

**COMPOSITION D'ÉTUDES CINÉMATOGRAPHIQUES**  
**ÉPREUVE À OPTION : ÉCRIT**

**Antoine de Baecque, Elise Domenach**

**Coefficient : 3 ; durée 6 heures**

« La reconfiguration des genres dans le cinéma classique japonais »

Cette année, le sujet invitait à une réflexion sur la notion de « genre cinématographique », au sein de la question historique du « cinéma classique japonais (1950-1962) ». Les copies démontraient globalement une maîtrise souvent grande du domaine (culture riche et précise acquise en cours). De ce fait, peu de copies nulles, voire blanches ou presque blanches, ont été à déplorer. Les deux correcteurs se félicitent de la qualité d'ensemble des dissertations lues cette année, et remercient les professeurs pour le travail accompli avec leurs étudiants. Ainsi, le recours à la bibliographie a été l'une des bonnes surprises des correcteurs, qui ont pris note d'une connaissance plutôt solide des pensées spécifiques du cinéma japonais (Shigehiko Hasumi, Kiju Yoshida, Donald Richie, Tadao Sato, Charles Tesson, Noël Burch, Max Tessier,...).

Par contre, il y eut assez peu d'appropriation personnelle de cette culture, et une insuffisante problématisation du sujet. De trop nombreuses copies ont déroulé (avec plus ou moins de précision, d'exactitude, et d'à propos) l'histoire des genres cinématographiques japonais ou bien plus généralement l'histoire du cinéma japonais sur la période concernée, en laissant de côté la question de la « reconfiguration » des genres. Le danger était de proposer des restitutions de cours qui ne traitent pas le sujet pour lui-même.

Il était au contraire impératif de proposer une réflexion, c'est-à-dire une définition problématisée, de la notion de « genre », en faisant jouer les différents sens de cette notion dans le contexte français, hollywoodien ou japonais. D'où vient cette catégorie ? Quel gain y a-t-il à l'appliquer au cinéma japonais ? Quelle modification notionnelle cela entraîne-t-il ? Suffit-il de définir le genre comme « classement des œuvres selon leur sujet, ou les techniques utilisées » ? Qu'en est-il des « traits » d'appartenance générique ? Presque aucune copie ne citait les textes classiques de la théorie littéraire, de la philosophie ou de la théorie du cinéma qui définissent ce qu'est un « genre ». Cela aurait évité des glissements tels que la caractérisation du cinéma parlant comme genre, dans certaines copies. Ce manque était très

dommageable. Peu de copies ont mené un travail de réflexion notionnelle, alors qu'il aurait pu conduire à proposer des plans plus audacieux que le plan historique déroulant les grandes marches du classicisme japonais, centré sur les genres et sur des cas-limite de films qui, par exemple, se situent à la frontière des genres. Rappelons que la dissertation d'études cinématographiques sur programme n'en demeure pas moins une épreuve disciplinaire généraliste, destinée à évaluer une maîtrise du champ des études cinématographiques et de ses grandes questions, et pas seulement la maîtrise d'un programme.

Ce sujet invitait à une réflexion sur l'origine des genres cinématographiques japonais et leur transformation, ou « reconfiguration », durant la période dite « classique » (1950-1962) ; c'est-à-dire qu'il était bienvenu de prendre un peu de distance sur la période considérée, afin de regarder ce qu'elle modifiait de l'héritage du cinéma japonais muet ou des années 1920 aux années 1940. Nous avons regretté l'absence assez générale de mention des origines des genres japonais à la fois dans le théâtre traditionnel (en particulier le kabuki, spectacle dramatique des bourgeois), et dans le kung-fu chinois par exemple, déterminant dans la constitution du genre des chanbara, films de sabre. Les quelques copies qui l'ont fait (essentiellement à propos du kabuki) ont, de ce point de vue, été lues avec une plus grande bienveillance. Cette approche généalogique et transdisciplinaire aurait été particulièrement intéressante.

Le sujet prêtait, en outre, à une réflexion sur la réinvention d'anciennes formes filmiques et l'apparition de formes nouvelles durant la période étudiée. Une problématisation pouvait réfléchir à la manière dont le classicisme japonais est né d'une hybridation des genres anciens japonais et des genres hollywoodiens (comédie, mélodrame, policier, fantastique, film de guerre, film historique, voire western ou comédie musicale). En quoi cette reconfiguration des genres participe de la constitution d'un classicisme cinématographique proprement japonais ? ; en quoi elle annonce la modernité et la nouvelle vague japonaise ? Peu de copies ont traité de la postérité de ces genres et de leurs héritiers en dehors du cinéma japonais (Tarantino par exemple, mais aussi Lucas ou Scorsese), alors qu'il s'agissait d'une ouverture bienvenue du sujet. Une autre ouverture possible, que nous n'avons trouvée dans aucune copie, aurait consisté à considérer le devenir des genres japonais ; et le développement dans les années 1970 des pinku eiga, films érotiques, des chanbara et des films de yakuza (le cas de Takeshi Kitano, l'auteur contemporain qui « joue » au milieu des genres avec le plus de jubilation, aurait été particulièrement éclairant, or il a été très peu cité dans les copies).

L'examen de l'hybridation des genres cinématographiques, de leur évolution sur la période concernée, de leur conciliation parfois, conduisait à croiser de nombreuses problématiques

historiques : celle de l'évolution des studios (Shochiku, Daiei, Nikkatsu, Toho, Toei), de la censure puis de la levée de cette censure américaine, donc de la reconfiguration des genres imposée par l'occupant, de l'évolution interne des genres, de l'influence du cinéma hollywoodien qui se manifeste par un héritage des genres du mélodrame, de la comédie ou du film noir dans le cinéma japonais. Que l'on songe à l'hybridation du film fantastique (avec le motif du fantôme) et du drame social dans *Contes de la lune vague après la pluie* de Mizoguchi, ou à la relecture des codes du film noir dans *Les salauds meurent aussi* de Kurosawa, ou encore au détournement du film historique, jidai-geki, dans *La forteresse cachée*, *Sanjuro* ou *Hara-kiri*. La notion de reconfiguration d'un genre a été rapprochée dans une copie de celle de palimpeste, d'une manière féconde.

La question invitait à se pencher aussi bien sur la naissance de nouveaux genres, comme les gendai-geki, film à sujet contemporain qui tendaient à la société moderne un miroir (Ozu, Naruse, Ichikawa), ou les taiyozoku produits par la Nikkatsu (*Passions juvéniles*), ou au contraire sur la disparition de certains genres pendant cette période.

Rappelons l'importance de dater les films cités. Et de prendre le temps d'une description précise et d'une analyse de l'élément filmique convoqué dans l'argumentation. Nous avons également déploré le peu de références au cinéma d'animation, pourtant particulièrement riche dès l'époque classique (le studio Toei Doga, avec Taiji Yabushita ou Osamu Tezuka), et familier aujourd'hui en France. Ou aux films de monstres, kaigu eiga (même si le célèbre *Godzilla*, de Ishiro Honda, est bien connu des étudiants), aux films sur la bombe atomique, et à la place de la musique dans les films de genre.

Un biais presque « idéologique » – disons « auteuriste », au mauvais sens du terme – a desservi de nombreuses copies, il s'agit de l'opinion répandue et rarement étayée selon laquelle le genre est un carcan destiné à être « dépassé » par un regard d'« auteur » qui le « reconfigure ». Reconfiguration implique-t-elle une sortie du genre, un dépassement du genre, voilà qui aurait pu faire l'objet d'interrogations plutôt que d'un a priori dans l'analyse, accompagné souvent de l'idée que « la modernité » dépasse les genres, en leur opposant la « créativité d'auteurs ». Le cinéma japonais devant, en tout état de cause et toujours, « s'arracher aux genres » pour atteindre l'universel et dépasser le particularisme. Cela n'empêchait pas de s'intéresser aux critiques, parfois virulentes, des genres traditionnels qui ont pu être portées par certaines figures de la « nouvelle vague » japonaise, comme Yoshida ou Oshima (sa critique du ofuna cho dans un texte célèbre, *Observations sur le lion endormi*).

Un second défaut s'est présenté trop souvent dans les copies : celui de considérer avec distance et selon un angle réducteur ou déformant les spécificités du cinéma japonais. Reconnaître ces spécificités, peser l'importance d'une « spiritualité » singulière et certainement non-occidentale, cela obligeait-il à considérer cette différence comme « incommensurable », et à considérer comme provinciale et mineure la culture japonaise (« *Rashomon* permet au Japon de se hisser au rang de pays de culture de niveau international »). Certaines copies (alors même qu'Edward Said était au programme de l'épreuve d'approche des sciences humaines) faisaient preuve d'un orientalisme certain. Enfin, le sens de l'adjectif « généré » semble souvent échapper aux candidats, qui utilisent le terme souvent pour parler d'un film dont l'appartenance à un genre cinématographique est claire, alors qu'il renvoie à la notion sociologique de « genre ».

Rappelons une nouvelle fois le danger de copies très longues, très bavardes et peu problématisées ; ici, de copies qui laissent de côté la question de la « reconfiguration » des genres, au profit de généralités sur les genres cinématographiques japonais. Nous privilégierons toujours une copie, même incomplète, même maladroite parfois, mais qui prend la peine, la place et le risque de cheminer dans une recherche approfondie du sens du sujet.

