



BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE ET COMMENTEE
AKIRA KUROSAWA

SOMMAIRE

<i>Avant- propos</i>	3
OUVRAGES.....	5
<i>Autobiographie</i>	5
<i>Entretiens et témoignages</i>	5
<i>Monographies sur l'œuvre</i>	7
<i>Monographies sur les films</i>	11
<i>Catalogue d'exposition</i>	12
<i>Ouvrages sur le cinéma japonais</i>	12
ARTICLES DE PERIODIQUES.....	15
<i>Articles généraux sur l'œuvre de Kurosawa</i>	16
<i>Entretiens</i>	20
<i>Articles sur les films</i>	22
Films disponibles à la Bibliothèque du film	44

Avant-propos

« Je ne veux pas faire de beaux films, je veux faire de bons films. Je ne suis hanté que par une seule question. Qu'est ce que le cinéma ? »

Kurosawa, *Télérama*, mai 1990.

Akira Kurosawa est considéré comme un des plus grands auteurs de l'histoire du cinéma. Pour certains en occident, et c'est un malentendu, il représente le cinéma japonais à lui seul. Au Japon, pendant longtemps, son cinéma a été considéré comme un exotisme de pacotille destiné au marché occidental. A la fois ancré dans les traditions de son pays et fin connaisseur des cultures de l'Occident, son œuvre se situe probablement à cette croisée des chemins, entre tradition et modernité. Il a su à la fois être totalement japonais tout en étant lisible pour les occidentaux. Le cinéma de Kurosawa tend à l'universalisme. Dans chacun de ses films, l'homme est au centre de tout, et est toujours filmé avec beaucoup d'empathie.

Le fonds d'ouvrages et d'articles de périodiques de la Bibliothèque du film de la Cinémathèque française consacré à Kurosawa permet de se rendre compte de la variété des analyses concernant le cinéaste et de la perception de ses films par les critiques et chercheurs du monde entier.

La plupart des ouvrages sont en français, un certain nombre étant traduit de l'anglais ou du japonais, et les livres en langue anglaise sont pour la plupart américains.

A la lecture des textes de Bazin sur Kurosawa, on mesure l'ampleur de la découverte du cinéma japonais en Occident à l'orée des années 50, et le désappointement de certains. La critique mondiale s'est jetée sur *Rashomon*, et la mode du cinéma japonais va se répandre durant une dizaine d'années. Chaque année les grands festivals, Berlin, Cannes et surtout Venise désigneront quasi systématiquement un prix à cette cinématographie. Il en a résulté immédiatement des malentendus. Dans *le cinéma de la cruauté*, Bazin considère le cinéaste comme un humaniste chrétien, alors que Kurosawa semble plutôt s'inscrire dans une tradition confucianiste. La question suivante s'est même posée : doit-on s'autoriser à aimer les films de Kurosawa ? Ce questionnement aujourd'hui semble absurde mais il suffit de se replonger dans les *Cahiers du cinéma* couverture jaune et *Positif* des années cinquante et soixante pour comprendre l'enjeu idéologique que représente Kurosawa. Est ce un cinéaste singulier, un cinéaste de génie ? Ses œuvres ressemblent-elles aux films réalisés en série dans l'industrie du Soleil Levant ? Avec le temps, ces doutes s'estompent progressivement.

Le thème principal de tous ses films est celui de la condition humaine, la place de l'homme dans la société, sa capacité à garder son humanité quelles que soient les circonstances et l'environnement. D'où, probablement, un nombre conséquent d'ouvrages monographiques sur l'œuvre découlant des sciences sociales, et plus largement soulevant des questions d'ordre philosophique, certains relevant de la spiritualité, de l'intertextualité, et même des *cultural studies* (études sur la culture et le post-colonialisme dans le Japon de l'après guerre).

Kurosawa est également connu pour son travail sur des genres cinématographiques très variés auxquels il s'est essayé et pour lesquels, très souvent, il devint une référence en la matière.

Un ouvrage sur les adaptations au cinéma des œuvres de W. Shakespeare, *Filming Shakespeare plays* d'Anthony Davies permet de saisir la singularité de son travail qui, tout en étant totalement japonais dans son approche, en raison notamment de l'influence du théâtre No, reste extrêmement fidèle à l'œuvre originale.

Le film de samouraï est peut être ce qui a fait le plus pour la postérité de Kurosawa, et aujourd'hui encore, il reste un maître incontesté du genre comme le démontre l'ouvrage *The Samourais film* d'Alan Silver.

On l'a surnommé l'empereur, du fait de son perfectionnisme, de son contrôle absolu sur son processus créatif, et de son intransigeance sans concession, comme en témoigne l'ouvrage *Ran* de Bernard Raison.

Tout au long de sa carrière, Kurosawa est resté un homme discret, rare. Il a accordé peu d'entretiens, restant pudique et humble quand il s'agit de parler de lui. Il faut se plonger dans *Comme une autobiographie*, son livre témoignage, pour réellement le découvrir.

Enfin, une sélection d'ouvrages sur le cinéma japonais et son histoire permettent de contextualiser l'œuvre de Kurosawa en regard de l'histoire du Japon, et de sa cinématographie.

La plupart des auteurs ayant publié des livres sur Kurosawa ont par ailleurs écrit de nombreux articles dans les revues spécialisées. On retrouve Donald Richie, le spécialiste américain du cinéaste, Tadao Sato pour le Japon et Aldo Tassone pour l'Italie.

Parmi les thèmes abordés dans les articles, une grande place est faite à l'analyse des modes de narrations, du jeu d'acteur, du travail d'adaptation des œuvres littéraires, en particulier de Shakespeare et Dostoïevski, des procédés techniques, enfin de l'esthétique du réalisateur : l'occupation et la composition de l'espace, les mouvements de caméras, la lumière.

Le repère * indique les références les plus essentielles.

Ouvrages

Autobiographie :

* **KUROSAWA Akira**, *Comme une autobiographie*, Paris : Editions de l'étoile / Cahiers du cinéma, 1995.

KUROSAWA Akira, *Something like an autobiography*, transl. by Audie E. Bock, New-York : Alfred A. Knopf, 1982.

Voici une autobiographie étonnante, un texte inhabituel pour ce genre d'exercice. Kurosawa se raconte sans fard dans un langage franc.

Son père, un militaire descendant d'une grande lignée de samouraïs, va lui inculquer des "principes d'éducation terriblement spartiates". Fêré de cinéma, il va faire découvrir à son fils le septième art. Son frère, *benshi*¹ dans un cinéma, va lui permettre de dévorer des films. Il se décrit comme un élève faible et couard. Il raconte sa trajectoire qui est aussi celle de son pays, de la post-féodalité jusqu'au sortir de la deuxième guerre mondiale, puis son ouverture à la modernité occidentale. Sa propre évolution se confond avec celle de son pays : le traumatisme du tremblement de terre de 1923, ses engagements politiques, le suicide de son frère, ses déboires avec l'alcool, sa tentative de suicide... cet ouvrage ne ressemble pas à la vie d'un maître du cinéma, mais à celle d'un observateur curieux, méditatif, humble sur son parcours et pratiquant l'autodérision. Nul besoin de connaître ses films pour en apprécier la lecture. S'attardant plus sur les détails de sa vie que sur la complexité technique d'un tournage, Kurosawa n'aime pas expliquer ses films. "Il n'y a rien qui parle plus d'un créateur que son propre travail" affirme-t-il. Ce n'est pas l'accumulation d'anecdotes qui dessine son portrait mais la manière dont il décrit les choses et les êtres.

L'ensemble de l'ouvrage est découpé en multiples petits chapitres, par thèmes, anecdotes ou films, quasi autonomes entre eux. Un livre à l'image de son créateur et de ses films, profondément humain.

Cote : 51 KUROS KUR

Entretiens / témoignages :

KITANO Takeshi, *Rencontres du Septième Art : entretiens avec Akira Kurosawa, Shôhei Imamura, Mathieu Kassovitz et Shiguhiko Hasumi*, Paris : Arléa, 2000.

Le réalisateur Takeschi Kitano s'entretient avec trois cinéastes (Akira Kurosawa, Shohei Imamura, Matthieu Kassovitz) et un écrivain (Shigehiko Hasumi).

Akira Kurosawa et Takeshi Kitano parlent de la représentation de l'écoulement du temps au cinéma, de la spontanéité dans le processus créatif, de l'improvisation sur un tournage, mais aussi des modes au cinéma. Ils échangent des anecdotes sur leurs tournages respectifs.

Ils s'attardent sur *Madadayo*, l'entretien ayant eu lieu peu de temps après la sortie de ce film, qui restera comme le testament cinématographique de Kurosawa.

Texte introductif de Michel Boujut.

COTE : 50 KIT r

¹ Les *Benshi* commentaient les films à l'époque du cinéma muet au Japon.

MYRENT Glenn, LANGLOIS Georges Patrick, *Henri Langlois, premier citoyen du cinéma*, préface de Akira Kurosawa, collaboration de Hughes Langlois, Paris : Ramsey, 1990.

Un court texte de Kurosawa en introduction de cet ouvrage sur Langlois. Le cinéaste parle de son amitié avec le créateur de la Cinémathèque française. Il nous apprend que c'est Langlois qui l'a convaincu de réaliser des films en couleur et que *Kagemusha* lui est dédié parce que Kurosawa voyait en lui le spectateur idéal.

Cote : 51 LANGL LAN

***NOGAMI Teruyo, *Waiting on the weather, making Movies with Akira Kurosawa*, Berkeley : Stone Bridge Press, 2006.**

Assistante script girl depuis *Rashomon* en 1950 et jusqu'à *Dode's Kaden* en 1972, Teruyo Nogami devient assistante de production sur *Kagemusha* en 1979 puis "production manager" sur *Ran* en 1984 et jusqu'à *Madadayo* en 1991.

Teruyo Nogami raconte ses souvenirs et sa rencontre avec "l'empereur" qui allait sceller sa destinée professionnelle.

Du travail de tournage à petit budget à une seule camera pour *Rashomon* au monumental *Ran*, elle raconte l'évolution de son travail.

Dans le carnet de tournage de *Derzu Uzala*, où rien n'est épargné, elle relate les conditions de travail précaires et mêmes parfois extrêmes du tournage en Sibérie, où, pour travailler, l'équipe dépendait du temps qu'il faisait, les relations diplomatiques parfois délicates entre les Japonais et les Soviétiques, le film étant produit en grande partie à la demande de ces derniers.

Un chapitre entier est consacré aux animaux dans les films de Kurosawa et à leur importance : le tigre pour *Derzu*, les chevaux pour *Les Sept Samouraïs* et *Kagemusha*, des corbeaux pour *Rêves*. Elle explique pourquoi Kurosawa choisit Scorsese pour jouer Van Gogh.

Un chapitre s'attarde sur la collaboration parfois explosive avec différents compositeurs de ses films, de Fumio Hayasaka à Masaru Sato.

Un autre chapitre relate pèle-mêle les relations de Kurosawa avec certains cinéastes : John Ford, Renoir, Scorsese, Coppola, Cassavetes, Jarmusch.

On y trouve également des notes sur Toshiro Mifune qui fut l'acteur fétiche de Kurosawa, mais aussi un des plus grands acteurs du cinéma japonais.

L'ensemble est raconté avec pudeur et simplicité dans un style direct proche du récit. Le regard bienveillant de l'auteur à l'égard du cinéaste n'interfère toutefois pas avec l'image d'un Kurosawa intransigeant et perfectionniste. Ce témoignage s'appuie sur une collaboration qui s'échelonna sur une quarantaine d'année. Teruyo Nogami en rentrant dans les détails parvient à ne jamais tomber dans l'anecdotique, les exemples donnés sont "exemplaires" parce que représentatifs de la personnalité complexe de Kurosawa.

Un ouvrage essentiel pour aborder Kurosawa au travail, sans filtre.

Préface de Donald Richie.

Cote : 51 KUROS NOG

RAY Satyajit, *Ecrits sur le cinéma*, Paris : J.C. Lattès, 1985.

Deux textes écrits par le cinéaste indien (en 1966 et 1967), l'un sur Kurosawa, l'autre sur le Japon.

Satyajit Ray raconte un dîner avec Kurosawa, au cours duquel ils évoquent les samouraïs au cinéma, la version de Macbeth devenue *Le Château de l'araignée*. Le cinéaste japonais parle d'une lettre de Laurence Olivier qui désirait lui emprunter des idées pour sa propre

adaptation de Macbeth. On y trouve aussi des anecdotes sur Barberousse et l'idée d'un projet avorté.

Ces deux courts textes permettent de questionner l'universalité de l'œuvre de Kurosawa et l'opposition supposée entre les cultures respectives des deux cinéastes et celle de l'Occident.

Cote : 51 RAYs RAY

Monographies sur l'œuvre :

BAZIN André, *Cinéma de la cruauté*, Paris : Champs Contre-champs, Flammarion, 1987.

Le choc de la découverte de *Rashomon* au début des années 50 ébranle le petit monde français de la cinéphilie. Dans *La leçon de style du cinéma japonais*, Bazin écrit à l'orée des années 50 que "La révélation du cinéma japonais est à coup sûr l'évènement cinématographique le plus considérable depuis celle du néoréalisme italien".

Bazin fait part de son admiration et de son doute sur Kurosawa. Est-il un grand cinéaste ? *Rashomon* est-il un type de film réalisé en série au Japon ou une œuvre unique, et son auteur un artiste singulier ? Puis vient la découverte des *Sept Samouraïs*, qui confirme pour Bazin le talent, mais le doute subsiste. Est-il un maître, à l'égal d'un Ford ?

Le livre rend aussi compte des guerres intestines et autres débats idéologiques entre les frères ennemis des revues *Cahiers du cinéma* et *Positif*. Qui est le plus grand ? Mizoguchi ou Kurosawa ? Bazin souligne l'absurdité de cette opposition idéologique entre deux cinéastes qu'il estime complémentaires.

Il décrit le cinéma de Kurosawa, à la fois japonais et universel, comme une sorte d'humanisme chrétien.

L'ouvrage donne à lire le contexte dans lequel fut découvert le cinéma japonais en France, et le bouillonnement intellectuel de la cinéphilie française, ses fulgurances, mais aussi ses égarements.

Cote BiFi : 22 BAZ c

COWIE Peter, *Akira Kurosawa Master of cinema*, New York : Edition Rizzoli International Publication, 2010.

Réalisé pour le centenaire de la naissance d'Akira Kurosawa, ce livre s'ouvre sur une préface de Martin Scorsese, qui lui rend hommage. Donald Richie rédige une introduction sur le legs de Kurosawa dans le cinéma contemporain et explique comment Kurosawa, tombé dans un quasi oubli après sa mort dans son propre pays, est devenue une icône absolue du cinéma Japonais.

Selon l'auteur, le livre est un complément à l'ouvrage de Donald Richie *The cinema of Akira Kurosawa*. Il y décortique l'origine biographique de chaque film.

Abondamment illustré, c'est l'ouvrage le plus riche et varié dans son iconographie sur le cinéaste, publié à ce jour. On y trouve de nombreuses photographies de tournage, de plateau, des affiches, des peintures de Kurosawa, mais aussi de beaux portraits du réalisateur.

Kazuko Kurosawa, fils du cinéaste, écrit dans un petit texte "les films de mon père sont comme mes frères et sœurs pour moi. Il continuent de me guider et de m'enseigner."

Cote : nouveauté

ESTEVE Michel, *Cinéma et condition humaine*, Paris, Editions Albatros, 1978.

Ouvrage consacré à la question de la condition humaine et au traitement éthique qu'en font certains cinéastes : Resnais, Bresson, Jancso, Malraux, Wajda, Rocha, Buñuel...

Dans le chapitre intitulé *Non sens et sens de l'existence, la vision du monde chez Kurosawa*, l'auteur étudie la recherche constante du cinéaste et sa volonté de comprendre l'individu à travers tous les genres qu'il a investis (comédie, film historique, film noir, adaptation de chefs d'œuvre de la littérature...), et dans lesquels il a insufflé sa propre vision, tout en restant fidèle aux matériaux d'origine.

La compassion et le pardon sont au centre de ses préoccupations. C'est souvent par le biais de personnages marginaux, en rupture de ban ou déclassés, qu'il explore les rapports de l'homme à autrui. Il développe un regard fondé sur l'altérité et une grande capacité d'empathie pour autrui. Cette vision du monde est à la fois la base et la clef de voûte de son cinéma.

Cote BiFi : 26 EST c

ERENS Patricia, *Akira Kurosawa: a guide to references and resources*, Boston : G.K. Hall, 1979.

Index des articles en français, anglais et japonais publiés sur Kurosawa de 1951 à 1977.

Cote : 51 KUROS ERE

***GOODWIN James**, *Akira Kurosawa and intertextual cinema*, Baltimore, London : The Johns Hopkins University Press, 1994.

Le concept d'intertextualité a été défini par Julie Kristeva au sein de la revue *Tel Quel* dans les années soixante, puis à sa suite par Roland Barthes qui l'exprime ainsi "tout texte est un *intertexte* ; d'autres textes sont présents en lui à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues." Inspirés par le travail des théoriciens de la culture comme Claude Levi Strauss et le développement de ses idées sur l'inter-culturalité, ces théoriciens vont chercher les "multi dimensionnalités" par lesquelles un texte est intelligible et en rapport avec d'autres textes. Ils décryptent les codes culturels, les structures mentales qui sont en relation avec nos comportements et qui définissent notre regard esthétique.

Dans cet ouvrage, l'auteur utilise les outils de la critique littéraire pour étudier le cinéma de Kurosawa.

Il tente d'exprimer en quoi le travail de Kurosawa, ses adaptations d'œuvres étrangères en particulier, de Dostoïevski ou Shakespeare, mêlent des notions interculturelles tout en parvenant à l'universalité.

De *L'Idiot* de Dostoïevski aux *Bas-fonds* de Gorki, de la modernité narrative de *Rashomon* au classicisme shakespearien apparent de *Ran*, le cinéma de Kurosawa emprunte ses sources à un réseau de références savantes, hyper variées et interculturelles qu'on ne peut réduire à un japonisme traditionaliste ou un exotisme de pacotille pour occidentaux. Dans le cas de *Ran*, au cours des premières ébauches, le projet s'inspire des légendes de *Monotari Mori* (1497-1571), mais c'est en cours d'écriture que Kurosawa est frappé des similitudes avec *Le Roi Lear* de Shakespeare. Dès lors, il oscille d'un texte à l'autre. Le cinéaste joue avec les codes culturels propres aux écrits, les confrontant, transformant les éléments narratifs pour aboutir à une œuvre synthèse, où des influences hétéroclites fusionnent dans une parfaite harmonie.

Cote : 51 KUROS GOO

KUROSAWA A RETROSPECTIVE, New York : The Japan Film Center, 1981.

En 1981, la Japan Society fête ses 75 ans d'existence et de partenariat entre les Etats-Unis et le Japon. Elle programme pour l'occasion une rétrospective Kurosawa (26 films à l'époque).

L'introduction est signée Peter Grilli, alors directeur du Japan Film Center.

Audie E. Bock, traducteur anglais de *Comme une autobiographie*, analyse le rapport entre l'auteur et son œuvre. Kurosawa disait qu'en dehors d'*Ikiru* (*Vivre*), sa vie et son travail n'avaient pas de lien "Les personnages prennent vie d'eux même, je n'ai pas d'emprise sur mon stylo. Tout ce que j'ai à dire est sur l'écran."

Un certain nombre de déclarations de Kurosawa sur son art (le scénario, l'attente entre les prises, la conscience de la caméra...) sont rassemblées dans un article de Donald Richie.

Comporte une filmographie avec résumés et articles extraits, entre autres, du livre de Donald Richie sur les films de Kurosawa.

Cote : 51 KUROS KUR

RAISON Bertrand, avec la collaboration de S. Toubiana, *Le livre de Ran* : Paris : Cahiers du cinéma, Seuil, 1985.

Ran (*Chaos*) est une variation sur *Le Roi Lear* de Shakespeare, transposé dans le Japon féodal du seizième siècle. De nombreuses photos racontent le film, de sa préparation à sa promotion.

C'est l'ouvrage le plus complet sur *Ran*. Il aborde le développement du projet dès la pré production, le montage financier de la coproduction jusqu'au tournage, le développement du scénario, les repérages, le travail avec chaque acteur, les nombreuses répétitions. On y découvre le style de Kurosawa au travail à travers le témoignage de différents collaborateurs et un panorama complet des multiples métiers techniques et artisanaux à l'œuvre au cinéma : des costumes faits par l'équipe du film aux chorégraphies et au maniement du sabre en passant par les maquillages, qui pour certains rôles ont nécessité trois heures de travail quotidien.

En donnant accès au processus créatif d'un film et à la personnalité qui le fait naître, l'ouvrage montre à quel point Kurosawa fut à la fois un cinéaste moderne, ouvert sur le monde et les arts tout en s'inscrivant dans une continuité traditionnelle orientale. Il est intéressant pour quiconque souhaite découvrir ce qu'est concrètement la réalisation d'un film, du projet à la post production.

Cote : 42 KUROS RAN RAI

***RICHIE Donald, *The films of Akira Kurosawa*, Berkeley : University of California Press, 1998.**

Voici un livre d'analyse à la fois pointu et accessible aux néophytes, très complet sur la filmographie et concret dans ses analyses. Pour chaque film, les intentions du réalisateur, le style, le contexte socioculturel et les influences sont étudiés, avec des extraits du scénario et des dialogues pour illustrer les propos.

Les analyses se nourrissent d'entretiens avec Kurosawa. Donald Richie part des films et des documents, cite souvent Kurosawa, ce qui lui permet de rester au plus près des intentions du réalisateur.

Il développe notamment, en filigrane de film en film, la figure du héros chez Kurosawa qui se distingue par sa persévérance et son refus d'abandonner, l'effort étant toujours d'ordre spirituel.

Cote : 51 KUROS RIC

TASSONE Aldo, *Akira Kurosawa*, Paris : Ediling, 1983.

Dans la première partie, l'auteur synthétise la vie de Kurosawa, en utilisant comme référence son autobiographie. Il reprend certaines thèses développées par Donald Richie et Anderson. Tassone décrit avec beaucoup de minutie les films et n'hésite pas à faire de nombreux parallèles avec d'autres cinéastes (Fellini, Bergman, Sternberg...), dans la plus pure tradition de la politique des auteurs. Il se concentre essentiellement sur la richesse et l'ampleur de l'inspiration de Kurosawa, sa maîtrise technique, la profondeur de l'analyse psychologique dans le traitement des personnages, le dynamisme et la beauté plastique des images, la constante volonté de Kurosawa de s'aventurer dans des territoires inexplorés.

Cote : 51 KUR TAS

TESSON Charles, *Akira Kurosawa*, Paris : Collection Grands Cinéastes, Editions des Cahiers du cinéma, 2007.

Pour Charles Tesson, le cinéma de Kurosawa ausculte, d'un côté la culture féodale traditionnelle, bâtie sur la négation de l'individu et d'où l'idée d'émancipation est exclue, en décrivant des seigneurs ou empereurs, de l'autre, le passage à la démocratie dans une société traditionaliste corrompue par les dérives individualistes dangereuses pour l'équilibre de la société.

Dans ses films, Kurosawa pointe et questionne les contradictions du Japon en voie de modernisation, en observant les petites gens la plupart du temps. Concilier l'esprit du Japon des samouraïs et l'humanisme est la vertu majeure de son cinéma dont la portée est universelle. Pour l'auteur, le cinéma de Kurosawa ne cesse d'aller de l'un à l'autre en goûtant à tous les genres sans faire de choix définitif.

Cote : 51 KUROS TESS

YOSHIMOTO Mitsuhiro, *Kurosawa: film studies and Japanese cinema*, Durham : Duke University Press, 2000.

Ce livre est un *film studies*. Il découle d'un courant transdisciplinaire, appelé les *cultural studies*, qui mêle l'anthropologie culturelle à la philosophie, aux arts et une partie des sciences humaines au travers des cultures populaires et des minorités. Il met en relation et en opposition la culture et le pouvoir et devient discipline contestataire et politique, contre la culture dominante et académique.

Les films de Kurosawa ont produit un effet considérable sur la manière dont les Japonais s'y sont vus et sur la perception que l'Occident eut du Japon. Les images qu'ont renvoyées ses films ont souvent été ignorées ou mal considérées. L'exemple de *Rashomon* est frappant. Les Japonais y ont vu des personnages rétrogrades et moyenâgeux qui donnaient, selon eux, une image arriérée de leur culture, ce que n'a jamais voulu Kurosawa, tandis qu'ailleurs dans le monde, on saluait la structure narrative et la mise en abyme de la notion de vérité toute relative en le comparant à Pirandello. Mitsuhiro analyse les raisons de ces écarts de perception..

Ce livre ne s'adresse pas uniquement aux exégètes de Kurosawa ou aux passionnés de la culture nipponne, il est aussi pertinent pour quiconque s'intéresse aux *cultural studies*.

Cote : 51 KUROS YOS

Monographies sur les films :

DAVIES Anthony, *Filming Shakespeare plays, the adaptations of Laurence Olivier, Orson Welles and Akira Kurosawa*, Cambridge : Cambridge University Press, 1988.

Kurosawa adapta à plusieurs reprises et souvent librement Shakespeare. Orson Welles pensait qu'il était le seul autorisé à le faire parce que le plus doué. Les plus shakespeariens comme Laurence Olivier étaient en admiration devant la version de *Macbeth* de Kurosawa. L'acteur demanda même à lui emprunter des éléments modifiés par rapport à l'œuvre d'origine pour sa propre version. Cette influence prégnante se retrouve dans d'autres films et reste présente au cœur même de son cinéma, comme c'est aussi le cas avec Dostoïevski.

Anthony Davis analyse *Le Château de l'araignée* d'après *Macbeth*, film dans lequel Kurosawa transpose l'histoire dans le Japon féodal du seizième siècle.

La mise en scène de Kurosawa s'exprime par une économie de dialogue. Le texte d'origine n'est pas réellement repris et ce sont les mouvements des personnages presque immobiles, les expressions du visage, la tension perpétuelle des corps et les décors comme espace mental qui font du *Château de l'araignée* une traduction cinématographique extrêmement fidèle dans l'esprit.

Cote : 44 RIC SHA

KUROSAWA Akira, *Rashomon*, New Jersey : Rutgers University Press, 1994.

On y trouve le scénario en continuité dialoguée, l'intégralité des deux courtes nouvelles dont sont issues le film (*Rashomon* et *In a grove*, toutes deux d'Akutagawa), un extrait de l'autobiographie de Kurosawa *Comme une autobiographie*, ainsi qu'un ensemble de textes autour de *Rashomon*, film qui fit connaître Kurosawa dans le monde entier.

Parmi ces textes, signalons :

- une série d'articles de presses ayant trait à la sortie du film aux Etats unis, (*The New-York Times* ; *The New Yorker*...) et en Angleterre (*The Times*).

- un texte du scénariste et cinéaste Curtis Harrington sur *Rashomon* et le cinéma japonais, où l'on constate que le film ne fut pas bien accueilli au Japon et fut incompris du fait même de son succès à l'étranger.

- un texte de Parker Tyler qui décrit le film comme une véritable œuvre d'art moderne. Il fait des analogies avec le futurisme, notamment dans le rendu du mouvement et compare le film au travail de Picasso sur *Guernica*.

- Joan Mellen analyse le statut de la femme dans *Rashomon*. Elle la perçoit comme un personnage castrateur, qui peut être tour à tour angélique ou diabolique.

Cet ouvrage complet est décliné sur un mode théorique et pluridisciplinaire.

Texte introductif de Donald Richie.

Cote : 42 KUROS RAS RIC

KUROSAWA Akira, *Seven Samurai and other screenplay*, Londres : Faber and faber, 1992.

Trois scénarios en anglais : *Vivre*, *Les Sept Samouraïs*, *Le Château de l'araignée*. Les deux premiers sont introduits par Donald Richie, un des spécialistes américains du cinéaste, qui contextualise le film, sa production, son sens. Il définit Kurosawa comme un cinéaste existentialiste. Il évoque le point de vue de Kurosawa sur le cinéma de Mizoguchi, et s'attarde sur l'univers à dominante féminine de ce dernier, tandis que Kurosawa définit lui-même son cinéma comme traitant plutôt de grandes figures masculines.

Cote : 42 KUROS --- KUR

Catalogue d'exposition :

***KUROSAWA Akira**, *dessins*, Paris : Paris musée, 2008.

Catalogue de l'exposition de dessins de Kurosawa qui eut lieu du 16 octobre 2008 au 11 janvier 2009 au Musée des beaux-arts de la ville de Paris, Petit Palais.

L'ensemble est constitué des dessins préparatoires de *Kagemusha*, *Ran*, *Rêves*, *Madadayo*, *Umi wa miteita* (projet de film non réalisé).

Les dessins de *Ran* sont composés au crayon, à l'aquarelle et au pastel la plupart du temps. Les influences artistiques sont variées, de Van Gogh à Chagall, entre impressionnisme et expressionnisme. Les dessins ont pour but de servir aux acteurs afin de leur permettre de s'imprégner de l'ambiance recherchée.

Un texte introductif d'Aldo Tassone décrit la carrière de Kurosawa, son approche du dessin et leur apport dans son propre travail de cinéaste "Je cristallise, fertilise et saisis l'image de chaque scène dans un film avant de le voir clairement. Il y a une multitude de choses auxquelles je pense lorsque je dessine des story boards."

Ce catalogue permet d'approcher le travail d'un cinéaste qui, dès le processus créatif, a besoin de la peinture pour créer ses propres images de cinéma.

COTE : 51 KUR MUS

Ouvrages sur le cinéma japonais :

MELLEN Joan, *Voices from the Japanese Cinema*, New York : Liverlight, 1975.

L'auteur est une spécialiste des femmes au cinéma qui a signé plusieurs ouvrages sur le sujet. On y trouve une quinzaine d'entretiens avec de grands cinéastes (Ichikawa, Shinoda, Kobayashi...). Le texte introductif, écrit par Tadao Sato, rappelle l'incompréhension des critiques et du public à l'égard de Kurosawa dans son pays.

Pour l'auteur, Kurosawa n'est pas un cinéaste opposant la tradition et la modernité, mais il questionne ces valeurs. Il fait une distinction entre la culture et les valeurs morales du Japon historique, et l'identité émanant des institutions sociales qui, selon Kurosawa, les corrompt. *High and low*, *Les Sept Samouraïs* et *Yojimbo* sont les films les plus évoqués.

Cote : 50.01 MEL v

PHILLIPS Alastair ET STRINGER Julian, Ed., *Japanese texts and contexts*, New York : Routledge, 2007.

En vingt quatre chapitres, les éditeurs de cet ouvrage ont réunis différents textes sur le cinéma japonais tout en rendant compte de leurs contextes sociaux respectifs. Ils parviennent à donner un vaste panorama de cette cinématographie toujours mal connue en faisant s'entrecroiser l'histoire, la société et la culture japonaise à travers les grands cinéastes du pays, d'Ozu à Suzuki en passant par Miyazaki.

Le texte consacré à Kurosawa s'intitule *Sept samouraïs et six femmes* et traite d'un des films les plus analysés et commentés de l'histoire du cinéma.

Film d'hommes par excellence, l'auteur fait remarquer que ce sont les femmes dans le film qui permettent aux hommes d'avancer. Leur rôle, plus discret, n'en est pas moins primordial. L'image de la femme forte et silencieuse dans le cinéma japonais est courante, et les films de Kurosawa en comptent pléthore. Le cinéaste prenait souvent exemple sur sa mère, "qui fut pleine d'abnégation pour sa famille, sans jamais se plaindre de quoi que ce soit."

Ce cas de figure est aussi un stéréotype des personnages féminins dans le cinéma japonais, lié à une problématique générationnelle.

Cote : 11.05 JPN PHI

SCHNEIDER Roland, *Cinéma et spiritualité de l'Orient extrême : Japon et Corée*, Paris : L'Harmattan, 2003.

Cet ouvrage est une approche du cinéma Japonais à travers sa culture traditionnelle. Roland Schneider analyse les grands cinéastes nippons à travers leur rapport au bouddhisme zen, à l'animisme ou encore au tao.

Un chapitre est entièrement consacré à Kurosawa. L'auteur remet à plat l'humanisme supposé chrétien du cinéaste (voir à ce sujet *Le cinéma de la cruauté* d'André Bazin), et le redéfinit dans le contexte de sa culture, qui ne se limite pas selon l'auteur à une simplification occidentale "creuse et artificielle dans laquelle certains l'ont enfermé". Pour Schneider, l'humanisme de Kurosawa est issu d'une éthique traditionnelle qui se nourrit de Confucianisme, mais aussi de l'esprit du théâtre Nô et du Kabuki.

L'auteur est très expéditif dans sa description de la première partie de la carrière du cinéaste. A partir de *Dersou Ouzala*, les analyses des films se complexifient pour mettre à jour un discours cohérent sur la prégnance d'une certaine spiritualité qui sait ne pas sombrer dans une mystique irrationnelle.

La partie sur *Ran*, où il démontre la complexité de l'héritage shakespearien (*Le Roi Lear*), tout en développant la spécificité propre des récits japonais traditionnels, puis leur mutuelle interaction, est passionnante.

Cote : 11.05 --- SCH

SILVER Alan, *The Samurai film*, New York : The Overlook press, 2005.

The Samurai film est le livre le plus exhaustif jamais écrit sur ce cinéma. On y trouve une filmographie exhaustive sur le genre, un glossaire de termes japonais et plus de deux cent illustrations. Une introduction remonte le temps pour faire un historique du samouraï, son impact dans la culture populaire à travers les contes et la littérature, son influence sur la société, ses mythes et les contextes politiques dans lesquels il a évolué.

L'auteur décrit l'influence de ce cinéma chez des cinéastes étrangers comme Sergio Leone et ses westerns, Clint Eastwood, George Lucas avec *Star Wars* (relecture de *La Forteresse cachée*), ou Tarantino pour *Kill Bill*. Il développe la notion du *Bushido*, code d'honneur spécifique au samouraï, appelé aussi la voix ou l'esprit du samouraï, et analyse ses différentes castes.

Un chapitre entier est consacré à Akira Kurosawa, qui reste à ce jour le plus grand réalisateur de films de ce genre. Malgré des centaines de longs métrages tournés depuis, *Les Sept Samouraïs* se situe comme modèle absolu du genre.

L'auteur définit le pictorialisme hérité de la peinture dans son travail. Il développe le thème de la conscience sociale du cinéaste qui impacte en profondeur ses personnages, notamment une forte conscience de la difficulté de la condition humaine et de sa fragilité fondamentale, que Kurosawa porte à un niveau d'exigence et de compassion rarement atteint.

Cote : 32.01 SIL s

***TADAO Sato**, *Le cinéma japonais, Tome I, Tome II*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1997.

Le présent ouvrage se divise en 2 tomes parus en 1995 à Tokyo aux Editions Iwanami Shoten. Tadao Sato est un des grands spécialistes du cinéma japonais. Il fut président du Pen Club du cinéma japonais entre 1969 et 1992, puis directeur de l'Ecole japonaise de cinéma.

C'est le premier ouvrage encyclopédique sur l'histoire du cinéma japonais. Son territoire analytique s'étend aux sciences humaines et va de l'histoire à la sociologie. Il se double d'une étude sur le Japon et offre une réflexion sur le rapport d'une civilisation à ses images de cinéma.

Le livre explore dans le détail l'histoire de ce cinéma, son contexte politique et économique jusqu'à la fin des années 80. Il s'attarde sur son évolution studio par studio et renseigne sur tous ses genres.

La postface conclue cet ouvrage sur un paradoxe. Le cinéma nippon est en crise Il doit son salut en bonne partie à la *japanimation*, Il n'a pourtant jamais été autant reconnu à l'étranger, couronné par de nombreux prix, notamment grâce à de jeunes cinéastes passionnés, acteurs de la vitalité de ce cinéma.

Le livre contient de nombreuses et belles photos. On y trouve un lexique et des filmographies de nombreux cinéastes qui s'arrêtent en 1997 ainsi qu'un index des titres français et japonais.

Cet ouvrage didactique, dont le point fort est tout simplement mais pas seulement d'être écrit par un japonais, est probablement l'ouvrage le plus complet à ce jour disponible en français.

Cote : 11.05 JPN SAT

TESSIER Max, *Images du cinéma japonais*, Paris : Henri Veyrier, 1990.

Cet ouvrage sur le cinéma nippon se veut le plus complet possible mais n'aspire pas à une exhaustivité absolue. L'auteur précise qu'il a été écrit en fonction de la possibilité de visionner les films, certains étant encore difficiles à voir, ou réputés perdus. Depuis 1990, date de parution du livre, de nombreux films sont redevenus visibles.

L'ouvrage est découpé par thèmes et suit vaguement une chronologie. Même s'il est bien articulé, et en soi assez complet, voire érudit dans certaines de ses parties, l'ouvrage donne à la lecture la sensation d'une promenade impressionniste par un passionné, d'où un aspect fragmentaire. Abondamment illustré, il est plus qu'une bonne introduction à l'art cinématographique japonais.

Nagisha Oshima en a écrit la préface.

Cote : 11.05 JPN TES

Articles de périodiques

Plusieurs centaines d'articles ont été écrits sur Kurosawa et sont parus dans de très nombreuses et diverses revues de cinéma. La centaine d'articles mentionnés dans cette bibliographie est donc le produit d'une sélection, dont les critères ont été de choisir tout d'abord ceux en langue française et anglaise, et de privilégier ensuite les analyses approfondies par rapport aux chroniques et critiques de films. Nous tenons néanmoins à rendre compte de la diversité des propos et analyses suscités par l'œuvre du cinéaste japonais en proposant des références d'articles écrits par des spécialistes ou des critiques occasionnels de cette filmographie, et publiés par des revues diverses, plus ou moins connues.

La réception critique des films de Kurosawa a évolué au fil des années et des périodes, et c'est une donnée importante pour qui veut aborder les textes qui ont été écrits sur l'œuvre de ce cinéaste. C'est pourquoi nous avons choisi de présenter ici les articles de périodiques selon un classement chronologique décroissant de publication d'article. Les dernières parutions en date sont ainsi facilement repérables.

Articles généraux sur l'œuvre de Kurosawa

KENTZINGER, Jacques, « Hugosawa », *CinémAction*, n°119, 2006, p. 205-208.

L'auteur voit dans les films *Rashomon* et *Dodes'caden* des références aux "pauvres gens" et aux "Misérables" de Victor Hugo et les analyse. Ces emprunts du cinéaste au poète relèvent selon lui d'une fraternité de pensée, faite d'humanisme.

Cote : FRA CIN ta

RUSSELL, Catherine, « Men with Swords and Men with Suits - The Cinema of Akira Kurosawa », *Cinéaste*, v. 28, n°1, Décembre 2002, p. 4-13.

S'appuyant sur des publications récentes et des documentaires sur Kurosawa, signes d'une reconnaissance nouvelle de son œuvre, Catherine Russell passe en revue les traits caractéristiques de cette œuvre : prédominance de deux genres, films de samourais et films de gangsters, dont elle observe ce qui les lie, le rapport au moderne et à l'ancien, la notion de vide et le concept de "japanité". Cet article conséquent montre l'importance de la masculinité dans les films d'Akira Kurosawa, et ses rapports avec certains acteurs, Toshiro Mifune en premier lieu.

En langue anglaise

Cote : USA CIN

POIRSON-DECHONNE, Marion, « Shakespeare japonisé », *Les Cahiers de la cinémathèque*, n° 72-73, novembre 2001, p. 69-73.

Marion Poirson-Dechonne étudie l'adaptation des 'œuvres shakespeariennes au cinéma par Kurosawa : elle pointe les libertés de transposition prises dans *Ran* par rapport au *Roi Lear* et dans *Le Château de l'araignée* par rapport à *Macbeth*, du point de vue des trames narratives, du contexte culturel, et indique les motifs maintenus, comme ceux de la folie et du spectacle dans le spectacle. L'analyse esthétique rigoureuse explique aussi quel est l'apport du cinéma, notamment dans la maîtrise de l'espace, et comment passe la théâtralité dans ces œuvres cinématographiques.

Cote : FRA CAH de

* *Positif*, n°461/462, juillet 1999, p. 6-77.

CIMENT, Michel, NIOGRET, Hubert, *Dossier Akira Kurosawa*

Ce numéro spécial comporte vingt articles ; certains articles sur les longs métrages sont commentés plus bas, dans la rubrique dévolue aux films. Une partie des articles, plus généraux, sont regroupés dans un chapitre *Plans d'ensemble*, dont notamment un article signé de Barthélemy Amengual intitulé *Quand Kurosawa cultivait le cinéma impur*. D'autres explorent les rapports de Kurosawa à la littérature (japonaise, celle de Shakespeare, de Dostoïevski), d'autres encore le jeu d'acteur dans les films du cinéaste. Par ailleurs, ce numéro présente des textes de Kurosawa, en particulier sur la critique cinématographique ainsi que sur Tarkovski et Solaris.

Cote : FRA POS

* *Cahiers du cinéma*, n° 528, octobre 1998.

SCORSESE, Martin, « Akira Kurosawa, un samouraï du cinéma »

Cet hommage de Martin Scorsese rappelle le rôle décisif que joua Kurosawa en faisant découvrir à l'Occident au début des années 50 le cinéma japonais avec *Rashomon*, et pointe ce en quoi Kurosawa se distingue d'Ozu ou de Mizoguchi : s'emparant de Shakespeare, de Gorki, de Dostoïevski, du western et du film noir, il les a profondément repensés au point de créer de nouvelles formes.

TESSON, Charles, « Kurosawa ou l'insupportable nécessité de voir »

Dans cet article, Charles Tesson revient d'abord sur la découverte du cinéma de Kurosawa dans les années 50, avant de mettre en avant les apports et l'originalité de son cinéma. Il analyse l'arrivée de la couleur et son emploi dans la filmographie de Kurosawa, traduisant un recommencement de l'œuvre. Charles Tesson s'intéresse à la mise en scène de la guerre, inspirée par Eisenstein et John Ford : chez Kurosawa, la guerre est donnée à voir ; telle une mise à l'épreuve, le film nous fait regarder en face le pire dont l'humanité est capable, mais la mise en scène exclut toute identification du spectateur. Charles Tesson convoque également les écrits de Satyajit Ray sur Kurosawa pour étudier la valeur de l'action dans les films de samouraïs principalement, et le rôle de l'acteur Toshiro Mifune en ce sens.

UMEMOTO, Yoichi, « Quand notre Kurosawa est devenu le vôtre »

Paru à la mort de Kurosawa, cet hommage s'intéresse aux dernières années et aux derniers films de Kurosawa ainsi qu'à leur réception au Japon. Il y est également question de la disparition de l'acteur Toshiro Mifune et de la succession cinématographique de Kurosawa.

Cote : FRA CAH du

MAXFIELD, James, «The moral ambiguity of Kurosawa's early thrillers », *Film Criticism*, v.18 n°1, octobre 1993, p. 20-35.

Cet essai portant sur les films *L'Ange ivre* et *Chien enragé* se concentre sur les personnages principaux, joués notamment par l'acteur Toshiro Mifune, et leurs mœurs. L'auteur étudie et interprète dans le détail les comportements des personnages, qu'ils soient médecin, gangster, voleur, policier ou détective, et leurs relations les uns avec les autres. Il montre comment Kurosawa dresse des portraits de personnages complexes, et explore les motifs du remords, de la culpabilité, de la criminalité et de la moralité.

En langue anglaise

Cote : USA FIL cr

BOURGUIGNON, Thomas, « Kurosawa et l'Occident : le Meiji en cinéma », *Positif*, n°369, novembre 1991, p. 93- 95.

Rappelant que l'ouverture aux influences étrangères est une tradition japonaise, Thomas Bourguignon montre que Kurosawa, à l'image de l'époque japonaise du Meiji, s'ouvre au meilleur de l'Occident, sans perdre son âme, c'est-à-dire ses attaches spirituelles et culturelles nippones. A travers une analyse de la diversité des styles de mise en scène de Kurosawa, tantôt proche du néo-réalisme, tantôt influencé par l'expressionnisme, ou traversé par une vocation réaliste, opérant à chaque adaptation littéraire de sources romanesques russes ou shakespeariennes des transpositions sociales, spatiales ou temporelles qui lui permettent d'évoquer son pays, Thomas Bourguignon prouve que ce dialogue Orient-Occident est la source même de la richesse de l'œuvre de Kurosawa.

Cote : FRA POS

OBAYASHI, Nobuhiko, « La méthode Kurosawa », *Cahiers du cinéma*, n° 431- 432, mai 1990, p. 36-37.

Nobuhiko Obayashi, cinéaste réalisant un documentaire sur le tournage du film *Dreams*, explique ici la méthode de travail de Kurosawa. S'appuyant sur des propos et des anecdotes de Kurosawa, il montre l'importance que revêt le montage pour lui, en évoquant ses choix et la démarche dramaturgique qui découle du système de caméras multiples, employé depuis *Les Sept Samouraïs*.

Cote : FRA CAH du

* *Etudes cinématographiques*, n° 54, 1990

(Met à jour et complète *Etudes cinématographiques*, n° 16, printemps 1964).

Ce numéro spécial comporte des articles sur la plupart des longs métrages réalisés par Kurosawa ; ces articles sont commentés dans la rubrique dévolue aux films.

Tadashi Iijima et André Labarrère proposent des contributions générales sur le cinéaste ; une filmographie et des notes bibliographiques établies par Michel Estève complètent ce document.

Cote : FRA ETU

RAISON, Bertrand, « Kurosawa dans le miroir japonais », *Cahiers du Cinéma*, n°375, septembre 1985, p. 9.

Ce court article est exclusivement consacré à la réception des films de Kurosawa au Japon, en particulier son dernier film, *Ran*. La désaffection dont fait l'objet Kurosawa dans son pays provient à la fois des critiques, parfois du public, des producteurs, et également de ses pairs réalisateurs.

Cote : FRA CAH du

TESSIER, Max, « Du *dostoievskisme* au *rousseauisme* », *Ecran*, n°48, 1976, p. 31- 35.

A l'occasion de la sortie de *Dersu Uzala* et de la ressortie au même moment de *Entre le ciel et l'enfer*, Max Tessier donne sa critique de *Dersu Uzala*, dont il trouve le panthéisme "rousseauiste", et considère *Entre le ciel et l'enfer* comme un témoignage du Japon contemporain, avec ses tares sociales et son attitude morale.

Cote : FRA ECR an

NIOGRET, Hubert, *Positif*, n°132, novembre 1971, p. 46-50, 51-55.

Ensemble de commentaires de Kurosawa ont été recueillis lors de divers entretiens et conférences et portent sur des sujets divers tels que la couleur, les acteurs, la prise de vue et certains aspects techniques, la musique et le son. A la suite, Hubert Niogret propose quelques notes résumant et analysant les premiers films du réalisateur, de *La légende du grand judo* à *Entre le ciel et l'enfer*.

Cote : FRA POS

MELLEN, Joan, « The epic cinema of Kurosawa », *Take One*, v.3 n°4, mars 1971, p.16-19. Kurosawa utilise une forme narrative traditionnelle, l'épopée, pour poser des questions morales essentielles. L'intrigue lui permet de mettre en scène des individus (personnages de médecins, patrons, samourais, gangsters, policiers, etc.) confrontés à des dilemmes moraux et à une société souvent corrompue, faite de classes sociales antagonistes. Par une analyse fine de séquences prises dans plusieurs films, Joan Mellen nous expose le caractère prépondérant dans l'œuvre de Kurosawa des notions de justice, d'ordre social corrompu, et d'intégrité morale.

En langue anglaise

Cote : CAN TAK

TAYAMA, Rikiya, « Kurosawa et la critique japonaise », *Image et Son*, n°243, novembre 1970, p. 49-59.

Rikiya Tayama, critique japonais indépendant, confronte sa propre réflexion sur les films de Kurosawa à celle d'autres critiques japonais, parmi lesquels Tadao Sato et Tadashi Iijima. De *La légende du grand judo* à *Barberousse*, il reprend leurs propos, et quelquefois leurs réserves, tout en y mêlant une recontextualisation, par rappels de l'histoire des studios et plus largement de la cinématographie japonaise, ainsi que de la carrière de Kurosawa.

Cote : FRA REV es

YAMADA, Koichi, « Destin de samourai », *Cahiers du Cinéma*, n°182, septembre 1966, p.45-49.

Koichi Yamada étudie les portraits de héros-samourais qui traversent la filmographie de Kurosawa. Il convoque Le Cid et Victor Hugo car il y reconnaît certaines luttes menées par les personnages de Kurosawa (contre la famille, la société). L'auteur analyse l'opposition samourai /paysan et définit la relation samourai /héroïsme. Pour le critique, l'apparente exaltation des vertus du samourai subit une évolution négative au fil de la filmographie : le samourai révolutionnaire cède la place au philosophe réactionnaire. Cet essai est suivi d'une filmographie détaillée avec notes biographiques.

Cote : FRA CAH du

LEYDA, Jay, «The Films of Kurosawa », *Sight and Sound*, v.24 n°2, octobre 1954, p.74-78.

A l'occasion du succès rencontré à l'étranger et notamment au festival de Venise par le film *Rashomon*, Jay Leyda revient sur les débuts de la carrière de Kurosawa et, s'intéressant à la fois aux rapports entre Kurosawa et les studios japonais, aux conditions de productions des films, et à leur réception publique et critique au Japon et surtout à l'étranger, il retrace ce début de filmographie en s'attardant sur l'Ange ivre et Vivre.

En langue anglaise

Cote : GBR SIG

Entretiens

*SHIMIZU, Chiyota, « Entretien avec Akira Kurosawa »
Etudes cinématographiques, n° 54, 1990.

Cette synthèse de deux entretiens publiés dans la revue Kinema Jumbo en 1952 et 1953 montre l'intérêt que porte Kurosawa à Dostoïevski et à son humanisme, qu'il a essayé de transposer à l'écran à travers son film *L'Idiot*. Les deux interlocuteurs discutent de la réception critique et publique de *L'Idiot*. Kurosawa y explique aussi son travail d'adaptation et d'écriture scénaristique avec ses collaborateurs, ainsi que son rapport aux acteurs et sa direction d'acteur.

Cote : FRA ETU

RAYNS, Tony, « Tokyo Stories », *Sight and Sound*, v.50 n°3, juillet 1981, p.170-174.

Tony Rayns mène un double entretien avec Kurosawa puis Oshima, introduit par un constat de l'état déplorable de l'industrie cinématographique japonaise dans les années 70/80. L'entretien avec Kurosawa porte dans un premier temps sur le processus d'écriture et de construction des personnages de *Kagemusha*. Kurosawa évoque ensuite ses recherches concernant l'histoire du Japon et des clans, ainsi que le choix des acteurs. La discussion s'achève sur les difficultés de collaboration avec les compagnies de production, et les faiblesses de l'industrie cinématographique japonaise.

En langue anglaise

Cote : GBR SIG

TASSONE, Aldo, *Positif*, n°235, octobre 1980, p. 8-12.

Le début de l'entretien est axé sur les origines du projet *Kagemusha* ; Kurosawa explique son intérêt pour les personnages principaux et la célèbre bataille. Le cinéaste fait ensuite la part entre ce qui tient de la légende, de ses recherches historiques et de son propre apport à la trame de *Kagemusha* : l'élément qui relève le plus de son imagination est le personnage du double, c'est-à-dire le Kagemusha. Aldo Tassone souligne qu'en spectateurs occidentaux, notre lecture de l'œuvre nous amène à reconnaître des motifs shakespeariens ou pirandelliens dans *Rashomon* ou *Kagemusha*, et interroge Kurosawa sur sa prédilection pour le XVI^{ème} siècle japonais. L'échange se termine sur l'importance de la critique étrangère dans la réception des films de Kurosawa et ses difficultés à tourner.

Cote : FRA POS

RAMASSE, François, « Entretien avec Akira Kurosawa », *Positif*, n°225, décembre 1979, p. 41- 47.

Kurosawa dénonce ici l'immobilisme bureaucratique qui affecte les compagnies de production japonaises ainsi que l'absence de remise en question du jeu des acteurs. Il reconnaît une certaine mésentente avec la critique et le public japonais et loue le soutien apporté par Francis Ford Coppola et Georges Lucas pour le tournage tout juste achevé de *Kagemusha*.

Cote : FRA POS

*SHIRAI, Yoshio, SHIBATA, Hayao, YAMADA, Koichi, « L'empereur »
Cahiers du Cinéma, n°182, septembre 1966, p.35-42, puis 74-78.

Dans cet entretien-fleuve très complet, la discussion porte tout d'abord sur la bipolarité de la filmographie de Kurosawa, entre films historiques "qui offrent des éléments plus spectaculaires" et films modernes. Il est ensuite tour à tour question de l'attachement de Kurosawa à la littérature russe, de sa découverte avec Toshiro Mifune d'un jeu d'acteur nouveau, de sa conception de la musique de film, de la situation du cinéma japonais, de la différence qu'il fait entre le Kabuki et le Nô, entre Mizoguchi et lui, du scénario, du jeu des acteurs face aux caméras multiples, de sa préférence du plateau par rapport au décor naturel, de ses choix de format et de couleurs.

Cote : FRA CAH du

SADOUL, Georges, « Au Japon, sur des nattes, autour d'une table ronde, dans un restaurant chinois, mais à Tokyo », *Cinéma*, n°92, janvier 1965, p.75-83.

Georges Sadoul raconte son entretien avec Kurosawa en le ponctuant de notes à la première personne. Le cinéaste lui explique notamment la méthode de tournage en prise de vues à caméras multiples, utilisée pour la première fois sur *Rashomon*, et qui lui permet de garder la continuité de l'action et d'avoir de grandes possibilités au montage. Il est aussi question de la crise du cinéma japonais, et de l'opposition entre films historiques, Jidai Geki, et films contemporains, Gendai Geki.

Cote : FRA CIN em

*RICHIE, Donald, «Kurosawa», *Sight and Sound*, v.55 n°2, juillet 1964, p.109-113, *Sight and Sound*, v.55 n°3, octobre 1964, p.200-203 (seconde partie)

De *La Légende du judo* à *Sanjuro*, Kurosawa commente chacun de ses films : il revient sur leur genèse, l'écriture des scénarios, mais aussi plus largement sur chaque expérience de tournage, sur ses souvenirs, ses impressions et collaborations. Il esquisse quelques points de vue déontologiques, sur le rôle de la technique par exemple, devant juste permettre la mise en scène d'une idée.

En langue anglaise

Cote : GBR SIG

Cet entretien est aussi traduit de l'anglais et reproduit dans la référence suivante mentionnée plus haut : *Positif*, n°461/462, juillet 1999, p. 6-16.

Articles sur les films

Classement chronologique par date de sortie des films.

LA LEGENDE DU GRAND JUDO / *Sanshiro Sugata*

RAMASSE, François, *Positif*, n°225, décembre 1979, p. 36-39.

Premier film de Kurosawa, *La Légende du grand Judo* est sorti en France tardivement, et François Ramasse en rend compte dans cet article. Il propose sa lecture du film, film d'apprentissage où l'on suit l'itinéraire spirituel par étapes d'un individu, personnage aspirant à pratiquer le judo, art martial nouveau à l'époque où se déroule le film. L'apprentissage de l'humilité et les étapes de la formation sont déjà des premières occurrences d'une thématique qui occupera toute l'œuvre de Kurosawa.

Cote : FRA POS

LEYDA, Jay, « *Sugata sanshiro (La Légende du judo)* », *Etudes cinématographiques*, n° 16, printemps 1964, p.119.

Dans cette notule qui fait partie d'un numéro spécial consacré à Kurosawa, Jay Leyda parle de premier film révélateur, qui annonce tous les thèmes majeurs de l'œuvre. Il souligne l'audace et les recherches qui caractérisent le film et les contrastes qui le marquent.

Cote : FRA ETU

SUR LA QUEUE DU TIGRE / *Tora no o o fumu otokotachi* / *THEY WHO STEP ON THE TIGER'S TAIL*

DEBRECZENI, François, « *Tora no o o fumu otokotachi (Sur la queue du tigre)* », *Etudes cinématographiques*, n° 16, printemps 1964, p.121.

L'auteur rend compte de l'intrigue générale de ce film des débuts dans lequel sont esquissées plusieurs composantes essentielles de l'œuvre de Kurosawa, telles que l'ennoblissement de l'âme par la discipline.

Cote : FRA ETU

JE NE REGRETTE RIEN DE MA JEUNESSE / *Waga seishun ni kuinashi*

HAUDIQUET, Philippe, « *Waga seishun ni kui nashi (Je ne regrette pas ma jeunesse)* », *Etudes cinématographiques*, n° 16, printemps 1964, p.122.

Commençant par un résumé de ce film peu connu, Philippe Haudiquet en pointe les faiblesses, comme la durée de certains plans ou la progression du récit. Pour lui, le film n'a pas la plénitude d'œuvres accomplies plus tardives, mais inaugure une série de films sociaux d'inspiration progressiste et manifeste un talent, notamment dans la mise en scène de mouvements de foule.

Cote : FRA ETU

UN MERVEILLEUX DIMANCHE / *Subarashiki nichiyobi*

BLOT, Christiane, « *Subarashiki nichiyôbi (Un merveilleux dimanche)* », *Etudes cinématographiques*, n° 16, printemps 1964, p.125.

Christiane Blot rappelle brièvement le scénario de ce film, chronique de deux pauvres amoureux ; elle tient ce film pour l'un des plus personnels du cinéaste et considère qu'il vaut par une alliance de l'inspiration et de la technique, du réel et du rêve, de la précision et de la poésie. Ce film permet à Kurosawa d'évoquer le Japon de l'après-guerre.

Cote : FRA ETU

L'ANGE IVRE / *Yoidore tenshi* / DRUNKEN ANGEL

NIOGRET, Hubert, « Entre le ciel et la boue, *L'Ange ivre* », *Positif*, n°369, novembre 1991, p. 96-99.

Après un résumé de l'intrigue, cette critique du film s'attache à examiner les procédés narratifs et esthétiques ainsi que les techniques (cadrages, travelling.....).

Cote : FRA POS

BASSAN, Raphaël, « *L'Ange ivre, la solidarité des damnés* », *Revue du Cinéma/Image et Son*, n°469, mars 1991, p. 26-27.

Selon Raphaël Bassan, *L'Ange ivre* est le premier chef-d'œuvre de Kurosawa. L'auteur évalue le film à l'aune de l'ensemble de l'œuvre et des thématiques chères à Kurosawa. Il aborde également les influences occidentales, et la collaboration avec l'acteur Toshiro Mifune.

Cote : FRA REV es

PERRIN, Claude, « *Yoidore tenshi (L'Ange ivre)* », *Etudes cinématographiques*, n° 16, printemps 1964, p.127.

Claude Perrin fait part de ses réticences vis-à-vis de ce film, drame du quotidien dont il trouve l'univers cauchemardesque. Pour lui, Kurosawa fait preuve d'un génie du contraste dans la mise en scène, mais veut heurter notre sensibilité comme Buñuel l'a fait dans *Un chien andalou*.

Cote : FRA ETU

CHIEN ENRAGE / *Nora inu* / STRAY DOG

RAMASSE, François, « *Chien enragé* », *Positif*, n°267, mai 1983, p.72-73.

L'article de François Ramasse aborde le film *Chien enragé* du point de vue d'une double influence : littéraire avec l'écrivain Georges Simenon, cinématographique avec la production américaine. Mais il s'agit bien d'un film d'auteur, qui pose les problématiques de l'identité, du moi, de l'autre, du bien et du mal. Selon l'auteur, on assiste à une américanisation de surface, les thèmes et l'esthétique restant incontestablement ceux de Kurosawa.

Cote : FRA POS

PHILIPPON, Alain, « Un policier en quête de son colt », *Cahiers du cinéma*, n° 342, décembre 1982, p.50-51.

Dans sa critique du film, Alain Philippon y voit un mélange de thriller (qui lui rappelle Füller) et de fable sur le "péché originel, l'identité de l'Autre et les métamorphoses du Double". Pour lui, Kurosawa est un cinéaste d'action doublé d'un cinéaste métaphysique dont l'œuvre est imprégnée de littérature et de cinéma occidentaux. Sans être un film sociologique, *Chien enragé* donne une image du Japon d'après-guerre et de son désarroi.

Cote : FRA CAH du

ESTEVE, Michel, « *Norainu (Chien enragé)* », *Etudes cinématographiques*, n° 16, printemps 1964, p. 129-132.

Ce film, enquête policière inspirée à la fois par Simenon et Dostoïevski, revêt d'après Michel Estève un aspect documentaire en ce qu'il permet à Kurosawa une observation des mœurs répandues dans les quartiers pauvres et mal famés de Tokyo. Satire sociale, *Chien enragé* montre aussi l'évolution psychologique des personnages principaux, policier et détective. Malgré quelques imperfections, Michel Estève souligne l'art du récit et de la mise en scène dont fait preuve Kurosawa.

Cote : FRA ETU

LE DUEL SILENCIEUX / Shizu kanaru ketto / The SILENT DUEL

DEBRECZENI, François, « *Shizukanaru kettô (Le Duel silencieux)* », *Etudes cinématographiques*, n° 16, printemps 1964, p.128.

Cette courte critique est très virulente contre ce film, qui a laissé François Debreczeni "insatisfait par la mise en scène, linéaire et statique, concentrant l'attention sur le débat moral et sur les incertitudes du héros".

Cote : FRA ETU

L'IDIOT / Hakuchi / The IDIOT

RAMASSE, François, « Kurosawa en Russie (*L'idiot* et *Les Bas-fonds*) », *Positif*, n°252, mars 1982, p.65-68.

Cet article étudie le rapport de Kurosawa à la littérature russe et les procédés d'adaptation employés par le réalisateur. L'adaptation du long roman de Dostoïevski, *L'idiot*, malgré les transpositions de pays, d'époque et de milieu social, malgré l'esthétique et le style de Kurosawa, représente selon François Ramasse, la plus fidèle adaptation qui ait été réalisée du livre, les deux auteurs partageant des préoccupations communes. Le critique allègue que Dostoïevski suivait un processus allant de l'âme aux idées, et que Kurosawa, lui, va de l'âme à l'inconscient, ce qui ajouterait donc une nouvelle dimension à l'œuvre.

Les Bas-fonds est un film que l'on a souvent dit en marge de l'œuvre de Kurosawa ; François Ramasse y voit la conséquence de la mise en scène qui tient plus du théâtre filmé que du cinéma. Moins proche de Gorki que de Dostoïevski, Kurosawa s'est concentré sur les fondements intellectuels de la pièce.

Cote : FRA POS

DECAUX, Emmanuel, JOURDAT, Anne-Marie, « L'Idiot », *Cinématographe*, n°67, juin 1981, p.51-53.

Dans cet article en deux parties, Emmanuel Decaux se concentre sur les acteurs Masayuki Mori et Toshiro Mifune, la poésie qui se dégage des visages, la composition triangulaire des images, le décor, l'utilisation de l'espace.

De son côté, Anne-Marie Jourdat propose une critique mitigée sur l'adaptation du roman monumental de Dostoïevski. Selon elle, Kurosawa éludant le contexte social du roman au profit d'un enseignement universel, l'intérêt du récit s'enlise quelque peu. En revanche, elle souligne la maîtrise du découpage et la réussite de Kurosawa à traduire en images les réflexions et la psychologie contenues dans le roman.

Cote : FRA CIN to

IJIMA, Tadashi, « *Hakuchi (L'idiot)* : une entreprise courageuse », *Etudes cinématographiques*, n° 16, printemps 1964, p. 51-54.

Tadashi Iijima est ici très sévère à l'égard de ce film adapté de Dostoïevski, qui selon lui est un insuccès. Il considère que l'échec est dû à un ensemble de contradictions dans la mise en scène et à la transposition du contexte de l'histoire.

Cote : FRA ETU

ESTEVE, Michel, « *Hakuchi (L'idiot)* : une pureté fascinante », *Etudes cinématographiques*, n° 16, printemps 1964, p. 55-60.

Michel Estève s'exprime en faveur du film en réponse à l'article précédent du critique japonais Tadashi Iijima. Pour lui, le film est une véritable recreation, et c'est en faisant appel au symbolisme des décors et aux ressources mêmes du langage cinématographique que Kurosawa a "restitué l'univers, la thématique et la dimension métaphysique la plus profonde du chef-d'œuvre de Dostoïevski".

Cote : FRA ETU

RASHOMON

LESTOCART, Louis-José, « *Rashômon*: chemins qui ne mènent nulle part », *Positif*, n°461/462, juillet 1999, p.64-67.

Louis-José Lestocart axe son analyse du film sur une citation d'Heidegger, et une comparaison avec le film d'Hitchcock *Mais qui a tué Harry?* qui présente de la même manière l'interrogation d'un fait selon différents points de vue, ainsi qu'une allégorie du sens du cinéma et des choix qui reviennent au spectateur. Louis-José Lestocart qualifie ce cinéma de cinéma de la démystification.

Cote : FRA POS

MEDINE, David, « Law and Kurosawa's *Rashomon* », *Literature/Film Quarterly*, v.20 n°1, janvier 1992, p. 55-60.

La thèse de cet article consiste à présenter ce film de Kurosawa comme celui où il est le plus ouvertement question du thème de la loi et du système judiciaire.

En langue anglaise

Cote : USA LIT

BOYD, D., « *Rashomon* from Akutagawa to Kurosawa », *Literature/Film Quarterly*, v.15 n°3, juillet 1987, p.155-158.

Cet article très documenté porte sur l'adaptation de deux nouvelles d'Akutagawa Ryānosuke, elles mêmes inspirées d'un recueil de textes datant du XIIème siècle. Afin de réaliser *Rashomon*, Kurosawa s'est servi de ces deux histoires, mais ce qu'il en a retiré pour son film est très variable d'une nouvelle à l'autre. L'auteur se livre à une étude très précise sur les choix opérés par le réalisateur.

En langue anglaise

Cote : USA LIT

Mc DONALD, Keiko I., «Light and darkness in *Rashomon*», *Literature/Film Quarterly*, v.10 n°2, avril 1982, p.120-129.

Keiko McDonald se penche sur la symbolique du film perçue comme une interrogation sur la nature humaine. Elle met en lumière la dialectique des symboles, l'opposition de la lumière et de l'obscurité, les chemins qui vont de la déviance à la raison.

L'auteur décrypte les symboles dont le film abonde : l'ombre de la porte d'entrée dans Kyoto, la pluie, des gargouilles, la forêt, la clarté du poste de police et les allées et venues des personnages entre ces éléments. C'est à cette étude que, selon Keiko McDonald, Kurosawa nous convie. Face à certaines situations, l'être humain se dirige, de façon plus ou moins consciente, plus ou moins réfléchie, vers l'une ou l'autre de ces zones d'ombre ou de clarté. Ce faisant, c'est au "moi intime", à une réalité intérieure méconnue que les personnages du film, et plus généralement les personnages de Kurosawa, se confrontent.

En langue anglaise

Cote : USA LIT

AMENGUAL, Barthélémy, « *Rashomon* ou la porte du démon de l'histoire », *Etudes cinématographiques*, n° 16, printemps 1964, p.37-49.

L'auteur reprend les griefs faits à Kurosawa par ses détracteurs au sujet de *Rashomon* et les désamorce. Barthélémy Amengual s'intéresse surtout aux rapports de ce film à la théâtralité (Nô, Kabuki, théâtralité du réel et aspects pirandelliens).

Cote : FRA ETU

HARRINGTON, Curtis, « *Rashomon* et le cinéma japonais », *Cahiers du cinéma*, n° 12, mai 1952, p. 53.

Cet article permet d'appréhender la réception et la carrière du film, notamment aux Etats-Unis. Les critiques américains témoignent de la qualité du film mais en préambule de leurs louanges, ils insistent sur le contexte de sa réalisation. Ce film d'après-guerre aurait, selon eux, bénéficié de l'influence positive consécutive à l'occupation américaine. L'auteur affirme cependant l'indépendance, la qualité visuelle et poétique du cinéma japonais (ceci dès les tous débuts du cinéma nippon). Il déplore la difficulté qu'il y a à les visionner et la chance pour lui d'avoir pu suivre un cycle en 1950 à Los Angeles.

Cote : FRA CAH du

SCANDALE / Shubun / SCANDAL

RAMASSE, François, *Positif*, n°225, décembre 1979, p.39-40.

François Ramasse fait une critique mitigée du film, qui se veut au départ drame social, mais qui "se double d'un parfait mélodrame où les larmes de sympathie ont tendance à oblitérer la réflexion". Selon lui, même si la réalisation n'est pas du plus grand Kurosawa, même si son humanisme est à la limite de verser dans le sentimentalisme généreux, le cinéaste reste fidèle à ses thèmes.

Cote : FRA POS

VIVRE / Ikiru

YI, Hyangsoon, «Kurosawa and Gogol : looking through the lens of metonymy» *Literature/Film Quarterly*, v.27 n°3, novembre 1999, p.210-217.

Fasciné par la littérature russe depuis son enfance, Kurosawa réalise plusieurs adaptations des œuvres de Dostoïevski, Gorki et Gogol.

Analyse détaillée de l'usage de la métonymie et de la synecdoque dans le film *Vivre* et dans le texte de Gogol, l'article aborde également les correspondances entre les personnages, les thèmes, la structure, les symboles et les procédés narratifs.

L'auteur souligne le caractère très littéraire du film mais réfute l'idée qu'il ne s'agit que d'une adaptation, préférant dire que l'œuvre de Kurosawa va bien au-delà de l'adaptation.

En langue anglaise

Cote : USA LIT

TASSONE, Aldo, « *Ikiru* : un film qui nous aide à *Vivre* », *Positif*, n°461/462, juillet 1999, p.68-70.

Cette critique d'Aldo Tassone sur le film *Vivre* est l'occasion d'un portrait de l'acteur Takashi Shimura, autre acteur fétiche de Kurosawa (avec Toshiro Mifune) et incarnation de la sagesse de la maturité dans sa filmographie. Le rôle de Watanabe, protagoniste du film *Vivre*, est celui d'un homme brutalement confronté à la maladie et la mort. Parlant de la performance de l'acteur Takashi Shimura, le critique évoque Emil Jannings, Victor Sjöström, et Charlie Chaplin. Pour Aldo Tassone, le film donne à voir une entière catégorie sociale, la bureaucratie, et la seconde partie du film, voyage initiatique aux paradis artificiels de la ville, est un extraordinaire document sur le Tokyo des années cinquante.

Cote : FRA POS

CARR, Barbara, «Goethe and Kurosawa : *Faust* and the Totality of Human Experience-West and East», *Literature/Film Quarterly*, v.24 n°3, juillet 1996, p.274-280.

Alors que les adaptations d'œuvres de Shakespeare ou de Dostoïevski sont très souvent étudiées par la critique, l'auteur propose d'étudier la parenté que présente le film *Vivre* avec le *Faust* de Goethe. Barbara Carr montre en quoi le film est fidèle à la structure, aux

personnages, aux intentions générales du *Faust* de Goethe, tout en replaçant le récit dans le contexte du XXème siècle et du monde occidental. Elle met en évidence les parallèles que suggèrent certaines scènes du film et pointe les analogies entre personnages du film et personnages de l'œuvre littéraire : le personnage de l'écrivain dans le film est à Watanabe, le personnage principal, ce que Méphistophélès est à *Faust*; de même, la relation au personnage féminin (Margaret chez Goethe, Toyo chez Kurosawa) présente des enjeux similaires.

En langue anglaise

Cote : USA LIT

LABRE, Chantal, « Humilié et initié », *Positif*, n°235, octobre 1980, p.13-17.

Chantal Labre voit dans ce film, dont elle relève les points communs thématiques avec des films antérieurs, un point d'orgue dans l'œuvre de Kurosawa. Elle en décrit la structure ternaire et dialectique comme suit : prise de conscience de la solitude et de la mort, double initiation à la vie nocturne et diurne, découverte par les autres de l'accomplissement du héros. Selon elle, le lyrisme bouleversant de certaines scènes est fermement étayé par la rigueur de la construction.

Cote : FRA POS

SIMONE, R.T., «The mythos of the sickness unto death», *Literature/Film Quarterly*, v.3 n°1, janvier 1975.

L'auteur compare la représentation de la mort dans le film *Vivre* de Kurosawa et la nouvelle *La mort d'Ivan Ilytch* de Tolstoï. Les personnages de Watanabe dans le film et d'Ivan dans la nouvelle, personnages partageant des caractéristiques communes, font tous les deux l'apprentissage de leur maladie dans des circonstances similaires, et sont confrontés à la révélation de leur mort prochaine. L'auteur rapproche ces deux méditations sur la mort du motif *Kierkegaardien* du désespoir et de la mort. Il est aussi montré que dans chacune des deux œuvres, un lien autobiographique sous-tend la relation de l'auteur avec le personnage et in fine, que le lien entre l'individu et la société (ou la communauté) est un thème primordial chez Kurosawa et contraste avec l'individualisme à l'œuvre chez Tolstoï.

En langue anglaise

Cote : USA LIT

HAUDIQUET, Philippe, « La tragédie de l'homme : *Ikiru (Vivre)* », *Etudes cinématographiques*, n° 16, printemps 1964, p.61-72.

Philippe Haudiquet retranscrit le scénario de ce film tout entier sous-tendu par le thème de la proximité de la mort. Procédant à une étude narrative, il met en avant les procédés utilisés par Kurosawa pour travailler sur la question du temps, ainsi que son style réaliste, la richesse de la bande-son. Pour lui, le cinéaste fait preuve d'une attention "aux êtres humiliés chez qui brille soudainement une vive flamme de dignité."

Cote : FRA ETU

LES SEPT SAMOURAÏS / *Shichinin no samurai* / SEVEN SAMURAI

Positif, n°352, juin 1990, p.22-23.
Entretien avec l'acteur Toshiro Mifune dans lequel il parle de sa collaboration avec Kurosawa, de son rôle dans le film, et de certaines séquences.

Cote : FRA POS

PARSHALL, Peter F., «East meets West: *Casablanca* Vs. *The Seven Samurai*» *Literature/Film Quarterly*, v.17 n°4, octobre 1989, p.274-280.

L'auteur établit une comparaison des idéologies véhiculées par *Casablanca* et *Les Sept Samouraïs*, notamment à travers la figure du héros négatif. Mais Peter Parshall s'attache surtout à l'analyse des *Sept Samouraïs*, film mettant en avant la primauté des besoins de la communauté, et la responsabilité de l'individu vis-à-vis du groupe. Les questions du devoir confronté au désir individuel, les valeurs du samouraï y sont des thèmes de premier plan, mais le point de vue de l'auteur est que, là où les films hollywoodiens (*Casablanca* en l'occurrence) tendent à transformer toute thématique sociologique, politique ou économique en mélodrames personnels, la force du cinéma de Kurosawa est de donner à voir que le sacrifice symbolique de l'ego œuvre pour le bien commun.

En langue anglaise

Cote : USA LIT

L'Avant-scène cinéma, n°113, avril 1971, p.7-69.

Max Tessier rédige l'introduction de ce numéro de *L'Avant-Scène* consacré au film *Les Sept Samouraïs* en le replaçant au sein de l'œuvre. Il évoque des thématiques clés telles que l'évolution morale des personnages et l'omniprésence de la pluie et de la boue. Ce numéro présente le découpage et les dialogues in extenso, illustrés par quelques photos du film, un florilège critique et une biofilmographie de Kurosawa qui s'arrête en 1970.

Cote : FRA AVA nt

HAUDIQUET, Philippe, « *Shichinin no samurai (Les sept samouraïs)* », *Études cinématographiques*, n° 16, printemps 1964, p.132-134.

Philippe Haudiquet se démarque de ses pairs qui voudraient voir dans le film une œuvre essentiellement inspirée des westerns. Lui y discerne plutôt une épopée, dont la mise en scène est spectaculaire dans le sens laudatif du terme : paysages striés d'une pluie diluvienne, panoramiques suivants les cavaliers, etc.

Cote : FRA ETU

SI LES OISEAUX SAVAIENT / *Ikimono no kiroku* / I LIVE IN FEAR

MARCORELLES, Louis, « *Si les oiseaux savaient..* », *Cahiers du cinéma*, n° 60, juin 1956.

A l'occasion du 9^{ème} Festival international de Cannes, Louis Marcorelles rédige une courte critique de ce film dont il se dit très déçu. A priori, le contexte (film japonais moderne) et le

sujet (la peur atomique) ont créé une attente que le manque de clarté du propos et le jeu d'acteur ont déçu.

Cote : FRA CAH du

LE CHATEAU DE L'ARAIGNEE / Kumonosu-jo / THRONE OF BLOOD

SUZUKI, Erin, «Lost in Translation: Reconsidering Shakespeare's *Macbeth* and Kurosawa's *Throne of Blood*», *Literature/Film Quarterly*, v.34 n°2, avril 2006, p.93-103.

L'auteur, confrontant son propos à d'autres critiques, replace le film dans le contexte socio-historique de l'après-guerre et de l'occupation du Japon, et sonde le mélange de formalisme japonais et de réalisme européen présent dans le film, et dont Kurosawa parvient à réaliser la synthèse, au-delà d'une simple traduction des mots de Shakespeare en images. Le château de l'araignée permet à Kurosawa, maniant *Macbeth*, le théâtre Nô japonais et les conventions du cinéma, de questionner à la fois les traditions culturelles japonaises et occidentales.

En langue anglaise

Cote : USA LIT

LEUTRAT, Jean-Louis, « *Le Festin de l'araignée* », *Positif*, n°461/462, juillet 1999, p.53-56.

Jean-Louis Leutrat confronte les différents points de vue de critiques (André Bazin, Michel Estève, Satyajit Ray, Richard Marienstras, Jean-Louis Schefer entre autres), rappelle la réception plutôt négative à la sortie du film, qui devient plus laudative avec le temps. Il évoque notamment la querelle portant sur la question de l'adaptation de la pièce de Shakespeare et la comparaison avec le *Macbeth* d'Orson Welles, ainsi que les avis sur la place prépondérante du brouillard dans le film, les motifs de l'araignée et de la forêt rapportés à la notion d'espace. Ajoutant sa propre vision du film, Jean-Louis Leutrat souligne la construction du film sur des effets de rime et réaffirme l'importance de la référence à la culture japonaise.

Cote : FRA POS

Mc DONALD, Keiko I., «Noh into film», *Journal of Film and Video*, v.39 n°1, janvier 1987, p. 36-41.

L'auteur situe le film entre deux grandes traditions : la tragédie classique anglaise et le drame classique japonais Nô, l'unité structurelle du film reposant sur l'équilibre entre les deux cultures.

De l'univers du théâtre Nô, Kurosawa perpétue le monde des fantômes et des esprits, la complexité d'une réalité mêlée au surnaturel. L'auteur détaille les subtilités des niveaux de réalité exprimés par les différentes formes du Nô, ainsi que les signes et symboles utilisés. Kurosawa s'est également inspiré des codes du Nô : symbolique et style des décors, mouvements des acteurs, masques, composition de l'espace.

Chez Kurosawa comme dans le Nô, il n'y a pas plus de deux personnages principaux, chacun accompagné d'un ou plusieurs compagnons qui représentent comme une extension physique et psychologique de leur propre personne.

En langue anglaise

Cote : USA JOU

JORGENS, Jack J., « *Throne of blood* », *Literature/Film Quarterly*, v.11 n°3, juillet 1983, p.167-173.

Pour l'auteur, Kurosawa est l'un des rares cinéastes ayant adapté Shakespeare, dont les films et les images ont une densité et une puissance à l'égale de la langue de Shakespeare. Etudiant le rôle et la signification de l'esprit de la forêt dans le film (la forêt fonctionne en quelque sorte comme métaphore de l'inconscient du personnage de Washizu), Jack Jorgens explique que Kurosawa offre dans ce film une réinterprétation japonaise de la vision shakespearienne du surnaturel.

En langue anglaise

Cote : USA LIT

BAZERMAN, Charles, « Time in play and film : *Macbeth and Throne of blood* », *Literature/Film Quarterly*, v.5 n°4, octobre 1977, p.333-337.

Charles Bazerman étudie plus particulièrement les rythmes et le temps dans le film à travers les questions du montage mais aussi des mouvements. Cet essai nous fait comprendre comment Kurosawa exploite les potentialités du matériau filmique pour se libérer des contraintes de l'adaptation littéraire et de la fidélité au texte : par exemple, le cinéaste rend visibles les émotions grâce au rythme irrégulier d'une suite d'images plutôt que par la parole et les longs soliloques tourmentés des personnages de la pièce de Shakespeare.

En langue anglaise

Cote : USA LIT

KINDER, Marsha, « A morality dance », *Literature/Film Quarterly*, v.5 n°4, octobre 1977, p. 339-345.

Cet article va dans le sens de l'article précédent de Charles Bazerman en signifiant que Kurosawa utilise des éléments visuels plutôt que le langage pour rendre perceptibles les dilemmes moraux. Ce sont les mouvements de caméra, le contraste entre statisme et mouvements des personnages qui sont ici analysés. Marsha Kinder développe ainsi une théorie selon laquelle Kurosawa met en place une chorégraphie de ces mouvements de caméra et de personnages au sein de lignes de forces tantôt horizontales, en diagonales ou circulaires. Ce principe chorégraphique permettrait une mise en relation avec la thématique des questions de morale qui est au centre de l'œuvre.

En langue anglaise

Cote : USA LIT

ZAMBRANO, Ana Laura, « *Throne of blood, Kurosawa's Macbeth* », *Literature/Film Quarterly*, v.2 n°3, juillet 1974, p.262-274.

Adaptation de *Macbeth*, *Le Château de l'araignée* s'inscrit sans conteste dans l'héritage culturel complexe du Japon, l'œuvre de Shakespeare y étant déjà traduite puis librement adaptée, dès le XIX^{ème} siècle. Modelant l'intrigue de la pièce dans le style littéraire et artistique propre au Japon du moyen âge, Kurosawa s'inscrit dans une démarche analogue. Dans son analyse, Ana Laura Zambrano fait d'abord référence à l'histoire et la littérature japonaise, avant de démontrer que l'enracinement de ce film dans la tradition japonaise est

plus profond encore et lié à la peinture et à l'art pictural des rouleaux qui traditionnellement figurent une suite d'actions simultanées. Ses comparaisons permettent de saisir des points de convergence avec la pratique cinématographique, en particulier celle de Kurosawa. Ana Laura Zambrano relève aussi dans le film l'héritage des conventions, de la structure narrative, des types de récits et des personnages issus du théâtre nô et Kabuki. L'auteur compare in fine la pièce de Shakespeare et la version de Kurosawa, se référant d'une part à la mythologie et la philosophie japonaise, au shintoïsme, ainsi qu'au bouddhisme et à l'Orient, d'autre part aux croyances occidentales chrétiennes.

En langue anglaise

Cote : USA LIT

ESTEVE, Michel, « Le réalisme de *Kumonosu-Jô (Le Château de l'araignée)* », *Etudes cinématographiques*, n° 16, printemps 1964, p.73-82.

Michel Estève compare le *Macbeth* d'Orson Welles et *Le Château de l'araignée*. Il montre comment, dans sa transposition, Kurosawa a mis en relief tout un jeu de correspondances qui rapprochent les deux civilisations, et insiste sur l'art de la synthèse réalisée entre une esthétique de la brutalité, du mouvement, de l'exacerbation des sens et une esthétique de la noblesse, de la lenteur et de la méditation.

Cote : FRA ETU

LES BAS FONDS / Donzoko / THE LOWER DEPTHS

JOURDAT, Anne-Marie, « *Les Bas fonds* », *Cinématographe*, n° 65, 1981, p. 55-56.

Anne-Marie Jourdat affirme que Kurosawa substitue à l'humanisme social et libertaire de Gorki un individualisme métaphysique, sorte de "pur" humanisme, cher à son éthique. L'auteur reproche à Kurosawa de glisser vers un moralisme simpliste qui lui fait parfois sacrifier l'apparence à la réalité. En même temps, l'auteur étudie le style et certains procédés techniques de tournage. Détaillant les cadrages, le jeu chorégraphique des acteurs, l'utilisation de cet espace clos qui sert de scène au film, Anne-Marie Jourdat établit un parallèle entre ce qu'elle décrit comme du théâtre filmé et les codes esthétiques du théâtre Kabuki.

Cote : FRA CIN to

TESSIER, Max, « *Les Bas fonds* », *Image et son*, n°358, 1981, p.39-40.

Selon Max Tessier, cette adaptation de la pièce de Gorki fait partie des films méconnus de Kurosawa. Assumant sa théâtralité (unité de lieu, de temps, tourné en 40 jours), ce film permet d'appréhender un aspect méconnu du réalisateur : un humour et un sens de la dérision qui néanmoins n'enlèvent rien à sa compassion et à son humanisme.

Cote : FRA REV es

LA FORTERESSE CACHEE / *Kakushi toride no san-akunin* / THE HIDDEN FORTRESS

MASSON, Alain, « D'un geste à l'autre », *Positif*, n°461/462, juillet 1999, p. 41-45.

L'étude du jeu d'acteur est un exercice peu fréquent ; le cinéma de Kurosawa a donné lieu à des commentaires sur le jeu de plusieurs acteurs clés tels que Toshiro Mifune ou Takashi Shimura, mais c'est une véritable analyse du sens et de l'emploi des gestes dans deux films de Kurosawa que nous propose ici Alain Masson. L'organisation des gestes est un moyen capital de la mise en scène dans *Les Salauds dorment en paix* et *La Forteresse cachée*. Alain Masson interprète les démarches, les infirmités, la perfection des gestes spectaculaires (des archers par exemple), les rituels, la position d'une femme qui fait penser à des signes graphiques... Il montre comment l'organisation des gestes répond à celle de l'espace, et rend hommage à Toshiro Mifune.

Cote : FRA POS

MOULLET, Luc, « Laurel et Kabuki », *Cahiers du Cinéma*, n°164, mars 1965, p.76.

Luc Moullet qualifie le film de burlesque épique, reproche à la critique son "admiration à la Loti, douteuse et sans preuve" à l'égard de Kurosawa, que lui fustige dans ce billet d'humeur, notamment en raison des conventions théâtrales japonaises qu'il reproduit.

Cote : FRA CAH du

PERRIN, Claude, « Une épopée sociale : *Kakushi toride no san akunin* (*La Forteresse cachée*) », *Etudes cinématographiques*, n° 16, printemps 1964, p.83-85.

Le critique apprécie cette vaste fresque où le style de Kurosawa prend la forme d'une esthétique de la lutte, du contraste et du conflit.

Cote : FRA ETU

LES SALAUDS DORMENT EN PAIX / *Warui yatsu hodo yoku nemuru* / THE BAD SLEEP WELL

HAUDIQUET, Philippe, « *Warui yatsu hodo yoku nemuru* (*Les Salauds se portent bien*) », *Etudes cinématographiques*, n° 16, printemps 1964, p.139-140.

Dans la lignée des films sociaux de Kurosawa, *Les salauds se portent bien* constitue un tableau violemment critique de la haute société financière. Malgré cela, Philippe Haudiquet trouve le film trop démonstratif et regrette que le spectateur ne puisse s'identifier aux personnages.

Cote : FRA ETU

SANJURO / *Tsubaki Sanjuro*

COHN, J., « *Warriors and Women* », *Literature/Film Quarterly*, v.26 n°2, avril 1998, p.148-152.

S'appuyant sur certaines séquences de *Sanjuro*, l'auteur met en évidence le traitement non conventionnel du film de samouraïs par Kurosawa qui remet en cause la position dominante

masculine du protagoniste samouraï. En effet, pour la première fois, Kurosawa donne dans ce film un rôle déterminant aux personnages féminins. Cette question du genre est donc au cœur de ce film pour lequel Kurosawa s'est détaché de l'œuvre littéraire dont il a tiré cette adaptation. L'auteur expose les différences entre l'œuvre littéraire de Shugoro Yamamoto et le film réalisé par Kurosawa.

En langue anglaise

Cote : USA LIT

DESSER, David, « Kurosawa's eastern western », *Film Criticism*, v.8 n°1, octobre 1983, automne 54-65,

Opérant une comparaison entre le western américain *Shane* de George Stevens et *Sanjuro* d'Akira Kurosawa, l'article aborde en premier lieu le concept de « japonisme » dans la critique de Donald Richie et Noël Burch, concept qui les a amenés à sous-évaluer le film de Kurosawa. Des 16 paramètres que la théorie propose pour définir le western classique, David Desser en identifie 13 dans *Sanjuro*. L'étude de la psychologie des héros, des mises en situations, de la dichotomie exprimée par le film, permettent à l'auteur d'affirmer la parenté entre *Sanjuro* et le genre du western classique. Cependant Kurosawa inscrit son film sans conteste dans l'univers nippon. *Sanjuro* diffère du western par son esthétique, par la signification profonde des métaphores, par son système de signes, enfin par l'expression des codes d'une civilisation strictement réglementée par les principes du Bushido (code des samouraïs) et des paradoxes de la philosophie Zen. *Sanjuro* est traversé par l'opposition entre système esthétique et système moral.

En langue anglaise

Cote : USA FIL cr

IWASAKI, Akira, « *Tsubaki sanjûrô* », *Etudes cinématographiques*, n° 16, printemps 1964, p. 142-143.

Pour le critique, le film n'est intéressant que par le traitement qu'il fait des personnages, et notamment du personnage de la femme de seigneur ; mais ce point est aussi problématique pour Akira Iwasaki dans la mesure où Kurosawa lui semble s'occuper davantage des deux personnages secondaires que du personnage titre, Sanjuro.

Cote : FRA ETU

LE GARDE DU CORPS / Yojimbo / BODYGUARD

Mc DONALD, Keiko I, «Swordsmanship and gamesmanship : historical Kurosawa's milieu in *Yojimbo*», *Literature/Film Quarterly*, v.8 n°3, Juillet 1980, p.188-196.

Keiko Mc Donald s'attache à analyser la méthode de Kurosawa pour dépeindre le contexte historique du film *Yojimbo* par le biais des personnages. La période historique que nous donne à voir Kurosawa dans ce film est marquée par la déchéance du système féodal, les troubles politiques et l'échec de la religion qui, pervertie par des considérations de vengeance personnelle, est dépouillée de ses aspects compassionnels. Ce texte décrit quels sont les choix opérés par les personnages face à ce contexte hostile.

En langue anglaise

Cote : USA LIT

ENTRE LE CIEL ET L'ENFER /Tengoku to Jigoku / HIGH AND LOW

PESCE, Alberto, « *Tengoku to jigoku (Entre le ciel et l'enfer) : un récit en six actes* », *Études cinématographiques*, n° 16, printemps 1964, p.87-91.

Le critique italien se montre quelque peu déçu par *Entre le ciel et l'enfer*, film policier et romanesque à l'inspiration américaine (le scénario étant tiré d'un récit d'Ed Mc Bain) et qui rappelle également *L'Ange ivre* réalisé quinze ans auparavant. Alberto Pesce considère que le film souffre d'un affaiblissement général de la structure, et que le jeu des acteurs s'en ressent.

Cote : FRA ETU

ESTEVE, Michel, « *Tengoku to jigoku (Entre le ciel et l'enfer) : une parabole du paradis perdu* », *Études cinématographiques*, n° 16, printemps 1964, p. 93-100.

Michel Estève mesure ici l'évolution qui a mené Kurosawa de *L'Ange ivre* à *Entre le ciel et l'enfer*, en passant par *Chien enragé*, films policiers d'inspiration sociale. Selon lui, le cinéaste a dépouillé son scénario d'éléments mélodramatiques, exprimé ses positions éthiques avec moins de schématisme qu'auparavant, et a en outre affirmé la plénitude de son style. A travers une analyse stylistique, il effectue un rapprochement avec Hitchcock, notamment pour la question de l'utilisation du suspens.

Cote : FRA ETU

BARBEROUSSE / Akahige / RED BEARD

ESTEVE, Michel, « *Akahige (Barberousse)* », *Lumière du cinéma*, n° 11, 1978, p.16-19.

Pour Michel Estève, Kurosawa réunit dans Barberousse les deux courants dans lesquels il a placé la plupart de ses films, le courant historique et le courant contemporain et social. Décrivant ici la vie et les soins dispensés dans un hôpital en 1820, il réalise une chronique sociale ouverte sur l'espoir, et il filme avec un extrême intérêt les visages, ce qui inspire au critique un rapprochement à la fois avec Bergman et Dostoïevski.

Cote : FRA LUM

DODES'CADEN / Dodesukaden

AMIEL, Vincent, « *Dodes'kaden : la mort au fond des yeux* », *Positif*, n°461/462, juillet 1999, p.71-72.

Vincent Amiel analyse la manière dont Kurosawa filme un monde structuré par l'imaginaire. L'esthétique y est centrale, et Vincent Amiel y voit comme une sorte de greffe de deux univers complètement opposés de deux autres films du cinéaste, *Rêves* et son fantastique subjectif, et *Chien enragé* et sa fresque réaliste. Mais, de l'avis du critique, ce sont surtout

les liens sociaux et affectifs que *Dodes'Kaden* met en scène et qui prévalent dans cette oeuvre.

Cote : FRA POS

ESTEVE, Michel, « *Dodes'caden* », *Etudes cinématographiques*, n° 54, 1990, p.147-149.

Pour la critique, *Dodes'Kaden* constitue une chronique cinématographique influencée dans son esthétique à la fois par le théâtre (il y voit le passage de Beckett à Dostoïevski) et la peinture. La couleur, utilisée pour la première fois par le cinéaste, exerce dans le récit du film une triple fonction, réaliste, symbolique et dramatique, et l'aboutissement est un film où "la beauté est unie au sordide, le pathétique mêlé au cocasse, la détresse de la misère ouverte sur le rêve".

Cote : FRA ETU

L'Avant-scène cinéma, n°155, février 1975, p.42-45.

Ce numéro présente un synopsis complet du film, un florilège critique et une filmographie, et reprend des propos de Kurosawa parus dans la revue *Lettres françaises*.

Cote : FRA AVA nt

DERSOU OUZALA / Dersu Uzala

ESTEVE, Michel, « *Dersou Ouzala (L'aigle de la Taïga)* », *Etudes cinématographiques*, n° 54, 1990, p.150.

Michel Estève présente ce film comme un conte philosophique, inspiré par deux livres de Vladimir Arseniev, où les éléments naturels, la neige, le vent, le soleil, jouent un rôle primordial dans le cours de l'intrigue.

Cote : FRA ETU

DANEY, Serge, « Un ours en plus », *Cahiers du Cinéma*, n°274, mars 1977, p.33-40.

Serge Daney signe cette longue critique du film *Dersou Uzala*, où il est question d'esthétique du film et d'idéologie. Faisant de nombreux rappels à *Dodes'Kaden*, que *Dersou Uzala* éclaire rétrospectivement, Serge Daney commente les usages du hors-champ et du champ-contrechamp dans le film. Pour lui, le cinéma de Kurosawa est un emboîtement impossible d'espaces divers où le spectateur doit renoncer à juger.

Cote : FRA CAH du

KAGEMUSHA

MALPEZZI, Frances M., «The Double and the theme of Selflessness in *Kagemusha*», *Literature/Film Quarterly*, v.17 n°3, juillet 1989, p.202-206.

L'auteur concentre son analyse sur le thème du double dans *Kagemusha*. Dans ce film, deux personnages, un voleur condamné pour ses crimes, et Nobukado, jeune frère de Shingen, le chef du clan des Takeda, sont des sosies de ce chef et vont jouer les doublures, lui assurant

l'ubiquité puis le remplaçant après sa mort. Cette trame narrative est donc traversée par des questions ayant trait à l'identité, à l'imposture, au rôle social et au bien de la communauté. Le critique met en avant le caractère initiatique de l'œuvre qui transparaît dans l'évolution suivie par le personnage du voleur, "l'ombre", qui le mène aux valeurs héroïques que sont l'altruisme et la générosité.

En langue anglaise

Cote : USA LIT

TESSON, Charles, « *Kagemusha* », *Cahiers du Cinéma*, n.317, novembre 1980, p.48-50.

Charles Tesson propose une lecture personnelle de *Kagemusha*, film construit sur la brusque promotion puis la chute tout aussi brutale d'un imposteur. Pour lui, Kurosawa n'a jamais filmé le pouvoir avec autant d'acuité que dans *Kagemusha*, et l'idée principale est "qu'il n'y a pas de représentation du pouvoir dans le film, mais plutôt son infini pouvoir de représentation. 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". Charles Tesson évoque aussi l'intérêt de Kurosawa pour tout ce qui est de l'ordre du masque, du travestissement, et questionne la position du spectateur face à ce film.

Cote : FRA CAH du

LE PERON, Serge, TESSON, Charles, « L'Acteur et son double », *Cahiers du cinéma*, n° 316, octobre 1980.

Entretien avec l'acteur principal de *Kagemusha*, Tatsuya Nakadai. La discussion porte sur la direction d'acteur par Kurosawa. L'acteur, qui a déjà collaboré avec Kurosawa, interprète deux rôles à la fois dans ce film.

Cote : FRA CAH du

RAMASSE, François, « Apocalypse nô ou la fin d'un humanisme », *Positif*, n°235, octobre 1980, p.2-7.

Pour François Ramasse, *Kagemusha* est déjà un film bilan, film synthèse où tous les éléments, thématiques ou esthétiques, trouvent leur parfaite expression. L'axe moteur de ce film est la lutte pour le pouvoir, et le conflit prend une forme particulière puisqu'il met en présence deux sosies. Le critique souligne l'esthétique nettement picturale de ce film qui, comme toute l'œuvre de Kurosawa, tourne autour des notions d'illusion et de réalité, d'essence et d'apparence, de vérité et d'erreur.

Cote : FRA POS

TESSIER, Max, « *Kagemusha* », *Image et son*, n°354, octobre 1980, p. 65-84.

Max Tessier réalise un dossier composé d'un article dense sur le film *Kagemusha*, d'une filmographie, d'une genèse du film, d'un entretien avec Kurosawa et d'un entretien avec l'acteur Tatsuya Nakadai. L'article aborde la réception critique du film, notamment au Japon. Pour les occidentaux, peu coutumiers de l'histoire du Japon, c'est avant tout la mise en scène et l'esthétique qui prédominent. Le contraste rythmique entre fixité (scènes de dialogues) et mouvement dynamique (scènes d'actions, grandes batailles), et le contrepoint entre le son et l'image permettent à Max Tessier d'établir une filiation entre Kurosawa et

Eisenstein. Parallèlement, l'auteur rappelle que cette esthétique est déjà établie dans le théâtre japonais.

Cote : FRA REV es

RAN

CATANIA, Saviour, «Wailing Woodwind Wild : The Noh Transcription of Shakespeare's Silent Sounds in Kurosawa's *Ran*», *Literature/Film Quarterly*, v.34, n°2, avril 2006, p.85-92.

L'auteur établit des parallèles entre le style poétique de Shakespeare dans *Le Roi Lear* et le style cinématographique de Kurosawa. Le propos mène à voir comment Kurosawa intègre l'immobilité du Noh à l'interaction de l'image et du son, et joue parfois de l'absence de son ou de son non diégétique. L'analyse de séquences montre que ce travail sur le son, la musique, les pleurs et le silence relie le film *Ran* à sa source, *Le Roi Lear*.

En langue anglaise

Cote : USA LIT

SERPER, Zvika, «Blood visibility/invisibility in Kurosawa's *Ran* », *Literature/Film Quarterly*, v.28 n°2, août 2000, p.149-154.

Cet article fait partie d'un numéro entier consacré aux adaptations de Shakespeare au cinéma, et analyse l'importance du sang au sens propre comme au figuré, et du lignage dans *Ran*, adaptation du *Roi Lear* de William Shakespeare. L'auteur détaille ce sujet de manière très approfondie : la signification et la mise en scène de la mort des personnages, hors champ ou à l'écran sont étudiées, de même que les enjeux des meurtres, les notions d'honneur et de famille. Les notions japonaises de giri, devoir et obligation morale et sociale, et du seppuku, suicide rituel, sont aussi mises en relief.

En langue anglaise

Cote : USA LIT

MARIENSTRAS, Richard, « De *Lear* à *Ran*, une continuité créatrice », *Positif*, n°461/462, juillet 1999, p.57-59.

Richard Marienstras revient ici sur l'interprétation "forte et originale" du *Roi Lear* dans *Ran* qu'il considère comme une prodigieuse actualisation artistique de la tragédie de Shakespeare. Il pointe les substitutions et modifications diégétiques qu'introduit Kurosawa par rapport à l'œuvre première, notamment concernant les personnages, le thème de la piété filiale, celui de la lutte pour l'héritage. Richard Marienstras s'appuie sur une analyse littéraire très approfondie du texte de Shakespeare ainsi que d'un roman médiéval qui est une autre source intertextuelle de l'histoire du *Roi Lear* pour montrer que Kurosawa part d'un personnage qui appartient au folklore universel pour faire revivre et donner une nouvelle dimension à la tragédie.

Cote : FRA POS

KOTT, Jan, « *Ran* », *Positif*, n°461/462, juillet 1999, p.60-63.

Jan Kott, spécialiste des adaptations de l'œuvre de Shakespeare, analyse l'adaptation du *Roi Lear* faite par Kurosawa et la compare avec notamment la version scénique de Peter Brook, celle cinématographique de Grigori Kozintsev. Jan Kott soulève la question du cadre historique qui s'est posée à tout scénariste adaptant la pièce de Shakespeare et souligne la capacité de Kurosawa à révéler les similarités et les différences historiques entre son récit samouraï, les traditions féodales de la culture japonaise et le modèle historique de l'œuvre première.

Cote : FRA POS

MANHEIM, Michael, «The Function of Battle Imagery in Kurosawa's Histories and the *Henri V* films», *Literature/Film Quarterly*, v.22 n°2, avril 1994, p.129-135.

Il s'agit ici d'une étude comparative des scènes de combats dans *Henri V* de Laurence Olivier, *Henri V* de Kenneth Branagh, *Ran* et *Kagemusha*. L'auteur examine les différents points de vue (anglo-saxon contre japonais notamment) engagés dans ces films sur les questions de guerre, d'honneur et de patriotisme, et compare les libertés prises par rapport à la pièce de Shakespeare. Dans son approche thématique, l'auteur évoque aussi le rôle de la musique dans la représentation des scènes de bataille.

Cote : USA LIT

L'Avant-scène cinéma, n°403-404, 1991, p.1-122.

Danielle Dumas rédige l'introduction de ce numéro de l'Avant-Scène en évoquant la production chaotique de *Ran*. Ce numéro présente le découpage plan à plan et les dialogues in extenso, illustrés par de nombreux photogrammes du film. On y trouve aussi les textes des commentaires du documentaire de Chris Marker, A.K.

Cote : FRA AVA nt

ESTEVE, Michel, « Le pouvoir en question : de *Kagemusha* à *Ran* », *Etudes cinématographiques*, n° 54, 1990, p. 101-109.

Michel Estève revient sur *Kagemusha*, film qui pour lui s'ordonne autour de trois pôles : évocation de la guerre (dont la description est marquée par un double mouvement de fascination et de répulsion), thématique du double et remise en question du pouvoir. Fort de cette mise en perspective par rapport à ce film antérieur, le critique analyse ensuite *Ran*, qui selon lui stigmatise les liens qui peuvent se nouer entre pouvoir et folie. Ainsi, la clé de l'évolution du vieux chef de clan de *Ran* est la problématique du pardon et la manifestation d'une conscience qui le mène à un remords rédempteur. Michel Estève étudie minutieusement l'usage éclatant des couleurs dans ce film, leur fonction narrative et symbolique ainsi que la mise en scène.

Cote : FRA ETU

FISHER, Bob, «The Japanese method for *Ran*», *American Cinematographer*, v.67 n°7, juillet 1986, p.75-78 En langue anglaise

Les aspects techniques du travail des trois chefs opérateurs du film sont au centre de cet article très détaillé basé sur des entretiens. Bob Fisher explore les procédés utilisés pour que les images filmées soient les plus proches de la vision que Kurosawa exprimait au travers de ses 200 dessins préparatoires. L'auteur décrit précisément le choix des caméras, leurs possibilités et positionnements, les objectifs et lentilles utilisés, la recherche de la lumière

adéquate. Par ailleurs, il nous livre de nombreuses informations relatives au développement de la pellicule, et au montage du film.

Enfin il retranscrit brièvement l'historique des rapports entre ces chefs opérateurs et Kurosawa, la totale compréhension résultant d'une collaboration fructueuse sur une dizaine de films.

En langue anglaise

Cote : USA AME

Dossier collectif, *Positif*, n°296, octobre 1985, p.41- 62

Ce dossier sur Kurosawa s'ouvre sur une critique de *Ran* par Hubert Niogret qui, par une analyse stylistique, dégage quelques grandes « figures » de mise en scène affectionnées par Kurosawa : par exemple l'utilisation dans un même cadre d'un avant-plan et d'un arrière-plan aussi significatif, les ruptures créées par une texture sonore. Le critique s'attache aussi à décrire l'utilisation dramatique de la couleur dans le film. Deux entretiens au sujet de *Ran* ainsi que la publication du texte de la narration du film de Chris Marker, *A.K.*, consacré au tournage de *Ran*, suivent, de même qu'une analyse des *Sept Samouraïs* par Barthélémy Amengual.

Cote : FRA POS

TESSON, Charles, « Le jugement des flèches », *Cahiers du Cinéma*, n°375, septembre 1985, p.5-8

Ran nous parle selon Charles Tesson de l'exercice du pouvoir filmé dans son principe destructif, et non plus actif comme dans *Kagemusha*. Charles Tesson étudie ici deux grands sujets qui occupent Kurosawa : tout d'abord celui du passage, c'est-à-dire passage de deux corps dans un même lieu, passage d'un seul corps dans deux lieux ou états différents, passation de pouvoir, passage de la vie à la mort, passage de la raison à la folie. Le second est le thème de la filiation, masculine comme toujours chez Kurosawa, là où elle était féminine dans *Le Roi Lear* de Shakespeare.

Cote : FRA CAH du

REVES / DREAMS

L'Avant-Scène cinéma, n°393, juin 1990, p.79-80.

Max Tessier rédige l'introduction de ce numéro de *L'Avant-Scène* consacré au film *Rêves* en revoyant toute l'œuvre du cinéaste sous le prisme de la thématique de l'onirisme. Ce numéro présente le découpage et les dialogues in extenso, des extraits de presse et une biofilmographie de Kurosawa.

Cote : FRA AVA nt

PLETSCH, Carl, «Akira Kurosawa's Reflection on Becoming a Genius», *Journal of Popular Film & Television*, v.32 n°4, janvier 2005, p.192-199.

Ce texte est une analyse rigoureuse et détaillée de "Crows", l'un des huit segments du film *Rêves*, épisode qui met en scène le rêve d'un jeune artiste japonais (double de Kurosawa) en quête de génie, personnifié par Van Gogh comme métaphore et figure de l'inspiration

créatrice. Carl Pletsch examine la mise en scène de Kurosawa qui donne vie à la peinture de Van Gogh par le biais du rêve et du cinéma, et montre les jeux de mise en abyme et de miroir existant entre Van Gogh et la culture japonaise, notamment à travers les motifs du pont et du soleil, ainsi qu'entre Kurosawa et son rêve d'artiste.

En langue anglaise

Cote : USA JOU po

SERPER, Zvika, « Kurosawa's *Dreams* : a cinematic reflection of a traditional Japanese context », *Cinema Journal*, v.40 n°4, juillet 2001, p.81-103.

Selon Zvika Serper, la structure, les moyens d'expression, les pensées philosophiques et les images du film reflètent le théâtre traditionnel aristocratique Nô, et plus généralement l'esthétique et le folklore japonais. L'auteur considère que *Rêves*, composé de huit épisodes sans liens apparents, est unique dans la filmographie de Kurosawa et probablement le plus japonais de ses films. Les dialogues réduits, et plus généralement la structure narrative minimaliste, ont produit sur les critiques occidentaux une sensation d'ennui et d'incompréhension face à ce qu'ils estimaient être un défaut de trame dramatique et une esthétique défailante.

A l'inverse, la critique japonaise, Sato Tadao, Nishimura Yuichiro entre autres, s'est penchée sur la symbolique du film : animisme d'une part, Ying et Yang d'autre part. Pour Zvika Serper, le film abonde en symboles de la tradition et de la pensée philosophique japonaise et prend sa source dans les pièces anciennes du théâtre Nô et Kabuki. L'auteur analyse les épisodes de façon très détaillée et en conclut à la modernité du film qui réussit à allier l'essence traditionnelle de la culture japonaise et cette forme artistique totalement différente qu'est le cinéma.

En langue anglaise

Cote : USA CIN JOU

CHION, Michel, « Caractères sur une page vide: le son dans *Rêves* », *Positif*, n°461/462, juillet 1999, p.73-75.

Spécialiste de l'étude du son, Michel Chion analyse les sons, musique, bruits ou parole dans le film *Rêves*, ainsi que l'usage que fait Kurosawa de la technique du Dolby. Pour lui, Kurosawa fut un des seuls cinéastes de sa génération à savoir quoi faire du Dolby et à en tirer des accents personnels. Dans *Rêves*, les sons sont individualisés les uns par rapport aux autres et, du fait de la réduction générale du bruit de fond, l'acuité de chaque son en est amplifiée, de même que les silences.

Cote : FRA POS

ESTEVE, Michel, « Un poème pictural : *Dreams (Rêves)* », *Etudes cinématographiques*, n° 54, 1990, p.111-118.

Michel Estève considère ce film comme un poème cinématographique pictural et souligne l'importance de la peinture transparaissant dans la mise en scène. Il en étudie la structure narrative, qui suggère un itinéraire biographique, l'évolution chronologique d'un artiste aux âges successifs de son existence.

Cote : FRA ETU

RHAPSODIE EN AÔUT / RHAPSODY IN AUGUST

SATO, Tadao, translated by Linda EHRlich, «Kurosawa's *Rhapsody in August* - The Spirit of Compassion», *Cinéaste*, v.19, n°1, mai 1992, p.48-49.

En mars 1991, le film sort en avant-première à Tokyo. Il est suivi d'une conférence de presse donnée par Kurosawa. Lors de cette conférence, le réalisateur est vivement interpellé par les critiques occidentaux, notamment américains. On lui reproche ce film, perçu comme une critique de la bombe atomique et donc des américains. Selon les journalistes présents, Kurosawa oblitère le fait que le Japon a commis la première agression. Tadao Sato, l'un des critiques japonais et historien du cinéma les plus reconnus écrit alors un article en forme de réponse à ces critiques. Il est d'abord publié dans un périodique japonais, puis un an plus tard dans la revue *Cinéaste*.

En langue anglaise

Cote : USA CIN

SABOURAUD, Frédéric, JOUSSE, Thierry, « *Rhapsodie en août*, le souvenir en plan(s) » *Cahiers du cinéma*, n° 445, juin 1991, p.8-12.

Pour Frédéric Sabouraud, *Rhapsodie en août* est un film où il est question de Nagasaki, de morale et de famille. Le cinéaste y met en scène un triangle de générations où la grand-mère et les petits-enfants vont s'unir face au cynisme des parents. Il fait intervenir dans ce scénario un personnage américain joué par Richard Gere, qui a fonction de révélateur. Dans l'entretien qui suit cette critique, Kurosawa parle de son retour au Japon, et explique son choix de Richard Gere comme acteur principal, son refus de montrer l'explosion de Nagasaki dans son film, le rôle de ses dessins préparatoires par rapport à sa mise en scène.

Cote : FRA CAH du

MINORU, Hachimori, « Kurosawa le roi des enfants », *Cahiers du cinéma*, n° 440, février 1991, p. 40-42.

S'étant rendu sur le tournage du film, Minoru Hachimori témoigne de l'atmosphère qui y règne et des méthodes de Kurosawa. Il aborde aussi bien le choix de l'histoire que le financement du film, les particularités du décor ou des comédiens, en passant par la direction d'acteur, les options techniques ou l'humeur du réalisateur.

Cote : FRA CAH du

MADADAYO

MASSON, Alain, « *Madadayo*, métrique du grand âge », *Positif*, n°419, janvier 1996, p.4-20.

Dans ce dossier consacré à *Madadayo*, dernier film de Kurosawa, Alain Masson signe une critique laudative, percevant dans cette œuvre le thème des relations de filiation, d'initiation, et une construction minutieuse du temps et son altération subtile. Cet article est suivi de la retranscription d'une longue conversation entre Kurosawa et Miyazaki, au cours de laquelle il est question de *Madadayo*, de moments de la carrière du cinéaste que Miyazaki admire, mais aussi des films d'animation de ce dernier. Un second entretien nous propose un

dialogue entre Max Tessier et l'actrice Kyoko Kagawa qui a joué dans cinq films de Kurosawa.

Cote : FRA POS

*Films de Akira Kurosawa disponibles à la vidéothèque de la
Bibliothèque du film*

Akahige (Barberousse), 1965

cote : DVD 171

Akira Kurosawa's dreams (Rêves), 1989

cote : DVD 1808

Dersu uzala (Dersou Ouzala), 1975

cote : DVD 162

Dodesukaden (Dodes' caden), 1970

cote : DVD 3220

Hachicatsu no rapusodi (Rhapsodie en août), 1990

cote : VHS 951

Hakuchi (L'Idiot), 1950

cote : DVD 2579

Ikimono no kiroku (Je vis dans la peur = Si les oiseaux savaient), 1955

cote : DVD 3271

Ikiru (Vivre), 1952

cote : VHS 2299

Kakushi toride no san-akunin (La Forteresse cachée), 1958

cote : VHS 955

Kumonosu-jo (Le Château de l'araignée), 1956

cote : DVD 2352

Madadayo (Madadayo), 1993

cote: DVD 2114

Nora inu (Chien enragé), 1949

cote : DVD 661

Ran, 1985,

cote : DVD 542

Rashomon, 1950

cote : DVD 190

Shichinin no samurai (Les Sept samouraïs), 1954

cote : DVD 1380

Shizu kanaru ketto (Le Duel silencieux), 1949

cote : VHS 954

Shubun (Scandale), 1950

cote : DVD 2579

Sugata Sanshiro (La Légende du grand judo), 1943

cote : DVD 168

Tengoku to jigoku (Entre le ciel et l'enfer), 1963

cote : DVD 663

Tsubaki Sanjuro (Sanjuro), 1961

cote : DVD 3288

Warui yatsu hodo yoku nemuru (Les Salauds se portent bien = Les Salauds dorment en paix), 1960

cote : DVD 662

Yoidore tenshi (L' Ange ivre), 1948

cote : DVD 2573

Yojimbo (Le Garde du corps), 1961

cote : DVD 2136

Films sur Akira Kurosawa disponibles à la vidéothèque

A.K, de Chris Marker, 1984

cote : DVD 542

Corps en scène chez Kurosawa, de Noël Simsolo, 2004

cote : DVD 2136

Film genr : Western (Western : Film de genre), de Jason Wright, 2002

cote : DVD 1575

Kurosawa, de Adam Low, 2000

cote : DVD 1380

Kurosawa jidai geki style 2, de Robin Gatto, 2006

cote : DVD 3288