en France.

Le plus connu et le plus pratiqué en France est sans conteste le Judo. Il est révélé en 1933, et la fondation du Ju-Jitsu Club de France est créée trois ans plus tard. Par la suite les clubs se succèdent et avec eux l'ouverture, en 1941, de la section Judo à la Fédération Française de Lutte et en 1947, la création de la Fédération Française de Judo et de Ju-Jitsu. S'enchaînent le premier championnat de France de judo en 1943, puis en 1951, l'organisation des championnats d'Europe de Judo à Paris, devant 12 000 spectateurs. Toujours en constante évolution, le Judo apparaît pour la première fois aux jeux olympiques de Tokyo en 1964, avant d'être officialisé en 1972 en tant que discipline à part entière. A ce moment là, la France s'est déjà découvert une véritable filiation avec cette pratique sportive, qui se traduit par un

[1] Raphaëlle Moine, *Les genres du cinéma*, *op.cit,* p. 67
[2] Gaston Haustrate, *Cinéma 75*, n°197, année 1975, p. 42

nombre important d'adhérents[1]. Parallèlement, d'autres disciplines d'arts martiaux d'origine asiatique se succèdent. Nous pouvons citer le Karaté, qui crée sa fédération en 1954. Fédération Française de Karaté et Boxe Libre (FFKBL), qui devient en 1966 l'Union Française de Karaté (UFK) pour devenir en 1975 la Fédération Française de Karaté et Arts Martiaux Affinitaires (FFKAMA). Dans les années 70, le karaté devient, selon Bernard Ronot, un véritable phénomène social d'actualité :

> « Ce qu'il faut actuellement pour réussir un film, c'est un peu d'intrigue et beaucoup de karaté. Le karaté c'est une formule magique qui fait recette sur tous les écrans. 600 clubs, 50 000 licenciés, plus de 100 000 pratiquants, 20 000 de plus chaque année. Les raisons de ce succès, le karaté est un sport impressionnant, spectaculaire avec des mots au contenu mystérieux[2].»

Nous pouvons encore remarquer l'émergence de l'Aïkido, arrivé en France dans les années 50 avec Minoru Mochizuki[3], et du Taekwondo (venu de Corée), qui possède sa Fédération Française (F.F.T.K.D) en 1978. Ce sont donc autant d'arts martiaux traditionnels qui connaissent, à la fin des années 70, un véritable engouement, en termes de fréquentation, de médiatisation et de popularité. Cette pratique est alors complétée par la publication d'ouvrages[4], et de revues spécialisées. A ce titre, la revue *Karaté*, rebaptisée par la suite *Karaté bushido,* devient leader de la presse dédiée aux arts martiaux et aux sports de combat[5]. Associant fréquemment Karaté et Cinéma hongkongais, la revue se sert régulièrement du nom de Bruce Lee comme stratégie de vente[6]. C'est ainsi qu'une autre revue a l'idée de réunir

---

[1] En 1967, la fédération qui comprend alors 100 000 licenciés, triple son chiffre en 11 ans, atteignant les 300 000 inscrits en 1978.

[2] Bernard Ronot, JT de 13 heures du 26 avril 1974, archives INA.

[3] Cette pratique connaît un véritable essor avec Tadashi Abe qui crée en 1971, l'Union Nationale d'Aïkido (FFJDA) au sein de la Fédération Française de Judo et Disciplines Affinitaires. Fédération qui change de nom en 1976, c'est alors la Fédération Nationale d'Aïkido, et en 1977, celle de la Fédération Française d'arts martiaux traditionnels.

[4] Citons par exemple : *Sur les traces du Tai Ki Tchuan* de Dominique de Wespin (André Gérard-Marabout, 1973), *Le Livre du Kung-fu* de Michael Minick (Flammarion 1975), *Le Kung-fu* de César Barioli (Ed. de Vecchi 1975). Mais les ouvrages français les plus incontournables ont pour auteurs deux spécialistes, qui ont accumulé des diplômes et grades (Dan) dans toute l'Asie. Depuis 1968, Roland Habersetzer a rédigé des articles puis a publié des ouvrages de vulgarisation sur les arts-martiaux chinois et japonais (*Karatedo, Kung-Fu l'épopée de la main de fer, Tai-chi-chuan, Budo magazine*). Quant à Georges Charles, également très prolifique, il collabore à différentes revues avant de publier ses propres ouvrages. Connu pour être l'un des rares Occidentaux à devenir Membre et Enseignant au sein de la Hong Kong Chinese Martial Arts Association pour Hong Kong (HKCMAAL) et de la Koushu Fédération of the Republic of China (KFROC). En France, il devient l'enseignant le plus qualifié, créant divers clubs et instituts. (Citons par exemple, la création de l'Institut des Art Martiaux Chinois Traditionnels (IDAMCT) en 1978, et le Shobudo Club de France qui est le premier cours de « boxe chinoise » et de « gymnastique chinoise » de Paris.) Organisant des stages de boxe chinoise (« Kung-fu Wushu ») pour faire connaître à des Karatekas, la Gymnastique Taoïste, (« Qigong »).

[5] En 1975, la revue est même à l'origine de la première « Nuit des arts Martiaux » au Palais des Sports de Paris

[6] C'est ainsi que la revue présente, dès son n°1 de novembre 1974, un spécial Bruce Lee alors que celui-ci vient juste de disparaître. Dans le n°7 de mars 1975, le dossier est cette fois consacré aux techniques du cinéma de Hong-Kong et au « Grand Cinéma Kung-fu – Bruce Lee ». Enfin, dans le n° 12, ce sont les « 11 plus beaux posters » de Bruce Lee avec quatre affiches chinoises de ses plus grands films, qui font office d'appât pour

directement ces deux arts pour créer *Karaté Cinéma.* Dans le sommaire du numéro un (en octobre 1975), le magazine explique l'intérêt de cette association :

> « Un phénomène imprévu : l'arrivée des films kung-fu, a révolutionné le cinéma mondial depuis quelques années, attirant dans les salles une clientèle nouvelle révélant au grand public des vedettes jusque là inconnues, propulsant le karaté aux premières places du sport. Différents magazines se sont alors créés : des mensuels sportifs concernant le judo et le karaté, vous aidant à mieux connaître ces disciplines, vous introduisant dans les coulisses des Arts martiaux. D'autre part, existaient déjà des revues de cinéma qui, curieusement, ne donnèrent pas la moindre place aux films Kung-fu dans leurs colonnes, à l'exception peut-être des films de Bruce Lee. Il fallait donc lancer un nouveau magazine qui allait réunir à la fois le côté sportif du karaté et le cinéma. [1]»

Au programme, des actualités sur l'univers du cinéma et du kung-fu. Côté cinéma, le lecteur trouve des affiches en couleur, des filmographies d'acteurs (surtout Bruce Lee qui est l'un des piliers de la publication) et de producteurs hongkongais, des critiques de films, mais aussi des reportages sur les films qui possèdent des scènes de Karaté ou qui se passent à Hongkong. Côté kung-fu, le lecteur peut s'initier aux techniques de défenses du Karaté, acheter son nunchaku, et participer au grand concours pour devenir le nouveau Bruce Lee. Ainsi, cette association Karaté et cinéma paraît indispensable pour parler du cinéma hongkongais. Elle laisse supposer que le public des films d'arts martiaux est forcément amateur des sports de combats, ou du moins qu'il fait partie des lecteurs qui s'enthousiasment pour les nouveaux héros de fiction aux poings et aux coups de pieds redoutables.

De manière moins ciblée, le monde du Karaté touche également d'autres univers. Par exemple, celui de la bande dessinée, où des héros comme Superman s'inspirent de ces nouvelles pratiques. Citons également la série Dr Justice, parue pour la première fois en juin 1970 dans le numéro 69 de l'hebdomadaire Pif gadget. Celle-ci raconte l'histoire d'un médecin humanitaire qui parvient à faire régner la justice à travers le monde, notamment grâce à ses performances dans le domaine des arts martiaux : Judoka 6ème dan, ce docteur emploie aussi bien les techniques du ju-jitsu que du karaté. De son côté, la télévision n'est pas indifférente à ce nouveau phénomène. Une série américaine va même fortement contribuer à cet engouement vis-à-vis des films d'arts martiaux : *Kung-fu*[2]. Les téléspectateurs français

---

booster les ventes. Ainsi à chaque numéro (ou presque) nous pouvons relever le nom de la star sur la couverture ou dans le sommaire.

[1] *Karaté cinéma*, n°1, octobre 1975

[2] Créée par Ed Spielman, et diffusée en France à partir du 13 avril 1974 sur la deuxième chaîne de l'ORTF, puis dans l'émission *Samedi et vous* en 1976. Le héros, Kwai Chang Caine (« Petit Scarabée »), est un moine Shaolin qui s'est enfui de Chine, après avoir tué le neveu de l'Empereur. Ce dernier avait au préalable sauvagement assassiné son maître et ses compagnons. Petit Scarabée part alors à la recherche de son demi-frère, parcourant

découvrent alors un héros qui préconise des préceptes bouddhistes et qui, au-delà de ses compétences physiques, prône la sagesse et la non-violence. Une nouvelle approche du Kung-fu qui correspond au souhait de celui qui était à l'origine du concept de la série : Bruce Lee.

Au cinéma, si les producteurs n'ont pas attendu Bruce Lee pour inclure des séquences d'arts martiaux, celles-ci ne font que mettre en scène un personnage occidental qui maîtrise les arts martiaux[1]. Dans les années 70, ce subterfuge devient insuffisant face à l'invasion et à la popularité des films d'arts martiaux hongkongais. Ces derniers prenant indubitablement l'ascendant sur ces ersatz occidentaux. C'est pourquoi les producteurs européens s'associent de plus en plus avec le studio de la Shaw Brothers et ne cherchent plus à s'inspirer, mais à réunir et confronter deux cultures à travers deux héros : l'un représentant l'Orient et l'autre l'Occident. Une « confrontation » et un choc des civilisations, symbolisés par deux stars du cinéma qui se retrouvent côte à côte pour affronter le mal. C'est ainsi que *Mon nom est Shangaï Joe* (Il Mio Nome è Shangai Joe, 1972) de Mario Caiano, sort sur les écrans français le 13 mars 1974. Le film met en scène un Chinois qui traverse l'Amérique pour devenir un véritable cow-boy. Dans le même genre, le film *Hercule contre karaté* (Ming, Ragazzi !, 1973) de Antonio Margheriti, sorti en France le 3 juillet 1974, retrace le parcours de deux Américains, as des arts martiaux, qui se rendent à Hong Kong pour venir en aide à un restaurateur chinois, en proie à la malveillance d'un maître de kung-fu. Du même réalisateur, *La brute, le colt et le Karaté* (El Kárate, el Colt y el Impostor, 1974), dans les salles françaises en 1975, est un western quelque peu mâtiné de kung-fu. Il raconte l'histoire de deux hommes, un Américain (Lee Van Cleef) et un Chinois (Lo Lieh), à la recherche d'un trésor convoité par de nombreux bandits. Autre exemple de jumelage, lorsque la Hammer réalise *La légende des 7 vampires d'or*. Ce film d'horreur-fantastique côtoie le cinéma Kung-fu tout en restant dans la lignée de la série des Dracula avec Christopher Lee. Le film raconte l'histoire du professeur américain Van Helsing, qui vient aider une famille d'experts du Kung-fu à débarrasser un village chinois des sept vampires qui terrorisent les citoyens. Dans le registre de la comédie française, nous pouvons mentionner le film *Bons baisers de Hong-Kong* (1975) d'Yvan

---

l'Amérique et devant faire face à d'innombrables voyous, brigands et autres gangsters, contre qui, il ne possède qu'une seule arme : son habileté dans les arts martiaux.

[1] Pour l'Italie, citons à titre d'exemple : *Dans l'enfer de Gengis Khan* (Maciste nell'inferno di Gengis Khan, 1964), *Sandokan et le tigre de Bornéo (*Sandokan, la tigre di Mompracem, 1963). En Angleterre, ce sont *Les Treize fiancées de Fu Manchu* (The Brides of Fu Manchu, 1966). Quant aux Américains, ils produisent des films comme *Tueurs au karaté* (The Karate Killers, 1967) de Barry Shear avec la starlette chinoise du moment Irene Tsu. En France, nous pouvons citer les films *Casse-tête chinois pour le judoka* (1967) de Maurice Labro, tourné au Japon et à Hong-Kong ; et le film d'espionnage de Pierre Zimmer *Le judoka, agent secret* (1966). Des réalisations souvent en coproduction entre pays européens, et qui remportent néanmoins un certain succès de fréquentation, comme le prouve les deux films français, dont le premier totalise 554 500 entrées et le second 659 900 (Source CBO Box-office accessible sur le site toutlecine : http://www.toutlecine.com,)

Chiffre, avec dans les rôles principaux, Les charlots. Un mélange de gags comiques, d'espionnage parodique et de scènes de kung-fu. Trouvant un prétexte pour se rendre à Hong Kong, les quatre comiques côtoient alors l'actrice Kuan Shang (une habituée des films d'arts martiaux), et Siu Tien Yuen (alias Simon Yuen), vétéran du cinéma de Hongkong et de l'opéra chinois, il fut notamment le maître en arts martiaux de Jackie Chan dans *Le Maître chinois* (Drunken Master).

Ces exemples mettent en avant l'intérêt commercial d'inclure des scènes d'arts martiaux, ou de faire évoluer les héros dans le pays de Bruce Lee. L'engouement populaire est tel que, comme le décrit Roland Habertsetzer, le Kung-fu se décline à travers de multiples supports :

> « […] tee-shirts, blousons ou jeans frappés de motifs Kung-fu, écussons et posters à l'effigie des vedettes, bijoux et gadgets divers, nunchakus […], romans d'aventures à base de Kung-fu, disques, […] poupées de plastiques ressemblant à Bruce Lee, Kwoon miniature avec deux poupées articulées pouvant reproduire les mouvements du Kung-fu, mannequin dont il suffit de remonter le mécanisme pour le voir lever la main et fracasser une planchette de bois livrée gracieusement dans l'emballage… [1]»

L'*aficionado* ne se contente pas d'acquérir ces produits dérivés, il se documente[2], et va jusqu'à faire le voyage au pays du petit dragon. Selon Maiga Seydou l'office du Tourisme de Hong-Kong tire un bénéfice énorme de l'explosion des arts martiaux : on visite les studios de la Shaw Brothers et de la Cathay Film comme une des sept merveilles du monde[3]. Ainsi, le cinéma d'arts martiaux n'est pas un phénomène anodin ou une vogue populaire que l'on peut ignorer. Pour Roland Habertsetzer :

> « Il y a maintenant, incontestablement, un phénomène Kung-fu qui s'exprime et s'enfle par les films, les disques, les magazines et les livres. Rares sont ceux qui n'ont pas une vague idée de ce dont il s'agit, même si on le confond encore souvent avec le karaté japonais, plus rares encore ceux qui n'en ont pas au moins entendu le nom. [4]»

L'engouement va même se poursuivre de manière plus intensive au début des années 80[5].

En conclusion, il existe bien un véritable phénomène populaire qui accompagne l'exploitation et la fréquentation des films d'arts martiaux. En cela, les exploitants de cinémas de quartiers

---

[1] *Kung-Fu L'épopée de la main de fer*, *op.cit.,* p. 220

[2] Signalons le documentaire de Jean-Luc Magneron, intitulé *Kung-fu Wu Su*, sorti à Paris en septembre 1977 et distribué par Gaumont. Les spectateurs ont alors l'opportunité de découvrir, pendant deux heures, les grands maîtres contemporains du Kung-fu de New-York, Hong-Kong, Taipeh et Indonésie.

[3] « Cinéma et karaté », *Cinéma*, n°197, avril 1975, p. 52

[4] Roland Habersetzer*, Kung-Fu L'épopée de la main de fer*, *op. cit.,* p. 12

[5] Engouement qui se généralise avec la participation de 139 films hongkongais au festival de Pesaro, organisé par Marco Müller. Ce dernier est alors le seul sino-cinéphile de l'époque. A ce titre, il apprend le chinois, effectue un séjour à Pékin afin de pouvoir négocier une liste de films à la Shaw Brothers. Suivra, en avril 1983, le premier *Festival de Ciné Kung-fu,* organisé par les frères Armanet et Serge Daney. Avec la contribution de *Libération*, il rassemblera 13 500 spectateurs en une semaine au Trianon, et l'année suivante 8 500 à la Cigale.

ne font que répondre et attiser cette demande, en diffusant de plus en plus de films hongkongais. Unique en leur genre, ces produits ne font pas encore l'objet d'une concurrence étrangère. Cependant, alors que ce cinéma connaît une exploitation vorace, il reste encore largement à l'écart d'une véritable réception critique. Si les genres cinématographiques ne sont pas tous égaux en termes de valeur [1], celui du cinéma d'arts martiaux est systématiquement déconsidéré par le petit monde de la critique. L'établissement d'un échantillonnage des termes les plus souvent utilisés pour qualifier ces productions, montre que la majorité des critiques réfute ce genre de spectacles, à leurs yeux « pénibles », « affligeants », « naïfs », « outranciers », « caricaturaux », « irréels », « démesurés », « grand guignolesques »,… Il existe toutefois un petit groupe d'irréductibles qui adhère et participe librement à ce spectacle. Ces derniers parlent alors de film « original », « improbable », « excitant », « jouissif », « théâtrale », « délirant », « fantastique », cinématographiquement et culturellement intéressant… Ces deux champs lexicaux nous permettent ainsi d'identifier deux types d'approches vis-à-vis de ces films : soit ils appartiennent à un *genre mineur*, soit ils relèvent d'un *genre majeur.* Nous allons donc voir comment sont répartis les films et à partir de quel raisonnement critique ils sont valorisés ou au contraire dépréciés.

3.2.2 Genre « mineur » : spectacle populaire

Quand spectacle rime avec industrie

Dans une première approche, la connotation « spectaculaire », renvoie irrémédiablement à une image industrielle. C'est-à-dire des films qui ne sont pas le fruit unique et défendu d'un seul créateur (auteur), mais plutôt l'œuvre d'une communauté créatrice, qui répond à des exigences commerciales. Dans le cas des films d'arts martiaux, leurs conditions de production semblent en effet correspondre à cette logique. Comme l'explique Daniel Sauvaget, pour garantir un rendement suffisant, ces films sont de faible coût et réalisés avec peu de préparations formelles et techniques, au profit d'un travail à la chaîne :

[1] Il existe une certaine hiérarchie qui introduit une échelle de valeurs à l'intérieur de la grille de sélection. D'où cette démarcation entre l'appartenance à la série « A », « B » ou « Z ». Si la seconde est connotée de moindre qualité et désigne des films à petit budget, la dernière sous-entend une œuvre bon marché, de mauvaise qualité et contenant des erreurs techniques plus ou moins flagrantes. Selon Guy Hennebelle, le terme serait apparu suite au film de Costa-Gavras, dont le titre *Z*, reprend le slogan inscrit sur les murs d'Athènes après la mort du député Lambrakis, un Z qui signifie « il vit » (*zei* en grec). *Quinze ans de cinéma mondial*, *op. cit.,* p. 356

> « Tous travaillent selon les règles les plus contraignantes du Taylorisme industriel, les scénaristes travaillent à la chaîne et doivent fournir 10 scénarii par mois, les décors et les costumes servent à différents films, les cascadeurs travaillent tous les jours… [1]»

Des conditions de travail draconiennes et précipitées, avec par exemple des scénarios inachevés, saturés d'invraisemblances, des intrigues très sommaires et schématiques, principalement axées sur les combats, et dans lesquelles les pauses romantiques deviennent de brefs interludes…. Ce type de productivité a bien évidemment ses incidences au niveau de la réception critique. Rapidité et qualité vont en effet rarement de paire, de même que la facilité et les clichés sont logiquement bannis d'une considération qualitative. Ce sont d'ailleurs des défauts régulièrement incriminés par les critiques à propos des films d'arts martiaux. Ils dénoncent fréquemment les poncifs et les incohérences du genre : l'abus de zoom et de ralentis, les transitions grossières pour introduire un flash back, l'insistance sur les accessoires, les trucages trop visibles, les décors sommaires et souvent récurrents de film en film, l'exagération des expressions et la simplicité extrême des signes, la musique pléonastique, le montage musclé pour accentuer la vélocité des combats,… Autant de techniques qui constituent un ensemble d'éléments où la recherche artistique est réduite à un nombre de procédés plutôt limité. Des conditions de productions auxquelles il faut encore ajouter celles qui sont liées à l'exploitation. Comme nous l'avons déjà mentionné, en France, les films d'arts martiaux subissent régulièrement un travail de remontage hâtif, sauvage, réalisé de manière arbitraire. Les films se retrouvent ainsi souvent victimes d'un véritable chaos en ce qui concerne leur réception. Sans aucune directive, ils échouent dans des cinémas de quartier où ils sont « consommés » comme des produits jetables.

Quand industrie rime avec répétition et dérision

Dans une seconde approche, ces formes de productivité et d'exploitation conduisent à penser que tous les films sortis de cette chaîne cinématographique sont identiques. Ils sont systématiquement caractérisés par quelques éléments spécifiques. Ainsi, les films d'arts martiaux illustrent parfaitement « *ces longs métrages commerciaux qui, par un principe de répétition et de variation, racontent des histoires familières avec des personnages familiers dans des situations familières*. [2]» Ces films qui ne peuvent s'apparenter aux films d'auteurs, sont alors perçus et présentés comme des productions sérialisées et stéréotypées, et surtout peu créatifs. C'est pourquoi ces derniers se résument, pour beaucoup de critiques, à des

[1] Daniel Sauvaget, « Made in Hong Kong », *Revue du cinéma*, n°281, février 1980, p. 61
[2] Barry Keith Grant, *Film Genre reader II*, traduction de Raphaëlle Moine, *Les genres du cinéma*, *op. cit.,* p. 88

vertèbres et des membres craquant avec fracas, des jambes cassées d'un seul coup de poing, des vomissements de sang, des « doigts d'acier » enfoncés dans l'anatomie du méchant, des cris des combattants et des rugissements ou « éructations » des bandits touchés…[1] C'est donc un véritable champ lexical de la « niaiserie » qui est déployé. Les critiques parlent surtout de « naïveté débridée », de « combats indigents avec une gesticulation d'un ridicule achevé», de « dialogues réduits à des cris de hyène », de « scénario bâclé, poussif et confus », de « gags débiles », de « trucages visibles à mille kilomètres », de « mise en scène aussi plate que l'eau de la Contrex », d'« ennui », de « pantalonnades », etc. Les critiques n'hésitent pas à déconsidérer durement ce genre de production en pratiquant une dérision manifeste à l'encontre de ces films, qui ira jusqu'à l'utilisation d'une métaphore alimentaire : le « karaté-soja » ou le « western-cho-suey ». Denis Offray après avoir réussi à s'engouffrer au Hollywood Boulevard, ne voit en Bruce Lee qu'un concentré de niaiseries sympathiques, et ne retient que : « *Crac ! Les vertèbres, c'est délicieux et rien d'autre* [2]». Finalement ces films ne sont que des spectacles sur la violence, une glorification du combat par le combat qui sert d'exutoire plaisant autant aux garçons, aux fins connaisseurs ou amateurs, qu'aux « minettes » qui « rugissent » dans la salle. Car la violence n'est pas seulement présente, elle est aussi irréelle dans la manière de la représenter. Privilégiant le spectaculaire à l'authenticité, elle entraîne le film à la limite du grotesque :

> « C'est ridicule, nullement terrifiant et assez laid. Des champions de judo ont endossé la tunique de fourrure et les masques affreux des monstres. Ils s'empoignent au milieu de décor- jouets qui témoignent d'un manque d'imagination sans pareil.[3] »

Cette surenchère dans la mise en scène du meurtre paraît bien trop loin d'un cinéma « pur » (esthétiquement pensé), loin des préoccupations d'un auteur. La qualité d'un film ne se mesurant pas, aux yeux des critiques, à la quantité de sang répandue, de membres cassés et de cris poussés ! Ainsi l'un des obstacles à une légitimation de ces films, vient du fait qu'ils sont tous considérés comme équivalents. Ils sont alors catalogués dans le même registre, quelle que soit la performance des acteurs (au niveau du jeu et des combats) et des réalisateurs. Qu'importe que certains de ces films soient de meilleure qualité, avec une mise en scène soignée, un scénario intelligent, une bonne intrigue,… ils appartiennent tous au même genre. Ainsi, puisque rien ne semble les différencier les uns des autres, les critiques ne perçoivent ces films qu'à travers le genre auquel ils appartiennent. Et même si le doute s'installe et que

[1] Daniel Sauvaget, « Made in Hong Kong », *Revue du cinéma*, n°281, février 1974, p. 53
[2] « Bruce Lee », *Cinématographe*, n°12, mars 1975, p. 13
[3] S. L., « Comment dit-on King Kong en japonais ? », *L'Humanité*, 3 janvier 1967

l'on en vient à penser le contraire, Yves Alion conseille de ne surtout pas se laisser abuser par des apparences trompeuses :

> « Le problème avec les films de kung-fu, c'est qu'il faut faire attention de ne pas se laisser prendre au piège : alors qu'en apparence chaque film nouveau ressemble à un film déjà sorti comme deux gouttes d'eau, en réalité, chaque film nouveau est ostensiblement calqué sur un film ancien. [1]»

Qu'importe alors l'époque dans laquelle s'inscrivent ces films, ils se répètent et se copient les uns les autres à l'infini. C'est pourquoi, les critiques pensent que « *tant que les cinéastes de Hong Kong ne parviendront pas à trouver davantage d'idées neuves tant sur le plan du scénario que sur le plan de la mise en scène, les films de Kung-fu n'intéresseront guère que les aficionados*[2]. » Et c'est certainement parce que les critiques ne font pas (ou ne veulent pas faire) partie de cette communauté interprétative, qu'ils dévalorisent systématiquement ces films. Il leur paraît en effet inconcevable de descendre dans l'arène car, comme le remarque Daniel Sauvaget, « *à quoi bon dépenser du temps et de l'argent pour tenter inutilement d'élargir cette audience ?* [3]»

Quand spectacle rime avec populaire

Dans une troisième approche, nous pouvons préciser que, si les critiques ne sont guère intervenus, c'est bien parce que les films d'arts martiaux semblent plus spécialement s'adresser à un certain type de spectateur. Ce sont en effet souvent les mêmes aficionados qui vont voir ces films. Ils se déclinent selon leur sexe (majoritairement masculin), leurs origines (souvent des immigrés, des chinois et des noirs[4]), leur situation professionnelle (des ouvriers, petits employés, étudiants…), leur niveau social (revenus modestes, voire très pauvre), leur pratiques sportives. Même si ce public n'est pas immuable, pouvant s'élargir et se diversifier, il reste en majorité « populaire », issu des « bas quartiers », composé d'amateurs d'adrénaline et d'affrontements spectaculaires sanguinolents. Certains critiques vont encore plus loin en décrivant ces spectateurs comme « irrécupérables» (Jean Cau), « dégénérés », des « immigrés » et des « malades » (Michel Droit), venus voir un cinéma des « fonds de poubelles » (François Chalais)[5] . Et si ces spectateurs se délectent facilement de ce genre de

[1] A propos du film *Kung-fu boxer*. Yves Alion, « Kung-fu boxer », *La revue du cinéma*, n°351, Juin 1980, p. 55
[2] Propos formulés suite à un compte rendu sur la saison du Kung-fu en France. *La Saison Cinématographique* 1980, p.10
[3] Daniel Sauvaget, « Latitude zéro », *Revue du cinéma*, n°260, avril 1972, p. 116
[4] Surtout pour le film *Le jeu de la mort*, quand Kareem Abdul-Jabbar, ancien joueur de la NBA, affronte Bruce Lee.
[5] Propos repris par Jean-Marie Sabatier, « Le titre : une arme pour l'exploitation », *Revue du cinéma*, n°302, janvier 1976, p. 73

film, c'est bien parce qu'il correspond, à un spectacle total, épuré de toute approche classique de la narration. Entièrement voués au culte de la séquence et de la jouissance du moment, ces films séduisent parce qu'ils sont « excitants ». Comme le déclare lui-même le producteur Run Run Shaw :

> « Je pense que les Européens vont aimer nos films, parce nos films sont différents, ils sont excitants. Par exemple avant il n'y avait pas beaucoup d'Européens qui aimaient la nourriture chinoise, maintenant ils vont tous au restaurant chinois. Nous allons au début leur présenter des films peu sanglants, ensuite nous rajouterons chaque fois un peu plus de sang. [1]»

Comprendre par « excitant », des films d'actions, où le spectateur se réjouit de pouvoir se mettre dans la peau d'un héros doté d'un formidable savoir faire dans l'art de se battre. Un fantasme d'invincibilité qui se traduit dorénavant par la maîtrise d'un art martial. Les héros ne sont plus ces grands séducteurs aux yeux bleus qui dissimulent leur regard sous la visière de leur chapeau, ces cow-boys solitaires qui dégainent leur colt aussi vite que leur ombre, avant de repartir pour de nouvelles aventures sur fond de soleil couchant. Les héros sont désormais des petits hommes « jaunes » musclés, disciples du Kung-fu ou du karaté, au passé difficile et douloureux. Combattant pour une juste cause, ils viennent venger un frère, un père, ou encore lutter contre une injustice. Virevoltant comme personne d'autres, ils finissent par tuer leurs adversaires par leur seule maîtrise physique et mentale. L'excitation dont parle Run Run Shaw est donc certainement plus stimulée dans ce genre d'affrontement à mains nues (ou avec des armes « exotiques » comme un nunchaku), entre un personnage (parfois aveugle ou manchot), qui doit affronter toute une armée, une école, ou encore un clan adverse. Excitation encore au niveau de la mise en scène des combats, souvent comparés à des ballets. La maîtrise et la technique du coup de pied retourné remplacent alors le traditionnel coup de poing dans le ventre, la bouteille cassée sur le crâne de son adversaire et les duels au soleil.

Ainsi, ce genre cinématographique fonctionne beaucoup sur le mouvement et l'action. Les spectateurs ne sont donc pas dérangés par les dialogues et la psychologie des personnages, d'où une plus grande identification :

> « Proches des romans d'aventures chinois, sans doute, ces films exploitent des lignes de force si générales que toute distance entre spectateur oriental et spectateur occidental semble supprimée. Hormis quelques allusions et références (à l'histoire du théâtre), tout paraît immédiatement compréhensible. [2]»

---

[1] Documentaire de 12 minutes 49 intitulé « Hong Kong : le show de Mister Shaw ». Emission *Une première,* diffusée sur la première chaîne de l'ORTF le 8 février 1972. Propos repris dans l'article de Daniel Sauvaget, « Made in Hong Kong », *Revue du cinéma*, n°281, février 1974, p. 47

[2] Alain Garsault, « Du sang chez les Taoïstes », *Positif*, n°133, décembre 1971, p. 115

Loin d'un langage de second degré, la trame scénaristique de ces films reste facilement compréhensible. C'est pourquoi, même si les spectateurs ne saisissent pas toutes les subtilités culturelles de ces films, ils sont séduits par ce spectacle simple et naïf, parfois à la limite de la vraisemblance. Dans le film, *Le justicier de Hong Kong,* on se demande en effet *« par quel miracle chinois, le héros peut combattre en altitude, dans le brouillard, par une température inférieure à zéro, alors que la neige recouvre tout, vêtu d'un simple pantalon de soie, chaussé d'espadrilles et torse nu ! [1]»* Cette facilité d'immersion favorise alors le plaisir du spectacle, et permet un accès plus aisé pour le spectateur. Et c'est justement cette facilité de lecture qui permet à ce genre cinématographique de reposer sur des structures universelles au même titre que le western.

Un genre qui a ses propres origines et ses propres codes

Dans une quatrième approche, il faut tenir compte du fait que ce genre n'appartient à aucune classification occidentale. Issus d'une autre taxinomie, ces films ont leur propre identité générique à Hongkong. De ce fait ils possèdent des subtilités qui n'ont pas réellement de référence en Occident. En cela, chaque genre dépend à la fois d'une cinématographie nationale et d'une culture artistique et historique plus globale. Ainsi chacun d'entre eux connaît un rapport différent au cinéma et ne peut, de ce fait, avoir le même sens et la même fonction. Alors que Raphaëlle Moine identifie et classe chaque genre en fonction de cinq catégories de discours, elle reconnaît qu'il peut exister différentes sortes de cadrages, notamment pour des genres trop spécifiques qui proviennent d'un système artistique et culturel plus global :

> « Les genres cinématographiques portent avec eux et en eux la marque d'autres genres, littéraires ou spectaculaires, dont ils partagent parfois le degré d'indétermination ou de précision. De plus l'évolution de ce degré doit aussi beaucoup à la culture du spectateur. [2]»

C'est pourquoi il ne peut exister de typologie universelle. Les genres n'étant ni partout, ni pour tout le monde, ni à toutes les époques les mêmes*,* leur classification n'est pas une science exacte, immuable, et encore moins internationale. Ce décalage entraîne alors un reclassement des films en tenant compte de leur réception. C'est ainsi que les critiques répartissent les films hongkongais selon une classification occidentale. Ils effectuent un travail de traduction et d'adaptation qui éloigne délibérément certains genres, que Raphaëlle Moine désigne comme « exotiques » :

---

[1] *Index de la cinématographie 1973*, p. 440

[2] Raphaëlle Moine, *Les genres du cinéma*, *op. cit.,* p. 24-25

> « Les cartes des genres ignorent les dimensions géographiques et culturelles […] Cela explique en particulier le caractère ethno-centré de bien des typologies européennes usuelles qui écartent de leurs listes des genres spécifiques de cinématographies « exotiques », comme ceux par exemple du cinéma japonais, un monde pourtant fortement structuré en types et en genres.[1] »

Pour prouver ce caractère ethno-centré, nous nous sommes intéressés à la classification générique des films hongkongais en France. En peu de temps, ces productions ont changé plusieurs appellations. Comme nous l'avons déjà précisé, elles sont tout d'abord connues sous le nom de « cinéma-karaté ». De manière plus épisodique, ce cinéma peut être rangé dans la catégorie « karaté-soja », « western-cho-suey », ou encore « Western-bambou ». Dans ce cas, l'assimilation tient au fait que les films hongkongais remplacent un genre dorénavant en bout de piste : le western-spaghetti[2]. Dans les salles de quartier, les têtes d'affiche ne s'appellent plus Sergio Leone, Klaus Kinski, Franco Nero, Sergio Corbucci, mais Bruce Lee, Chang Cheh, Lo Wei,… un changement de locataire qui facilite la comparaison du ciné-karaté au western spaghetti. Yves Alion, avec le film *L'Héritier du Kung-fu*, va jusqu'à faire une comparaison précise entre les deux genres:

> « Le tranchant de la main serait alors remplacé par le revolver, et les combats de karaté par les fusillades entre le beau cowboy et les pilleurs de banque. Le parallèle se poursuit lorsque l'on sait que la police locale, corrompue, s'est rangée du côté de l'argent et du pouvoir. Que la justice soit mal en point et que le héros se transforme en justicier implacable… [3]»

Par la suite, avec l'arrivée de Bruce Lee, les critiques se réfèrent au lexique angliciste et les désignent comme appartenant au genre « Kung-fu ». Ce terme serait surtout repris parce qu'il sonne bien d'un point de vue phonétique et mnémotechnique à l'oreille des Occidentaux[4]. En comparaison, la classification du cinéma hongkongais ne tient pas compte des mêmes critères de classification. Il est en effet plus juste de parler de « Wu Xia Pian » ou de « film de sabre chinois », que de « Kung-fu » ou de « karaté ». Le terme « Kung-fu » (en cantonais) ou « Gong-fu » (en mandarin), désignant alors une maîtrise d'un art et le perfectionnement d'un métier, d'une technique.

Si le manque d'appartenance à un genre, ne peut concrètement jouer sur la qualité d'un film, cela peut toutefois venir altérer leur réception. En effet, selon Michel Larouche, les genres

---

[1] Raphaëlle Moine, *Les genres du cinéma, op. cit.,* p. 29-30

[2] Pour ouvrir une parenthèse, rappelons que le western ira jusqu'à ajouter des ingrédients d'arts martiaux pour essayer de relancer le genre, devenant ainsi des « westerns soja ». Citons les films, *Mon nom est Shanghai Joe* (1972) de Mario Caiano, ou *La Brute, le Colt et le Karate* (1974) d'Antonio Margheriti.

[3] « L'héritier du Kung-fu », *Revue du cinéma*, n°348, mars 1980, p. 63

[4] Pour l'anecdote (qui reste à vérifier), cette déformation serait apparue lorsque Bruce Lee a parlé de son kung-fu dans ses interviews en Occident.

cinématographiques traduisent toute la complexité de l'expérience sociale propre à chaque nation[1]. Emmanuel Ethis ajoute que le genre qualifie et décrit une œuvre. Il travaille comme un « résumé », intervenant dans la réception sur le plan de l'homogénéité, en consolidant et en faisant « vibrer » toutes les fonctions esthétiques, sémiotiques, historiques, sociales et culturelles du film. C'est pourquoi, le genre est *« vu comme une forme d'expression culturelle collective où sont mis en scène des valeurs communes, des oppositions culturelles élémentaires et structurelles d'une communauté ainsi que des conflits actualisés.* [2]*»* Si ce manque de référence n'altère pas la dimension spectaculaire des films, universellement compréhensible, nous pouvons par contre supposer que si un film n'appartient pas à un genre déterminé, défini culturellement par le pays qui diffuse le film, celui-ci demeure dans un *no man's land* générique, où le critique a plus de mal à apprécier pleinement toute la complexité liée aux valeurs et aux fonctions du genre.

De plus ce travail de traduction finit par conduire à une généralisation, une vulgarisation de chaque genre. En d'autres termes, les films sont plus facilement réduits à leur appartenance générique, qui est elle-même déjà réduite à un terme générique qui correspond à un art culturel du combat. Les critiques répartissent chaque film selon le genre auquel il appartient, sans chercher réellement à opérer un déclassement, ni à voir un film avant de définir son appartenance générique. Dans le cas du cinéma hongkongais, ce phénomène est très marqué. Il suffit de feuilleter l'index bimensuel catholique du cinéma pour constater que les films de Kung-fu sont hors du classement alphabétique, dans une rubrique spéciale à la fin de l'index, après les films pornographiques. En 1973, ces films étant en effet trop nombreux, une rubrique spéciale « Chine, Hong Kong » est créée. Ainsi, pour reprendre la formule que nous avons déjà établie, il semblerait que pour le « cinéma d'arts martiaux », le fait « arts martiaux » passe avant celui de « cinéma ». Par conséquent les films sont plus souvent évalués en fonction de la considération portée aux arts martiaux, estimés alors comme une simple activité sportive reposant sur une certaine habilité physique. Ce constat met à nouveau en évidence le problème de la différence culturelle. Cette fois c'est la pratique et la connaissance d'un art populaire asiatique qui fait défaut à la réception cinématographique. Les arts martiaux étant alors largement considérés en France comme des sports de combat, et non comme une pratique artistique développée depuis des millénaires, qui a ses codes, sa

[1] Michel Larouche, « La loi du genre », *CinémAction,* n°68 : panorama des genres au cinéma, Corlet/Télérama, 1993, p. 208

[2] Emmanuel Ethis, *Les spectateurs du temps : Pour une sociologie de la réception du cinéma*, L'Harmattan, Paris, 2006, p. 158

philosophie, sa morale,… les critiques ont facilement fait l'amalgame, et ont surtout vu dans ces productions qu'un prétexte pour filmer des combats.

En conclusion, en réunissant toutes les pièces du puzzle, prises indépendamment ou conjointement (que ce soit les conditions de production et d'exploitation, le caractère itératif d'éléments descriptifs et culturels explorés jusqu'à l'usure, l'appartenance à un spectacle total basique et simpliste, l'emprunt occidental résolument manifeste pour les besoins de l'exportation, le cloisonnement des films à une appartenance générique considérée comme un genre populaire, l'institutionnalisation par et pour un public d'experts immigrés…), les critiques trouvent autant d'excuses pour justifier leur ressenti vis-à-vis des films d'arts martiaux. Toutefois, s'il n'est pas entièrement faux de considérer ces films comme des produits commerciaux, remplissant en partie cet objectif dans leur pays d'origine… ce qui est plus discutable c'est le fait de déconsidérer unanimement ces films pour la simple raison qu'ils appartiennent à un même genre cinématographique. Il arrive en effet que certains films tirent leur épingle du jeu et fassent la différence, conduisant alors un petit groupe de critiques à reconsidérer le genre cinématographique auquel ils appartiennent.

3.2.2. Genre « majeur » : spectacle culturel

Parler de films d'arts martiaux, et éventuellement encourager leur distribution, nécessite tout d'abord une nouvelle considération de la part des critiques. Il faut avant tout concéder à ces films une certaine qualité, ou du moins un intérêt cinématographique, afin d'envisager une démarche intellectuelle susceptible d'amorcer une réflexion à partir des spécificités culturelles inhérentes à ce genre.

Tout d'abord, dans une première approche, la qualité des productions hongkongaises peut parfois se traduire par la révélation d'une maîtrise artisanale inédite et ingénieuse. A ce titre, la revue Télérama concède à certains films d'arts martiaux une mise en scène des combats audacieuse et originale :

> « Là en effet, le scénario est très faible, la psychologie des personnages peu approfondie et les développements de l'histoire peu élaborés. Toute la place est laissée aux combats qui, il est vrai, surclassent de loin ceux de nos westerns européens. Toutes les luttes sont ici à l'honneur, toutes les culbutes, les bondissements sur les toits et d'arbres en arbres. Ces combats-là semblent organisés, comme au théâtre, avec une précision et un sens du spectacle aigus. Mais cela ne manque pas d'audace épique.[1] »

[1] *Télérama*, n°1134, 10 octobre 1971, p. 60

Ainsi, ces films ne sont jamais totalement inintéressants, si certains ne manquent pas d'intelligence scénaristique, la mise en scène des combats apporte une variation filmique inédite et précise, qui concède aux films une certaine valeur « spectaculaire ». Et c'est bien pour ce « spectacle » qu'il faut accepter et apprécier ce genre, au nom du simple plaisir de voir et de vibrer. Comme ce fut le cas pour le western-spaghetti, on peut apprécier ces « hongkongueries martiales », car elles peuvent devenir de véritables formes d'exutoire. C'est pour cette raison que certains critiques conseillent aux lecteurs de se laisser convaincre par cette « naïveté filmique », et de prendre plaisir sans chercher à intellectualiser les films.
Néanmoins, c'est uniquement à titre de curiosité que ce conseil est prodigué. Si le plaisir est présent, il ne dure que le temps de la découverte. Comme nous l'avons vu, il suffit souvent d'une projection pour que ces produits finissent par lasser. Passé le temps de la surprise, l'originalité n'opère plus, et laisse place à la fadeur et au risible. Il est alors difficile pour les critiques de garder et d'optimiser une satisfaction constante. Par conséquent, il est recommandé de consommer ces films « spectacles » avec modération. A propos de *Du sang chez les Taoïstes*, si Guy Gauthier n'encourage pas les spectateurs à se précipiter pour aller voir ce film, il incite ceux qui ne sont pas encore « gavés » par ce genre de spectacle, à venir le découvrir :

> « […] pour nous qui n'en sommes pas saturés, ce genre de film se voit avec un plaisir que le cinéma européen ne nous apporte pas toujours. Bagarres fabuleuses, acrobaties renforcées par le trucage, flots d'hémoglobine, fillette et bon vieillard se jouant des affreux, tout nous amène au fond aux contes de fées qui n'ont d'ailleurs pas toujours la même innocence. [1]»

Parler ainsi de saturation, nous fait revenir dans les années 50, quand Georges Sadoul parlait de « gavage » à propos de la suprématie des Jidai-Geki présentés en France. Ainsi, si des lettres de noblesses sont acquises pour les films d'arts martiaux, elles sont souvent fragiles et bien vite perdues, surtout lorsque ces derniers deviennent trop présents sur le marché.

Dans une seconde approche, la valeur et l'intérêt de ces œuvres se manifestent à travers le rôle et la signification des aspects culturels qui émanent des éléments filmiques. C'est en effet avec une certaine avidité, mêlée de curiosité et de rêve orientaliste, que certains critiques découvrent ces films de genre. L'inconnu que suggère Hongkong, et l'exotisme que ce continent symbolise, peuvent ainsi venir estomper les défauts de ces productions. Si ces dernières tournent parfois au folklore caricatural, elles peuvent dans bien des cas engendrer un

[1] « Du sang chez les Taoïstes », *Revue du cinéma*, n°254, novembre 1971, p. 138

intérêt réflexif, au sens où elles possèdent un rôle culturel. Il ne faut donc pas seulement juger les films selon leur scénario « artificiel » et leur mise en scène destinée à jeter de la poudre aux yeux, mais également en fonction des principes historiques et culturels qui leur incombent. C'est pourquoi les critiques ne doivent pas se contenter d'une approche calquée sur leurs habitus et leur grille de lecture traditionnelle, mais ils doivent au contraire s'intéresser aux discours que ces films sont susceptibles de proposer. Pour cela, il faut rechercher les fondements et les fonctions de ce cinéma, mais aussi la signification et la place des arts martiaux en Orient.

Ces combats spectaculaires possèdent en effet un sens théâtral codifié, largement inconnu et sous-estimé en France. Alors qu'en France le karaté est uniquement considéré comme une activité sportive et physique, il représente en Asie une véritable discipline « sacrée » qui nécessite des qualités aussi bien physiques que morales. Les combats sont loin d'être une forme de sadisme gratuit motivé pour, et par, une certaine complaisance. Ils possèdent une certaine fonction, et répondent à un fonctionnement rigide et immuable très codifié. Comme l'explique Daniel Sauvaget, il existe un véritable langage corporel pour chaque personnage, du héros aux traîtres en passant par les personnages secondaires et intermédiaires. Ainsi sans cette connaissance « martiale », les films tendent à tous se ressembler. De ce fait, ils ne peuvent que créer une lassitude et un désintérêt pour des spectateurs non initiés à cet art. C'est donc, comme le préconise Yves Alion, à travers une meilleure connaissance des arts martiaux qu'il devient possible à un spectateur de prendre du plaisir à la vision d'un film hongkongais[1]. Cet apprentissage sera reconnu comme indispensable quelques années plus tard, quand Olivier Assayas et Charles Tesson, écriront un numéro hors série « made in china » en avril 1999 :

> « Très vite, on s'est dit que la porte d'entrée du cinéma de Hong-Kong résidait moins dans une approche purement cinéphile que dans la compréhension réelle du phénomène kung-fu en tant que culture populaire du Guandong. […] Il était nécessaire de comprendre le sens des arts martiaux, y compris narrativement […] Par ce biais-là, on pouvait entrer dans ce que les films racontaient, saisir ce que les cinéastes avaient à l'esprit en les faisant.[2] »

Enfin, dans une troisième approche, il devient primordial pour Maïga Seydou de reconsidérer ces productions hongkongaises en fonction de leur portée sociologique[3]. Elle souhaite alors prouver que ce genre n'est pas un simple phénomène de mode ou une triviale stratégie des producteurs hongkongais, mais bien une manifestation sociologique d'importance mondiale,

[1] « Le Dernier combat de Yang Chia », *Revue du cinéma*, n°349, avril 1980, p. 61
[2] « De Hong-Kong à la Chine », *Cahiers du cinéma*, Hors Série Made in China, avril 1999, p. 6
[3] « Cinéma et karaté », *Cinéma Cinéma*, n°197, avril 1975, p. 36-57

dans laquelle l'esprit des films de karaté participe à une déification de la force. C'est pourquoi, il est important de considérer que la culture et le jugement critique ne sont pas réservés à une élite intellectuelle, mais également à une opinion populaire[1]. La culture est descendue dans la rue, et avec elle ses passions, ses goûts, ses désirs cinématographiques. Comme nous avons eu l'occasion de le démontrer dans notre étude contextuelle, l'exploitation des films hongkongais correspond à une demande et un intérêt croissant des spectateurs. Ces films « spectacles » sont donc venus, selon Daniel Sauvaget, « *à point nommé pour répondre aux besoins spontanés d'un public qui ne dispose plus guère de ces spectacles établis sur un ordre idéal.* [2]» C'est en cela qu'il faut revaloriser les films hongkongais, notamment en les conviant dans les revues de cinéma professionnelles.

Jusqu'à présent seuls les magazines consacrés au Karaté ou certains fanzines de cinéma ont « l'audace » de parler de ces films. Comme s'en souvient Jean-Claude Romer, à cette époque, parler des films de genre, relève du défi:

> « Rappelons qu'en ce début des années 60, oser aborder sérieusement un genre cinématographique alors aussi méprisé, s'attacher à révéler des œuvres pourchassées et mutilées par des censures inexorables, prôner des spectacles dont pratiquement aucune autre revue ne mentionnait même l'existence sinon pour les condamner ou ironiser. Bref s'enthousiasmer pour des films qui n'intéressaient apparemment personne sauf le public, cela relevait véritablement de la gageure. Précisons également qu'être "cinéphile" à Paris à cette époque, c'était être Hitchcocko-hawksien. C'est à dire se passionner pour le gros Alfred ou le grand Howard. Ou encore MacMahonien du nom d'un cinéma proche de l'Etoile avenue MacMahon, lequel célébrait son carré d'as : Losey, Lang, Walsh et Preminger. Et bien, nous, nous fûmes Midi-Minuiste.[3]»

Ainsi, malgré une diffusion clandestine et une périodicité aléatoire et parfois très brève, seuls les fanzines permettent aux spectateurs de se renseigner sur les productions hongkongaises. *Mad Movies* est alors le premier à consacrer des études « sérieuses » sur le cinéma hongkongais. Jean-Pierre Putters est, à notre connaissance, le premier à offrir un numéro complet (le 6) sur ce cinéma. Intitulé « Le film de Hong Kong » avec Bruce Lee en couverture, ce numéro intervient en octobre 1973, c'est-à-dire trois mois après la mort du petit dragon, deux mois avant la sortie de son dernier film (*La fureur du dragon*) sur les écrans français, et plus de 10 ans avant le numéro spécial des *Cahiers du cinéma*. Jean-Pierre Putters offre ainsi aux aficionados la possibilité d'en apprendre un peu plus sur leur idole et de se familiariser avec les films de « sabres », encore appelés « Western-bambou » ou « karaté-

[1] « Tribune libre », *Cinéma,* n°197, avril 1975
[2] Daniel Sauvaget, « Made in Hong Kong », *Revue du cinéma*, n°281, février 1974, p.60
3 Dossier réalisé par Emmanuel Denis, pour le site DeVil Dead
http://www.devildead.com/indexdossier.php3?langage=1&dossier=21&page=3

soja ». C'est donc un véritable document de 21 pages, dans lequel le lecteur en apprend un peu plus sur les films et les acteurs (David Chiang et Ti Lung) hongkongais, le tout accompagné de quelques commentaires et jeux de mots risibles :

> *« Il ne faut donc pas consommer le petit Chinois n'importe comment »*
> *« Fantastique combat organisé contre le Mé-Chang du coin. »*
> *« Un des premiers films de sabre vu en France, hélas celui-ci ne passe plus depuis la marée jaune que nous connaissons actuellement. »*
> *« La distribution française a attrapé la jaunisse. Est-ce à dire qu'elle est malade ? Est-ce un bien ou un mal ? Seul l'avenir nous le dira.* [1]»

Ainsi, entre les experts « professionnels », rarement enclins et disposés à parler de ces films de genre, et les experts « ordinaires », de plus en plus nombreux à solliciter et à valoriser ces films, ce sont bien ces derniers qui vont permettre aux films d'arts martiaux d'exister. En d'autres termes, ce sont ces passionnés de la première heure qui viennent de manière régulière, voire boulimique, découvrir ces productions « populaires », et ensuite relayer l'information en créant leurs propres fanzines,… qui font que le genre devient une catégorie établie, un « savoir » collectif. En effet, un simple étiquetage typologique ne suffit pas pour que celui-ci puisse exister socialement. Un genre doit exprimer les désirs, les aspirations, la croyance d'une même communauté, qui en retour s'accorde pour reconnaître sa sémantique et sa syntaxe. C'est ce que Jean-Pierre Esquenazi explique en déclarant qu'il doit s'installer un phénomène de résonance entre le monde propre au genre et le monde propre à une communauté d'interprétation [2]. Et c'est également en ce sens que Raphaëlle Moine déclare que la généricité propre au film de genre provient autant d'une « institutionnalisation » de la production que d'une « institutionnalisation » de la réception, qui fait passer la lecture générique avant la lecture textuelle. [3] Par conséquent, dans le cas du cinéma d'arts martiaux, c'est bien le spectateur-aficionados qui va créer le genre en l'institutionnalisant.

En conclusion, la majorité des critiques ne voit dans les productions hongkongaises qu'un genre « mineur ». Un cabinet de curiosités populaires destiné à une communauté interprétative composée d'aficionados. Seule une minorité considère ce genre comme « majeur ». Leur plaidoirie tient alors à soutenir ces formes de spectacle générique au nom d'un savoir faire culturel, d'un plaisir spectaculaire, et pour leur intérêt sociologique. Ainsi,

[1] « Le film de Hong Kong », *Mad Movies*, n°6, octobre 1973
[2] Jean-Pierre Esquenazi, *Hitchcock et l'aventure de Vertigo. L'invention à Hollywood*, Paris, CNRS, 2001, p. 43
[3] Raphaëlle Moine, *Les genres du cinéma*, *op. cit.,* p. 91

pour apprécier ce genre cinématographique, il faut impérativement modifier et renouveler le regard. Ne pas se contenter d'une approche classique et aller au-delà des préjugés. S'intéresser à la maîtrise artisanale, spectaculaire, sociologique et culturelle de ces films, car ils représentent une découverte édifiante d'un cinéma populaire étranger. Ils permettent de dévoiler l'étendue des variations possibles sur les thèmes classiques d'un genre cinématographique. Toutefois, si par le biais de cette approche certains critiques reconnaissent une certaine qualité à ces films, en aucun cas ils ne parlent de films d'auteurs. Ainsi, ce retournement de situation n'est parfois qu'un moyen pour certains de s'opposer à la critique officielle et d'adhérer à la ferveur populaire :

> « Nous avons vu fleurir, parfois, des inconditionnalités critiques envers telle ou telle production, dictées à la fois par la faveur populaire dont elle bénéficiait et le mépris plus ou moins déguisé de la critique dite officielle, dont elle était en même temps l'objet. [1]»

La seule reconnaissance « officielle » est celle du film de King Hu, *Touch of Zen,* qui reçoit le prix de la commission supérieure technique à Cannes en 1975. Hubert Niogret voit alors en King Hu le metteur en scène chinois le plus prometteur de sa génération, se démarquant nettement de la production cinématographique chinoise standardisée, par le soin et la qualité qu'il consacre à son travail : « *Il n'est pas question de film d'action pour l'action, qui se complairait dans la violence, mais d'un film qui réfléchit sur son sens et ses moyens, et qui tire sa force et son accomplissement de cette réflexion* [2]». Rappelons toutefois que le film ne sera exploité en salle que 11 ans plus tard.

[1] Gaston Haustrate, « Cinéma et karaté », *Cinéma*, n°197, avril 1975, p. 36
[2] « Introduction à King Hu », *Positif*, n°169, mai 1975, p. 27

Conclusion : Bilan des 17 années qui ont confirmé la présence du cinéma asiatique en France

Dans un premier temps, concernant l'exploitation, nous nous sommes surtout évertués à répondre à ces questions : Où ? Quand ? Comment ? Pourquoi ? Dans quelles conditions ? en cherchant à déceler les rôles imputés à chaque institution et leurs conséquences sur la découverte et la connaissance du cinéma asiatique. En premier lieu, nous avons vu que les trois grands festivals européens (Cannes, Venise et Berlin), possèdent toujours un rôle important dans la découverte du cinéma asiatique, mais que leur implication est moins primordiale que dans la première période. D'autres institutions participent désormais plus activement à sa reconnaissance. Ainsi, la cinémathèque française programme des rétrospectives du cinéma japonais et indien en s'efforçant à chaque fois de diversifier et d'approfondir un peu plus la filmographie d'un cinéaste, d'un cinéma national ou d'un genre filmique. Elle est également rejointe et secondée par d'autres manifestations parisiennes et provinciales, qui participent, à leur échelle, à enrichir et conforter une certaine mode pour les productions japonaises.

De même, l'exploitation en salle joue un rôle plus décisif que dans la première période. Fonctionnant sur un mode binaire, elle est indubitablement partagée entre les films d'auteurs destinés à un circuit arts et essais, et les films de genre affectés aux cinémas de quartiers. En d'autres termes, nous trouvons d'une part le marché d'une cinéphilie professionnelle, cultivée et institutionnelle et de l'autre le marché d'une cinéphilie « ordinaire » et populaire. Parallèlement, il existe un marché presque invisible spécialisé pour des communautés composées d'immigrés, et dont quelques salles programment des films bollywoodiens. En fonction de ces réseaux de salles, les conditions d'exploitation ne sont pas les mêmes. Les distributeurs et les exploitants mettent au point différentes manœuvres en fonction des salles

et du public visé. Que ce soit par le biais d'un remontage plus « occidentalisé » (en supprimant des scènes jugées « inexploitables » ou « superflues »), que par l'intermédiaire d'un travail douteux de traduction (en remaniant les titres, doublant et sous-titrant les films de manière désinvolte). Ce travail participe alors à la réception des films, en détournant complètement ou partiellement leur sens.

Dans un deuxième temps, à partir de ces observations, nous avons ajusté ces données en tenant compte de la réception critique des films, pour déterminer plus exactement la place du cinéma asiatique en France. En 1963, les critiques sont dorénavant pleinement conscients des lacunes liées à leur méconnaissance et à leur incompréhension des films asiatiques. C'est pourquoi ils veulent modifier et renouveler leurs approches, ainsi que reconsidérer ces œuvres à leurs justes valeurs, en essayant de dépasser le stade de l'émerveillement de la première période. Ainsi, pour mieux apprécier, lire et comprendre ces films, ils multiplient les dossiers, les opportunités d'entretiens, les voyages, les débats à la radio… Des démarches qui permettent d'ouvrir de nouvelles pistes, de diversifier l'audience, de pallier les lacunes de l'édition française et de laisser le temps à des futurs « spécialistes » de se former.
L'accumulation de ces renseignements n'empêchent pas les critiques de rester divisés, avec d'un côté ceux que nous avons appelé les nouveaux « accusateurs » et de l'autre les nouveaux « avocats ». Au cœur de cette divergence d'opinion, la différence culturelle, c'est-à-dire l'exotisme. Un sentiment qui persiste (et signe), en se réactualisant sous de nouvelles formes. Si l'objectif avoué des critiques est de « dé-exotiser » ces films, ne plus se contenter d'une francomanie asiatique, il reste que ce sentiment continue d'intervenir dans la valorisation d'une œuvre, que ce soit pour les films d'auteurs ou pour les films de genre. Victimes de leur manque de connaissances culturelles, les critiques ne peuvent prendre pleinement conscience de l'interprétation des œuvres, et se rattachent alors à ce qu'ils connaissent, ou croient connaître, de la culture et du cinéma asiatique. Ils rapprochent alors, parfois trop rapidement, la particularité d'une mise en scène, d'un jeu d'acteur… à des notions philosophiques, religieuses (zen), sportives (Kung-fu)… propres à l'Asie. Ainsi, si le sentiment exotique ne peut être considéré comme un instrument de mesure qui détermine la qualité d'une œuvre, il est indéniable que celui-ci contribue incontestablement à sa légitimation et sa valorisation.

3. *La mer.*
Les toussotements du bateau à vapeur s'éloignent comme dans un rêve.
C'est un après-midi de juillet sur la Mer Intérieure.

CONCLUSION

Dans l'introduction nous sommes partis d'une conviction, celle de Georges Sadoul - *Durant la seconde moitié du XXème siècle, les plus grandes révélations du cinéma mondial viendront d'Orient* – et d'une interrogation, celle de Charles Tesson - *Pourquoi le cinéma asiatique est-il devenu un des centres d'intérêt du cinéma mondial ?* - Nous nous sommes alors demandés dans quelle mesure ce cinéma avait pu être une « révélation », et comment il était devenu, au fil du temps, un véritable « centre d'intérêt » dans la seconde moitié du XXème siècle. La réponse se trouve en partie dans la désignation même de cet espace cinématographique. La transition entre « cinéma d'Orient » et « cinéma asiatique », est la preuve que l'histoire mondiale du cinéma a bien été réécrite, et avec elle la conception universelle du cinéma.

Depuis son invention et jusqu'à son industrialisation, en passant par l'instauration de son langage, le cinéma occidental (européen et américain) était alors considéré comme le « vrai » cinéma. Quant au cinéma produit en Orient, il était tout simplement ignoré et inconnu. « Extrême »-ment différent et lointain, il semblait inaccessible et « sous-développé ». Les films, qui n'étaient alors qu'une pâle copie du modèle occidental, étaient réalisés par des « indigènes » et pour des « barbares ». En France, sa réalité se limitait à quelques coproductions et à une représentation cinématographique conçue à partir des stéréotypes qui nourrissent le mythe de l'Orient. A partir des années 50, ce qui appartenait à cet espace lointain et conceptuel, a dorénavant une réalité qui se traduit par l'exploitation et la reconnaissance d'un certain nombre de films qui appartiennent désormais à un continent cinématographique : l'Asie.

Les prémices de ce changement se matérialisent avec la découverte du film *Rashomon*. Si l'œuvre d'Akira Kurosawa n'est pas le premier film japonais (ou d'Asie) a être présenté en Occident, ni le premier film récompensé à un festival européen, ni encore le premier film à

être plébiscité par des critiques français ; il est celui qui fait prendre conscience aux Occidentaux qu'il existe un cinéma en Asie, capable d'égaler, voire de devancer, leurs meilleures productions. Si cette révélation est rendue possible, c'est que *Rashomon* n'est pas un cas isolé. Il est suivi par d'autres films japonais qui rencontrent eux aussi le même accueil critique et la même reconnaissance festivalière, à une époque où la France baigne dans un contexte politique, humaniste, culturel et cinéphilique qui favorise des découvertes et des échanges interculturels. Dès lors, les frontières géographiques du 7ème art se redessinent. Les preuves de l'existence d'un cinéma en Asie sont de plus en plus évidentes et accessibles. Ce qui était vaguement « oriental », devient au fil du temps japonais, chinois, indien et hongkongais. Ces cinémas sont clairement identifiés à travers des films, des cinéastes, une esthétique de la mise en scène,… et font ainsi l'objet d'un processus d'institutionnalisation.

Ce parcours se traduit notamment par une exploitation spécifique et orientée. A travers une série d'interrogations : *Où, quand, comment, combien, pourquoi, pour qui*, nous avons pu montrer comment, à travers le dispositif traditionnel du marché, les films asiatiques sont diffusés en France. Le schéma ci-dessous en résume les principales étapes :

<table>
<tr><th></th><th colspan="2">Lieux et réseaux techniques de diffusion</th><th colspan="2">Types et amplitudes de réseaux humains</th><th>Catégories d'évaluation</th><th>Modes de diffusion</th><th>Transmission (Identification, évaluation et reconnaissance)</th></tr>
<tr><td rowspan="2">Années 50</td><td colspan="2">Festivals européens</td><td>Professionnels et critiques internationaux</td><td>International</td><td>Art</td><td>Avant-première
Evaluation institutionnelle (récompenses)</td><td>Presse spécialisée et ouvrages Internationaux</td></tr>
<tr><td colspan="2">Ciné-clubs</td><td>Militants culturels</td><td>National</td><td rowspan="2">Art et culture</td><td>Découvertes
Pédagogie artistique et culturelle</td><td rowspan="2">Presse spécialisée et Revues des ciné-clubs</td></tr>
<tr><td rowspan="6">Années 60-70</td><td colspan="2">Cinémathèque française</td><td>Amateurs cultivés</td><td rowspan="4">Paris et grandes villes</td><td>Rétrospective, hommage</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Salles de cinéma</td><td>Réseau Art et Essai</td><td>Amateurs cultivés</td><td>Art et culture</td><td rowspan="5">Exploitation commerciale</td><td rowspan="3">Education à l'image
Presse spécialisée
Fanzines
Bouches à oreilles</td></tr>
<tr><td>Cinémas de quartiers</td><td>Populaire Immigrés</td><td>Cinéma de genre
Cinéma populaire</td></tr>
<tr><td>Salles communautaires</td><td>Populaire Immigrés</td><td>Cinéma Populaire</td></tr>
<tr><td colspan="2">Radio</td><td>« ciné-club »</td><td>Amateurs cultivés</td><td rowspan="3">National</td><td>« grand public »</td><td rowspan="3">Education à l'image
Presse spécialisée (radio, cinéma, télévision)
Bouches à oreilles</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Télévision</td><td>« ciné-club »</td><td>Amateurs cultivés</td><td rowspan="2">« grand public », Famille</td></tr>
<tr><td>Chaînes familiales</td><td>Familles et familles populaires</td></tr>
<tr><td>Années 80</td><td colspan="2">Vidéo</td><td>Tous types</td><td>Tous types</td></tr>
</table>

Tableau 6 : Récapitulatif des principales étapes de l'exploitation des films asiatiques en France (1950-1980)

L'exploitation du cinéma asiatique connaît ainsi un élargissement progressif. Les lieux de diffusion sont de moins en moins spécialisés et donc de plus en plus accessibles. Le type de spectateur est moins « professionnel » et plus « populaire ». Les films passent d'un mode de diffusion institutionnel qui récompense les films d'Art, à une exploitation commerciale qui présente aussi bien des films d'Art que des films de genre populaire. Dans le même temps, cette amplitude du marché et cette diversité des spectateurs, ainsi que l'expansion de la culture cinématographique, et plus généralement la mise à disposition de connaissances sur les civilisations et les films du monde (traductions, échanges et formations universitaires, apprentissages linguistiques, voyages) permettent une évolution relative au discours. Plus fondé et moins arbitraire, les critiques s'appuient sur une plus grande diversité de documents et de témoignages, pour parler, décrire et juger la valeur des films asiatiques.

Cette recherche plus approfondie repose toutefois sur un même type d'approche : A chaque fois, les critiques partent du principe qu'ils ne peuvent appliquer le même type d'analyse et de lecture pour les films asiatiques. Ils adaptent donc leur regard en fonction de l'appartenance culturelle de ces derniers. Comme le précise Flavia Monceri, les spectateurs ont beaucoup de difficulté à *voir* et encore plus à comprendre et analyser un film étranger (non occidental), sans posséder les informations nécessaires qui leur permettent de rapporter les images présentées dans le film, à un cadre plus général dans lequel les situations, les emplacements, les symboles, les significations, les croyances et les aspects de la culture matérielle trouveront « leur place »[1]. Ainsi, pour pouvoir étudier et comprendre les films asiatiques, les critiques mettent au point des démarches cinéphiliques, qui ont comme point commun d'intégrer la connaissance de l'Asie. C'est pourquoi la compréhension des films se fait en partie en fonction de l'image, de la connaissance que les Français ont d'un pays d'Asie et de sa culture. Le statut du cinéma asiatique est donc dépendant d'un regard en attente, et attentif, à une certaine altérité culturelle. Cette dialectique Occident/Asie joue ainsi un rôle déterminant dans le processus de valorisation d'un film, elle sert même de premier instrument de mesure.

D'une part, cet exercice d'association permet de démystifier ce que l'on ne comprend pas et de déconstruire l'aspect inédit et inconnu des films. D'autre part, les critiques recherchent des similitudes, des références existantes avec des courants, des cinéastes, des films, des concepts occidentaux, pour pouvoir juger de la qualité d'un film asiatique. Ainsi, parler de néo-réalisme, de Nouvelle Vague ou de film d'auteur est une manière à la fois pratique de domestiquer les œuvres produites en Asie et de souligner leur qualité. En cela, nous

[1] Etude que nous avons citée dans notre introduction : « Penser la diversité. Remarques philosophiques sur "interculturalité" et "cinéma" » http://shadyc.ehess.fr/docannexe.php?id=421

rejoignons l'étude d'Antoine Coppola qui constate que les critiques mettent plus facilement l'accent sur l'originalité, les oppositions et les ressemblances avec le modèle occidental, en faisant passer au second plan, voire même en l'occultant partiellement, la création cinématographique. Dans ce cas, il existe bien une surévaluation des caractères « asiatiques », et une sous-évaluation de la capacité des cinéastes à transfigurer leurs modèles[1].

Cette observation nous conduit directement à notre second instrument de mesure : le sentiment exotique. A cette époque, l'identification, la compréhension et la valorisation des films asiatiques se font manifestement à travers le prisme de l'appartenance culturelle et nationale des films. En ce sens, les critiques recherchent avant tout ce qui caractérise ces films en tant que films japonais, chinois, indiens ou hongkongais. C'est ce que Pierre Marcabru évoquait lorsqu'il écrivait que beaucoup aiment le cinéma japonais, non parce qu'il est l'un des premiers cinémas au monde, mais parce qu'il est japonais.[2] Sous-entendu, l'intérêt du film japonais réside dans l'identification et l'interprétation de ce que nous avons défini comme des *stéréotypes exotiques*. En fonction du rôle et de l'importance que les critiques accordent à ces stéréotypes, la valeur d'un film pourra être remise en question. La qualité d'une œuvre se situe alors entre ce qui est considéré comme le « mauvais » ou le « bon » exotisme. Dans le premier cas, ceux que nous avons appelés les « accusateurs » parlent d'un exotisme « facile », qu'ils considèrent comme le signe d'une mutation imparfaite du modèle occidental. Un artifice jugé mineur, commercial, populaire, spectaculaire, folklorique,… utilisé pour les besoins de l'exportation. Dans le second cas, les « avocats », défendent l'idée que ce sentiment n'est que secondaire. Les films sont avant tout culturellement et profondément « cinématographiques », et tendent vers une forme d'universalité que ce soit par le biais de leur mise en scène, de leur thématique ou de leur modernité. En cela, la *révélation* du cinéma asiatique permet de poser la question de l'identité internationale du 7ème art : Les spectateurs doivent ainsi dépasser le cadre des civilisations collectives, rompre avec cette image rassurante et contrefaite de l'Asie, cesser de se délecter d'une « francomanie » asiatique, où les lieux communs sont mis en avant au détriment d'une approche purement cinématographique. Ils doivent voir un film, *virgule*, d'Asie, *point*…. c'est à dire faire passer l'objet cinéma, avant celui de son origine asiatique, pour enfin atteindre un cinéma universel.

Finalement, le terme d'exotisme, et tous les mots qui permettent à la critique d'en rendre compte (comme la notion Zen), sont utilisées comme une sorte de dénominateur commun, une

[1] Antoine Coppola, *Le cinéma asiatique : Chine, Corée, Japon, Hong-Kong, Taïwan*, L'Harmattan, Coll. Images plurielles, 2004, p. 468

[2] Pierre Marcabru, « Pour connaître le cinéma japonais », *Arts*, du 26 juin au 2 juillet 1963, p.6

valeur ajoutée, ou encore une dimension supplémentaire qui a la particularité de maintenir une distance, un éloignement qui traduit une sensation du divers, une originalité, une part d'inconnu. Parler d'exotisme est par conséquent le signe d'un regard et d'une lecture interculturels, où le critique précise qu'il se situe entre deux zones, deux civilisations, qu'il cherche à joindre à travers leurs décalages respectifs. C'est pourquoi, comme Roland Barthes le précisait à propos du cinéma japonais, l'exotisme a surtout la particularité de révéler le problème de la non-connaissance de l'Asie et celui des rapports entre l'Asie vue d'ici et l'Asie telle qu'elle est réellement ; entre le « cinéma asiatique » vu d'ici et le « cinéma asiatique » tel qu'il est là-bas. Sans chercher à supprimer cette distance ou cette distinction, les critiques les soulignent, les mettent en valeur et les exploitent, notamment quand celles-ci sont à l'origine d'un attrait supplémentaire. Comme le signalait François Truffaut, le critique *«apprécie d'avantage ce qui vient de loin, non pas seulement en raison de l'exotisme mais aussi parce que l'absence de références personnelles renforce le prestige d'une œuvre.*[1]»

Ainsi, la sensation d'exotisme est régulièrement au cœur de la réception des films asiatiques. Elle semble même si incontournable qu'elle est parfois décrite à la limite d'un *contenu* filmique, ou encore d'une *émotion*, tant ce sentiment peut influencer de façon décisive le jugement qualitatif d'un film. Dans les deux cas, l'exotisme a tendance à distinguer et qualifier les films asiatiques, fonctionnant comme une étiquette additionnelle, voire une *identité générique*. C'est en cela que Max Tessier soulignait que pour la plupart des spectateurs occidentaux, tout comme le parfum est français, ou le chewing-gum américain,… les films asiatiques sont exotiques :

> « Régulièrement confirmé dans ses idées par une série de faits sociopolitiques, ou par le contenu des films qu'il peut voir, le spectateur occidental, son exotisme satisfait, ne se pose que rarement la question de savoir quelle est la signification profonde de ces actes, ou de leurs représentations. [2]»

Ce constat nous permet ainsi d'apporter une explication à la désignation contemporaine du « cinéma asiatique ». En ce sens, ce cinéma semble identifié à travers un concept générique qui le qualifie d'asiatique. En témoignent, les derniers ouvrages[3], la longévité de trois festivals consacrés au cinéma asiatique[4], les sites Internet[1], mais aussi les magasins spécialisés

---

[1]François Truffaut, *Les films de ma vie, op. cit.,* pp. 20-22

[2] Max Tessier, « A propos d'un suicide », *Cinéma*, n°153, février 1971, p. 78

[3] Antoine Coppola, *Le cinéma asiatique : Chine, Corée, Japon, Hong-Kong, Taïwan, op., cit.*. Fréderic Sanchez, *Encyclopédie DVD du cinéma asiatique,* Ed. Chiron, 2006. *Dictionnaire du cinéma asiatique*, sous la direction d'Adrien Gombeaud, Ed. Nouveau Monde, 2008. « Cinémas d'Asie Orientale », *Cinémaction* n° 128, dirigé par Antoine Coppola, C. Corlet, 2008.

[4] En 2010, Deauville organisera la 12ème édition du festival du Film Asiatique, Vesoul la 16ème édition du Festival International du Film Asiatique et Tours la 11ème édition du Festival de Cinéma Asiatique.

dans la grande distribution. Ces derniers possèdent en effet un rayon vidéo consacré uniquement au « cinéma asiatique ». Pour prendre l'exemple de l'enseigne FNAC, leur site internet identifie clairement ce cinéma comme un « genre », possédant au même titre que le « cinéma d'action », le « cinéma fantastique », ou encore le « western », un classement des réalisateurs et des acteurs incontournables du genre [2]. Le terme « Asie » est ainsi devenu l'espace conceptuel moderne pour désigner l'Orient. Difficilement définissable au-delà de sa réalité géographique, ce continent est lié à une image de *l'autre* qui ne cesse d'être lointaine, différente, mystérieuse, attractive,… exotique. L'*asiamania* des années 90 décrite par Anne Garrigue, montre à quel point les vagues se suivent sans que les domaines se ressemblent[3]. Les Français prennent soin de cultiver l'Asie comme une entité à part entière, décrivant, identifiant, qualifiant tout ce qui vient de *là-bas* comme « asiatique ». Cette désignation permet surtout d'objectiver la réussite des films asiatiques en France. Ce qui au départ servait à regrouper un ensemble disparate parlant de films géographiquement et esthétiquement, a fini par exister comme un label de qualité désignant les films les plus représentatifs de la production culturelle asiatique et les meilleurs d'entre eux. Ainsi à la question, *Qu'est-ce qu'un bon film asiatique ?,* nous ajouterons, en plus des critères identifiés par Laurent Jullier, celui de *l'émotion exotique*.

En conclusion, cette *histoire du cinéma asiatique en France* permet d'identifier le processus d'exploitation, de compréhension et de valorisation d'un cinéma étranger en France. Si cette approche reste limitée à une période historique, elle démontre clairement qu'il est important de ne pas réduire un film, ou un cinéma national, à son cadre de production initial. Les films circulent dans le monde entier, et avec eux des impressions, des interprétations, des jugements de valeurs, des discours,... Il est donc temps désormais de repenser l'*Histoire du cinéma* en intégrant la réception internationale des films, et faire en sorte que la réalité d'un cinéma national ne s'arrête pas à son pays d'origine.

[1] Pour en citer quelques uns : Asianfilms, Cineasie, Cinemasie, Fantastikasia, Sancho does asia, Wildgrounds, Ecrans Asie,…
[2] www.fnac.com/
[3] Anne Garrigue, *L'Asie en nous*, *op. cit.*

The End / 終結



Table des matières

SOMMAIRE_____4
AVANT PROPOS_____7
INTRODUCTION_____9

PARTIE I : Période « festivalière » (1951-1962)

I. 1895 - 1951 : La suprématie du cinéma occidental_____ 20

1.1 XVIIIe-XIXe siècle : L'Orient vu par l'Occident _____ 21

1.2 L'industrie cinématographique en Orient _____ 29

1.2.1 Une activité freinée par des conflits internes_____ 29

1.2.2 Echecs d'un marché vers l'Occident_____ 34

1.3 Manifestations françaises d'une indifférence pour les films orientaux_____ 40

1.3.1 Une distinction culturelle réputée comme inaccessible_____ 40

1.3.2 Des films considérés comme une simple imitation du modèle occidental_____ 43

1.3.3 L'Orient : une représentation « en péril » dans les films occidentaux_____ 47

1.3.4 Des coproductions européo-orientales_____ 55

II. L'importance des festivals dans la (re)connaissance du cinéma asiatique_____ 62

2.1 *Rashomon* ou la découverte du cinéma japonais en France_____ 64

2.2 Les films destinés aux festivals européens : une stratégie nationale _____ 72

2.2.1 La République populaire de Chine dévoile ses opéras_____ 73

2.2.2 L'Inde joue la carte du néo-réalisme_____ 76

2.2.3 Le Japon présente ses films historiques_____ 80

2.3 Les films sélectionnés et primés au festival de Cannes _____ 86

2.3.1 Le rôle du contexte diplomatique_____ 87

2.3.2 L'enjeu de la composition du jury_____ 89

2.4 L'exploitation en salle : un marché secondaire _____ 94

III. L'avènement d'un discours sur les films asiatiques_____107

3.1 Une approche cinéphilique _____ 109

3.1.1 Les dossiers consacrés à un cinéma d'Asie 110
3.1.2 L'importance des institutions cinématographiques 113
3.1.3 Les revues de cinéma, à chacun son auteur : Akira Kurosawa vs Kenji Mizoguchi 119
3.1.4 Le cinéma occidental comme modèle de référence 125
3.1.5 Réflexion sur une forme d'« occidentalisation » des films asiatiques 133
3.2 L'identification du sentiment exotique au cinéma 139
3.2.1 Récurrence de quelques « asianeries » cinématographiques 141
3.2.1.1 Des personnages emblématiques : La geisha et le samouraï 143
3.2.1.2 Des thématiques culturelles 148
3.2.1.3 Une mise en scène « exotique » 151
3.2.2 Restitution du sentiment exotique dans le contexte français 159
3.3 Enjeux du sentiment exotique dans la valorisation d'un film 168
3.3.1 Les accusateurs : des films destinés à l'exportation 169
3.3.2 Les sceptiques : des films « inaccessibles » 177
3.3.3 Les avocats : des films « universels » 183

Conclusion : Bilan des 11 premières années de découverte du cinéma asiatique en France 194

PARTIE II : Période « rétrospective » (1963-1980)

I. La circulation des films asiatiques sur le marché français 205
1.1 Les festivals européens : Cannes, Venise et Berlin 205
1.1.1 L'Inde et sa Nouvelle Vague 206
1.1.2 Le Japon et son cinéma indépendant 211
1.2 Les manifestations organisées dans toute la France 216
1.2.1 La programmation de la Cinémathèque française 217
1.2.2. L'organisation d'évènements « intermittents » 224
1.3. L'exploitation des films en salle 228
1.3.1. La mise « en quarantaine » du cinéma chinois 229
1.3.2. Des films indiens projetés dans des salles communautarisées 236
1.3.3. Les cinémas de quartier à Paris 242
1.3.3.1 Les films de genre du cinéma japonais 242
1.3.3.2. Du « Ciné-Karaté » au « Ciné-Kung Fu » : La découverte d'un nouveau genre 247
1.3.4. Les salles classés Art et Essai 255
1.4. Les conditions d'exploitations : Enjeux et conséquences d'un travail d'interculturalité 265
1.4.1. Des distributeurs éphémères 267
1.4.2 Un remontage occidentalisé 268

1.4.3. Des titres avisés 271
1.4.4. Des sous-titrages et doublages francisés 277
1.4.5. Un accès aux salles limité 283
1.5. Conclusion : Une exploitation qui se calcule en nombre d'entrées 286

II. Le cinéma asiatique vu par les spectateurs 292

2.1. Les démarches mises au point par les experts « professionnels » 295
2.1.1. Des dossiers aux publications éditoriales 296
2.1.2. Les cinémas d'Asie vus par les historiens du cinéma 302
2.1.3 Cinéma asiatique vs cinéma occidental : l'enjeu des références 310
2.1.3.1 Les auteurs occidentaux de prédilections 311
2.1.3.2. France-Japon : Comparaison entre deux nouvelles vagues 318
2.1.4 Traduction de textes étrangers et réalisation d'entretiens 325
2.1.5 Partir à la rencontre de ce septième art 331
2.2. Le point de vue des experts « ordinaires » 339
2.2.1. Les émissions radiophoniques 339
2.2.2. La programmation télévisuelle 344
2.2.3. Les enquêtes auprès des spectateurs 348

III. L'enjeu de la différence culturelle dans la valorisation d'un film 352

3.1 Le cas du cinéma japonais : étude d'auteur « exotique » 355
3.1.1 Les nouveaux « accusateurs » : l'aspect « exotique » des films 356
3.1.2 Les nouveaux « avocats » : la portée « universelle » des films 360
3.1.3 Yasujiro Ozu ou le « cinéma-zen » : japonéité vs universalité 366
3.1.3.1 Ozu le cinéaste le plus japonais 367
3.1.3.2. Ozu le cinéaste le plus universel 376
3.1.4 Le rôle du sentiment exotique dans la démarche auteuriste 379
3.1. Le cinéma hongkongais : étude de genre « exotique » 384
3.2.1 Les films d'arts martiaux : un phénomène social 384
3.2.2 Genre « mineur » : spectacle populaire 390
3.2.2. Genre « majeur » : spectacle culturel 398

Conclusion : Bilan des 17 années qui ont confirmé la présence du cinéma asiatique en France 404

CONCLUSION 406
Index des figures et des tableaux 417
Index des titres des films et des réalisateurs 418

Films cités connus parfois sous un titre différent _____423
Notes de fin_____424

Index des figures et des tableaux

Figure 1 : Comparatif entre les films asiatiques présentés dans les festivals européens et ceux exploités en France (1951-1962).....95

Figure 2: Nombre de films asiatiques distribués en France selon leur nationalité (1950-1980) 287

Figure 3 : Nombre de films distribués en France selon leur nationalité (1950-1980)..... 288

Figure 4 : Nombre d'entrées des films asiatiques selon leur nationalité (1950-1980) 289

Figure 5 : Part de marché des films asiatiques en France (1952-1980)..... 291

Tableau 1: Nombre de films asiatiques présentés au festival de Cannes, Venise et Berlin (1951-1962) 62

Tableau 2 : Classement des cinéastes japonais par le référendum annuel de la critique japonaise (1950-1954) .85

Tableau 3 : Classement des films japonais par la revue japonaise Kinema Jumpo (1950-1962) 86

Tableau 4 : Nombre de films asiatiques présentés et primés au festival de Cannes, Venise et Berlin (1951-1962) 90

Tableau 5: Une exploitation « auteuriste » (1951-1962) 118

Tableau 6 : Récapitulatif des principales étapes de l'exploitation des films asiatiques en France (1950-1980). 409

Index des titres de films et des réalisateurs

A bientôt, la Chine 234
A bilionaire 219
Aido 212
Ames sur la route 37
Aoshima Yukio 214
Apna Desh 237
Aravindan Govindan 209
Arora Prakash 77, 80
Athavale Shantaram 80
Au Karaté t'as Karataké 276
Autant en emporte mon nunchaku 244, 276, 284
Aveux, théorie, actrices 214
Baby Cart l'enfant massacre 225
Baby Cart l'enfant massacre 244
Bapu B. 209
Barberousse 211, 264, 290
Belladonna of Sadness 344
Benegal Shyam 207, 208, 209
Bhuvan Shome 208
Big Boss 206, 250, 253, 284
Biraj-bahu 157
Bose Debaki 35
Bose Nitin 304
Bruce Le défie la mort 274
Bruce Lee et le tigre de Mandchourie 275
Bruce Lee contre Superman 274
Bruce Lee crie vengeance 274
Bruce Lee défie Las Vegas 274
Bruce Lee le géant du Kung Fu 274
Bwana Toshi 212, 219
Ca branle dans les bambous 276
Cache-cache pastoral 214
Calendrier de femmes 157
Caresses sous un kimono 246, 262
Carrefour 38
Ceux d'aujourd'hui 85
Chan Jackie 279
Chants et bête humaine 225
Charulata 207
Chasse aux lingots 221
Cheh Chang 250, 333, 395
Chen la fureur du Kung-fu 275, 284
Chen le tigre invincible 275
Chen se déchaîne 275
Chien enragé 71, 121, 176, 261, 316, 349
Chikuzan 226
Chimimoryo- une âme aux diables 214
Chœur de Tokyo 264, 349, 373
Chofuku (16+/-1) 214
Chusheng Cai 37
Cinq fleurs d'or 340
Cinq femmes autour d'Utama 345
Corbeaux et Moineaux 129
Coup d'Etat 214, 317, 327
Crie qui tue 276
Croissance 220
Damle Vishnupant Govind 35
Dance of the Drunk Mantis 206
Dasgupta Buddhadeb 208
Dernier Caprice 221
Derrière la tapisserie 225
Dersu Uzala 263, 269, 290, 291, 312, 317
Des jours et des nuits dans la forêt 207
Des milliers de diables dans les ténèbres 222
Destin de femmes 85
Deux hectares de terre 76, 77, 79, 90, 114, 129
Deux yeux, douze mains 76
Dode's Kaden 312, 316, 349, 362, 369
Double suicide à Sonezaki 226
Dragon blanc contre dragon noir 275
Dragon rouge contre dragon noir 275
Drunken Master 206, 388
Du sang chez les Taoïstes 248, 280, 398
Dutt Sunil 207
Elégie d'Osaka 114, 226, 262
Elégie de la violence 220
Elle et Lui 212
Empereur Tomato-Ketchup 214
En avant ! en chantant 75
Entre le ciel et l'enfer 211, 272
Eros + Massacre 224, 261, 271, 278, 282, 316
Eternelles lueurs 35
Fan Cen 206
Fantassin 207, 208
Faux étudiant d'université 87
Femme crucifiée 114
Feux dans la plaine 214
Filles à soldats 96, 98
Filles de Chine 75, 128
Filles et Gangsters 87, 271
Fin d'automne 264, 290, 312, 377
Fleurs d'équinoxe 264
Fukasaku Kinji 220, 225, 242
Fukuda Jun 221, 242
Funérailles d'un Yakusa 225, 423
Godzilla 96, 242, 243, 269
Godzilla contre Mécanique Monster 243
Gopalakrishnan Adoor 209, 210

Gosho Heinosuke 184, 218, 220, 221
Gosses de Tokyo 264, 290, 372
Gotoma the Buddha 77, 80, 90, 114
Goyokin, la terreur des Sabai..... 273
Guerre au trafic d'opium 229
Han Hsiang Li 332
Hani Susumu..... 87, 132, 212, 219, 220, 321, 322, 336
Harakiri..... 147, 196, 214, 261, 278, 290, 349, 365
Hasegawa Kazuhiko..... 214, 321
Hashiura Hojin 226
Hayakawa Sessue 49, 51, 52, 54, 56
Héritage moral 80
Héros et Héroïnes 75, 128, 185
Hidari Sachiko..... 212, 226
Higashi Yoichi 220, 226
Himiko 214
Hiroshima 88, 99, 125, 166
Histoire cruelle du Bushido 212
Honda Inoshiro..... 96, 242, 243
Hong-Kong appelle Dragon noir 275
Hu King 206, 248, 332, 333, 402
Hu Sang 75, 186, 233
Hui Ann..... 333
Hui Michael 333
Ichikawa Kon ... 83, 90, 119, 131, 148, 156, 212, 214, 219, 220, 271
Il est mort après la guerre 214
Il était une fois..... 209, 274
Il était une fois Bruce Lee..... 274
Il faut battre le chinois tant qu'il est chaud 253
Imai Tadashi 66, 69, 81, 83, 131, 184, 212, 218, 220
Imamura Sadao 86
Imamura Shohei 87, 218, 220, 271, 321
Inagaki Hiroshi..... 93, 220
Ishida Katsumuni 242
Ishida Tamizo..... 220
Ishii Teruo..... 97, 221
Itami Mansaku..... 220
Iyer Ganapathy Venkatrama 209
Je ne regrette pas ma jeunesse 114
Jetons les livres et sortons dans la rue. 262, 312, 322, 363
Jhansi ki Rani 80
Jiayi Wang 340
Johnny Meera Naam 237
Junglee 237
Jusqu'à ce que nous nous rencontrions de nouveau.... 67, 69
Kaeriyama Norimasa 33, 45
Kagemusha.. 212, 215, 221, 277, 290, 291, 315, 328, 329, 359, 362, 370
Kakita Akanishi..... 220
Kaneto Shindo 328
Kapoor Raj..... 79, 349
Karanth Babukodi Venkatramana 209
Karaté à mort pour Chen 275
Karaté pour une blonde..... 284
Karatigresse aux mains d'acier..... 275
Karnad Girish 209, 210
Kasaravalli Girish 209
Kaseti..... 225
Kato Tai..... 220
Katsurato Inabata..... 32
Khanna Rajbans 77, 80, 90, 114
Kiju Yoshida..... 327
Kimura Keigo 85, 99
King Kong contre Godzilla 269
Kinoshita Keisuke 81, 83, 112, 136, 180, 184, 185, 218, 221, 340, 341
Kinugasa Teinosuke. 38, 47, 83, 85, 90, 99, 114, 158, 184, 186, 217, 220, 306, 307, 316, 336, 376, 377
Kitayama Seitaro 33
Kobayashi Masaki..... 214, 220, 225, 262, 316, 327
Kohinoor..... 237
Kudo Eiichi..... 221
Kumagai Hisatora 39, 220
Kumai Kei 212, 220, 321
Kumashiro Tatsumi 225
Kuroneko 214
Kurosawa Akira ..47, 65, 67, 69, 70, 71, 81, 82, 83, 89, 91, 97, 98, 99, 111, 114, 115, 119, 120, 121, 123, 127, 133, 135, 149, 150, 154, 155, 168, 172, 175, 182, 211, 212, 215, 217, 218, 220, 221, 226, 254, 256, 262, 263, 264, 268, 269, 272, 277, 278, 291, 300, 307, 309, 312, 313, 314, 315, 317, 322, 328, 329, 330, 339, 340, 341, 344, 345, 357, 359, 362, 364, 367, 370
Kurusawa Akira 361
Kwaidan 214, 262, 316, 379
L'amour c'est la vie 237
L'amour de Carmen 81
L'amour de Tojuro 220
L'Ange Ivre 71, 114, 121
L'éclatante lumière 128, 129
L'Ecole de l'écho 126
L'empire de la passion..... 272, 290, 291, 312, 327
L'empire des sens. 214, 272, 283, 290, 312, 318, 329, 363
L'enfer des tortures 221
L'étrange obsession..... 131, 148, 196, 214, 219
L'Héritier du Kung Fu..... 395
L'histoire d'un gravier au bord de la rivière 114
L'homme H..... 96, 97, 101, 106
L'homme qui marche sur la queue du tigre..... 114, 177
L'idiot 89, 114, 269, 312, 313, 314
L'île nue 104, 105, 214, 262, 264, 278, 290, 317, 323, 344, 349, 356
L'impératrice Yang-Kwei-Fei 104, 114, 150, 158, 263, 311, 315
L'implacable dragon chinois..... 275
L'inattendu..... 35
L'indomptable dragon..... 275
L'intendant Sansho..... 85, 120, 143, 149, 152, 183, 263
L'invaincu 76, 79, 80, 90, 115, 157, 182, 184, 223, 236
L'invincible dragon noir..... 284
L'invincible Spaceman 96, 97
L'invincible Tigresse du karaté 275
L'or des samouraïs 98
L'Orient rouge 234
La barrière de la chair 243
La belle aux mains de fer..... 275
La Belle et le Voleur..... 85, 99, 171, 172, 181
La cérémonie..... 214
La chanson de l'aube..... 212
La chanson du pêcheur..... 37
La chatte japonaise 271, 311, 312
La colère du dragon 275
La complainte du sentier... 77, 79, 90, 115, 181, 182, 223, 236, 335

La concubine magnifique.....76
La condition de l'homme..... 268, 316, 381
La dame de Musashino.....120
La destinée 57
La dialectique peut-elle casser des briques ?..... 246, 249, 253, 276, 281
La femme des sables....214, 221, 261, 278, 311, 317, 322, 362
La femme dont on parle 226, 262
La femme insecte.....212
La fête de Gion 349
La fille aux cheveux blancs..... 75, 128, 184
La fille du samouraï 56
La Filleule du dragon noir 275
La fin de la nuit.....208
La Flamme du tourment 156
La forêt 154, 209, 313
La forteresse cachée..... 85, 154, 278, 313, 315
La fureur de vaincre..... 250, 269, 346, 347
La fureur du dragon..... 250, 251, 274, 400
La fureur du tigre.....275, 284
La Grande Muraille.....37, 290
La grande ville 207
La guerre des souterrains 229
La harpe de Birmanie 98, 171, 173, 214, 219
La Hyène intrépide.....279
La jeune fille intouchable.....58
La lanterne 114
La légende du grand Bouddha..... 114, 156, 349
La légende du grand judo 71, 114, 272
La lune s'est levée.....220
La main de bronze de Hong Kong 275
La main de fer.....249, 250
La main gauche de la violence.....276
La main noire de Shantung.....276
La main noire défie le dragon rouge.....276
La mariée des Andes.....219
La mère dans la Tempête 177
La pécheresse 76
La pendaison 214, 319, 323, 327
La pierre philosophale 115, 136
La porte de l'enfer ...47, 85, 86, 90, 92, 93, 114, 143, 147, 149, 158, 170, 173, 181, 183, 186, 191, 311
La porte de l'enfer 94, 99
La princesse et le magicien.....423
La prisonnière des martiens..... 96, 97, 101
La rage de vaincre de Wang Yu 275
La rage du tigre 250, 275
La résurrection du dragon 275
La revanche d'un acteur 220
La revanche de miss karaté 284
La revanche de Wang Yu 275
La revanche du dragon noir.....275
La rose de Pushui.....35, 36
La rose qui meurt.....35
La rue de la honte..90, 101, 151, 263, 291, 312, 345, 361, 364
La tigresse du Kung Fu.....275
La torpille humaine.....244
La tour Himeyuri.....81
La vengeance d'un acteur.....219
La véritable histoire de AH Q.....206
La victoire des aigles.....244
La vie d'O'Haru femme galante 85, 97, 150, 154, 175, 182, 185, 226, 262, 361
Labyrinth Tale 214
L'âme vagabonde..... 209
Le baladin aveugle 226
Le bandit samouraï 66
Le bras armé de Wang Yu contre la guillotine volante 275
Le bras vengeur de Wang Yu..... 275
Le chant de la bête humaine 226
Le chant du cygne 209
Le chant immortel 79
Le chapiteau..... 209, 423
*Le château de l'araignée*85, 114, 115, 143, 154, 182, 278, 312
Le chemin lointain 226
Le cheval et l'enfant 85
Le Christ en bronze 98
Le clan Abe..... 220
Le Colporteur de Kaboul..... 76
Le combat des sept tigres..... 275, 279
Le démon de l'or..... 85, 158
Le dernier combat de Chen 275
Le dernier combat du dragon..... 275
Le destin de madame Yuki 226, 262
Le détachement du féminin rouge 229, 230, 234
Le Détroit de la faim..... 221
Le dragon de Shaolin..... 275
Le fil blanc de la cascade..... 226, 262
Le fils du dragon jaune 275
Le garde du corps..... 85
Le Goût du saké.....264, 271, 290, 315, 345, 373
Le Héron blanc 90, 98, 114, 158, 316, 380
Le héros.....207, 281, 282, 386
Le Héros sacrilège 190, 226, 262
Le jeu de la mort 250, 269, 347, 392
Le jeune tigre de Kowloon..... 275
Le justicier de Hong Kong..... 394
Le karatéka aux poings d'acier..... 275
Le mariage de Sita..... 209
Le monde d'Apu 115, 223, 236
Le mont Hakkoda 226, 345
Le Mur..... 237
Le petit cireur 77, 80, 90, 157
Le petit garçon 278
Le poème de la mer..... 35
Le poing de la vengeance..... 276
Le poing fatal de Bruce..... 276
Le poing mortel du Dragon 275
Le point vengeur de Bruce..... 276
Le pousse-pousse 86, 90, 93, 171, 181, 220, 339
Le professeur de Kung Fu 282
Le repas..... 220
Le retour de Godzilla 96, 97
Le retour du tigre 275
Le rituel 209
Le roman de Genji 85, 90, 144, 155, 177
Le sacrifice du nouvel an 186, 233
Le sage de la mer 209
Le salon de musique..... 345
Le samouraï aveugle 278
Le satellite mystérieux.....96, 97, 98
Le serment rompu 219
Le soldat d'acier 75

Le tambour de Choma 209
Le tigre de Hong Kong 275
Le tigre se déchaîne 275
Le tigre sort ses griffes 275
Le tigre volant 275
Le tombeau d'un grand Amour 56, 57, 58
Le Traquenard 214
Le trésor de Bruce Lee 274
Le triomphe du dragon 275
Le vagabond 79
L'écart 209
L'éclipse 209
Lee Bruce 206, 244, 249, 250, 251, 252, 269, 270, 273, 274, 284, 289, 290, 291, 345, 346, 347, 385, 386, 387, 388, 391, 392, 395, 400
L'Empereur sauce tomate 220
Les 47 rônins 47
Les amants crucifiés 85, 88, 114, 120, 143, 148, 149, 156, 184, 226, 262
Les amours de Liang Shan Po et Chu Ying-Taï 75, 88, 152, 153, 157
Les anges du boulevard 235
Les aventures de Goopy et Bagha 207
Les bas-fonds 314
Les bateaux de l'enfer 130, 172, 220, 272, 316
Les cinq de la patrouille 39
Les cinq doigts d'acier 275
Les cinq doigts de la mort 275
Les contes de la lune vague après la pluie 13, 85, 147, 152, 167, 183, 184, 187, 190, 226, 262, 263, 311, 360
Les contes des chrysanthèmes tardifs 47, 226, 262
Les contes fantastiques de Yotsuya 220
Les Coolies en ont ras le bol 284
Les dés sont jetés 56, 57
Les doigts d'acier qui tuent 275
Les dragons de Shanghai 275
Les enfants d'Hiroshima 92, 126, 151, 156, 185
Les enfants dans le vent 39, 220
Les enfants d'Hiroshima 125, 214
Les enfants du soleil 220
Les félons d'An-Thai 249
Les feux dans la plaine 219
Les filles de Kamaré 245, 270, 271, 282
Les fleurs tombées 220
Les griffes de jade 249, 339
Les griffes mortelles de Ta-kang 284
Les hommes qui marchent sur la queue du tigre 71
Les joueurs d'échecs 207
Les liens du sang 209, 423
Les Marginaux 207
Les marines attaquent Okinawa 244
Les mauvais garçons 87, 132, 322
Les pionniers 234
Les plumes de paon 80
Les quatre cheminées 85
Les quatre doigts de fureur 276
Les quatre dragons de Shaolin 275
Les rites d'amour et de mort 220
Les salauds dorment en paix 85
Les sept samouraïs 85
Les sept dragons du Kung Fu 275
Les sept samouraïs 82, 83, 98, 102, 114, 120, 121, 122, 143, 147, 148, 149, 183, 263, 270, 344
Les sept secrets du dragon d'or 275
Les six épouses de Ch'ing 245, 246
Les sœurs de Gion 226, 262
Les treize tueurs 221
L'étrange obsession 90
Li Han-Hsiang 76, 206
L'immersion 209
Lumière d'Asie 56, 57, 58
Lune sur les ruines 39
Main d'acier 275
Masud Iqbal 210
Masumura Yasuzo 87, 220, 226, 321
Matsudayashi Shuei 244
Matsumoto Toshio 213
Matsuzaki Keiji 101
Mifune Toshiro 70, 111, 147, 155, 212, 220
Ming Ye 129
Mir Ezra 80
Miss karaté, jeux de mains, jeux de chinois 276
Mission kiss and kill 206
Misumi Kenji 220
Miyagi Mariko 226
Mizoguchi Kenji 13, 38, 47, 71, 82, 83, 88, 97, 99, 101, 111, 114, 119, 120, 121, 123, 124, 127, 137, 138, 150, 152, 154, 156, 158, 162, 167, 175, 178, 183, 189, 190, 217, 218, 226, 256, 262, 263, 268, 270, 278, 300, 301, 305, 306, 307, 308, 309, 311, 315, 327, 336, 338, 339, 340, 344, 352, 360, 367
Modi Sohrab 80
Mohanan K. R. 209
Mohini Bhasmasur 34
Moritani Shiro 226, 345
Mother India 207, 237
Mousaki 345
Mr. Shome 207
Murata Minoru 37
Nagabharana T. S. 209
Nagata Teinosuke 82
Nakagawa Nobuo 220
Nakahira Ko 132, 180, 214, 222, 317
Nakamura Noburo 212
Narayana B. S. 209
Naruse Mikio 81, 82, 99, 125, 151, 180, 184, 218, 220, 360
Noda Yukio 242, 284
Noguchi Haruyas 242
Nous sommes vivants 220
Nous y'en a riz le bol 276
Nuit et brouillard au Japon 278, 319
Oda Motoyoshi 97
Ogawa Shinsuke 225
Ohta Jinkichi 67
Okamoto Kihachi 244
Okasan 81, 98, 99, 125, 151, 176, 180, 185
Ombres en plein jour 349
On n'attrape pas un petit dragon en lui mettant du sel sur la queue 276
Onibaba 278, 284, 290
Opération Dragon 250, 270
Orizuru Osen 226, 262
Oryu la joueuse 220

Oshima Nagisa.....214, 215, 220, 222, 272, 283, 312, 317, 319, 321, 322, 323, 324, 326, 327, 328, 329, 336, 339, 363
Osten Franz 56, 57
Oyuki la vierge 226, 262
Oyusama 226, 262
Ozawa Shigehiro 244
Ozu Yasujiro.....46, 71, 82, 158, 209, 218, 221, 226, 240, 256, 264, 267, 268, 270, 271, 300, 305, 307, 309, 310, 312, 315, 325, 326, 327, 336, 339, 340, 345, 362, 366, 367, 368, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 381, 382
Pantins sous les étoiles 226
Passions juvéniles ..98, 100, 103, 104, 132, 151, 180, 214, 222, 253, 290, 316, 317
Pavillon dans le brouillard du soir..... 221
Phalke Dadasaheb 32, 34, 56, 58, 306, 308
Pigalle à Tokyo 101
Pour une poignée de Soja..... 276
Premier amour, version infernale 98, 212, 219, 271
Princesse Sen 85, 88, 98, 99, 145
Printemps précoce 345
Printemps tardif..... 345, 376
Punishment Room 219
Quartier sans soleil 99, 130, 169, 220, 349
Rafale de neige 221
Rai Himansu..... 39, 56, 57
Raja Harishchandra 32, 34
Rashomon.... 16, 19, 63, 64, 67, 68, 69, 71, 72, 80, 85, 86, 90, 99, 100, 104, 114, 115, 116, 121, 123, 133, 134, 135, 143, 149, 150, 155, 172, 176, 179, 182, 185, 189, 192, 216, 223, 263, 303, 364
Ray Satyajit 41, 42, 76, 77, 79, 80, 90, 114, 136, 182, 184, 207, 209, 223, 236, 267, 304, 307, 315, 324, 329, 334, 340, 345, 348, 349, 357, 364, 365
Rebellion..... 212
Reddy Pattabhi Rama 208
Resma Aur Shera 207
Rites funéraires..... 208
Rodan 96, 97, 106
Roy Bimal.....76, 77, 79, 114, 129, 236, 304, 349
Sahu Kishor..... 80
Saito Buichi..... 220
Saito Koichi..... 212
San Mao le petit vagabond 206
San Mao, le petit vagabond 235
Sandakan Hachibanshokan Bohkyo..... 212
Sant Tukaram 35
Sasaki Keisuke 39
Sathyu M.S. 208
Satyavan Savitri..... 34
Seeta..... 35, 77
Sekigawa Hideo 99
Sen Mrinal 207, 209, 356
Seul sur l'océan pacifique 215
Sex Jack 213
Shang Chang contre la main noire 275
Sharar Dewan 57
Shaw Brothers76, 206, 247, 249, 250, 267, 333, 339, 346, 387, 388
Shibuya Minoru 83, 218
Shima Koji..... 85, 96, 97, 158
Shimazu Yasujiro 220
Shimizu Hiroshi 39, 220
Shindo Kaneto..... 125, 131, 151, 184, 214, 215, 218, 226, 262, 264, 278, 317
Shinoda Masahiro 214, 220, 321
Sholay..... 237, 238
Shura..... 213
Silence 214, 324
Sinha Tapan..... 76
Snake in the Eagle's shadow 206
Soja, bambou et karaté..... 276
Son propre choix 209, 210
Stephen 209
Submersion au Japon 344
Sueur douce..... 221
Super express 109 .....244, 290, 291
Suzuki Seijun 220, 243
Takabayashi Yoichi 212, 214
Takizawa Eizuke 66
Takoubokou 39, 137
Tanaka Shiego 212, 220, 242
Tasaka Tomotaka 39, 221
Tendre et folle adolescence..... 90, 271
Terayama Shuji..... 214, 220, 262, 312, 321, 327, 363
Teshigahara Hiroshi 214, 215, 220, 311, 321, 322, 336, 362
Tezuka Osamu..... 220
The Heart 219
The incredible..... 206
The lover 219
The Men of Tohoku 219
The tattoo connection 206
Toit du Japon..... 86
Tokyo olympiades 215, 258
Tonnerre lointain..... 207
Tora ! Tora ! Tora !..... 357
Touch of Zen..... 206
Toyoda Shiro 221
Troupeaux terrestres..... 212
Uchida Tomu..... 220, 221
Un jour comme un autre 208
Un soir avec le seigneur 114
Une femme dont on parle..... 114
Une petite sœur pour l'été 319, 320
Urayama Kirio 330, 336
Vagues 83, 132, 177, 318
Vankudre Shantaram 35, 78
Vents Chauds 208
Vingt-quatre prunelles 98, 180, 185, 340, 341
Viol au Japon..... 96, 101
Vivre .. 81, 85, 89, 114, 121, 122, 261, 263, 278, 291, 312, 345, 361, 364
Vivre dans la peur 85, 272
Voyage à Tokyo.....264, 325, 371, 372
Wakamatsu Koji 213, 215, 243, 245
Wang Ping 248
Wang Yu défie le maître du Karaté 275
Wang Yu et miss karaté se déchaînent 275
Wang Yu fait rougir le fleuve jaune..... 275
Wang Yu frappe encore..... 275
Wang Yu la terreur de la Chine 275
Wang Yu l'invincible..... 275
Wang Yu n'a pas de pitié pour les canards boiteux..... 275
Wei Lo 395

Wong Anna May 49, 51, 52
Yamamoto Eiichi 212
Yamamoto Michio 99, 131, 220, 221, 349
Yamamoto Satsuo 130, 131, 218, 220
Yamamura So 130, 184, 220, 316
Yamanaka Sadao 373, 374
Yamauchi Tetsuya 242
Yanagimachi Mitsuo 214
Yokoyama Hiroto 214
Yoshida Kiju 220
Yoshida Yoshishige 213, 316
Yoshimura Kozaburo 90, 131, 218
Zanjeer 237
Zatôichi 220, 244
Zone évacuée 126

Films cités connus parfois sous un titre différent

Seuls les films qui ne sont pas répertoriés dans les annexes apparaissent dans cette liste

Eternelles lueurs = Flamme immortelle
La rose qui meurt = La rose ressuscitée
Le poème de la mer = Le poème du bout du monde
La rose de Pushui= Récit de la chambre de l'ouest, L'Histoire du pavillon d'Occident, Romance of the Western Chamber ou *The story of the western wing*
La chanson du pêcheur = Le chant du pêcheur ou *Le chant des pêcheurs*
Carrefour = Routes en croix, Ombres sur Yoshiwara ou *Jujiro*
Les cinq de la patrouille = Les cinq éclaireurs
Les dés sont jetés = Un jet de dés
La destinée = Le destin
Jusqu'à ce que nous nous rencontrions de nouveau = Jusqu'à notre prochaine rencontre
L'amour de Carmen = Carmen revient au pays
Les montagnes blanches= Toit du Japon
La fin de la nuit = L'aube
L'écart = Distance
Le sage de la mer = L'aubaine
Le chapiteau = La tente de cirque
Les liens du sang = L'arbre généalogique
La princesse et le magicien = Le magicien de l'enfer
Funérailles d'un Yakusa = Combat sans merci

Notes de fin

Tsuba : (鍔) : Sur une arme japonaise, et notamment les *katana*, la garde s'appelle tsuba [1]. Son rôle est de protéger la main et de l'empêcher de glisser de la poignée sur le tranchant de la lame, d'en assurer l'équilibre par contrepoids, et enfin de parfaire les techniques de défense d'un *tantō*.
Le *netsuke* (根付?) est un objet vestimentaire traditionnel japonais servant à maintenir les *sagemono* (littéralement « objets suspendus »).
Geisha :(芸者) est au Japon une dame raffinée d'excellente compagnie réservée à une clientèle très aisée, dédiant sa vie à la pratique d'excellence des arts traditionnels japonais. Le mot « *geisha* » peut s'interpréter comme « personne d'arts » ou « femme qui excelle dans le métier de l'art ».
Bunraku : (文楽) : type de théâtre japonais datant du XVIIe siècle. Les personnages y sont représentés par des marionnettes de grande taille, manipulées à vue
Kabuki : (歌舞伎) : forme épique du théâtre japonais traditionnel. Centré sur un jeu d'acteur à la fois spectaculaire et codifié, il se distingue par le maquillage élaboré des acteurs et l'abondance de dispositifs scéniques destinés à souligner les paroxysmes et les retournements de la pièce. Les trois idéogrammes du mot signifient : chant (歌 - *ka*), danse (舞 - *bu*) et habileté technique (伎 - *ki*).
Jidai-Geki : (じだいげき) : film d'époque (ou film historique) dont l'intrigue se déroule dans le Japon féodal (dans la majorité des cas, à l'époque d'Edo). Ce nom peut également s'écrire jidai-geki ou jidaigeki.
Gendai-Geki : (げんだいげき) : terme qui désigne un film dont l'intrigue se déroule dans le monde contemporain. Ce nom peut également s'écrire gendai-geki ou gendaigeki
Chambara : (チャンバラ) : genre cinématographique et théâtral japonais de bataille de sabre. C'est aussi une onomatopée imitant le bruit d'un combat au sabre. Ce terme est donc par extension utilisé au Japon pour désigner les figurations de combats au sabre, par opposition aux combats réels.
Musume : (むすめ) : Terme japonais désignant une fille-enfant, souvent cité par Pierre Loti dans ses ouvrages.
Daimyo : (大名) : littéralement « grand nom », c'est un titre de noblesse japonaise, qui désigne un seigneur féodal possesseur d'un vaste fief, de la fin du 16ème siècle au 19ème siècle.
Rōnin : (浪人) : littéralement « homme errant » ou « homme-vague ». Le terme daterait de l'ère Nara (710-794) et désignait alors les samouraïs sans maître.
Nō : (能) : Constitué fin XIIIe siècle au Japon, le nô est une forme théâtrale unissant deux traditions : les pantomimes dansées et les chroniques versifiées récitées par des bonzes errants. Ce sont des drames lyriques au jeu dépouillé et codifié. La gestuelle des acteurs est stylisée autant que la parole qui semble chantée.
Shomingeki (庶民劇) : littéralement « théâtre populaire », est un genre de cinéma ou de théâtre néo-réaliste japonais. Sa caractéristique est de s'intéresser à la vie des gens de la classe moyenne.

Pinku Eiga : (ピンク映画) : signifie littéralement « cinéma rose » et désigne une forme de cinéma érotique japonais.
Wu Xia Pian : Apparenté au genre littéraire chinois des romans de cape et d'épée, il signifie littéralement, en mandarin, *wu*, « art martial », *xia*, « chevalerie » et *pian*, « film ». Il est aussi appelé « film de sabre chinois »
Oyama : (女形) est un type de personnage de théâtre japonais aussi appelé *Onnagata*. Littéralement «forme féminine», c'est le terme qui désigne un homme qui interprète un rôle féminin pour exprimer de manière stylisée le cœur de la femme.
Benshi : (弁士) : Personnes qui commentaient les films, lisaient les intertitres et énonçaient les dialogues des acteurs durant la diffusion, à l'époque du cinéma muet
Homu-dorama : (ホームドラマ) : terme japonais originaire de l'anglais Home drama (drame à la maison) désignant une série télévisée.
Zen : (禅) : forme de bouddhisme mahāyāna qui insiste particulièrement sur la méditation, ou « illumination intérieure » et « silencieuse ».
Bushido : (武士道) : mot japonais provenant du chinois (武士道) (« *wu shi dao* ») signifiant littéralement « la voie du guerrier » - de « *bushi* » (guerrier) et « *dō* » (la voie). Pour les samouraïs, c'était le code des principes moraux qu'ils étaient tenus d'observer
Mu : mot qui peut approximativement être traduit par « sans », « vide », « rien », « pas ce qui est ».
Mono no aware : *mono* (物) chose, objet ou (者) personne et *aware* (哀れ) douleur, compassion, pitié. Selon Donald Richie, le terme est employé pour décrire un état d'esprit, une « tristesse sereine », l'acceptation tranquille d'un monde en transition, le plaisir innocent et éphémère goûté à l'activité quotidienne ou encore le contentement procuré par la précarité de sa propre existence.
You : Notion chinoise empruntée à la philosophie taôiste, qui indique une activité et un mouvement incessants. Il pourrait se traduire par « errer » ou « vagabonder ». Il peut être appliqué à l'activité visuelle du spectateur ainsi qu'à son imagination.

Hommage à celui qui m'a donné le goût pour le cinéma japonais, « par son étrangeté même et son exotisme, son cérémonial et sa stylisation de la vie quotidienne, l'Univers d'Ozu devient la vie de chacun, avec son bonheur et son malheur ordinaires. »

Youssef Ishaghpour, *Formes de l'impermanence. Le style de Yasujiro Ozu*. Ed. Yellow Now, 1994, p.55

Scénario du film *Voyage à Tokyo (Tôkyô monogatari, 1953)* POF, 1986
Premier extrait, page 2: 1er plan du film
Second extrait, page 200 : 75ème plan du film
Troisième extrait, page 405 : 176ème et dernier plan du film



ANNEXES

Histoire du cinéma asiatique en France (1950 – 1980)
Etude d'une réception interculturelle et réflexion sur l'exotisme cinématographique

Nolwenn LE MINEZ

SOMMAIRE

- **Bibliographie :**
  - Articles de périodiques relatifs aux films asiatiques
    - Cinéma japonais 3
    - Cinéma chinois 19
    - Cinéma indien 21
    - Cinéma hongkongais 23
  - Ouvrages et documents Internet
    - Cinéma japonais 24
    - Cinéma chinois 25
    - Cinéma indien 25
    - Cinéma hongkongais 25
    - Cinéma asiatique 25
    - Cinéma en général 26
    - Regards croisés entre l'Orient et l'Occident
      - *Japon* *28*
      - *Chine* *28*
      - *Inde* *29*
      - *Orient / Asie* *29*
  - Archives consultées à l'Institut National de l'Audiovisuel (INA) et à la Bibliothèque du Film (BIFI) 30

- **Tableaux :**
  - Films asiatiques triés par ordre alphabétique 32
  - Films asiatiques triés par date de distribution en France 67
  - Films asiatiques présentés dans les festivals de Cannes, Venise et Berlin (1950 – 1980) 85
  - Films asiatiques présentés à la cinémathèque française (1950-1980) 89
  - Détails de l'exploitation des films asiatiques distribués dans les salles de cinéma (1952 – 1962) 107

- **Graphiques :**
  - Nombre de films asiatiques distribués en France (1950-1980) 112
  - L'exploitation cinématographique en France selon la nationalité des films (1950-1980) 113 et 114
  - Nombre d'entrées des films asiatiques en France (1950-1980) 115
  - Parts de marché (en %) des films asiatiques exploités en France (1950-1980) 116
  - Films asiatiques présentés aux festivals de Cannes, Venise et Berlin (1950-1980) 117
  - Comparaison entre les films présentés dans les festivals européens et les films exploités en salle (1950-1980) 118
  - Nombre de films asiatiques diffusés et primés dans un festival européen (1950-1980) 119

Articles de périodiques relatifs à un film, un cinéaste, un cinéma d'Asie

Cette bibliographie tient compte de l'ensemble des articles consultés, concernant un film, un cinéaste, ou un cinéma d'Asie. Elle ne se limite donc pas exclusivement à ceux cités dans la thèse, mais à toutes les critiques qui ont permis d'élaborer cette étude. Nous avons opté pour un classement alphabétique par auteur, car nous avons plus souvent privilégié le nom des critiques, que ceux des revues (compte tenu que les critiques écrivent dans plusieurs revues). Enfin, nous avons tenu à préciser à la fin de la référence, le ou les films concernés quand ces derniers n'apparaissaient pas dans le titre de l'article.

CINEMA JAPONAIS

Dossiers collectifs

- **« Le cinéma japonais », *Cinéma*, n°6, juin-juillet 1955, p. 2-95**

  - BILLARD Pierre, « Introduction », p. 2-5
  - IWASAKI Akira, « Histoire » (traduit de l'anglais par Pierre Billard), p. 6-14
  - BILLARD Pierre, « Un maître du cinéma japonais. Akira Kurosawa », p. 15-24
  - « Dix réalisateurs », p. 25-36
  - « Visages du cinéma japonais », p. 37-40
  - BILLARD Pierre, « Les œuvres », p. 41-47
  - « Le cinéma de la bombe atomique », p. 49-52
  - RIEUPEYROUT Jean-Louis, « Etudes sur quelques films… *Rashomon* », p. 53- 58
  - SEGUIN Louis, « *Les pêcheurs de crabes* ou *Les bateaux de l'enfer* », p. 59-61
  - GAFFARY Farrokh, « Quelques films inédits » (*Eaux troubles, Lettre d'amour* et *Ceux d'aujourd'hui)*, p. 62- 66
  - TILIETTE Xavier, « Okasan », p. 67-68
  - « Débats » (avec André Lang, Bernard Chardère, Jacques Doniol-Valcroze, Jeander et Jean Néry), p. 69-74
  - « Documentation », p. 75-88
  - IWASAKI Akira, « Histoire (suite) », p. 89-92
  - BILLARD Pierre, « Tableau historique 1935-1955», p. 93-95

- **« Retour au Japon », *Cinéma*, n°83, février 1964, p. 42-83**

  A l'occasion de la rétrospective du cinéma japonais à la cinémathèque française, le dossier dresse le bilan de 15 cinéastes : Gosho H., Hani S., Honda I., Ichikawa K., Imai T., Kinoshita K., Kinugasa T., Kobayashi M., Kurosawa A., Naruse M., Ozu Y., Shindo K., Toyoda S., Yamamura S., Yamamoto S.,
  Dossier établi par PHILIPPE Pierre avec la collaboration de MARTIN Marcel, THIRARD Paul-Louis, BOISSET Yves, BILLARD Pierre et ESNAULT Philippe.

- **« Japon », *Cahiers du cinéma*, n°166-167, mai –juin 1965, p. 10-49**

  - YOSHIKATA Yoda, « Souvenir sur Mizoguchi (1) », p.12-23
  - KOICHI Yamada, « Les cochons et les dieux : Imamura Shohei», p. 24-31
  - SADOUL Georges, « Autour d'une indépendance : Hani, Oshima, Urayama, Teshigahara » p. 31-41
  - SADOUL Georges, « Le cinéma japonais vers 1920 » p. 42-47
  - KOICHI Yamada, « Bilan économique du cinéma japonais», p. 48-49

- **« Souvenirs de Mizoguchi », *Cahiers du cinéma*, n°166, 169, 172, 174, 181, 186, 192, 206 entre mai 1965 et novembre 1968**

- **« Cinéma japonais », *Image et son – La revue du cinéma*, n°222, décembre 1968, p. 5-61**
  - PILARD Philippe, « Loin du Japon », p. 5-7
  - BARTHES Roland, « Japon: l'art de vivre, l'art des Signes», p. 10-16.
  - M. Ciment, P. Pilard, F. Chevassu, G. Gauthier, J. Douchet : « A bâtons rompus » (Table ronde), p. 18-25
  - SATO Tadao, « La situation du cinéma japonais », p. 26-38
  - GOVAERS René, « Les derniers nouvelles du cinéma japonais », p. 39-45
  - PREDAL René, « Fantastique et science-fiction dans le cinéma japonais », p. 47-56
  - PILARD Philippe, « Mini dico du cinéma japonais » p. 57-61

- **« Histoire du Cinéma japonais », *Image et son – La revue du cinéma*, n°225, février 1969, p. 5-92**
  - ESNAULT Philippe, « L'astre japonais » (« 1. Brouillards incertains », « 2. Lumières fugitives », « 3. Petite chronologie du cinéma japonais »), p. 5-72
  - GAUTHIER Guy, « Lexique de quelques termes utiles au cinénipponphile », p. 73-75
  - TESSIER Max, « Supplément au mini-dico du cinéma japonais », p. 76-87
  - GANNE Claude, « Bibliographie », p. 88-92

- **« Petite planète du cinéma : Japon », *Cinéma*, n°139, septembre-octobre 1969, p. 50-97**
  - TESSIER Max, « Le jeune cinéma», p. 51-78
  - IWASAKI Akira et TESSIER Max, « 12 jeunes cinéastes », p. 79-82
  - IWASAKI Akira, « La production indépendante », p. 83-97 (Traduit de l'anglais par Max Tessier)

- **« Cinéma japonais », *Cahiers du cinéma*, n°224, octobre 1970, p. 4-39**
  - BONITZER Pascal, « Un film en + », p. 6-9
  - BONITZER Pascal et DELAHAYE Michel, « Entretien avec Yoshida Yoshishige », p. 9-13
  - AOI Ichiro, Shirai Yoshio ; Yamada Koichi « Entretien avec Masumura Yasuzo », p. 14-19
  - PIERRE Sylvie, « Japon / castration », p. 20-22
  - YAMADA Koichi, « Filmographie de Masumura », p. 23-25
  - « Entretiens avec Hani Susumu », p. 26-33
  - BAUDRY Pierre, « Premier amour, version infernale », p. 34-36
  - « Filmographie de Hani», p. 37-39

- **« Japon rose et noir », *Cinéma*, n°153, février 1971, p. 67-86**
  - MARTIN Marcel, « Erotisme, oui, … pornographie, non ! », p. 68-70
  - TADAO Sato, « Erotisme et violence dans les films japonais contemporains », p. 70-77 (extraits d'une étude de Tadao, adpatée et traduite par Max Tessier)
  - TESSIER Max, « A propos d'un suicide », p. 78-84
  - MARTIN Marcel, « Limura Takahiko, érotique "underground" », p. 84-86

- ***Cinéjap* (Bulletin d'information sur le cinéma japonais) : n° 0 (mai 1977), n°1 (septembre 1978), n°2 (printemps 1979)**

  Rédacteurs : Govaers Hiroko, Goldfayn Georges, Head Anne, Kotoda Chieko, Rayns Tony, Tessier Max, Yoshitake Michiko

- **« Le cinéma japonais au présent 1959-1979 », *Cinéma d'Aujourd'hui*, n°15, Hiver 1979-80**

  - TESSIER Max, « Introduction à un bilan » p. 7
  - TESSIER Max, « Rupture d'une tradition. La nouvelle vague face aux classiques », p. 9-10
  - RICHIE Donald, « Illusions et désillusions du "cinéma d'auteur". La contre-marée économique », p. 11-16 (traduit de l'anglais par Max Tessier)
  - SATO Tadao, « La société japonaise et ses films depuis les années soixante. Une euphorie minée par l'angoisse », p. 17-20 (traduit de l'anglais par Max Tessier)
  - MESNIL Michel, « De l'expérience à la déroute. Un système qui exclut le miracle », p. 21-27
  - TESSIER Max «Films de genres et séries. Une codification répétitive», p. 31-40
  - BURUMA Ian, « de la puissance des mythes à leur contestation. Une esthétique de la violence », p. 41-49 (traduit de l'anglais par Max Tessier)
  - LE PAPE Jean-Paul, « réalisme sexuel et discrimination. Le "Cinéma Pink", un certain miroir », p. 51-54
  - TESSIER Max, « de la frustration atavique à la liberté conditionnelle. L'exutoire du "Roman-Porno" », p. 55-63
  - LE PAPE Jean-Paul et TESSIER Max, « Yasuzo Masumura et les modernistes du "Taiyozoku" », p. 65-69
  - TESSIER Max, « Seijun Suzuki le vagabond de la Nikkatsu », p. 71-76
  - TESSIER Max, « Les indépendants », p. 77- 154 (Nagisa Oshima, Yoshishige Yoshida, Shohei Imamura, Hiroshi Teshigahara, Susumu Hani, Shuji Terayama, Masahiro Shinoda,…)
  - TESSIER Max, « Aspects Tendances Perspectives », p. 155- 174 (cinéma militant et d'animation)
  - « Annexes », p. 175-204

Par ordre alphabétique et chronologique

- « Regards sur le cinéma japonais », *Revue Internationale du Cinéma,* n°14, 1952, p. 9 à 59
- « Contes de fées », *Cahiers du cinéma*, n°27, octobre 1953, p. 6-7 (*Les contes de la lune vague*)
- « Les enfants d'Hiroshima », *Arts* du 3 au 9 mars 1954, p. 3
- *Cinémonde*, n°1092, 2 juillet 1954, p. 19 (*Le démon de l'or)*
- « Découverte de l'Asie à travers ses films », *Radio Cinéma Télévision,* n°236, 25 juillet 1954
- « La belle et le voleur », *Arts*, 19 au 26 octobre 1954, p. 3
- *Cinémonde,* n°1136, 17 mai 1956, p. 6 (sur les actrices japonaises)
- « De A à Z », *Positif*, n°24, mai 1957, p. 57 *(La harpe de Birmanie)*
- « Quand les martiens sont japonais », *Cinéma*, n°20, juillet 1957, p. 104
- « De A à Z », *Positif*, n°27 février 1958, p. 60 (*Le Satellite Mystérieux*)
- « La rue de la honte », *Positif,* n°27, février 1958, p. 60
- *Cinémonde*, n°1237, 24 avril 1958, p. 26 (Vingt-quatre prunelles)
- *Cinémonde*, n° 1270, 11 décembre 1958 (Les actrices japonaises Ineko Arima et Chigake Awashina)
- *Cinémonde*, n°1331, 9 février 1960, p. 9 (*L'étrange Obsession)*
- « M. MOTO saisi par la débâcle : L'étrange obsession », *Cinéma*, n°47, juin 1960, p. 24-25
- « Le héron blanc », *Cahiers du cinéma*, n° 117, mars 1961, p. 64
- « Le frère aux camélias : Tendre et folle adolescence », *Cinéma*, n°57, juin 1961, p. 10-11
- « L'île nue », *Cahiers du cinéma*, n° 127, janvier 1962, p. 63
- « Entre le ciel et l'enfer », *Cahiers du cinéma*, n° 148, octobre 1963

  « Cinéma japonais à l'aveuglette », *Cinéma*, n°81, décembre 1963, p. 29

- « Le château de l'araignée », *Le Monde*, n°6636, 14 mai 1966, p. 19
- « Comment dit-on King Kong en Japonais ? », *L'Humanité*, 3 janvier 1967
- « Japon » *Positif*, n°185, septembre 1976, p. 61 (*Baby-Cart l'enfant massacre, En attendant la fête, Les Funérailles d'un yakuza, Les Fossiles* et *Le Chant de la bête humaine)*
- « Le samouraï aveugle », *Ecran*, n°63, novembre 1977, p. 71

- ACHARD Pierre, « Dodes' caden », *Image et son – La revue du cinéma,* n°291, décembre 1974
- AGEL Henri, « La liturgie du désespoir : Rashomon de Akira Kurosawa », *Positif*, n°2, juin 1952, p. 17-18
- ALLOMBERT Guy, « Japon », *Image et son – La revue du cinéma*, n°103, juin 1957 (*Gens de rizières*, *Le toit du japon* et *L'école des jumelles*)
  ALLOMBERT Guy, « Les contes de la lune vague et mystérieuse après la pluie », *Image et son – La revue du cinéma,* n°125, novembre 1959, p.16
  ALLOMBERT Guy, « Yang Kwei-Fei », *Image et son – La revue du cinéma,* n°126, décembre 1959, p. 19
  ALLOMBERT Guy, « Kon Ichikawa», *Image et son – La revue du cinéma,* n°134, octobre 1960, p. 5
  ALLOMBERT Guy, « Feux dans la plaine », *Image et son – La revue du cinéma,* n°140-141, avril - mai 1961, p. 34-35
  ALLOMBERT Guy « Coup d'état » et «Yoshida Kiju (Yoshishige) », *Image et son – La revue du cinéma*, n°291, décembre 1974, p. 78-80
  ALLOMBERT Guy *«* L'impératrice Yang Kwei Fei. » *Image et son – La revue du cinéma* n°126, décembre 1959, p. 19
- AMENGUAL Barthélémy, « Jun », *Positif*, n°220-221, juillet 1979, p. 56
  AMENGUAL Barthélémy, « Les sept samouraïs revisités », *Positif*, n°296, octobre 1985, p. 60-62
- AMIEL Mireille, « Jetons les livres et sortons dans la rue », *Cinéma*, n°171, décembre 1972, p. 132-133
  AMIEL Mireille, « *Cache-cache pastoral* », *Cinéma*, n°203, novembre 1975, p. 119-121
- ANTHONY Bertrand, « Notes sur le cinéma japonais » *Image et son – La revue du cinéma*, n°9, avril 1930
- ANDREW Dudley, NIOGRET Hubert, « Yoda Yoshikata : entretien », *Positif*, n°236, novembre 1980, p. 35-39
- ARBOIS-CHARTIER Janick, *Télérama,* n°1495, le 6 septembre 1978 (Kenji Mizoguchi)
- ARNAULT Hubert, « Harakiri », *Image et son – La revue du cinéma*, n°169, janvier 1964, p. 95-96
- ASSAYAS Olivier, « la tribu et la loi », *Cahiers du cinéma*, n°319, janvier 1981, p. 54-55
- AUDREY Suzanne, « Les femmes et le cinéma japonais », *Cahiers du cinéma*, n°30, numéro spécial noël 1953, p. 42-47
- AUMONT Jacques, « Amour interdit », « Shonen » et « Aido », *Cahiers ducinéma*, n°215, septembre 1969, p. 40-45 (Festival Berlin 69)
- BABY Yvonne, « les amants crucifiés : les liaisons dangereuses », *Les Lettres Françaises*, n°672, du 23 au 29 mai 1957, p. 8
  BABY Yvonne « La rue de la honte », *Les Lettres Françaises*, n°695, du 7 au 13 novembre 1957, p. 6
  BABY Yvonne, «Bellissima », « *Quartier sans soleil », « Le héros sacrilège* », *Le Monde*, n°5067, 4 mai 1961, p. 13
  BABY Yvonne, « Un très beau film japonais : ″harakiri″ », *Le Monde*, n°5701, 17 mai 1963, p. 18
  BABY Yvonne, « Kuroneko », *Le Monde*, n°7259, 17 mai 1968, p. 12
- BARONCELLI Jean de, « *La vie de O'haru, femme galante* : Aux frontieres de l'homme », *Le Monde*, 9 février 1954, p. 12
  BARONCELLI Jean de, « A Cannes la compétition reste ouverte », *Le Monde*, 1er avril 1954, p. 8 (*La Porte de l'enfer*)
  BARONCELLI Jean de, « La porte de l'enfer » *Le Monde*, n°2981, 29 juin 1954, p. 12
  BARONCELLI Jean de, « Au festival de Venise : Du côté du japon », *Le Monde* n°2989, 4 septembre 1954, p. 9
  BARONCELLI Jean de, « La belle et le voleur », *Le Monde*, 14 octobre 1954, p. 12
  BARONCELLI Jean de, « Kanikosen », *Le Monde*, n°3759, 22 février 1957, p. 8 (*Les bateaux de l'enfer*)
  BARONCELLI Jean de, « Le festival de Cannes à marée basse », *Le Monde*, 10 mai 1957, p. 12 (*Gens de riziere* et *Le toit du Japon*)

BARONCELLI Jean de, « A venise : Journées exotiques », *Le Monde*, n°3926, 7 septembre 1957, p. 12

BARONCELLI Jean de, « Rue de la honte », *Le Monde*, n° 3977, 6 nov. 1957, p. 9

BARONCELLI Jean de, « Palmarès de compromis », *Le Monde*, n°4238, 9 septembre 1958, p. 9 (*L'homme au pousse-pousse*)

BARONCELLI Jean de, « Les contes de la lune vague après la pluie », *Le Monde*, n°4423, 12 avril 1959, p. 15

BARONCELLI Jean de « Héron Blanc », *Le Monde*, 17-18 mai 1959

BARONCELLI Jean de, « De la douceur indienne à la pureté japonaise », *Le Monde*, n°4447, du 12 mai 1959, p. 13

BARONCELLI Jean de, « Cruauté japonaise, pureté soviétique, frivolité américaine » *Le Monde*, n°5038, 31 mars 1961, p. 13 (*Feux dans la plaine*)

BARONCELLI Jean de, *Le Monde*, 11 mai 1961, p. 12 (*Les sœurs de Gion*)

BARONCELLI Jean de, « L'ile nue », *Le Monde*, n°5249, 1 décembre 1961, p. 12

BARONCELLI Jean de, « Harakiri », *Le Monde*, n°5761, 25 juillet 1963, p. 14

BARONCELLI Jean de, «La 317e section et un très beau film japonais : *Kwaidan* », *Le Monde*, n°6327, 19 mai 1965, p. 16

BARONCELLI Jean de, « Olmi, Kurosawa et Arthur Penn», *Le Monde*, n°6419, 3 septembre 1965, p. 10 (*Barberousse*)

BARONCELLI Jean de, « Kwaidan », *Le Monde*, n°6468, 30 octobre 1965, p.16

BARONCELLI Jean de, « Onibaba », *Le Monde*, n°6549, 2 février 1966, p.17

BARONCELLI Jean de, « Vivre », *Le Monde*, n°6733, 6 septembre 1966, p.16

BARONCELLI Jean de, « Un honorable malade : Le cinéma japonais », *Le Monde,* n°7026 à 7030, du 16 au 21 aout 1967

BARONCELLI Jean de, « La condition de l'homme », *Le Monde*, n°7259, 17 mai 1968, p. 12

- BASSAN Raphaël, « Barberousse », *Ecran*, n°65, janvier 1978, p. 57-58
- BAZIN André, « La foi qui sauve : Cannes 1952 », *Cahiers du cinéma*, n°13, juin 1952, p. 7

BAZIN André et DONIOL-VALCROZE Jacques, « Notes sur Cannes 1954 », *Cahiers du cinéma*, n°34, avril 1954, p. 30-38 *(La porte de l'enfer)*

BAZIN André, *Arts*, du 9 au 15 mars 1955

BAZIN André, « Les sept samourais », *Le Parisien*, 7 décembre 1955

BAZIN André, « Vivre », *Cahiers du cinéma*, n°69, mars 1957, p. 36

BAZIN André, « Les crabes de la colère », *Cahiers du cinéma* n°69, mars 1957, p. 50-51

- BELLIENI Stefano, « Cinéma militant au Japon », *Cinéma*, n°151, décembre 1970, p. 116-117
- BERGALA Alain, « Fin d'automne », *Cahiers du cinéma*, n°307, janvier 1980, p. 43-45

BERGALA Alain, « L'homme qui se lève », *Cahiers du cinéma*, n°311, mai 1980, p. 24-39 (Yasujiro Ozu)

- BERTHOMÉ Jean-Pierre, « Poitiers 1969 », *Image et son – La revue du cinéma*, n°227, avril 1969, p. 132-136 (Ozu, Kobayashi, Ichikawa, Kurosawa et Mizoguchi)
- BEYLIE Claude, « La rue de la honte », *Cinéma*, n°23, noël 1957, p. 98-99

BEYLIE Claude, « L'idiot », *Ecran*, n°14, avril 1973, p. 62-63

- BIETTE Jean-Claude, « Le gout du saké », *Cahiers du cinéma*, n°296, janvier 1979, p. 41-43
- BILLARD Pierre, « L'étrange obsession », *Cinéma*, n°51, novembre 1960, p. 135
- BOCK Audie, « Kurosawa tourne Kagemusha », *Cahiers du cinéma*, n°310, avril 1980, p. 11-17
- BOISSET Yves, « Feux dans la plaine », *Cinéma*, n°55, avril 1961, p. 108
- BOLAND B., « L'empire de la passion », *Cahiers du cinéma*, n°290-291, juillet-aout 1978
- BONITZER Pascal, « La pendaison », *Cahiers du cinéma,* n°217, novembre 1969, p. 59-60

BONITZER Pascal, « Cinéma/théatre/Idéologie/écriuture : A propos de *La cérémonie* », *Cahiers du cinéma,* n°231, aout-septembre 1971, p. 4-13

BONITZER Pascal, « L'empire des sens », *Cahiers du cinéma*, n°265, mars-avril 1976, p.65

BONITZER Pascal, « L'essence du pire : L'empire des sens », *Cahiers du cinéma*, n°270, septembre-octobre 1976, p. 48-52

BONITZER Pascal, « Le cercle de famille : Nuit et brouillard au Japon », « Le drapeau de l'eros flotte dans les cieux » et « Remparts de la tradition », *Cahiers du cinéma*, n°309, mars 1980, p. 4-21

- BORDE Raymond, « La porte de l'enfer », *Image et son – La revue du cinéma*, n°165-166, sept-oct. 1963, p. 163-166

- BORY Jean-Louis, « l'île nue : la peine de vivre », *Arts*, du 6 au 12 décembre 1961, p. 13
  BORY Jean-Louis, « Cannes le festival baigne dans le sang », *Arts* du 22 au 28 mai 1961, p. 7
  BORY Jean-Louis, « Deux films japonais réveillent un festival assoupi », *Arts*, du 26 mai au 1 juin 1965, p. 9-10 (*Kwaidan* et *Tokyo Olympiades*)
  BORY Jean-Louis, « Onibaba », *Arts*, 2 février 1966, p. 16
  BORY Jean-Louis, « Le château de l'araignée », *Arts*, du 4 au 10 mai 1966, p. 51
- BOSSENO Christian, « Goyokin ou La Terreur des sabai », *Image et son – La revue du cinéma*, n°284, mai 1974, p. 123
- BOUSQUET Henri, « Vingt-quatre prunelles », *Cinéma*, n°45, avril 1960, p. 126
  BOUSQUET Henri, « Lettre du Japon », *Positif*, n°40, juillet 1961, p. 78-80
- BOUYXOU Jean-Pierre, « Le cinéma japonais », *Sex Star System*, janvier 1976
  BOUYXOU Jean-Pierre, « Le cinéma japonais : les nouveaux films japonais », *Sex Star System*, n°14, avril 1976, p. 3-15 (entretien avec Koji Wakamatsu)
- BREAUCOURT Guy, « Invasion planète X », *Cinéma*, n°119, septembre-octobre 1967, p. 116
  BREAUCOURT Guy, « La guerre des monstres », *Cinéma*, n°124, mars 1968, p. 123
- BREMOND Claude, « Le public et le film japonais », *Communications*, 1965, p. 103-142
- BRETIGNY, « L'île nue », *Image et son – La revue du cinéma*, n°149, mars 1962, p. 38
- BUREAU Patrick, « Venise 1962 », *Cinéma*, n°70, novembre 1962, p. 130 (*La renarde folle*)
  BUREAU Patrick, « Cela s'appelle l'horreur : Hara-Kiri », *Cinéma*, n°77, juin 1963
  BUREAU Patrick « Le château de l'araignée », *Cinéma*, n°107, juin 1966, p. 113-116
- CAILLOIS Roger, « L'empire de la passion », *Positif*, novembre 1979, p.2-7
- CAMPI Yves, « Japon 56 », *Pathé magazine*, n°13, Cannes 1956, p. 67 à 72
- CAPDENAC Michel, « Godzilla : épouvante atomique », *Les Lettres françaises*, n°663, 27 mars 1957, p. 6
  CAPDENAC Michel, « Le satellite mystérieux : le retour de Godzilla ou le Japon à l'heure atomique », *Les Lettres françaises*, n°699, du 5 au 11 décembre 1957, p. 8
  CAPDENAC Michel, « l'Homme H : Le spectre de la peur atomique », *Les Lettres françaises*, n°777, du 11 au 17 juin 1959, p. 6
  CAPDENAC Michel, « Feux dans la plaine : Un extraordinaire réquisitoire contre la guerre », *Les Lettres françaises*, n°866, du 9 au 15 mars 1961, p. 7
  CAPDENAC Michel, « Le Macbeth de Kurosawa », *Les Lettres françaises*, n°1130, du 5 au 11 mai 1966, p. 17
  CAPDENAC Michel, « L'éclat de la dureté du Diamant », *Les Lettres françaises*, n° 1320, du 4 au 10 février 1970, p. 16 (*Le petit garçon*)
  CAPDENAC Michel, « Délirante et captivant Japon », *Les Lettres françaises*, 9 juin 1971, p. 17 (*La cérémonie*)
- CERVONI Albert, « L'empire de la passion », *Cinéma*, n°235, juillet 1978, p. 55
- CHEVALLIER Jacques, « Renouveau du cinéma japonais », *Image et son – La revue du cinéma*, n°72, mai 1954, p. 5 (*La vie d'O'Haru femme galante* et *Les enfants d'Hiroshima*)
  CHEVALLIER Jacques, « Okasan », *Image et son – La revue du cinéma*, n°78, janvier 1955, p. 19
  CHEVALLIER Jacques, « La vie d'O'Haru femme galante », *Image et son – La revue du cinéma,* n°80, mars 1955
  CHEVALLIER Jacques, « Les 7 samouraïs », *Image et son – La revue du cinéma,* n°89, février 1956, p. 18
  CHEVALLIER Jacques, « Passions juvéniles », *Image et son – La revue du cinéma,* n112, mai 1958, p. 16
  CHEVALLIER Jacques, « La forteresse cachée », *Image et son – La revue du cinéma*, n°176-177, sept-octobre 1964, p. 173-174
  CHEVALLIER Jacques, « Vivre », *Image et son – La revue du cinéma*, n°202, février 1967, p. 112-115
  CHEVALLIER Jacques, « L'idiot », *Image et son – La revue du cinéma*, n°272, mai 1973, p. 105-107
  CHEVALLIER Jacques, « Entre le ciel et l'enfer », *Image et son – La revue du cinéma*, n°308, septembre 1976, p. 97-99
  CHEVALLIER Jacques, « L'empire de la passion », *Image et son – La revue du cinéma*, n°331, septembre 1978, p. 142
- CHEVASSU François, « La harpe de Birmanie », *Image et son – La revue du cinéma,* n°102, mai 1957, p. 16
  CHEVASSU François, « passions Juvéniles », *Image et son – La revue du cinéma,* n°122-123, mai – juin 1959, p. 28

CHEVASSU François, « Nice 1971 : journées du jeune cinéma japonais » *Image et son – La revue du cinéma*, n°251, juin-juillet 1971, p. 140

- CIMENT Michel, « Harakiri » *Positif*, n°56, novembre 1963, p. 63-65
  CIMENT Michel, « Montréal 1967 » *Positif*, n°89, novembre 1967, p. 14 (*Rébellion*)
  CIMENT Michel, « Bergame 1968 » *Positif*, n°103, mars 1963, p. 49 (*La pendaison*)
  CIMENT Michel, « Approches du Cinéma Japonais » *Positif*, n°73, février 1966, p. 69-78
  CIMENT Michel, « Rebellion », *Positif*, n°89, novembre 1967, p. 14
  CIMENT Michel, « Entretien avec Nagisa Oshima », *Positif*, n°111, décembre 1969, p. 49-54
  CIMENT Michel et NIOGRET hubert, « Sous les yeux de l'Occident : Ozu et la critique anglo-saxonne 1957-1977 », *Positif,* n°205, avril 1978, p. 30-44
  CIMENT Michel « Japon », *Positif*, n°225, décembre 1979, p. 48-50
- CLUNY Claude-michel, « La vengeance d'un acteur », *Cinéma*, n°245, mai 1979, p. 74-75
- COLPART Gilles, « Fin d'automne », *Image et son – La revue du cinéma*, novembre 1980, p. 169
- COMOLLI Jean-Louis, « Mizoguchi inédit », *Cahiers du cinéma*, n°141, mars 1963, p. 36-37
- CORMIER Gilbert, « Le cheval et l'enfant », *Image et son – La revue du cinéma,* n°132-133, juillet 1960, p. 21-22
  CORMIER Gilbert, « Le cheval et l'enfant », *Image et son – La revue du cinéma,* n°205, mai 1967, p. 15-18
  CORMIER Gilbert, « Fin d'automne », *Image et son – La revue du cinéma,* Hors série 1980
- CORNAND André, « Eros + Massacre » et « Les 6 épouses de Ch'ing », *Image et son – La revue du cinéma*, n°235, janvier 1970, p. 106-110 et 139
  CORNAND André, « Cache-cache pastoral », *Image et son – La revue du cinéma,* n°297, juin-juillet 1975, p. 9
  CORNAND André, « Rue de la joie », *Image et son – La revue du cinéma,* n°301, décembre 1975, p. 120-122
  COURANT Gérard, « Nuit et brouillard au Japon : Terrorismes et théorismes », *Cinéma*, n°255, mars 1980, p. 90-91
- CROS Jean-Louis, « Pour ne pas oublier Mizoguchi Kenji », *Image et son – La revue du cinéma*, n°327, avril 1978
  CROS Jean-Louis, « Mizoguchi retrouvé », *Image et son – La revue du cinéma*, n°333, novembre 1978, p. 120-123
  CROS Jean-Louis, « La vengeance d'un acteur », *Image et son – La revue du cinéma*, n°338, avril 1979, p. 132-134
  CROS Jean-Louis, « L'impératrice Yang Kwei Fei », *Image et son – La revue du cinéma*, n°340, juin 1979
- DANEY Serge, « Dersu Uzala », *Cahiers du cinéma*, n°272, décembre 1976, p. 53
  DANEY Serge, « Un ours en plus, Dersou Ouzala », *Cahiers du cinéma*, n°274, mars 1977, p. 33-40
  DANEY Serge et NARBONI Jean, « L'empire de la passion », *Cahiers du cinéma*, n°292, septembre 1978, p. 44-51
- DEMONSABLON Philippe, « La splendeur du vrai », *Cahiers du cinéma*, n°95, mai 1959, p. 1-3 (Kenji Mizoguchi)
  DEMONSABLON Philippe, « Qui naquit à Newgate… », *Cahiers du cinéma*, n°33, mars 1954, p. 57-60 *(La Vie de O'haru, femme galante)*
  DEMONSABLON Philippe, « Plus de lumière », *Cahiers du cinéma*, n°77, décembre 1957, p. 50-52 *(La rue de la honte)*
- DESORMIER Jacques-Antoine, « La porte de l'enfer règle son compte à l'exotisme facile », *Arts*, 20 juin 1954, p. 3
- DOMARCHI Jean, « Une inexorable douceur », *Cahiers du cinéma*, n°98, août 1959, p. 56-58 *(L'Impératrice Yang Kwei Fei)*
  DOMARCHI Jean, « Japon, etc. », *Cahiers du cinéma*, n°108, juin 1960, p. 34-35
- DONIOL-VALCROZE Jacques, « La vie de o'Haru, femme galante », *Cahiers du cinéma*, n°16, septembre 1952, p. 6-7
  DONIOL-VALCROZE Jacques, « Le pousse-pousse », *Cahiers du cinéma*, n°88, octobre 1958, p. 40
  DONIOL-VALCROZE Jacques, « Ma mère, je la vois…. », *Cahiers du cinéma*, n°43, janvier 1955, p. 50-51
- DOUCHET Jean, « La connaissance totale », *Cahiers du cinéma*, n°114, décembre 1960, p. 56 (*L'intendant Sansho*)
  DOUCHET Jean, « Les feux dans la plaine », *Arts*, du 8 au 14 mars 1961
  DOUCHET Jean, « Le seigneur Mizoguchi », *Arts*, du 3 au 9 mai 1961, p.7

DOUCHET Jean, « Les japonais roi de la science-fiction » et « Quartier sans soleil : une révélation », *Arts*, du 12 au 18 avril 1961, p. 7

DOUCHET Jean, « Venise 1961 », *Cahiers du cinéma*, n°124, octobre 1961, p. 43 (*Yojimbo*)

DOUCHET Jean, « Connaissance de Kenji Mizoguchi », *Cinéma*, n°236, aout 1978, p. 94-115

- DOUIN Jean-Luc, « L'empire de la passion », *Télérama*, n°1495, 6 septembre 1978, p. 94

  DOUIN Jean-Luc, « Fin d'automne : la famille au ras du tatami », *Télérama*, n°1559, 28 novembre 1979, p. 100
- DUCA Lo, « Venise ou le cinéma au fil de l'eau », *Cahiers du cinéma*, n°6, novembre 1951, p. 33-35 *(Rashomon)*
- DUFFORT Bernard, « Une Petite sœur pour l'été » *Image et son – La revue du cinéma*, n°284, mai 1974, p. 127
- DURAND Philippe, « Ozu à Rennes », *Image et son – La revue du cinéma*, n°338, avril 1979, p. 23-25
- DURGNAT Raymond, « Lettre de Londres (King Kong vs Godzilla)», *Midi Minuit Fantastique*, n°10-11, décembre 1964, p. 89
- ESNAULT Philippe, « L'île nue », *Cinéma,* n°83, Février 1964, p.74-75
- EISENSCHITZ Bernard, « Bouge boucherie », *Cahiers du cinéma*, n°212, mai 1969, p. 60 (*L'ange rouge*)
- EISNER Lotte H., « Les films japonais hors festival », *Cahiers du cinéma*, n°51, octobre 1955, p. 17-18

  EISNER Lotte H., « Retrospective Mizoguchi », *Cahiers du cinéma*, n°75, octobre 1957, p. 46
- EYQUEM Olivier, « Métamorphoses de l'enfant-roi (Ozu dans les années trente) », *Positif*, n°237, décembre 1980, p. 27-31
- FARGIER Jean-Paul, « Les amants crucifiés », *Cahiers du cinéma,* n°290-291, juillet-aout 1978, p. 45-47
- FLACON Michel, « le trou : la femme du sable », *Cinéma*, n°87, juin 1964, p. 80-83
- FRANCK Nino, « Au paradis de la couleur locale », *Arts*, du 1 au 7 mai 1952, p.3 *(Rashomon)*

  FRANCK Nino, « Les sept samourais », *L'express*, 6 décembre 1955
- FUENTE Leonardo de la, « Barberousse », *Cinéma*, n°229, janvier 1978, p. 100-101
- GAFFARY Farrokh, « Le Christ en bronze », *Positif,* n°17 juin-juillet 1956, p. 56

  GAFFARY Farrokh, « Les deux visages d'Akira Kurosawa », *Positif* n°22, mars 1957, p. 2-10
- GARDIES René, « La cérémonie », *Image et son – La revue du cinéma*, n° 266, décembre 1972, p. 98-102

  GARDIES René, « La pendaison », *Image et son – La revue du cinéma*, n° 236, février 1970, p. 124-127

  GARDIES René, « La cérémonie », *Image et son – La revue du cinéma*, n°266, décembre 1972, p. 98-103
- GARSAULT Alain, « Godzilla 1980 » *Positif*, n°188, décembre 1976, p. 70
- GAUTHIER Guy, « La femme du sable » *Image et son – La revue du cinéma*, n°182, mars 1965, p. 107-108

  GAUTHIER Guy, « Onibaba » *Image et son – La revue du cinéma*, n°193, avril 1966, p. 108-110

  GAUTHIER Guy, « Sur 3 films Shakespeariens » *Image et son – La revue du cinéma*, n°199, novembre 1966, p. 86-95 (*Le château de l'araignée*)

  GAUTHIER Guy « L'Impératrice Yang Kwei-fei » et « La déesse » *Image et son – La revue du cinéma*, n°214, février 1968, p. 143-152 et p. 85-92

  GAUTHIER Guy, « La chatte japonaise » *Image et son – La revue du cinéma*, n°222, décembre 1968, p. 104-105

  GAUTHIER Guy, « Le château de l'araignée » *Image et son – La revue du cinéma*, n°233, novembre 1969, p. 37-46

  GAUTHIER Guy, « Dersou Ouzala : l'aigle de la taïga » *Image et son – La revue du cinéma*, n° 312, décembre 1976, p. 113-115

  GAUTHIER Guy, « Voyage à Tokyo », *Image et son – La revue du cinéma*, n°327, avril 1978, p. 109-110

  GAUTHIER Guy, « Signaux d'une planète lointaine », *Image et son – La revue du cinéma*, n° 331, septembre 1978, p. 13

  GAUTHIER Guy, « Fin d'automne » et « Le Gout du Saké », *Image et son – La revue du cinéma*, n° 334, décembre 1978, p. 139-140
- GENIN Bernard, « Le cimetière de la morale », *Télérama*, n°1581, 30 avril 1980, p. 113
- GILSON René, « Contes de la lune vague », *Cinéma*, n°36, mai 1959, p. 98-100

- GILI Jean A., « Jetons les livres et sortons dans la rue », *Ecran*, n°11, janvier 1973, p. 89
- GIRES Pierre, « Le 5ème Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-fiction », *L'écran Fantastique*, n°1, été 1977, p. 84
- GOVAERS H., « Japon », *Cinéma*, n°170, novembre 1972, p. 19-20
- GOZLAN Gérard, « L'intendant Sansho : La valeur propre de l'homme », *Les Lettres Françaises*, n°846, du 20 au 26 octobre 1960, p. 7
  GOZLAN Gérard, « Le héros sacrilège : Un chef d'œuvre du cinéma épique », *Les Lettres Françaises,* n°874, du 4 au 10 mai 1961
- GRANT Jacques, « Les marines attaquent Okinawa », *Cinéma*, n°172, janvier 1973, p. 142
  GRANT Jacques, « Une petite sœur pour l'été », *Cinéma*, n°184, février 1974, p. 110-112
  GRANT Jacques, « Yoshida Kiju (Yoshishige) », *Cinéma*, n°189, juillet-aout 1974, p. 110-115 *(Coup d'état)*
  GRANT Jacques, « Yoshida Kiju (Yoshishige) », *Cinéma*, n°192, novembre 1974, p. 109-114 *(Coup d'état)*
  GRANT Jacques « Voyage à Tokyo», *Cinéma*, n°230, février 1978, p.68
- GREGEOIS Stanislas, « Les reprises de l'été : *L'île nue* en attendant la pluie… », *Télérama*, n°1484, 21 juin 1978, p. 81
- GROSJEAN Frédéric, « Godzilla vs. the smog monster, *L'écran fantastique*, n°1, été 1977, p.39
- HARRINGTON Curtis, « *Rashomon* et le cinéma japonais », *Cahiers du cinéma*, n°12, mai 1952, p. 54-56
  HARRINGTON Curtis, « Le cinéma japonais », *Cahiers du cinéma* n°13 Juin 1952, p. 24-25
- HAUDIQUET Philippe, « Rashomon », *Image et son – La revue du cinéma*, n°176, septembre 1964, p. 101-104
  HAUDIQUET Philippe, « Les Sept samourais » *Image et son – La revue du cinéma,* n°187, octobre 1965, p. 89-93
- HAZUMI Tsuneo, « Trois interviews de Mizoguchi », *Cahiers du cinéma,* n°116, février 1961, p. 15-21
- HENNEBEL Guy, « La décennie prodigieuse - Petit bilan de dix ans de cinéma mondial (1960-1970) » *Ecran*, n°9, novembre 1972, p.17-25
- HENRY Michael, « Nagisa Oshima : entretien », *Positif*, n°206, mai 1978, p. 7-10
- JACOB Gilles, « La femme du sable », *Cinéma*, n°92, janvier 1965, p. 110-112
- JORDAN Isabelle, « L'homme qui a vu la mort », *Positif*, n°205, avril 1978
- KIROU Ado, « Cannes 54 », *Positif*, n°10, mai 1954, p. 80 (*La porte de l'enfer, Destin de femmes* et *Lettre d'amour*)
  KIROU Ado, « Cannes », *Positif*, n°14-15, novembre 1955, p. 78 et 86 (*Les amants crucifiés* et *Princesse Sen)*
- KOYAMA-RICARD Brigitte, « Estampes japonaises », *Télérama* (Hors série), 2004, p. 91
- LABARTHE Anne Sophie, « Homo homini lupus », *Cahiers du cinéma*, n°119, mai 1961, p. 59 (*Feux dans la plaine*)
  LABARTHE Anne Sophie, « Le piège », *Cahiers du cinéma*, n°147, septembre 1963, p. 56-57 (*Harakiri*)
- LABRE Chantal, « Vivre », *Positif*, n°235, octobre 1980, p. 13
- LAJEUNESSE Jacqueline, « Himiko », *Image et son – La revue du cinéma*, fiche Saison cinématographique, novembre 1974, p. 157
- LANGLOIS Gérard, « Poitiers, VIIème journée : fenêtre ouverte sur le Japon », *Les Lettres françaises,* 13 mars 1969, p.19
  LANGLOIS Gérard, « Situation du cinéma japonais » et « Entretien avec Kinugasa » *Les Lettres françaises,* 5 juillet 1972, p. 15-17
- LEFEVRE Raymond, « La rue de la honte » *Image et son – La revue du cinéma*, n°107, décembre 1957, p. 20
  LEFEVRE Raymond, « L'homme au pousse-pousse », *Image et son – La revue du cinéma*, n°118, janvier 1959, p. 16
  LEFEVRE Raymond, « Vingt-quatre prunelles », *Image et son – La revue du cinéma*, n°129, mars 1960, p. 18
  LEFEVRE Raymond, « L'étrange obsession », *Image et son – La revue du cinéma*, n°135, novembre 1960, p. 15
  LEFEVRE Raymond, « L'intendant Sansho », *Image et son – La revue du cinéma*, n°138, février 1961, p. 23
  LEFEVRE Raymond, « Quartier sans soleil », *Image et son – La revue du cinéma*, n°144, octobre 1961, p. 26
  LEFEVRE Raymond, « Onibaba », *Cinéma*, n°104, mars 1966, p.110-111

LEFEVRE Raymond, « Jetons les livres et sortons dans la rue », *Image et son – La revue du cinéma*, n°267, janvier 1973, p. 121-122

- LEGRAND Gérard, « Sur une convergence de plusieurs films récents » *Positif*, n°112, janvier 1970, p. 5 (*La pendaison*)

  LEGRAND Gérard, « Yoshishige Yoshida : La mort de la démocratie » *Les Lettres Françaises*, 24 novembre 1971, p. 18

  LEGRAND Gérard, « La gloire d'un cinéaste : A propos du "réalisme" de Mizoguchi » *Positif*, n°212, novembre 1978, p. 22-25
- LETHEM Roland, « Suzuki Seijun », *Midi Minuit Fantastique*, n°18-19, décembre 1967, p. 38-51

  LETHEM Roland, « Honda Inoshiro », *Midi Minuit Fantastique*, n°20, octobre 1968, p. 48-53

  LETHEM Roland et CAEN Michel, « Wakamatsu Koji », *Midi Minuit Fantastique*, n°21, avril 1970, p. 62-71
- LOINOD Etienne, « Tendre Japon », *Cahiers du Cinéma*, n°73, juillet 1957, p. 53-54 (*La harpe de Birmanie*)
- MADA Koichi, « Bilan économique du cinéma japonais », *Positif*, n°212, novembre 1978, p. 48-49
- MARCABRU Pierre « Respiration de l'innocence », *Cahiers du Cinéma*, n°106, avril 1960, p. 61-62 (*24 prunelles*)

  MARCABRU Pierre « Japon : les astuces du mélo », *Arts*, 26 avril au 2 mai 1961, p.7

  MARCABRU Pierre, « Pour connaître le cinéma japonais », *Arts*, 26 juin au 2 juillet 1963, p. 6
- MAGNAN Henry, « Au festival de Cannes la Grande Bretagne, le Japon et l'Italie ont présenté leur tête de liste » *Le Monde*, 2 mai 1952, p. 8-9 (*Le roman de Genji*)

  MAGNAN Henry, « La harpe de Birmanie », *Les Lettres Françaises*, n°669, du 2 au 8 mai 1957, p. 9
- MAGNY Joël, « Sens interdit », *Cinéma*, n°238, octobre 1978, p. 76-78

  MAGNY Joël, « Le goût du saké », *Cinéma*, n°240, décembre 1978, p. 81-83

  MAGNY Joël, « Bwana toshi », *Cinéma*, n°246, juin 1979, p. 78-80

  MAGNY Joël, « Fin d'automne », *Cinéma*, n°252, décembre 1979, p. 60-62

  MAGNY Joël, « Un saint ne l'est qu'après », *Cinéma*, n°255, mars 1980, p. 84-85 (*Vivre*)

  MAGNY Joël, « Kagemusha », *Cinéma*, n°262, octobre 1980, p. 22-25

  MAGNY Joël, « La rue de la honte : Le testament de Mizoguchi ? », *Cinéma*, n°262, octobre 1980, p. 44-49

  MAGNY Joël, « Je suis né mais… », *Cinéma*, n°264, décembre 1980, p. 91-92
- MANDIARGUES André-Pieyre de, « L'amour sublime » *Positif*, juin 1976, p. 45-53 *(L'empire des sens)*
- MARCABRU Pierre, « Japon : 33 les astuces du mélo », *Arts*, du 26 avril au 2 mai 1961, p. 7

  MARCABRU Pierre, « Pour connaître le cinéma japonais », *Arts*, du 26 juin au 2 juillet 1963, p.6

  MARCABRU Pierre, « Le seigneur Mizoguchi » *Arts*, du 15 au 21 décembre 1965, p. 41
- MARCORELLES Louis, « Rétrospective Mizoguchi », *Cahiers du cinéma*, n°81, mars 1958, p. 31-36
- MARDORE Michel, « L'île nue », *Cinéma*, n°62, janvier 1962, p. 113-114
- MARIENSTRAS Richard, « La forêt et le rite », *Positif*, n°225, décembre 1979, p. 33-35 (*Le château de l'araignée*)
- MARTIN Marcel, « Akira Kurosawa ou Les passions déchaînées », *Cinéma*, n°17, avril 1957, p. 25-26

  MARTIN Marcel, « 7 ans de films japonais à Paris », *Image et son – La revue du cinéma*, n°118, janvier 1959, p. 4-7

  MARTIN Marcel, « Moscou 1959 » *Cinéma*, n°40, octobre 1959, p. 18 (*La Nouvelle histoire d'un vieux soldat)*

  MARTIN Marcel « Quand la nouvelle vague japonaise nous révèle ses blousons noirs » *Les Lettres françaises*, n°852, du 1 au 7 décembre 1960, p. 9

  MARTIN Marcel, « L'intendant Sansho », *Cinéma*, n°52, janvier 1961, p. 125

  MARTIN Marcel, « Le héros sacrilège », *Cinéma*, n°58, juillet 1961, p. 112

  MARTIN Marcel, « Le garde du Corps » *Les Lettres françaises*, n°890, du 31 juillet au 6 aout 1961, p. 9

  MARTIN Marcel, « L'île nue » et « Le garde du corps », *Cinéma*, n°60, octobre 1961, p. 40

  MARTIN Marcel, « Kobayashi » *Les Lettres françaises*, n°980, du 30 au 5 juin 1963, p. 8

  MARTIN Marcel, « Le héron blanc », *Cinéma,* n°83, février 1964, p.61-62

  MARTIN Marcel, « La forteresse cachée », *Cinéma,* n°89, sept-oct 1964, p.108

MARTIN Marcel, « Erotisme à la japonaise », *Les Lettres françaises*, n°1130, 3 février 1966

MARTIN Marcel, « Kenji D », *Cinéma*, n°109, octobre 1966, p. 100-102 (*Vivre*)

MARTIN Marcel, « Histoire d'un juste : La condition de l'homme », *Les Lettres françaises*, 7 juin 1968, p. 16-17

MARTIN Marcel, « Poitiers Japon », *Cinéma*, mai 1969, p. 11-13

MARTIN Marcel, « La vie, l'amour, la mort : *Eros + Massacre* », *Les Lettres françaises*, 29 octobre 1969, p. 12

MARTIN Marcel, « Le petit garçon : Les enfants nous regardent » *Cinéma*, n°143, février 1970, p. 115-117

MARTIN Marcel, « Premier amour version infernale », *Les Lettres françaises*, n°1351, 16 au 22 septembre 1970, p. 19

MARTIN Marcel, « Sanjuro : Les 9 samouraïs », *Les Lettres françaises*, 21 juin 1972, p. 12

MARTIN Marcel, « Portrait de l'artiste en révolutionnaire », *Ecran*, n°54, janvier 1977, p. 37-46 (Nagisa Oshima)

MARTIN Marcel, « Vivre », *Image et son – La revue du cinéma*, n°347, février 1980, p. 44-46

MARTIN Marcel, « Journal japonais (1ère partie)», *Image et son – La revue du cinéma*, n°348, mars 1980, p. 79-85

MARTIN Marcel, « Journal japonais (2ème partie)», *Image et son – La revue du cinéma* n°349, avril 1980, p. 65-72

MARTIN Marcel, « Structures du cinéma japonais », *Image et son – La revue du cinéma* n°351, juin 1980, p.95-100

- MASSON Alain, « Revers de la quiétude : Sur quatre films de Mizoguchi», *Positif*, n°212, novembre 1978, p. 26-36

  MASSON Alain, « Bien définir et bien peindre», *Positif*, n°214, janvier 1979, p. 30-40 (*Le goût du saké* et *Fin d'automne*)

  MASSON Alain, « Nuit et brouillard du Japon », *Positif*, n°224, nov. 1979, p. 8-10

  MASSON Alain, « L'ordre du bordel : La rue de la honte », *Positif*, n°236, octobre 1980
- MEILLANT Jacques, « La victoire des aigles », *Télérama*, n°1466, 15 février 1978, p.88-89
- MERCIER Pierre, « Recherche du cinéma : Rashomon et le pédantisme », *Cahiers du cinéma*, n°24, juin 1953, p. 38 - 40

  MERIGEAU Pascal, « Barberousse », *mage et son – La revue du cinéma,* n°324, janvier 1978, p. 97-98
- MERLIN Olivier, « Les enfants d'Hiroshima », *Le Monde*, 3 mars 1954, p. 4
- MESNIL Michel, « Visite à l'empereur du Japon », *Cinéma*, n°103, février 1966, p. 50-64
- MICHA René, NIOGRET Hubert et HENRY Michael, « L'empire de la passion», *Positif*, n°206, mai 1978, p. 2-13
- MILLER Henri , « Ah ! Ces femmes japonaises », *Arts*, 25 au 31 janvier 1961, p. 2
- MISUMI Kenji, « Baby Cart, l'enfant massacre : du côté du fantastique », *Cinéma*, n°262, octobre 1980
- MNOUCHKINE Ariane, « Six entretiens autour de Mizoguchi », *Cahiers du Cinéma*, n°158, aout-septembre 1964, p. 5-28
- MONOD Martine, « Guerriers et paysans » *Les Lettres Françaises*, n°597, du 8 au 14 décembre 1955, p. 6 (*Les 7 samouraïs*)

  MONOD Martine, « Escapade au Japon », *Les Lettres Françaises*, n°755, du 8 au 14 janvier 1959, p. 8
- MOULLET Luc, « Cinémathèque », *Cahiers du cinéma*, n°68, février 1957, p. 39-40 (*Vivre* et *Ange Ivre*)

  MOULLET Luc, « Pour contribuer à une filmographie de Kenji Mizoguchi», *Cahiers du cinéma*, n°81, mars 1958, p. 37-40

  MOULLET Luc, « Les contes de la lune vague », *Cahiers du cinéma*, n°95, mai 1959, p. 21-27

  MOULLET Luc, « Berlin », *Cahiers du cinéma*, n° 135, septembre 1962, p. 26-32 (*Une vie bien remplie*)

  MOULLET Luc, « Laurel et kabuki », *Cahiers du cinéma*, n°164, mars 1965, p. 76-77 (*La Forteresse cachée)*

  MOULLET Luc, « Le Congrès de Cannes », *Cahiers du cinéma*, n°213, juin 1969, p. 34 *(La pendaison* et *Le journal d'un voleur de Shinjuku)*
- MURAT Pierre, « Les évadés de l'espace », *Télérama*, n°1529, 2 mai 1979, p. 101
- NAGATA Masaichi, « La tâche de l'industrie cinématographique japonaise ». *Revues internationales du cinéma*, n°14, 1952, p. 29

- NARBONI Jean, « Conte de la lune vague », *Cahiers du cinéma*, n°163, février 1965, p. 85
  NARBONI Jean, « Le visage d'un autre de Hiroshi Teshigahara (Japon) », *Cahiers du cinéma*, n°183, octobre 1966, p. 31-33
  NARBONI Jean, « Ozu Yasujiro », *Cahiers du cinéma*, n°286, mars 1978, p. 16-29
  NARBONI Jean, « Mizoguchi Kenji », *Cahiers du cinéma*, n°287, avril 1978, p. 71
- NIOGRET Hubert, « Japon : Côté cinémathèque », *Positif*, n°109, octobre 1969, p.58-59
  NIOGRET Hubert, « Eros + Massacre », *Positif*, n°114, mars 1970, p. 61-62
  NIOGRET Hubert, « Le petit garçon », *Positif*, n°115, avril 1970, p. 63-66
  NIOGRET Hubert, « Susumu Hani », *Positif*, n°119, septembre 1970, p. 40-43
  NIOGRET Hubert, « Un humaniste sceptique : Kurosawa », *Positif*, n°132, novembre 1971, p. 46-58
  NIOGRET Hubert, « Entretien avec Yoshida», *Positif*, n°137, avril 1972, p. 47-56
  NIOGRET Hubert, « Les marines attaquent Okinawa », *Positif*, n°146, janvier 1973, p. 88
  NIOGRET Hubert, « L'idiot », *Positif*, n°150, mai 1973, p. 84-85
  NIOGRET Hubert, « Shuji Terayama » et « Une petite sœur pour l'été », *Positif*, n°157, mars 1973, p. 44-50 et p.70-71
  NIOGRET Hubert, « Coup d'Etat », *Positif*, n°164, décembre 1974, p. 58-60
  NIOGRET Hubert, « Côté cinémathèque : Japon Vingt cinéastes d'Aujourd'hui », *Positif*, n°165, janvier 1975, p. 22-24
  NIOGRET Hubert, « Cache-cache pastoral », *Positif*, n°171-172, juillet 1975
  NIOGRET Hubert, « Rue de la joie », *Positif*, n° 177, janvier 1976, p. 75
  NIOGRET Hubert, « Debout ! Les damnés de la terre », *Positif*, n°187, novembre 1976, p. 72
  NIOGRET Hubert, « Le combat contre l'obscurité : Dersou Ouzala », *Positif*, n°190, février 1977, p. 62-65
  NIOGRET Hubert, « Introducing : Yasujiro Ozu », *Positif*, n°203, fév. 1978, p. 2-27
  NIOGRET Hubert, « Nouvelles perspectives sur Mizoguchi », *Positif*, n°212, novembre 1978, p. 37-41
  NIOGRET Hubert, « Journal du voleur de Shinjuku », *Positif*, n°227, fév. 1980, p. 17
  NIOGRET Hubert, « Kagemusha », *Positif*, n°232, juillet 1980, p. 79
  NIOGRET Hubert, « Mizoguchi : un art sans artifice : une Rétrospective vénitienne », *Positif*, n°237, décembre 1980, p. 13- 25 *(L'Épée Bijomar, La Victoire des femmes, Le Destin de Madame Yuki* et *L'Élégie de Naniwa)*
- PAINI Dominique, « Ozu : Un Japonais à Paris », *Cinéma*, n°243, mars 1979, p. 58-60
- PASCAUD Fabienne, « Une reprise : L'impératrice Yang Kwei Fei », *Télérama*, n°1529, 2 mai 1979, p. 101
  PASCAUD Fabienne, « Baby-Cart l'enfant massacre », *Télérama*, n°1595, 6 aout 1980, p. 66
  PASCAUD Fabienne, « Kagemusha *», Télérama*, n°1603, 1er octobre 1980, p. 112-114
- PASSEK Jean-Loup, « L'idiot », *Cinéma*, n°174, mars 1973, p. 127-128
  PASSEK Jean-Loup, « Dode's Kaden », *Cinéma*, n°193, déc. 1974, p. 108-110
  PASSEK Jean-Loup, « L'empire des sens : Le sexe version infernale », *Cinéma*, n°215, novembre 1976, p. 112-115
- PEREZ Michel, « La chatte japonaise », *Positif*, n°100-101, décembre-janvier 1969, p. 105-106
  PEREZ Michel, « L'ange rouge » *Positif*, n°108, septembre 1969
  PEREZ Michel, « Berlin 1969 », *Positif*, n°110, novembre 1969, p. 50 (*Aido, l'esclave de l'amour*)
- PEVEL Henri, « Rashomon », *L'école libératrice*, 1952
- PHILIPPE Gérard, *Cinémonde*, n°1006, 13 septembre 1953, p.10
- PHILIPPE Pierre, « Science fiction made in Japan », *Cinéma*, n°24, février 1958, p.117 (*Le retour de Godzilla* et *Le satellite mystérieux*)
  PHILIPPE Pierre, « HaraKiri », *Cinéma*, n°79, septembre 1963, p. 116-118
  PHILIPPE Pierre, « Cinéma japonais à l'aveuglette », *Cinéma* n°81, décembre 1963, p. 29-35
  PHILIPPE Pierre, « Kwaidan » *Cinéma*, n°101, décembre 1965, p. 109-111
- PHILIPPON Alain, « Un policier en quête de son colt », *Cahiers du cinéma*, n°342, janvier 1961, p. 50-51 *(Chien enragé)*
- PILARD Philippe, « Les Contes de la lune vague après la pluie », *Image et son – La revue du cinéma*, n°214, février 1968, p. 77-86
- POTREL-DORGET Marie-Line, « L'île nue », *Image et son – La revue du cinéma*, n°330, juillet-aout 1978, p. 142

- RAFOWICZ Sara, « Ecore sur L'empire des sens », *Cahiers du cinéma*, n°273, janvier 1977
- RANCHAL Marcel, « Les bateaux de l'enfer », *Positif*, n°22, mars 1957, p. 35-37
  RANCHAL Marcel, « Quartier sans soleil », *Positif*, n°40, juillet 1961, p. 77
- RAMASSE François, « Sur deux films inédits d'Akira Kurosawa », *Positif*, n°225, décembre 1979, p. 36
  RAMASSE François, « Apocalypse nô : Kagemusha », *Positif*, n°235, octobre 1980, p. 2-7
- REMOND Alain, « Voyage à Tokyo », *Télérama*, n°1464, février 1978, p. 70
  REMOND Alain, « Le gout du saké », *Télérama*, n°1506, 22 novembre 1978, p. 102-103
- RICHER Jean-José, « Contes de fées », *Cahiers du cinéma*, n° 27, octobre 1953, p. 6-7 (*Les contes de la lune vague après la pluie)*
  RICHER Jean-José, « La Fayette nous voici ! », *Cahiers du cinéma*, n°37, juillet 1954, p. 39 (*La porte de l'enfer)*
  RICHER Jean-José, « Venise 54 », *Cahiers du cinéma*, n°40, novembre 1954, p. 8-11 (*Démon de l'or, Les 7 samourais, Auberge à Osaka* et *Sansho Daya)*
- RICHIE Donald, « Portrait de Kon Ichikawa représentant du cinéma fou dans la nouvelle vague japonaise » *Cinéma*, n°47, juin 1960, p. 48-50
  RICHIE Donald, *Midi Minuit Fantastique*, n°20, octobre 1968, p. 40-47
- RIVETTE Jacques, « Mizoguchi vu d'ici » et « Rétrospective Mizoguchi », *Cahiers du cinéma*, n°81, mars 1958, p. 28-36
- ROCHE Françoise, « Les Contes de la lune vague après la pluie », *Image et son – La revue du cinéma*, n°352HS, p. 49-50
- ROHMER Eric, « Les bateaux de l'enfer », *Arts,* 20 au 26 février 1957, p.3
  ROHMER Eric, « Les amants crucifiés », *Arts*, du 29 mai au 4 juin 1957, p.5
  ROHMER Eric, « Universalité du génie », *Cahiers du cinéma*, n°73, juillet 1957, p. 46-48 (*Les amants crucifiés*)
  ROHMER Eric, « Rue de la honte », *Arts*, du 30 au 5 novembre 1957, p.7
  ROHMER Eric, « Rétrospective Mizoguchi », *Cahiers du cinéma*, n°81, mars 1958, p. 31-36
- ROSS Philippe, « Baby cart-l'enfant massacre », *Image et son – La revue du cinéma*, n°353, septembre 1980, p. 26
- SADOUL Georges, « Existe-t-il un néoréalisme japonais », *Cahiers du cinéma*, n°28, novembre 1953, p. 7-19
  SADOUL Georges, « La déchirante pudeur japonaise », *Les Lettres françaises*, n°507, 11 au 18 mars 1954, p. 8 *(Les enfants d'Hiroshima)*
  SADOUL Georges, « Japonaiseries », *Les Lettres françaises*, n°523, 1 au 8 juillet 1954, p. 6
  SADOUL Georges, « Sous les toits de Tokio » *Les Lettres françaises*, n°547, du 17 au 24 décembre 1954, p. 6 (*Okasan*)
  SADOUL Georges, « Le Japon », *Cahiers du cinéma*, n°51, octobre 1955, p. 14
  SADOUL Georges, « Rencontre entre l'Est et l'Ouest », *Les Lettres françaises*, n°658, du 14 au 20 février 1957, p. 7
  SADOUL Georges, « Grandeur du cinéma japonais » *Les Lettres françaises*, n°659, du 21 au 27 février 1957, p. 6 (*Les bateaux de l'enfer)*
  SADOUL Georges, « A l'heure de Cannes : le héron Blanc » *Les Lettres françaises*, n°773, du 14 au 20 mai 1959
  SADOUL Georges « Le héron blanc » *Cahiers du cinéma*, n°96, juin 1959, p. 43-44
  SADOUL Georges, « A la fois opprimé et oppresseur : Pas de plus grand amour », *Les Lettres françaises*, n°840, du 8 au 14 septembre 1960, p. 6 (*la condition de l'homme*)
  SADOUL Georges, « Le héron blanc : Symphonie des formes, art suprême », *Les Lettres françaises,* n°860, 26 janvier au 1 fév. 1961, p. 8
  SADOUL Georges, « Avec sept ans de retard à Paris » et « Un classique du cinéma japonais Quartier sans soleil », *Les Lettres françaises*, n°871, du 13 au 19 avril 1961, p. 1 et 6-7
  SADOUL Georges, « Tendre et mélancolique romance Otohoto », *Les Lettres françaises*, n°875, du 11 au 17 mai 1961, p. 6
  SADOUL Georges, « Le Japon d'après guerre », *Les Lettres françaises*, n°883, du 6 au 12 juillet 1961, p. 8 (*Chien enragé*)
  SADOUL Georges, « Moscou : Un palmares discuté et brillant » *Les Lettres françaises*, n°886, du 27 au 2 aout 1961, p. 1 et 6 (*L'île nue*)
  SADOUL Georges, « La longue marche : L'île nue », *Les Lettres françaises*, n°904, 7 au 13 décembre 1961, p. 8
  SADOUL Georges, « Hara-Kiri », *Les Lettres françaises*, n°979, du 23 au 29 mai 1963, p. 6

SADOUL Georges, « La compassion et la terreur », *Les Lettres françaises*, n°987, 18 au 24 juillet 1963, p. 9 (*Hara-Kiri*)
SADOUL Georges, « Une entrée japonaise », *Les Lettres françaises*, n°1027, 30 au 6 mai 1964, p. 13 (*La femme des sables*)
SADOUL Georges, « Vivre sans son trou », *Les Lettres françaises*, n°1028, 7 au 13 mai 1964, p. 1 et 9 (*La femme des sables*)
SADOUL Georges, « Mieux qu'une promesse », *Les Lettres françaises*, n°1029, 14 au 20 mai 1964, p. 8 (*Seul sur l'océan pacifique*)
SADOUL Georges, « La femme des sables », *Les Lettres françaises*, n°1028, du 7 au 13 mai 1964, p. 9
SADOUL Georges, « Le cinéma japonais en 1964 », *Les Lettres françaises*, n°1042, du 20 au 26 aout 1964, p. 10
SADOUL Georges, « Libres entretiens à Gion et Tokyo », *Cahiers du cinéma*, n°158, aout-septembre 1964, p. 29-34
SADOUL Georges, « Grandeur du cinéma japonais », *Les Lettres françaises*, n°1043, du 27 au 25 septembre 1964, p. 8
SADOUL Georges, « Le cinéma japonais depuis 20 ans et sa nouvelle vague » *Les Lettres françaises*, n°1044, du 3 au 9 septembre 1964, p.9
SADOUL Georges, « Le désert blanc » *Les Lettres françaises*, n°1055, du 19 au 25 novembre 1964, p. 7 (*La femme des sables*)
SADOUL Georges, « Akira Kurosawa », *Cinéma*, n°92, janvier 1965, p. 76-83
SADOUL Georges, « Autour d'une indépendance conversations avec quatre jeunes cinéastes japonais », (Hani, Oshima, Urayama et Teshigahara) et « Le cinéma japonais vers 1920 », *Cahiers du cinéma*, n°166, mai 1965, p. 35-47
SADOUL Georges, « De film en film », *Cahiers du cinéma*, n°175, février 1966, p. 76 -79
SADOUL Georges, « Faire quelque chose d'utile », *Les Lettres françaises,* n°1146, du 1 au 7 septembre 1966, p. 26 (*Vivre*)

- SALACHAS Gilbert, « Gosses de Tokyo : Am-stram-gram et chi-fou-mi », *Télerama*, n°1613, 10 décembre 1980, p. 95
- SAUVAGET Daniel, « Latitude Zéro » et « Envahisseurs de l'espace », *Image et son – La revue du cinéma*, n°266, avril 1972, p. 116
  SAUVAGET Daniel, « Bwana Toshi », *Image et son – La revue du cinéma*, n°340, juin 1979, p. 116
- SCHIDLOW Joshka, « Nuit et brouillard au Japon : L'empire du stalinisme », *Télérama*, n°1569, 6 février 1980
- SCHLOKOFF Alain, « Godzilla », *Ecran*, n°17, juillet-aout 1973, p. 19
- SCHRADER Paul*, Cahiers du cinéma* n°286, mars 1978, p. 20-21 (traduction extrait de son livre « Transcendantal style in film : Ozu, Bresson, Dreyer»)
- SEGUIN Louis, « Venise 1959 » *Positif*, n°31, novembre 1959, p. 30 (*Général nu* et *Flamme et tourment*)
  SEGUIN Louis, « Venise 1960 », *Positif*, n°36, novembre 1960, p. 34 (*La condition de l'homme*)
  SEGUIN Louis, « Locarno 1967 », *Positif*, n°88, octobre 1967, p. 38 (*Carnets secrets des ninjas*)
  SEGUIN Louis, « Cannes 1968 », *Positif*, n°97, juillet 1968, p. 30 (*Kuroneko*)
- SHIBATA Hayao, SHIRAI Yoshio et YAMADA Koichi, « L'empereur » *Cahiers du cinéma*, n°182, septembre 1966, p. 34-43 et 74-78
- SINEUX Michel, « Eloge de la folie », *Positif*, n°165, février 1975, p. 10-11 (*Dode's kaden)*
- SIMSOLO Noël, « Premier amour, version infernale » *Image et son – La revue du cinéma,* n°245, décembre 1970, p. 112-114
  SIMSOLO Noël, « Le petit garçon » *Image et son – La revue du cinéma,* n°238, avril 1970, p. 113-114
  SIMSOLO Noël, « Premier amour, version infernale » *Image et son – La revue du cinéma,* n°245, décembre 1970, p. 112-115
  SIMSOLO Noël, « Nagisa Oshima », *Cinéma*, n°170, novembre 1972, p. 66-73
  SIMSOLO Noël, « Notes sur Kenji Mizoguchi » *Image et son – La revue du cinéma,* n°337, mars 1979, p. 51-79
- SIOHAN Robert, « Le réalisateur Kurosawa va tourner aux Etats-Unis », *Le Monde*, 21-22 aout 1966, p. 10
- SIRODEAU Jean, « Kwaidan : Les artifices de la légende », *Positif*, n°76, juin 1966
- SKORECKI Louis, « Contre la nouvelle cinéphilie » *Cahiers du cinéma*, n°293, octobre 1978, p. 31-52
  SKORECKI Louis, « Trois cartes postales de Locarno », *Cahiers du cinéma*, n°304, octobre 1979, p. 28-34 (Rétrospective Yasujiro Ozu)
  SKORECKI Louis, « Baby Cart, l'enfant massacre » *Cahiers du cinéma*, n°316, octobre 1980, p. 53-54

- TADAO Sato, « Culture japonaise et cinéma : le point de regard », *Cahiers du cinéma*, n°310, avril 1980, p. 5-10 (traduit de l'anglais par Jean-Paul Le Pape)
- TAILLEUR R., « L'intendant Sansho », *Positif*, n°37, janvier 1961, p. 53-54
- TALLENAY Jean-Louis, *Radio Cinéma Télévision*, n°86, 9 septembre 1951. *(Rashomon)*

  TALLENAY Jean-Louis, *Radio Cinéma Télévision,* n°93, 28 octobre 1951, p. 2-3.

  TALLENAY Jean-Louis, *Radio cinéma Télévision*, n°172, 3 mai 1953, p. 4 (*Les enfants d'Hiroshima* et *La légende du grand bouddha)*
- TANDONNET Gérard, « Mais la couleur est belle », *Positif*, n°25, rentrée 1957, p. 72 (*Les Amants crucifiés)*
- TASSONE Aldo, « Dersou Ouzala, l'aigle de la taïga » et « Dersu Uzala : L'expérience scientifique de l'être humain » *Cinéma*, n°216, décembre 1976, p. 108-110 et 114-116

  TASSONE Aldo, « Kagemusha », *Cinéma*, n°262, octobre 1980, p. 14-21
- TAVERNIER Bertrand, « Chien enragé », *Cinéma*, n°60, octobre 1961, p.103-104
- TAYAMA Rikya, « Tadashi Imai », *Image et son – La revue du cinéma,* n°175, juillet 1964, p. 50-53

  TAYAMA Rikya, « Kurosawa et la critique japonaise », *Image et son – La revue du cinéma,* n°243, novembre 1970, p. 48-59
- TESSIER Max, « La condition de l'homme : Entre le ciel et l'enfer », *Cinéma*, n°129, octobre 1968, p. 123-124

  TESSIER Max, « La chatte japonaise » *Cinéma*, n°131, décembre 1968, p. 137

  TESSIER Max, « L'ange rouge : L'ange ivre d'amour» et « L'or des samouraïs », *Cinéma*, n°137, juin 1969, p. 116 et 135

  TESSIER Max, « La pendaison : Reprise de conscience», *Cinéma*, n°140, novembre 1969, p. 131

  TESSIER Max, « Une âme aux diables », « Les anges violés », « La cérémonie » et « Il est mort après la guerre », *Cinéma*, n°158, juillet-aout 1971, p. 44

  TESSIER Max, « Yasujiro Ozu », *Anthologie du cinéma (*supplément de l'*Avant-scène Cinéma)*, juillet-aout 1971

  TESSIER Max, « Nagisa Oshima », *Les Lettres Françaises,* 24 novembre 1971, p. 18-19

  TESSIER Max, « Cinq Japonais en quête de films (1re partie) », *Ecran*, n°3, mars 1972, p. 18-30 (Akira Kurosaw et Masaki Kobayashi)

  TESSIER Max, « Kawabata Yasunari » et « 75 ans de cinéma japonais (Hiroko Govaers) », *Ecran*, n°6, juin 1972, p. 38 et 55

  TESSIER Max, « Le cinéma japonais », *Ecran*, n°7, juillet 1972, p. 26-30

  TESSIER Max, « 5 japonais en quête d'auteur (2ème partie)», *Ecran*, n°7, juillet 1972, p. 46-53 (Nagisa Oshima, Yoshishige Yoshida et Susumu Hani)

  TESSIER Max, « Sanjuro des Camélias » *Ecran*, n°8, septembre 1972, p. 66

  TESSIER Max, « Pesaro 1972 » et « La femme insecte », *Ecran*, n°10, décembre 1972, p. 33 et 73 (*Nuit et Brouillard, Une petite sœur pour l'été* et *La femme insecte*)

  TESSIER Max, « Terayama Shuji » *Ecran*, n°11, janvier 1973, p. 72

  TESSIER Max, « Journal d'un voyage de Shinjuku, ginza et autres lieux » *Ecran*, n°20, décembre 1973, p. 22-33

  TESSIER Max, « Oshima Nagisa » *Ecran*, n°21, janvier 1974, p. 66 (*Une petite sœur pour l'été*)

  TESSIER Max, « Japon : éros + massacre = faillite » *Ecran*, n°24, avril 1974, p. 32-38

  TESSIER Max, « Cannes 1974 » *Ecran*, n°27, juillet 1974, p. 35 (*Goyokiba, Himiko* et *La submersion du Japon*)

  TESSIER Max, « Yoshida Kiju», *Ecran*, n°31, décembre 1974, p. 58-59

  TESSIER Max, « L'empire du milieu - Le film noir japonais », *Ecran*, n°32, janvier 1975, p. 46-48

  TESSIER Max, « Kinugasa Teinosuke», *Ecran*, n°35, avril 1975, p. 72 (*Une page folle*)

  TESSIER Max, « Cannes 1975 », *Ecran*, n°38, juillet-aout 1975, p. 34 (*La rue de la joie* et *Cache Cache pastoral*)

  TESSIER Max, « La censure et l'Aubergine » et « Comment craquer des allumettes », *Ecran*, n°40, octobre 1975, p. 2-3 et p. 35-42 (Shuji Terayama)

  TESSIER Max, « Japon : L'ancien et le nouveau», *Ecran*, n°48, juin 1976, p. 29-44 (*Entre le ciel et l'enfer, Dersu uzala* et *passion juvénile*)

  TESSIER Max, « Debout les damnés de la terre », *Ecran*, n°52, nov. 1976, p. 50

  TESSIER Max, « Fantome d'amour », *Ecran*, n°66, février 1978, p. 4-6

  TESSIER Max, « L'empire de la passion », *Ecran*, n°72, sept. 1978, p. 61-64

  TESSIER Max, «Japon : printemps tardif », *Ecran*, n°73, octobre 1978, p. 5

  TESSIER Max, « Les trompe-l'œil du cinéma japonais », *Télérama*, n°1506, 22 novembre 1978, p. 104-105

TESSIER Max, « Sur les nippons de Paris », *Ecran*, n°75, déc. 1978, p. 6-7
TESSIER Max, « Fin d'automne », *Ecran*, n°75, décembre 1978, p. 56-57
TESSIER Max, « La rue de la joie » *Ecran*, n°76, janvier 1979, p. 78
TESSIER Max, « Terayama en bref » et « La vengeance d'un acteur », *Ecran*, n°77, février 1979, p. 15
TESSIER Max, « La Vengeance d'un acteur » et « Bwana Toshi », *Ecran*, n°79, avril 1979, p. 59
TESSIER Max, « 3 inédits d'Akira Kurosawa », *Ecran*, n°84, octobre 1979, p. 58-60 (*Yojimbo, La légende du grand judo* et *Scandale*)
TESSIER Max, « Yasujiro Ozu et le cinéma japonais à la fin du muet », *Ecran*, n°86, décembre 1979, p. 30-37
TESSIER Max, « Banzai ! Pour le cinéma japonais», *Télérama*, n°1569, 6 février 1980, p. 94-95
TESSIER Max, « Le cimetière de la morale », *Image et son – La revue du cinéma*, n°350, mai 1980, p. 50-51
TESSIER Max, *« Baby-Cart l'enfant massacre »,* « La rue de la honte » et « Caresses sous un Kimono », *Image et son – La revue du cinéma*, n°353, septembre 1980, p. 26, 42 et 48
TESSIER Max, « Kurosawa / Kagemusha », *Image et son – La revue du cinéma*, n°354, octobre 1980 p.65-84
TESSIER Max, « Les sept samouraïs », *Image et son – La revue du cinéma*, n°355, novembre 1980, p. 53-55
TESSIER Max, « Gosses de Tokyo »*, Image et son – La revue du cinéma*, n°356, décembre 1980, p. 18-20

- TESSON Charles, « La vengeance d'un acteur », *Cahiers du cinéma*, n°302, juillet-aout 1979, p. 61-62
  TESSON Charles, « Le cimetière de la morale », *Cahiers du cinéma*, n°311, mars 1980, p. 53
  TESSON Charles, « Orient express » *Cahiers du cinéma*, n°314, juillet-aout 1980, p. 29 (*Virus, Yasha ga ike* et *Taiyo o nusunda otoko)*
  TESSON Charles, « Kagemusha », *Cahiers du cinéma*, n°317, nov. 1980, p. 48-50
- THIRARD Paul-Louis, « Rencontres : Akira Kurosawa », *Les Lettres Françaises,* n°844, du 6 au 12 octobre 1960, p. 6
  THIRARD Paul-Louis, « Godzilla », *Cinéma,* n°83, février 1964, p.52
- TOBIN Yann, « L'intendant Sansho », *Positif*, n°236, novembre 1980
  TOBIN Yann, « Pourquoi l'eau de mer est-elle salée ? », *Positif*, n°237, décembre 1980, p. 32-35 (*Gosses de Tokyo)*
- TOROK Jean-Paul, « Venise 1961 » *Positif*, n°43, janvier 1962, p. 12 (*Yojimbo*)
  TOROK Jean-Paul, « Hara-Kiri » *Positif*, n°54-55, juillet-août 1963, p. 90
  TOROK Jean-Paul, *Le Monde*, n°6468, 30 octobre 1965, p. 16
  TOROK Jean-Paul, « Le meurtrier de la jeunesse », *Positif*, n°195-196, juillet-août 1977, p. 96-97
- TOSELLO Monique, « La vie d'O'Haru femme galante » *Image et son – La revue du cinéma*, n°80, mars 1955, p. 10
- TOUZE François, ChAMPENIER Serge et LAMIABLE Régis « Feux dans la plaine », *Image et son – La revue du cinéma*, n°214, février 1968, p. 121
- TREMOIS Claude-Marie, « Barberousse : Le médecin aux mains sales et au cœur pur », *Télérama*, n°1460, 4 janvier 1978, p. 78-79
  TREMOIS Claude-Marie, « Rashomon », *Télérama*, 1979
  TREMOIS Claude-Marie, « La vengeance d'un acteur », *Télérama*, n°1520, 25 avril 1979, p. 99
  TREMOIS Claude-Marie, « Le soleil et la lune du marais noir », *Télérama*, n°1550, 26 septembre 1979, p. 104-105 (Kurosawa)
  TREMOIS Claude-Marie, « La rue de la Honte : L'enfer de la déréliction », *Télérama*, n°1599, 3 septembre 1980, p. 92
  TREMOIS Claude-Marie, « Kagemusha », *Télérama*, n°1603, 1 octobre 1980, p. 112-114
- TRUFFAUT François, « La belle et le voleur », *Arts*, du 19 au 26 octobre 1954, p.3
  TRUFFAUT François, « La harpe de Birmanie » *Arts*, 1 au 7 mais 1957, p. 3
  TRUFFAUT François, « La légende de Narayama », *Cahiers du cinéma*, n°88, octobre 1958, p. 42-43
  TRUFFAUT François, « Si jeunes et des Japonais », *Cahiers du cinéma*, n°83, mai 1958, p. 53-56
- UYTTERHOEVEN Pierre, « Onibaba », *Positif*, n°76, juin 1966, p. 137-138
- VALOT Jacques, « 6 fois Kurosawa : quelques constantes », *Image et son – La revue du cinéma*, n°344, novembre 1979, p. 109-111
- VAN ZELE Michel, « La rue de la honte » *Image et son – La revue du cinéma*, n°233, novembre 1969, p. 165-174

- WAGNER Jean, « Impératrice Yang Kwei Fei », *Cinéma*, n°39, août-septembre 1959, p. 136-137
- WEYERGANS François, « Qu'est-ce que le cinéma ? », *Cahiers du cinéma,* n°120, juin 1961, p. 45-47 (*Le héros sacrilège*)
  WEYERGANS François, « Les yeux d'Aroko », *Cahiers du cinéma*, n°146, août 1963, p. 60-61 (*Cochons et cuirassés*)
- YAMADA Koichi, « Les cochons et les dieux : Imamura Shohei », *Cahiers du cinéma*, n°166, mai 1965, p. 24-33
  YAMADA Koichi, « Bilan économique du cinéma japonais », *Cahiers du cinéma*, n°166, mai 1965, p. 48-49
  YAMADA Koichi, « Les guerriers d'antan », *Cahiers du cinéma*, n°180, juillet 1966, p. 70-71 (*Le château de l'araignée*)
  YAMADA Koichi, « Le vieil homme indigne », *Cahiers du cinéma,* n°184, novembre 1966, p. 66 (*Vivre*)
- YVOIRE Jean, *Radio Cinéma Télévision*, n°283, 19 juin 1955, p. 36-37
  YVOIRE Jean, « Le drame au Japon », *Revues internationales du cinéma*, n°14, 1952, p. 55
- ZENDEL José, « Rashomon : Heureuse rencontre avec le cinéma », *Les Lettres Françaises*, 26 avril 1952, p. 9
- ZIMMER Jacques, « Passions juvéniles », *Image et son – La revue du cinéma*, n°176-177, septembre 1964, p. 75
  ZIMMER Jacques, « Kung Fu Hara Kiri », *Image et son – La revue du cinéma*, n°291, octobre 1974
  ZIMMER Jacques, « L'empire des sens », *Image et son – La revue du cinéma*, n°308, septembre 1976, p. 99-10

CINEMA CHINOIS

Dossiers Collectifs

- **« Actualité du cinéma chinois », *Ecran*, n°3, mars 1972, p. 34-45**
  - MARTIN Marcel, « le cinéma chinois d'hier à aujourd'hui », p. 35-36
  - IVENS Joris et LORIDAN Marceline, « La nouvelle génération du cinéma chinois », p. 37-38
  - CAPDENAC Michel, « Des ombres éléctriques aux images d'épinal », p. 39-42
  - HENNEBELLE Guy, « Des modèles de transition », p. 43-45

Par ordre alphabétique et chronologique

- « Le septième art à l'encre de Chine », *Le courrier de l'Unesco*, 1 avril 1950, p. 3
- *Radio Cinéma Télévision*, n°45, 26 novembre 1950 *(Le mari et l'enfant)*
- « Après l'orage vient l'ouragan », *Cinéma*, n°71, décembre 1962, p.72-75
- « Mission de reconnaissance (où le rêve du marchand de parapluies…) », *Le Film Français*, n°1788, 30 novembre 1979, p. 12-13
- ACHER Willy, « L'amour des antipodes », *Cahiers du cinéma*, n°49, juillet 1955, p. 50-51
- AUMONT Jacques, « Sur la Chine », *Cahiers du cinéma*, n°248, septembre 1973, p. 41-45
- BERGERON Régis, « Le cinéma chinois », *Cinéma*, n°86, mai 1964, p. 48-80

BERGERON Régis, « Le point sur le cinéma chinois », *Cinéma* n°208, avril 1976, p. 31-44

- BEYLIE Claude, « Shu Shuen » et « L'arche » *Cinéma*, n°139, septembre-octobre 1969, p. 110-114
- BIESSE Jean-Pierre, « Lin Tse Hsu : Guerre au trafic d'opium » *Cahiers du cinéma*, n°179, juin 1966, p. 82
- BOUSSINOT Roger, « Une révélation comparable à Potemkine : Le cinéma chinois à Karlovy-Vary », *L'Ecran français*, semaine du 12 au 28 août 1951, p.14-15
- CAUSSOU Jean Louis, « Les Amours de Liang Shanbo et Zhu Yingtai » *Cinéma*, n°9, février 1956, p. 88
- CHEVALLIER Jacques, « Les Amours de Liang Shanbo et Zhu Yingtai », *Image et son – La revue du cinéma*, n°84, juillet 1955, p. 4-5
- DANEY Serge, GIRAUD Thérèse et LE PERON Serge « Entretien avec Joris Ivens et Marceline Loridan », *Cahiers du cinéma*, n°266, mai 1976, p. 6-23 (*Comment Yukong déplaça les montagnes)*

  DANEY Serge, « La Chine de Mao Tse-Toung », *Cahiers du cinéma*, n°268-269, juillet - août 1976, p. 96
- DELAHAYE Michel, « La fille aux cheveux blancs » *Cinéma*, n°34, mars 1959, p. 104-105
- FARGIER Jean-Paul, « A bientôt la Chine », *Cahiers du cinéma*, n°286, mars 1978, p. 62-63
- GAUDU Agnès, « Chine cinéma 80 - L'Esthétique de la bouteille Thermos dans la ligne du Parti » *Positif*, n°257, juillet 1982, p. 62-64 (*Regardez cette famille, Amour et héritage, Un Amour sur le mont Lushan* et *La Légende des monts Tianyun*)
- GAUTHIER Guy, « Les Chinois à Paris », *Image et son – La revue du cinéma,* n°326, mars 1978, p. 29-32
- GIEURE René, « Chanson et cinéma » *Image et son – La revue du cinéma*, n° 126, décembre 1959, p. 13-15
- GRANT Jacques, « Rentre-dedans : sur six films chinois inédits », *Cinéma*, n°233, mai 1978, p. 46-51
- GRISOLIA Michel, « Trois films chinois », *Cinéma*, n°163, février 1972, p. 144-146 (*Le détachement féminin rouge, La guerre des souterrains* et *Le pont de Nankin*)
- IVENS Joris, « Les aventures d'une caméra » *Ecran*, n°1, janvier 1972, p. 52

  IVENS Joris et LORIDAN Marceline, « Cinéma chinois », *Cahiers du cinéma*, n°236-237, mars-avril 1972, p. 67-81 *(Le détachement féminin rouge)*
- LARDEAU Yann, « Films chinois à Pesaro », *Cahiers du cinéma*, n°292, septembre 1978, p. 65-66
- LE PERON Serge, « Comment Yukong déplaça les montagnes » *Cahiers du cinéma*, n°266, mai 1976, p. 24-29
- LEYDA Jay, « Yenan », *Ecran*, n°1, janvier 1972, p. 55
- MARTIN Marcel , « Actualité du cinéma chinois », *Ecran* n°3, mars 1972, p.34-35
- MENEGOZ Robert, « Le cinéma en Chine » *Cinéma*, n°8, décembre 1955, p. 6-14
- PHILIPPE Pierre, « Karlovy-Vary 1957 » *Cinéma*, n°21, octobre 1957, p. 13 *(Le sacrifice du nouvel an)*
- RAYNS Tony, « Introduction à l'esthétique et à la politique du cinéma chinois » *Positif*, n°257, juillet 1982, p. 58-62 (HU Chin-chüan)
- SADOUL Georges, « Révélation du cinéma chinois au festival tchécoslovaque de Karlovy-Vary », *Les Lettres françaises*, 27 juillet 1950

  SADOUL Georges, « Le cinéma chinois », *Cahiers du cinéma*, n°46, avril 1955, p.30-37

  SADOUL Georges, « Le cinéma chinois », *Cahiers du cinéma*, n°47, mai 1955, p. 47-56

  SADOUL Georges, « Chine », *Positif*, n°24, mai 1957, p. 2-17
- TOBIN Yann, « Ombres au soleil. A la (re)découverte du cinéma chinois », *Positif*, Octobre 1982, n° 260, p. 34

CINEMA INDIEN

Dossier collectif

- **Satyajit Ray, *Positif*, n°219, juin 1979, p. 2-36**
  - RAY Satyajit, « Problèmes d'un cinéaste du Bengale», p. 2-8 (Textes extraits du livre de Satyajit Ray *Our films, thier films*, traduits par Maryse Beaulieu)
  - CIMENT Michel, « Entretien avec Satyajit Ray », p. 9-17
  - CIMENT Michel, « Tous les feux du Bengale : notes sur les films de Satyajit Ray », p. 17-22
  - RAY Satyajit, « Extraits d'un journal tenu à bénarès en 1956 pendant le tournage d'aparajito» p. 23-25 (Textes extraits du livre de Satyajit Ray *Our films, thier films*, traduits par Maryse Beaulieu)
  - JORDAN Isabelle, « Les pétales de muchkunda », p. 26-28 (*Le salon de musique*)
  - « Route sinueuse jusqu'à un salon de musique », p. 29-30 (Textes extraits du livre de Satyajit Ray *Our films, thier films*, traduits par Maryse Beaulieu)
  - AMENGUAL Barthélemy, « La poésie de la réalité », p. 31-32 (*La grande ville*)
  - JAEHNE Karen, « Entretien avec Satyajit Ray », p. 33-36

Par ordre alphabétique et chronologique

- ATMA Hari, « Le nouveau cinéma indien » Cinéma, n°183, janvier 1974, p. 69-76
- AUMONT Jacques, « Satyajit Ray à la cinémathèque », *Cahiers du cinéma*, n°208, janvier 1969, p. 50-51
  AUMONT Jacques, « Goopy gyne Bagha byne », *Cahiers du cinéma*, n°215, septembre 1969, p. 44
  AUMONT Jacques, « Rencontre avec Satyajit Ray », *Cahiers du cinéma*, n°216, octobre 1969, p. 9-10
- BARONCELLI Jean de, « De la douceur indienne à la pureté japonaise » *Le Monde*, n°4447, du 12 mai 1959, p. 13
- BAZIN André, DONIOL-VALCROZE Jacques, « Notes sur Cannes 1954 », *Cahiers du cinéma*, n°34, avril 1954, p. 30-38 *(Deux hectares de terre)*
  BAZIN André, « Aparajito (L'invincible)», *Cahiers du cinéma* n°75, octobre 1957, p. 43-44
- BIESSE Jean-Pierre, « Mother India », *Cahiers du cinéma*, n°173, déc. 1965, p. 130
- BILLARD Pierre, « L'invaincu » *Cinéma*, n°24, février 1958, p. 103
  BILLARD Pierre, « Le monde d'Apu » *Cinéma*, n°82, janvier 1964, p. 93-95
- BOUSQUET Henri, « En quelques lignes… : La Complainte du sentier », *Cinéma*, n°46, mai 1960, p. 127
- CHEVALLIER Jacques, « Deux acres de terre » *Image et son – La revue du cinéma*, n°82, mai 1955, p. 14 (*Deux hectares de terre*)
  CHEVALLIER Jacques, « La Complainte du sentier » *Image et son – La revue du cinéma*, n°56, juillet 1956, p. 17-18
- CIMENT Michel, « Satyajit Ray », *Positif*, n°59, mars 1964, p. 29-34
- CROS Jean-Louis, « Un an de cinéma (1958) » *Image et son – La revue du cinéma*, n°116, novembre 1958, p. 11-14
- DANEY Serge, « 6ème Festival de New-Delhi » *Cahiers du cinéma*, n°274, mars 1977, p. 55-59 (*Trois filles, Charulata, Tambour de Choma, Em be Hanoï, Aru eiga kantoku no shogai : Mizoguchi Kenji no kiroku)*
  DANEY Serge et TESSON Charles, « Entretien avec Mrinal Sen », *Cahiers du cinéma*, n°320, février 1981, p. 13-15
- DELVAUX Noël, « Cinéma indien une liturgie du quotidien », *Ecran*, n°23, mars 1974, p. 7
- DELAHAYE Michel, « Sources», *Cahiers du cinéma*, n°107, mai 1960, p. 47-50 (*Pather Panchali*)
- DOUCHET Jean, « Cannes 1962 », *Cahiers du cinéma*, n°132, juin 1962, p. 27 (*La déesse*)
- FIESCHI Jean-André, TECHINE André, « Venise 65 », *Cahiers du cinéma*, n°171, octobre 1965, p. 39-53 (*Kapurush*)
- FLOT Yonnick, « Le cinéma indien existe » *Ecran*, n°21, janvier 1974, p. 5-8

- GAUTHIER Guy, *«* Généralités sur le cinéma indien », *Image et son – La revue du cinéma*, n°178, novembre 1964, p. 69-79
- GIEURE René, « Chanson et cinéma » *Image et son – La revue du cinéma*, n°126, décembre 1959, p. 13-15
  GIEURE René, « L'invaincu » *Image et son – La revue du cinéma*, n° 122-123, mai-juin 1959, p. 28
- HAHAM Connie, « Films indiens à Paris - Anatomie de quelques succès populaires », *Cinéma*, n°263, novembre 1980, p. 74-77
- HERMAN Jean, « La complainte du sentier » *Cinéma*, n°11, mai 1956, p. 10-19
  HERMAN Jean, « Le long-métrage en Inde » *Cinéma*, n°17, avril 1957, p. 33-39
  HERMAN Jean, « Renaissance indienne » *Cahiers du cinéma*, n°79, janvier 1958, p. 45-47
  HERMAN Jean, « Faut-il compter sur le cinéma indien ? » *Cinéma*, n°27, mai 1958, p. 87-91
  HERMAN Jean, « Le long métrage en Inde », *Cinéma*, avril 1957, n°17, p. 33-39
- JALLADEAU Philippe, « Les joueurs d'échecs (Satyajit Ray) », *Cahiers du cinéma*, n°290-291, juin-juillet 1978, p. 31
- LAJEUNESSE Jacqueline, « Le monde d'Apu », *Image et son – La revue du cinéma*, n°172, avril 1964, p. 101-102
- LEFEVRE Raymond, « L'invaincu » *Image et son – La revue du cinéma*, n°108, janvier 1958, p. 14
- MARCORELLES Louis, *« Pather Panchali », Cahiers du cinéma*, n°60, juin 1956, p. 19
  MARCORELLES Louis, « L'Inde sans mystères », *Cahiers du cinéma*, n°110, août 1960, p. 7-11
- MARTIN Marcel, « Moscou 1959 » *Cinéma*, n°40, octobre 1959, p. 18 (*Le salon de musique*)
  MARTIN Marcel, « Nouvelle vague indienne» *Cinéma*, n°147, juin 1970 p. 13-15
- MICCIOLLO Henri, « Le cinéma indien : l'ancien et le nouveau » *Image et son – La revue du cinéma*, n°284, mai 1974, p. 35
  MICCIOLLO Henri, « La nouvelle vague du cinéma indien » *Cinéma*, n°201-202, septembre-octobre 1975, p. 116-157
  MICCIOLLO Henri, « En attendant des programmations qui s'imposent » *Cinéma*, n°232, avril 1978, p. 15-25
  MICCIOLLO Henri, « Inde : Quoi de neuf dans le cinéma indien ? » *Cinéma*, n°234, juin 1978, p. 22-32
- OLLIER Claude, « Le cours du temps », *Cahiers du cinéma*, n°152, février 1964, p.61-63 (*Monde d'Apu)*
- OUDART Jean-Pierre, « La musique et le corps des dieux », *Cahiers du cinéma*, n°298, mars 1979, p. 46-52 (*Salon de musique)*
- RAMACHANDRAN T. M., « Flash sur le cinéma indien », *Cahiers du cinéma*, n°63, octobre 1956, p. 59-60
- RAY Satyajit, « Un film est né », *Cahiers du cinéma*, n°110, août 1960, p. 1-6
  RAY Satyajit, « Pourquoi je fais des films », « Renoir à Calcutta » et « Quelques aspects de mon métier », *Cahiers du cinéma*, n°208, janvier 1959, p. 38-49
- ROUGERIEUX Jean, « Aspects du cinéma indien » *Image et son – La revue du cinéma,* n°118, janvier 1959, p. 10
- SABATIER Jean-Marc, « Le secret du masque », *Image et son – La revue du cinéma,* n°282, mars 1974, p. 125
- SADOUL Georges, « De film en film par Satyajit Ray », *Cahiers du cinéma*, n°175 février 1966, p. 53-79
- SARKAR Kobita, « Quelques aspects du cinéma indien », *Cahiers du cinéma*, n°110, aout 1960, p. 12-18
- SENGISSEN Paul, « Mangala, fille des Indes » *Radio Cinéma Télévision*, n°221, 11 avril 1954, p. 39
- SKORECKI Louis, « Trois cartes postales de Locarno », *Cahiers du cinéma*, n°304, octobre 1979, p. 28-34 (*Dasgupta Buddhadeb*)
- TALLENAY Jean-Louis *Radio Cinéma Télévision*, n°121, 11 mai 1952, p. 2-3
- TESSIER Max, « Découverte de Satyajit Ray » *Ecran*, n°77, février 1979, p. 9
- TESSON Charles, « Un jour comme un autre de Mrinal Sen » *Cahiers du cinéma*, n°314, juillet-août 1980, p. 30
- TRUFFAUT François, « La pierre philosophale », *Cahiers du cinéma*, n°84, juin 1958, p. 32-33
- VASUDEV Aruna, Philippe LENGLET, « Les cinémas indiens », *CinémAction*, n°29, janvier 1984

- *Télérama*, n°1134, 10 octobre 1971, p. 60
- *Karaté* spécial Bruce Lee, n°1, novembre 1974
- *Karaté* « Grand Cinéma Kung-fu – Bruce Lee », n°7 mars 1975
- *Karaté cinéma,* n°1, octobre 1975
- *Karaté cinéma,* « Dragon du Kung Fu » et « Triomphe de Bruce Lee à Hong Kong », n°5, février 1976
- *Karaté bushido* « Les 11 plus beaux posters de Bruce Lee avec les 4 affiches chinoises de ses plus grands films » n° 12
- « Spécial made in Hong-Kong », *Cahiers du cinéma* n°360-361, septembre 1984. (Rédacteurs : O. Assayas, C. Tesson, S. Toubiana, F. Huguier et V. Ostria)

- ALION Yves, « L'héritier du Kung-fu », *Image et son – La revue du cinéma*, n°348, mars 1980, p. 63
  ALION Yves, « Le Dernier combat de Yang Chia », *Image et son – La revue du cinéma*, n°349, avril 1980, p. 61
  ALION Yves, « Kung Fu boxer » *Image et son – La revue du cinéma*, n°351, Juin 1980, p. 55
  ALION Yves, « Le temple de Shaolin » *Image et son – La revue du cinéma*, n°355, novembre 1980, p. 61
- CARBON Julien*, HK Orient extrême cinéma,* juin 1998, n°7, p. 93
- BRAUCOURT Guy, « Du sang chez les Taoïstes », *Cinéma*, n°160, nov. 1971, p. 153
- CLUNY Claude-Michel, « Les griffes de Jade », *Cinéma*, n°171, déc. 1972, p. 139
- DUPUICH Jean-Jacques, « Les félons d'An-Tchai », *Image et son – La revue du cinéma*, n°258, mars 1972, p. 132
- FUENTE Léonardo de la, « Le jeu de la mort », *Cinéma*, n°240, déc. 1978, p. 98
- GARSAULT Alain, « Du sang chez les Taoïstes », *Positif*, n°133, décembre 1971, p. 115-116
- GAUTHIER Guy, « Du sang chez les Taoïstes », *Image et son – La revue du cinéma*, n°254, novembre 1971, p. 138
- HAUSTRATE Gaston, « Cinéma et karaté », *Cinéma*, n°197, avril 1975, p. 36-37
- JACKSON Jean-Pierre, « Créer la curiosité », *HK Orient Extrême Cinéma*, n°5, décembre 1997, p. 66-67
- LACOMBE Stéphane, *HK Orient extrême cinéma*, juin 1998, n°7, p. 52-55
- LEFÈVRE Raymond, « Du sang chez les Taoïstes », *Image et son – La revue du cinéma*, n°254, novembre 1971, p. 138
- MICHEL Jean-Claude, « The super inframan », *L'écran fantastique*, n°1, été 1977, p. 110-111
- NIOGRET Hubert, « J'étais à Hong-Kong, je n'ai pas vu de films de karaté, mais j'ai dîné avec Run Run Shaw et chanté avec lui 'Happy Birthday to Lisa Lu' » *Positif*, n° 169, mai 1975, p. 18-40
- OFFRAY Denis, « Bruce Lee », *Cinématographe*, n°12, mars 1975, p. 13
- PUTTERS Jean-Pierre, *Mad Movies*, « Le film de Hong Kong », n°6, octobre 1973
- RAUGER Jean-François, « Des histoires de cultures populaires. Le cinéma des arts martiaux *», Le Monde* du 5 aout 2006
- SAUVAGET Daniel, « Ca branle dans les bambous » et « La dialectique peut-elle casser des briques », *Image et son – La revue du cinéma,* n°273, juin 1973, p. 146
  SAUVAGET Daniel, « Made in Hong Kong », *Image et son – La revue du cinéma,* n°281, février 1974, p. 47-65
  SAUVAGET Daniel, « Le tueur de Hong-Kong », « Killer Punch » et « La main de bronze de Hong-Kong », *Image et son – La revue du cinéma,* n°282, mars 1974, p. 123-125
  SAUVAGET Daniel, « Les films karaté en France », *Image et son – La revue du cinéma,* n°304 mars 1976, p. 40-47
- SEYDOU Maïga, « Cinéma et karaté », *Cinéma*, n°197, avril 1975, p. 34-60
- VITOUX Frederic, « Touch of zen », *Positif*, n°257, juillet 1982, p. 69-72
- ZIMMER, « L'empire des sens », *Image et son – La revue du cinéma*, n°308, septembre 1976, p. 99-101

OUVRAGES ET DOCUMENTS INTERNET

CINEMA JAPONAIS

- « Ecrans Japon », *Cahiers de la cinémathèque*, n°72/73, novembre 2001
- ANDERSON JOSEPH L., RICHIE Donald, *The Japanese Film Art & Industry*, Rutland, C.E. Tuttle, 1959.
- AMENGUAL Barthélémy, *Akira Kurosawa*, Etudes cinématographiques (Vol. 54). Lettres modernes Minard, Paris – Caen, 1998
- BAZIN André, *Le cinéma de la cruauté : Eric von Stroheim, Carl Th. Dreyer, Preston Sturges, Luis Bunuel, Alfred Hitchcock, Akira Kurosawa*. Ed Flammarion, Paris, 1975 (Chapitre : « La leçon de style du cinéma japonais », pp. 203- 224)
- BAZIN André, DONIOL-VALCROZE Jean, LAMBERT G., *Cinéma 53 à travers le monde*, Ed du Cerf, 1954 (Chapitre : « Panoramique » sur le cinéma japonais, p.170-172)
- BOUYXOU Jean Pierre, *La science fiction au cinéma*, UGE, Collection 10 :18, Mulhouse, 1971 (Chapitre : « Japon », p. 128-145)
- BURCH Noël , *Pour un observateur lointain - Forme et signification dans le cinéma japonais*, Cahiers du cinéma/Gallimard, Paris, 1982
- CHAUVET Louis, FAYARD Jean, MAZARS Pierre, *Le cinéma à travers le monde* Hachette, Paris, 1961 (Chapitre : « Le Japon nous découvre son moyen-âge », pp. 269-283)
- DITTMAR Jérôme, *Histoire du cinéma japonais,* récupéré sur Fluctuat, http://www.fluctuat.net/5313-Histoire-du-cinema-japonais
- EZRATTY Sacha, *Kurosawa,* Ed. Universitaires, Paris, 1964
- GIUGLARIS Shinobu et Marcel, *Le cinéma japonais 1896-1955,* Ed. Cerf, Coll. 7ème art, Paris, 1956
- HASUMI Shigehiko, *OZU Yasujiro*, Ed. Cahiers du cinéma, coll. Auteurs, Paris, 1998
- ISHAGHPOUR Youssef, *Formes de l'impermanence. Le style de Yasujiro Ozu,* Farrago-Editions Léo Scheer, 2002
- KOMATSU Hiroshi, « Le cinématographe Lumière et la production du cinéma au Japon », dans « Maîtriser l'image muette : le rôle des benshis dans le cinéma japonais», *Iris*, n° 22, 1996, http://www.informatics.tuad.ac.jp/net-expo/cinema/lumiere/catalogue/fr/f-komatsu.html
- KUROSAWA Akira, *Comme une autobiographie,* Ed. du Seuil / Cahiers du cinéma, (traduction de l'anglais par Michel Chion), Paris, 1985
- MAUFROID Caroline, *Histoire du cinéma japonais en France (1951-2001*), mémoire de maîtrise d'histoire contemporaine dirigé par Jean Martin (Paris, Sorbonne, 2002). http://mapage.noos.fr/cinema-japonais/
- MAUFROID Caroline, à l'occasion d'un entretien : « Hiroko Govaers, entretien et réflexions », le 4 février 2006. http://eigagogo.free.fr/Personnes/Govaers_Hiroko/Govaers_Hiroko_1.htm
- MOUSSINAC Léon, *Panoramique du Cinéma*, Le Sans Pareil, René Hilsum, Paris, 1929 (chapitre : « Japon », p. 40)
- NIOGRET Hubert, *Kurosawa,* Ed. Rivages, Coll. Rivages/Cinéma, Paris, 1995
- OSHIMA Nagisa, *Ecrits 1956-1978 : Dissolution et jaillissement*, Cahiers du cinéma Gallimard, 1980
- RICHIE Donald, *The japanese movie: an illustrated history*, Kodansha, International / USA Ltd., Printed in Japan, Revised edition 1982
- RICHIE Donald, *Le cinéma japonais,* Ed. du Rocher, Paris, 2005
- RICHIE Donald, *Ozu,* Lettre du Blanc, Genève, 1980
- ROCHEFORT-ALLIE Frédéric « Godzilla, King of the Monsters (1956) http://ofcs.rottentomatoes.com/click/movie-1008466/reviews_viewer.php?rid=1431725
- SATO Tadao, *Le cinéma japonais,* T. I et II, Centre Georges Pompidou, Paris, 1997
- SCHNEIDER Roland, *Cinéma et spiritualité de l'Orient extrême : Japon et Corée,* L'Harmattan, Paris, 2003
- SERCEAU Daniel, *Mizoguchi : de la révolte aux songes*, 7° art, Ed. Cerf, 1983
- TASSONE Aldo, *Akira Kurosawa,* Flammarion, 1990
- TESSIER Max, *Images du cinéma japonais,* Henri Veyrier, 1981
- TESSIER Max, *Le cinéma japonais : Une introduction,* Nathan Université, Paris 1997
- THEVENIN Nicolas, « Sur Ozu », propos de Yoichi Umemoto et Shinjiro Kinugasa. Tokyo, juillet 2005. http://www.lecinematographe.com/reflexions/articles/ozu.htm

CINEMA CHINOIS

- « Panorama des genres au cinéma », dir. Michel Serceau, *CinémAction* n° 68, mai 1993, éd. Corlet - Télérama
- BERGERON Régis, *Le cinéma chinois 1905-1949*, Tome I, Ed. Alfred EIBEL. Coll. « Asie / Asie du sud-est », Lausanne, 1977
- BERGERON Régis, *Le cinéma chinois 1949-1983,* Vol.I et II, L'Harmattan, Paris, 1983
- LORIDAN-IVENS Marceline, *Ma vie balagan*, Robert Laffont, Paris, 2008
- QUIQUEMELLE Marie-Claire, PASSEK Jean-Loup, *Le cinéma chinois,* Centre Georges Pompidou, Paris, 1985
- TESSON Charles, Souvenirs racontés à l'occasion de la rétrospective de 2003 à la cinémathèque, « La Chine à Chaillot », http://www.cinematheque.fr/fr/espacecinephile/historique-programmation/programmation-2003/chine-chaillot-1ere-part/chine-chaillot-1ere-part.htm

CINEMA INDIEN

- ABBAS Kwaja, *Ce que le cinéma indien apporterait à l'Occident,* dossier de l'UNESCO, mai 1949 supp. II, 4, p. 8, http://unesdoc.unesco.org/images/0007/000739/073970fo.pdf
- FARGES Joël, *Indomania: le cinéma indien des origines à nos jours,* Cinémathèque Française, Paris, 1995
- PARRAIN Philippe, *Regards sur le cinéma indien,* Ed. Cerf, Paris, 1969
- RAY Satyajit, *Ecrits sur le cinéma,* Ed. Ramsay, Coll. Ramsay Poche, France, 1985
- THORAVAL Yves, *Les cinémas de l'Inde,* L'Harmattan, 1998
- TOEPLITZ Jerzy, *Les films indiens et les publics occidentaux,* dossier de l'UNESCO, Paris, le 2 octobre 1964, http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001341/134149fo.pdf

CINEMA HONGKONGAIS

- ARMANET François et Max, *Ciné Kung Fu*, Ramsay, Italie, 1988
- HABERSETZER Roland, *Kung-Fu L'épopée de la main de fer*, Ed. Pygmalion, Paris, 1976

CINEMA ASIATIQUE

- BRASILLACH Robert, BARDECHE Maurice, *Histoire du cinéma* (éd. 3ème), Robert Desroël, Paris, 1948 (Appendice « Petite histoire des cinémas orientaux », chapitre I « Cinémas d'Orient », pp. 543-546 et « Le Cinéma Japonais », pp. 546-556)
- BRASILLACH Robert, BARDECHE Maurice, *Histoire du cinéma* (éd. 5ème). Tome I et II. Librairie générale française. Les sept couleurs, Paris, 1964 (chapitre : « Nouveaux venus et revenants : §1, le cinéma japonais et les cinémas de l'Inde et de la Chine », p. 381-412)
- CHAUVET Louis, FAYARD Jean, MAZARS Pierre, *Le cinéma à travers le monde.* Paris: Hachette, 1961 (Chapitre : « Perspectives sur le cinéma en Afrique et en Asie », p. 265- 268)
- COPPOLA Antoine, *Le cinéma asiatique : Chine, Corée, Japon, Hong-Kong, Taïwan*, L'Harmattan, Coll. Images plurielles, 2004
- COPPOLA Antoine, *Le cinéma sud-coréen du confucianisme à l'avant-garde.* L'Harmattan, Coll. Images plurielles, Condé-sur-Noireau, 1996
- HENNEBELLE Guy, *Quinze ans de cinéma mondial,* Cerf, Collection « Septième Art » n° 59, 1975 (Deuxième partie, Chapitre 10 : « En Asie », p. 251-253 et troisième partie, chapitre 2 « Les nouvelles conceptions du cinéma : Les apports théoriques de la révolution culturelle chinoise », pp. 319-329)
- JEANNE René, FORD Charles *Histoire illustrée du cinéma*, t. I le cinéma muet 1895-1930. Ed. Robert Laffont, Coll. Marabout Université, Paris, 1966 (Chapitre : « Asie », pp. 209-212)

- JEANNE René, FORD Charles, *Histoire illustrée du cinéma*, t. III Le cinéma d'aujourd'hui 1945-1965. Ed. Robert Laffont, Coll. Marabout Université, Paris, 1966 (Chapitre : « en Asie », pp. 291-302)
- JEANNE René, FORD Charles, *Histoire encyclopédique du cinéma*, t. II : Le cinéma muet (1895-1929), Ed. S.E.D.E., Paris, 1952 (Sixième partie « En marge de la grande production », les chapitres : « Japon », pp. 421-426, «Chine et Extrême-Orient », p. 427 et « Indes », p. 428)
- JEANNE René, FORD Charles, *Histoire encyclopédique du cinéma*, t. IV : Le cinéma parlant (1929-1945, sauf U.S.A.), Ed. Robert Laffont, 1958 (Chapitre : « Asie », Japon, Chine et Mandchouerie, pp. 360-365 et Chapitre « En Asie », Japon et Chine, pp. 461-465)
- JEANNE René, FORD Charles, *Histoire encyclopédique du cinéma*, t. V : Le cinéma d'aujourd'hui (1945-1955), 1962 (Chapitre : « Asie », pp. 287- 301)
- JEANNE René, FORD Charles, *Cinéma d'aujourd'hui (1945 – 1955),* Ed. Aubier - Montaigne, Paris, 1962
- MILLET, Raphaël, *Le cinéma de Singapour. Paradis perdu, doute existentiel, crise identitaire et mélancolie contemporaine.* L'Harmattan. 2003
- MITRY Jean, *Histoire du cinéma : Art et Industrie (1915-1925)* (Vol. II), éditions Universitaires, Paris, 1969 (Chapitres : « L'industrie du cinéma pendant la guerre : Dans le reste du monde : Au Japon, Chine et Inde », p. 159 à 163 et « L'industrie du cinéma pendant les années 20 : En Orient », p. 394 à 395)
- MITRY Jean, *Histoire du cinéma : Art et Industrie* (1930-1940) (Vol. IV). Paris: éditions Universitaires. 1980 (Chapitres : « Industrie du film en Orient : Japon, Chine, Inde et Corée», p. 109 à 119 ; « Réalisme Psychologique : Le Japon », p. 288-289 ; « Réalisme poétique : Orient », p. 359 ; « Lyrisme psycho-social : Japon », p. 442-443 ; « Réalisme social : Films de guerre : Japon et les films des années 37-39 qui ont pour sujet la guerre de Chine», p.506-507 et « Mélodrame : Orient », p. 626)
- MITRY Jean, *Histoire du cinéma : Art et Industrie* (1940-1950) (Vol. V). Paris: Editions universitaires. 1980 (Chapitres : « l'industrie : Japon, Chine et Inde », p. 44-46 ; « Films de guerre : Epopée guerrière : Japon », p. 79-81 ; « Films de guerre : Espionnage et résistance : Chine », p. 122-123 ; « Réalisme poétique : Japon », p.200 à 202 ; « Lyrisme psycho-social : Japon », p. 261 à 264)
- SADOUL Georges, *Histoire du cinéma mondial : Des origines à nous jours* (éd. 9ème), Flammarion, Paris. Préfacée par Henri Langlois. 1972 (Chapitre XXIV : « L'Extrême-Orient (Japon, Chine, Indonésie, etc. : 1902-1962), p. 443-471 et chapitre XXV : « Cinémas indiens et asiatiques », p. 472-485)

CINEMA : GENERALITES

- *Regards neufs sur le cinéma*, Ed. Seuil, Coll. Peuple et Culture, Bourges, 1953
- ALTMAN Rick, « Emballage réutilisable. Les produits génériques et le processus de recyclage », *Iris*, n°20, Paris / Iowa City, 1995.
- AMENGUAL, Barthélémy *Du réalisme au cinéma.* Paris: Nathan. 1997
- BERNAS Steven, *L'auteur au cinéma*, L'harmattan, Paris, 2002
- CASETTI Francesco, *Les théories du cinéma depuis 1945,* Paris, Armand Colin, coll. «Cinéma», 2005
- CHEVALLIER Jacques, *Ciné-club et action éducative*, Ministère de l'Education Centre national de documentation pédagogique, coll. dossiers de documentation, n°6, 1980
- DE ANDIA Béatrice, *Les cinémas de Paris 1945-1995*, Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, Collection Paris et son Patrimoine, Paris, 1995
- DE BAECQUE Antoine, « Aux acquêts. Que reste-t-il de la politique des auteurs? » *Cahiers du Cinéma* n° 518, novembre 1997
- DE BAECQUE Antoine, « Histoires de Cannes », *Cahiers du cinéma*, numéro spécial avril 1997
- DE BAECQUE Antoine, *La cinéphilie : Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944 – 1968,* Fayard. 2003
- DE BAECQUE Antoine, *Les cahiers du cinéma. Histoire d'une revue*: A l'assaut du cinéma, 1951-1959. Tome 1 Cahiers du cinéma, Paris, 1991

- DENIS Emmanuel, « Souvenirs de Midi-Minuit Fantastique. Et puis vint... "Midi-Minuit Fantastique"! »
  http://www.devildead.com/indexdossier.php3?langage=1&dossier=21&page=3
- ESTEVE Michel, *Cinéma et condition humaine*, Éditions Albatros, Paris, 1978
- ESQUENAZI Jean-Pierre, *Hitchcock et l'aventure de Vertigo. L'invention à Hollywood*. Paris, CNRS, 2001
- ESQUENAZI Jean-Pierre, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Armand Colin, Coll.128, 2005
- ETHIS Emmanuel, *Les spectateurs du temps : Pour une sociologie de la réception du cinéma*. Préface de Bruno Péquignot. L'Harmattan, Paris, 2006
- ETHIS Emmanuel, *Pour une Po(i)étique du questionnaire en sociologie de la Culture, le spectateur imaginaire,* L'Harmattan, Coll. Logiques Sociales, Paris, 2004
- ETHIS Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Armand Colin, 2005
- FESCOURT Henri, *La Foi et Les Montagnes*, Publications Photo-cinéma Paul Montel, Paris, 1959
- GREGOIRE Gilbert, *Le livre blanc de la distribution des films en France*, Fédération nationale des distributeurs de films, Paris, 1975
  GREGOIRE Gilbert, *Notre cher cinéma : Du parlant à la télédiffusion 1930-1975,* Tome 1, L'Harmattan, mai 2008
- JOUFFA François, CRAWLEY Tony, *L'âge d'or du cinéma érotique et pornographique 1973-1976*, Ed. Ramsay, 2003
- JULLIER Laurent, *Interdit aux moins de 18 ans. Morale, sexe et violence au cinéma*. Armand Colin, 2008
- JULLIER Laurent, *Qu'est-ce qu'un bon film ?,* La Dispute, Paris, 2002
- LAROUCHE Michel, « La loi du genre », *CinémAction,* n°68 : panorama des genres au cinéma, Corlet/Télérama, 1993.
- LE CLEZIO Jean-Marie Gustave, *Ballaciner*, Gallimard, Coll. Blanche, 2007
- LEVERATTO Jean-Marc, *La mesure de l'art. Sociologie de la qualité artistique*, Paris, La Dispute, 2000
- LOREDANA Latil, *Le festival de cannes sur la scène internationale,* Ed. Nouveau Monde, Coll. Cinéma & Cie, 2005
- MAIGRET Eric, *Cultural Studies : Anthologie*, édition de textes avec Hervé Glévarec et Éric Macé, Paris, Armand Colin-INA, 2008.
- MARIE Laurent, *Le cinéma est à nous. Le PCF et le cinéma français de la Libération à nos jours*, l'Harmattan, Paris, 2005
- MANNONI Laurent, *Histoire de la cinémathèque française*, Gallimard, Turin, 2006
- MOINE Raphaëlle, *Les genres du cinéma*, Nathan université, Paris, 2002
- MONTAGNE Albert, *Histoire juridique des interdits cinématographiques en France (1909-2001)*, l'Harmattan, Paris, 2007
- MONTEBELLO Fabrice, *Le cinéma en France,* Armand Colin Cinéma, 2005
- MOUSSINAC Léon, *L'âge ingrat du cinéma*, Les éditeurs français réunis, Paris, 1967
- PANGON Gérard *Cannes, les années Festival,* Editions Arte, coll. Mille et Une Nuits, 1997
- SIMSI Simon, *Ciné-Passions*, Dixit, Paris, 2000
- SORLIN Pierre, *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier-Motaigner, 1977
- SOURIAU Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Presses Universitaires de France, 1990
- STORCK Henri, *Le film récréatif pour spectateurs juvéniles.* Paris. 1950. p. 7
  http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001352/135271fo.pdf
- TRUFFAUT François, *Les films de ma vie*, Flammarion, Paris, 1987

Regards croisés entre l'Orient et l'Occident (*question d'interculturalité et d'exotisme*)

JAPON

- ATLAN Corinne, « Entre deux mondes : Traduire la littérature japonaise en français », Inventaire/Invention éditions, 2005
  http://www.inventaire-invention.com/jet-stream/textes/atlan.htm
- BARTHES Roland, *L'empire des signes,* Seuil, 2002
- BEILLEVAIRE Patrick, *Le voyage au Japon,* Robert Laffont. éd. Bouquins, Paris, 2001
- BENEDICT Ruth, *Le chrysanthème et le sabre*, Philippe Picquier, Arles, 1995
- BOUVIER Nicolas, *Chronique japonaise*, Ed. Payot, Coll. Petite Bibliothèque Payot/Voyageurs, Paris, 1989
- BUTOR Michel, *Le Japon depuis la France,* Hatier, Paris, 1995
- CHARLES Raymond, *Le Japon au rendez-vous de l'Occident*, Robert Laffont, Paris, 1966
- DROIT Michel, *J'ai vu vivre le Japon*, Librairie Arthème Fayard, Nancy, 1960
- FERRIER Michaël, NOBUTAKA Miura, *La tentation de la France, la tentation du Japon. Regards croisés*. Philippe Picquier, Arles, 2003
- LOTI Pierre, *Japoneries d'automne,* Calmann-Lévy, Paris (73ème édition)
- LOTI Pierre, *Madame Chrysanthème,* GF Flammarion, Paris, 1990
- RIGAUDIS Marc, *Japon Mépris… Passion (Regards de la France sur le Japon de 1945 à 1995),* Lettres Asiatiques, L'Harmattan, 1998
- REYNS-CHIKUMA Chris, *Images du Japon en France et ailleurs. Entre japonisme et multiculturalisme,* L'Harmattan, Paris, 2005

CHINE

- *Le Paris de l'Orient Présence française à Shanghai, 1849-1946,* Dossier réalisé à l'occasion de l'exposition présentée du 19 février au 16 juin 2002 au musée Albert-Kahn, « Partage des connaissances
  https://pastel.diplomatie.gouv.fr/editorial/archives/dossiers/shanghai/partage.html
- *Le "yoga chinois" alias "Qigong",* Convention des arts classiques du Tao.
  http://www.tao-yin.com/archives/Yoga_chinois.htm
- Librairie LE PHENIX, « Une histoire exceptionnelle … », repris sur le site des éditions Philippe Picquier.
  http://www.editions-picquier.fr/medias/news_1178801330_2.doc
- COLLECTIF - *Aspects de la Chine. Langue, histoire, religions, philosophie, littérature, arts*. Vol. II. Causeries faites à la Radiodiffusion française dans le cadre de l'Heure de Culture française du 29 nov. 1954 au 25 juillet 1955. P.U.F., 1959
- CHESNEAUX Jean, *Le Monde*, 3 mars 1967. Cité par Charles Philipona dans *Le courrier Quotidien suisse et indépendant*, « Voir la Chine des années 50 depuis la France », 13 Février 2007.
  http://www.lecourrier.ch/index.php?name=NewsPaper&file=article&sid=43081
- GUILLON Michelle, TABOADA LEONETTI Isabel, *Le triangle de Choisy : un quartier Chinois à Paris*, l'Harmattan, 1986
- SEGUIN Jean-Claude, *Shanghai entre promesse et sortilège,* Grimh-Grimia, Lyon, 2004
- SPENCE D. Jonathan, *La Chine imaginaire. La Chine vue par les Occidentaux de Marco Polo à nos jours*. Les presses universitaires de Montréal, 2000
- VIENET René, dans la revue *Le monde chinois,* cité par Pierre Haski « Une réhabilitation de Jean Yanne et de ses « Chinois à Paris », sur le site *Rue 89*, 4 septembre 2007
  http://www.rue89.com/chinatown/une-rehabilitation-de-jean-yanne-et-de-ses-chinois-a-paris

INDE

- ARPI Claude, « L'inde et la France : Un partenariat trop longtemps attendu. » *La Revue de l'Inde,* n°2, janvier - mars 2006. http://www.jaia-bharati.org/histoire/inde-france.htm
- DELEURY Guy, *Le modèle indou : essai sur les structures de la civilisation de l'Inde d'hier et d'aujourd'hui*. Hachette, Paris, 1978
- MONSTIERS Mélanie des, « Au cœur de la diaspora indienne éclatée de Paris » web-magazine *Parisiens du bout du monde,* le 28/12/2007. http://www.parisiensduboutdumonde.fr/article.php?id_article=78

ORIENT / ASIE

- « André Malraux / L'Asie » Récupéré sur le site *Culturesfrance* http://www.culturesfrance.com/adpf-publi/folio/malraux/10.html
- AFFERGAN Francis, *Exotisme et altérité*, PUF, Paris, 1987
- AMSELLE Jean Loup, *Le Sauvage à la mode,* Le Sycomore, Paris, 1979
- BARTHELEMY Guy, *Le Voyage en Orient de Nerval et l'écriture de l'Orient - Nerval et les figures de l'altérité*, Thèse soutenue le 18/12/1993 à l'Université de Paris III. http://www.bmlisieux.com/inedits/anthropo.htm
- DEMORGON Jacques, *Complexité des cultures et de l'interculturel*, Ed. Anthropos, 3ème édition revue et augmentée, Paris, 2004
- DURET Théodore, « Les peintures impressionnistes. Claude Monet, Sisley, C. Pissarro, Renoir, Berthe Morisot », Librairie parisienne, Paris, 1878.
- GARRIGUE Anne, *L'Asie en nous*, Philippe Picquier, Arles, 2004
- GENTY Thomas, Essai sur *La critique situationniste ou la praxis du dépassement de l'art*. Septembre 1998. http://library.nothingness.org/articles/SI/fr/display/225
- GUENON René, MASSIGNON Louis*, «* Les appels de l'Orient», *Cahiers du mois,* Paris, 1925, http://www.moncelon.com/appels.htm
- HERBERT Jean, *Introduction à l'Asie,* Albin Michel, Paris, 1960
- KOECHLIN Raymond, *Souvenirs d'un vieil amateur d'art d'Extrême-Orient.* Edité par l'imprimerie française et orientale E. Bertrand, Chalon-sur-Saône, 1930.
- LENOIR Frédéric, *La rencontre du bouddhisme et de l'Occident*, Fayard, Paris, 1999
- MANCERON Gilles, *Victor Segalen : Essai sur l'exotisme,* Le livre de poche, Paris, 1986
- MICHAUX Henri, *Un barbare en Asie*, Gallimard, Coll. L'imaginaire, Saint-Armand, 2000
- MICHEL Franck, « L'Asie exotique : aventures coloniales et littéraires », dans *Autrement. L'aventure*, sous la dir. de D. Le Breton, Paris, n°160, Ed. Autrement, Coll. "Mutations ", janvier 1996, pp. 119-139.
- MONCERI Flavia, « Penser la diversité. Remarques philosophiques sur «interculturalité » et « cinéma *»,* Traduction, E. Pedler. Associate Pr. Università del Molise.
- MOURA Jean-Marc, *Lire l'exotisme*, Dunod, Paris, 1992
- MOURA Jean-Marc, *La Littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XXe siècle*, Honore Champion, Coll. Bibliothèque de littérature générale et comparée, Paris, 2000
- ROHMER, S., (1996). *Le mystérieux Fu-Manchu.* Paris: Le Masque-Hachette.
- SAID Edward, *L'orientalisme, L'Orient créé par l'Occident ,* Seuil, Paris, 1980

Archives consultées à l'INA : émissions radiophoniques et télévisuelles

- ***Le masque et la plume*** (France Inter) : présentation et débat autour d'un film
  - Emission du 20.12.1958 : *Pousse-pousse* d'Hiroshi Inagaki
  - Emission du 01.01.1959 : *Pousse-pousse* d'Hiroshi Inagaki
  - Emission du 29.01.1959 : *Pousse-pousse* d'Hiroshi Inagaki
  - Emission du 02.04.1959 : *Les contes de la lune vague* de Kenji Mizoguchi
  - Emission du 27.05.1965 : *Tokyo olympiades* de Kon Ichikawa
  - Emission du 06.02.1966: *Onibaba* de Kaneto Shindo
  - Emission du 17.04.1966 : *Château de l'araignée* d'Akira Kurosawa
  - Emission du 08.05.1966 : *Château de l'araignée* d'Akira Kurosawa
  - Emission du 05.10.1969 : *La Pendaison* de Nagisa Oshima
  - Emission du 26.10.1969: *Eros+ massacre* de Yoshishige Yoshida
  - Emission du 08.02.1970: *Le Petit garçon* de Nagisa Oshima
  - Emission du 15.10.1972: *La cérémonie* de Nagisa Oshima
  - Emission du 03.12.1972: *Les griffes de jades* de Ho-Meng Hwa
  - Emission du 03.12.1972: *Jetons les livres et sortons dans la rue* de Shuji Terayama
  - Emission du 20.01.1974: *Petite sœur pour l'été* de Nagisa Oshima
  - Emission du 17.11.1974 : *Dode's kaden* d'Akira Kurosawa
  - Emission du 19.10.1975: *Cache cache pastoral* de Shuji Terayama
  - Emission du 30.05.1976: *L'Empire des sens* de Nagisa Oshima
  - Emission du 20.06.1976 : *Entre le ciel et l'enfer* d'Akira Kurosawa
  - Emission du 26.09.1976: *L'Empire des sens* de Nagisa Oshima
  - Emission du 09.01.1977 : *Dersu Uzala* d'Akira Kurosawa
  - Emission du 15.01.1978 : *Barberousse* d'Akira Kurosawa
  - Emission du 04.02.1978: *Les pionniers* et *Les fleurs rouges*
  - Emission du 19.02.1978 : *Voyage à Tokyo* de Yasujiro Ozu
  - Emission du 04.06.1978: *L'Empire de la passion* de Nagisa Oshima
  - Emission du 24.09.1978 : *L'Empire de la passion* de Nagisa Oshima
  - Emission du 06.05.1979 : *Bwana toshi* de Susumu Hani
  - Emission du 06.05.1979 : *L'impératrice Yang Kwei Fei* de Kenji Mizoguchi
  - Emission du 06.05.1979: *La Vengeance d'un acteur* de Kon Ichikawa
  - Emission du 16.12.1979 : *Fin d'automne* de Yasujiro Ozu
  - Emission du 09.03.1980 : *Nuit et brouillard* de Nagisa Oshima
  - Emission du 18.05.1980 : *Kagemusha* d'Akira Kurosawa
  - Emission du 12.10.1980 : *Kagemusha* d'Akira Kurosawa
  - Emission du 23.11.1980 : *Les 7 samouraïs* d'Akira Kurosawa
  - Emission du 14.12.1980 : *Gosses de Tokyo* de Yasujiro Ozu

- ***Connaître le cinéma*** (chaîne nationale) : présenté par Jean Mitry et Philippe Esnault
  - Emission du 2 mai 1964 consacrée au cinéma chinois. Extrait d'une comédie en couleur de 1959 *Cinq fleurs d'or* de Wang Jiayi. Invité : Régis Bergeron
  - Emission du 4 avril 1964 consacrée au cinéma japonais contemporain. Extrait sonore du film *Les 24 prunelles* de Keisuke Kinoshita. Invités: Jean-Louis Cherret, André Henrich et Pierre Philippe.
  - Emission du 18 avril 1964 consacrée au cinéma indien, intitulée « Cinéma et société: le cinéma indien ». Extrait de la trilogie d'Apu de Satyajit Ray. Invités : Bonnagarie et Serge Friedman

- ***L'invité du dimanche*** (2ème chaîne)
  - Emission du 26/10/1969: français Truffaut parle du cinéma japonais. Extrait du film *Eros + Massacre*

- ***Ciné-club*** (Antenne 2, ORTF)
  - Emission du 14 avril 1974 : Présentation du film *Les 7 samouraïs* d'Akira Kurosawa
  - Emissions du 21 et 28 avril 1974 : Présentation des films *Cinq femmes autour d'Utamaro* et *La rue de la honte* de Kenji Mizoguchi
  - Emission du 17 mai 1977 : Présentation du film *Les 7 samouraïs* (Version Longue) d'Akira Kurosawa
  - Emission en janvier 1979 : Présentation du film *Le salon de musique* de Satyajit Ray
  - Emission en juin 1979 : Présentation des films *Printemps précoce* et *Printemps tardif* de Yasujiro Ozu.

- ***Etoiles et toiles*** (TF1)
  - Emission du 28 mars 1982 : Documentaire intitulé « A l'ombre des chrysanthèmes tardifs » de Patrick le Gall
  - Emission du 30 avril 1983: Documentaire sur le cinéma Hongkongais à l'occasion du premier festival du cinéma Kung Fu organisé par libération à Paris. Extrait dans une version française doublée de *Dynamique dragon contre boxers chinois* de Huang Feng

- ***Le cinéma des cinéastes***
  - Emission du 11.01.1978 consacrée à Akira Kurosawa
  - Emission du 19.03.1978 consacrée à Kenji Mizoguchi. Invités : Jacques Rivette, Narboni et Danet et Caroline Champelier
  - Emission du 01.03.1981 consacrée à Satyajit Ray
  - Emission du 31.01.1982 consacrée à Yasujiro Ozu

- ***Midi première*** (TF1)
  - Emission du 1er mars 1978 : Extrait du film *Mirage d'amour* et Interview de l'actrice chinoise Lin Chin Hsian à l'occasion du festival du film asiatique à Paris

- ***Une première*** (première chaîne, ORTF)
  - Emission du 8 février 1972 : Documentaire de 12 minutes 49 intitulé « Hong Kong : le show de Mister Shaw ».

- ***Top club*** (Antenne 2)
  - A partir du 15 janvier 1979 et pendant 6 émissions : Présentation des films *La fureur de vaincre* et *Le jeu de la mort*

- ***C'est dimanche*** (Antenne 2)
  - Emission du 15 février 1976 : spéciale Bruce Lee. Le reportage retrace la carrière de l'acteur, avec à l'appui des interviews d'amis, et des démonstrations d'arts martiaux.

Répertoire des fonds d'archives consultés à la BIFI

- **La Cinémathèque Française (Paris):**
  Le fonds du Département programmation de la Cinémathèque Française concerne la programmation de la Cinémathèque depuis sa création en 1936, jusqu'en mai 1995. Il est constitué de programmes et de revues de presse

- **Fonds Festival International du Film de Cannes: Service Administration**
  Le fonds du Service administration rend compte de l'activité administrative liée à l'organisation du Festival de Cannes

- **Fonds Festival International du Film de Cannes: Service Presse**
  Le fonds rend compte de l'activité du Service de Presse du Festival de Cannes.

Films asiatiques triés par ordre alphabétique

Ce tableau répertorie l'ensemble des films qui ont participé à la reception du cinéma asiatique en France entre 1950 et 1980 : Films exploités en salle, films programmés au festival de Cannes, Venise, Berlin, ou encore films présentés dans des manifestations françaises.
Les informations sont issues de plusieurs documents, dont les principaux sont la revue *Le Film français*, l'*Office Catholique Français du Cinéma* et *L'encyclopédie du cinéma d'arts martiaux* de Christophe Genet.

Code Couleur	
Japon	
Chine	
Inde	
HongKong	
Corée	
Taiwan	

Censure[1]	
Interdit aux moins de 13 ans	*
Interdit aux moins de 16 ans	**
Interdit aux moins de 18 ans	***

Distributeurs	
C.F.D.F.	Compagnie Française de Distribution de Films
SND	Société Nouvelle de Distribution
RID	Rex Distribution International
CPF	Compagnie Parisienne de Films
CFF	Comptoir Français du Film
C.F.F.P.	Comptoir Français du Film Production
CFDC	Compagnie Française de Distribution Cinématographique

Festivals		
Suisse	Festival international du film de Locarno	
Russie	Festival international du film de Moscou	
Allemagne	Festival international du film de Berlin	
Italie	Festival international d'art cinématographique de Venise	
République tchèque	Festival international du film de Karlovy Vary	
Angleterre	BAFTA Awards (British Academy of Film and Television Arts)	
France	Cannes	Festival de Cannes
	Nantes	Festival des 3 Continents
	Poitiers	Journées Cinématographiques de Poitiers
	Dijon	Semaine du Cinéma Japonais
	Paris	Le Festival d'Automne à Paris
	La Rochelle	Festival International du Film de la Rochelle
	Nice	Journées du Jeune Cinéma japonais

Télérama	*Le Guide du cinéma chez soi* (Edition 2002)

Type de version distribué	
VO	Version Originale
VOD	Version Originale Doublée en français
VOST	Version Originale Sous-Titrée en français
VF	Vesrion Française
VF détournée	Vesrion Française dont les dialogues ont été entièrement transformés

AFCAE	Association Française des Cinémas d'Art et d'Essai
R	Film recommandé pour une salle Art et Essai

[1] Nous avons seulement repertorié les interdictions connues.

Titre en français	Titre original	Pays	Année de réalisation	Dates de sortie en France	Réalisateur	Producteur	Distributeur	Présentation dans des manifestations en Europe		Présentation à la Cinémathèque Française	Type de version Distribué	Télérama	AFCAE	Durée en VF / VO
								Festival de Cannes	Divers					
A bientôt, la Chine			1973	25/01/1978	Shu Shuen									
Acrobatique Kung-fu contre gang noir	*Ma Lu Xiao Ying Xiong*		1972	03/01/1979	Lo Wei	Golden Harvest								1 h 40
Adversaire (l')	*Pratidwandi*		1970	07/04/1993	Satyajit Ray	Priya Films	Films sans Frontières		Présenté au Festival de la Rochelle en 1978				R	1 h 58
Aido	*Aido*		1969		Susumu Hani	Hani Productions			Présenté à Berlin en 1969					
Aigle ne pardonne pas (l')	*The Eagle Fist*		1982	18/04/1984	Ho Chung-Ty		Cinécran				VF			1 h 26
Amants crucifiés (les)	*Chikamatsu Monogatari*		1954	15/05/1957 Réédition en 1978	Kenji Mizoguchi	Daiei / Pathé-overseas	Nef Diffusion	Compétition Officielle en 1955		Rétrospective de 1963 + 29/07/67	VO	TTT	R	1 h 42
Ame aux diables (une) / Des milliers de diables dans les ténèbres	*Yami No Naka Nochimimoryo*		1971		Kô Nakahira			Compétition Officielle en 1971						
Amour, c'est la vie (l')	*Kabhi Kabhie*		1976	01/10/1977	Yash Chopra	Trimurti Films	S.R. films							2h40
Amours de Liang Shan Po et Chu Ying-Taï (les)	*Liang Shanba Yu Zhu Yingtai*	HK	1954	27/05/1955	Sang Hu / Huang Shao Fen			Projection Privée, hors Festival en 1955	Récompensé à Edimbourg en 1954 / Lauréat du Prix du Film Musical à Karlovy-Vary en 1954		VO			
Ange ivre (l')	*Yoidore Tenshi*		1948	06/02/1991	Akira Kurosawa	Toho	Connaissance Du Cinema / Action Gitanes			Janvier 1956 + 11/01/1958 + 26/02/61 + 9/05/61 + 29/04/62 + 15/03/63 + Rétrospective 1963 + 16/01/65+26/09/65 +22/03/67 + 01/07/67 + 17/04/69 + 19/02/71		TT	R	1 h 38
Ange rouge (l')	*Akai Tenshi*		1966	16/04/1969	Yasuzo Masumura	Daiei	O.P.E.R.A		Présenté à Poitiers en 1969 / Présenté à Nice en 1971				R	1 h 35
Anges de la mort (les)	*Ciu Taam Neui Giu Wa*		1976	13/08/1980	Pao Hsieh-Lieh	Shaw Brothers								1 h 34
Apna Desh	*Apna desh*		1972	dec-jan 1975	Jambu	T.M Kittu / A.V Subramaniam	Francorex							3 h 05
Arche (l')				sept-oct 1969			Mac-Mahon				VO			
Arme secrète de Shaolin (l')			1977	01/10/1979										1 h 31
Arnaque à Hong Kong	*The Conspiracy of Thieves*		1975	14/01/1976	Tu Zhong Xun	Go Guan Shian Cheung Suk Kim	Impex Films				*			
Arrête le massacre Sing-Gien			1974	24/11/1976	Kao Shen		CFF				*			1 h 32
Arts martiaux de Shaolin (les)			1983	21/03/1984	Lo Ke	Alex Gouw	Metropolitan filmexport				VF			1 h 30
Arts martiaux de Bruce Lee (les)	*Kung-Fu means fist strike and swords*		1975	24/03/1976	Yuen Feng	Ling Hui Min Union Art's	CFF				*			
Atithi	*Atithi*		1965		Tapan Sinha					Rétrospective 1968 + 24/01/69				1 h 52
Attaque des soucoupes volantes			1958	09/08/1961	Teruo Ishi	Shintoho								
Attaque dura cinq jours (l')	*Ba-Pai Chuang-Shih*		1975	11/07/1979	Ting Shan Hsi						VF			1h35

Titre en français	Titre original	Pays	Année de réalisation	Dates de sortie en France	Réalisateur	Producteur	Distributeur	Présentation dans des manifestations en Europe		Présentation à la Cinémathèque Française	Type de version distribué	Télérama	AFCAE	Durée en VF / VO
								Festival de Cannes	Divers					
Attention le héros revient	The return of the heroe of the Waterfrond		1976	25/01/1978	Tu Min-Po		CEC							1h30
Au karaté takaratake / au karaté t'as qu'a ré attaquer / Duel aux poings / Duel Of Fists	Quan ji		1971	31/07/1974	Chang Cheh	Shaw Brothers	Parafrance Films							1 h 02 (VO)
Autant en emporte mon nunchaku	Chiba Ti-Mal'la		1976	13/04/1977	Shigehiro Ozawa	Toei Compagny	Edo-Eiga				***			1 h 20
Baby-cart, le sabre de la vengeance (I)	Kozure Ôkami: Sanzu no kawa no ubaguruma		1972	13/04/1994	Kenji Misumi	Toho	Alive						R	1 h 31
Baby Cart l'enfant massacre (II)	Kozure Ôkami: Kowokashi udekashi tsukamatsuru		1972	20/08/1980	Kenji Misumi	Toho	Cinémas Associés				VO, *		R	1 h 22
Baby cart, l'âme d'un père le cœur d'un fils (IV)	Kozure Ôkami: Oya no kokoro ko no kokoro		1974		Buichi Saito	Toho								1 h 24
Ballade de Narayama (la) / la Légende de Narayama	Narayama Bushiko		1958	15/05/1996	Keisuke Kinoshita	Shochiku	Alive		Participation à Venise en 1958	Rétrospective 1963			R	2 h 01 / 1 h 38
Bandit samouraï (le) / Les bandits	Sengoku gunto-den -		1937	25/04/1951	Eizuke Takizawa		Astoria Films				VO			1 h 35
Barberousse	Akahige		1965	04/01/1978	Akira Kurosawa	Toho / Kurosawa prod	MK2 diffusion		Coupe Volpi du Meilleur Acteur (T.Mifune) et Prix de l'Office Catholique à Venise en 1965	14/10/65 + 26/02/69		TTT	R	3 h 05
Bas-fonds (les)	Donzoko		1957	28/01/1981	Akira Kurosawa	Akira Kurosawa	Nef Diffusion			8/02/59 + 9/04/59 + 19/03/63 + Rétrospective 1963 + 31/08/65 + 11/12/65 + 19/12/69 + 24/03/71	VO	TT	R	2 h 07
Bataille du 38ème parallèle (la)			1974	08/06/1977	Im kwontaek	Motion Picture Promotion Corp. of Korea								
Bataille navale de 1894 (la)			1962	25/01/1978	Lin Nong	Studios de Tchangtchouen								1 h 51
Bateaux de l'enfer (les) / Les Pêcheurs de Crabes	Kanikosen		1953	13/02/1957	Sô Yamamura	Gendai Productions	Hermes films		Prix de la Mise en Scène à Karlovy Vary en 1957	29/09/58 + 25/11/71	VO, ***			1 h 42
Belle aux mains de fer (la)			1976	11/07/1979	Sung Kim Yuan		Intercontinental				VF, *			1 h 27
Belle et le Voleur (la)	Bijo to Touzoku		1952	08/10/1954	Keigo Kimura	Daiei	CEF				VO			1 h 40
Big boss	Tang Saan Dai Hing		1971	17/05/1973 et 28/07/1975	Lo Wei	Golden Harvest	La Boetie / Etoile Distribution	Marché du film en 1972			***	T		1 h 40
Big brother / Miracles	Qiji		1989		Jackie Chan							T		
Billion Dollard Kid			1978	en mai 1979	Chin Chee-Hyun									1 h 25
Biraj Bahu	*Biraj Bahu*		1954		Bimal Roy	Hiten Chaudhury		Compétition Officielle en 1955						

Titre en français	Titre original	Pays	Année de réalisation	Dates de sortie en France	Réalisateur	Producteur	Distributeur	Présentation dans des manifestations en Europe		Présentation à la Cinémathèque Française	Type de version distribué	Télérama	AFCAE	Durée en VF / VO
								Festival de Cannes	Divers					
Black Boss			1975	18/08/1976	Cheung Shum	Univers Galaxie	CPF							1 h 34
Black Dragon			1974	14/07/1976	Tommy Loo-Chung		CPF							1 h 33
Black Jim le Magnifique	Sun Dragon		1979	21/05/1980	Hwa Yi-Hung	Eternal Films H.K Co	CPF				VF, *			1 h 38
Boss des crapules	Conbcrete Jungle		1971	05/03/1975	Lo Chun		Sofradis				***			1 h 28
Boxers contre dragon jaune			1974	13/10/1976	Ting Shan-Si	CH Wong Ltd	Sofradis				VF, *			
Bracelets d'or (les)	Mother India		1958	En décembre 1965	Khan Mehboob	Mehboob Kan Productions			Nominé aux Oscars USA comme Meilleur Film Etranger en 1958 / Prix de la Meilleure Actrice à Karlovy Vary en 1958					2 h 52
Bras armé de Wang Yu contre la guillotine volante (le) / le boxeur manchot et la guillotine volante			1975	23/05/1979	Jimmy Wang-Yu	Golden Harvest / First Films Compagny								1 h 36
Bras de la vengeance (le)			1974	12/03/1975	Heung Yeung		CPF				*			1 h 28
Bras vengeur de Wang Yu (le)			1972	En janvier 1979	Lo Wei	Golden Harvest								2 h 20
Bras violent du kung-fu (le)			1972	27/09/1973	Thao Wang		France-Inter-Cinéma				*			1 h 30
Bruce fils du soleil	Filial Son		1974	en 1975	Wu Ming-Hsiung									1 h 23
Bruce Lee			1974	12/02/1975	Sze Diang		CPF							1 h 23
Bruce Lee contre Superman / Karaté contre superman			1975	12/05/1976	Wu Chia-Chun	Alpha Films	Sofradis							1 h 24
Bruce Lee crie vengeance			1976	06/07/1977	Lee Doo-Yong		Sofradis							
Bruce Lee défie Las Vegas / Invincible Bruce Lee			1976	26/10/1977	Lee Doo-Yong		Audifilm				*			1 h 25
Bruce Lee et ses mains d'acier			1978	03/01/1979	Ho Chung Tao									1 h 31
Bruce Lee, le tigre de Mandchourie / Bruce Lee la terreur de Mandchourie			1977	01/11/1978	Lee Doo Young Shuh	Dong Films Co.	Audifilm				***			1 h 30
Bruce Lee fait la java à Bornéo / Bruce Lee à Bornéo / Big boss à Bornéo / l'ile du cobra	She nu yu chao		1978	11/10/1978	Kwan Chin Liang	Kong Hung	Audi Film, Intercontinental Films				*			1 h 27
Bruce Lee héros légendaire			1976	08/02/1978	Shing Loy Wang		CFF							1 h 22
Bruce Lee le géant du Kung-fu			1976	29/11/1978	Hwa Yi-Hung		CPF							1 h 35
Bruce Lee n'a pas de rival	The Rival		1976	10/08/1977	Young Nam-Ko		Sofradis							1 h 27
Brute force a Canton			1973	04/12/1974	Wang Shung Ying		Sofradis				*			1h 25
Brute, le Bonze et le Méchant (la)		Italie	1974	26/06/1975	Chang Cheh / Pao Hsieh-Lieh	Shaw Brothers / Carlo Ponti	Comacico							1 h 38

Titre en français	Titre original	Pays	Année de réalisation	Dates de sortie en France	Réalisateur	Producteur	Distributeur	Présentation dans des manifestations en Europe		Présentation à la Cinémathèque Française	Type de version distribué	Télérama	AFCAE	Durée en VF / VO
								Festival de Cannes	Divers					
Bwana toshi / La chanson de Bwana Toshi	Bwana Toshi No Uta		1965	en décembre 78	Susumu Hani	Horiba	Ciclop film		Présenté à Poitiers en 1969 / Présenté à Nice en 1971	05/01/66 + 07/02/70 + Rétrospective 1972			R	1 h 55
Ca branle dans les bambous	Blind Boxer		1972	19/04/1973	Cheung Shum	Goldig Films	TéléMondial Films ou Audifilm				*			1 h 26
Cache-cache pastoral	Den-En Ni Shisu		1975	15/10/1975	Shuji Terayama	ATG, Terayama	Nef Diffusion, CFDC	Compétition Officielle en 1975				T	R	1 h 42
Calendrier de femmes	Onna no koyomi		1954		Seiji Hisamatsu	Shintoho		Compétition Officielle en 1955						
Camps d'amours pour chiens jaunes	The Bamboo House of Dolls		1974	18/06/1975	Kuei Chih Hung	Shaw Brothers	Rex-Inter				***			
Caresses sous un kimono	Tokugawa Sekusu Kinshirei		1972	01/07/1974 et 04/06/1980	Noribumi Susuki	Toei	Audifilm				***			
Casseur de têtes chinois (le)			1972	24/07/1974	Shang Lang		Sofradis				*			1 h 30
Cérémonie (la)	Gishiki		1971	18/10/1972	Nagisa Oshima	ATG, Sozosha	Multiciné, Paris Films, Positif	Section Parallèle en 1971					R	2 h 02
Ceux d'aujourd'hui / Les contemporains	Gendai jin		1952		Minoru Shibuya	Shochiku		Compétition Officielle en 1953						
Chaîne infernale du Ta-Kang (la) / Un par un	One By One		1973	01/05/1974	Kin Lung		Sofradis				*			1 h 31
Chan le cobra	Gong Dung Tik Kiu Saam		1980	05/05/1982	Li Chiao	Jing Kuo Jing					VF			1 h 28
Chan le dragon du Kung-fu			1973	11/12/1974	Liu Kin-Hung / Lei Chien		Jacques Léitienne				*			1 h 27
Chan le léopard du Ta-Kang			1975	06/08/1975	Yen Fung-Pong		Jacques Léitienne							1 h 43
Chant immortel (le)	Amar Bhoopali		1951		V. Shantaram			Compétition Officielle en 1952						
Chantage au Karaté			1972	17/07/1974	N.G. Hunag		Sofradis				*			1 h 30
Charulata	Charulata		1964	17/06/1981	Satyajit Ray	R.D.Banshal & Co.	Nef Diffusion		Prix de la Meilleure Mise en Scène et Ours d'Argent au Festival de Berlin en 1965		VO	TT	R	1 h 57
Chasseurs d'espions / Traqueurs d'espions	Hyappatsu Kyakuchu		1965	09/11/1966	Jun Fukuda	Tomoyuki Tanaka / Kenichiro Tsunoda	SNA							1 h 30
Château de l'Araignée (le) / Le Trône de Sang Macbeth	Kumonosu Jo		1957	27/04/1966	Akira Kurosawa	Toho	Studio 48		Compétition Officielle à Venise en 1957 / Présentation à Dijon en 1965	31/10/57 + 1/04/59 + 13/05/60 + 31/07/61 + 16/12/61 + 04/09/62 + 19/03/63+ Rétrospective 1963 + 07/02/65 + 25/04/65 + 25/08/65 + 24/05/65 +28/09/67 + 27/08/68 + 14/08/69+5/03/71		TTT	R	1h45 (VF) / 2 h 30

Titre en français	Titre original	Pays	Année de réalisation	Dates de sortie en France	Réalisateur	Producteur	Distributeur	Présentation dans des manifestations en Europe		Présentation à la Cinémathèque Française	Type de version distribué	Télérama	AFCAE	Durée en VF / VO
								Festival de Cannes	Divers					
Chatte Japonaise (la) / l'Amour d'un Idiot	Chijin No Ai		1967	en octobre 1968	Yasuzo Masumura	Ikuo Kubodera								1 h 32
Chen la fureur du Kung-fu			1972	13/09/1973	Shen Jiang		Jacques Leitienne				***			1 h 35
Chen le Caïd des Sampangs / le Chevalier Errant / les Poings du Dragon	Dragon Fist		1972	18/09/1974	Ting Shang-Hsi	First Films Compagny	Jacques Léitienne				*			1 h 34
Chen le tigre invincible			1972	23/04/1975	Dick Tang		Jacques Léitienne							1 h 21
Cheval et l'Enfant (le) / le Cheval Fantôme	Maboroshi No Uma		1955	13/07/1956	Koji Shima	Daiei	Jeannic	Compétition Officielle en 1956			VOD			1 h 25
Chevaliers du Karaté (les)			1973	14 aout 74	Tchang Huen-Yao		Golba				*			1 h 31
Chien Enragé	Nora inu		1949	30/06/1961	Akira Kurosawa	Shintoho	Les films de la Pléiade		Présentation à Dijon en 1965	24/10/59 + 13/09/60 + 6/07/61 + 15/03/63+ Rétrospective 1963 + 18/05/65 + 02/11/68 + 23/02/69 + 04/12/69 + 22/02/71	VO	TT	R	1H 51 (VF) / 2 h 02
Chien-Tse, le Dragon Noir			1977	12/04/1978	Chen Chi-Hua		CFF							1 h 30
Chinese Connection			1977	27/12/1978	K.K. Wong		CPF							1 h 26
Chinese Kung-fu			1973	05/11/1975	Hsia Yung		CPF				*			1 h 27
Chinh Siang, la Panthère Jaune			1975	11/06/1975	Yang Ching-Chen									1 h 24
Chinois aux Bras de Fer (le)	Iron Man		1973	27/03/1974	Nan Hong Kuo	Nan Hong Kuo Kwok's Motion Pictures	Jacques Léitienne							
Chinois en colère (le)			1974	02/04/1980	chin Sheng-en									1 h 24
Chœur de Tokyo	Tokyo No Gassho		1931	en 1965	Yasujiro Ozu	Shochiku	Carlotta Films		Présentation à Dijon en 1965	26/05/63+ Rétrospective 1963 + 19/04/66 + 19/01/68+ 08/10/68 + janvier-fev 80			Recherche et découverte	1 h 30
Christ en Bronze (le)	Seido No Kirisuto		1959	03/12/1958	Minoru Shibuya	Shochiku Company	Pathe Overseas	Compétition Officielle en 1956			VO			1 h 55
Cimetière de la Morale	Jingi No Hakaba		1975	23/04/1980	Kinji Fukasuku	Tatsuo Yoshida	les Films de l'Effraie							1 h 34
Cinq Doigts d'Acier (les)			1972	09/08/1973	Hsu Cheung-hung	First films compagny	France-Inter-Cinéma				*			1 h 25
Cinq Doigts de la Mort (les)			1971	19/07/1973	Kung Meng		Audifilm, Sofradis				*			1 h 32

Titre en français	Titre original	Pays	Année de réalisation	Dates de sortie en France	Réalisateur	Producteur	Distributeur	Présentation dans des manifestations en Europe		Présentation à la Cinémathèque Française	Type de version distribué	Télérama	AFCAE	Durée en VF / VO
								Festival de Cannes	Divers					
Cinq Femmes autour d'Utamaro	Utamaro O Merugu Gonin No Onna		1946	21/04/1974	Kenji Mizoguchi	Shochiku	Sinfonia			Rétrospective de 1963			Patrimoine et Répertoire	1 h 33
Cinq Maîtres de Shaolin (les)			1974	10/09/1980	Chang Cheh	Shaw brothers								1 h 50
Cobra karaté			1975	13/04/1977	Lin Pai		Sofradis							1 h 30
Colère du Dragon (la)			1972	25/09/1974	Yang Yang		Sofradis				*			1 h 20
Combat des 7 Tigres (le)	Luk gap Chin Sau		1978	19/03/1980	Goldig films Ltd.	Goldig Films	Hou Fisher				VO, *			1 h 42
Combats de Rue	Bruce the King of Kung-Fu		1981	22/09/1982	Huang Kin-Lung	André Koob	Eurogroup Films / Fémina Distribution			05/01/58	*			1 h 27
Comme une Fleur des Champs / Elle était comme une Fleur des Champs	Nogiku no gotoki Kimi Nariki		1955	16/06/1956	Keisuke Kinoshita	Shochiku Kinema Kenkyû-jo	Pathe-Overseas			Rétrospective 1963	VO			1 h 30
Complainte du Sentier (la)	Pather Panchali		1955	En juillet 1956 et 16/03/1960	Satyajit Ray		Argos Films	Prix du Document Humain en 1956	OCIC Award Special Mention en 1956 / Bodil au Festival de Danemark en 1969	26/11/58 + 5/07/61 + Rétrospective 1968 + 15/02/70 + 7/07/72	VO	TTT	R	1 h 55
Concubine Magnifique (la)	Yang Kwei Fei		1962		Li Han-Hsiang	Shaw Brothers		Grand Prix de la Communication Supérieur Technique du Cinéma Français en 1962						
Condition de l'Homme (la) / la Condition Humaine / Episode I (Il n'y a pas plus grand que l'amour) + Episode II (Le chemin de l'éternité) + Episode III (La prière du soldat)	Ningen No Joken Ii		59 à 61	08/05/1968 (1° partie) et en 1984 (3 parties)	Masaki Kobayashi	Une production indépendant avec le soutient de la Shochiku	SICA, Acacias		Coupe Pasinetti / prix San-Giorgio à Venise en 1960 / Présenté aux journées du cinéma de Nice en 1971	Rétrospective 63 + 13/12/71		TT	R	3h20
Contes de la Lune Vague après la Pluie (les)	Ugetsu Monogatari		1953	18/03/1959 et 20/09/78	Kenji Mizoguchi	Daiei	Nef Diffusion / Action Gitanes		Lion d'argent à Venise en 1953	15/01/1954 + 29/07/1961 + Rétrospective 1963 + 16/03 + 20/08/65+07/11/65+17/05/66+/22/05/66+27/08/66+18/11/66 + 25/06/67 + 20/04/69	VO	TTT	R	1 h 37
Contes des Chrysanthèmes Tardifs (les)	Zangiku Monogatari		1939	24/06/1981	Kenji Mizoguchi	Shochiku	Action Gitanes ou MK2 Diffusion			Rétrospective 63 + Rétrospective 1972	VO		R	2 h 22
Coolie aux Bras d'Acier (le)			1973	19/11/1975	Lin ping		Sofradis							

Titre en français	Titre original	Pays	Année de réalisation	Dates de sortie en France	Réalisateur	Producteur	Distributeur	Présentation dans des manifestations en Europe		Présentation à la Cinémathèque Française	Type de version distribué	Télérama	AFCAE	Durée en VF / VO
								Festival de Cannes	Divers					
Coolies en ont ras le bol (les)			1972	06/12/1973	Ping Wang		SOF				*			1 h 27
Coup d'Etat	Kaigenrei		1973	01/10/1974	Yoshishige Yoshida	ATG, GES	Olympic						R	1 h 50
Crépuscule à Tokyo	Tokyo Boshoku		1957	15/12/1993	Yasujiro Ozu	Shochiku	Carlotta Films			janvier-fev 80		TT	R	2 h 21
Crépuscule des Crapules (le) / Kung-Fu Combat / Boxing Connection			1972	10/05/1973	Sun Chia-Wei		Impex Films				*			1 h 28
Cri qui Tue (le) / Quand le Tigre s'en Mêle			1978	24/10/1979	Joseph Velasco	Intercontinental Production	Intercontinental Films				VF			1 h 26
Cupora / Cupola / la Ville des Coupoles / la Ville des Hauts Fourneaux	Kyupora no aru machi		1962		Kirio Urayama	Nikkatsu		Compétition Officielle en 1962						
Cyclone sur Hong Kong	The Avenger		1973	22/01/1975	Yue Fung-Chee	Chinese Oversea Film	France-Inter-Cinéma				*			1 h 34
Dame de Musashino	Musashino Fujin		1950	01/04/1987	Kenji Mizoguchi	Toho	MK2 Diffusion		Rétrospective au Festival de Venise en 1957	29/10/69		TT	R	1 h 27
Dans la Tempête	Arashi no naka no hara		1950		Kozo Saeki			Compétition Officielle en 1952						
Dans les Griffes du Dragon	The Boxer's Adventure		1978	en octobre 1979	Tyrone Hsu	Golden Sun Film Co								1 h 37
Debout les Damnés de la Terre	Ranru No Hata		1974	20/10/1976	Kozaburo Yoshimura	Produit par souscription	Promotion Artistique de Films, Cinémas Associés						R	1 h 50
Déchainées de Shanghai (les) / Lady Tourbillon	Tit Cheung Suen Fung Tui		1972	06/12/1978	Huang Feng	Golden Harvest	Empire Distribution							1 h 26
Déesse (la) / Kali, Déesse et Femme	Devi		1960	06/06/1984	Satyajit Ray	Satyajit Ray Production	Films Sans Frontières	Compétition Officielle en 1962				TT	R	1 h 38
Défi Mortel du Karatéka (le)	Lung Kuen Sau Sau Moon Jeung Chu		1978	10/10/1979	Lee Tso-Nam	Tin Ping Film co	CPF (Sélection L. et I. Films, H.K.)				VF			1 h 31
Démolisseurs de Hong Kong (les) / le Sabre Ecarlate	The Fast Sword		1971	28/08/1974	Huang Feng	Golden Harvest	CFF				*			1 h 29
Démon de l'Or (le) / Démon Doré	Konjiki Yasha		1953	25/02/1955	Koji Shima	Daiei	Pathe-Overseas-Cinéma			11/02/66 + 01/10/67	VO			1 h 35
Dent pour Dent			1978	06/02/1980	Kong Hung	Goldig Films	Audifilm				VF			1 h 23
Dents du Dragon (les)			1974	28/07/1976	Jung Kwang-Woon		Audifilm				*			1 h 30
Dernier Caprice / Automne de la Famille Kohayagawa / Automne Précoce	Kohayagawa Ke No Aki		1961	27/01/1982	Yasujiro Ozu	Toho	Alive, Paris film		Compétition Officielle à Berlin en 1962	Rétrospective 63	VO	TT	R	1 h 43 / 2 h 13
Dernier Combat de Chen (le)			1978	en février 1979	Hidéo Nambu	Shochiku	Jacques Leitienne							1 h 24

Titre en français	Titre original	Pays	Année de réalisation	Dates de sortie en France	Réalisateur	Producteur	Distributeur	Présentation dans des manifestations en Europe		Présentation à la Cinémathèque Française	Type de version distribué	Télérama	AFCAE	Durée en VF / VO
								Festival de Cannes	Divers					
Dernier Combat de Yang Chiao (le)			1978	27/02/1980	Senkichi Taniguehi		Rex International Distribution				*			1 h 21
Dernier combat du dragon (le)			1975	09/11/1977	Kinm Sea-Huen									1 h 30
Dernier Défi (le)	Dragon on Fire		1978	24/12/1980	Godfrey Ho	Asso Asia Film Production	Intercontinental Films				VF, *			1 h 28
Derniers Jours du Dragon (les)			1974	04/06/1975	Chien Lung		Sofradis				*			1 h 28
Dersu Uzala / Dersou Ouzala	Dersu Uzala	Russie	1975	22/12/1976	Akira Kurosawa	Mosfilm Toho	Labrador films / Sovexport Films		Grand Prix Festival et Prix FIPRESCI à Moscou en 1975 / Meilleur réalisateur étranger au David Di Donatello en Italie en 1977 / Silver Ribbon (Italie) en 1977 / Oscar du Meilleur Film Etranger en 1975 / Présenté au Festival de Paris en 1977 / Prix de la Critique Française en 1978			TTT	Jeune public	2 h 17
Des Jours et des Nuits dans la Forêt	Aranyer Din Ralsi		1970	17/03/1993	Satyajit Ray	Asim Dutta / Neppal Duppa	Cine-Sorbonne		Compétition Officielle à Berlin en 1970 / Présenté Hors Compétition à Nantes en 1998			TT	R	1 h 55
Des Mandchous en Fureur			1973	23/10/1974	Li Faï		Sofradis				*			1 h 25
Destin de Femmes / Eaux Troubles	Nigorie		1953		Tadashi Imai	Bungakuza		Compétition Officielle en 1954						
Destin de Madame Yuki	Yuki Fujin Ezu		1950	01/04/1987	Kenji Mizoguchi	Shintoho / Takimura Productions	MK2 diffusion-Fabienne Vonier		Présenté lors d'une rétrospective au Festival de Venise en 1957			TTT	R	1 h 27
Détachement du Féminin Rouge (le)	Hung sik laung dje ching		1961	En janvier 1972	Sie Kin	République Populaire de Chine	Nef Diffusion		Présenté au Festival de Venise en 1971					1 h 30 (VF)
Deux hectares de terre / Calcutta ville cruelle	Do Bigahzamin		1953	22/04/1955	Bimal Roy	Bimal Roy	Al Films	Prix international en 1954	Présenté hors Festival à Venise en 1953 / Prix pour le Progrès Social à Karlovy Vary en 1954	14/10/58 + 2/11/61	VO			1h26 (VF) / 2 h 22 (VO)
Deux Intépides du Karaté (les)			1973	26/02/1975	Griffin Yueh	First Films Compagny	Sofradis				*			1 h 25 / 1 h 34 (vo)
Deux Super du Kung-Fu (les)			1978	05/12/1979	To Lo Po	Film Entreprise	Group 3 Distribution				VF, *			1 h 30
Deux Yeux, Douze Mains	Do Ankhen Barah Haath		1957		Rajaram Vankudre Shantaram	Rajkamal Kala Mandir			Lion d'Argent à Berlin en 1958					
Dialectique Peut-Elle Casser des Briques (la) / Crush Karaté	Crush	Chine	1972	08/03/1973	Doo Kwang Gee / René Vienet		Audifilm / Télé Mondial Films				1 VO et 2 VF (normale et détournée) *		R	1 h 30 / 1 h 40 (vo)

Titre en français	Titre original	Pays	Année de réalisation	Dates de sortie en France	Réalisateur	Producteur	Distributeur	Présentation dans des manifestations en Europe		Présentation à la Cinémathèque Française	Type de version distribué	Télérama	AFCAE	Durée en VF / VO
								Festival de Cannes	Divers					
Diamants et Karaté / Le Sabre de la Mort	Image of Bruce Lee		1978	02/07/1980	Richard Yeung	Goldig Films Ltd.	France-Inter-Cinéma				VF, *			1 h 24
Disciples de Shaolin (les)			1975	17/09/1980	Chang Cheh	Shaw Brothers	Labrador Films				VF, *			1 h 28
Dode's Kaden	Dô Desu Ka Den		1970	06/11/1974	Akira Kurosawa	Yonki No kai	Films Molière		Présenté à Dijon en 1965			TT	R	2 h 20
Doigt Vengeur de Bruce Lee (le)			1977	03/05/1978	Hwa I Hung	Eternal Film	CPF							
Doigts d'Acier qui Tuent (les)			1973	04/12/1974	Hui Kok		Sofradis				*			1 h 30
Douze Médaillons d'Or (les)	Shi'er Jinpai		1970	25/10/1973	Chang Kang	Shaw Brothers	J. Méziere et Cie				*			1 h 45
Douze Secrets du Kung-Du (les)	Sap Yee Taam Tui		1978	03/10/1979	To Po Lo	Sin Shin Film entreprise Co	Group 3 Distribution				VF			1 h 28
Dragon contre Mafia	Kidnap in Rome		1976	30/11/1977	Ng See-yuen	Seasonal Film Corporation	Empire Distribution				*			1 h 30
Dragon Explose et se Déchaîne (le)			1975	07/12/1977	Kim Chu-hyun		Sofradis				*			1 h 22
Dragon ne joue pas avec la Mort (le)	Way of the Black Dragon		1978	en avril 1979	Billy Chan									1 h 30
Dragon Noir			1974	18/06/1975	Bobby-A. Suarez	Bobby Suarez Gladiateur Film	Mondial Films							
Dragon Noir contre Karaté			1974	21/04/1976	Joe Law-Chi	Spectacular Trading Corporation Gala Enterprises Productions	Impex Films							1 h 28
Dragon Rouge contre Dragon Noir			1975	23/11/1977	Chi Hu-Chen		CFF							1 h 30
Dragon Tatoué contre Boxeur Thaï / Le Dragon Tatoué			1973	31/10/1979	Lo Wei	Golden Harvest	Empire Distribution				VF, *			1 h 39
Dragons du Kung-Fu (les)			1978	16/01/1980	Chen Shao-Peng	Spectacular Trading Production	France-Continental				VF, *			1 h 29
Du Sang chez les Taoïstes			1967	22/09/1971	Ping Wang	Raymond Chow								
Duel à Mort			1972	27/12/1973	Chiang Ping-Han	IFD Films & Arts Limited	France-Inter-Cinéma				*			1 H 40
Duel à Mort			1970		Tomu Uchida	Toho				En 1974				
Duel au Karaté / la Natte qui Tue / le Vengeur de Karaté / Chen, la Fureur Rouge, l'Etranger de Canton			1973	13/11/1974	Yeo Ban-Yee		Sofradis, France-Inter-Cinéma				*			1 h 28
Duel Silencieux (le)	Shizukanaru Ketto		1949	02/08/1995	Akira Kurosawa		Alive			16/03/63+ rétrospective 1963 + 20/02/71			R	1 h 35
Dure Loi du Karaté (la)			1973	03/12/1975	Tung Ming-Shan		Rossel				*			1 h 28
Durs Combats du Karaté	Dang Kou Tan		1972	03/07/1974	Ng See-yuen	Jimmy Pascual Kang Li	Sofradis							
Dynamique Mankis contre Tigre Noir			1978	14/11/1979	Joe Law-Chi	Golden Harvest	Empire Distribution				*			1 h 27

Titre en français	Titre original	Pays	Année de réalisation	Dates de sortie en France	Réalisateur	Producteur	Distributeur	Présentation dans des manifestations en Europe		Présentation à la Cinémathèque Française	Type de version distribué	Télérama	AFCAE	Durée en VF / VO
								Festival de Cannes	Divers					
Dynamiques Dragons contre Boxers Chinois			1976	10/05/1978	Huang Feng	Golden Harvest	Empire Distribution							1 h 45
Dynamite Johnson / les Nouvelles Aventures de Bionic Boy / Bionic Boy II	Dynamite Johnson		1978	02/04/1980	Bobby A. Stuart	Cosmopolis Films								1 h 38
Eau était si Claire (l')	Gaki Zoshi		1972	06/07/1973	Yoci Takebayashi	Yoci Takebayashi	Films Y.D.				***			1h35
Elégie d'Osaka / Elégie de Naniva	Naniwa Erejî		1936	04/11/1992	Kenji Mizoguchi		Action Gitanes			04/07/58 + rétrospective 1963			R	1H06
Elégie de la Bagarre /Elégie de la Violence	Kenka Erejii		1966	30/10/2002	Seijun Suzuki	Nikkatsu	Metropolitan			en 1974			R	1H30
Elle et Lui	Kanojo to Kare		1963		Susumu Hani	Eizo Sha			Prix OCIC, Best Feature Film Suitable for Young People et Lion d'argent pour la meilleure actrice (Sachiko Hidari) à Berlin en 1964	11/01/67 + 18/12/68 + 16/01/69 + 06/02/70				
Emmerdeur Chinois (l')	Tough Guy		1970	17/04/1974	Chiang Hung		Sofradis				***			1 h 26
Empire de la Passion (l') / Fantôme d'Amour	Ai no Borei		1978	06/09/1978	Nagisa Oshima	Oshima Prod.	Argos films	Prix de la Mise en Scène en 1978					R	1 h 48
Empire des Sens (l')	Ai No Corrida		1976	15/09/1976	Nagisa Oshima		Argos films	Sélection quinzaine des réalisateurs en 1976	Sutherland Trophy au British Film Institute Awards en 1976		***	TT	R	1 h 44
Enfants d'Hiroshima (les) / les Enfants de la Bombe Atomique	Gembaku no Ko		1952	03/03/1954	Kanedo Shindo	Kindai Eiga Kyokai	Hermes Films	Compétition Officielle en 1953	Prix de la Paix à Prague / UN Award au BAFTA Awards (UK) en 1956	Rétrospective 63	VO			2 h 00
Enfer d'Okinawa (l')	Taiheiyo sensoto himeyuri butal		1965	11/01/1967	Kiyoshi Komori	Okura	Mondial Films							1h40
Entre le Ciel et l'Enfer	Tengoku to Jigoku		1963	09/06/1976	Akira Kurosawa	Toho et Productions Kurosawa	Multiciné / Action Gitanes		Lion d'Or à Venise en 1963	15/01/58 + rétrospective 63 + 20/11/68 + 11/07/69 + 2/04/71		TT	Patrimoine et Répertoire	2 h 23
Envahisseurs Attaquent (les)	Kaiju Soshingeki		1969	01/01/1970	Ishiro Honda	Tomoyuki Tanaka	Cosmopolis Films-Marbeuf				*			1h27
Epreuve de la Mort (l') / Les Six Epreuves de la Mort / Les Epreuves de la Mort			1979	16 ou 23/04/1980	Joseph Velasco	RJT Film	Intercontinental Films				VF, *			1 h 27
Eros + Massacre	Erosu Purasu Gyakusatsu		1969	15/10/1969	Yoshishiga Yoshida	Gendai Eigasha	Capital Film /ATG		Présentation Festival d'Avignon en 1969 / Présenté à Nice en 1971		VO, ***		R	1h40 (VF) /3 h 00
Esclaves du Plaisir (les)	Jinniku No Ichi		1968	18/08/1971	Yoshitaka Kimata	Productions Hawk	Alpha-France				***			
Eté Précoce / Début d'Eté	Bakushu		1951	07/07/1992	Yasujiro Ozu	Shochiku	Carlotta Films			31/01/72 + janvier-fev 80			R	2 h 05

Titre en français	Titre original	Pays	Année de réalisation	Dates de sortie en France	Réalisateur	Producteur	Distributeur	Présentation dans des manifestations en Europe		Présentation à la Cinémathèque Française	Type de version distribué	Télérama	AFCAE	Durée en VF / VO
								Festival de Cannes	Divers					
Etrange Obsession (l') / Confession Impudique	Kagi		1959	30/10/1960	Kon Ichikawa	Daiei	Warner Bross	Prix du Jury en 1960	Meilleur Film Etranger au Golden Globes (USA) en 1960	27/10/66	VO		R	1 h 47
Etoile Cachée / l'Etoile sous les Nuages	Meghe Dhaka Tara		1960	17/10/1990	Ritwik Ghatak	Chitrakalpa	Films Sans Frontieres			Rétrospective 1968			R	
Evadés de l'Espace (les)	Uchu Kara no Messeji		1978	01/04/1979	Kinji Fukasaku	Tôru Hirayama								1 h 45 (V USA)
Exécuteurs de Shaolin (les)		HK	1977	en mai 1979	Liu Chia-liang	Shaw Brothers								1 h 40
Exterminateur Chinois (l')			1972	01/11/1973	Cheng Chang-Yu		Mondial Films				***			1 h 30
Fantôme de Shanghai (le)			1973	18/12/1974	Wong Tien Lin		Sofradis				*			1 h32
Fantassin (le) / le Guérillero	Padatik		1973		Mrinal SEn			Compétition Officielle en 1978						1 h 38
Fantastiques Supermen Chinois (les)			1976	31/05/1978	Yung Moon									1 h 24
Fantôme de Shanghai (le)			1973	en décembre 1974	Wong Tien-Lin									1 h 30
Fauve Noir du Kung-fu (le) / le Fauve Noir du Karaté / la Panthère Noire du Karaté			1973	28/05/1975	Chang Ho	First Films Compagny	France-Inter-Cinéma				*			1 h 26
Femme dont on parle (une)	Uwasa No Onna		1954		Kenji Mizoguchi					3/03/1962 + 24/05/1962 + rétrospective 63 + 12/11/65 + 11/06/67		TTT		1 h 24
Femme du Sable (la) / Femme des Sables	Sunna no onna		1964	11/11/1964	Hiroshi Teshigahara	Toho	Comacico / Films Sans Frontieres	Prix Spécial Jury en 1964		01/01/69 + rétrospective 63 + 23/05/69 + 1980	VO	TT	mon e et réper	2 h 00
Femme Insecte (la)	Nippon Konchuki		1963	11/10/1972	Shohei Imamura	Nikkatsu	Cinémas-associés		Lion d'Argent et Prix d'Interprétation pour Sachhiko Hidari à Berlin en 1964	décembre 76			R	2 h 03
Femmes de la Nuit (les)	Yoru No Onnatachi		1948	31/03/1982	Kenji Mizoguchi	Hisao Itoya	Nef Diffusion		Présenté lors d'une Rétrospective au Festival de Venise en 1957	Rétrospective 63	VO		ne et Réperto	1 h 45 (VO)/ 1 h 13 (VF)
Feux dans la Plaine	Nobi		1959	01/03/1961	Kon Ichikawa	Daiei	Pathé-Overseas		Voile d'Or au Festival de Locarno en 1961	Rétrospective 63 + 26/09/65 + 27/10/66 + 17/05/69	VO, *		he et découv	1 h 44
Fête à Gion (la) / les Musiciens de Gion/ Histoire de deux geishas (remake)	Gion-Bayashi		1953	09/05/1984	Kenji Mizoguchi		Nef Diffusion		Présentation à Dijon en 1965	24/05/61 + 3/05/62+ rétrospective 63 + 23/02/65 + 11/08/65 + 12/06/66 + 06/05/67 + 22/03/70			R	1 h 25

Titre en français	Titre original	Pays	Année de réalisation	Dates de sortie en France	Réalisateur	Producteur	Distributeur	Présentation dans des manifestations en Europe		Présentation à la Cinémathèque Française	Type de version distribué	Télérama	AFCAE	Durée en VF / VO
								Festival de Cannes	Divers					
Fille aux Cheveux Blancs (la)	Baimao Nü		1950	14/01/1959	Wang Pin / Shui Houa	Studios de Nord-Est	Procinex		Présenté au Festival Karlovy-Vary en 1951	13/10/1956 + 30 juin 1957 +28/01/1958 +1/04/59 + 28/10/60+02/12/65	VO			1 h 51 (VO)
Filles de Chine	Tchoung Tsoua Nuer		1949		Lin Tse Feng	Studio du Nord-Est				09/12/1956 + 6 juillet 1957 + 14/01/1963 + rétrospective 63 + 30/09/65 + 25/01/66 + 13/09/66				1 h 30
Filles à Soldats	Onna No Bohatei		1958	19/11/1958	Kiyoshi Komori	Shintoho	Pathé Overseas				VO + VOD, **			
Filles de Kamaré / Le Pensionnat des Jeunes Filles Perverses / Une Petite Culotte pour l'Eté	Kyôfu Joshikôkô: Bôkô Rinchi Kyôshitsu		1973	11/12/1974	Norifumi Suzuki	Michele Dimitri Films	M. Dimitri				VF détournée, ***			1h28
Filles et Gangsters / Cochons et Cuirassés	Buta to Gunkan		1961	16/06/1963	Shohei Imamura	Nikkatsu	Films Marbeuf			Rétrospective 63	VOD			1 h 48 (VO)
Filleule du Dragon Noir (la)	Saan Dung Liu Daai		1973	12/12/1973	Wang Tian-lin		Audifilm				*			1 h 28
Fils de Famille	Bonchi		1960	27/07/1994	Kon Ichikawa	Daiei Kyoto	Alive			décembre 76 + 1980				
Fin d'Automne / Automne Ensoleillé	Akibiyori		1960	28/11/1979	Yasujiro Ozu	Shochiku	Pari Films			29/05/1963 + janvier-fev 80	VO	T	R	2 h 10
Fin de l'Automne (la)			1981		Kim Suyong					en 1980				1 h 35
Fin du Monde			1976	26/03/1977	Yoshiro Muraki		Audifilm							1h30
Fleur et deux jardiniers (une)	Ek Phool Do Mali		1970	01/06/1977	Devendra Goel		Francorex							155mn
Fleurs d'Equinoxe	Higanbana		1958	15/02/1969	Yasujiro Ozu	Shochiku	Alive			Rétrospective 63 + 21/06/69 + rétrospective 72 + janvier-fev 80		TT	R	1 h 58
Fleurs Rouges du T'ien-Chan (les)			1964	25/01/1978	Tsou Wei, Tchen Houai-ai, Lieou Pao-Teh	Studios de Pékin et Studios de Sian								2 h 06
Forteresse Cachée (la)	Kakushi Toride No San Akunin		1958	En decembre 1963 et 17/06/64	Akira Kurosawa	Toho	Paris-Lux		Ours d'argent Mise en scène et prix FIPRESCI à Berlin en 1959	21/09/60 + 2/10/60 + 26/01/62 + 21/09/62 + rétrospective 63 + 21/10/67 + 26/10/68 + 25/03/69 + 12/09/69		TT	R	2 h 06
Fou de Hongkong (le)			1973	16/11/1974	Liu Hung-chen		Sofradis				*			1 h 25
Frère Aîné, Sœur Cadette / Frère et Sœur	Ani Imoto		1953	10/02/1993	Mikio Naruse	Daiei	Alive						R	1h 26
Frères Karaté à Bangkok (les)	Da Di Shuang Ying		1973	30/01/1974	Philip Chalong		Sofradis				*			1 h 30

Titre en français	Titre original	Pays	Année de réalisation	Dates de sortie en France	Réalisateur	Producteur	Distributeur	Présentation dans des manifestations en Europe		Présentation à la Cinémathèque Française	Type de version distribué	Télérama	AFCAE	Durée en VF / VO
								Festival de Cannes	Divers					
Frères Vengeurs du Karaté (les)			1978	27/02/1980	Philip Cha-Long	P. Sumon et Lam Man Ying	Univers Galaxie				*			1h30
Fuite Eperdue (la) / Karaté à Canton			1973	21/08/1974	Woo Wen-Hung		France-Inter-Cinéma				*			1 h 40
Fureur à Hong Kong			1971	14/06/1973	Kao Pao-Hsu		Univers Galaxie, Sofradis							1 h 32
Fureur de Ting Ch'in Kang (la)			1974	05/11/1975	Lee Sun		CFF				*			
Fureur de Vaincre (la)	Chen Miu Moon		1971	02/08/1973	Lo Wei	Golden Harvest	La Boétie				*			1 h 35 / 1 h 46 (vo)
Fureur du Dragon (la)	Meng Long Guojiang		1972	18/12/1974	Bruce lee	Concord / Golden Harvest	CFDC					T		1 h 30 / 1 h 39 (vo)
Fureur du tigre (la) / la fureur de vaincre II	Jing wu men xu ji		1977	29/10/1980	To Lo Po	Alpha films	France-Inter-Cinéma				VF, ***			1 h 38
Furie à Hong-Kong			1972	25/09/1974	Liu kung-hang		Sofradis							1 h 30
Furie du karaté (la)			1972	28/09/1974	Chin Sheng-en		Alcifrance				*			1 h 34
Gappa, le Descendant de Godzilla	Daikyoju Gappa		1967	26/07/1973	Haruyas Noguchi	Nikkatsu	Univers Galaxie, Sofradis				*			1h30
Garde du Corps (le)	Yojimbo		1961	01/10/1979	Akira Kurosawa	Films kurosawa distribué par Toho			Coupe Volpi du Meilleur Acteur T.Mifune à Venise en 1961			TT	R	1 h 50
Gaucher de Shanghai (le)			1973	16/04/1975	Wan Shih-Ling		SOFR				*			1 h 26
Gens de Rizière / le Riz	Kome		1957		Tadashi Imai	Toei		Compétition Officielle en 1957		Rétrospective 63				1 h 48
Godzilla	Gojira		1954	15/03/1957	Inoshirô Honda	Toho	Films du Verseau		Présenté au Festival International du Film Fantastique au Grand Rex	Rétrospective 63	VOD			1 h 20
Godzilla 1980	Gojira Tai Megaro		1973	27/10/1976	Jun Fukuda	Tomoyuki Tanaka	Amlf							1 h 15
Godzilla contre Mecanik Monster	Gojira Tai Mekagojira		1974	06/04/1977	Jun Fukuda	Tomoyuki Tanaka	Audifilm		En Compétition au Festival du Film Fantastique d'Avoriaz en 1977					1 h 24
Goodbye Bruce lee			1975	10/03/1976	Lin Pin	Atlas International	Amlf							1 h 22
Goopy Gyne, Bagha Byne	Goopy Gyne, Bagha Byne		1968		Satyajit Ray				Présenté à Berlin en 1969					
Gorille de Fer (le)			1977	en mai 1979	Chen Kuan-Tai	Shaw Brothers								1 h 33
Gosses de Tokyo / Je suis Né, Mais… / Et Pourtant, Nous Sommes Nés (en ce bat monde)	Otona No Miru Ehon - Umarete Wa Mita Keredo		1932	10/12/1980	Yasujiro Ozu	Shochiku	Pari Films			05/07/57 + 27/05/63 + début 72 + janvier-fev 80	avec intertitres	TT	R	1 h 40

Titre en français	Titre original	Pays	Année de réalisation	Dates de sortie en France	Réalisateur	Producteur	Distributeur	Présentation dans des manifestations en Europe		Présentation à la Cinémathèque Française	Type de version distribué	Télérama	AFCAE	Durée en VF / VO
								Festival de Cannes	Divers					
Gotoma, le Bouddha	Gotoma the Buddha		1956		Rajbans Khanna	Bimal Roy Productions		Mention exceptionnelle en 1957						
Gout du Riz au Thé Vert	Ochazuke No Aji		1952	15/12/1993	Yasujiro Ozu	Shochiku	Alive / Carlotta Films			janvier-fev 80		TT	R	1 h 56
Goût du Saké (le) / le Goût du Poisson d'Automne / Après-Midi d'Automne	Samma No Aji		1962	06/12/1978	Yasujiro Ozu	Shochiku	Pari Films Pascale Dauman / Action Gitanes			04/12/1968 + janvier-fev 80		TTT	R	1 h53
Goyokin : la Terreur des Sabai / Goyokin : l'Or du Shogun	Goyokin		1969	23/01/1974	Hideo Gosha	Fuji Telecasting	Jacques Leitienne						R	2 h 04 / 1 h 30
Grande Muraille (la)	Shin No Shikotei			14/08/1964	Shigeo Yahiro	Daeie	Unidex				VOD			2h06 (VF) / 2h40 (VO)
Grande Revanche de Bruce Lee (la)	Yan Bao Fu		1978	07/11/1979	To Lo Po		Group 3 Distribution				VF, *			1 h 34
Grande Ville (la)	Mahanagar		1963	14/09/1983	Satyajit Ray	R.D. Bansal	Films De L'Atalante / Nef Diffusion		Ours d'Argent de la Mise en Scène à Berlin en 1964		VO	TT	R	2 h 11
Griffes de Jade (les) / Lady Hermit	Chung Kwai Leung Ji		1971	22/11/1972	Ho-Meng Hwa	Shaw Brothers	Mezière et Cie / Michel Charpentier				*		R	1 h 45
Griffes Mortelles de Ta-Kang (les)			1972	19/12/1973	Yu Fong-Yi		France-Inter-Cinéma				***			1 h 36
Guérilléro	Padatik		1973		Mrinal Sen			Section Parallèle en 1974						1 h 38
Guerre au Trafic d'Opium	Lin Tsé-Hu		1959	13/05/1966	Cheng Chun Li		Comacico				VO			
Guerre de l'Espace (la)	Wakusei Daisenso		1977	08/03/1978	Jun Fukuda	Toho	RID							1 h 25
Guerre des Cans (la) / le Couteau Papillon			1975	En juillet 1974	Chu Yuan	Shaw Brothers			Présenté au Festival de Paris Cinéma en 1974					1 h 40
Guerre des Monstres (la)	Kaiju Daisenso		1967	03/01/1968	Inoshiro Honda	Toho	Rex Distribution, Films Marbeuf				VF		R	1 h 33
Guerre des Souterrains (la)			1965	01/01/1972	Jen Siu-Tong		Nef Diffusion				VO			
Guerriers de la Dynastie Tang (les)		HK	1978	14/11/1979	Wu Ming-Hsiung						VF, *			1 h 37
Haï, le Disciple de Bruce Lee / Le Disciple de Bruce Lee / Duel avec la Mort			1977	25/10/1978	Lee Shung		CFF							1 h 16
Harakiri	Seppuku		1963	09/08/1963	Masaki Kobayashi	Shochiku	Cocinor-Marceau	Prix Spécial Jury en 1963		18/12/71	VO	TTT	R	1h45 (VF en 1963) / 2 h 15

Titre en français	Titre original	Pays	Année de réalisation	Dates de sortie en France	Réalisateur	Producteur	Distributeur	Présentation dans des manifestations en Europe		Présentation à la Cinémathèque Française	Type de version distribué	Télérama	AFCAE	Durée en VF / VO
								Festival de Cannes	Divers					
Harpe de Birmanie (la)	Biruma No Tategoto		1955	26/04/1957	Kon Ichikawa	Nikkatsu Corporation	Sinfonia / pathe overseas		Mention du Jury et Prix San Giorgio à Venise en 1956	Rétrospective 63 + 14/11/65 + 16/11/65 + 23/04/66 + 30/10/66	VO		R	1 h 38
Herbes Flottantes / Les Roseaux se Balancent	Ukigusa		1959	31/07/1991	Yasujiro Ozu	Daiei	Alive			janvier-fev 80			R	1 h 59
Héritage Moral	Shevgyachya Shenga		1955		Shantaram Athavale			Compétition Officielle en 1956						
Héritier du Kung-fu (l')			1978	06/02/1980	Chan Chun-Lit	Goldig Films	Filmologies				VF			1 h 40
Héron Blanc (le)	Shirasagi		1958	11/01/1961	Teinosuke Kinugasa	Daiei		Mention Particulière en 1959		27/05/61 + rétrospective 63	VO			1 h 37 (VO)
Héroïne du Kung-fu (l')			1976	12/01/1977	Yeung-Ching Chan	Kong Chiao Films Co	C.F.F.P.							1h30
Héros (le)	Nayak		1966	13/04/1994	Satyajit Ray	R.D Bansal	CQFD		Spéciale Mention et Prix UNICRIT à Berlin en 1966			T	R	2 h 00
Héros du Kung-fu (le)			1974	15/01/1975	Tommy Loo-Chung		Sofradis				*			1 h 36
Héros et Héroïnes					Ché Foung Chan				Présenté au Festival de Karlovy Vary en 1952					
Héros Sacrilège (le) / La Saga du Clan Taïra	Shin Heike Monogatori		1955	19/04/1961 et réédition en 1978	Kenji Mizoguchi	Daiei	Pathé-Overseas / Action Gitanes			20/03/65 + 07/09/65 + 21/01/66 + 24/04/66 + 26/08/66 + 06/11/66 + 04/02/67 + 10/02/68 + 31/08/68 + 08/12/68 + 01/03/69 + 01/09/69 + 05/07/69 + 17/12/69	VO	TT	R	1 h 50
Histoire Cruelle du Bushido / Le Serment d'Obéissance	Bushidô Zankoku Monogatari		1963		Tadashi Imai	Toei			Ours d'or à Berlin en 1963					2 h 02
Histoire d'Herbes Flottantes / Histoire d'un Acteur Ambulant/L'Acteur Ambulant	Ukikusa Monogatari		1934	07/07/1992	Yasujiro Ozu	Shochiku	Carlotta Films			Rétrospective 63 + 09/04/65 + 06/07/66 + 14/02/67 + 30/10/68 + 13/06/69 + janvier-fev 80			R	1H30
Histoire d'un Amour Pur	Jun-Ai Monogatari		1957		Tadashi Imai	Toei			Ours d'Argent pour Meilleur Directeur à Berlin en 1958					
Histoire de Taipei (une)	Kingmei zhuma		1985		Edouard Yang									
Histoire du Japon Racontée par une Hôtesse de Bar	Nippon Sengoshi - Madam Onboro No Seikatsu		1970	22/04/1987	Shohei Imamura	Nihon Eiga Shinsha	Films Sans Frontieres			30/11/71		TT	R	
Histoire Ecrite sur l'Eau	Mizu de Kakareta Monogatari		1965	10/01/1990	Kiju Yoshida	Nikkatsu / Chunichi Eiga	Films Sans Frontieres						R	2h00 (VO) / 1h35 (VF)

Titre en français	Titre original	Pays	Année de réalisation	Dates de sortie en France	Réalisateur	Producteur	Distributeur	Présentation dans des manifestations en Europe		Présentation à la Cinémathèque Française	Type de version distribué	Télérama	AFCAE	Durée en VF / VO
								Festival de Cannes	Divers					
Homme - Auto (l')	Ajantrik		1958	22/10/1986	Ritwik Ghatak		Ciclop film		Hommage à Ghatak à Nantes en 1952				R	2 h 00 (VO) / 1 h 42 (VF)
Homme aux Mains d'Acier (l')			1972	31/05/1973	Shaw Po-Wak		Impex Films, atlas international				*			1 h 29
Homme de Hong-Kong (l')	The Man from Hong Kong		1975	21/07/1976	Brian Trenchard-Smith	Golden Harvest								1h 43
Homme H (l')	Biji to Ekitainingen		1958	05/06/1959	Inoshiro Honda	Toho	Columbia			30/08/61	VO et VOD, **		R	1 h 27 (VO)
Homme qui a marché sur la Queue du Tigre / Sur la piste du Tigre	Tora No O Wo Fumu Otokoatachi		1945		Akira Kurosawa	Toho		Présenté en Projection Privée en 1952 (6 bobines)		Du 17 au 24 janvier 1956 + 17/03/1963 + rétrospective 63 + 31/03/65 + 04/01/66 + 11/03/67 + 04/03/70 + 17/02/71	version incomplète			1 h 00
Homme qui Défia la Brigade des Tigres (l')			1973	12/11/1980	Tse Tsung-Lung	chan tseng lung	Eurogroup Films-Group				VF, *			1 h 36
Homme Tonnerre de Shaolin (l')			1978	28/05/1980	Yu Han-Chiang	Mei Hung Enterprises Company Limited	Madipa				VF, *			1 h 36
Hommes d'une autre Planète (les)	Mars Men	HK	1975	27/07/1977	Seika Den	Shochiku	Impex films							1H30
Hommes volants du Karaté (les)			1974	24/03/1976	Liu Shih-Chan / Liy Ye		Audifilm				*			1 h 28
Hong-Kong appelle Dragon Noir			1972	02/11/1974	Cheung Shum	Goldig Films Ltd.	Sofradis				*			1 h 30
Hong-Kong Connection			1974	25/06/1975	Joe Law-Chi		Madipa				*			1 h 26
Huit Invincibles du Kung-fu (les) / les Huit Invincibles			1970	29/10/1980	Lo Wei		Sofradis				VF, *			1 h 29
Huit Maîtres du Kung-fu contre les 18 Hommes de Bronze (les)	Shao Lin szu shih pa tung jen		1977	en février 1979	Joseph Kuo	Hong Hwa International Films								1 h 36
Huit Super Karatés à Bangkok (les)			1972	08/08/1974			Sofradis				*			1 h 28
Hyène Intrépide (la)			1979	28/05/1980	Jackie Chan	Goodyear Movie Company	Hou Fischer				VOST, *			1 h 34
Idiot (l')	Hakuchi		1951	22/03/1973	Akira Kurosawa	Sajiro Moloki pour la Shochiku	Grands Films Classiques / Alliance Generale Cine		Présenté aux 7ème journées du cinéma de Poitiers en 1969	janvier 56 + 13/04/57 + 29/09/57 + 13/09/58 + rétrospective 63 + 31/05/66 + 02/09/66 + 28/07/67 + 08/07/69			R	4 h 40 (VLVO) / 3 h 00 (VO) / 2 h 46 (VF)

Titre en français	Titre original	Pays	Année de réalisation	Dates de sortie en France	Réalisateur	Producteur	Distributeur	Présentation dans des manifestations en Europe		Présentation à la Cinémathèque Française	Type de version distribué	Télérama	AFCAE	Durée en VF / VO
								Festival de Cannes	Divers					
Il était un Père	Chichi Ariki		1942	29/06/2005	Yasujiro Ozu		Carlotta Films			janvier-fév 80			Recherche et découverte / Patrimoine répertoire	1 h 26
Il était une fois Bruce Lee / Il était une fois l'Unique			1974	22/01/1975	Jun Gallardo									1 h 22
Il était une fois le kung-fu			1974	02/04/1975	Chan Mei-Chun		Sofradis				*			1 h 28
Il faut battre le Chinois tant qu'il est Chaud	E Ke		1972	26/07/1973	Chang Cheh	Shaw Brothers	Parafrance				***			1 h 32
île nue (l')	Hadaka No Shima		1960	29/11/1961 et 21/06/78	Kaneto Shindo	Kindai Eiga Kyokai	Cocinor-Marceau / Nef Diffusion		Grand prix à Moscou en 1961	Rétrospective 63 + 08/07/67	VO	T	R	1 h 33
Imagination	Kalpana		1948		Uday ShanKar					9 juin 1967 + rétrospective 68 + 26 février + 29 novembre 1969				
Impératrice Yang Kwei-Fei (l')	Yokihi		1955	24/06/1959	Kenji Mizoguchi	Daiei	Nef Diffusion / Action Gitanes		Compétition Officielle à Venise en 1955	28/01/58 + 04/10/58 + rétrospective 63 + 18/04/65 + 11/09/65 + 02/04/69 + 04/10/69	VO	TTT	R	1h40 (VF) /2 h 40 (VO)
Implacable Karatéka (l')			1973	30/04/1975	Cheung Shum	Goldig Films Ltd.								1 h 26
Implacable Yung-Chen (l')			1977	25/07/1979	Chen Shao-Peng		C.F.F.P.				VF			1 h 20
Indomptable Dragon (l')			1975	19/01/1977	Kin Lung	First films Compagny	Rossel Films							1h30
Infernale Poursuite au Pays de la Magie Noire (l')			1975	15/09/1976	Tommy Loo-Chung		CPF							1 h 34
Inframan / the Super Inframan / Chung-Kuo Chao-Jen			1977	18/05/1977	Hua Shan		Filmologies							1 h 30
Implacable Dragon Chinois (l')	The Chinese Dragon		1973	26/03/1975	Wu Chia-chun	Kao Chin Ping Film Corporation					*			
Inspecteur Karaté	The Ironic Hero		1973	05/02/1975	Li Kuan-Chang		Sofradis				***			1 h 25
Intendant Sansho (l')	Sansho Dayu		1954	05/10/1960 et 6/02/1980	Kenji Mizoguchi	Daiei	Pathé-Overseas, Action Gitanes / Nef Diffusion		Lion d'argent à Venise en 1954	Rétrospective 1963 + 27/08/65	VO	TTT	R	2 h 03
Internées de Kampili (les)	Shiroi Hada to Kiiroi Taicho		1961	19/04/1963	Masao Horiuchi	Shochiku	Francinor							1h30
Intrépide du Karaté (l')			1974	25/02/1976	Yip Sam-Po		Sofradis							1 h 29

Titre en français	Titre original	Pays	Année de réalisation	Dates de sortie en France	Réalisateur	Producteur	Distributeur	Présentation dans des manifestations en Europe		Présentation à la Cinémathèque Française	Type de version distribué	Télérama	AFCAE	Durée en VF / VO
								Festival de Cannes	Divers					
Invaincu (l')	Aparajito		1956		Satyajit Ray	Satyajit Ray / Epic Film			Grand Prix (lion d'or) à Venise en 1957 / Prix Bodil (Danemark) en 1967	25/10/59 + 5/07/1961 + Rétrospective 68 + 7/07/72	VO	TTT	R	1 h 50
Invasion Planète X	Kaiju Daisenso		1966	25/01/1967	Inoshiro Honda	Toho								1h30
Invincible (l') / Born Invincible	Tai Ji Qi Gong		1978	24/12/1980	Joseph Kuo	Hong Hwa International Films	Discop				VF			1 h 24
Invincible Bruce Lee (l') / Karatéka l'Invincible	Nan Yang Tang Ren Jie		1977	en mars 1979	Chih Shih Lo	Kwok Bo-Leung								1 h 27
Invincible Dragon Noir (l')			1972	09/07/1973	Chu Han-Ku		Audifilm				***			1 h 25
Invincible du Kung-fu (l')			1974	28/01/1976	Tang Lung		Sofradis							1 h 26
Invincible Judoka fait Face aux Envahisseurs (l')			1972	10/07/1974	Ding Sin-Saai		Sofradis				*			1 h 29
Invincible Spaceman (l')	Supa Jaiantsu		1957	06/07/1960	Teruo Ishii	Shintoho					VOD			1h30
Invincible Super Chan (l')			1973	25/12/1974	Sun yang									1 h 27
Invincible Tigresse du Karaté (l')			1974	22/10/1976	Yang Ching-Chen		Sofradis							1 h 24
Invincible Trio du Kung-fu (l')			1975	30/04/1980	Joe Law-Chi									1 h 28
Itoka, le Monstre des Galaxies	Uchu daikaiju Girara		1967	09/04/1969	Kazui Nihonmatsu	Shochiku								1h25
Je suis un Karatéka			1974	21/05/1975	Ping Long		Sofradis				*			1 h 26
Jetons les Livres et Sortons dans la rue	Sho O Suteyo, Machi E Deyo		1971	22/11/1972	Shuji Terayama	Eiko Kujo / Shuji Terayama	Cinéma Associées	Compétition Officielle en 1972			***		R	1 h 59
Jeu de la Mort (le)	Sei Miu Yau Fai	USA	1972	23/08/1978	Robert Clouse / Bruce Lee	Golden Harvest / Concord								1 h 40
Jeune Tigre de Kowloon (le)	Xiao Lao Hu		1973	10/09/1975	Wu Ma		Jacques Léitienne							1 h 21
Jeux d'Amour	Sexual-Hons in China		1973	29/01/1975	John Chan	John Chan	Empire Distribution				***			
J'irai Verser du Nuoc Mam sur tes Tripes			1972	18/07/1973	Chu Mu	Shaw Brothers	TeleMondial Films				*			1 h 24
Johnny Meera Mann	Johnny Meera Mann		1970	En décembre 77	Vijay Anand	Trimurty Films	Francorex							2h35
Joueurs d'Echecs (les)	Shatranj Ke Khilari		1977	05/10/1983	Satyajit Ray	Suresh Jindal	Films Sans Frontières		Compétition Officielle à Berlin 1978		VO	TT	R	1 h 53
Jour comme un Autre (un) / un Jour comme les Autres / l'Epopée du Quotidien	Ekdin Pratidin		1979		Mrinal Sen	Mrinal Sen Productions		Compétition Officielle en 1980						1 h 35
Jours et des Nuits dans la Forêt (des)	Aranyer Din Ralsi		1970	17/03/1993	Satyajit Ray	Priya Films	Films Sans Frontières		Compétition officielle à Berlin en 1970				R	1 h 55
Journal du Voleur de Shinjuku (le)	Shinjuku dorobo Nikki		1968		Nagisa Oshima			Section Parallèle en 1969		01/07/1969 + 02/10/69 + rétrospective 1972				1 h 35
Jugement du Dragon (le)			1973	03/09/1975	Fang Yi		Sofradis				*			1 h 27
Jugement du Karaté (le)			1972	12/07/1973	Lo Lieh		Impex Films				*			1 h 29

Titre en français	Titre original	Pays	Année de réalisation	Dates de sortie en France	Réalisateur	Producteur	Distributeur	Présentation dans des manifestations en Europe		Présentation à la Cinémathèque Française	Type de version distribué	Télérama	AFCAE	Durée en VF / VO
								Festival de Cannes	Divers					
Junglee			1971	01/10/1977	Subudh Mukerji		Francorex							2h10
Justicier de Hong-Kong (le)			1972	22/11/1973	Sung Ting-Mei		Sofradis				*			1 h 40
Kabuliwala	Kabuliwala		1956	en 1962	Tapan Sinha				Lion d'argent à Berlin en 1957					1 h 46
Kagemusha	Kagemusha		1980	01/10/1980	Akira Kurosawa	Toho / Kurosawa prod /Tanaka	20th Century Fox	Palme d'Or en 1980			VOST	TTT	Patrimoine et Répertoire	2 h 39
Kamikaze du Karaté (le)			1972	27/09/1973	Jimmy Pascual		Jacques Leitienne				*			1 h 30
Kamikaze X 27	Yakuza Deka		1970	19/07/1972	Yukio Noda	Toei	Audifilm, Sofradfis				*			1h30
Kan Tao, l'Invincible Karatéka			1972	en novembre 1973	Tsoi Chi-Cheong									1 h 24
Kao Tao, l'Invincible Karateka			1972	29/11/1973	Tsoi Zi Cheong		C.P.F.				*			1h30
Karaté à Bali / le Revenant / la Vengeance du Faucon			1973	06/03/1974	Yung Saï-hing		CFF				*			1 h 29
Karaté à Gogo			1973	29/05/1974	Tyrone Hsu		CFF							1 h 30
Karaté à Mort pour Chen	The Big Fight		1974	20/08/1975	Sun Ching Yuan	World Brothers Productions	Marbeuf							
Karaté à Mort pour une Poignée de Soja / le Boweur Chinois / la Vengeance du Tigre			1969	23/08/1973	Jimmy Wang-Yu	Shaw Brothers	C.F.D.C.				*			1 h 36
Karaté à Moto / Impact 5			1972	14/08/1974	Hsiao Jung		Sofradis				*			1 h 22
Karaté à Shanghai			1974	25/02/1976	Kuo Nam-Hong		CFF							1 h 25
Karaté Connection			1971	02/10/1974	Hsu Da-Kun		Sofradis				*			1 h 34
Karaté de la Dernière Chance (le)			1974	29/12/1976	Karl Liao		Impex Films							
Karaté d'Enfer			1974	25/08/1976	Too Kwong-Kee		Audifilm							1 h 17
Karaté du Tonnerre			1972	11/09/1974	Chang Ching-Po		Sofradis				*			1 h 25
karaté en plein ouragan			1973	en juin 1974	Chang Pei-Cheng									1 h 25
Karaté fait la Loi (le)			1973	09/10/1974	Jimmy Shaw		Impex Films				*			1 h 31
Karaté pour une Blonde / Chen se Déchaine			1973	01/01/1975	Teddy Yip		Galba Films				VF, *			1 h 30
Karaté Sanglant			1973	29/10/1975	Chang Ho		Frnace-Cont				VF, ***			1 h 27
Karaté Story			1973	26/02/1975	Lin Pai		Sofradis							
Karaté sur la Jonque			1972	22/11/1973	Kwan Chin-Liang		C.F.F.P.				*			1 h 36

Titre en français	Titre original	Pays	Année de réalisation	Dates de sortie en France	Réalisateur	Producteur	Distributeur	Présentation dans des manifestations en Europe		Présentation à la Cinémathèque Française	Type de version distribué	Télérama	AFCAE	Durée en VF / VO
								Festival de Cannes	Divers					
Karatéka à tout Casser / Karatéka au Pays de l'Erotisme			1973	19/02/1975	Ho Fan		SFD							1 h 28
Karatéka aux Bras d'Acier (le)			1973	23/10/1974	Chang Cheh	Shaw Brothers	Marbeuf							1 h 25
Karatéka contre Dragon			1973	24/09/1980	Cheung Shum	Goldig Films Ltd.	Filmologies				VF, *			1 h 30
Karatigresse aux Mains d'Acier (la) / Lady Karaté (titre VHS)			1974	28/05/1975	Kazuhiko Yamaguchi	Toei	Parafrance				***			1 h 28
Kid face au Lama (le)	The Guy with Secret Kung-Fu		1977	19/11/1980	Lo Chi-Tsoman	Tin Ping Film Co	CPF				VF, *			1 h 31
Killer Punch		Corée	1972	23/01/1974	Kim See-Hyung	Arthur Davis/ Claude Nouchi / Jacques de Vidas	Mondial Films				***			1 h 30
King Karaté			1972	17/04/1974	Lai Chang-Gong		Sofradis							1 h 22
King Kong du Karaté (le)			1973	27/11/1974	Jang Chien	Shaw Brothers	Sofradis				***			1 h 31
King Kong contre Godzilla	Kingu Kongo Tai Gojira		1962	14/07/1976	Ishiro Honda	Tomoyuki Tanaka / John Beck (USA)								1 h 38 (VO)
King kong s'est Echappé	Kingukongo no Gyakushu		1967	01/11/1968	Ishiro Honda	Tomoyuki Tanaka								1 h 44 (VO) / 1 h 36 (VF)
Kohinnor	Kohinnor		1961	01/04/1977	S.U Sunny	V.N. Sinha pour Republuic Film Corporation								2h30
Kong fait sa Justice au Karaté			1974	17/09/1975	Jimmy Shaw		CFF							
Kowata Tape dans le Tas	Bolo		1977	en août 1979	Bolo Yeung									1 h 26
Kuan Pa le Héros Mandchou			1979	13/12/1978	(Anonyme)		Audifilm							1 h 30
Kung-fu à Hong Kong			1974	24/12/1975	T.W. Tsui		CFFP							1 h 20
Kung-fu à la manière de Bruce Lee			1976	30/03/1977	Chen Hong-Min		Sofradis				VF, *			1 h 36
Kung-fu à la Poigne de Fer			1972	05/02/1975	Woo Yin-Seng		Sofradis							1 h 25
Kung-fu à Shaolin			1974	13/10/1976	Chang Ho		CFF							1 h 29
kung-fu aux Philippines			1976	16/02/1977	Albert Yu / Felix Villar	Jimmy L. Pascual	CFFP							1h30
Kung Fu Boxer			1978	30/04/1980	Lee Chiau		Intercontinental Films				VF, *			1 h 30
Kung Fu contre la Mafia			1973	21/07/1976	Lu Po-Shen		Impex Films							1 h 34
Kung Fu Hara Kiri / les Tortures de l'Enfer	Gôyokiba : Kamisori Hanzô Jigoku Zeme		1973	23/11/1974	Yasuzo Masumura	S. Katsu	CFF				***			1 h 35
Kung Fu King			1973	10/09/1975	Chiang Hung		Sofradis							
Kung Fu le Magnifique			1972	19/06/1974	Wu Ming-Hsiung		Sofradis							1 h 25

Titre en français	Titre original	Pays	Année de réalisation	Dates de sortie en France	Réalisateur	Producteur	Distributeur	Présentation dans des manifestations en Europe		Présentation à la Cinémathèque Française	Type de version distribué	Télérama	AFCAE	Durée en VF / VO
								Festival de Cannes	Divers					
Kung Fu n'y va pas de Main Morte	Fang Shi Yu		1972	20/02/1974	Chai Yang-Ming	South Sea Film & Co	Sofradis				*			1 h 34
Kuroneko	Kuroneko		1967		Kaneto Shindo	Nichiei Shinsha		Compétition Officielle en 1968						1 h 39
Kwaidan	Kwaidan		1965	25/10/1965	Masaki Kobayashi	Ninjin Club	Sinfonia	Prix Spécial du Jury en 1965		06/06/1965 + 09/07/67		TT	R	2 h00 (VF) / 3 h 03 (VO)
Lac de Dracula (le)	Noroi No Yataka		1972	16/06/1976	Michio Yamamoto	Toho	Cinémas Associés				*			
Lâche (le) / Lâche et le Saint = le Saint	Kapurush-O-Mahapurush		1965	13/04/1994	Satyajit Ray	R.D Bansal	Les Films de l'Atalante / CQFD		Compétition Officielle à Venise en 1965			TT	R	1 h 05
Lajwanti	*Lajwanti*		1958		Narendra Suri	Mohan Segal		Compétition Officielle 1959						2 h 00
Lattitude Zéro	Ido Zero Daisakusen	USA	1969	03/10/1971	Inoshiro Honda	Toho	Cosmopolis Films	Marché du Film 1970						
Lee Tung-Chung, le Maître de Blackstone	Naam Kuen Bak Tui Chim Ming Wong		1976	15/10/1980	Lee Tso-Nam	First Films Compagny	CPF				VF, *			1 h 31
Légende de Bruce Lee (la)			1975	23/06/1976	Lin Ping		CPF							1 h 26
Légende de Shaolin (la)	Long Ji Yat Chiu		1978	25/06/1980	Huang Feng	Graphic Fortune Films Ltd								1 h 28
Légende du Grand Bouddha (la) / l'Illumination du Grand Bouddha / La Saga du Grand Bouddha	Daibutsu Kaigen		1952		Teinosuke Kinugasa			Compétition Officielle 1953		23/05/1961 + 27/10/1962 + 14/03/1963 + rétrospective 63 + 12/11/67 + 31/03/69			R	2 h 09
Légende du Grand Judo (la)	Sugata Sanshiro		1943	02/08/1995	Akira Kurosawa	Keiji Matsuzaki	CIPA			janvier 1956 + rétrospective 63 + 10/02/67 + 09/07/67 + 26/01/68 + 10/08/68 + 05/04/69 + 16/02/71 + en 1980			R	1 h 20
Légende du Grand Judo (la) / Sugata Sanshiro	Sugata Sanshiro		1965	24/11/1999	Seiichiro Uchikawa	Akira Kurosawa / Tomoyuki Tanaka / Toho Compagny	Cheyenne		Présentation à Dijon 1965 / Présentation lors du Festival « Kurosawa » à Paris en 1979	30/03/65 + 19/08/65 + 19/11/65 + 09/04/66			R	2 h 39
Lettre d'Amour (la)	Koibumi		1953		Kinuyo Tanaka	Shintoho		Compétition Officielle en 1954						
Lin Chin, le Vagabond Invincible			1974	24/11/1976	Chen Li-Pan		Rossel							1 h 30
Lord Chuang Li Tzu Chang			1981	En mai 1979	Kin Hung									1 h 31
Lotus qui Tue (le)			1973	20/09/1974	Law Kee		France-Inter-Cinéma				*			1 h 25
Loups Sauvages (les)	Yajuwo Kese		1974	05/01/1977	Yasuzo Hasebe		Univers				***			1h30

Titre en français	Titre original	Pays	Année de réalisation	Dates de sortie en France	Réalisateur	Producteur	Distributeur	Présentation dans des manifestations en Europe		Présentation à la Cinémathèque Française	Type de version distribué	Télérama	AFCAE	Durée en VF / VO
								Festival de Cannes	Divers					
Lumière de Bruce Lee (la)			1978	décembre 1979	Cheng Kuo-Heng									1 h 26
Mabu	Mabu		1961		Dae-Jin Kang	Hwaseong Co.			Lion d'Argent à Berlin en 1961					
Main d'Acier, Furie Chinoise	Tough Duel		1972	15/05/1974	Hsiung Ting-Wu	United Production HK	Jacques Léitienne				*			1 h 40
Main de Bronze de Hong Kong (la)			1972	09/01/1974	Chien Lung	Filmine Enterprises Odell Film Enterprise	Jacques Léitienne				***			1 h 21
Main de Fer (la) / King Boxer	Tin Gwong Dai Yat Kuen		1972	26/04/1973	Chang Ho	Shaw Brothers	Warner Bross / Wild Side Films Pan Europenne				*		R	1 h 56
Main Gauche de la Violence (la)			1972	10/10/1973	Wu Tien-Tche		Jacques Leitienne				*			1 h 30
Main Noire de Shantung (la)			1971	26/11/1980	Huang Feng	Golden Harvest	Sofradis				VF, *			1 h 22
Maître de Kung-Fu (le)			1973	21/05/1975	Chin Hsiang-Lin		Sofradis				*			1 h 30
Maître Lee Vainqueur des Mandchous / Kickboxer Lee	Super Power		1979	05/11/1980	Lin Chin-Wei	Eternal Films HK Co	CPF				VF, *			1 h 21
Manchot de Hong Kong (le)			1972	03/07/1974	Lim Yuen-Chee		Sofradis							1 h 27
Mangala, Fille des Indes	Aan		1952	26/03/1952	Mehboob Khan	Mehboob Productions	Rivers			31/01/66 + 14/02/69	VOD			
Mantis Combat			1981	08/08/1979	Shang Lang									1 h 31
Mantis, la Griffe de Shaolin			1977	03/09/1980	Cheung Shum	Goldig Films Ltd.								1 h 44
Marines attaquent Okinawa (les) / Bataille décisive à Okinawa	Gekido no Showashi / Okinawa Kessen		1971	01/11/1972	Kihachi Okamoto	Toho	Films Marbeuf				VF, *			1 h30 (VF) / 2 h 25 (VO)
Massacre au Karaté			1973	12/02/1975	Raymond Lui		Impex Films				*			1 h 32
Master Samourai			1975	07/09/1977	César (chat) / Jun Gallardo	Bobby A. Suarez	Intercontinental Films				*			1h30
Mauvais Garçons (les) / Bad Boys / Blousons Noirs	Furyo Shonen		1960		Susumu Hani				Présenté au festival de Londres en 1960	11/11/1960 + rétrospective 63 + rétrospective 72				1 h 30
Merveilleux Dimanche (un)	Subarashiki Nichiyobi		1945		Akira Kurosawa					Rétrospective 63 + 26/05/69 + 5/09/69 + 18/02/1971				
Michi No Sex	Michi No Sex		1965	13/08/1969	Osuma Yamashita		Jacques Leitienne				VO			
Middleman / l'Intermédiaire	Jana Aranya		1976		Satyajit Ray				Festival de la Rochelle en 1977			TT		2 h 11
Minimata	Minamata: Kanja-san to sono Sekai		1972	08/11/1973	Noriaki Tsuchimoto	Higashi Productions								

Titre en français	Titre original	Pays	Année de réalisation	Dates de sortie en France	Réalisateur	Producteur	Distributeur	Présentation dans des manifestations en Europe		Présentation à la Cinémathèque Française	Type de version distribué	Télérama	AFCAE	Durée en VF / VO
								Festival de Cannes	Divers					
Miss Judoka règle ses Comptes au Karaté			1973	27/02/1974	Wu Ma		Transunivers				*			1 h 21
Miss Karaté, Jeux de Mains, Jeux de Chinois			1971	29/05/1974	Hon Tsen		Sofradis				*			1 hh32
Miss Oyu	Oyu-Sama		1951	30/09/1983	Kenji Mizoguchi	Masaichi Nagata	Nef Diffusion / Gerik			Rétrospective 72	VO	TT	R	1 h 35
Mission Shanghai pour un Karateka			1973	En aout 74	Chow Ming		Sofradis				*			1 h 30
Monde d'Apu (le)	Apur Sansar		1959	11/11/1963	Satyajit Ray	Satyajit Ray Production	Ursulines Distriribution / Film sans Frontieres		En compétition au Award au National Board of Review (USA) en 1960	05/07/61 + 16/12/61 + Rétrospective 68 + 14/02/70 + 7/07/72	VOST		R	1 h 46
Mr. Shome	Bhuvan Shome		1969		Mrinal Sen			Section parallèle en 1970						
Monstres Attaquent	Gamera tai Barugon		1968	En décembre 69	Shigeo Tanaka									1 h 35
Monstres de l'Apocalypses (les)	Tetsuya Yamaguchi		1972	04/05/1977	Tetsuya Yamaguchi	International Cinema	Madipa							1h30
Monstres du Continent Perdu (les)	Mekagojira no gyakushu		1975	25/08/1976	Inoshiro Honda		Audifilm							1 h 15
Monstres du Kung Fu (les)	Crippled Masters		1980	10/12/1980	Joe Law-Chi	Ma Ming Jih	Eurogroupe Films, Feminia Distribution				VF, *			1 h 35
Mothra contre Godzilla	Mosura tai Gojira		1964	25/01/1995	Inoshiro Honda								R	1 h 29
Mousaki	Mousaki		1979	30/04/1980	Toshiho Gotoh	Y.Kojima, K.Kusaba, Seidoh	Elysée Films				VF		R	1h15
Mur (le)	Deewar		1975	07/09/1977	Yash hopra	Trimurti Films	S.R. Films							190 mn
Nous y'en a Riz le Bol	The Way of the Tiger		1972	09/04/1975	Li Kuan Chang		Sofradis				*			1 h 20
Nouvelle Histoire d'un Vieux Soldat			1959		Shen Fu									
Nuages Flottants / Le Nuage qui Flotte	Ukigumo		1955	25/01/1984	Mikio Naruse	Toho	Gerick Distribution			05/04/63	VO	TTT	R	2 h 03
Nuit et Brouillard au Japon	Nihon no Yoru to Kiri		1960	06/02/1980	Nagisa Oshima	Shochiku	Argos Films / Olympic				VO			1 h 47
Nuits de Shanghai (les)	Shanghai Zhi Ye		1985		Tsui hark									
Objectif Terre, Mission Apocalypse	Chikyû kogeki meirei: Gojira tai Gaigan		1972	09/08/73	Jun Fukuda		Marbeuf				*			1h30
Okasan / la Mère	Okasan		1952	01/12/1954	Mikio Naruse	Shintoho Compagny	Panthéon Distribution			30/09/58 + 22/04/61 + 6/10/61+ rétrospective 1963 + 24/02/66 + 05/06/66 + 20/09/66 + 11/01/67 + 24/04/67 + 12/10/68 + 20/05/69 + 1980	VO			1 h 35

Titre en français	Titre original	Pays	Année de réalisation	Dates de sortie en France	Réalisateur	Producteur	Distributeur	Présentation dans des manifestations en Europe		Présentation à la Cinémathèque Française	Type de version distribué	Télérama	AFCAE	Durée en VF / VO
								Festival de Cannes	Divers					
Ombre Enchanteresse (l')	Ching nu yu Hun		1960		Li Han-Hsiang	Shaw Brothers		Compétition Officielle en 1960						1 h 23
Ombres en plein Jour	Mahiru no Ankoku		1956	14/11/1956	Tadashi Imai	Gendai Productions	Studio des Ursulines		Présentation à Dijon en 1965	Rétrospective 63 + 11/07/65 + 07/09/65 + 17/02/66 + 09/10/66 + 08/07/67 + 25/02/70	VO, ***			1 h 47
On m'appelait Bruce Lee / Bruce Lee kickboxer			1975	18/08/1976	Lu Chin-Ku		Audifilm							1 h 31
On m'appelle Dragon	Woo See Yuen		1975	07/12/1977	Ng See-Yuen	Seasonal Film Corporation	Empire Distribution							1 h 30
On n'attrape pas un Petit Dragon en lui mettant du Sel sur la Queue / Les Vengeurs	Daai Siu Yau Lung		1973	En février 1977	Chang Ho	First Films Compagny								1 h 36
On ne Meurt qu'une Fois	Shaolin Sha Jie		1977	24/09/1980	Yan Ming Tsai	Shaw Brothers	Audifilm				VF, *			1 h 32
Onibaba / la Femme Diabolique / les Tueuses	Onibaba		1964	24/01/1966	Kaneto Shindo	Hisao Itoya / Tamotsu Minato / Setsuo Noto	Fox				***	TT	R	1 h 45
Opération Ceinture Noire			1973	12/07/1974	Jimmy Shaw	Alafrance					*			1 h 25
Opération Dragon	Lung Chang Foo Dao	USA	1973	30/01/1974	Robert Clouse	Warner Bros / Golden Harvest								1 h 42
Operation Kamikaze			1970	01/10/1972	Yukio Noda	Toei	Audifilm				*			1h30
Opération Karaté			1972	19/12/1973	Law Kee		Impex Films				*			1 h 25
Opération Wonsan / Opération Cosmos	Wonsan Operation		1977	02/08/1978	Terrence Sul	Helen-S. Kim	RID							
Or des Samourais (l')			1969	26/03/1969	Tadashi Sawashima		Etoile Distribution							1 h 30
Orient Rouge (l')	Dongfang hong		1964	25/01/1978	Wang Ping Collectif	Studios de Pekin et les Studios du 1er Aout								2 h 10
Page Folle (une)	Kurutta Ippeiji		1926	05/03/1975	Teinosuke Kinugasa	Shin kankaku-Ha Eiga Renmei	Ciné Halles							1h00
Pakeezah	Pakeezah		1971	en oct 87	Kamal Amrohi	Kamal Amrohi							R	2 h 25
Panthères Noires de Hong Kong (les) / Le dieu de la Guerre	The Beach of the War Gods		1972	12/07/1978	Jimmy Wang-Hu	Golden Harvest	Empire Distribution							1 h 39
Pamposh : Fleur de Lotus	Pamposh		1954		Ezra Mir			Compétition Officielle en 1954						1 h 20
Parrain de Hongkong (le) / le Parrain de Hong Kong ne rit jamais Jaune			1973	19/02/1975	Roc Tien		Sofradis				***			1 h 29
Passions Juvéniles	Kurutta Kajitsu		1956	09/04/1958	Ko Nakahira	Nikkatsu	Mondial Films	Hors Compétition en 1958		02/11/1961 + 05/03/66 + 23/09/66 + 04/02/67 + 03/11/68 + 08/04/69 + 1980	VO + VOD, **			1 h 26

Titre en français	Titre original	Pays	Année de réalisation	Dates de sortie en France	Réalisateur	Producteur	Distributeur	Présentation dans des manifestations en Europe		Présentation à la Cinémathèque Française	Type de version distribué	Télérama	AFCAE	Durée en VF / VO
								Festival de Cannes	Divers					
Pays de la Neige (le)	Yukiguni		1957		Shiro Toyoda	Toho		Compétition Officielle en 1958						2 h 00
Pécheresse (la)	Tang Fu Yu Shang Nu				Shen Tien			Compétition Officielle en 1959						
Pendaison (la)	Koshikei		1968	24/09/1969	Nagisa Oshima	Sozocha	Argos films	Compétition Officielle en 1969	Présenté à Poitiers en 1969	25/06/1969 + rétrospective 72			R	1 h 57
Petit Cireur (le)	Boot Polish		1954		Prakash Arora	R.K. Films Ltd.		Compétition Officielle en 1955						2 h 29
Petit Coup dans les Baguettes (un)			1973	17/07/1974	Chin Chao Pai	Emperor Film	SND				*			
Petit Garçon (le)	Shonen		1969	28/01/1970	Nagisa Oshima	Masayuki-Takuji	Films du Sémaphore			Rétrospective 72			R	1 h 37
Petit Roi du Kung Fu (le)	Bionnic Boy		1977	En décembre 1979	Leody M. Diaz	BAS Prod								1 h 30
Petite Rue (la)	Xiaojie		1981		Yang Yanjin	Studios de Shanghai								
Petite soeur pour l'été (une)	Natsu No Imoto		1972	09/01/1974	Nagisa Oshima	ATG, Sozocha	Lusofrance						R	1 h 35
Pied Mortel du Karaté (le)			1974	15/10/1975	Chang Yi		Rossel				*			
Pierre philosophale (la)	Paras Pathar		1958	18/02/1959	Satyajit Ray	L.B. Films International	Telecinex	Compétition Officielle en 1958		20/02/1960 + Rétrospective 68	VO	T		1 h 30
Pigalle à Tokyo / L'homme de la tempête	Subarashiki dansei		1959	01/10/1959	Umeji Inoue	Nikkatsu					VOD			
Pionniers (les)			1974	25/01/1978	Yu Yen-Mou									2 h 37
Pirates et Guerriers	Zhonglie tu		1974	18/08/1976	King Hu	King Hu Films	Gaumont							1 h 43
Plan de ses 19 ans (le)	Jukyu sai no Chizu		1979		Mitsuo Yanagimachi			Séction Parralèle en 1980						1 h 49
Planète des Monstres (la)			1968	01/03/1978	Jun Fukuda	Toho	Rex distibution							
Plumes du Paon (les)	Mayurpankh		1954		Kishore Sahu			Compétition Officielle en 1954						
Porte de l'Enfer (la)	Jigokumon		1953	31/12/1954	Teinosuke Kinugasa	Daiei	Sofradis / Pathe / Overseas	Grand prix en 1954	Prix au Festival de Locarno en 1954 / Best Foreign Actress pour Machiko Kyô au Jussi Awards (Finlande) en 1957	04/10/1957 + 25/05/1961 + 22/06/65 + 10/04/66	VO		R	1 h 30
Pour une Poignée de Yen / les Poings de la Vengeance			1973	22/05/1974	Chen Heung-Man		Corona							1 h 26
Pousse-Pousse (le) / L'Homme au Pouse-Pousse	Muhomatsu no issho		1958	12/12/1958	Hiroshi Inagaki	Toho Compagny	Pathé Overseas		Lion d'or à Venise en 1958	Rétrospective 63 + fin 1978	VO			1 h 35
Pratiggya	Pratiggya		1975	01/04/1977	Dulal Guha		Francorex							2h00
Premier Amour, Version Infernale	Hatsukoi : Jigoku-Hen		1968	02/09/1970	Susumu Hani	Hani Prod, ATG	Etoile Distribution		Compétition Officielle à Berlin en 1968	04/03/1970 + rétrospective 72	***		R	1 h 48
Princesse Sen	Senhime		1954	01/02/1956	Keigo Kimura	Nikkatsu	Mondial Films, Pathé	Compétition Officielle en 1955		rétrospective 63 + 07/05/67	VO			1 h 28
Printemps Précoce / Début de Printemps	Soshun		1956	07/07/1992	Yasujiro Ozu	Shochiku Kinema Kenkyû-jo	Carlotta Films			janvier-fev 80			R	2h 20

Titre en français	Titre original	Pays	Année de réalisation	Dates de sortie en France	Réalisateur	Producteur	Distributeur	Présentation dans des manifestations en Europe		Présentation à la Cinémathèque Française	Type de version distribué	Télérama	AFCAE	Durée en VF / VO
								Festival de Cannes	Divers					
Printemps Tardif / Fin de Printemps	Banchun		1949	07/07/1992	Yasujiro Ozu	Shochiku	Alive			Retrospective 63 +rétrospective 72 + janvier-fev 80		TTT	R	1 h 48
Prisonnière des Martiens	Chikyu Boeigun		1957	02/12/1959	Inoshiro Honda	Toho	J. A. Rank				VOD ***		R	1 h 29
Punch de Kung-Tse (le)			1974	21/12/1977	Lin Hung-Hang		Transunivers				*			1 h 38
Quand les Jaunes voient Rouge			1973	26/06/1974	Hou Tsiang		Sofradis				*			1 h 25
Quarante Sept Ronins (les)	Genroku Chûshingura		1941		Kenji Mizoguchi	Ima Production				30/11/1964 + 12 mai + 9/12/1966 + 17/02/1967				
Quartier sans Soleil	Taiyo No Nai Machi		1954	12/04/1961	Satsuo Yamamoto	Shinsei Eiga				03/07/1957 + 05/02/1963+ rétrospective 63 + 03/10/67 + 24/10/68 + 4/12/71	VO			2h 20
Quatre Cheminées (les) / Là d'où on voit les Cheminées	Entotsu no mieru basho		1953		Heinosuke Gosho	Shintoho			Special Prize of the Senate à Berlin en 1953	15/10/1956 + rétrospective 63 + rétrospective 72				1 h 40
Quatre Doigts de Fureur (les)			1972	06/02/1974	Josep Kuo		Jacques Léitienne				***			1 h 30
Quatre Karatékas de l'Apocalypse (les) / L'Escouade du Dragon			1974	16/06/1976	Jimmy Wang-Yu	first films compagny	Sofradis				*			1 h 40
Qui a tué Bruce Lee ?	Bruce Lee, We Miss You		1977	15/03/1978	Lee Koon Chung	Alpha Motion Pictures	Fi							1 h 29
Qui sera le Boss à Hiroshima ?	Jingi naki tatakai II : Hiroshima shitohen		1973	12/03/1975	Kinji Fukasaku	Koji Sundo Toei	Sofradis				***			
Radha and Krishna	Radha and Krishna		1959		J.S. Bhownagary				Lion d'Argent à Berlin en 1959					
Rage du Tigre (la) / le Bras de la Vengeance (titre DVD)	Du bei do wong		1969	05/07/1973	Chang Cheh	Shaw Brothers	Artistes Associés / Wild Side Films / Pan Europeenne				*		R	1 h 42
Rashomon	Rashomon		1950	18/04/1952 et 21/03/1979	Akira Kurosawa	Daiei	Filmsonor / Cinédis / Intercontinental Films		Lion d'or et Italian Film Critics Award à Venise en 1951 / Distinction Spéciale Academy Awards (USA) en 1952	en janvier 1956 + 20/09/1957 + 16/03/1963 + rétrospective 63 + 03/04 + 20/07 + 31/10/65 + 02/04/66 + 27/11/66 + 30/12/68 + 30/07/69 + 19/02/71	VO *** (en 1952)	TTT	R	1 h 28
Rats de Hong-Kong (les)			1973	04/01/1978	Law Kee		SOF							1 h 30

Titre en français	Titre original	Pays	Année de réalisation	Dates de sortie en France	Réalisateur	Producteur	Distributeur	Présentation dans des manifestations en Europe		Présentation à la Cinémathèque Française	Type de version distribué	Télérama	AFCAE	Durée en VF / VO
								Festival de Cannes	Divers					
Rebellion	Jôi-Uchi: Hairyô Tsuma Shimatsu		1967	24/07/1991	Masaki Kobayashi	Mifune Production/ Tomoyuki Tanaka / Toho	Sinfoia		Prix Fipresci à Venise en 1967 / Prix Sutherland Trophy au British Film Institute Awards en 1967	31/10/1968 + 16/12/71 + en 1980			R	2 h 08
Récit d'un Propriétaire / Le Who's Who des Requins	Nagaya Shinshiroku		1947	07/07/1992	Yasujiro Ozu	Shochiku Kinema Kenkyû-jo	Carlotta Films			janvier-fev 80		TT	R	1H12
Redoutable Vengeur Chinois (le)			1973	18/12/1974	Chien Lung		Sofradis				*			1 h 34
Regarder cette Famille	Qiao Zhe Yijiazi		1980		Wang Haowei	Studios de Pekin								
Reine Diabolique, Impératrice de Chine (la)	Empress Wu Tse Tien		1963	27/03/1964	Li Han-Hsiang	Shaw Brothers	Cocinor	Compétition Officielle en 1963			VOD			2h10
Reine du Karaté (la)			1972	05/12/1973	Chien Lung		Jacques Leitienne				*			1 h22
Repaire du Dragon (le)			1979	30/04/1980	Yu Han-Chiang	Mei Hung Distribution Co								1 h 17
Repas (le)	Meshi		1951	17/02/1993	Mikio Naruse	Toho	Alive			28/02/1972 + fin 78			R	1 h 36
Requins du Karaté (les) / les Kamikazes du kung -Fu			1973	07/04/1976	Fu Ching-Hua		Audifilm				VF, *			1 h 38
Résurrection du Dragon (la)			1978	17/12/1980	Leong Siu-Sing	Goldig Films Ltd.	Sofradis				VF, *			1 h 28
Retour de Big Boss (le)			1972	27/09/1978	Kuan Shan	Far East Film Corp	CFP							1 h 37
Retour de Godzilla (le) / Le Roi des Monstres / Les Monstres qui Détruisirent Tokyo	Gojira no Gyakushû		1955	29/11/1957	Motoyoshi Oda	Edmund Goldman / Paul Schreibman / Tomoyuki Tanaka	Verseau				VOD			1 h 27
Retour de la Panthère (le) / le Taciturne	Da Tie Nu		1973	15/10/1975	Wu Ma	First Films Compagny	Impex Films				VF, *			1 h 32
Retour des 18 hommes de Bronze (le)	Yong zheng da po shi ba tong ren		1976	En janvier 1979	Joseph Kuo	Hong Hwa International Films								1 h 35
Retour du Tigre (le)	Xue Yu		1977	En fervier 1979	Wu Ma									1 h 27
Revanche de Miss Karaté (la) / Last Karaté			1970	25/07/1973	Wang		Madipa, Concordia				***			1 h 20
Revanche de Wang Yu (la) / Un Homme Nommé Tigre / l'Homme Nommé Tigre			1972	26/03/1980	Lo Wei	Golden Harvest								1 h 48
Revanche des Coolies (la)			1972	15/05/1974	Shang Lang		Sofradis				*			1 h 30
Revanche du Dragon Noir (la)			1973	21/08/1974	L.S Chang		Parafrance							1 h 29
Révolte du Dragon (la)			1979	26/05/1982	Pang Him									1 h 31
Révolte du Karatéka (la)			1971	17/07/1974	Lei Pung		Sofradis				*			1 h 30
Rikisha Kuri	Da Che Fu		1973	En mars 1974	Joseph Kuo	Joseph Kuo								1 h 31
Ring Sanglant (le)			1974	26/12/1979	Yip Wing-Tsui	Far East / H.K. Films Productions	Yap Vink Chow				VF, *			1 h 40
Rodan	Sora no Daikaiju Radon		1956	01/04/1958	Inoshiro Honda	Tomoyuki Tanaka				14/01/68	VOD		R	1 h 20

Titre en français	Titre original	Pays	Année de réalisation	Dates de sortie en France	Réalisateur	Producteur	Distributeur	Présentation dans des manifestations en Europe		Présentation à la Cinémathèque Française	Type de version distribué	Télérama	AFCAE	Durée en VF / VO
								Festival de Cannes	Divers					
Roi du Kung Fu Attaque (le) / le Roi du Kung-Fu / le Boxeur Manchot			1970	26/04/1978	Jimmy Wang-Yu	Golden Harvest	Empire Distribution							1 h 32
Oman de Genji / Histoire de Genji	Genji Monogatari		1951	05/06/1996	Kosaburo Yoshimura	Daiei	Alive	Prix de la Photographie et de la Composition Plastique en 52					R	2 h 01
Rose de Pushui (la)	Fuhuo de Meigui		1927	20/04/1928	Hou Yao	Studios Minxin			Présenté à la Rétrospective de Turin en 1982		en 5 bobines avec des intertitres			
Rue de la Honte (la) / Le Quartier Rouge / Quartier Réservé	Akasen Chitai		1956	25 octobre 1957 et en 1980	Kenji Mizoguchi	Daiei	pathe-overseas		Lion d'Or à Venise en 1956	31/01/1963 + rétrospective 63+26/11/65	VO, ** en 1957		R	1 h 25
Rue de la Joie (la) / Quartier de Plaisir à Tamanoi	Akasen Tamanoi : Nukeraremasu		1974	29/11/1978	Tatsumi Kumashiro	Nikkatsu	Parif, Films Sans Frontieres		Présentation à Venise en 1956			TTT	R	1 h 20
Saba, Reine des Serpents			1976	26/01/1977	Shang Lang	Choi Cheung Lun	Sofradis							1h30
Sacrifice du Nouvel an (le) / le Sacrilege du Nouvel An	Zhufu		1956		Sang Hu	Studios de Pekin			Prix Spécial du Jury au Festival Karlovy - Vary du 6 au 12 juillet 1957	06/11/57				
Salauds dorment en paix (les) / les Salauds se portent bien	Warui Yatsu hodo yoku Nemuru		1960	21/07/2004	Akira Kurosawa		Action Gitanes		Compétition officielle à Berlin en 1961	Rétrospective 63 + 22/11/66 + 04/12/66 + 04/05/68 + 09/08/68 + 23/03/71			Patrimoine et répertoire	2 h 30
Salon de Musique (le) / La Chambre de Musique	Jalsaghar		1958	18/02/1981	Satyajit Ray	Satyajit Ray	Nef Diffusion / Films Sans Frontieres		Festival de Moscou 59 / Festival de la Rochelle en 1978 / Silver Prize au Festival de Moscou en 1959	début 69	VO		R	1 h 40
Salut Bruce Lee, Bonjour le Tigre	Tian whang jou whang		1975	19/03/1980	Lee Tso-Nam	J. Shaw	Inter-Océan Film				VF, *			1h30
Sandakan Hachibanshokan Bohkyo	Sandakan Hachibanshokan Bohkyo		1974		Kei Kumai	Haiyu-za Film Production Company Ltd.			Ours d'Argent Best de la meilleure actrice pour Kinuyo Tanaka et Prix OCIC à Berlin en 1975					
Sanjuro	Tsubaki Sanjuro		1962	07/06/1972	Akira Kurosawa	Toho, Kurosawa prod	Capital films			11/11/1969 + 28/02/1970			R	1 h 36
Satellite Mystérieux (le)	Uchujin Tokyo ni Arawaru		1956	27/11/1957	Koji Shima	Masaichi Nagata	pathe-overseas				VO			1 h 27
Secret du Masque	Baazigar		1959	23/01/1974	Manhabai Bhatt									1 h 55
Secret mortel des 18 jades (le)			1977	09/07/1980	Cheung chieh	Tin Ping Film Co	Sédimo				VF, *			1 h 34

Titre en français	Titre original	Pays	Année de réalisation	Dates de sortie en France	Réalisateur	Producteur	Distributeur	Présentation dans des manifestations en Europe		Présentation à la Cinémathèque Française	Type de version distribué	Télérama	AFCAE	Durée en VF / VO
								Festival de Cannes	Divers					
Secrets du Mankis Kung-Fu (les)		USA	1977	27/12/1978	To Lo Po	Wong Feng	CFF							1 h 25
Sept Fauves de Chine			1972	20/09/1973	Hou Tie-Ho		Madipa				*			1 h 22
Sept Grands Maîtres de Shaolin (les) / Karaté Masters	Hu Bao Long She Ying		1978	28/05/1980	Joseph Kuo	Hong Hwa International Films	Intercontinental Films et DR Films				VF, *			1 h 38
Sept Hommes de Bronze			1974	27/10/1976	Wang Yuh-Lung		CFF							1 h 26
Sept Samourais (les)	Shichinin no Samurai		1954	2/12/55 et réédition en 1980 (VL)	Akira Kurosawa	Toho	Cinédis / Studio 43		Lion d'argent à Venise en 1954 / Nominé aux Academy Awards (USA) en 1957	en janvier 1956 + 3/10/1957 + 10/07/59 + 16/09/59 + 28/10/61 + 18/03/63 + rétrospective 63 + 08/08/65 + 19/11/65 + 22/04/69 + 28/08/69	VO	TTT	R	2 h 20 / 3 h 20
Sept Secrets du Dragon d'Or (les)			1974	19/03/1975	Chen Heung-Man		Warner Col.			14/06/58				1 h 21
Sept Violents du Kung Fu (les) / Sept contre Une			1972	24/04/1974	Chang Ho	First Films Compagny	Jacques Léitienne				VF, *			1 h 33
Serpent dans l'Ombre du Singe (le)			1979	06/03/1980	Cheung Shum	Goldig Films Ltd.					VF			1 h 44
Sex et Karaté / Killer in the Dark			1973	04/12/1974	Chan Tung-Nam		Impex Films				***			1 h 40
Shang Chang contre la Main Noire			1978	23/04/1980	Wu Ming-Hsiung	Li Chen-Yao	Rex International Distribution				*			1 h 34
Shanghai Boxer / Gants de Cuir contre Karaté			1974	02/04/1975	Cheung Shum	Goldig Films Ltd.	Rossel / Universal Export				VF, *			1 h 28
Sholay	Sholay		1975	07/06/1978	Ramesh Sippy	Sippy Films	Carlotta Films							3 h 19
Shaolin contre les Huit Serpents	Sau Hok Daan Sam Jan Gau Chow		1978	21/11/1979	Wu Ma	Kim Him Film	Intercontinental Films				VF, *			1 h 44
Shaolin et les 18 Hommes de Bronze / les 18 hommes de bronze	Yong zheng da po shi ba tong ren		1976	18/10/1978	Joseph kuo	Hong hwa international films	CPF							1 h 36
Shaolin et les Hommes de Bronze			1977	En juin 1979	Lu Chin-Ku	Yang Sze Film Co								1 h 37
Shao-Lung, le Vengeur Chinois			1974	14/07/1976	Ding Sin-Saai		CFF				*			1 h 24
Six Epouses de Ch'ing (les)	Kinpeibei		1968	01/09/1969	Kosi Wakamatsu	Kiyoshi Ogasawara	Jacques Leitienne				VO, ***			1 h 30
Sœur de Bruce Lee (la)			1975	21/01/1976	Liu Cho-Hua	First Films Compagny	CFF							1 h 27
Sœurs de Gion (les) / Les sœurs du quartier	Gion no Shimai		1936	04/11/1992	Kenji Mizoguchi		Action Gitanes			02/06/61 + 1/05/62+ rétrospective 63 + 14/01/65 + 12/06/65 + 08/03/66 + 26/11/66 + 26/11/66 + 30/04/67 + 12/05/68 + en 1980			R	1H10

Titre en français	Titre original	Pays	Année de réalisation	Dates de sortie en France	Réalisateur	Producteur	Distributeur	Présentation dans des manifestations en Europe		Présentation à la Cinémathèque Française	Type de version distribué	Télérama	AFCAE	Durée en VF / VO
								Festival de Cannes	Divers					
Soja, Bambou et Karaté			1973	20/11/1974	Ngai How-Fung		France-Inter-Cinéma							1 h 35
Sous le Voile de la Nuit	Jagte Raho		1956		Raj Kapoor				Grand Prix du Festival de Karlovy-Vary en 1957					
Statuette de Jade (la)	Shendaoliuxingchuan		1978	7/03/1979	Tso Nam Lee	Wong Feng								1 h 29
Submersion du Japon (la)	Nippon Chinbotsu		1973	28/05/1975	Shiro Moritani	Toho	Parafrance							
Super Express 109	Shinkansen Daibakuha		1974	30/06/1976	Junya Sato	Toei Compagny Ltd	Gaumont							1 h 56
Super Girls du Karaté (les)			1973	05/03/1975	Wang Chung		Sofradis				VF, *			1 h 30
Superboy, le voleur de Hongkong	Watari and the Seven Monsters		1969	30/07/1975	Isai Chang Yan Jan Mo Idwa	Lin Ying Fa Ging Hwa Film Toei	Empire Distribution							
Superman du karaté (le)			1973	17/12/1975	Hsu Ta-Chun		Sofradis							1 h 24
Temple de Shaolin (le)	Siu Lam Ji		1976	17/09/1980	Cheh Chang	Shaw Brothers	Labrador Films-Filmologies				VF, *			1 h 57
Tendre et Folle Adolescence / le Frère Cadet	Ototo		1960		Kon Ichikawa	Daiei		Mention Spéciale de la Commission Supérieure Technique en 1961		en 1980				1 h 38
Terreur des Hommes de Bronze (la)			1973	23/01/1980	Chang Siu-Pang	Goldig Films Ltd.	Europrodis (une Séléction Filmologies)							1 h 40
Terreur du Kung Fu (la)			1973	02/11/1974	Chiang Ping-Han		France-Inter-Cinéma				*			1 h 30
Terreur en Mandchourie			1972	23/08/1973	Sun Chia-Wei		Sofradis, Audifilm				*			1 h 28
Terreur sur le Monde	Tokyo-Wan Enjo		1976	24/08/1977	Katsumuni Ishida	Toho	Audifilm				*			1h30
Tête de Bronze et Bras d'Acier			1973	29/01/1975	Gin Shin-Vin		Pansunivers Films				VF, *			1 h 27
Tigre aux Griffes d'Or (le)			1973	03/04/1974	Steve Chan-Hao		CFF				***			1 h 31
Tigre de Hong Kong (le)			1973	09/10/1974 et 15/06/1977	Lu Chin-Ku		CFFP, Audifilm, CFF				*			1 h 30
Tigre du Kung Fu (le)			1977	06/02/1980	Peter Chan	Golding Films	Europrodis				VF, *			1 h 34
Tigre se Déchaîne (le)			1976	En mai 1979	Wu Ma									1 h 31
Tigre sort ses Griffes (le)	Return of the Tiger		1976	31/12/1980	Jimmy Shaw	Hong-Kong Alpha Motion Picture Co	France-Inter-Cinéma				VF			1 h 34
Tigre Volant (le)			1976	08/03/1978										1 h 26
Tigresse du Kung Fu (la)			1978	10/10/1979	Joseph Kuo		Audifilm				VF			1h30
To the Last Day	Isaengmyeong Dahadorok		1960		Sang-Ok Shin	Shin Films			Lion d'Argent à Berlin en 1962					
Toit du Japon (le) / La Montagne sauvage	Shiroi Sanmyaku		1957		Sadao Imamura			Prix du Documentaire Romanesque en 1957						

Titre en français	Titre original	Pays	Année de réalisation	Dates de sortie en France	Réalisateur	Producteur	Distributeur	Présentation dans des manifestations en Europe		Présentation à la Cinémathèque Française	Type de version distribué	Télérama	AFCAE	Durée en VF / VO
								Festival de Cannes	Divers					
Tonnerre (s) Lointain	Ashani Sanket		1973	04/12/1985	Satyajit Ray	Sharbani Bhattacharya	Films Sans Frontieres		Ours d'or à Berlin en 1973			TTT	R	1 h 41
Torrent de la Révolution (le)			1965	25/01/1978	Yi Lin	Studios de Tchoikiang								1 h 50
Touch of Zen / les Héroïques / Les Maîtres du Zen	Sha-Nu	Taïwan	1970	30/07/1986	King Hu	International Film Co / Union Film Compagny	Films Sans Frontieres	Grand Prix de la Commission Supérieure Technique 1975				TT	R	3 h 12 (vo) / 2 h 45
Tout pour le Kung-Fu	Gung Foo Siu Ji		1977	05/09/1979	Liu Chia-Liang	Lui Ming International Films	Elysées Films				VF, *			1 h 32
Treize Fils du Dragon d'Or (les) / Shaolin Masters	Shi San Tai Bao		1970	09/07/1973	Chang Cheh	Shaw Brothers	Parafrance Films				*			2 h 05
Trésor de Bruce Lee (le)	King Bower II		1977	En avril 1979	Joseph Kong	Asso Asia Film Production								1 h 28
Triangle d'Or (le)	Jin san jiao		1975	20/10/1976	Wu Ma et Rome Boonag	Wanchai A. Voravudhi Creative Marketing	Rid							
Triomphe du Dragon (le)			1973	01/10/1975	Hsia Yung		CPF				*			1 h 22
Trois Magnifiques du Karaté (les) / le Fugitif	The Fugitives		1973	16/10/1974	Lee Tso Nan		France-Inter-Cinéma							1 h 31
Trois Professionnels du Kung-Fu (les)			1979	14/12/1983	Canon Man		Elysée Films				VF			1 h 25
Tueur de Hong-Kong (le) / le tueur			1971	16/01/1974	Chu Yuen	Shaw Brothers	Warner				***			1 h 34
Tueur de Kung-Fu (le)			1982	07/12/1984	Tai Chen		Rex International Distribution							1 h 30
Tueurs au Karaté			1973	01/05/1974	Yang Ching-Chen		Mondial Films							1 h 30
Un Coup de Boule dans les Valseuses	Dang Kou Tan		1973	25/12/1974	Felix Chan		SND				*			1 h 30
Une Poignée de Soja pour un Karatéka	Pi Li Sha Shou		1978	23/01/1980	Shen Liang	Asia Film Organization Production	CFFP				VF, *			1 h 36
Vagabond (le)	Awara		1951		Raj Kapoor			Compétition Officielle en 1953		Rétrospective 68				
Vagabond de Tokyo (le)	Tokyo Nagaremono		1966	13/07/1994	Seijun Suzuki	Tetsuro Nakagawa	Alive						R	1 h 23
Vagues	Nami		1951		Noboru Nakamura			Compétition Officielle en 1952						
Vendetta Karateka			1973	09/04/1975	Tyrone Hsu		Sofradis				***			1 h 28
Vengeance aux Poings d'Acier (la)			1977	13/02/1980	To Po Lo	Intercontinental Films	CPF				VF, *			1 h 29
Vengeance d'un Acteur (la)	Yukinojo Henge		1963	01/04/1979	Kon Ichikawa	M.Nagata, Daiei	Pari films		Présenté à Nice en 1971			TT	R	1 h 53

Titre en français	Titre original	Pays	Année de réalisation	Dates de sortie en France	Réalisateur	Producteur	Distributeur	Présentation dans des manifestations en Europe		Présentation à la Cinémathèque Française	Type de version distribué	Télérama	AFCAE	Durée en VF / VO
								Festival de Cannes	Divers					
Vengeance d'un Acteur (la) / La Revanche d'un Acteur	Yukinojo Henge		1935		Teinosuke Kinugasa					fin 78				1 h 38
Vengeance de Lee (la)			1974	12/05/1976	Hsu Cheung-Hung	First Films Compagny	Rossel							
Vengeance de Shaolin (la)			1978	24/10/1979	James Nam	Insan et RJF Film	Audifilm				VF, *			1 h 26
Vengeance des 47 Rônins (la)	Genroku Chushingura		1941	02/06/1941	Kenji Mizoguchi	Shochiku Yoda Kôa Eiga				Rétrospective 63				1 h 38
Vengeance du Chinois (la)			1973	19/06/1974	Tien Lung		France-Inter-Cinéma							1 h 30
Vengeance du Kung-Fu (la)			1973	20/03/1974	Tien Pao		Mondial Films				*			1 h 36
Vengeance du Lama (la)			1979	09/01/1980	Wong Wah-Kei	Eternal Films HK Co	CPF				VF, *			1 h 30
Vengeance du Léopard (la) / la Vengeance du Léopard Chinois			1972	18/10/1973	Wu Tian-chi		Jacques Leitienne				*			1 h 27
Vengeance est à Moi (la) / A Moi la Vengeance / la Vengeance m'appartient	Fukushu Suru Wa Waremiari		1979	24/11/1982	Shohei Imamura	Shochiku et Imamura Production	Parafrance Films	Marché du Film en 1980			VO, *	TTT	R	2 h 09
Vengeur aux Poignets d'Acier (le) / le Vengeur aux Poings d'Acier / le Combat du Dragon	Qi Lin Zhang		1972	En février 1974	Kuk Hing-Wah									1 h 28
Vengeur du Karaté (le)			1972	14/05/1975	Ting Shan-Si	Lincoln Traders					*			
Vengeurs (les)			1976	23/02/1977	Chang Ho		Rossel Films				*			1h30
Vibration	Tarang		1982		Kumar Shahani	NFDC								2 h 51
Victoire des aigles (la)	Taiheiyo No Tsubasa		1963	14/12/1977 et 01/02/1978	Shuei Matsudayashi	Toho	Rex Distribution, RID							1 h 35
Vie d'Oharu Femme Galante (la)	Saikaku Ichidai Onna		1952	3/02/1954 et réédition en 1978	Kenji Mizoguchi	Shintôho	OCI		Prix Internationnal à Venise en 1952	01/12/56 + 24/11/60 + rétrospective 63 + 06/02/65 + 21/11/66 + 09/02/66 + 22/08/69 + rétrospective 72	VO	TT	R	2 h 05
Vie Fantastique de Bruce Lee (la)			1976	01/06/1977	Ng See-Yuen	Etrenal Films HK Co	CPF							1 h 30
Vie Sentimentale de Bruce Lee (la)			1975	17/12/1980	Jim Lo-Mar	Shaw Brothers	Labrador Films-Filmologies				VF, *			1 h 25
Vierges des Mers Chaudes (les)	Virgins of the Seven Seas	RFA	1974	14/04/1976	Kuei Chi-Hung et Ernst Hofbauer	Runme Shaw Wolf-C. Hartwig Shaw Brothers	Parafrance				*			
Vieux Maître du Kung-Fu (le)	Chui Maau Bye Foo		1978	02/05/1984	Cheung Shum	Goldig Films Ltd.	Metropolitan Filmexport				VF			1 h 30
Vingt-Quatre Prunelles	Nijushi no Hitomi		1954	10/02/1960	Keisuke Kinoshita	Shochiku	Pathé-Overseas			09/05/63	VO			1 h 50

Titre en français	Titre original	Pays	Année de réalisation	Dates de sortie en France	Réalisateur	Producteur	Distributeur	Présentation dans des manifestations en Europe		Présentation à la Cinémathèque Française	Type de version distribué	Télérama	AFCAE	Durée en VF / VO
								Festival de Cannes	Divers					
Viol au Japon / La reine des perles	Onna shinju o no fukushu		1956	04/11/1959	Toshio Shimura	Toho					VO et VOD			
Violent Kid du Karaté (le)			1973	03/04/1974	Wo Se-Yeun		Univers Galaxie				***			1 h 28
Vipère du Karaté (la) / Lady Blood Boxer / Raging King of Boxers			1975	11/01/1978	Li Po-Chih		Fi							1 h 33
Viva Bruce le			1978	22/08/1979	Joseph Velasco		Sofradis, univers Galaxie Film Distribution				VF, *			1 h 21
Vivre	Ikiru		1952	31/08/1966 et réédition en 1980	Akira Kurosawa	Toho	Nef Diffusion, MK2 / Connaissance du Cinema		Special Prize of the Senate à Berlin en 1954	En janvier 56 + 9/04/57 + 30/01/59 + 23/02/59 + 15/09/60 + 17/03/63+ rétrospective 63 + 29/09/65	*** (en 1966)	TTTT	R	2 h 23
Vivre dans la Peur / Si les Oiseaux Savaient / Journal d'un Etre Humain	Ikimono no Kiroku		1955	08/11/2006	Akira Kurosawa	Toho Compagny		Compétition Officielle 1956					R	1 h 53
Voyage à Tokyo / Contes de Tokyo	Tokyo Monogatori		1953	08/02/1978	Yasujiro Ozu	Shochiku	Pari films / Action Gitanes			Rétrospective 63 + 18/05/69 + 6/03/70 + 15/02/72 + janvier-fev 80		TTT	Patrimoine et répertoire	2 h 16
Voyage des trois Mers (le)	Pardesi		1957		Khwaja Ahmad Abbas	Ministerstvo Kinematografii		Compétition Officielle 1958						1 h 50
Wan Chung, le Redoutable Karatéka			1973	20/02/1974	B. C. Shung		CFF				***			1 h 40
Wan le Tueur aux Echecs	Shuang ma lian huan		1979	22/09/1982	Joseph Kuo	Hong Hwa International Films	Cinécran				VF			1 h 27
Wang Yu défie le Maître du Karaté			1975	23/03/1983	Liu Chia-liang	Shaw Brothers	Elysees Films							1 h 32
Wang Yu et Miss Karaté se Déchaînent / le Massacre			1972	08/05/1974	Ding Sin-Saai	First Films Compagny	Sofradis				*			1 h 43
Wang Yu fait rougir le Fleuve Jaune / la Fureur du Roi des Boxeurs			1972	06/12/1973	Ding Sin-Saai	First Films Compagny	SOF				*			1 h 33
Wang Yu frappe encore / la Colère du roi des Boxeurs			1972	05/06/1974	Ding Sin-Saai	First Films Compagny	CFF				***			1 h 25
Wang Yu l'Invincible			1971	12/11/1975	Hsu Cheung-Hung	Kwa tai Film Productions								1 h 32
Wang Yu la Terreur de la Chine			1972	04/10/1973	Chien Lung	King Hwa Scope	CPF				*			1 h 37
Wang Yu n'a pas de Pitié pour les Canards Boiteux			1973	06/03/1974	Ding Sin-Saai	First Films Compagny	Sofradis							1 h 27

Titre en français	Titre original	Pays	Année de réalisation	Dates de sortie en France	Réalisateur	Producteur	Distributeur	Présentation dans des manifestations en Europe		Présentation à la Cinémathèque Française	Type de version distribué	Télérama	AFCAE	Durée en VF / VO
								Festival de Cannes	Divers					
Wang, l'Aigle de Shaolin			1978	12/03/1980	Hwa Yi-Hung	Eternal Films HK Co	CPF				VF, *			1 h 30
Winchester, Kung-Fu et Karaté ou deux Chinois dans l'Ouest		Italie	1973	16/04/1975	Yeo Ban-Yee	Golden Harvest / Yang Tse Films								1 h 27
Yaadon Ki Baaraat			1974	01/01/1977	Nasir Hussain	Nasir Husain	Francorex							180mn
Yang l'Implacable Kung-Fu Kid			1979	22/10/1980	Raymond Chin	Choi Poon-Ji	Audifilm				VF, *			1 h 28
Yang Sze, laTerreur de Bruce Lee			1973	30/04/1975	Chang Tak	Peter Poon	CFF				VF, *			1 h 32
Yoon, la Terreur du Ta-Kang			1974	28/04/1976	Ko Lop		Jacques Leitienne							1 h 27
Zanjeer	Zanjeer		1973	01/10/1977	Parkash Mehra	Parkash Mehra	SR films							135 mn
Zatôichi et le Samouraï Aveugle / Zatôichi une Tête de mille Ryo / Zatôichi, Mort ou Vif (6° épisode)	Zatoichi-Senryo-kubi		1964	12/10/1977	Kazuo Ikehiro	Daiei	Lugo							1 h 25
Zatôichi, la Fureur du Manchot / Zatôichi contre le Sabreur Manchot (22° épisode)	Shin Zatôichi: Yabure! Tojin-ken		1970	05/03/1980	Kimiyoshi Yasuda	Daiei	Empire Distribution				VF, *			1 h 37

Films asiatiques triés par date de distribution en France (Source : *Le Film français*)

Titre français	Pays	Année de production	Date de distribution en France[2]	Réalisateur	Nbr de salles[3]	Nbr de semaine à l'affiche	Total entrées pour le film[4]	Total films pour l'année	Total entrées pour l'année
Le bandit samouraï		1937	25/04/1951	Eizuke Takizawa	1	1	?	1	
Rashomon		1950	18/04/1952	Akira Kurosawa	1	12	45 396	1	45 396
La vie d'O'haru femme galante		1952	03/02/1954	Kenji Mizoguchi	1	6	NC	6	73 152
Les enfants d'Hiroshima		1952	03/03/1954	Kanedo Shindo	2	6	14 580		
Mangala, fille des Indes			26/03/1954	Mehboob Khan	3	6	17 357		
La belle et le voleur		1952	08/10/1954	Keigo Kimura	?	?	?		
Okasan / la mère		1952	01/12/1954	Mikio Naruse	2	4	15 470		
La porte de l'enfer		1953	31/12/1954	Teinosuke Kinugasa	4	5	25 745		
Le démon de l'or		1953	25/02/1955	Koji Shima	2	4	NC	4	21 644
Deux hectares de terre / Calcutta ville cruelle		1953	22/04/1955	Bimal Roy	3	3	13 473		
Amours de Liang Shan Po et Chu Ying-Taï		1954	27/05/1955	Sang Hu	1	1	?		
Les sept samouraïs		1954	02/12/1955	Akira Kurosawa	2	11	8 171		
Princesse Sen		1954	01/02/1956	Keigo Kimura	2	5	5 150	4	10 716
Comme une fleur des champs		1955	16/06/1956	Keisuke Kinoshita	1	1	?		
Le cheval et l'enfant		1955	13/07/1956	Koji Shima	2	4	5 566		
Ombres en plein jour		1956	14/11/1956	Tadashi Imai	1	4	?		
Les bateaux de l'enfer / Les pêcheurs de crabes		1953	13/02/1957	Sô Yamamura	1	3	9 460	7	124 709
Godzilla		1954	15/03/1957	Inoshirô Honda	7	12	78 630		
La harpe de Birmanie		1955	26/04/1957	Kon Ichikawa	1	5	NC		
Les amants crucifiés		1954	15/05/1957	Kenji Mizoguchi	?	?	NC		
La rue de la honte		1956	25/10/1957	Kenji Mizoguchi	2	6	8 846		
Le Satellite mystérieux		1956	27/11/1957	Koji Shima	1	3	?		
Le retour de Godzilla		1955	29/11/1957	Motoyoshi Oda	6	5	27 773		

[2] La présence d'un **(R)** marque une réédition

[3] Il s'agit des salles à Paris et dans 8 grandes villes de Province : Marseille, Bordeaux, Lille, Strasbourg, Nancy, Toul, Toulouse et Lyon

[4] Le total des entrées tient uniquement compte des chiffres connus. La mention « NC » signifie que les chiffres n'ont pas été communiqués à la revue. La présence d'un « ? » indique que nous n'avons pas trouvé de résultat.

Titre français	Pays	Année de production	Date de distribution en France	Réalisateur	Nbr de salles	Nbr de semaine à l'affiche	Total entrées pour le film	Total films pour l'année	Total entrées pour l'année
Rodan		1956	01/04/1958	Inoshiro Honda	7	9	39 529	5	194 773
Passions juvéniles		1956	09/04/1958	Ko Nakahira	12	17	**100 208**		
Filles à soldats		1958	19/11/1958	Kiyoshi Komori	8	11	38 055		
Le Christ en bronze		1959	03/12/1958	Minoru Shibuya	1	1	NC		
Le pousse-pousse		1958	12/12/1958	Hiroshi Inagaki	3	10	16 981		
La Fille aux cheveux blancs		1950	14/01/1959	Wang Pin / Shui Houa	1	1	NC	8	156 952
La Pierre philosophale		1958	18/02/1959	Satyajit Ray	1	1	NC		
Les contes de la lune vague après la pluie		1953	18/03/1959	Kenji Mizoguchi	1	9	NC		
L'homme H		1958	05/06/1959	Inoshiro Honda	7	8	49 795		
L'impératrice yang kwei-fei		1955	24/06/1959	Kenji Mizoguchi	1	11	NC		
Pigalle à Tokyo		1959	01/10/1959	Umeji Inoue	3	8	32 551		
viol au Japon		1956	04/11/1959	Toshio Shimura	3	4	25 193		
La Prisonnière des martiens		1957	02/12/1959	Inoshiro Honda	8	11	49 413		
vingt-quatre prunelles		1954	10/02/1960	Keisuke Kinoshita	1	2	NC	5	40 254
La Complainte du sentier / Pather Panchali		1955	16/03/1960	Satyajit Ray	1	10	NC		
L'Invincible spaceman		1957	06/07/1960	Teruo Ishii	5	5	26 459		
L'intendant Sansho		1954	05/10/1960	Kenji Mizoguchi	1	7	?		
L'étrange obsession		1959	30/10/1960	Kon Ichikawa	3	4	13 795		
Le héron blanc		1958	11/01/1961	Teinosuke Kinugasa	1	2	?	7	184 993
feux dans la plaine		1959	01/03/1961	Kon Ichikawa	1	7	16 072		
Quartier sans soleil		1954	12/04/1961	Satsuo Yamamoto	1	3	?		
Le héros sacrilège		1955	19/04/1961	Kenji Mizoguchi	1	7	15 497		
chien enragé		1949	30/06/1961	Akira Kurosawa	1	3	?		
L'attaque des soucoupes volantes		1958	09/08/1961	Teruo Ishi	4	4	16 073		
L'île nue		1960	29/11/1961	Kaneto Shindo	9	31	**137 351**		
Les internées de kampili		1961	19/04/1963	Masao Horiuchi	5	5	**152 463**	4	269 878
filles et gangsters / cochons et cuirassés		1961	19/06/1963	Shohei Imamura	2	2	9 851		
Hara-kiri		1963	09/08/1963	Masaki Kobayashi	8	31	**107 564**		
Le Monde d'Apu		1959	11/11/1963	Satyajit Ray	1	1	?		

Titre français	Pays	Année de production	Date de distribution en France	Réalisateur	Nbr de salles	Nbr de semaine à l'affiche	Total entrées pour le film	Total films pour l'année	Total entrées pour l'année
La reine diabolique, impératrice de Chine		1963	27/03/1964	Li Han-Hsiang	?	?	?	4	117 593
La forteresse cachée		1958	17/06/1964	Akira Kurosawa	?	?	?		
La grande muraille		?	14/08/1964	shigeo Yahiro	3	8	**111 102**		
La femme du sable		1964	11/11/1964	Hiroshi Teshigahara	6	6	6 491		
kwaidan		1965	25/10/1965	Masaki Kobayashi	3	7	45 140	2	45 140
Les Bracelets d'or / Mother India		1958	en 12/1965	Khan Mehboob	?	?	?		
Onibaba		1964	24/01/1966	Kaneto Shindo	6	22	**121 638**	6	202 045
Ataragon		1963	21/02/1966	Inoshiro Honda	4	8	38 188		
Le château de l'araignée		1957	27/04/1966	Akira Kurosawa	2	3	9 275		
guerre au trafic d'opium		1959	13/05/1966	cheng chun li	1	1	?		
vivre		1952	31/08/1966	Akira Kurosawa	3	11	25 975		
Chasseurs d'espions		1965	09/11/1966	Jun Fukuda	2	2	6 969		
L'enfer d'Okinawa		1965	11/01/1967	Kiyoshi Komori	6	12	40 102	2	40 102
Invasion planète X		1966	25/01/1967	Inoshiro Honda	3	?	?		
La guerre des monstres		1967	03/01/1968	Inoshiro Honda	2	2	15 128	4	18 642
La condition de l'homme		1959	08/05/1968	Masaki Kobayashi	1	4	3 514		
La chatte japonaise		1967	02/10/1968	Yasuzo Masumura	?	?	?		
King Kong s'est échappé		1967	01/11/1968	Ishiro Honda	?	?	?		
L'or des samouraïs		1969	26/03/1969	Tadashi Sawashima	1	3	4 868	8	186 372
Itoka, le monstre des galaxies		1967	09/04/1969	Kazui Nihonmatsu	4	4	20 398		
L'ange rouge		1966	16/04/1969	Yasuzo Masumura	3	9	11 208		
Michi-no-sex		1966	13/08/1969	Osuma Yamashita	3	5	23 014		
six épouses de ch'ing		1968	01/09/1969	Kosi Wakamatsu	6	20	70 590		
La pendaison		1968	24/09/1969	Nagisa Oshima	1	7	25 257		
L'arche			sept-oct 69		1	12	29 022		
Eros + massacre		1969	15/10/1969	Yoshishiga Yoshida	1	3	2 015		
Les monstres attaquent		1968	01/01/1070	Shiego Tanaka	4	4	?	4	56 573
Le petit garçon		1969	28/01/1970	Nagisa Oshima	2	6	16 395		
Premier amour, version infernale		1968	02/09/1970	Susumu Hani	3	plus de 8	19 362		
Les envahisseurs attaquent		1969	30/10/1970	Ishiro Honda	4	4	20 816		

Titre français	Pays	Année de production	Date de distribution en France	Réalisateur	Nbr de salles	Nbr de semaine à l'affiche	Total entrées pour le film	Total films pour l'année	Total entrées pour l'année
Les esclaves du plaisir		1968	18/08/1971	Yoshitaka Kimata	5	19	26 059	3	39 372
Du sang chez les Taoïstes		1967	22/09/1971	Ping Wang	1	5	13 313		
Latitude zéro		1969	03/10/1971	Inoshiro honda	2	?	NC		
Les félons d'An-Thai		1970	19/01/1972	Chang Chen-chai	1	2	3 655	11	93 710
Le détachement du féminin rouge		1961	26/01/1972	Sie Kin	1	5	9 205		
La guerre des souterrains			26/01/1972						
Sanjuro		1962	07/06/1972	Akira kurosawa	1	3	3 794		
Kamikaze X-vingt-sept		1969	19/07/1972	yukio noda	4	4	14 752		
La femme insecte		1963	11/10/1972	Shohei Imamura	1	2	2 166		
La cérémonie		1971	18/10/1972	Nagisa Oshima	1	11	16 309		
Opération kamikaze		1970	01/10/1972	Yukio Noda	?	?	?		
Les marines attaquent Okinawa		1971	08/11/1972	Kihachi Okamoto	1	1	21 200		
Les griffes de jade		1971	22/11/1972	Ho-Meng Hwa	4	8	13 542		
Jetons les livres et sortons dans la rue		1971	22/11/1972	Shuji Terayama	1	4	9 087		
La dialectique peut-elle casser des briques		1972	08/03/1973	Doo Kwang Gee	2	7	20 460	43 films (dont 38 HK)	1 133 723 entrées pour l'année 1973
L'idiot		1951	22/03/1973	Akira Kurosawa	1	?	NC		
Le crépuscule des crapules		1972	10/05/1973	sun chia-wei	?	?	?		
ça branle dans les bambous		1972	19/04/1973	Cheung Shum	1	2	3 740		
La main de fer		1972	26/04/1973	chang ho	7	8	83 559		
Big boss		1971	17/05/1973	Lo wei	19	35	70 033		
L'homme aux mains d'acier		1972	31/05/1973	shaw po-wak	6	21	61 915		
Fureur à Hong Kong		1971	14/06/1973	Kao Pao-Hsu	3	9	27 356		
La rage du tigre		1969	05/07/1973	Chang cheh	9	3	56 009		
L'eau était si claire		1972	06/07/1973	yoci takebayashi	1	3	3 236		
Les treize fils du dragon d'or		1970	09/07/1973	chang cheh	9	4	21 546		
L'invincible dragon noir		1972	09/07/1973	chu han-ku	6	2	25 317		
Le jugement du karaté		1972	12/07/1973	Lo Lieh	6	3	56 059		
J'irai verser du nuoc mam sur tes tripes		1972	18/07/1973	chu mu	3	?	NC		
Les cinq doigts de la mort		1971	19/07/1973	Kung Meng	1	3	27 878		
La revanche de miss karaté		1970	25/07/1973	Wang Ping	?	?	NC		
Il faut battre le Chinois tant qu'il est chaud		1972	26/07/1973	Chang Cheh	13	2	39 792		

Titre français	Pays	Année de production	Date de distribution en France	Réalisateur	Nbr de salles	Nbr de semaine à l'affiche	Total entrées pour le film
Gappa, le descendant de godzilla		1967	26/07/1973	haruyas noguchi	2	2	8 500
objectif terre, mission apocalypse		1972	09/08/1973	Jun Fukuda	?	?	?
La fureur de vaincre		1971	02/08/1973	Lo Wei	7	1	34 258
Les cinq doigts d'acier		1972	09/08/1973	Hsu Cheung-hung	4	2	27 392
karaté à mort pour une poignée de soja		1969	23/08/1973	jimmy wang-yu	10	12	40 441
Terreur en Mandchourie		1972	23/08/1973	sun chia-wei	4	1	10 711
Chen la fureur du Kung-fu		1972	13/09/1973	shen jiang	5	3	36 287
Sept fauves de Chine		1972	20/09/1973	hou tie-ho	1	2	14 785
Le bras violent du kung-fu		1972	27/09/1973	Thao Wang	3	2	32 779
Le kamikaze du karaté		1972	27/09/1973	jimmy pascual	1	1	4 779
Wang Yu la terreur de la Chine		1972	04/10/1973	Chien Lung	?	3	33 501
La main gauche de la violence		1972	10/10/1973	wu tien-tche	?	5	25 259
La vengeance du léopard chinois		1972	18/10/1973	Wu Tizn chih	3	2	22 967
Les douze médaillons d'or		1970	25/10/1973	chang kang	?	3	29 606
L'exterminateur chinois		1972	01/11/1973	Cheng Chang-yu	3	4	22 194
Minimata		1972	08/11/1973	Noriaki Tsuchimoto	?	6	35 240
Le justicier de Hong-Kong		1972	22/11/1973	Sung ting-mei	?	1	14 522
Karaté sur la Jonque		1972	22/11/1973	kwan chin-liang	4	2	21 772
Kao Tao, l'invincible karatéka		1972	29/11/1973	tsoi chi-cheong	3	2	21 918
La reine du karaté		1972	05/12/1973	chien lung	?	2	23 059
Les Coolies en ont ras le bol		1972	06/12/1973	Chu Mu	6	2	28 032
Wang Yu fait rougir le fleuve jaune		1972	06/12/1973	ding sin-saai	6	1	12 769
La Filleule du dragon noir		1973	12/12/1973	Wang Tian-lin	2	2	19 412
Les griffes mortelles de Ta-kang		1972	19/12/1973	Yu Fong-yi	4	3	32 737
Opération karaté		1972	19/12/1973	law kee	6	2	33 744
Duel à mort		1972	27/12/1973	Chiang ping-han	1	3	21 240

Titre français	Pays	Année de production	Date de distribution en France	Réalisateur	Nbr de salles	Nbr de semaine à l'affiche	Total entrées pour le film	Total films pour l'année	Total entrées pour l'année
Une petite sœur pour l'été		1972	09/01/1974	Nagisa Oshima	?	3	3 705	85 films (dont 75 HK)	1 629 493 entrées pour l'année 1974
La main de bronze de Hong-Kong		1972	09/01/1974	chien lung	?	3	21 545		
Le tueur de Hong-Kong		1971	16/01/1974	Chu yuen	?	3	25 324		
Killer punch		1972	23/01/1974	kim see-hyung	?	2	24 138		
Le secret du masque		1959	23/01/1974	Manhabai bhatt	?	?	?		
Goyokin : la terreur des sabai		1969	23/01/1974	hideo gosha	4	3	15 441		
Opération dragon		1973	30/01/1974	Robert Clouse	13	1	**101 979**		
Les Frères Karaté à Bangkok		1973	30/01/1974	Philip Chalong	4	1	20 284		
Les quatre doigts de fureur		1972	06/02/1974	josep kuo	?	2	21 488		
Le vengeur aux poignets d'acier		1972	13/02/1974	kuk hing-wah	?	2	26 294		
Wan Chung, le redoutable karatéka		1973	20/02/1974	B. C. Shung	?	2	12 777		
Kung fu n'y va pas de main morte		1972	20/02/1974	chai yang-ming	?	2	20 121		
Miss judoka règle ses comptes au karaté		1973	27/02/1974	Wu Ma	?	2	21 153		
Karaté à Bali		1973	06/03/1974	Yung Saï-hing	?	2	24 946		
Wang Yu n'a pas de pitié pour les canards boiteux		1973	06/03/1974	ding sin-saai	?	2	20 229		
La vengeance du kung-fu		1973	20/03/1974	tien pao	?	2	19 940		
Le Chinois aux bras de fer		1973	27/03/1974	Nan Hong Kuo	?	3	26 874		
Le tigre aux griffes d'or		1973	03/04/1974	steve chan-hao	?	3	24 277		
Le violent kid du kar		1973	03/04/1974	wo se-yeun	?	2	28 102		
Duel au karaté / la natte qui tue		1973	10/04/1974	yeo Ban-yee	?	4	27 844		
L'emmerdeur chinois		1970	17/04/1974	chiang hung	?	2	20 217		
King Karaté		1972	17/04/1974	lai chang-gong	?	2	24 127		
Les sept violents du kung		1972	24/04/1974	chang ho	?	2	21 077		
cinq femmes autour d'Utamaro		1946	01/04/1974	Kenji Mizoguchi	?	?	?		
La chaîne infernale du Ta-kang		1973	01/05/1974	kin lung	?	2	24 971		
Tueurs au karaté		1973	01/05/1974	yang ching-chen	?	2	22 640		
Wang yu et misskaraté se déchaînent		1972	08/05/1974	ding sin-saai	?	2	13 187		
Main d'acier, furie chinoise		1972	15/05/1974	hsiung ting-wu	?	2	21 668		
La revanche des coolies		1972	15/05/1974	shang lang	?	2	24 085		
Pour une poignée de yen		1973	22/05/1974	chen heung-man	?	2	22 064		

Titre français	Pays	Année de production	Date de distribution en France	Réalisateur	Nbr de salles	Nbr de semaine à l'affiche	Total entrées pour le film		
Miss karaté, jeux de mains, jeux de Chinois		1971	29/05/1974	hon tsen	?	2	20 428		
karaté à gogo		1973	29/05/1974	tyrone hsu	?	2	23 859		
caresses sous un kimono		1972	en juin 1974	Noribumi Susuki	?	?	?		
Wang Yu frappe encore		1972	05/06/1974	ding sin-saai	?	2	17 280		
karaté en plein ouragan		1973	12/06/1974	chang pei-cheng	?	?	?		
La vengeance du Chinois		1973	19/06/1974	tien lung	?	2	15 999		
Kung fu le magnifique		1972	19/06/1974	wu ming-hsiung	?	3	16 537		
Quand les jaunes voient rouge		1973	26/06/1974	hou tsiang	?	2	15 767		
Durs combats du Karaté		1972	03/07/1974	Ng See-yuen	?	1	18 764		
Le manchot de Hong-Kong		1972	03/07/1974	lim yuen-chee	?	2	13 167		
L'invincible judoka fait face aux envahisseurs		1972	10/07/1974	ding sin-saai	?	2	12 015		
Opération ceinture noire		1973	12/07/1974	Jimmy Shaw	?	3	22 823		
La révolte du karatéka		1971	17/07/1974	lei pung	?	2	13 592		
Chantage au Karaté		1972	17/07/1974	N.G. Hunag	?	1	12 764		
Un petit coup dans les baguettes		1973	17/07/1974	Chin Chao Pai	?	1	18 500		
Le casseur de têtes chinois		1972	24/07/1974	shang lang	?	2	25 144		
Au karaté takaratake		1971	31/07/1974	Chang Cheh	?	2	12 206		
La guerre des clans		1975	en juillet 1974	Chu Yuan	?	?	?		
Les huit super karatés à Bangkok		1972	07/08/1974		?	1	13 005		
Les chevaliers du karaté		1973	14/08/1974	tchang huen-yao	?	1	14 057		
Les démolisseurs de Hong Kong		1971	14/08/1974	Huang Feng	?	2	18 277		
Karaté à moto		1972	14/08/1974	Hsiao Jung	?	2	16 477		
La fuite éperdue		1973	21/08/1974	woo wen-hung	?	1	15 082		
La revanche du dragon noir		1973	21/08/1974	L.S Chang	?	1	8 506		
Mission Shanghai pour un karateka		1973	28/08/1974	Chow Ming	?	2	13 911		
Le lotus qui tue		1973	04/09/1974	Law Kee	?	2	20 225		
Karaté du tonnerre		1972	11/09/1974	chang ching-po	?	1	11 167		
Chen le Caid des Sampangs		1972	18/09/1974	ting shang-hsi	?	2	22 131		
La furie du karaté		1972	25/09/1974	chin sheng-en	?	2	20 252		
La colère du dragon		1972	25/09/1974	Yang Yang	?	2	23 307		
Furie à Hong-Kong		1972	25/09/1974	liu kung-hang	?	1	10 368		

Titre français	Pays	Année de production	Date de distribution en France	Réalisateur	Nbr de salles	Nbr de semaine à l'affiche	Total entrées pour le film
Coup d'état		1973	01/10/1974	Yoshishige Yoshida	en exclu	?	?
Karaté connection		1971	02/10/1974	hsu da-kun	?	1	11 992
Le karaté fait la loi		1973	09/10/1974	jimmy shaw	?	2	21 464
Le tigre de Hong-Kong		1973	09/10/1974	lu chin-ku	?	2	19 242
Les trois magnifiques du karaté		1973	16/10/1974	To Po Lo	?	1	6 608
Karateka aux bras d'acier		1973	23/10/1974	Chang Cheh	?	1	3 283
Kung fu hara kiri		1973	23/10/1974	Yasuzo Masumura	?	2	19 922
Des mandchous en fureur		1973	23/10/1974	li faï	?	2	13 588
Hong-Kong appelle Dragon noir		1972	02/11/1974	cheung shum	?	1	15 301
La terreur du Kung Fu		1973	02/11/1974	chiang ping-han	?	2	17 736
Dode's Kaden		1970	06/11/1974	Akira Kurosawa	?	12	28 299
Apna Desh		1972	06/11/1974	Jambu	?	?	?
Soja, bambou et karaté		1973	20/11/1974	ngai how-fung	?	1	20 369
Le fou de Hongkong		1973	27/11/1974	Liu Hung-chen	?	2	16 304
Le King Kong du karaté		1973	27/11/1974	jang chien	?	1	18 974
Les doigts d'acier qui tuent		1973	04/12/1974	Hui Kok	?	2	24 042
Brute force a Canton		1973	04/12/1974	Wang Shung Ying	?	1	18 054
Sex et karaté		1973	04/12/1974	chan tung-nam	?	1	2 140
Filles de Kamaré		1973	11/12/1974	Norifumi Suzuki	en exclu	7	24 680
La fureur du dragon		1972	18/12/1974	Bruce Lee	en exclu	6	**125 071**
Le redoutable vengeur chinois		1973	18/12/1974	chien lung	?	1	17 290
Chan le dragon du Kung-fu		1973	11/12/1974	liu kin-hung / lei chien	?	3	23 881
Le fantôme de Shanghai		1973	18/12/1974	wong tien-lin	?	1	15 239
Un coup de boule dans les valseuses		1973	25/12/1974	Felix Chan	?	1	19 907
L'invincible Super Chan		1973	25/12/1974	sun yang	?	?	?

Titre français	Pays	Année de production	Date de distribution en France	Réalisateur	Nbr de salles	Nbr de semaine à l'affiche	Total entrées pour le film	Total films pour l'année	Total entrées pour l'année
Bruce fils du soleil		1974	en 1975	wu ming-hsiung	?	?	?	62 films (dont 55 HK)	941 708 entrées pour l'année 1975
karaté pour une blonde		1973	01/01/1975	teddy yip	?	2	24 737		
Le héros du kung-fu		1974	15/01/1975	tommy loo-chung	?	1	16 146		
Cyclone sur Hong Kong		1973	22/01/1975	yue fung-chee	?	1	14 726		
Il était une fois Bruce Lee		1974	22/01/1975	jun gallardo	?	?	?		
Jeux d'amour		1973	29/01/1975	John Chan	?	2	21 097		
Tête de bronze et bras d'acier		1973	29/01/1975	Gin shin-vin	?	1	14 522		
Inspecteur karaté		1973	05/02/1975	Li kuan-chang	?	1	14 797		
Kung-fu à la poigne de fer		1972	05/02/1975	woo yin-seng	?	1	14 174		
Bruce Lee		1974	12/02/1975	sze diang	?	2	30 255		
Massacre au Karaté		1973	12/02/1975	Raymond Lui	?	2	17 936		
Le parrain de Hongkong		1973	19/02/1975	roc tien	?	1	16 281		
karatéka à tout casser		1973	19/02/1975	ho fan	?	1	12 035		
karaté story		1973	26/02/1975	lin pai	?	1	11 884		
Les deux intrépides du Karaté		1973	26/02/1975	Griffin yueh	?	1	17 314		
Boss des crapules		1971	05/03/1975	lo chun	?	1	14 820		
Les Super girls du karaté		1973	05/03/1975	Wang chung	?	1	13 776		
Une page folle		1926	05/03/1975	Teinosuke Kinugasa	?	3	1 940		
Le bras de la vengeance		1974	12/03/1975	Heung Yeung	?	1	19 525		
Qui sera le boss à Hiroshima ?		1973	12/03/1975	Kinji Fukasaku	?	1	7 021		
Les sept secrets du dragon d'or		1974	19/03/1975	Chen Heung-man	?	1	19 137		
L'implacable dragon chinois		1973	26/03/1975	Wu Chia-chun	?	1	18 662		
Il était une fois le kung-fu		1974	02/04/1975	Chan mei-chun	?	1	13 474		
Shanghai boxer		1974	02/04/1975	Cheung shum	?	1	15 471		
Nous y'en a riz le bol		1972	09/04/1975	li guan-jang	?	1	14 976		
Vendetta Karateka		1973	09/04/1975	tyrone hsu	?	1	11 431		
Le gaucher de Shanghai		1973	16/04/1975	wan shih-ling	?	1	13 284		
Winchester, kung-fu et karaté		1973	16/04/1975	yeo ban-yee	?	?	?		
Chen le tigre invincible		1972	23/04/1975	dick tang	?	2	22 263		
Yang sze, la terreur de Bruce Lee		1973	30/04/1975	chang tak	?	2	28 889		
L'implacable karatéka		1973	30/04/1975	cheung shum	?	?	?		

Titre français	Pays	Année de production	Date de distribution en France	Réalisateur	Nbr de salles	Nbr de semaine à l'affiche	Total entrées pour le film		
Le vengeur du karaté		1972	14/05/1975	Ting Shan-si	?	1	15 048		
Je suis un Karatéka		1974	21/05/1975	ping long	?	1	12 603		
Le maître de kung-fu		1973	21/05/1975	chin hsiang-lin	?	1	9 301		
Le fauve noir du kung-fu		1973	28/05/1975	chang ho	?	1	3 304		
La submersion du Japon		1973	28/05/1975	shiro Moritani	?	2	37 992		
La karatigresse aux mains d'acier		1974	28/05/1975	Yakazuhiko Yamaguchi	?	2	11 980		
Les derniers jours du dragon		1974	04/06/1975	Chien lung	?	2	30 015		
Chinh Siang, la panthère jaune		1975	11/06/1975	Yang Ching-Chen	?	?	?		
Le dragon noir		1974	18/06/1975	Bobby-A. Suarez	?	2	15 884		
Camps d'amours pour chiens jaunes		1974	18/06/1975	Kuei Chih Hung	?	1	9 110		
Hong-kong connection		1974	25/06/1975	joe law-chi	?	1	14 462		
La Brute, le Bonze et le Méchant		1974	26/06/1974	chang cheh	?	3	20 756		
Big boss		1971	28/07/1975 **(R)**	Lo wei	1	3	28 915		
Superboy, le voleur de Hongkong		1969	30/07/1975	Isai Chang Yan	?	1	8 129		
Chan le léopard du Ta-Kang		1975	06/08/1975	yen fung-pong	?	1	15 989		
Karaté à mort pour Chen		1974	20/08/1975	Sun Ching Yuan	?	1	16 903		
Le jugement du dragon		1973	03/09/1975	fang yi	?	1	12 993		
Le jeune tigre de Kowloon		1973	10/09/1975	Wu Ma	?	2	15 771		
Kung fu king		1973	10/09/1975	chiang hung	?	1	16 349		
Kong fait sa justice au karaté		1974	17/09/1975	jimmy shaw	?	2	17 853		
Le triomphe du dragon		1973	01/10/1975	hsia yung	?	1	14 825		
Le pied mortel du karaté		1974	15/10/1975	chang yi	?	2	13 377		
Cache-cache pastoral		1975	15/10/1975	Shuji Terayama	?	6	6 842		
Le retour de la panthère		1973	15/10/1975	Wu Ma	?	2	20 541		
karaté sanglant		1973	29/10/1975	chang ho	?	1	17 044		
La fureur de Ting Ch'in Kang		1974	05/11/1975	Lee Sun	?	2	20 518		
Chinese Kung-fu		1973	05/11/1975	Hsia Yung	?	1	21 358		
Wang Yu l'invincible		1971	12/11/1975	Hsu cheung-hung	?	?	?		
Le coolie aux bras d'acier		en 1973	19/11/1975	Lin Ping	?	1	13 717		
La dure loi du karaté		1973	03/12/1975	Tung ming-shan	?	1	13 375		
Le superman du karaté		1973	17/12/1975	hsu ta-chun	?	1	14 740		
Kung-fu à Hong Kong		1974	24/12/1975	T.W. Tsui	?	1	16 970		

Titre français	Pays	Année de production	Date de distribution en France	Réalisateur	Nbr de salles	Nbr de semaine à l'affiche	Total entrées pour le film	Total films pour l'année	Total entrées pour l'année
Arnaque à Hong Kong		1975	14/01/1976	Tu Zhong Xun	?	3	22 488	44 films (dont 35 HK)	1 566 352 pour l'année 1976
La sœur de Bruce Lee		1975	21/01/1976	liu cho-hua	?	1	13 619		
L'invincible du kung-fu		1974	28/01/1976	tang lung	?	3	20 174		
karaté à Shanghai		1974	25/02/1976	kuo nam-hong	?	1	14 624		
L'intrépide du karaté		1974	25/02/1976	yip sam-po	?	2	14 251		
Goodbye Bruce Lee		1975	10/03/1976	Lin Pin	?	4	63 377		
Les arts martiaux de Bruce Lee		1975	24/03/1976	Huang Feng	?	2	18 792		
Les hommes volants du karaté		1974	24/03/1976	liu shih-chan / liy ye	?	1	10 734		
Les requins du karaté		1973	07/04/1976	Fu ching-hua	?	2	20 286		
Les vierges des mers chaudes		1974	14/04/1976	Kuei Chi-hung	?	2	15 380		
Chen, la fureur rouge		1973	14/04/1976	yeo Ban-yee	?	2	15 553		
Dragon noir contre karaté		1974	21/04/1976	joe Law-chi	?	3	19 747		
Yoon, la terreur du Ta-Kang		1974	28/04/1976	ko lop	?	2	15 281		
Bruce Lee contre Superman		1975	12/05/1976	wu chia-chun	?	4	30 589		
La vengeance de Lee		1974	12/05/1976	hsu cheung-hung	?	1	11 714		
Entre le ciel et l'enfer		1963	09/06/1976	Akira Kurosawa	?	3	3 540		
Le lac de Dracula		1972	16/06/1976	Michio Yamamoto	?	1	1 014		
Les quatre Karatékas de l'Apocalypse		1974	16/06/1976	jimmy wang-yu	?	3	16 156		
La légende de Bruce Lee		1975	23/06/1976	Lin ping	?	2	12 401		
Super express 109		1974	30/06/1976	Junya sato	?	8	144 237		
King Kong contre Godzilla		1962	14/07/1976	Ishiro Honda	?	?	?		
Shao-lung, le vengeur chinois		1974	14/07/1976	Ding sin-saai	?	2	15 579		
Black dragon		1974	14/07/1976	Tommy Loo-chung	?	1	11 626		
Kung Fu contre la mafia		1973	21/07/1976	Lu po-shen	?	2	11 724		
L'homme de Hong-Kong		1975	21/07/1976	Brian trenchard-smith	?	?	?		
Les dents du dragon		1974	28/07/1976	Jung Kwang-woon	?	2	17 465		
Black boss		1975	18/08/1976	Cheung shum	?	1	9 317		
Pirates et guerriers		1974	18/08/1976	King Hu	?	2	16 327		
On m'appelait Bruce Lee		1975	18/08/1976	Lu chin-ku	?	3	33 505		
Karaté d'enfer		1974	25/08/1976	Too kwong-kee	?	2	11 990		

Titre français	Pays	Année de production	Date de distribution en France	Réalisateur	Nbr de salles	Nbr de semaine à l'affiche	Total entrées pour le film		
Les monstres du continent perdu		1975	25/08/1976	Inoshiro Honda	?	2	6 626		
L'infernale poursuite au pays de la magie noire		1975	15/09/1976	tommy loo-chung	?	1	14 314		
L'empire des sens		1976	15/09/1976	Nagisa Oshima	2	224	**509 796**		
Boxers contre dragon jaune		1974	13/10/1976	Ting Shan-si	?	2	10 482		
Kung fu à Shaolin		1974	13/10/1976	chang ho	?	1	13 501		
Debout les damnés de la terre		1974	20/10/1976	Kozaburo Yoshimura	?	3	1 883		
Le triangle d'or		1975	20/10/1976	Wu Ma	?	2	11 086		
L'invincible Tigresse du karaté		1974	22/10/1976	Yang ching-chen	?	2	16 842		
Sept hommes de bronze		1974	27/10/1976	wang yuh-lung	?	2	20 598		
Godzilla 1980		1973	27/10/1976	Jun Fukuda	?	4	63 332		
Lin chin, le vagabond invincible		1974	24/11/1976	chen Li-pan	?	1	12 087		
Arrête le massacre Sing-Gien		1974	24/11/1976	kao shen	?	2	16 315		
Dersu Uzala		1975	22/12/1976	Akira Kurosawa	3	18	**258 000**		
Le karaté de la dernière chance		1974	29/12/1976	Karl Liao	NC	NC	NC		
Les loups sauvages		1974	05/01/1977	Yasuzo hasebe	?	1	2 470	39 films (dont 19 HK)	308 113 entrées pour l'année 1977
L'héroïne du kung-fu		1975	12/01/1977	Yeung-ching chan	?	2	15 150		
L'indomptable dragon		1975	19/01/1977	Kin lung	?	1	9 448		
Saba, reine des serpents		1976	26/01/1977	Shang lang	?	1	10 780		
On n'attrape pas un petit dragon en lui mettant du sel sur la queue		1973	30/01/1977	Chang ho	?	?	?		
Les vengeurs		1976	01/02/1977	Ho Chang	?	1	15 496		
Kung-fu aux Philippines		1976	16/02/1977	Albert yu et felix villar	?	2	17 561		
fin du monde		1976	26/03/1977	Yoshiro muraki	?	4	26 087		
Kung-fu à la manière de Bruce Lee		1976	30/03/1977	Chen hong-min	?	1	11 874		
kohinnor		1961	01/04/1977	S.U Sunny	?	?	?		
Pratiggya		1975	01/04/1977	Dulal guha	?	?	?		
Godzilla contre Mecanik monster		1974	06/04/1977	Jun Fukuda	?	2	3 705		
Cobra karaté		1975	13/04/1977	Lin Pai	?	1	12 720		
Autant en emporte mon nunchaku		1976	13/04/1977	Shigehiro Ozawa	?	2	3 116		
Les monstres de l'apocalypse		1972	04/05/1977	Tetsuya Yamaguchi	?	1	14 372		
Inframan / the super inframan		1977	18/05/1977	Hua shan	?	2	11 294		

Titre français	Pays	Année de production	Date de distribution en France	Réalisateur	Nbr de salles	Nbr de semaine à l'affiche	Total entrées pour le film		
Une fleur et deux jardiniers		1970	01/06/1977	devendra goel	?	?	?		
La bataille du 38ème parallèle		1974	08/06/1977	Im kwontaek	?	?	?		
La vie fantastique de Bruce Lee		1976	01/06/1977	Ng see-yuen	?	4	25 070		
Le tigre de Hong-Kong		1973	15/06/1977 **(R)**	lu chin-ku	?	2	12 823		
Bruce Lee crie vengeance		1976	06/07/1977	lee doo-yong	?	1	11 478		
Les hommes d'une autre planète		1975	27/07/1977	Seika Den	?	1	2 081		
Bruce Lee n'a pas de rival		1976	10/08/1977	young nam-ko	?	?	?		
Terreur sur le monde		1976	24/08/1977	Katsumuni Ishida	?	1	3 440		
Master samouraï		1975	07/09/1977	César et Jun Gallardo	?	1	8 562		
Le mur		1975	07/09/1977	Yash chopra	?	1	1 703		
L'amour, c'est la vie		1976	01/10/1977	Yash chopra	?	?	?		
Junglee		1971	01/10/1977	Subudh mukerji	?	?	?		
Zanjeer		1973	01/10/1977	Parkash mehra	?	?	?		
Zatôichi et le samouraï aveugle		1964	12/10/1977	Kazuo Ikehiro	?	2	6 612		
Bruce Lee défie Las Vegas		1976	26/10/1977	Lee doo-yong	?	2	18 214		
Le dernier combat du dragon		1975	09/11/1977	kinm sea-huen	?	2	13 190		
Dragon rouge contre dragon noir		1975	23/11/1977	Chi Hu-Chen	?	1	9 328		
Dragon contre mafia		1976	30/11/1977	Ng See-yuen	?	1	3 926		
Johnny meera mann		1970	en déc 1977	Vijay anand	?	?	?		
Le dragon explose et se déchaîne		1975	07/12/1977	Kim Chu-hyun	?	2	6 657		
On m'appelle Dragon		1975	07/12/1977	Ng see-yuen	?	1	13 077		
La victoire des aigles		1963	14/12/1977	Shuei Matsudayashi	?	1	8 336		
Le punch de Kung-Tse		1974	21/12/1977	lin hung-hang	?	2	9 543		
Les rats de hong-kong		1973	04/01/1978	law kee	?	1	10 160	40 films (dont 22 HK)	7 799 806 entrées pour l'année 1978
Barberousse		1965	04/01/1978	Akira Kurosawa	?	24	**108 660**		
La vipère du Karaté		1975	11/01/1978	li po-chih	?	2	16 601		
Les pionniers		1974	25/01/1978	Yu Yen-mou	?	?	?		
L'orient rouge		1964	25/01/1978	Wang Ping collectif	?	?	?		
A bientôt, la Chine		1973	25/01/1978	Shu Shuen	?	?	?		
La bataille navale de 1894		1962	25/01/1978	Lin Nong	?	?	?		

Titre français	Pays	Année de production	Date de distribution en France	Réalisateur	Nbr de salles	Nbr de semaine à l'affiche	Total entrées pour le film		
Les fleurs rouges du T'ien-Chan		1964	25/01/1978	Tsou Wei	?	?	?		
Le torrent de la révolution		1965	25/01/1978	Yi Lin	?	?	?		
Attention le héros revient		1976	25/01/1978	Tu Min-po	?	1	6 952		
Voyage à Tokyo		1953	08/02/1978	Yasujiro Ozu	?	18	41 467		
Bruce lee héros légendaire		1976	08/02/1978	Shing Loy Wang	?	2	18 425		
La planète des monstres		1968	01/03/1978	Jun Fukuda	?	2	14 852		
La guerre de l'espace		1977	08/03/1978	Jun Fukuda	?	6	59 931		
Le tigre volant		1976	08/03/1978		?	?	?		
Qui a tué Bruce Lee ?		1977	15/03/1978	To Po Lo	?	2	18 311		
Chien-tse, le dragon noir		1977	12/04/1978	chen chi-hua	?	2	20 015		
Le roi du kung fu attaque		1970	26/04/1978	Jimmy wang-yu	?	1	17 557		
Le doigt vengeur de Bruce Lee		1977	03/05/1978	Hwa I Hung	?	1	17 361		
Dynamiques Dragons contre boxers chinois		1976	10/05/1978	huang feng	?	1	10 519		
Les fantastiques Supermen chinois		1976	31/05/1978	Yung Moon	?	2	12 783		
Sholay		1975	07/06/1978	Ramesh sippy	?	2	5 901		
L'île nue		1960	21/06/1978 **(R)**	Kaneto Shindo	?	10	18 463		
Les panthères noires de Hong Kong		1972	12/07/1978	Jimmy wang-hu	?	1	11 641		
Opération Wonsan		1977	02/08/1978	Terrence Sul	?	1	11 515		
Le jeu de la mort		1972	23/08/1978	R.Clouse / bruce Lee	14	27	**6 570 482**		
L'empire de la passion		1978	06/09/1978	Nagisa Oshima	3	20	104 480		
Les contes de la lune vague après la pluie		1953	20 /09/1978**(R)**	Kenji Mizoguchi	1	25	57 493		
Le retour de Big Boss		1972	27/09/1978	kuan shan	?	1	13 008		
Bruce Lee fait la java à Bornéo		1978	11/10/1978	Kwan Chin Liang	?	2	13 863		
Shaolin et les 18 hommes de bronze		1976	18/10/1978	Joseph Kuo	?	2	18 271		
Haï, le disciple de Bruce Lee		1977	25/10/1978	lee shung	?	1	6 190		
Bruce lee, le tigre de Mandchourie		1977	01/11/1978	Lee Doo young Shuh	?	2	15 617		
Bruce lee le géant du Kung-fu		1976	29/11/1978	hwa yi-hung	?	1	10 775		
La rue de la joie		1974	29/11/1978	Tatsumi Kumashiro	?	3	4 694		
Le goût du saké		1962	06/12/1978	Yasujiro Ozu	3 + Province	5	**501 845**		

Titre français	Pays	Année de production	Date de distribution en France	Réalisateur	Nbr de salles	Nbr de semaine à l'affiche	Total entrées pour le film		
Les déchainées de Shanghai		1972	06/12/1978	Huang feng	?	1	8 388		
Kuan Pa le héros Mandchou		1979	13/12/1978	(anonyme)	?	2	8 598		
Les secrets du Mankis Kung-Fu		1977	27/12/1978	to lo po	?	2	16 890		
Chinese connection		1977	27/12/1978	K.K. wong	4	1	10 904		
Le retour des 18 hommes de bronze		1976	03/01/1979	joseph kuo	4	3	**145 785**	56 films (dont 40 HK et 7 rééditions)	7 203 329 entrées pour l'année 1979
L'attaque dura cinq jours		1975	11/07/1979	ting shan_hsi	?	2	10 778		
Acrobatique Kung-fu contre gang noir		1972	17/01/1979	Lo Wei	2	2	**111 618**		
Le bras vengeur de wang yu		1972	17/01/1979	lo wei	2	2	12 667		
Bruce lee et ses mains d'acier		1978	31/01/1979	Ho Chung Tao	4	1	**102 159**		
Jetons les livres et sortons dans la rue		1971	31/01/1979 **(R)**	Shuji Terayama	1	4	15 878		
Le dernier combat de chen		1978	07/02/1979	Hidéo nambu	4	1	12 427		
Le retour du tigre		1977	21/02/1979	Wu Ma	4	2	19 121		
Les huit maîtres du Kung-fu contre les 18 hommes de bronze		1977	28/02/1979	joseph kuo	4	1	**126 819**		
L'invincible Bruce Lee / Karatéka l'invincible		1977	28/02/1979	Chih Shih Lo	3	1	94 261		
La statuette de jade		1977	07/03/1979	To Po Lo	?	2	14 323		
Rashomon		1950	14/03/1979 **(R)**	Akira Kurosawa	2	7	19 750		
Le trésor de Bruce lee		1977	11/04/1979	joseph kong	?	1	14 500		
Les Evadés de l'espace		1978	11/04/1979	Kinji Fukasaku	24	7	63 805		
Le dragon ne joue pas avec la mort		1978	11/04/1979	Billy Chan	2	3	16 575		
La vengeance d'un acteur		1963	19/04/1979	Kon Ichikawa	1	8	13 836		
Bwana toshi		1965	24/04/1979	Susumu Hani	?	3	1 205		
La fureur de vaincre		1971	27/04/1979 **(R)**	Lo Wei	17 + 9 villes	7	**2 931 983**		
Le gorille de fer		1977	02/05/1979	chen Kuan-tai	?	?	?		
Billion dollar kid		1978	09/05/1979	chin shee-hyun	?	?	?		
Le tigre se déchaîne		1976	16/05/1979	Wu Ma	?	1	8 184		
Les Exécuteurs de Shaolin		1977	23/05/1979	Liu Chia-liang	?	?	?		
Lord Chuang Li Tzu Chang		1981	30/05/1979	kin hung	?	?	?		
Le bras armé de Wang yu contre la guillotine volante		1975	23/05/1979	Jimmy wang-yu	1	2	8 901		
L'homme de Pékin		1974	13/06/1979		?	2	10 706		

Titre français	Pays	Année de production	Date de distribution en France	Réalisateur	Nbr de salles	Nbr de semaine à l'affiche	Total entrées pour le film		
L'impératrice yang kwei-fei			26/06/1979 **(R)**	kenji Mizoguchi	3	9	23 320		
Opération Dragon		1973	27/06/1979 **(R)**	Robert Clouse	1	7	71 842		
Shaolin et les hommes de bronze		1977	27/06/1979	lu chin-ku	?	?	?		
La belle aux mains de fer		1976	11/07/1979		?	2	9 383		
L'implacable Yung-Chen		1977	25/07/1979	chen shao-peng	?	2	10 666		
Big Boss		1971	08/08/1979 **(R)**	Lo Wei	13 + 4 villes	7	**1 486 500**		
Mantis combat		1981	08/08/1979	shang lang	3	2	**182 806**		
Dersu Uzala			15/08/1979 **(R)**	Akira Kurosawa	3	7	20 915		
Kowata tape dans le tas		1977	15/08/1979	bolo yeung	3	1	78 916		
viva bruce lee		1978	22/08/1979	joseph velasco	5	1	**137 298**		
Tout pour le Kung-fu		1977	05/09/1979	liu chia-liang	2	1	83 711		
Dans les griffes du dragon		1978	26/10/1979	tyrone hsu	?	?	?		
Scandale		1950	01/10/1979	Akira Kurosawa	?	?	?		
Le garde du corps		1961	01/10/1979	Akira Kurosawa	?	?	?		
Les douze secrets du Kung-fu		1978	03/10/1979	To Po Lo	2	1	96 408		
Le défi mortel du karatéka		1978	10/10/1979	lee tso-nam	?	1	10 010		
La tigresse du kung fu		1978	10/10/1979	Joseph Kuo	2	2	**160 605**		
La vengeance de shaolin		1978	24/10/1979	James Nam	3	1	89 465		
Le cri qui tue		1978	24/10/1979	Joseph Velasco	3	1	**105 305**		
Dragon tatoué contre boxeur thaï		1973	31/10/1979	Lo Wei	2	1	78 689		
L'arme secrète de Shaolin		1977	31/10/1979		2	2	**135 870**		
La grande revanche de Bruce Lee		1978	07/11/1979	To Lo Po	2	1	80 830		
Dynamique Mankis contre tigre noir		1978	14/11/1979	joe law-chi	2	1	64 315		
Les guerriers de la dynastie Tang		1976	14/11/1979	Wu ming-hsiung	4	1	**113 742**		
Shaolin contre les 8 serpents		1978	21/11/1979	Wu Ma	2	1	79 706		
Fin d'automne		1960	28/11/1979	Yasujiro Ozu	4	13	**238 465**		
La lumière de Bruce Lee		1978	05/12/1979	Cheng kuo-heng	?	1	7 123		
Les deux supers du kung-fu		1978	05/12/1979	To Lo Po	2	3	64 947		
Les deux héros du kung-fu		1976	05/12/1979	Danny Ochao	?	?	?		
Le petit roi du kung fu		1977	26/12/1979	Leody M. Diaz	?	?	?		
Le ring sanglant		1974	26/12/1979	yip wing-tsui	3	3	17 214		

Titre français	Pays	Année de production	Date de distribution en France	Réalisateur	Nbr de salles	Nbr de semaine à l'affiche	Total entrées pour le film	Total films pour l'année	Total entrées pour l'année
La vengeance du lama		1979	09/01/1980	wong wah-kei	3	1	**127 760**	64 films (dont 47 HK et 6 rééditions)	12 834 803 entrées pour l'année 1980
Les dragons du kung-fu		1978	16/01/1980	Chen shao-peng	2	1	68 356		
La terreur des hommes de bronze			23/01/1980	chang siu-pang	4	1	13 895		
Une poignée de soja pour un karatéka		1978	23/01/1980	joseph kuo	2	1	60 389		
Kwaidan		1965	30/01/1980 **(R)**	Masaki Kobayashi	1	8	11 436		
Vivre		1952	30/01/1980 **(R)**	Akira Kurosawa	3	10	**283 103**		
Nuit et brouillard au Japon		1960	06/02/1980	Nagisa Oshima	1	3	2 435		
Le tigre du kung fu		1977	06/02/1980	peter chan	1	1	7 496		
L'intendant Sansho		1954	06/02/1980 **(R)**	Akira Kurosawa	2	1	76 751		
Dent pour dent		1978	06/02/1980	Kong Hung	3	2	**161 974**		
L'héritier du kung-fu		1978	06/02/1980	chan chun-lit	3	1	6 311		
La vengeance aux poings d'acier		1977	20/02/1980	To Po Lo	4	1	**128 366**		
Les frères vengeurs du karaté		1978	27/02/1980	Philip cha-long	2	1	81 235		
Le dernier combat de Yang Chiao		1978	27/02/1980	Senkichi Taniguehi	?	?	?		
Le serpent dans l'ombre du singe		1979	05/03/1980	cheung shum	?	?	?		
Zatôichi, la fureur du manchot		1970	05/03/1980	Kimiyoshi Yasuda	?	?	?		
Wang, l'aigle de shaolin		1978	12/03/1980	hwa yi-hung	4	2	**160 228**		
Le combat des 7 tigres		1978	19/03/1980	Goldig films Ltd.	?	?	?		
Salut Bruce Lee, bonjour le Tigre		1975	19/03/1980	Lee tso-nam	4	1	**123 725**		
La revanche de Wang Yu		1972	26/03/1980	Lo wei	?	?	?		
Le Chinois en colère		1974	02/04/1980	chin Sheng-en	4	1	**116 570**		
Dynamite Johnson		1978	02/04/1980	bobby A. Stuart	?	?	?		
L'épreuve de la mort		1979	16/04/1980	joseph Velasco	?	?	?		
Shang chang contre la main noire		1978	16/04/1980	wu ming-hsiung	4	2	18 732		
Cimetière de la morale		1975	23/04/1980	Kinji Fukasuku	1	2	1 417		
Kung fu boxer		1978	30/04/1980	Lee chiau	3	1	12 635		
Mousaki		1979	30/04/1980	Toshiho Gotoh	8	1	6 621		
L'invincible trio du kung-fu		1975	30/04/1980	Joe law-chi	?	?	?		
Le repaire du dragon		1979	30/04/1980	yu han-chiang	?	?	?		
Big Boss à Bornéo		1977	14/05/1980		2 + Province	1	**103 033**		
Black jim le magnifique		1979	21/05/1980	hwa yi-hung	?	?	?		

La hyène intrépide		1979	28/05/1980	jackie chan	?	?	?		
Les sept grands maîtres de shaolin		1978	28/05/1980	joseph kuo	3	2	**214 033**		
L'homme tonnerre de shaolin		1978	28/05/1980	yu han-chiang	?	?	?		
caresses sous un kimono		1972	03/06/1980 **(R)**	Norifumi Susuki	2	2	**113 100**		
La légende de Shaolin		1978	25/06/1980	huang feng	3	1	**131 130**		
Diamants et karaté		1978	02/07/1980	Richard yeung	?	?	?		
Le secret mortel des 18 jades		1977	09/07/1980	cheung chieh	?	?	?		
Les anges de la mort		1976	13/08/1980	Pao Hsieh-lieh	?	?	?		
Baby-cart l'enfant massacre (II)		1972	20/08/1980	Kenji Misumi	2	3	3 517		
La rue de la honte		1956	03/09/1980 **(R)**	kenji Mizoguchi	2	2	**146 299**		
Mantis, le griffe de shaolin		1977	03/09/1980	cheung shum	?	?	?		
Les cinq maîtres de shaolin		1974	10/09/1980	Chang Cheh	?	?	?		
Les disciples de shaolin		1975	17/09/1980	Chang cheh	?	?	?		
Le temple de shaolin		1976	17/09/1980	Cheh chang	?	?	?		
karatéka contre dragon		1973	24/09/1980	cheung shum	1	1	89 762		
On ne meurt qu'une fois		1977	24/09/1980	Yan Ming Tsai	4	1	10 249		
Kagemusha		1980	01/10/1980	Akira Kurosawa	38 + 9 villes	14	**10 206 991**		
Lee Tung-chung, le maître de Blackstone		1976	15/10/1980	lee tso-nam	4	1	12 978		
Yang l'implacable kung-fu kid		1979	22/10/1980	raymond chin	2	1	8 102		
La fureur du tigre		1976	29/10/1980	To Lo Po	2	1	5 014		
Les huit invincibles du kung-fu		1970	29/10/1980	lo wei	3	1	9 909		
Les sept samouraïs		1954	05/11/1980 **(R)**	Akira Kurosawa	4	9	42 859		
Maître Lee vainqueur des Mandchous		1979	05/11/1980	lin chin-wei	3	1	14 774		
L'homme qui défia la brigade des tigres		1973	12/11/1980	Tse tsung-lung	3	1	11 837		
Le Kid face au lama		1977	19/11/1980	lo chi-tsoman	3	1	11 849		
La main noire de Shantung		1971	26/11/1980	huang feng	3	1	8 054		
Gosses de Tokyo / je suis née mais…		1932	10/12/1980	Yasujiro Ozu	2	3	**174 597**		
Les monstres du kung fu		1979	10/12/1980	joe law-chi	4	2	23 620		
La résurrection du dragon		1978	17/12/1980	Leong siu-sing	3	1	9 899		
La vie sentimentale de Bruce Lee		1975	17/12/1980	Jim lo-mar	?	?	?		
Le dernier défi		1978	24/12/1980	Godfrey Ho	?	?	?		
L'invincible		1978	24/12/1980	joseph Kuo	?	?	?		
Le tigre sort ses griffes		1976	31/12/1980	To Po Lo	4	1	13 762		

Films asiatiques présentés dans les festivals de Cannes, Venise et Berlin (1950-1980)

	Cannes						Venise						Berlin					
	Japon		Chine / HK		Inde		Japon		Chine /HK		Inde		Japon		Chine /HK		Inde	
1950																		
1951							*Rashomon*	CO : Lion d'or										
1952	*Roman de Genji*	CO : Prix de la photo et de la composition plastique			*Le chant immortel*	CO	*La vie d'o'haru femme galante*	CO										
	Vagues	CO																
	Dans la tempête	CO																
1953	*Ceux d'aujourd'hui*	CO			*Le vagabond*	CO	*Les contes de la lune vague après la pluie*	CO : Lion d'argent			*Deux hectares de terre*	HC	*Les 4 cheminées*	Special Prize of the Senate				
	La légende du grand bouddha	CO																
	Les enfants d'Hiroshima	CO																
1954	*La lettre d'amour*	CO			*Deux hectares de terre*	CO : Prix International	*L'intendant sansho*	CO : Lion d'argent					*Vivre*	Special Prize of the Senate				
	Destins de femmes	CO			*Les plumes du paon*	CO	*Les sept samouraïs*	CO : Lion d'argent										
	La porte de l'enfer	CO : Grand prix			*Pamposh: fleur de lotus*	CO												
1955	*Calendrier de femmes*	CO			*Le petit Cireur*	CO : Mention	*L'impératrice yang kwei-fei*	CO										
	Les amants crucifiés	CO			*Biraj Bahu*	CO	*vingt-quatre prunelles*	HC										
	Princesse Sen	CO					*Adolescence*	HC										
							Les canards sauvages	HC										
1956	*Le cheval fantôme*	CO			*La complainte du sentier*	CO : Prix du document humain	*La harpe de Birmanie*	CO : Mention du Jury et prix San Giorgio					*Byaku fujin no yoren*	Mention honorable				
	Le christ en Bronze	CO			*Héritage moral*	CO	*La rue de la honte*	CO : Lion d'or										
	Si les oiseaux savaient	CO					*La rue de la joie*	CO										
1957	*Gens de rizière*	CO			*Gotoma the Buddha*	CO : Mention exceptionnelle	*Le château de l'araignée*	CO			*L'invaincu*	CO : Lion d'or	*Abarembo kaido*		*Wang hun gu*		*Le Colporteur de Kaboul*	Ours d'argent pour la musique
													Arashi					

	Cannes						Venise						Berlin					
	Japon		Chine / HK		Inde		Japon		Chine /HK		Inde		Japon		Chine /HK		Inde	
1958	*Le pays de la neige*	CO			*La pierre philosophale*	CO	*L'homme au pousse-pousse*	CO : Lion d'or					*Histoire d'un amour pur*	Ours d'argent du meilleur directeur			*Deux yeux, douze mains*	Ours d'argent et prix OCIC
					Le voyage des trois mers	CO	*La ballade de Narayama*	CO					*Byakuya no yojo*					
1959	*Le héron Blanc*	CO : Mention	*La pécheresse*	CO	*Lajwanti*	CO							*Hadaka no taiyo*					
			Le singe (Le pèlerinage d'un Bonze)	CO									*La forteresse cachée*	Ours d'argent de la Mise en scène et prix Fipresci				
1960	*L'étrange obsession*	CR : Prix spécial	*L'ombre enchanteresse*	CO	*Sujata*	CO	*La condition de l'homme*	CO : Coupe Pasinetti et prix San-Giorgio					*Jokyo*					
													Nianchan					
1961	*Tendre et folle adolescence*	CO : Mention spéciale de la Commission Supérieure Technique	*L'art de Lee Hsiang-Fen*	CO			*Le garde du corps (Yojimbo)*	CO : Coupe Volpi du meilleur acteur (T.Mifune)					*Les Salauds dorment en paix*		*14000 Witnesses*			
1962	*Cupola*	CO	*La concubine magnifique*	CO : Grand Prix de la Commission Supérieure Technique du cinéma	*La déesse*	CO							*Dernier caprice*					
	Mauvais garçons	SIC											*Mitasareta seikatsu*					
1963	*Hara-kiri*	CO : Prix spécial du Jury	*La reine diabolique*	CO			*Entre le ciel et l'enfer*	CO : Lion d'or					*histoire cruelle du Bushido*	Ours d'Or				
	Le Traquenard	SIC																
1964	*La femme du sable*	CO : Prix spécial du jury			*Laissez-moi vivre*	CO							*Elle et lui*	Ours d'argent Sachiko Hidari / Prix OCIC / Prix du best film pour les Jeunes			*La grande ville*	Ours d'argent de la mise en scène
	Seul sur l'océan pacifique	CO											*La femme insecte*	Ours d'argent / Prix Sachhiko Hidari				

	Cannes						Venise						Berlin					
	Japon		Chine / HK		Inde		Japon		Chine / HK		Inde		Japon		Chine / HK		Inde	
1965	*Kwaidan*	CO : Prix spécial du jury	*Au bord de la route*	CO			*Barberousse*	CO : Coupe Volpi pour l'acteur Toshiro Mifune et Prix de l'office catholique			*Le lâche*	CO	*L'amour derrière les murs*				*Charulata*	Ours d'argent best directeur / Prix OCIC
			Le coq chante la nuit	CO : Prix de la Commission Supérieure Technique														
1966																	*Le héros*	Mention spéciale et Prix UNICRIT
1967	*La cloche*	SP					*Rebellion*	CO : Prix Fipresci					*Sekishun*					
1968	*Yobu no naka no kuroneko*	CO			*Akbar*	CO							*Premier amour, version infernale*					
1969	*Pavane pour un homme épuisé*	CO											*Aido*				Goopy Gyne Bagha Byne	
	La pendaison	QR																
	Le journal du voleur de Shinjuku	QR																
1970					*Mr. Shome*	QR							*Chi no mure*				*Des jours et des nuits dans la forêt*	
1971	*Anges Violés*	SP											*Pourquoi…*					
	Chimimoryo - Une âme aux diables	CO																
	Il est mort après la guerre	QR																
	La cérémonie	QR																
	Seikozu (Sex Jack)	QR																
1972	*Aveux, Théories, Actrices*	QR											*Yakusoku*				*Reshma Aur Shera*	
	Empereur Tomato-Ketchup	SP																
	Shura	QR																
	Silence	CO																
	Summer soldiers	QR																

	Cannes						Venise						Berlin					
	Japon		Chine / HK		Inde		Japon		Chine / HK		Inde		Japon		Chine / HK		Inde	
1973	*Coup d'Etat*	QR											*Kanashimi no Beradona*				*Tonnerre lointain*	Ours d'Or
	L'eau était si claire	SIC																
1974	*Himiko*	CO			*Fantassin*	QR							*Asayake no uta*				*Ankur*	
					Garm Hava	CO												
1975	*Cache-cache pastoral*	CO	*Touch of Zen*	CO : Grand Prix de la Commission Supérieure Technique									*Sandakan hachibanshokan bohkyo*	Ours d'argent Kinuyo Tanaka / prix OCIC				
	16+/-1 (Chokuku-ki)	SP																
1976	*L'empire des sens*	QR			*La fin de la nuit*	CO							*Honjin satsujin jiken*					
	Labyrinth Tale	SP																
1977	*Le meurtrier de la jeunesse*	SIC																
1978	*L'empire de la passion*	CO			*Les Marginaux*	QR							*Toi ippon no michi*				*Les joueurs d'échecs*	
1979	*Le musée du Louvre*	HC	*Printemps en février*	CR														
	Jun	SIC																
1980	*Kagemusha*	CO : Palme d'or	*Nezha dompte le roi dragon*	HC	*Un jour comme un autre*	CO												
	Le plan de ses dix-neuf ans	SIC																
	55 Films	**9 Prix**	**11**	**3**	**23**	**4**	**20**	**12**	**0**	**0**	**3**	**1**	**29**	**9**	**2**	**0**	**11**	**6**
	89 Films / 16 récompenses						**23 Films / 13 récompenses**						**42 Films / 15 récompenses**					
	151 Films / 44 récompenses																	

CO	Compétition Officielle
HC	Hors Compétition
SP	Section Parallèle
CR	Certain Regard
QR	Quinzaine des Réalisateurs
SIC	Semaine Internationale de la Critique

Films asiatiques présentés à la cinémathèque française (1950 - 1980)

Ce tableau a été établi à partir des fonds du Département de la programmation de la Cinémathèque Française. Nous avons privilégié les titres tels qu'ils apparaissaient dans la programmation, en précisant seulement le titre original et la date de production quand ces derniers ne sont pas dans notre corpus. **A partir de 1970, seuls les hommages aux cinéastes sont répertoriés.**
Légende : le bleu indique un film chinois, le vert un film indien et le noir un film japonais.

Date		Film	Réalisateur	Hommage / Rétrospective	Nbr de séances
1954	15 janvier	*Les contes de la lune vague après la pluie*	Kenji Mizoguchi		1
1956	Du 17 au 24 janvier	*La légende du grand judo, L'homme qui marchait sur la queue du tigre, Je ne regrette pas ma jeunesse, L'ange ivre, Rashomon, Vivre, L'idiot, Les sept samouraïs*	Akira Kurosawa	Hommage	14
	31	*Le mariage d'une fée* (1956)			
	13 octobre	*La fille aux cheveux blancs*	Wang Pin / Shui Houa		
	15	*Là où se dressent les cheminées*	Heinosuke Gosho		
	1 décembre	*La vie de lady O'Haru, femme galante*	Kenji Mizoguchi		
	9	*Filles de chine*	Lin Tse Feng		
1957	9 avril	*Vivre*	Akira Kurosawa		12
	13	*L'idiot*	Akira Kurosawa		
	30 juin	*La fille aux cheveux blancs*	Wang Pin / Shui Houa		
	3 juillet	*Quartier sans soleil*	Satsuo Yamamoto		
	5	*Gotoma le bouddha*	Rajbans Khanna		
	6	*Filles de chine*	Lin Tse Feng		
	20 septembre	*Rashomon*	Akira Kurosawa		
	29	*L'idiot*	Akira Kurosawa		
	3 octobre	*Les sept samouraïs*	Akira Kurosawa		
	4	*Les portes de l'enfer*	Teinosuke Kinugasa		
	31	*Le château de l'araignée*	Akira Kurosawa		
	6 novembre	*Le sacrifice du nouvel an*	Sang Hu		
1958	5 janvier	*Chien enragé*	Akira Kurosawa		15
	11	*L'ange ivre*	Akira Kurosawa		
	15	*Entre le ciel et l'enfer*	Akira Kurosawa		
	27	*Une femme sacrifiée*	Kenji Mizoguchi	Hommage	
	28	*La fille aux cheveux blancs*	Wang Pin / Shui Houa		
		L'impératrice yang kwei fei	Kenji Mizoguchi	Hommage	
	14 juin	*Les sept samouraïs*	Akira Kurosawa		
	4 juillet	*Elégie de Naniwa [Elégie d'Osaka](Naniwa Erejii,* 1936)	Kenji Mizoguchi		
	12	*Une femme sacrifiée*	Kenji Mizoguchi		
	13 septembre	*L'idiot*	Akira Kurosawa		
	29	*Les pécheurs de crabes*	Sô Yamamura		
	30	*Okasan*	Mikio Naruse		
	4 octobre	*L'impératrice yang kwei fei*	Kenji Mizoguchi		
	14	*Deux hectares de terre (Calcutta ville cruelle)*	Bimal Roy		
	26 novembre	*L'invaincu (Aparajito)*	Satyajit Ray		

1959	30 janvier	*Vivre*	Akira Kurosawa		10
	8 février	*Les bas-fonds*	Akira Kurosawa		
	23	*Vivre*	Akira Kurosawa		
	1 avril	*La fille aux cheveux blancs*	Wang Pin / Shui Houa		
		Le chateau de l'araignée	Akira Kurosawa		
	9	*Les bas fonds*	Akira Kurosawa		
	10 juillet	*Les sept samouraïs*	Akira Kurosawa		
	16 septembre	*Les sept samouraïs*	Akira Kurosawa		
	24 octobre	*Chien enragé*	Akira Kurosawa		
	25	*Aparajito*	Satyajit Ray		
1960	20 février	*La pierre philosophale*	Satyajit Ray		10
	13 mai	*Le chateau de l'araignée*	Akira Kurosawa		
	13 septembre	*Chien enragé*	Akira Kurosawa		
	15	*Vivre*	Akira Kurosawa		
	21	*La forteresse cachée*	Akira Kurosawa		
	2 octobre	*La forteresse cachée*	Akira Kurosawa		
	28	*La fille aux cheveux blancs*	Wang Pin / Shui Houa		
	1 novembre	*Okasan*	Mikio Naruse		
	11	*Les blousons noirs (Les mauvais garçons)*	Susumu Hani		
	24	*La vie de lady O'haru, femme galante*	Kenji Mizoguchi		
1961	11 février	*Les sept samouraïs*	Akira Kurosawa		33
	26	*L'ange ivre*	Akira Kurosawa		
	22 avril	*Okasan*	Mikio Naruse		
	9 mai	*L'ange ivre*	Akira Kurosawa		
	23	*La saga du grand bouddha* (Daibutsu Kaigen, 1952)	Teinosuke Kinugasa	Hommage	
		Uta andon (*Les lanternes,* 1960)			
	24	*La fête de Gion*	Kenji Mizoguchi		
		Le seigneur d'un soir (Aru yo no Tonosama, 1946)	Teinosuke Kinugasa	Hommage	
	25	*Les portes de l'enfer*			
	26	*Histoire d'un gravier au bord de la rivière* (Kawa no aru Shitamachi no Hanashi, 1955)			
		Uta andon			
	27	*Le héron blanc*			
	31	*L'ombre de Yoshiwara*			
	2 juin	*Les sœurs de Gion*	Kenji Mizoguchi		
	22	*Une femme sacrifiée*	Kenji Mizoguchi		
	4 juillet	*Uta anton*	Teinosuke Kinugasa	Hommage	
	5	*Pather panchali / Apajarito / Le monde d'Apu*	Satyajit Ray	Hommage	
	6 juillet	*Chiens enragés*	Akira Kurosawa		
	12	*Une femme sacrifiée*	Kenji Mizoguchi		
		Le centenaire de Rabindranath Tagor			
	29	*Les contes de la lune vague*	Kenji Mizoguchi		
	31	*Le château de l'araignée*	Akira Kurosawa		

	30 aout	*L'homme H*	Inoshiro Honda		
	8 septembre	*La pierre philosophale*	Satyajit Ray		
	6 octobre	*Okasan*	Mikio Naruse		
	28	*Les sept samouraïs*	Akira Kurosawa		
	2 novembre	*Passions juvéniles*	Ko Nakahira		
		Calcutta, ville cruelle	Bimal Roy		
	17	*Les amants crucifiés*	Kenji Mizoguchi		
	16 décembre	*Le château de l'araignée*	Akira Kurosawa		
		Le monde d'Apu	Satyajit Ray		
1962	26 janvier	*la forteresse cachée*	Akira Kurosawa		11
	3 février	*Histoire d'un gravier au bord de la rivière*	Teinosuke Kinugasa		
	3 mars	*Une femme dont on parle*	Kenji Mizoguchi		
	9	*Uta Andon*	Teinosuke Kinugasa		
	29 avril	*L'ange ivre*	Akira Kurosawa		
	3 mai	*La fête de Gion*	Kenji Mizoguchi		
	1	*Les sœurs de Gion*	Kenji Mizoguchi		
	24	*Une femme dont on parle*	Kenji Mizoguchi		
	4 septembre	*Le château de l'araignée*	Akira Kurosawa		
	21	*La forteresse cachée*	Akira Kurosawa		
	27 octobre	*La saga du grand bouddha (La légende du grand bouddha)*	Teinosuke Kinugasa		
1963	14 janvier	*Filles de chine*	Lin Tse Feng		182
	31	*La rue de la honte*	Kenji Mizoguchi		
	4 février	*La guerre et la paix (*Senso to Heiwa, 1947)	Satsuo Yamamoto	Hommage	
	5	*Quartier sans soleil*			
		*La vie de la caserne (*Shinku Chitai, 1952)			
	12	*Tsuruhachi et tsurujiro* (*Tsusuhachi Tsurujiro*, 1938)	Mikio Naruse		
	14 mars	*La légende du grand judo*	Akira Kurosawa	Hommage	
	15	*L'ange ivre*			
		Chien enragé			
	16	*Le duel silencieux*			
		Rashomon			
	17	*Sur la piste du tigre (L'homme qui a marché sur la queue du tigre)*			
		Vivre			
	18	*Les 7 samouraïs*			
	19	*Les bas fonds / Le château de l'araignée*			
	5 avril	*Le nuage qui flotte*	Mikio Naruse		
	9 mai	*24 prunelles*	Keisuke Kinoshita		
	10	*Le printemps d'une petite île* (Kojima no Haru, 1940)	Shiro Toyoda		
	11	*La chute des Abe* (Abe Ichizoku, 1938)	Hisatora Kumagai		
	19	*Les enfants du soleil* (Taiyo no Ko, 1938)	Yutaka Abe		
	20	*Le port en fleur* (Hana Saku Minato 1943)	Keisuke Kinoshita		
	26	*Chœur de Tokyo*	Yasujiro Ozu	Hommage	
	27	*Et pourtant nous sommes nés* (*Gosses de Tokyo) / Un caprice /*			

		L'histoire d'un forain			
	28	*Le fils unique* (1936)			
		Les frères de Toda (Todake no Kyodai, 1941)			
		Les contes de Tokyo (Voyage à Tokyo)			
	29	*La fin du printemps* (*Printemps tardif*)			
		Les fleurs d'équinoxe			
		Automne ensoleillé			
	17 juin	Taikoki 1908 – *Les âmes de la rue* (Rojo no Reikon, 1921)	Minoru Murata	Rétrospective « Initiation au cinéma japonais »	
	18	*Les contes de la lune vague*	Kenji Mizoguchi		
		Le château de l'araignée	Akira Kurosawa		
		Les contes de Tokyo (Voyage à Tokyo)	Yasujiro Ozu		
		Nippon (1931)			
	20	*La légende du grand bouddha / Mon aimée et mon époux* (Madamu to Nyobo, 1931)	Teinosuke Kinugasa / Heinosuke Gosho		
		Rashomon / *Rêve de prostituée* (Yogoto no Yume, 1933)	Akira Kuroaswa / Mikio Naruse		
		Les bandits (*Le bandit samouraï*, 1937) / *La danseuse d'Izu* (Izu no Odoriko, 1933)	Eisuke Takizawa / Heinosuke Gosho		
	21	*La vie d'o'haru femme galante* / *Une femme de Tokyo* (Tokyo no Onna, 1933)	Kenji Mizoguchi / Yasujiro Ozu		
		Notre voisine (Tonari no Yae-chan, 1934)	Yasujiro Shimazu		
		les 7 samouraïs (version intégrale) / *Okoto et Sasuke* (Okoto to Sasuke, 1935)	Akira Kurosawa / Yasujiro Shimazu		
	22	*Le brasier* (Enjo, 1958) / *Le pot de un million de yen (*Tange Sazen yowa - Hyakuman Ryo no Tsubo, 1935)	Kon Ichikawa / Sadao Yamanaka		
		Les bateaux de l'enfer / *Le fardeau de la vie* (Jinsei no Onimotsu, 1935)	Sô Yamamura / Heinsokue Gosho		
		Les enfants d'Hiroshima/ *Fraternité* (1936)	Kanedo Shindo / Sotoji Kimura		
	23	*Ma femme sois comme une rose* (Tsuma yo Bara no Yoni, 1935) / *Akanishi kakita* (1936)	Mikio Naruse / Mansoku Itami		
		Les sœurs du quartier (Les sœurs de Gion) / *L'élégie d'Osaka*	Kenji Mizoguchi / Kenji Mizoguchi		
		Un merveilleux dimanche / *Le conseil de famille* (1936)	Akira Kurosawa / Sadao Yamanaka		
	24	*La chute Abe*/ *La lumière d'Asakusa* (Asakusa no Tomoshibi, 1937)	Hisataro Kumagai / Yasujiro Shimazu		
		Cinq femmes autour d'Utamaro / *Les enfants dans* le *vent* (Kaze no naka no Kodomotachi, 1937)	Kenji Mizoguchi / Hiroshi Shimizu		
		La forteresse cachée / *une jeune femme* (Wakai Hito, 1937)	Akira Kuroasawa / Shiro Toyoda		
	25	*Pauvres humains et ballons de papier* (Ninjo Kamifusen, 1937) / *La symphonie pastorale* (Denen Kokyogaku, 1938) / *Tsuruhashi et Tsurujiro*	Sadao Yamanaka / Satsuo Yamamoto / Mikio Naruse		
	30	*Le courant chaud* (Danryu, 1939) / *Issa Kobayashi* (1941) / T*erre et soldats* (Tsuchi to Heitai, 1939)	Kozaburo Yoshimura / Fumio Kamei / Tomotaka Tasaka		
	1 juillet	*Le printemps dans une petite ville*	Shiro Toyoda		
		L'histoire de Jiro (Jiro monogatori, 1955)	Hiroshi Shimizu		
		L*es 47 rônins* / *Le cheval* (Uma, 1941)	Kenji Mizoguchi / Kajiro Yamamoto		

	2	*Le pousse-pousse* / *Le combat des iles Hawaï* (Hawai Marei Oki Kaisen, 1942)	Hiroshi Inagaki / Kajiro Yamamoto		
		La légende du grand judo / *Les frères de Toda*	Akira Kurosawa / Yasujiro Ozu		
		Le port en fleur	Keisuke Kinoshita		
	6	*Le héron blanc* / *Rien a regretté de la ma jeunesse* (Waga Seishun ni Kuinashi, 1946) *Le héros sacrilège* / *Le réveil des Osone* (Osone-ke no Asa, 1946) *Miyamoto Musashi (1944)* / *Le seigneur d'un soir*	Teinosuke Kinugasa / Akira Kurosawa Kenji Mizoguchi / Keisuke Kinoshita Kenji Mizoguchi / Teinosuke Kinugasa		
	7	*Meurtre a Yoshiwara* (Hana no Yoshiwara Hyakunin-giri, 1960) / *Les trois salauds sur la montagne* (Ginrei no Hate, 1947)	Tomu Uchida / Senkichi Taniguchi		
		Le fils unique / Le bal de la famille Anjo (Anjo-ke no Butokai, 1947)	Yasujiro Ozu / Kozaburo Yoshimura		
		La princesse sen	Keigo Kimura		
		*L'impératrice Yang Kwei Fei / L'actrice (*Joyu*,* 1947*)*	Kenji Mizoguchi / Teinosuke Kinugasa		
	8	*Comme une fleur des champs* / *Osho le roi des échecs* *Vivre* / *Femmes de la nuit* *Sur la queue du tigre* / *Les enfants se tiennent par la main*	Keisuke Kinoshita / ? Akira Kurosawa / Kenji Mizoguchi Akira Kurosawa / ?		
	9	*La ou se dressent les cheminées* / *Le tambour brisé* *L'intendant Sansho* / *Le destin de madame Yuki* *Les fleurs tombées* / *scandale*	Heinosuke Gosho / ? Kenji Mizoguchi Tamizo Ushida / Akira Kurosawa		
	10	*Les amants crucifiés* / *L'éclair* (Inazuma, 1952) *L'idiot* / *La tragédie du japon* (Nihon no Higeki, 1953) *L'idiot* (2° partie) /*Marée noire (*Kuroi Ushio*,* 1954*)*	Kenji Mizoguchi / Mikio Naruse Akira Kurosawa / Keisuke Kinoshita Akira Kurosawa / So Yamamura		
	11	*La fete à Gion* / Fleuve de la nuit (Yoru no Kawa, 1956) *Les bas fonds* / *Ombres en plein jour* *Quartier sans soleil* / *Le général nu* (Hadaka no Taisho, 1948)	Kenji Mizoguchi / Kozaburo Yoshimura Akira Kurosawa / Tadashi Imai Satsuo Yamamoto / Hiromishi Horikawa		
	12	*Kiku et Isamu* (1959) / *Automne ensoleillé*	Tadashi Imai / Yasujiro Ozu		
		Les salauds dorment en paix / *l'ile nue*	Akira Kurosawa / Kaneto Shindo		
		La vie de caserne / *cochons et cuirassé*	Satsuo Yamamoto / Shohei Imamura		
	13	*La condition humaine* (1ere, 2eme et 3eme partie)	Masaki Kobayashi		
	14	*Kome* (le riz) / *La légende du serpent blanc* (*Byaku fujin no yoren* , 1956) / *Les feux de la plaine*	Tadashi Imai / Shiro Toyoda / Kon Ichikawa		
	16	*Le soleil nu* (Hadaka no taiyo, 1958) / *La légende de Narayama* / *Le guet-apens* (Harikomi, 1958)	Miyoji Ieki / Keisuke Kinoshita / Yoshitaro Nomura		
	17	*L'étrange obsession* / *Chœur de Tokyo* / *Dans ce bas monde* (1932)	Kon Ichikawa / Yasujiro Ozu		
	18	*Après notre séparation* (Kimi to Wakarete, 1933) / *Un caprice* / *L'acteur ambulant* (Ukigusa monogatari, 1934)	Mikio Naruse / Yasujiro Ozu		
	19	*Ma femme sois comme une rose*	Mikio Naruse		
		La classe de composition (Tsukushiki Taka, 1938)	Kajiro Yamamoto		
		La guerre et la paix	Satsuo Yamamoto		
	20	*Les sœurs du quartier Gion (Les sœurs de Gion) / La fin du printemps*	Kenji Mizoguchi / Yasujiro Ozu		
		un duel silencieux	Akira Kurosawa		
		La femme dont on parle / *Les montagnes vertes* (Aoi Sanmyaku, 1949)	Kenji Mizoguchi / Tadashi Imai		

	21	Q*uartier de violence* (Boryoku no Machi, 1950) / *Salut mademoiselle* (Ojo San Kanpai, 1949) / *Evasion à l'aube* (Akatsuki no Dasso, 1950) / *Chronique des étudiants* (1950)	Satsuo Yamamoto / Keisuke Kinoshita Senkichi Taniguchi / Hideo Sekigawa		
	22	*Utamaro et cinq femmes* / *Retour au foyer* / *Quand nous nous reverrons* (Mata au hi made, 1950) / *La légende du grand judo* / *Nous sommes vivants*	Kenji Mizoguchi / ? / Tadasdhi Imai / Akira Kurosawa / Tadashi Imai		
	23	*Un merveilleux dimanche* / *Robes et vanités* / *Femmes de la nuit* / *L'ange ivre* / *Le repas*	Akira Kurosawa / Kozaburo Yoshimura / Kenji Mizoguchi / Akira Kurosawa / Mikio Naruse		
	24	*Okasan* / *Un contemporain* / *Aujourd'hui pas de consultation* (Honjitsu Kyushin, 1952)	Mikio Naruse / Minoru Shibuya		
	26	*Les chrysanthèmes tardifs* (Bangiku , 1954) / *Le lys d'Okynawa* (Himeyuri no To, 1953) / *Relation matrimoniale* (Meoto Zenzai, 1955)	Mikio Naruse / Tadashi mai / Shiro Toyoda		
	27	*Vivre dans la peur* / *La belle et le dragon* (Bijo to kairyu, 1955) / *La harpe de Birmanie*	Akira Kurosawa / Kozaburo Yoshimura / Kon Ichikawa		
	28	*Le rossignol* (Uguisu, 1938) / *Les fleurs d'équinoxe* / *Les enfants du charbonnage* (Nianchan, 1959) / *Le cahier noir*	Shiro Toyoda / Yasujiro Ozu / Shohei Shohei Imamura /		
	3 septembre	*Chien enragé* / *La rue de la honte*	Akira Kurosawa / Kenji Mizoguchi		
	4	*La vie d'O'haru femme galante*	Kenji Mizoguchi		
	7	*L'impératrice yang kwei fei*			
	10	*Les sœurs de Gion*			
	13	*L'intendant Sansho*			
	15	*L'idiot*			
	18	*Le héros sacrilège*			
	31 octobre	*L'impératrice yang kwei fei*			
	1 novembre	*Ombres en plein jour*	Tadashi Imai		
	13 décembre	*La légende du grand judo*	Akira Kurosawa		
	22	*Château de l'araignée*	Akira Kurosawa		
1964	5 janvier	*Chien enragé*	Akira Kurosawa		44
	11	*L'ange ivre*	Akira Kurosawa		
	15	*Entre ciel et l'enfer*	Akira Kurosawa		
	24	*La vie O'haru femme galante*	Kenji Mizoguchi		
	2 février	*Sœur de Gion*	Kenji Mizoguchi		
	8	*La légende du grand bouddha*	Teinosuke Kinugasa		
	18	*L'idio*t	Akira Kurosawa		
	20	*Filles de chine*	Lin Tse Feng		
	1 mars	*Le héros sacrilège*	Kenji Mizoguchi		
	3	*Ombres en plein jour*	Tadashi Imai		
	17	*La vie d'O'haru femme galante*	Kenji Mizoguchi		
	19	*Filles et gangsters*	Shohei Imamura		
	31	*Rashomon*	Akira Kurosawa		
	1 avril	*Fête de Gion*	Kenji Mizoguchi		
	24	*L'ange ivre*	Akira Kurosawa		
	16 mai	*Château de l'araignée*	Akira Kurosawa		
	19	*Femme de sable*	Hiroshi Teshigahara		

	16 juillet	*Nous les salariés*			
	23	*Les amants crucifiés*	Kenji Mizoguchi		
	8 aout	*Le trône de sang (Le château de l'araignée)*	Akira Kurosawa		
	14	*Rashomon*	Akira Kurosawa		
	18	*La légende du grand bouddha*	Teinosuke Kinugasa		
	20	*Contes de la lune vague*	Kenji Mizoguchi		
	26	*Le dernier des hommes*			
	18 septembre	*Une femme dont on parle*	Kenji Mizoguchi		
	13 octobre	*Okasan*	Mikio Naruse		
	21 octobre	*Samouraï* (Musashi Omatsuri, 1954)	Hiroshi Inagaki		
	22	*Ombres en plein jour*	Tadashi Imai		
	23	*Histoire du théâtre ambulant*	Yasujiro Ozu		
	24	*Harpe de Birmanie*	Kon Ichikawa		
	27	*Chœur de Tokyo*	Yasujiro Ozu		
	28	*L'élégie de Naniwa / La danse des femmes*	Kenji Mizoguchi / Hideo Oba		
	29	*Le destin de madame Yuki*	Kenji Mizoguchi		
	30	*les 47 rônins*	Kenji Mizoguchi		
	31	*Portes de l'enfer*	Teinosuke Kinugasa		
	1 novembre	*Femmes de la nuit*	Kenji Mizoguchi		
	7	*Feux dans la plaine*	Kon Ichikawa		
	8	*Passions juvéniles*	Ko Nakahira		
	10	*Le brasier*	Kon Ichikawa		
	11	*Chœur trouble*	Mikio Naruse		
	3 décembre	*Rien à regretter de ma jeunesse*	Akira Kurosawa		
	5	*Les 47 rônins*	Kenji Mizoguchi		
	12	*Rashomon*	Akira Kurosawa		
1965	14 janvier	*Les sœurs de Gion*	Kenji Mizoguchi		60
	16	*L'ange ivre*	Akira Kurosawa		
	6 février	*La vie d'O'haru femme galante*	Kenji Mizoguchi		
	7	*Le château de l'araignée*	Akira Kurosawa		
	17	*La danse des femmes*	Hideo Oba		
	23	*Fete à Gion*	Kenji Mizoguchi		
	28	*Bonjour bébé* (Konnichiwa aka-chan, 1964)	Shue Matsubayashi		
	16 mars	*Les contes de la lune vague*	Kenji Mizoguchi		
	20	*Héros sacrilege*	Kenji Mizoguchi		
	30	*La légende du grand judo*	Akira Kurosawa		
	31	*L'homme qui a marché sur la queue du Tigre*	Akira Kurosawa		
	3 avril	*Rashomon*	Akira Kurosawa		
	9	*Histoire d'un acteur ambulant*	Yasujiro Ozu		
	18	*L'impératrice yang kwei fei*	Kenji Mizoguchi		
	25	*Le château de l'araignée*	Akira Kurosawa		
	12 mai	*La ville et les rêves* (Shehar Aur Sapna, 1963)	Khwaja Ahmad Abbas		
	18	*Chien enragé*	Akira Kurosawa		
	24	*Le château de l'araignée*	Akira Kurosawa		

	6 juin	*Kwaidan*	Masaki Kobayashi		
	9	*Les plongeurs* (1964)	Kiang		
	12	*Sœurs de Gion*			
	16	*Princesse Kaguya*			
	22	*L'actrice / La porte de l'enfer / Le seigneur d'un soir*	Teinosuke Kinugasa	Hommage	
	7 juillet	*La lanterne*	Teinosuke Kinugasa		
	20	*Rashomon*	Akira Kurosawa		
	8 aout	*Les 7 samouraïs*	Akira Kurosawa		
	11	*Fête de Gion*	Kenji Mizoguchi		
	16	*Amants crucifiés*	Kenji Mizoguchi		
	19	*Légende grand judo*	Akira Kurosawa		
	20	*Les contes de la lune vague*	Kenji Mizoguchi		
	25	*Le château de l'araignée*	Akira Kurosawa		
	27	*Intendant Sansho*	Kenji Mizoguchi		
	31	*Les bas fonds*	Akira Kurosawa		
	2 septembre	*La fille aux cheveux blancs*	Wang Pin / Shui Houa		
	7	*Complainte du sentier / Héros sacrilège*	Satyajit Ray / Kenji Mizoguchi		
	11	*L'Impératrice yang Kwei Fei / Ombres en plein jour*	Kenji Mizoguchi / Tadashi Imai		
	17	*Le brasier*	Kon Ichikawa		
	26	*Feux dans la plaine / L'ange ivre*	Kon Ichikawa / Akira Kurosawa		
	28	*Histoire d'un gravier au bord de la rivière*	Teinosuke Kinugasa		
	29	*Vivre*	Akira Kurosawa		
	30	*Filles de chine*	Lin Tse Feng		
	13 octobre	*Vie de femme*			
	14	*Barberousse*	Akira Kurosawa		
	31	*Rashomon*	Akira Kurosawa		
	7 novembre	*Les contes de la lune vague*	Kenji Mizoguchi		
	14	*Harpe de Birmanie*	Kon Ichikawa		
	12	*Une femme dont on parle*	Kenji Mizoguchi		
	16	*Passions juvéniles*	Ko Nakahira		
	19	*Les 7 samouraïs*	Akira Kurosawa		
	21	*La vie d'O'haru femme galante*	Kenji Mizoguchi		
	26	*La rue de la honte*	Kenji Mizoguchi		
	11 décembre	*Les bas fonds*	Akira Kurosawa		
	14	*La lanterne*	Teinosuke Kinugasa		
	19	*La légende du grand judo*	Akira Kurosawa		
	26	*Les amants crucifiés*	Kenji Mizoguchi		
1966	4 janvier	*L'homme qui a marché sur la queue du Tigre*	Akira Kurosawa		60
	5	*Bwana Toshi*	Susumu Hani		
	21	*Héros sacrilege*	Kenji Mizoguchi		
	25	*Filles de chine*	Lin Tse Feng		
	31	*Mangala fille des indes* (Mangala, 1951)	Chandra		
	9 février	*La vie d'O'haru femme galante*	Kenji Mizoguchi		
	11	*Le démon doré*	koji Shima		

	16	*Pourquoi vivre ainsi* (Ware hitotsubu no mugi naredo, 1964)	Zenzo Matsuyama		
	17	*Ombres en plein jour*	Tadashi Imai		
	18	*L'actrice*	Teinosuke Kinugasa		
	24	*Okasan*	Mikio Naruse		
	3 mars	*Rien à regretter de ma jeunesse*	Akira Kurosawa		
	5	*Passions juvéniles*	Ko Nakahira		
	8	*Sœurs de Gion*	Kenji Mizoguchi		
	2 avril	*Rashomon*	Akira Kurosawa		
	9	*Légende du grand judo*	Akira Kurosawa		
	10	*Porte de l'enfer*	Teinosuke Kinugasa		
	19	*Le chœur de Tokyo*	Yasujiro Ozu		
	23	*Harpe de Birmanie*	Kon Ichikawa		
	12	*Les 47 rônins*	Akira Kurosawa		
	17	*Les contes de la lune vague*	Kenji Mizoguchi		
	19 mai	*Par delà 13 rivières* (Tero Nadir Parey, 1969)	Barin Saha		
	22	*Les contes de la lune vague*	Kenji Mizoguchi		
	24	*Heros sacrilège*	Kenji Mizoguchi		
	31	*L'idiot*	Akira Kurosawa		
	5 juin	*Okasan*	Mikio Naruse		
	8	*Par delà 13 rivières*	Barin Saha		
	12	*Fête à Gion*	Kenji Mizoguchi		
	16	*Nippon 1930 princesse kaguya*			
	6 juillet	*Histoire d'un acteur ambulant*	Yasujiro Ozu		
	8	*Rien à regretter de ma jeunesse*	Akira Kurosawa		
	27 aout	*Les contes de la lune vague*	Kenji Mizoguchi		
	26	*Héros sacrilège*	Kenji Mizoguchi		
	2 septembre	*L'idiot*	Akira Kurosawa		
	13	*Filles de chine*	Lin Tse Feng		
	20	*Okasan*	Mikio Naruse		
	23	*Passions juvéniles*	Ko Nakahira		
	9 octobre	*Ombres en plein jour*	Tadashi Imai		
	20	*The revenge of Yukino (la vengeance d'un acteur)*	Kon Ichikawa	Hommage	
	23	*L'étrange obsession*			
	25	*A billionnaire* (1954)			
	26	*The heart* (1954) / *Le traquenard* (Teinosuke Teshigahara)			
	27	*Feux de la plaine*			
	28	*The men of Tohoku* (1956)			
	30	*la harpe de Birmanie*			
	2 novembre	*Punishement room* (Shokei no heya, 1956)			
	4	*the sin* (1961)			
	6	*Heros sacrilège*	Kenji Mizoguchi		
	17	*Revenge of Yukino* (*La vengeance d'un acteur*)	Kon Ichikawa		
	18	*Les contes de la lune vague*	Kenji Mizoguchi		
	22	*Les salauds se portent bien*	Akira Kurosawa		

	26	*Sœurs de Gion*	Kenji Mizoguchi		
	27	*Rashomon*	Akira Kurosawa		
	30	*Fantômes japonais* (Yotsuya Kaidan, 1965)	Shiro Toyoda		
	3 décembre	*Rien à regretter de ma jeunesse*	Akira Kurosawa		
	4	*L'ange ivre*	Akira Kurosawa		
	7	*The lover* (Koibito, 1951)	Kon Ichikawa		
	9	*Les 47 rônins*	Kenji Mizoguchi		
	20	*Le Seigneur d'un soir*	Teinosuke Kinugasa		
1967	11 janvier	*Elle et lui* (VOSTA)	Susumu Hani		38
	4 février	*Heros sacrilège / Passions juvéniles* (VOSTF)	Kenji Mizoguchi / Ko Nakahira		
	10	*La légende du grand judo* (VO)	Akira Kurosawa		
	11	*Okasan*	Mikio Naruse		
	14	*Histoire d'un acteur ambulant*	Yasujiro Ozu		
	17	*Les 47 Rônins* (VOSTF)	Kenji Mizoguchi		
	28	*La lanterne*	Teinosuke Kinugasa		
	8 mars	*Kuroi Gashu* (1960) (VO)	Hiromichi Horikawa		
	11	*L'homme qui a marché sur la queue du Tigre*	Akira Kurosawa		
	15	*Le bonheur est en nous* (Na mo naku Mazushiku Utsukushiku, 1961) (VOSTF)	Zenzo Matsuyama		
	17	*Histoire d'un gravier au bord de la rivière*	Teinosuke Kinugasa		
	22	*L'ange ivre*	Akira Kurosawa		
	24 *avril*	*Okasan* (VOSTF)	Mikio Naruse		
	29	*Désirs d'amour* (Ai no Kawaki, 1966) (VOSTA)	Koreyoshi Kurahara		
	30	*Les sœurs de Gion* (VOSTF)	Kenji Mizoguchi		
	6 mai	*Fete à Gion* (VOSTF)	Kenji Mizoguchi		
	7	*Princesse sen* (VOSTF)	Keigo Kimura		
	9	*Fantômes japonais* (VOSTA) / *Kalpana* (1948)	Shiro Toyoda / Uday Shankar		
	11	*Une femme dont on parle* (VOSTF)	Kenji Mizoguchi		
	21	*Le bonheur est en nous* (VOSTA)	Zenzo Matsuyama		
	25	*Les contes de la lune vague* (VOSTF)	Kenji Mizoguchi		
	1 juillet	*L'ange ivre*	Akira Kurosawa		
	8	*Ombres en plein jour* (VOSTF) / *L'ile nue*(VOSTF)	Tadashi Imai /		
	9	*La légende grand judo / Kwaidan* (VO)	Akira Kurosawa / Masaki Kobayashi		
	28	*L'idiot*	Akira Kurosawa		
	29	*Amants crucifiés*	Kenji Mizoguchi		
	28 septembre	*Le trône du sang*	Akira Kurosawa		
	30	*filles de chine*	Lin Tse Feng		
	1 octobre	*Démon doré* (VOSTF)	koji Shima		
	3	*Quartier sans soleil* (VOSTF)	Satsuo Yamamoto		
	21	*La forteresse cachée* (VOSTF)	Akira Kurosawa		
	12 novembre	*Légende grand bouddha*	Teinosuke Kinugasa		
	22	*Le silence n'a d'ailes* (Tobenai Chinmoku, 1963)	Kazuo Kuroki		
	14 décembre	*Le chat fantôme* (Borei kaibyo yashiki, 1958)	Nobuo Nakagawa		

	14 janvier	*Rodan*	Inoshiro Honda		
	19	*Chœur de Tokyo*	Yasujiro Ozu		
	26	*La légende du grand judo*	Akira Kurosawa		
	1 février	*Le traquenard* (Otoshiana, 1962) (VOSTF)	Teinosuke Teshigahara		
	10	*Heros sacrilège*	Kenji Mizoguchi		
	4 mai	*Les salauds se portent bien*	Akira Kurosawa		
	12	*Sœurs de Gion*	Kenji Mizoguchi		
	20	*Fantômes japonais*	Shiro Toyoda		
	9 aout	*Les salauds se portent bien* (VOSTA)	Akira Kurosawa		
	10	*La légende du grand judo*	Akira Kurosawa		
	27	*Le château de l'araignée*	Akira Kurosawa		
	31	*Le héros sacrilège*	Kenji Mizoguchi		
	3 septembre	*The last war* (Sekai Daisenso, 1961) (VOSTA)	Shûe Matsubayashi		
	17	*L'embryon* (Taiji ga Mitsuryo suru Toki, 1966) (VOSTA)	Koji Wakamatsu		
	8 octobre	*Chœur de Tokyo*	Yasujiro Ozu		
	12	*Okasan*	Mikio Naruse		
	17	*Kalapana* (1948)	Uday Shankar		
	19	*Pather panchali / Aparajito / Le monde d'apu*	Satyajit Ray		
	24	*La chanson d'une route* / *Music room* / Two sisters *Quartier sans soleil*	Uptal Dutt / Satyajit Ray Satsuo Yamamoto		
	26	*La forteresse cachée* Avaiyar (1953) / *La pierre philosophale*	Akira Kurosawa Kothamangalam Subbu / Satyajit Ray		
1968	27	*Rabindranath Tagore* (1961)	Satyajit Ray		59
	28	*Ramshastri* (1944)	Gajanan Jagirdar		
	29	*Rien à regretter de ma jeunesse*	Akira Kurosawa		
	31	*Alibaba* (1937) / *L'étoile sous les nuages* / *Rebellion* (avant première)	Modhu Bose / Ghatak / Masaki Kobayashi		
	1 novembre	Pratidhwani (1964)	Bhupen Hazarika		
	2	*Chien enragé*	Akira Kurosawa		
	3	*Passions juvéniles*	Ko Nakahira		
	4	*le lotus de cachemire*	Izra Mir	Rétrospective « initiation au cinéma indien »	
	5	*Atithi*	Tapan Sinha		
	8	Baishey Shravana (1960)	Mrinal Sen		
	19	Subha shastry (krishnaswany)	Tapan Sinha		
	20	*Avaiyar* / *Entre ciel et l'enfer*	Kothamangalam Subbu / Akira Kurosawa		
	22	*L'âme des ténèbres* (Iruttinde Athmavu, 1966)	Adoor Bhasi		
	23	*Le Seigneur d'un soir*	Teinosuke Kinugasa		
	27	*Pukar* (1939)	Sohrab Modi		
	28	*Shree 420* (1955)	Raj Kapoor		
	30	*histoire d'un gravier au bord de la rivière*	Teinosuke Kinugasa		
	4 décembre	*Subarnarekha* (1965) / *Début d'automne*	Ritwik Ghatak / Yasujiro Ozu		
	6	*Le vagabond*	kappor		
	8	*Heros sacrilege*	Kenji Mizoguchi		
	11	*Danseuse de la cour* / *Le chat fantôme*	Debaki Bose / Nobuo Nakagawa		
	12	Toofani tarzan			

	17	*Pukar*	Sohrab Modi		
	18	*Lal e yaman* (1933) / *Elle et lui*	J.B.H. Wadia / Susumu Hani		
	20	*Ram Joshi*	Kalmandir		
	30	*Rashomon*	Akira Kurosawa		
1969	1 janvier	La femme des sables	Hiroshi Teshigahara		103
	6	*Unnai pol Oruvan*	Jayakanthan	Rétrospective « Initiation au cinéma indien »	
	7	*Quelqu'un comme vous*	Jayakanthanv		
	8	*Sagar sangamey* (1959) / *Build up* (Kyojin to gangu, 1958)	Debaki Bose / Yasuzo Masumura		
	10	*Anuradha* (1960)/ *La renarde folle* (Koi ya koi nasuna koi, 1962)	Hrishikesh Mukherjee / Tomu Uchida		
	15	*Quelqu'un comme vous*	Jayakanthan		
	16	*Nyngia* / *Le silence n'a pas d'ailes* / *Bande de gangsters* (Haku chu no buraikan, 1961) / *Elle et lui* / *Un caïd*	? / Kazuo Kuroki / Kinji Fukasaku / Susumu Hani / Hideo Sekigawa	Hommage au jeune cinéma japonais	
	18	*Les géants et les jouets* (Kyojin to Gangu, 1958)	Yasuzo Masumura		
	19	*Le fils prodigue* (Onna Goroshi Abura Jigoku, 1958)	Hiromichi Horikawa		
	20	*Le chœur de Hiroshima* (Ai to shi no kiroku, 1966)	Koreyoshi Kurahara		
	21	Rivière, poème de la colère	kazuo Mori		
	22	*13 assassins* (Jûsan-nin no shikaku, 1963)	Eiichi Kudo		
	23	Sun burial (Taiyo no hakaba, 1960)	Nagisa Oshima		
	24	*La poupée brisée* (Echizen Take Ningyo, 1963) / *Athiti*	Kozaburo Yoshimura / Tapan Sinha		
	25	*Jeunesse cruelle*	Nagisa Oshima		
	28	*Ganga* (1959)	Rajen Tarafder	Rétrospective « initiation au cinéma indien »	
	29	*Le testament de krishnakantar* (Krishnakanter Will, 1932)	Jyotish Bannerjee		
	30	*Evasion à l'aube*	Senkichi Taniguchi		
	31	Whispering Joe (1969)	Koichi Saito		
	4 février	*Sangte Aika* (1959)	Anant Mane		
	6	*La princesse et le magicien*			
	11	Le requin (Sukurappu shûdan, 1968)/ *Cri pour la vie* (Mujhe Jeene Do, 1963)	Tomotaka Tasaka /Moni Bhattacharjee		
	12	*Le magicien de l'enfer*			
	14	L'été de Sanrizuka (Nihon Kaiho sensen: Sanrizuka no natsu, 1968) / *Mangala, fille des indes*	Shinsuke Ogawa / Khan Mehboob		
	18	*Monsieur 420*			
	19	*Pratidhwani* (1964)	Bhupen Hazarika		
	20	*Le magicien maudit*			
	21	*Carnet noir* / *Gens simples*	? / Pendharkar		
	23	*Evasion à l'aube* / *Chien enragé*	Senkichi Taniguchi / Akira Kurosawa		
	26	*Kalpana* / *Barberousse*	Uday Shankar / Akira Kurosawa		
	27	Whispering Joe	Koichi Saito		
	1 mars	*Heros sacrilège*	Kenji Mizoguchi		
	7	*Bande de gangsters*	Kinji Fukasaku		
	8	*La lanterne*	Teinosuke Kinugasa		
	25	*La forteresse cachée*	Akira Kurosawa		
	31	*Légende grand bouddha*	Teinosuke Kinugasa		
	1 avril	*Pather Panchali*	Satyajit Ray		

	2	*L'impératrice yang kwei fei*	Kenji Mizoguchi		
	5	*La légende du grand judo*	Akira Kurosawa		
	8	*Passions juvéniles*	Ko Nakahira		
	17	*L'ange ivre*	Akira Kurosawa		
	20	*Les contes de la lune vague*	Kenji Mizoguchi		
	22	*Naufragé du pacifique* (Taiheiyo Hitoribotchi, 1963) / *Les 7 samouraïs* (Version intégrale)	Kon Ichikawa / Akira Kurosawa		
	24	*Le bonheur est en nous*	Zenzo Matsuyama		
	29	*Le brasier*	Kon Ichikawa		
	17 mai	*Feux dans la plaine*	Kon Ichikawa		
	18	*Contes de Tokyo*	Yasujiro Ozu		
	20	*Okasan*	Mikio Naruse		
	23	*La femme des sables*	Hiroshi Teshigahara		
	26	*Un merveilleux dimanche*	Akira Kurosawa		
	29	*Nuages à la dérive* (Ukigumo, 1955)	Mikio Naruse		
	7 juin	*The arch* (Dong fu ren, 1969)	shu schuen Tong		
	10	*Punishment room*	Kon Ichikawa		
	13	*Histoire acteur ambulant*	Yasujiro Ozu		
	21	*Fleur d'équinoxe*	Yasujiro Ozu		
	25	*La pendaison*	Nagisa Oshima		
	26	*La revanche d'un acteur*	Kon Ichikawa		
	1 juillet	*Journal du Voleur de Shinjuku*	Nagisa Oshima		
	5	*Heros sacrilège*	Kenji Mizoguchi		
	8	*L'idiot*	Akira Kurosawa		
	11	*Entre ciel et l'enfer*	Akira Kurosawa		
	30	*Rashomon*	Akira Kurosawa		
	14 aout	*Le château de l'araignée*	Akira Kurosawa		
	22	*La vie o'haru femme galante*	Kenji Mizoguchi		
	28	*Les 7 samouraïs*	Akira Kurosawa		
	1 septembre	*Heros sacrilège*	Kenji Mizoguchi		
	5	Un merveilleux dimanche	Akira Kurosawa		
	11	*Chœur* de *Tokyo* (Tokyo no kôrasu, 1931)	Yasujiro Ozu		
	12	*La forteresse cachée*	Akira Kurosawa		
	2 octobre	*Journal du Voleur de Shinjuku*	Nagisa Oshima		
	3	*Tragédie du Japon*	Keisuke Kinoshita		
	4	*L'impératrice yang Kwei Fei*	Kenji Mizoguchi		
	6	*Nous sommes vivants* / *Orient rouge*	Tadashi Imai /		
	8	*Nyngya*			
	9	*Une bête à nourrir* (Shiiku, 1961) / Kuroi junin no unna (1961)	Nagisa Oshima / Kon Ichikawa		
	10	*Snow trail* (Ginrei no hate, 1947)	Senkichi Taniguchi		
	11	*Sanjuro*	Akira Kurosawa		
	13	*La jeunesse* (Seishun, 1968) / *Evasion à l'aube*	Kon Ichikawa / Senkichi Taniguchi		
	16	*Double suicide à Amijima (Shinju ten noAmijima, 1969)*	Masahiro Shinoda		
	19	*Renarde folle*	Tomu Uchida		

	29	*Dame de Musashino / Her brother* (*Tendre et folle adolescence*)	Kenji Mizoguchi / Kon Ichikawa		
	26 novembre	*Kalpana*	Uday Shankar		
	2 décembre	*Tragédie du Japon*	Keisuke Kinoshita		
	4	*Chien enragé*	Akira Kurosawa		
	17	*Heros sacrilège*	Kenji Mizoguchi		
	19	*Les bas-fonds*	Akira Kurosawa		
1970	23 janvier	*Punishment room*	Kon Ichikawa		18
	4 février	*La mariée des Andes* (Andesu no Hanayome, 1966)	Susumu Hani	Hommage	
	6	*Elle et lui*			
	7	*Bwana toshi*			
	14	*Le monde d'Apu*	Satyajit Ray		
	15	*Le monde d'Apu*	Satyajit Ray		
	25	*Ombres en plein jour /* Three faces of love	Tadashi Imai / Nakamura		
	27	*La poupée brisée*	Kozaburo Yoshimura		
	28	*Sanjuro des camélias*	Akira Kurosawa		
	4 mars	*Premier amour version infernale / Des jours des mois* (1969) / *L'homme qui a marché sur la queue du Tigre*	susumu hani / Nakamura / Akira Kurosawa	Hommage	
	6	*Contes de Tokyo*	Yasujiro Ozu		
	10	*Une jeune femme*	Tupa		
	14	*L'actrice*	Teinosuke Kinugasa		
	22	*Fete à Gion*	Kenji Mizoguchi		
	26	*Tatsu le trafiquant (*Doburoku no Tatsu, 1962)	Hiroshi Inagaki		
1971	28 janvier	*Rites d'amour et de mort* (Yûkoku, 1966)	Yukio Mishima	Hommage	
	10 février	*Des milliers de diables dans les ténèbres*	Ko Nakahira	En présence du cinéaste	
	16	*La légende du grand judo / Le plus beau* (Ichiban Utsukushiku, 1944)	Akira Kurosawa	Hommage	
	17	Homme qui a Marché sur la Queue du Tigre			
	18	*Un merveilleux dimanche / Rien à regretter de ma jeunesse*			
	19	*L'ange ivre / Rashomon*			
	20	*Duel silencieux*			
	5 mars	*Macbeth (le Château de l'Araignée)*			
	23	*Salauds dorment en paix*			
	24	*Les bas fonds*			
	2 avril	*Entre ciel et l'enfer*			
	25 novembre	*Les pécheurs de crabes*	Sô Yamamura	Hommage	
	26	Nos funérailles en roses (Bara no soretsu, 1969)	Toshio Matsumoto		
	27	*Mauvaise foi*	Kiju Yoshida	Hommage	
	29	*Okinawa* (Okinawa retto, 1969) / *La citadelle* (Sanrizuka: Dainitoride no hitobito, 1971) / *Un japonais gentil* (Yasashii Nippon jin, 1971)	Yoichi Higashi / Shinsuke Ogawa / Yoichi Higashi	Rétrospective « Le jeune cinéma japonais »	
	30	*Histoire du japon d'après guerre racontée par une hôtesse de bar*	Shohei Imamura		
	1 décembre	*L'empereur sauce tomate (*Tomato Ketchup Kotei, 1970) (court métrage)	Shuji Terayama		

	4	*Quartier sans soleil*	Satsuo Yamamoto	Hommage	Rétroispective « 75 ans de cinéma japonais »	
	6	*Marée noire / Zone de vide* (Shinku chitai, 1952)	So Yamamura / Satsuo Yamamoto			
	10	Visage d'un autre	Hiroshi Teshigahara			
	13	*Condition de l'homme*	kobayashi			
	14	*Le traquenard*	Teinosuke Teshigahara			
	16	*Rebellion*	Masaki Kobayashi			
	18	*Harakiri*				
	20	*La chambre aux murs épais* (Kabe atsuki heya, 1953)				
	21	*L'homme sans carte*				
	22	*L'auberge du mal* (Inochi bô ni furô, 1971)				
	27	*Pavane pour un homme épuisé* (Nihon no seishun, 1968)				
1972	11 janvier	*Moi*	Susumu Hani	Hommage à Hani en sa présence		
	12	*La mariée des Andes*				
	13	*Mauvais garçons*				
	16	*Bwana toshi*				
	17	*Premier amour*				
	27	*L'épouse de la nuit (*sono yo no tsuma, 1930)/ Bottin mondain de bidonville (1947)	Yasujiro Ozu	Hommage		
	31	*Début d'été / Le printemps tardif*				
	1 février	*Une poule dans le vent* (Kaze no naka no Mendori, 1948)				
	3	*Les sœurs Munakata* (Munakata Shimai, 1950)				
	9	*Fleurs d'équinoxe / Mademoiselle Oyu*				
	15	*Les contes de Tokyo*				
	16	*Soif d'amour*	Koreyoshi Kuahara	« Nouveaux visages du cinéma japonais »		
	18	*L'étendard de la jeunesse*				
	20	*Tokyo 196 X* (Shôwa genroku Tokyo 196X-nen, 1968)	Hideo Onchi			
	21	*Torpilles humaines* (Nukidan, 1968) / *Les usines*	Kihachi Okamoto / Kiriro Urayama			
	22	Chœur de Tokyo / L'évaporation de l'homme	Yasujiro Ozu / Shohei Imamura	Hommage		
	23	*La renarde folle* / *Désir meurtrier* (Akai Satsui, 1964)	Tomu Uchida / Shohei Imamura			
	24	*Miyamoto muzachi*	Tomu Uchida			
	25	*Mon second frère* (Nianchan, 1959)	Shohei Imamura	Hommage		
	28	*Le repas /* Dernier chrysanthèmes (Chrysanthèmes tardifs) / Au gré du courant (Nagareru, 1956)	Mikio Naruse	hommage		
	29	*Le drapeau des brouillards* (Kiri no Hata, 1965) / *Le cœur capricieux*	Yoji Yamada / Yasujiro Ozu			
	7 mars	*Et pourtant nous sommes nés / Les frères Toda*	Yasujiro Ozu	Hommage		
	10	*Notre vie de bohème* (Ntsukashii furaido, 1966)	Yoji Yamada			
	13	*La danseuse d'Izu* / *L'auberge d'Osaka* (Osaka no yado, 1954)	Heinosuke Gosho	Hommage		
	16	*Les 4 cheminées*				
	17	Le corbeau jaune (Kiiroi Karasu, 1961)				
	20	Les enfants marchent la main dans la main (Te o tsunagu kora, 1963)	Susumu Hani	Hommage		
	21	*Akako la maudite*	Heinosuke Gosho	Hommage		
	23	*Le fardeau de la vie* (Jinsei no Onimotsu, 1935)	Heinosuke Gosho			
	24	*Ma femme et mon épouse* (Madamu to nyobo, 1931)	Heinosuke Gosho	Hommage		

	29	*Adieu*	Yasujiro Ozu	Hommage	
	14 avril	*Fleurs de cerisiers dans les nuages* (1953) / *Chroniques des étudiants mobilisés*	Miyoji Eki / Hideo Sekigawa		
	16	*La vie d' O'haru femme galante*	Kenji Mizoguchi		
	19	*Pourtant la vie est belle* (1956)	Kisaburo Yokatta	Hommage	
	20	*Le mont Fuji et la lance ensanglantée* (Chiyari Fuji, 1955)	Tomu Uchida	Hommage	
	21	*Le lézard noir* (Kurotokage, 1967)	Kinji Fukasaku		
	22	*Le bistrot du crépuscule* (Tasogare Sakaba, 1955)	Tomu Uchida	Hommage	
	25	*Le détroit de la faim (*Kiga kaikyo, 1965) */ Vivre le grand jeu*	Tomu Uchida / Kinji Fukasaku	Hommage	
	26	*Pauvres humains et ballons de papier*	Sadao Yamanaka		
	28	La terre (Tsuchi, 1939)	Tomu Uchida	Hommage	
	4 mai	*Gangsters associés* (Gyangu Domai, 1963)	Kinji Fukasaku	Hommage	
	5	*Demi-frères* (Ibo Kyodai, 1957)	Miyoji Ieki		
	7	*Femmes criminelles*	Teruo Ishii	Hommage	
	9	*Délit de fuite* (Hikinige, 1966)	Mikio Naruse		
	10	L'homme de la prison	Teru Ishii		
	12	*Gangsters en plein jour* (Hakuchu no buraikan , 1961) / *Hiroshima* (1953)	Kinji Fukasaku / Hideo Segikawa		
	13	*Amour soleil et gangster*	Teru Ishii		
	14	*L'enfer des tortures* (Tokugawa irezumi-shi: Seme jigoku, 1969)	Teruo Ishii		
	15	*Nigorie* (1953)	Tadashi Imai		
	19	*Maitre Ouer*	Yamashita		
	23	*Attention petit chaperon rouge* (Akazukinchan kiotsukete, 1970) / *Chrysanthème tardif*	Shiro Moritani / Yasujiro Ozu		
	1 juin	Une bête à nourrir	Nagisa Oshima		
	2	*Les fleurs ont soif* (Kawaita Hana, 1963)	Masahiro Shinoda		
	4	*Petit garçon*	Nagisa Oshima		
	6	*Journal d'un voleur de Shinjuku*	Nagisa Oshima		
	8	*La pendaison*	Nagisa Oshima		
	10	*Les mères du monde /Il est mort après la guerre*	Kiyoshi Matsumoto / Nagisa Oshima		
	12	*Les funérailles en rose*	Kiyoshi Matsumoto		
	15	*Le petit garçon*	Nagisa Oshima		
	16	*De la beauté et de la tristesse* (Utsukushisa to Kanashimi, 1965)	Masahiro Shinoda		
	19	*Sex Jack* (Seizoku / Sekkusu Jakku, 1970)	Koji Wakamatsu		
	20	*Les anges violés* (Tenshi no Kototsu, 1972)	Koji Wakamatsu		
	26	*Quartier d'amour* / *L'obsédé en plein jour*	/ Nagisa Oshima		
	7 juillet	*Pather panchali / Monde d'Apu / Apajarito*	Satyajit Ray	Journée	
	4 octobre	*Fleuve de la nuit*	Kozaburo Yoshimura	Rétrospective « 75 ans de cinéma japonais »	
	6	*Terre et soldats*	Tomotaka Tasaka		
	7	*Edo canaille*	Kawashima		
1973					

1974	10 janvier au 10 février	*Duel à mort* / *Zatoichi* (Zatoichi monogatari, 1962) /*La joueuse de pivoine : j'aurai ta peau* (Hibotan Bakuto: Oinochi Ita daki masu, 1971) / *Oryu la joueuse* (Hibotan bakuto: oryû sanjô, 1970) / *Les contes fantastiques de Yotsuya* (Tokaido Yotsuya kaidan, 1959) / *18 jeunes gens à l'appel de la tempête* (Arashi o yobu juhachi-nin , 1963) / *Sous le drapeau du soleil levant* (Gunki hatameku motoni 1972) / *Elégie de la violence* (Kenka erejii, 1966) / *Le retour des 3 soûlards* (Kaette kita yopparai, 1968) / *Satori, démon du japon* (Nippon yôkaiden - Satori, 1973) / *L'horaire de la matinée* (Gozenchu no jikkanwari, 1972) / *Rivière, poème de la colère* (1970) /*Le visage d'un autre* (Tanin no kao, 1966) / *L'évaporation de l'homme* (Ningen Johatsu, 1967) / *Troupeaux terrestres* (Chi no mure, 1970)	Tomu Uchida / Kenji Misumi / Tai Kato / Tai Kato / Nobuo Nakagawa / Yoshishige Yoshida / Kinji Fukasaku / Seijin Suzuki / Nagisa Oshima / Yoichi Higashi / Susumu Hani / kazuo Mori / Hiroshi Teshigahara / Shohei Imamura / Kei Kumai	Rétrospective « Japon : vingt cinéastes d'aujourd'hui »	
	En février	…	Toshiro Mifune	Hommage	
	28 février	…	Heinosuke Gosho	Hommage	
1975	30 avril au 3 mai	*Le guide Raju / Le sait homme savananda / Conducteur de ca a cheval / Ophtalmologue et yogi / Yogi* (VOSTA)		Rétrospective « Visages de l'inde »	
	31 décembre			Rétrospective « Cinéma d'Orient et d'extrême Orient »	
1976	En décembre	*La femme insecte*	Shohei Imamura	Rétrospective « le japon d'hier et d'aujourd'hui »	
		The flam of devotion (1964)	Koreyoshi Kurahara		
		The inheritance (Karami-ai, 1962)	Masaki Kobayashi		
		L'ombre d'une fleur			
		Her lonely lane (Hourou Ki, 1962)	Mikio Naruse		
		Meurtre à Yoshiwara	Tomu Uchida		
		Le fils de famille	Kon Ichikawa		
1978	De novembre à décembre	M*a voisine, Tae (Notre voisine)*	Yasujiro Shimazu	Rétrospective « Chefs d'œuvre inconnus du cinéma japonais »	
		La revanche d'un acteur	Teinosuke Kinugasa		
		Kakita Akanishi	Mansoku Itami		
		Pauvres humains et ballons de papier	Sadao Yamanaka		
		Les enfants dans le vent	Hiroshi Shimizu		
		Le clan Abe	Hisataro Kumagai		
		l'amour de Tojuro (Tojuro no koi, 1938)	Kajiro Yamamoto		
		Les enfants du soleil	Yutaka Abe		
		*Les fleurs tombées (*Hana chirinu, 1938)	Tamizo Ishida		
		Le pousse-pousse (Muhomatsu no issho, 1943)	Hiroshi Inagaki		
		Le maitre d'échecs (Osho, 1948)	Daisuke Ito		
		Le retour au pays (Kikyo, 1950)	Hideo Oba		
		Nous sommes vivants	Tadashi Imai		
		Le repas	Mikio Naruse		
		La lune s'est levée			
		Croissance (Takekurabe, 1955)	Heinosuke Gosho		
		Le journal du théâtre ambulant			
		Rafale de neige (Kazabana, 1959)	Keisuke Kinoshita		

		Le pavillon dans le brouillard du soir (Gobancho Yugiriro, 1963)	Tomotaka Tasaka		
		Sueur douce (Amai Ase, 1964)	Shiro Toyoda		
		Le détroit de la faim	Tomu Uchida		
1979					
1980	De Janvier à mars	*Herbes flottantes / Histoire acteur ambulant / Fils prodigue / Fin d'automne / Le gout du saké / Le gout du riz au thé vert / Printemps précoce / Crépuscule à Tokyo / Herbes flottantes / Chœur capricieux / Femmes au combat / Il était un père / Qu'est-ce que la dame a oublié / Récit d'un propriétaire / Fleur d'équinoxe / …*	Yasujiro Ozu	Hommage	
	20 janvier		Présence de Nagisa Oshima pour son livre « écrits d'Oshima : dissolutions et jaillissements (1956 /68) »		
	Du 10 juillet au mois de mai	*Le purgatoire érotique* (Rengoku eroica, 1970)	Yoshishige Yoshida	Rétrospective « Aspects du cinéma japonais »	
		La femme de sable	Hiroshi Teshigahara		
		Contes cruels de la jeunesse	Nagisa Oshima		
		La jeunesse	Kon Ichikawa		
		Les hommes du nord (Tohoku no Zunmutachi, 1957)	Kon Ichikawa		
		Le fils prodigue	Hiromichi Horikawa		
		Rebellion	Masaki Kobayashi		
		L'évasion à l'aube	Senkichi Taniguchi		
		Double suicide à Amijima	Masahiro Shinoda		
		L'enfer des tortures	Teruo Ishii		
		13 assassins	Eiichi Kudo		
		Tendre et folle adolescence	Kon ichikawa		
		Serment rompu (Hakai, 1948)	Kon ichikawa		
		Tamako			
		Les premiers jours	Kaneto Shindo		
		Tempête sur un volcan (Furin Kazan, 1969)	Hiroshi Inagaki		
		Rivière, poème de la colère	kazuo Mori		
		Tatsu le trafiquant	Hiroshi Inagaki		
		Fleur pale			
		Passions juvéniles			
		Chasse aux lingots	Jun Fukuda		
		L'école du sexe (Koge, 1964)	Kaiseuke Kinoshita		
		La mère	Mikio Naruse		
		Les funérailles en rose	Kiyoshi Matsumoto		
		Bonchi (1960)	Kon Ichikawa		
		Les sœurs de Gion	Kenji Mizoguchi		
		La légende du grand judo	Akira Kurosawa		
		Femmes criminelles le requin (Same, 1964)	Tomotaka Tasaka		
	24 Septembre au 12 octobre		Akira Kurosawa	Hommage	

Détails de l'exploitation des films asiatiques dans les salles de cinéma (1952 - 1962)

Ces données proviennent uniquement de la revue *Le Film Français*. La mention « NC » indique que les chiffres n'ont pas été communiqués à la revue. Le total des entrées tient uniquement compte des chiffres publiés dans la revue.

	Films	Salles à Paris et dans les villes en province	Mode d'exploitation	Type de version	Nbr de semaine à l'affiche	Semaines d'exploitation	Total entrées pour le film	Total nbr de films pour l'année	Total des entrées pour l'année
1952	*Rashomon*	Vendôme	en exclusivité	VO	12	Du 18 avril au 8 juillet	45 396	1	45 396
1953									
1954	*La Vie d' O'Haru femme galante*	Studio de l'Etoile	en exclusivité	VO	6	A partir du 3 février	NC	4	31 937
	Les enfants d'Hiroshima	Vendôme	Normal	VO	6	Du 3 mars au 15 avril	14 580		
	Mangala, fille des Indes	Radio-Ciné-Opéra	en exclusivité	VOD	2	Du 23 mars au 8 avril	17 357		
		Alhambra	Normal		2				
		Cinévog-St-Lazare	Normal		1				
	La belle et le voleur		en exclusivité	VO			NC		
1955	*Okasan*	Studio de l'Etoile	en exclusivité	VO	1	à partir du 1 décembre 1954	15 470	5	54 688
		Panthéon	Normal		3	Du 23 mars au 12 avril			
	La porte de l'enfer	Les reflets	en exclusivité	VO	4	A partir du 31 decembre 1954	25 747		
		Astor	en exclusivité		1	Du 25 au 31 mars			
		Vendôme	Normal		1 jour	le 25 juin			
		Biarritz	Normal		1 jour	le 25 juin			
	Le démon de l'or	Vendôme	en exclusivité	VO	2	à partir du 25 février	NC		
		Avenue	en exclusivité		2				
	Deux hectares de terre	Les reflets	Normal	VO	2	Du 22 avril au 5 mai	13 473		
		Boul' Mich'	en exclusivité		1 jour	le 22 avril			
		Rio-Opéra	Normal		1	Du 27 mai au 2 juin			
	Les Amours de Liang Shan Po et Chu Ying-Taï	Studio de l'Etoile	en exclusivité	VO	1	Du 27 mai au 2 juin	NC		

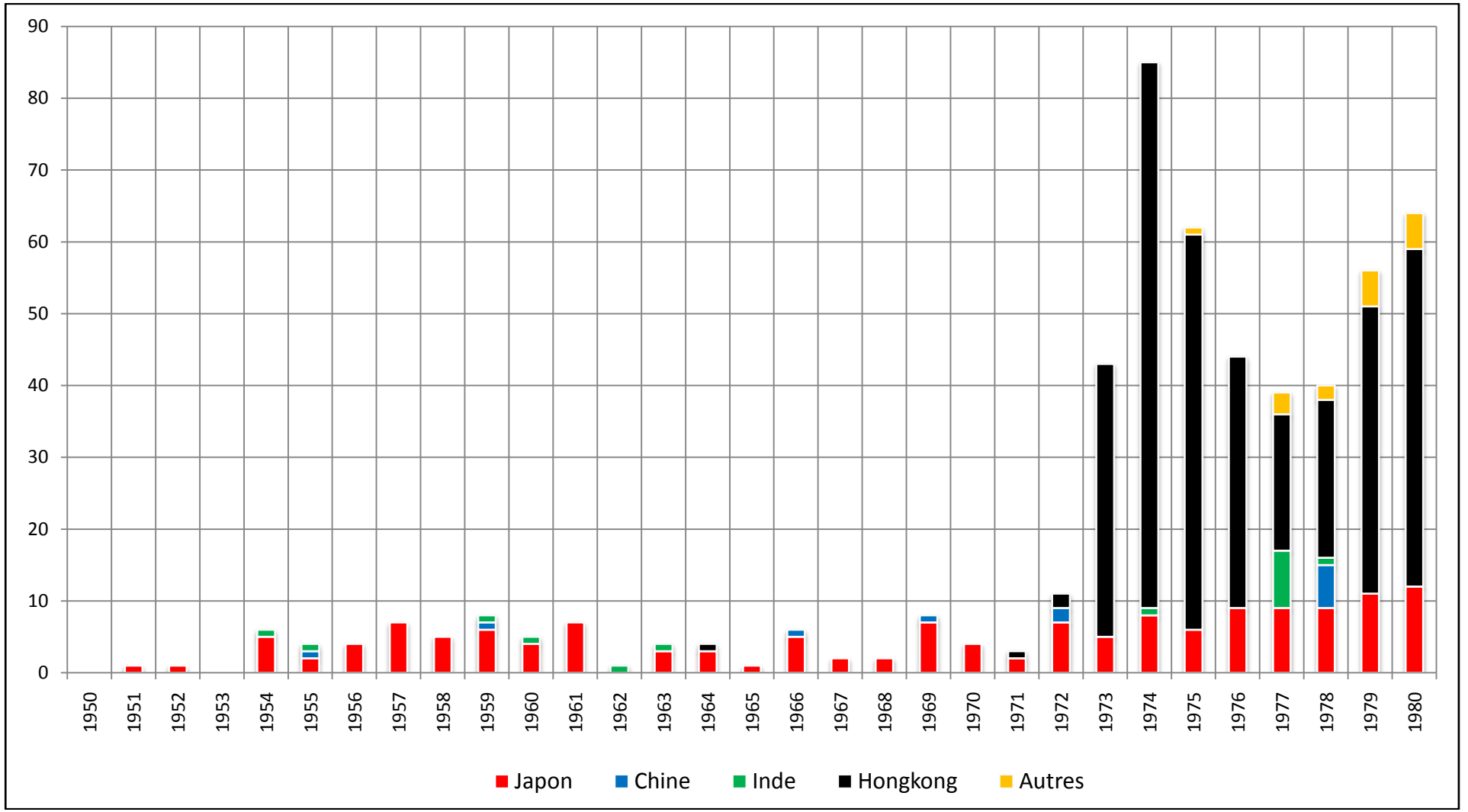
	Films	Salles à Paris et dans les villes en province	Mode d'exploitation	Type de version	Nbr de semaine à l'affiche	Semaines d'exploitation	Total entrées pour le film		Total nbr de films pour l'année	Total des entrées pour l'année
1956	*Les sept samourais*	Studio de l'Etoile	en exclusivité	VO	9	à partir du 2 décembre 1955	8 171		5	18 887
		Panthéon	Normal		2	Du 30 mai au 12 juin				
	Princesse Sen	Studio de l'Etoile	en exclusivité	VO	3	à partir du 1 février	5 150			
		Panthéon	Normal		2	du 5 au 18 septembre				
	Le cheval et l'enfant	Biarritz	en exclusivité	VOD	2	Du 13 au 19 juillet	5 566			
		Les Reflets	Normal		1	Du 28 au 4 décembre				
	Ombres en plein jour	Studio de l'Ursuline	en exclusivité	VO	4	à partir du 14 novembre	NC			
	Comme une fleur des champs	Le cardinet	en exclusivité	VO	1	Du 16 au 23 mai	NC			
1957	*Les bateaux de l'enfer*	Vendôme	en exclusivité	VO	3	Du 13 février au 5 mars	9 460		8	124 709
	Godzilla	Ritz	en exclusivité	VOD	2	Du 15 au 28 mars		78 630		
		Midi-Minuit			2	Du 15 au 28 mars	9 354			
		Rio-Opéra			1	Du 19 au 25 juin	3 792			
		Bordeaux			2		4 581			
		Lille			1		10 650			
		Lyon			2		6 184			
		Marseille			2		16 613			
	La harpe de Birmanie	Studio de l'Etoile	en exclusivité	VO	5	à partir du 26 avril	NC			
	La rue de la honte	Studio de l'Etoile	en exclusivité	VO	5	à partir du 25 octobre	8 846			
		Midi-Minuit			1	du 25 au 29 octobre				
	Le retour de Godzilla	Midi-Minuit	Normal	VOD	2	du 29 nov au 12 décembre	11 496	27 773		
		Radio Ciné Opéra	en exclusivité		2		NC			
		Ritz	en exclusivité		2		NC			
		Lille			1		3975			
		Marseille			1		7 383			
		Strasbourg			1		4 919			
	Le Satellite Mystérieux	Studio de l'Etoile	en exclusivité	VO	3	à partir du 27 novembre	NC			
	Les amants crucifiés			VO			NC			

	Films	Salles à Paris et dans les villes en province	Mode d'exploitation	Type de version	Nbr de semaine à l'affiche	Semaines d'exploitation	Total entrées pour le film		Total nbr de films pour l'année	Total des entrées pour l'année
1958	*Passions Juvéniles*	Concordia	en exclusivité	VOD	1	à partir du 09 avril	28 000	100 208	5	194 773
		Latin			2	à partir du 11 avril				
		Palace			2					
		Amiral			2					
		Cigale			2					
		Atlantic			1					
		Bataclan			1					
		Studio de l'Etoile		VO	15	à partir du 16 avril	49 331			
		Marseille			1		10 845			
		Bordeaux			1		3 674			
		Lille			1		4 273			
		Strasbourg			1		4 085			
	Filles à soldats	Comoedia		VOD	2	Du 19 nov au 2 déc	20 706	38 055		
		Studio de l'Etoile		VO	2	Du 21 nov au 2 déc				
		Midi-Minuit		VOD	2	Du 21 nov au 2 déc				
		Bataclan		VOD	1	Du 26 au 1 octobre				
		Lille			1		5 098			
		Nancy			1		4 185			
		Strasbourg			1		5 169			
		Toulouse			1		2 897			
	Le Christ en Bronze	Studio de l'Etoile	en exclusivité	VO		à partir du 3 déc	NC			
	Le pousse-pousse	Bonaparte	en exclusivité	VO	5	à partir du 12 déc		16 981		
		Lord Byron	Normal		3	12 au 30 déc	12 700			
		Lyon			2		4 281			
	Rodan	Midi Minuit	en exclusivité	VOD	2	du 1 au 14 avril	15529	39 529		
		Ritz			2					
		Lille			1		4 447			
		Lyon			1		8 364			
		Marseille			1		5 250			
		Nancy			1		2 618			
		Toul			1		3 321			

	Films	Salles à Paris et dans les villes en province	Mode d'exploitation	Type de version	Nbr de semaine à l'affiche	Semaines d'exploitation	Total entrées pour le film		Total nbr de films pour l'année	Total des entrées pour l'année
1959	*L'homme H*	Napoléon	en exclusivité	VO	2	du 5 au 22 juin	35 942	49 795	8	156952
		Caméo			1					
		Lynx			1					
		Eldorado		VOD	1					
		Lille			1		5 728			
		Marseille			2		5 505			
		Strasbourg			3 jours		2 620			
	Les contes de la lune vague après la pluie	Studio de l'Etoile	en exclusivité	VO	9	à partir du 18 mars	NC			
	La Fille aux cheveux blancs	Studio Bertrand	en exclusivité	VO	1	du 14 au 21 janvier	NC			
	La pierre Philosophale	Agriculteurs	en exclusivité	VO	1	du 18 au 25 février	NC			
	L'impératrice Yang Kwei fei	Studio de l'Etoile	en exclusivité	VO	11	à partir du 24 juin	NC			
	Viol au Japon	Midi-Minuit	en exclusivité	VOD	2	du 4 au 17 novembre	25 193			
		Latin			1					
		Comoedia			1					
	Prisonnière des martiens	Amiral	en exclusivité	VOD	1	à partir du 2 décembre	25 796	49 413		
		Concordia			2					
		Cigale			2					
		Lille			1		4 076			
		Lyon			1		7 306			
		Marseille			2		8 085			
		Strasbourg			1		NC			
		Toulouse			1		4150			
	Pigalle à Tokyo	Paris		VOD	6	à partir du 1 octobre	29 698	32 551		
		Marseille			1		2 853			
		Toulouse			1		NC			

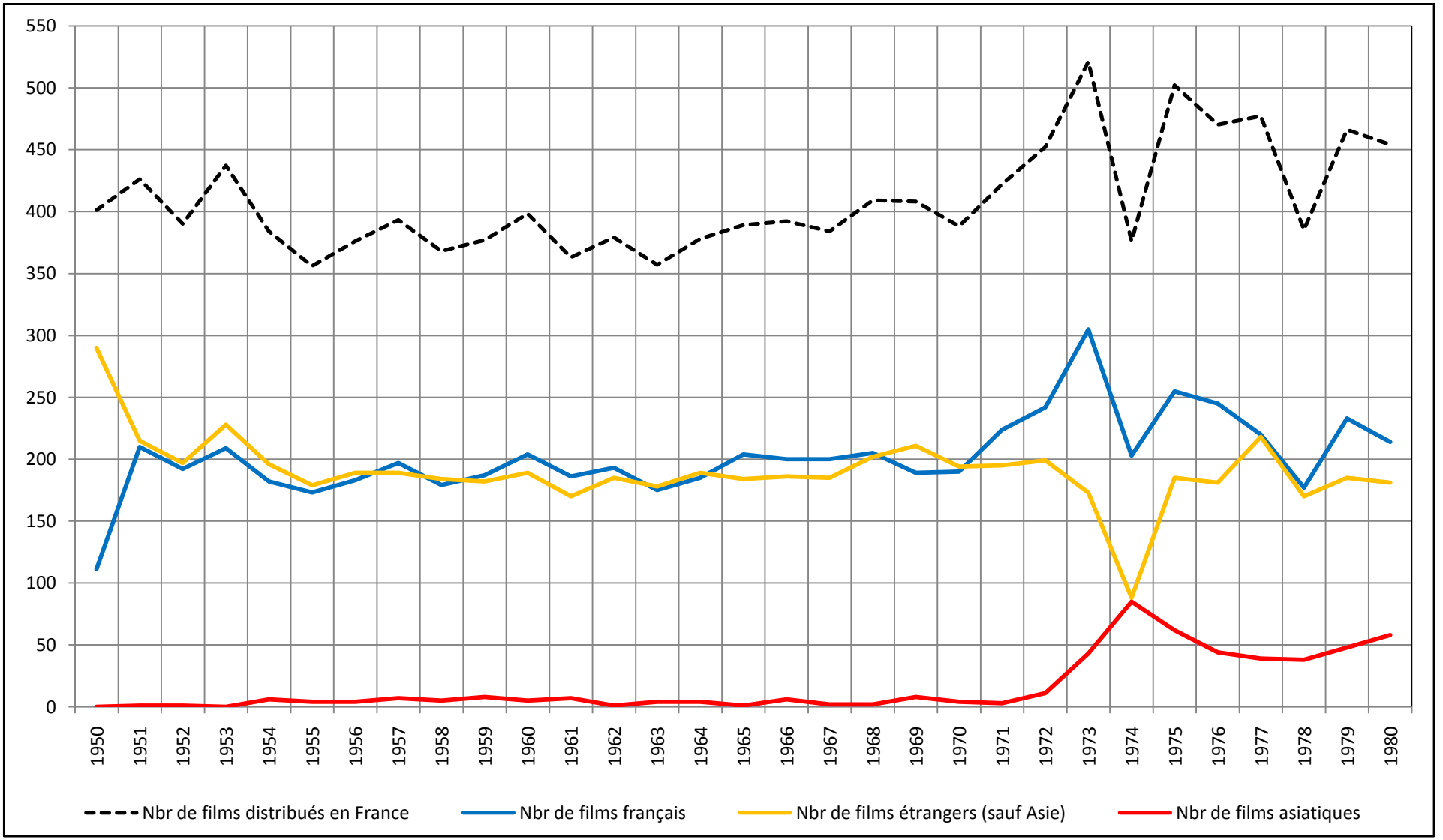
	Films	Salles à Paris et dans les villes en province	Mode d'exploitation	Type de version	Nbr de semaine à l'affiche	Semaines d'exploitation	Total entrées pour le film		Total nbr de films pour l'année	Total des entrées pour l'année
1960	*24 Prunelles*	Studio de l'Etoile	en exclusivité	VO	2	à partir du 10 février	NC		5	40 254
	La complainte du sentier	Cinéma essai Caumartin		VO	10	à partir du 16 mars	NC			
	L'invincible Spaceman	Comoedia	en exclusivité	VOD	1	du 6 au 13 juillet	12 774	26 459		
		Midi-Minuit								
		Lille					4 381			
		Marseille					5 237			
		Toulouse					4 067			
	L'intendant Sansho	Studio de l'Etoile	en exclusivité	VO	7	à partir du 5 oct	NC			
	L'étrange Obsession	Studio Marboeuf	en exclusivité	VO	2	à partir du 30 septembre	6 875	13 795		
		Lyon			1		2 205			
		Marseille			1		4 715			
1961	*Le Héron Blanc*	Studio de l'Etoile		VO	2	à partir du 11 janvier	NC		7	184 993
	Feu dans la Plaine	Studio de l'Etoile	en exclusivité	VO	7	à partir du 1 mars	16 072			
	Chien Enragé	Cinéma essai Caumartin	en exclusivité	VO	3	à partir du 30 juin	NC			
	L'attaque des Soucoupes volantes	Latin			1	Du 9 au 16 août	16 073			
		Amiral			1					
		Napoléon			1					
		Cigale			1					
	L'Ile Nue	Biarritz	en exclusivité	VO	15	Du 29 nov au 13 mars	75 648	137 351		
		Studio des Ursulines			2					
		Bordeaux			2	Du 13 au 27 mars	4 663			
		Lille			2		9 758			
		Lyon			2		10 135			
		Marseille			4		11 399			
		Nancy			1		5 647			
		Strasbourg			1		8 682			
		Toulouse			2		11 419			
	Quartier sans soleil	Floride	en exclusivité	VO	3	à partir du 12 avril	NC			
	Héros sacrilège	Studio de l'Etoile	en exclusivité	VO	7	à partir du 19 avril	15 497			
	47 films	**37 salles différentes**							**51**	**852 589**

Nombre de films asiatiques distribués en France (1950 – 1980)



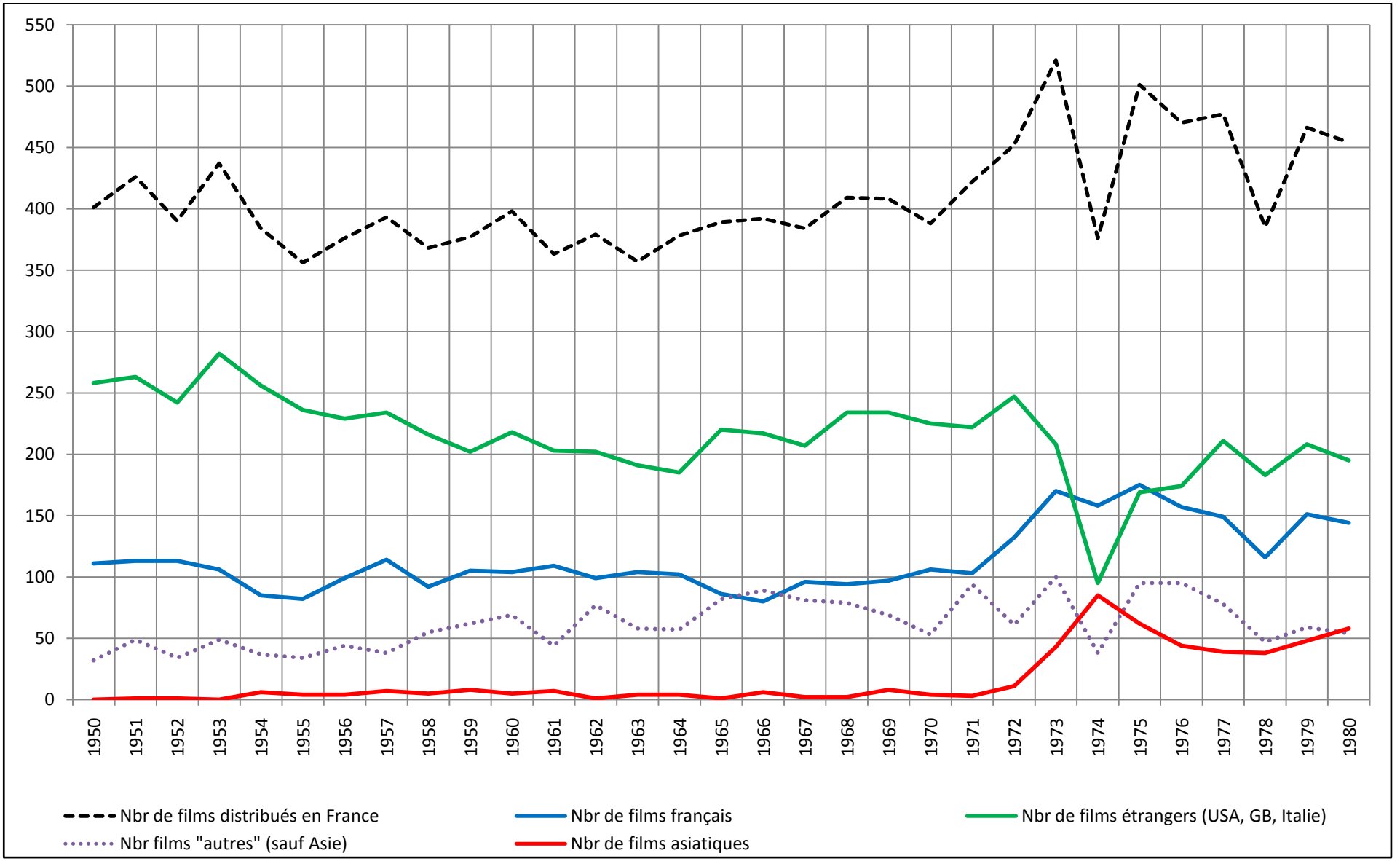
*Entre 1978 et 1980, les chiffres comprennent les rééditions

Exploitation des films en France selon leur nationalité (1950-1980)



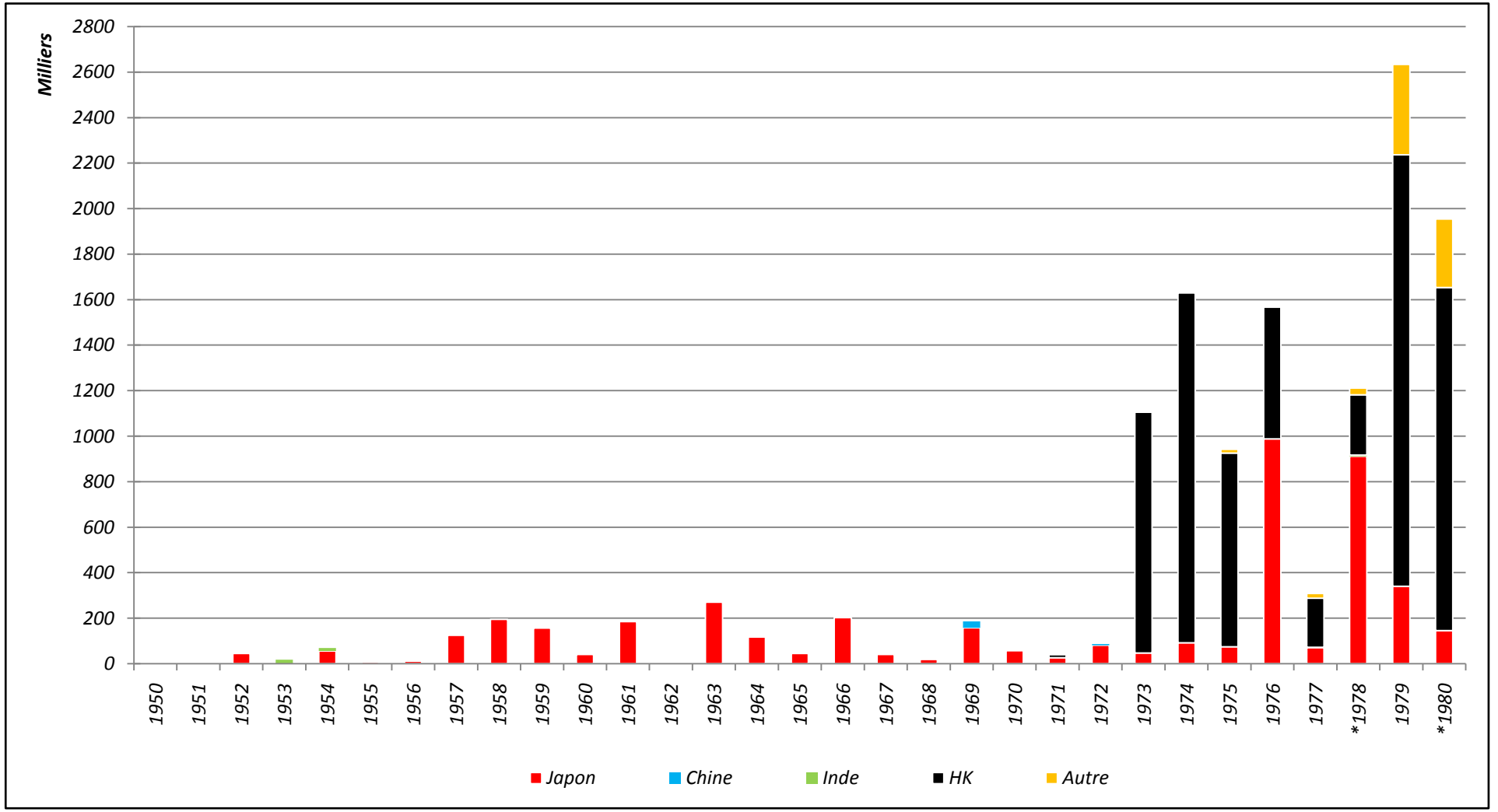
Source Encyclopédie Libre Wikipédia
Le nombre de films asiatiques ne tient pas compte des rééditions

Exploitation des films en France selon leur nationalité (bis)



Sources *Ciné-Passions* (les sorties en salle correspondent à la 1ère présentation à Paris)
Le nombre de films asiatiques ne tient pas compte des rééditions

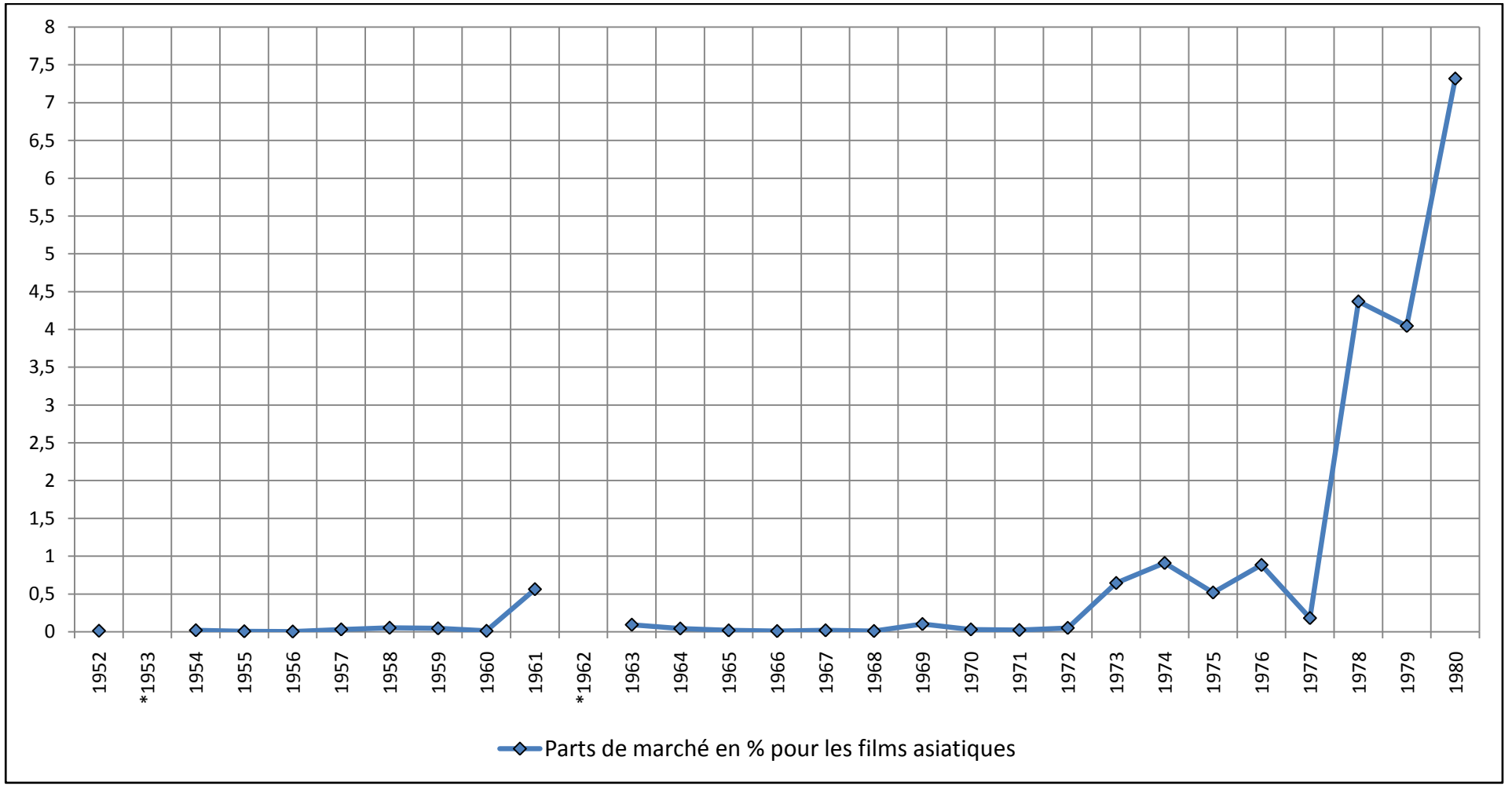
Nombre d'entrées des films asiatiques en France (1950 - 1980)



* l'année 1978 ne tient pas compte du film ***Le jeu de la mort*** qui réalise 6 570 482 entrées
* l'année 1980 ne tient pas compte du film ***Kagemusha*** qui réalise 10 206 991 entrées

Le nombre d'entrées comprend uniquement les chiffres connus et répertoriés dans *Le Film Français*. (Ces résultats se limitent parfois aux entrées parisiennes.). De plus, les chiffres ne tiennent pas compte des rééditions.

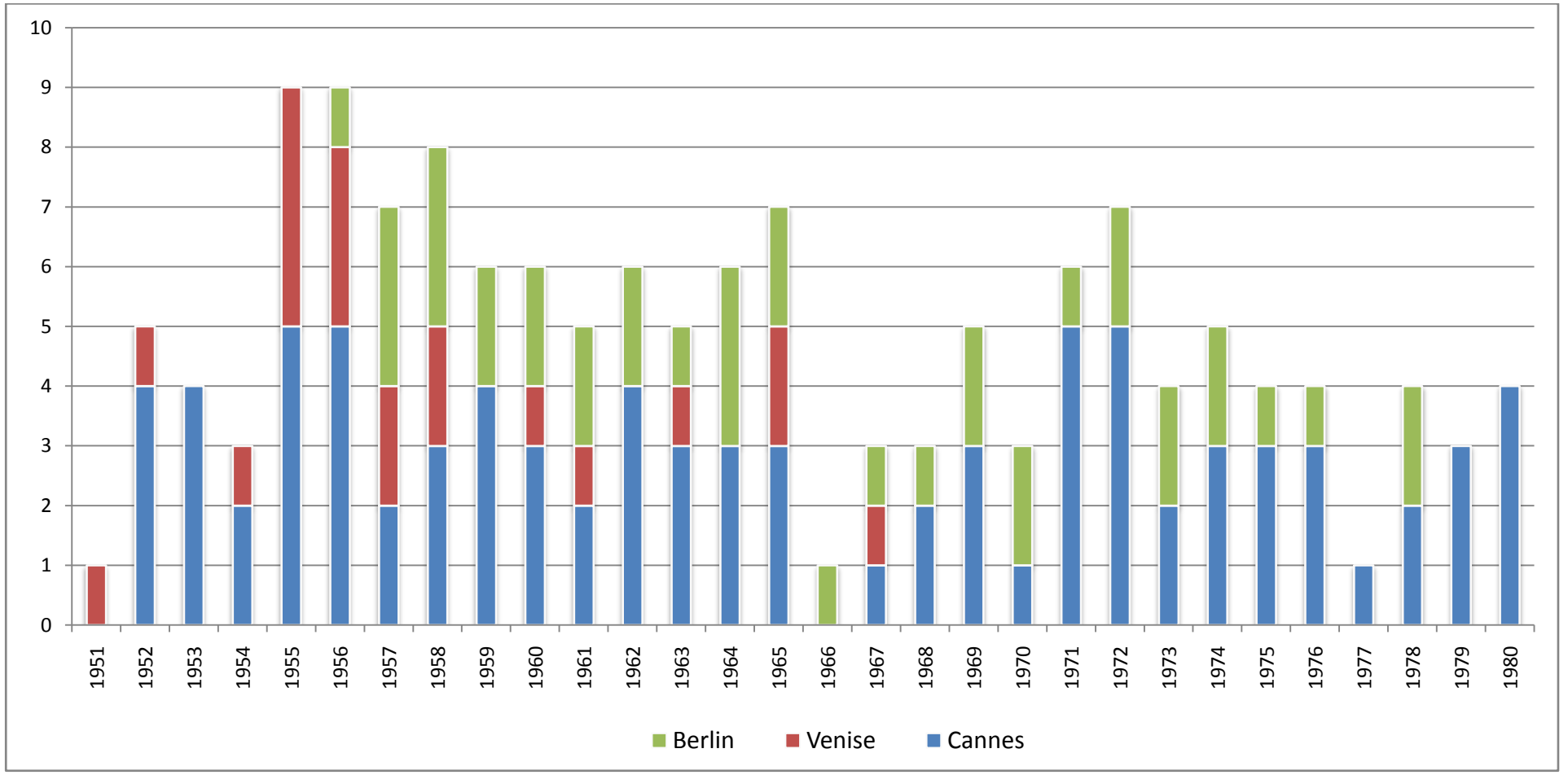
Parts de marché (en %) des films asiatiques sur le marché français (1950-1980)



Sources *Ciné-Passions*

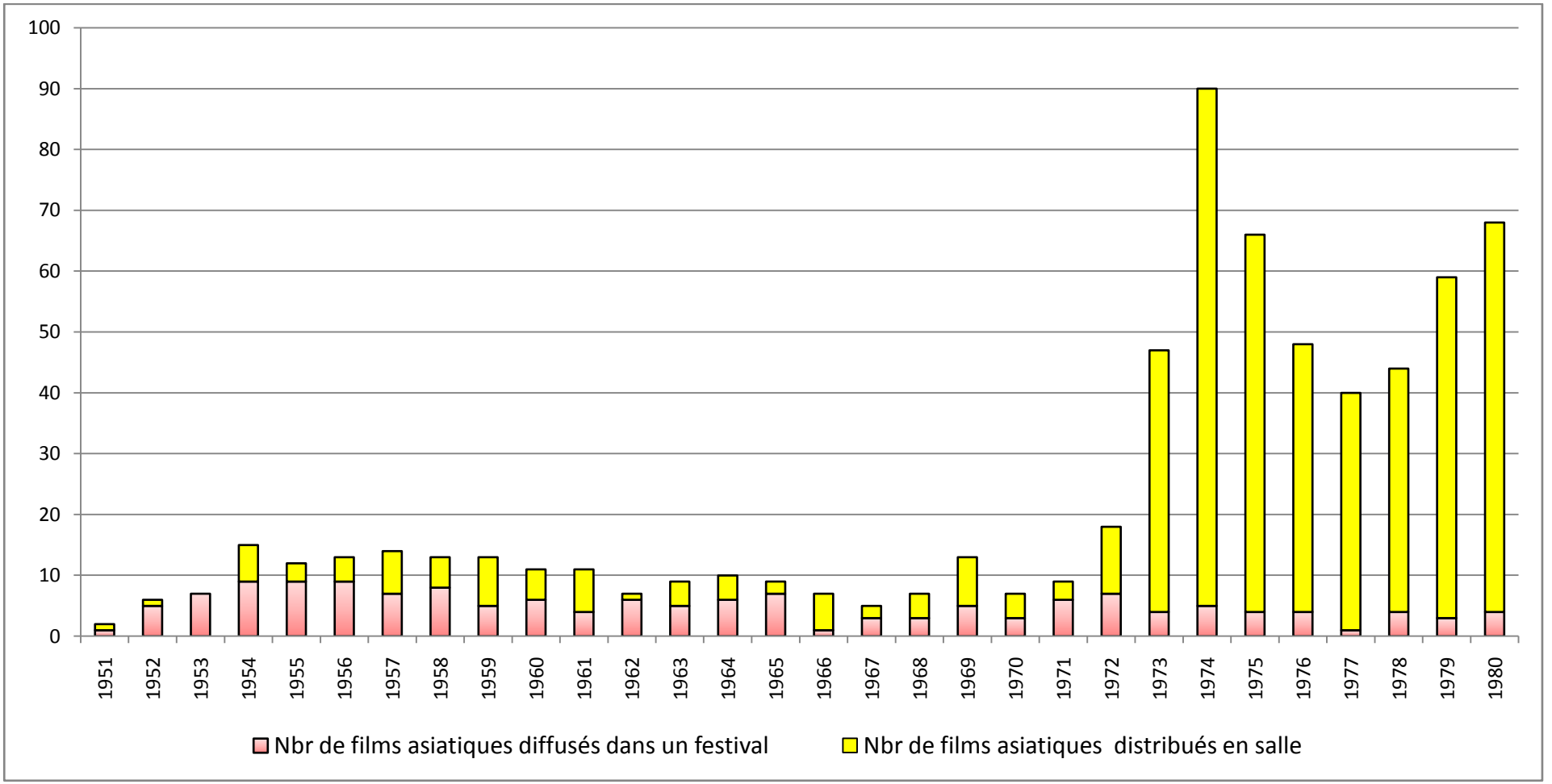
*Pas de données pour les années 1953 et 1962
Les chiffres tiennent compte des rééditions.

Films asiatiques présentés aux festivals de Cannes, Venise et Berlin (1950-1980)



Le nombre de film tient compte de l'ensemble des films japonais, indiens, chinois et hongkongais qui ont été présentés à un des trois festivals, toutes sections confondues.

Comparaison entre les films présentés dans les festivals européens et les films exploités en salle (1950-1980)



Nombre de Films asiatiques diffusés et primés dans un festival européen (1950 -1980)

	Nbr de Films japonais		**Nbr de Films indiens**		**Nbr de Films chinois / HK**		**Nbr Total de Films**		
	Diffusés	Primés	Diffusés	Primés	Diffusés	Primés	Diffusés	Primés	% de films primés selon les festivals
Festival de Cannes	55	9	23	4	11	3	**89**	**16**	**18 %**
Festival de Venise	20	12	3	1	0	0	**23**	**13**	**56,5 %**
Festival de Berlin	29	9	11	6	2	0	**42**	**15**	**36 %**
Total	**104**	**30**	**37**	**11**	**13**	**3**	**154**	**44**	**28,5 %**
% de films primés selon la nationalité des films	**29 %**		**30 %**		**23 %**				

