

RÔLE ET IMPORTANCE DES « FILMS DE FEMMES » SITUATION ACTUELLE DES CINÉASTES FEMMES DANS LES CINÉMAS JAPONAIS ET FRANÇAIS

Mamiko MASUDA

Depuis les années 80, les études féministes et celles du genre sur le cinéma, dans des pays occidentaux, s'attaquent à l'analyse de codes cinématographiques qui régissent la représentation des femmes et les récits de la relation entre les sexes caractérisés par un rapport de domination des hommes sur les femmes. Le problème de la représentation des femmes n'est pas seulement celui de la création fictive, mais il est lié à un certain contexte social. L'oppression sociale de la femme est encouragée par un style d'images qui enferme les femmes dans des stéréotypes. La libération de la femme de ces stéréotypes est donc importante pour envisager la construction des identités de sexe et des rapports entre les sexes.

Les études cinématographiques « psychanalysées » par le féminisme dans les pays anglo-américains se développent dans les années 70 à 90¹. Les auteurs de ces études cherchent à déconstruire l'objectivation de la femme et s'attaquent à la question du désir et du plaisir visuel dans le maintien de la domination masculine. En France, ces études ont été peu nombreuses, en raison de l'absence d'une théorie féministe dans la critique cinématographique française. Cependant, les réalisatrices françaises cherchent à modifier la représentation traditionnelle des femmes et à insister sur l'importance de la place des femmes dans la société et explorent l'intimité féminine. Elles écrivent souvent leur scénario original pour leurs films dont la question du rôle et du statut de la femme tient une place primordiale chez elles. Leurs films vont permettre alors de concilier des valeurs sociales, morales, culturelles et traditionnelles avec les valeurs modernes de la société française.

Au Japon, depuis longtemps, la place des cinéastes est avant tout celle des hommes. On réservait aux femmes les rôles d'actrices, d'assistantes, de monteuses, de scriptes. Le succès au cinéma de l'image des femmes créées par l'imaginaire masculin joue contre l'émergence des réalisatrices. De nos jours, 80 ans après la naissance de la première réalisatrice japonaise dans la fiction, de nombreuses femmes cinéastes ont été reconnues. Cependant, des réalisatrices japonaises ne cherchent pas à se différencier du cinéma masculin, alors que la vision des cinéastes françaises permet une diffusion de figures féminines différentes, afin de lutter contre les images stéréotypées féminines.

Le problème se situe dans le cinéma japonais commercial : la réalisatrice a des difficultés pour filmer librement. À propos des thèmes choisis, il est remarquable qu'en France, les revendications qui s'expriment dans les films réalisés par des féministes concernent essentiellement les mœurs privées, alors que dans les films japonais, la vision féministe est moins forte qu'en France. Cette différence s'expliquerait par le fait qu'en France, tous les grands sujets de politique ont déjà été abordés, avec une intensité inégalable, dans le mouvement de mai 68. Dans chaque culture, la représentation des femmes, l'intérêt et le point de vue des

réalisatrices et l'identité des femmes ne sont pas identiques. L'approche différente entre les réalisatrices françaises et les réalisatrices japonaises en est un exemple. Si le monde du cinéma limitait la production cinématographique des réalisatrices japonaises ; leur désir, leur fantasme, l'intimité féminine et leur réflexion sur la nouvelle figure féminine seraient effacés ou neutralisés par la norme traditionnelle. Dans cet article, en comparant la situation actuelle des cinéastes japonaises avec celle des cinéastes françaises, je vais examiner le rôle important des films de femmes cinéastes pour modifier l'image traditionnelle des femmes et leur rôle imposé par la société. Mon objectif n'est pas de définir les films de femmes dans chaque pays, mais d'examiner comme je l'ai déjà mentionné le rôle important des films de femmes afin d'impliquer une multiplicité de regards, de courants artistiques variés, de recherches identitaires nouvelles.

Films de femmes/Women's Film

Existe-t-il une définition de « films de femmes » dans le monde ? Non. Le cinéma des femmes ne constitue pas un genre, il n'a aucune caractéristique féminine particulière. En France et au Japon, il s'agit de films réalisés par des réalisatrices, alors que le terme anglais *woman's film* signifie l'histoire des femmes pour les femmes. Le *woman's film*, dénommé ainsi, dans les années 70 par les critiques féministes, désigne des films dont l'histoire se déroule autour d'un personnage féminin principal et s'adresse à un public de spectatrices : « Le *woman's film* place au centre de son univers une femme qui essaie de résoudre des problèmes émotionnels, sociaux et psychologiques qui sont spécifiquement en rapport avec le fait même qu'elle soit une femme². »

Le *woman's film* n'est pas identifié, cependant, à un genre particulier du cinéma, mais il est intégré dans le « mélodrame » et considéré comme « un sous-genre ». De nos jours, au Japon, les films de « mélodrame » ou les « mélodrames » de télévision ciblent les spectatrices et sont considérés comme histoires pour femmes. Molly Haskell analyse les films hollywoodiens, dans les années trente et quarante, et remarque que le mélodrame représente le modèle de fiction féminine. L'univers féminin est peuplé de rôles de jeunes filles, de mères, d'épouses, et célèbre des valeurs traditionnellement féminines, telles que les émotions, la loyauté ou la trahison, l'amour ou la passion, la beauté.

Le genre allait du réalisme de pacotille, dont l'intention subversive n'apparut que rétrospectivement, aux films rares, qui utilisaient les conventions pour les saper. À son niveau le plus bas, le mélodrame, le « film de femmes » comble un besoin onaniste, c'est un porno émotionnel pour ménagère frustrée. Les mélodrames sont basés sur une esthétique pseudo-aristotélicienne et politiquement conservatrice selon laquelle les spectatrices sont menées, non pas par la pitié et la peur, mais par l'apitoiement sur elles-mêmes et les larmes, à accepter, plutôt qu'à rejeter leur sort. Qu'il y ait un besoin et un public pour une telle drogue sous-entend un lot considérable de vraie misère. Et qu'un qualificatif comme « film de femmes » puisse être utilisé sommairement pour rejeter certains films, sans aucun effort de la part des critiques pour établir des distinctions et explorer le genre, révèle certaines des raisons de cette misère³.

Le *woman's film* incarne une image traditionnelle des femmes, tout en décomplexant les spectatrices, il favorise l'empathie. Cependant, cette représentation risque de fixer des stéréotypes auxquels les femmes sont « condamnées par le cinéma dominant » et plus généralement de donner une « image "fausse" de la

femme »⁴. Dans les années 60 et 70, le cinéma hollywoodien devient le miroir d'un certain contexte social. Laleen Jayamanne, professeure australienne de cinéma féministe à l'université de Sydney, évoquait également cette situation :

Une première période [...] a cherché à décrire la représentation des femmes au cinéma (*women and film approach*), dans les années 1970, se donnant pour but de décrire les rôles stéréotypés de la femme filmique dans une perspective sociologique⁵.

L'expression « film de femmes » ne peut renvoyer à un genre, mais elle survit néanmoins à toutes les dénégations des cinéastes, sous l'étiquette de discrimination, car il s'agit de reconnaître les réalisatrices en rapport avec leur culture ou leur identité nationale. Aujourd'hui, ce qui fait la spécificité du cinéma des femmes n'est plus ce regard « féminin » traditionnel (doux, sage, poli...), mais au contraire cette attention neuve. Ce regard décapant, fruit de la prémonition formidable qu'ont eue les réalisatrices de tourner leur caméra vers l'intime, le privé, l'identité, l'intérieur, les origines, pour mieux y lire les ruptures fondamentales de notre siècle.

Depuis ses origines, la création cinématographique est universellement dominée par les hommes, la présence de cinéastes femmes y est très rare. De nos jours, le nombre des femmes cinéastes augmente progressivement, mais est encore limité par rapport à celui des hommes. Dans certains pays⁶, il existe des « festivals de films de femmes », alors que l'on n'imagine pas un festival de films d'hommes. D'abord, l'expression « films de femmes » montre la solidarité entre les femmes et ouvre des portes aux femmes. Ensuite, le festival de films de femmes ne bute pas sur la généralisation du style des femmes, mais bute sur le témoignage de leurs films qui ne partagent pas le même sujet, ni les mêmes styles et ton ; aucune caractéristique commune n'existe entre les réalisatrices. En France comme au Japon sont organisés des festivals de films de femmes. Chacun de ces festivals présente les films de femmes dans le monde, mais la philosophie est différente.

Le « Festival International du Film de Femmes de Tokyo » a commencé en 1985 comme l'un de volets de la manifestation de « La Semaine Internationale des Films de Femmes », par le biais du projet de collaboration avec le « Festival International du Film de Tokyo » reconnu par la FIAPF⁷. Le « Festival International du Film de Femmes de Tokyo » présente spécialement les films de femmes dans le monde afin de faire reconnaître la création féminine au public. Ce festival vise à donner aux cinéastes japonaises l'occasion de réaliser leurs films de fiction. Initiative louable puisqu'à cette époque, les réalisatrices japonaises ont encore beaucoup plus de mal à s'imposer comme réalisatrices de fiction. Vingt-cinq ans après, le nombre de cinéastes japonaises augmente sans arriver à égaler celui des réalisateurs. Le festival a alors pensé avoir accompli sa tâche, il s'est terminé en 2012.

Le « Festival International du Film de Femmes d'AICHI » a été créé en 1996 par l'organisation *Aichi Gender Equality Foundation* du département d'Aichi. Il est indépendant et ne collabore avec aucun autre festival. De nos jours, il est le seul festival de films de femmes au Japon. Ce festival vise à promouvoir la réalisation de la « société d'égalité entre les sexes/égalité des genres » au travers de la création féminine. Il présente les films de femmes dans le monde et les films qui expriment la vie de femmes, et qui montrent les difficultés de participation à la vie sociale de femmes (même si le film est réalisé par un homme). Il organise également des

colloques lors de festivals, afin d'échanger sur la situation des femmes cinéastes dans le monde autour de la question du genre.

Le « Festival International de Films de Femmes de Créteil (FIFF) » a été créé en 1979 et est consacré aux films réalisés par des femmes. Il soutient les femmes dans leurs premiers films jusqu'à la sortie en salle. Ce festival existe de nos jours par sa reconnaissance dans le monde grâce à deux grandes dynamiques sociales françaises : le mouvement des femmes et l'environnement entourant l'action culturelle en France. D'une part, les mouvements nés en 68 ont évolué vers des préoccupations culturelles, et les féministes n'étaient pas isolées dans ces mouvements. Le FIFF est né de cette vague du féminisme, il participe du Mouvement du féminisme. D'autre part, grâce à l'innovation dans l'art d'André Malraux (écrivain et homme politique), l'État protège l'artiste en donnant une valeur importante à la culture française⁸. En France, le cinéma est considéré par certains comme un art majeur de haute culture intellectuelle qui met en œuvre tous les domaines de la connaissance artistique, littéraire, philosophique et sociologique, plutôt que comme un spectacle populaire, vu l'importance du cinéma d'auteur. Ces deux intérêts ont un effet certain sur l'activité artistique chez les femmes. Les femmes cinéastes s'occupent de plus en plus non seulement de la réalisation de films, mais aussi de la production et du scénario pour leurs films. Le FIFF vise à valoriser la position de femmes cinéastes en tant qu'artiste culturel, en s'engageant avec un regard féministe : « Luttant contre toutes formes de discriminations, de race, de sexe, de culture, de classe sociale, il [le FIFF] assume son double héritage envers le féminisme et l'action culturelle, en plaçant l'interrogation sur l'image et les modes de représentations au centre de ses réflexions⁹. » Ce festival va fêter ses 40 ans en 2018. Il continue à « défendre le cinéma des femmes du monde entier » en se consacrant non seulement à découvrir les jeunes réalisatrices dans le monde, mais aussi à constituer un fond de documentation et d'archives sur le cinéma.

Situation de réalisatrices françaises et leurs choix de sujets

En France, jusqu'aux années 90, il est évident que le nombre de femmes cinéastes a été limité par rapport au nombre des hommes. Charles Ford dans *Femmes cinéastes ou le triomphe de la volonté* (1972) avait remarqué la situation d'inégalité des femmes cinéastes françaises. Il analysait les carrières des premières cinéastes, au début du vingtième siècle, Alice Guy et Germaine Dulac, et il doutait de l'affirmation d'Irène Hamerlink, l'artiste-peintre belge, selon laquelle « la femme est incapable de créer véritablement » et « elle peut [...] espérer atteindre un niveau honorable dans la création spirituelle, littéraire ou artistique »¹⁰. Charles Ford tenait à expliquer les raisons de la réussite de ces deux « cas exceptionnels » :

Celles qui ont poursuivi une activité normale, sans coups d'éclat et sans déchéance brutale, celles qui ont pu tout naturellement lutter à armes égales avec leurs camarades masculins, bref celles qui ont tourné des films exactement comme si elles étaient des hommes, ne sont guère plus nombreuses dans l'histoire du cinéma¹¹.

À cette époque, la spécificité des femmes n'avait pas de valeur pour la création filmique. En Europe, avant le mouvement du féminisme né en 68, certaines femmes cinéastes avaient déjà produit leurs films féministes : Marguerite Duras (1914-1996), Agnès Varda (1928-), Liliana Cavani (1933-) et Rina Wertmüller (1936-). Pourtant leurs films ne s'inspirent pas toujours de la théorie féministe, mais leur expression a

beaucoup influencé la génération suivante de féministes.

En France, dans les années 50, Jacqueline Audry a été la seule réalisatrice marquante, parvenue à pénétrer le marché du cinéma. Dans son film *Minne, l'ingénue libertine* (1950) elle mettait en valeur le désir d'autonomie des femmes. À la même période, Agnès Varda réalisait également son film, *La Pointe Courte* (1954), qui circulait, quant à lui, dans un milieu de cinéma d'auteurs. À l'occasion du mouvement de libération des femmes, les années 70 ont vu le développement d'un cinéma au féminin visant à donner la parole aux femmes, afin qu'elles revendiquent d'autres désirs. À l'image d'Agnès Varda, d'autres réalisatrices françaises ont alors commencé leurs carrières cinématographiques. Parmi lesquelles, citons Chantal Akerman, Coline Serreau, Madeleine Hartmann, Nadine Trintignant, Nelly Kaplan, Nina Companeez, Yannick Bellon, etc¹². Les femmes cinéastes créent des héroïnes d'une épaisseur psychologique souvent absente du cinéma au masculin. Dans les années 90, les jeunes cinéastes sont attachées à la proximité des corps, à la solitude individuelle et à leur mouvement vers les autres : elles s'intéressent souvent à des milieux sociaux populaires, à des personnages atypiques et des paysages provinciaux. Je classe parmi elles Claire Denis, Catherine Corsini, Laurence Ferreira-Barbosa, Laetitia Masson, Marion Vernoux, Noémie Lvovsky, Sandrine Veysset, etc¹³. La femme cinéaste revendique la valeur de son identité féminine au travers d'une expérience collective qui franchit ses interdits sociaux.

Selon le registre de l'enregistrement de demandes d'avance sur recettes effectuées auprès du CNC, en France entre 1977 et 1982, les cinéastes françaises sont au nombre de 268 sur 2081 inscriptions (soit 12,9 %). Une autre étude, portant sur la période de 1991 à 2000, révèle que 821 femmes sur un total de 4661, inscrits ont obtenu cette avance sur recette (soit 17,6 %) ¹⁴. Pendant les trente années qui séparent ces deux études, le nombre de réalisatrices s'est accru. Cependant, le pourcentage de films de femmes dans la production française (CNC) entre 1999 et 2009 montre une tendance à la stagnation dans l'évolution du nombre de réalisatrices (19,1 % en 1999, 20,9 % en 2004, 19,2 % en 2009) ¹⁵. L'écart entre le nombre de réalisateurs et de réalisatrices reste donc encore très important. Par ailleurs, aucune réalisatrice n'a été retenue en sélection officielle au Festival de Cannes, en 2010 et en 2012 ¹⁶. En revanche, les jurys sont composés dans presque la même proportion d'hommes et de femmes ¹⁷. Ces études suggèrent que ces cas ne sont pas isolés et reflètent la petite place que réserve aujourd'hui le monde du cinéma aux réalisatrices. Leurs résultats prouvent que l'inégalité des places inégale entre les hommes et les femmes cinéastes persiste encore de nos jours.

En France, dans les années 80 et 90, sont sortis certains ouvrages sur les films de femmes cinéastes. Ces ouvrages tiennent compte de la situation des cinéastes dans la production filmique. Ouvertement féministes, ils montrent l'importance des femmes cinéastes et de leurs films : *Les femmes et le cinéma : 105 femmes cinéastes d'expression française 1895-1987* (1987) ¹⁸ écrit par Paule Lejeune présente « un projet global de dictionnaire des femmes » cinéastes. L'auteure suggère que « l'intimité » de leurs œuvres s'explique par un tournage « minuté », des « déplacements réduits », des « décors simplifiés », du « nombre d'acteurs limité », ceci à cause du manque de financement ; l'équipe du Festival International de Films de Femmes de Créteil et du Val-de-Marne a publié un ouvrage intitulé *Films de femmes, six générations de réalisatrices* (1999) ¹⁹ sous la direction de Jackie Buet. Ce livre fait des présentations chronologiques, entre 1979 et 1998, sur plus de 600 réalisatrices de 40 pays différents. Il vise à présenter le cinéma des femmes du monde en montrant les différents styles,

thèmes et spécificités chez des femmes cinéastes ; deux livres importants, *Cinéma d'elles : situation des femmes dans le cinéma français 1956-1979* (1981) et *Cinéma d'elles, 1981-2001* (2002)²⁰ de Françoise Audé, ouvrent à la connaissance et à la reconnaissance des films de femmes cinéastes françaises entre 1956 et 1979. Le premier livre analyse la représentation des femmes dans le cinéma français et les situations réservées aux femmes à l'écran. Françoise Audé consacre un tiers de son ouvrage à des cinéastes telles qu'Agnès Varda, Yannick Bellon, Marguerite Duras, Coline Serreau ou Christine Pascal. Celles-ci figurent parmi les réalisatrices alors connues pour leurs films militants ou engagés sur la condition des femmes, l'avortement (*L'Une chante, l'autre pas* d'Agnès Varda), le viol (*L'Amour violé* d'Yannick Bellon) ou l'amour libre (*Pourquoi pas ?* de Coline Serreau). Dans son deuxième livre, Françoise Audé poursuit son analyse de la situation des femmes cinéastes françaises dans leur production filmique depuis les années 80 jusqu'aux années 2000. L'auteur regroupe les films selon le regard du cinéaste sur les mœurs, le sexe, le désir, les déviances et selon le rapport à la morale.

Quant aux films des cinéastes françaises, ils expriment plusieurs figures féminines, tentant de déconstruire les figures des mythes féminins, mais aucune spécificité commune féminine n'y apparaît ; leurs visions féministes, politiques, esthétiques et éthiques n'y sont pas homogènes. La libération du stéréotype féminin chez ces cinéastes ne s'oppose pas simplement à l'image stéréotypée ; ces cinéastes n'abordent pas les questions de la domination de la femme sur l'homme, l'érotisation du corps masculin, la dévalorisation de la virilité, etc. Il ne s'agit pas non plus de la création de figures féminines très idéalisées, mais de la révélation de leur subjectivité et de leur authenticité à travers l'expérience féminine. Même si ces cinéastes vivent dans les mêmes conditions sociales et culturelles, leurs expériences, leurs réflexions et leurs observations personnelles sur la femme ne sont pas identiques.

La question du rôle et du statut de la femme tient une place primordiale chez les femmes cinéastes françaises, qui elles, situent la femme au cœur de leurs réalisations et lui accordent le plus souvent le rôle du personnage principal ; elles illustrent, chacune à leur manière, une nouvelle façon de produire des images du corps et de la subjectivité des femmes, qu'il s'agisse de leurs relations mutuelles ou de celles qu'elles-mêmes entretiennent avec les hommes. Dans mon article intitulé « L'écriture de l'expérience féminine à la recherche de sa subjectivité »²¹, j'ai montré que l'expérience féminine chez les réalisatrices cherche à exprimer une subjectivité féminine inédite à travers les images des femmes dans leurs films. Par l'expérience de chaque cinéaste, en tant qu'« être femme », se construit la subjectivité collective de la femme. Cette subjectivité mobile se reconnaît dans les expériences pourtant fort diverses de toutes les femmes sans que le sujet n'ait à se fixer sur l'image superficielle et conventionnelle d'une entre elles. Chez les cinéastes françaises, la relation à leur propre expérience et à leur subjectivité prend la forme d'un récit fictionnel de relations amicales, amoureuses, affectueuses entre les femmes. Le caractère de leurs personnages féminins est très original et inédit. L'écriture de leurs films permet d'analyser l'évolution de leurs propres points de vue sur les femmes et leurs relations à autrui, selon leurs différentes voies.

Le fait que ces femmes cinéastes peuvent démontrer la différence entre femmes donne leur importance à leurs œuvres. Au niveau du choix des sujets, des genres ou des domaines abordés par les réalisatrices françaises, aucune spécificité féminine n'apparaît, mais l'ensemble de leurs films révèle l'« Histoire de la Femme » dans la société française. C'est au travers de cette histoire, grâce au féminisme qui revendique non

seulement une place pour « les films de femmes », mais aussi une place propre pour la spectatrice, que la cinéaste française est reconnue peu à peu dans le monde cinématographique. Ainsi, quelques ouvrages français et le festival international de films de femmes se consacrent déjà à faire découvrir leurs œuvres en montrant leurs différents styles, thèmes et leurs engagements artistiques et politiques.

La situation des réalisatrices japonaises

Il en est de même au Japon : le chemin suivi par les femmes cinéastes japonaises n'a jamais été facile. Ces raisons sont à la fois historiques et traditionnelles. L'industrie cinématographique japonaise a été historiquement dominée par la grande production de studios comme Nikkatsu, Shōchiku, Tōhō, Shinkō et Daitō. Ces maisons de production ont engagé souvent des acteurs, des réalisateurs et d'autres techniciens du cinéma pendant un certain temps. Après la Deuxième Guerre mondiale, l'industrie du cinéma japonais a fait recette d'exploitation grâce à une production largement orientée vers les films commerciaux. Sous l'influence du cinéma hollywoodien, certaines productions de studios se sont adaptées au « star-system » (le système de vedettariat mis en place dans plusieurs marchés du cinéma) afin d'atteindre un grand succès auprès du public. Le cinéma japonais a produit beaucoup d'actrices importantes, mais n'en a pas pour autant ouvert aux femmes les fonctions de réalisatrices de fictions. L'industrie cinématographique a formé ensuite de jeunes réalisateurs afin de leur permettre de participer aux tournages en tant qu'assistants-réalisateurs. Cependant, les conditions d'accès aux formations de réalisateur se limitaient aux hommes diplômés de l'université et elles excluaient les femmes. Car le monde du cinéma japonais pensait que seul l'homme diplômé serait apte à diriger une équipe du tournage. En effet, les hommes refusaient de travailler sous la direction des femmes et ne reconnaissaient pas leur talent artistique, ni leurs capacités de direction d'équipe. Pour ces raisons historiques et traditionnelles, le monde du cinéma japonais est longtemps demeuré masculin et les femmes n'ont pas eu la chance de réaliser de fiction, ni d'apprendre la réalisation en tant qu'assistante-réalisatrice²².

Malgré ces difficultés, Tazuko Sakane²³ (1904-1975) a réussi à réaliser son film de fiction, *Hatsu-sugata*, en 1936. Elle est la première réalisatrice japonaise de long métrage. Elle a commencé sa carrière cinématographique chez Nikkatsu Studio de Kyoto Uzumasa. Elle a travaillé souvent avec Kenji Mizoguchi en tant qu'assistante-réalisatrice, monteuse, scripte avec les différents studios. En 1934, Sakane et Mizoguchi se sont installés chez Nikkatsu Studio de Tamagawa où elle allait réaliser *Hatsu-sugata*, d'après la proposition du studio. Cependant, cette réalisation n'était pas facile : les hommes ne l'ont pas bien accueillie et son film n'a pas marché au box-office. Comme il lui était très difficile de trouver une autre occasion pour tourner un film, Sakane a quitté Nikkatsu et a trouvé un poste de réalisatrice de *BUNKA EIGA* (documentaire) à Rikagaku Kenkyūjo, puis à Manshū Eiga Kyokai grâce à la recommandation de Mizoguchi. Entre 1942 et 1945, à Manshū, elle a réalisé 14 documentaires, mais pas de fiction. Après la Deuxième Guerre mondiale, elle est retournée au Japon. Grâce à l'aide de Mizoguchi, le Studio Shōchiku de Shimogamo a accepté d'accueillir Sakane, mais en tant que scripte. Shōchiku a refusé de lui offrir un poste d'assistante-réalisatrice en prétextant son absence de diplôme universitaire. La vraie raison était d'une part de la misogynie, d'autre part un préjugé puisqu'elle avait travaillé chez Manshū Eiga Kyokai. La perte de son poste d'assistante-réalisatrice signifiait qu'elle n'aurait plus désormais d'occasion de tourner de film. Bien qu'elle soit encore aujourd'hui la première

femme cinéaste japonaise de fiction, *Hatsu-sugata* est son seul long métrage.

17 ans plus tard, en 1953, *Koibumi* est réalisé par Kinuyo Tanaka (1909-1977), deuxième réalisatrice japonaise de fiction. Elle était déjà une vedette de Shōchiku et une des plus grandes actrices de l'histoire du cinéma japonais. Tanaka a souvent joué dans les films de Yasujiro Ozu, Kenji Mizoguchi et Akira Kurosawa. En tant qu'actrice, elle a participé à 260 films entre 1924-1976. Grâce à la publicité préalable de *Koibumi*, insistant sur le nom de Tanaka en tant que réalisatrice, ce film a eu un succès au box-office. Grâce à ses multiples expériences cinématographiques, le monde du cinéma japonais a accepté facilement la réalisatrice Tanaka, contrairement à la situation de Sakane. Tanaka a réalisé 6 longs métrages de fiction entre 1953 et 1962. Durant le 20^e siècle, parmi les réalisatrices japonaises, personne n'a dépassé ce record du nombre de longs métrages. Tanaka s'est intéressée à dépeindre l'expérience vécue de certaines femmes observant avec un regard de femme qui s'est révélé de plus en plus pénétrant avec le temps, et qui lui a permis de faire des films de haut niveau. Mais elle n'a jamais eu la chance de tourner librement : ses œuvres filmiques n'étaient pas ses projets, ni ses scénarios, ils avaient été proposés par le studio.

Le chemin suivi par les femmes cinéastes japonaises n'a jamais été facile. Malgré ces difficultés, on a donné leur chance à certaines femmes qui avaient déjà été connues comme actrices et écrivaines. Elles ont commencé leur carrière de cinéaste à partir des années 70. D'un côté, grâce à leur vedettariat face au marché industriel du cinéma, de l'autre, grâce à leurs expériences de tournages et leurs liens professionnels, ces femmes ont particulièrement bien été placées dans leurs réalisations cinématographiques : Sachiko Hidari (1930-2001), Midori Kurisaki (1937-), Hideko Okiyama (1945-2011), Kaori Momoi (1951-), Yuki Hyoudo (1952-), Yoko Takahashi (1953-), Eri Watanabe (1955-), Terumi Azuma (1956-), Hitomi Kuroki (1960-), Jun Togawa (1961-), Reona Hirota (1963-), Azusa Nakamura (1966-), Kiki Suginu (1984-), Mariko Miyagi (1929-) etc²⁴. Durant les années 70 et 80, la majorité des femmes cinéastes étaient ainsi actrices et elles ont réalisé et joué souvent dans leurs films. Pourtant la plupart de ces réalisatrices n'avaient qu'un seul long métrage à leur compte. Il est rare qu'elles écrivent leur propre scénario original. Leurs films ont été souvent inspirés par des romans ou par des mangas avec des scénarios écrits par un homme. Pourtant, même si leur carrière de cinéaste ne comportait qu'une seule tentative, elle a servi de modèle à la génération suivante. Cette figure d'actrice-réalisatrice se retrouve encore de nos jours dans le cinéma japonais commercial.

À partir des années 80, de nouvelles réalisatrices ont créé leur propre production indépendante pour filmer librement, car à l'époque, les grands studios de production n'engageaient que les grands réalisateurs. Tazuko Makitsubo²⁵ (1940-2011) a créé sa propre société de production cinématographique « PAO ». Elle a réalisé 9 films de fiction avec un thème précis : l'éducation à la sexualité, la famille et la vieillesse au travers du regard de la femme. Elle transforme le problème quotidien en une fiction. Ses films sont souvent projetés à l'école, à l'institut public ; PAO organise une soirée de discussion avec ses spectateurs après la projection du film afin de communiquer directement avec eux et afin d'écouter la voix de la jeune génération et de parents.

Sachi Hamano²⁶ (1948-) a créé sa propre société de production cinématographique « TANTANSHA ». Elle a commencé à réaliser « Pink Eiga », à partir des années 70, où elle a trouvé la possibilité de filmer de longs métrages. En plus, elle se trouvait en désaccord avec la sexualité féminine et l'image des femmes dans les films pornographiques considérant que ces représentations étaient déformées par le regard masculin. Elle

voulait tenter de les exprimer au travers du regard de la femme. Elle a réalisé 5 films de fiction classique depuis 1998²⁷. Même si elle s'éloigne du cinéma érotique pour réaliser des films classiques, elle traite la question de la sexualité chez les femmes âgées, les questions de l'homosexualité féminine, du transgenre et du genre qui restent encore marginales. Cependant, dès son premier film de fiction, *Dai-nana kankai boko : Osaki Midori osagashite* (1998), elle a réussi à trouver des soutiens de la part de la critique cinématographique et des féministes qui avaient préalablement manifesté leur hostilité à l'égard des films pornographiques. Ce succès a offert à Hamano une reconnaissance en tant que cinéaste d'auteur de fiction. Certains groupes de chercheurs et d'universitaires ont organisé des colloques autour de la question des femmes à travers la projection non seulement de ses fictions classiques, mais aussi de ses « Pink Eiga ».

Naomi Kawase²⁸ (1969-) produit ses films par sa propre société de production cinématographique « Kumie ». Ses réalisations, aux budgets relativement modestes, sont produites et distribuées par des indépendants. Naomi Kawase travaille souvent avec des acteurs inconnus contrairement au film commercial japonais. Ses films se focalisent sur la vie quotidienne de petits villages japonais, leurs gestes et leurs rituels sociaux en cherchant l'essence de l'esprit familial et la source de la vie mythologique. Naomi Kawase mêle éléments de fiction et images documentaires. En 1997, son premier long métrage, *Suzaku*, a obtenu « la Caméra d'or » au Festival de Cannes et un prix « FIPRESCI » au Festival de Rotterdam. Ce prix à Cannes lui a offert une reconnaissance mondiale quant à sa carrière cinématographique, car elle était non seulement la première Japonaise, mais aussi la plus jeune lauréate à obtenir ce prix (elle avait 28 ans). Grâce à ce succès, elle réalise souvent ses films avec la collaboration de producteurs français.

Dans les années 90, de nouvelles réalisatrices au profil international font leur entrée en scène : Yoko Narahashi (1947-), Hiroko Yamazaki (1952-), Shimako Sato (1964-) et Nanako Kurihara (1937-) qui ont étudié le cinéma à l'étranger²⁹.

À l'intérieur du Japon, une nouvelle génération est apparue, issue d'une expérience différente. Masako Matsuura (1960-) a appris le scénario à *Shochiku Shinario Kenkyujo* et a obtenu le Prix du scénario au « Festival du Film de Sundance » pour son scénario original du film *Iéno no Mori*. Après ses études, elle a travaillé pour la réalisation de films publicitaires chez Tōhōkushinsha Film. En 1994, elle a réalisé son premier film, *Hitodenashi no koi* dont le scénario écrit par Matsuura a intéressé Shochiku. Puis, elle a tourné 5 films de fiction avec leur scénario, s'inspirant de romans ou de mangas³⁰. Yukiko Takayama (1945-) est auteure de nombreux scénarios pour des films et la télévision. En 1975, son scénario pour *Meka Gogira no Gyakushū* qui est choisi par Touhō, lui a offert l'occasion de devenir scénariste. Elle est également réalisatrice de *Kaze no Katami* (1996) et *Musume Doujōji Jaen no Koi* (2004) avec leurs scénarios originaux. Après ses études de scénario, Yasuko Murakami (1938-) s'est occupée de critique de cinéma, d'assistance, de productions et de scénarios. Depuis les années 70, elle réalise des films indépendants. En 1993, elle a tourné son premier long métrage, *Kiko-Pata-Don*.

Ruiko Yoshida (1938-) est une photojournaliste internationale de guerre. Elle se focalise sur les gens qui souffrent de pauvreté, de guerre, de discrimination dans le monde entier comme au Vietnam, en Inde, au Pakistan, à Cuba et en Afrique. Grâce à sa vision journalistique et artistique, Tohō lui a proposé de filmer *Long Run*³¹ (1982). Sakurako Shiina (1966-) est écrivaine-photographe. À l'occasion du succès de son premier

roman, Tôei lui a proposé une adaptation de son roman au cinéma, *Kazoku Rondo* (1989). Cependant, contrairement au roman, son film n'a pas eu de succès. Mika Ninagawa (1972-) est photographe artistique et réalisatrice de 2 fictions (*Sakuran*, 2006 et *Helter Skelter* 2012). Elle transmet son univers de photos en couleurs vives et éclatantes en images cinématographiques. Ces deux films sont une adaptation de mangas, Ninagawa y montre une aventure empreinte d'un souffle de liberté chez la femme (*Sakuran*) et la recherche de la beauté féminine (*Helter Skelter*) et son désir.

En outre, certaines jeunes cinéastes commencent leur carrière grâce aux festivals de films. *Love/Juice* (2000) de Kaze Shindô³² (1976-) a gagné la compétition d'un projet de télévision avec une condition difficile imposée : Filmer pendant 15 jours avec un budget de 10,000,000 de yens. Ce film a obtenu également le « Prix de Wolfgang Staudte Award » au Festival International de Films à Berlin 2001, le « Grand Prix » au Festival International de Films à Bratislava 2001 et la « Graine de Cinéphage Award » au Festival International de Films de Femmes à Créteil 2001. Atsuko Hirayanagi³³ (1975-) a étudié les Beaux Arts à la NYU Tisch School of the Arts Asia. Son court métrage de fin d'études, *Ob Lucy !* (2014), a reçu plus de 30 prix dans des festivals internationaux. Son premier long métrage, *Ob Lucy !* (2017) a été sélectionné par la « Semaine de la Critique du Festival de Cannes 2017 » et par 4 Festivals internationaux. *Hitokoroshi no Ana* (2002, scénario original), premier court métrage de Chihiro Ikeda (1980-) a été présenté au Cinéfondation 2003 du Festival de Cannes. En 2008, elle a filmé son premier long métrage, *Tokyo Rendez-vous* (2008), désormais elle est réalisatrice de 4 films de fiction³⁴, 9 courts métrages (dont 5 scénarios écrits par Ikeda) et elle s'occupe d'œuvres de télévision, de théâtre, de vidéo du web.

Hisako Matsui³⁵ (1946-) a commencé sa carrière de réalisatrice à l'âge de 50 ans. Elle est rédactrice de magazine, auteure, productrice de cinéma et de télévision ainsi que scénariste. Grâce à son expérience, elle réalise, produit, écrit afin de créer ses films avec ses propres idées. Elle a débuté comme réalisatrice avec un film américano-japonais (dont elle est aussi productrice et monteuse) : *Yukié* (1997). Il évoque une femme japonaise mariée à un vétéran de la guerre de Corée et atteinte de la maladie d'Alzheimer. Son film suivant, *Oriume* (2002) qu'elle a aussi écrit et produit, reprend le sujet de la maladie d'Alzheimer. Elle montre cette fois-ci une femme qui soigne sa belle-mère atteinte de la maladie. En 2009, elle réalise *Léonie* avec son scénario, d'après la vie de l'écrivaine américaine Leonie Gilmour. En 2015, elle réalise un documentaire, *What Are You Afraid Of ?* À travers une série d'interviews, l'itinéraire et le message adressés à la génération suivante, de femmes qui ont milité et participé à l'émergence des mouvements féministes japonais, Hisako Matsui montre leurs traces de vie et l'histoire du féminisme au Japon. Ses films se focalisent sur la vie d'une femme qui n'a pas été choisie dans les films commerciaux. Elle est l'une des réalisatrices importantes qui se libère des stéréotypes féminins des films commerciaux sur les femmes japonaises et qui constitue un fond de documentation et d'archives sur le féminisme du Japon au travers de ses films.

La première génération de réalisatrices ne pouvait pas filmer librement en choisissant le sujet du film, en écrivant le scénario. Elles filmaient afin d'accomplir leur tâche imposée par la production. À partir des années 90, les voies d'accès à la réalisation s'ouvrent aux femmes formées aux techniques du cinéma et à celles riches d'expérience dans la création. Le vedettariat de l'actrice n'est plus un seul pré-requis comme auparavant pour accéder aux opportunités et devenir réalisatrices. Certaines réalisatrices écrivent leurs scénarios en s'inspirant

d'œuvres populaires, mais elles écrivent rarement leur propre scénario. Dans les années 90, beaucoup de films japonais sont inspirés par des mangas, des jeux vidéo, des films d'animation. Certaines réalisatrices de films commerciaux suivent ce mouvement. Elles choisissent parfois un homme pour le rôle principal du film et reproduisent l'image du « prince », idéalisé pour les jeunes femmes. Elles doivent toujours s'adapter, se soumettre à ce style de cinéma très masculin si elles souhaitent que leurs œuvres soient diffusées.

La majorité des réalisatrices n'écrivent pas leurs scénarios pour leurs films. Ainsi, il est très rare que la réalisatrice écrive son scénario original. Par exemple, depuis son premier film *Wild Berries* (2002), Miwa Nishikawa (1974-) réalise ses films avec ses scénarios originaux³⁶. De même, Naoko Oigami (1972-) a réalisé 8 films de fiction dont 7 scénarios originaux sont écrits par elle. Ses films sont présentés à l'étranger à l'occasion du festival de films où elle a obtenu plusieurs prix³⁷. Yukiko Mishima (1969-) tourne ses films souvent avec ses scénarios en s'inspirant de romans, sauf *Bread of Happiness* (2011) pour lequel elle a écrit le scénario original³⁸. Elle continue ainsi à explorer avec un sens de l'humour et l'absurde les stéréotypes culturels. Après ses études de cinéma, le premier film indépendant, *Moru* (2000) de Yuki Tanada³⁹ (1975-) a obtenu le prix au « Festival du Film de PIA » en 2001. Elle a réalisé 10 films, depuis 2000. Elle a écrit 5 scénarios pour ses films, dont 4 sont originaux. Elle décrit souvent l'autonomie de la femme, sa sexualité, le pouvoir moral de l'une sur les autres. Dans un interview, elle témoigne de la difficulté de réaliser un film avec son scénario original. Pour financer, la production a besoin de prévoir afin de réussir, elle préfère les scénarios inspirés d'œuvres populaires qui ont déjà eu beaucoup de succès. Comme nombre de spectateurs ne sont pas cinéphiles, ils ne choisissent pas le film selon l'auteur du film⁴⁰.

Au 20^e siècle, la voie du succès n'était ouverte que pour la réalisatrice qui était déjà célèbre. Traditionnellement, pour réaliser un film, la cinéaste commençait sa carrière comme assistante-réalisatrice de cinéma, mais ces nouvelles générations sont venues du vidéoclip, de la publicité, de la télévision, ou bien de nombreux festivals de films qui proposaient une formation pour les jeunes cinéastes, et leur offraient leurs chances de réaliser leurs films. Il est vrai que le nombre de réalisatrices japonaises augmente de nos jours.

Malgré cette évolution concernant les femmes cinéastes japonaises, le marché du cinéma commercial demeure encore entre les mains des hommes. Encore peu de films de femmes cinéastes ont été classés dans le secteur du film commercial, leur importance auprès du public est encore obscure. Le cinéma populaire et à la fois commercial permet de diffuser les films pour une grande diversité de spectateurs, alors que le cinéma non commercial se limite à un public particulier de spectateurs.

Lorsqu'une réalisatrice essaie de montrer ses compétences et son point de vue singulier abordant des thèmes que l'homme n'a pas traités, comme ceux des relations lesbiennes, du désir féminin, du trauma sexuel, du problème du patriarcat, de l'autonomie de la femme, ses projets n'ont guère de chance d'être financés. Il y a peu de productrices et de critiques féminines qui pourraient ouvrir la voie à la carrière de la femme cinéaste. Pour que la femme accède à cet univers masculin, il lui faut renoncer à sa féminité. Il lui faut alors s'identifier à la méthode de travail et à l'orientation de la création. La femme cinéaste n'ose pas choisir un sujet spécifiquement féminin qui révèle son intimité, sa préoccupation pour les problèmes sociaux et d'ordre privé, ses difficultés professionnelles, etc. Elle devra traiter d'un thème plus consensuel, et auquel les hommes s'intéressent également. Dans les films commerciaux, il est rare que la réalisatrice s'occupe également de

production et de scénario : il est difficile de filmer librement.

Conclusion

Au départ, les réalisatrices japonaises pionnières se sont attachées à dénoncer les contradictions et les discriminations inhérentes à la société japonaise, en dépeignant des femmes qui souffraient de l'oppression féodale des hommes et elles ont lutté pour leur indépendance. Plus tard, adoptant une attitude beaucoup moins passive, elles ont abordé toute une série de thèmes habituellement négligés par les cinéastes masculins, tels que le troisième âge, l'éducation des enfants, et le portrait de femmes japonaises oubliées par l'histoire malgré leur rôle de pionnières dans de nombreux domaines. Certes, ces films ont obtenu d'excellents résultats et leur qualité artistique n'est pas remise en cause, mais les thèmes ainsi abordés dans le cinéma de femme au Japon aussi restent à la marge d'une industrie phagocytée par les grosses productions commerciales. La société japonaise, même si elle se dirige doucement vers les problématiques entre les sexes, se montre évidemment bien différente des sociétés occidentales et son féminisme diffère lui aussi pour s'accorder aux idées du pays. La honte est très probablement le premier frein à une véritable révolution de ce côté-là. Oser ne pas se conformer à une société aussi intransigeante était un phénomène rare par le passé.

La question de « films de femmes » n'est plus de savoir s'il existe un cinéma au féminin, ni de distinguer l'art féminin du masculin, mais de faire connaître le regard des femmes cinéastes sur la société contemporaine : de faire savoir comment des femmes cinéastes décrivent l'histoire des femmes et relèvent leurs différentes figures exclues dans les films masculins. Les films des réalisatrices permettent de dévoiler la représentation socioculturelle autour de l'identité féminine et les problèmes contemporains que rencontre la femme. Plus les réalisatrices font une auto-analyse et une observation de la condition féminine, plus leurs personnages féminins permettent de restituer leurs expériences personnelles et de révéler une certaine forme de réalité face à un contexte social et culturel. La fiction s'inspire globalement de la propre vie de la cinéaste et s'inscrit dans ce cadre ; dans les deux cas, leur expression laisse une trace de l'écriture de chacune.

Les jeunes réalisatrices japonaises ne traitent pas particulièrement de thèmes sur les femmes et le féminisme, alors que les réalisatrices françaises partagent une écriture cinématographique attachée à la proximité du corps des femmes, de leurs mouvements et elles apportent leur regard sur la femme dans la société française contemporaine. Car, au Japon, l'idée forte du féminisme dans le film de femmes n'est pas facilement acceptée par la production cinématographique. Il faut parfois atténuer la représentation du féminisme. Le regard du féminisme dans les films de réalisatrices japonaises est moins présent et visible que dans ceux des réalisatrices françaises. Cependant, la situation des femmes japonaises n'est pas pareille que celle du 20^e siècle : de nos jours, elles participent à la vie sociale et professionnelle. Pour mieux comprendre la situation actuelle des femmes et leur problème dans la société ou/et dans la vie privée, il est important de s'exprimer au travers du regard féminin de cinéaste.

Il me paraît important de libérer la création des femmes cinéastes afin de s'inspirer du regard de femmes cinéastes dans leurs films. Afin de solliciter l'importance des films de femmes au niveau artistique et politique, il serait également nécessaire d'écrire des ouvrages analytiques qui impliqueraient une multiplicité de regards, de courants artistiques variés, de recherches identitaires nouvelles, de subjectivité différente entre les femmes

et entre les cultures et/ou les sociétés.

Les études sur les films de femmes tentent d'appréhender les productions culturelles afin de montrer la société actuelle où vit la femme. Ces études passent par une analyse de leurs films, et permettent d'évaluer leur valeur artistique dans la perspective esthétique (l'analyse classique cinématographique), de décrypter les rapports et les identités de sexes construits par le film (guidés par *les gender studies*), et de comprendre un aspect central de notre histoire culturelle et sociale dans le contexte de production et de réception, et dans la diversité de leurs usages sociaux (guidés par *les cultural studies*). L'étude sur les films de femmes s'inscrit dans une réflexion collective visant à comprendre les enjeux socioculturels de la production artistique.

- 1 « 1973-19... : lectures féministes » (dans *CinémAction 60 : Histoire des théories du cinéma* dossier réuni par Joël MAGNY, Paris, Éditions Charles Corlet, 1991, p.116-129) rédigé par Ginette VINCENDEAU présente les théories féministes anglo-américaines. *CinémAction 67 : 20 ans de théories féministes sur le cinéma* (dossier réuni par Ginette VINCENDEAU et Bérénice REYNAUD, 1993, Paris, Éditions Charles Corlet) est la parution d'un ensemble de textes écrits par les féministes anglo-américains.
- 2 Janine BASIGNER, *A Women's View : How Hollywood Spoke to Women 1930-1960*, Londres, Chatto and Windus, 1993, p.20. Traduit par Raphaëlle MOINE, *Les genres du cinéma*, Paris, Nathan cinéma, 2002, p.100.
- 3 Molly HASKELL, *La femme à l'écran*, Paris, Seghers, 1977, p.118. (Titre original : *From reverence to rape-the treatment of women in movies*, New York, Rinehart and Winston, 1973, traduit de l'anglais par VERNET Beatrix)
- 4 Ginette VINCENDEAU, « 1973-199... : lectures féministes », dans *CinémAction 60*, *op.cit.*, p.118.
- 5 Laleen JAYAMANNE, *Kiss me deadly : feminism & cinema for the moment*, Sydney, Power publications, 1995, p.4-5. Cité par Christiane LAHAIE, « Les femmes de Patricia Rozema : nouveaux stéréotypes féminins ? », dans *Québec français*, n° 137, 2005, p.54.
- 6 Les États-Unis et l'Europe sont précurseurs dans la démarche de permettre aux femmes de faire du cinéma. Le premier festival est créé aux États-Unis en 1972 : *Women Films Festival* en 1972, puis il a suivi par l'Allemagne en 1973, et la France en 1975 avec le groupe Musidora. Ensuite, Le Festival de Créteil a commencé en 1979 en même temps que les Festivals de Clermont-Ferrand, Nantes, le Réel (à Beaubourg), Montpellier.
- 7 FIAPF (Fédération internationale des associations des producteurs de films) est une association datée de 1933 qui a pour but d'organiser et règlementer les festivals de cinéma. Il est responsable de 52 festivals de films autour du monde, qui préparent 4 catégories : compétitif, compétitif spécialisé, non-compétitif et documentaires/courts-métrages. L'organisation est composée de 31 associations membres. Le membre japonais est « Motion Picture Producers Association of Japan ».
- 8 La politique culturelle d'André Malraux favorise surtout les arts qui ont le plus d'effet sur les masses : arts vivants, musées, cinéma et musique. Malraux n'a de cesse de faire rayonner la culture française dans le monde. Le système d'avance sur recettes reste de nos jours, un moteur important de la création cinématographique en France. Malraux a consacré la manifestation d'art dont le but était la valorisation de la jeune créativité française et internationale et le renforcement de la présence artistique française dans le monde.
- 9 Site officiel de FIFF : <http://filmsdefemmes.com/fr/a-propos/>
- 10 Charles FORD, *Femmes cinéastes ou le triomphe de la volonté*, Collection femme, Paris, Éditions Denoël, 1972, p.5.
- 11 *Ibid.*, p.85.
- 12 Françoise AUDÉ, « Le renouveau des cinéastes françaises », dans *Films de femmes, six générations de réalisatrices*, Paris, Éditions Alternative, 1999, p.48.
- 13 *Ibid.*, p.51.
- 14 Françoise AUDÉ, *Cinéma d'elles : situation des femmes dans le cinéma français 1981-2001*, Paris, L'âge d'homme, 2002, p.47.

- 15 Genevière, SELLIER « Films de femmes de la décennie 2000 : avancées et freins dans le contexte français », dans *Réceptions : le genre à l'œuvre volume 1*, Paris, L'Harmattan, 2012, p.96.
- 16 Une tribune publiée dans *Le Monde* (le 12 mai 2012) à l'initiative du groupe féministe « La Barbe » a dénoncé cette absence de réalisatrice. En 2011, 3 films sélectionnés sur 20 sont réalisés par des femmes : Maïwenn, française, a obtenu le prix du scénario. En 2013, 1/20 film sélectionné est réalisé par une femme, mais sans aucun prix. En 2014, 2/18 films sélectionnés sont de femmes : Alice Rohrwacher, italienne, a obtenu le grand prix. En 2015, 2/9 films sont de cinéastes françaises (Valérie Donzelli et Maïwenn qui a obtenu le Prix d'interprétation féminine). En 2016, 3/21 films sont de femmes (Maren Ade, Nicole Garcia et Andrea Arnold qui a obtenu le Prix du jury). En 2017 3/19 films de femmes (Naomi Kawase, Sofia Coppola qui a obtenu le Prix de la mise en scène, Lynne Ramsay qui a obtenu le Prix du scénario).
- 17 Pendant les années 2011 et 2013, les 4 jurys annuels sur 9 sont de femmes. En 2014, les 5 jurys sur 9 sont de femmes, alors qu'en 2010, 2 jurys sur dix sont de femmes.
- 18 Paule LEJEUNE, *Les femmes et le cinéma : 105 femmes cinéastes d'expression française (France, Belgique, Suisse) 1895-1987*, Paris Éditions Atlas Lherminier, 1987, p.24. En italique dans l'original.
- 19 BUET Jackie, *Films de femmes : six générations de réalisatrices*, Paris, Éditions Alternatives, 1995.
- 20 Françoise AUDÉ, *Cinéma d'elles : situation des femmes dans le cinéma français 1956-1979*, Paris, L'âge d'homme, 1981. Françoise AUDÉ, *Cinéma d'elles*, Paris, L'âge d'homme, 2002.
- 21 Mamiko, MASUDA, « L'Écriture de l'expérience féminine à la recherche de sa subjectivité : une lecture des films d'Agnès Varda et de Chantal Akerman », dans *Studies in Language and Literature : Bulletin du CELL*, The Shirayuri Resarch Center for Language and Literature, Tokyo, Japon, vol 14, march 2014.
- 22 À l'époque, selon l'interdiction imposée aux femmes de monter sur scène, un acteur « Onnagata » interprétait un rôle féminin pour exprimer de manière stylisée le cœur de la femme. Aujourd'hui, cet « Onnagata » demeure encore pour des acteurs de théâtre kabuki et des acteurs du théâtre nô et du Kyôgen. Ce sont des formes de théâtre traditionnel japonais. Le monde du cinéma était entièrement masculin et il était inaccessible pour les femmes. En 1919, le réalisateur japonais, Norimasa Kaeriyama, a travaillé, pour la première fois, avec une actrice, Harumi Hanayanagui, dans *Sei no Kagayaki*.
- 23 Kinuyo TANAKA est réalisatrice de *Lettre d'amour* (1953), *Tsuki wa noborinu* (1955), *Chibusa yo eien nare* (1955), *La Princesse errante* (1960), *La Fille de la nuit* (1961), *Oginsama* (1962).
- 24 Sachiko HIDARI est la deuxième actrice-cinéaste et à la suite de Kiyuyo TANAKA, elle a réalisé un seul film de fiction, *Un chemin lointain* (1997, réalisatrice, scénariste, productrice), elle a également joué dans son film. Midori KURISAKI est actrice sous le nom de Satoko MIDORI, elle fait une adaptation du roman de Monzaemon CHIKAMATSU, *The Love Suicides at Sonezaki* (1981, réalisatrice et scénariste). Hideko OKIYAMA est actrice- cinéaste de *Grapefruit no yôna onna : Sei ran no hibi* (1981, réalisatrice et scénariste). Yoko TAKAHASHI est actrice-cinéaste de *Ame ga suki* (1983, réalisatrice et scénariste), elle a également joué dans son film. Terumi AZUMA est actrice-cinéaste de *Yami ni siroki kemonotati no kanshoku* (1978, réalisatrice, musique et scénariste), elle a également joué dans son film. Jun TOGAWA, Yuki HYODOU et Azusa NAKAMURA sont actrices-cinéastes d'un film collectif à sketches *One Room Story*. Elles ont joué également chacune dans leur film et les deux premières rédigent le scénario. Hitomi KUROKI est actrice-cinéaste d'*Iya na Onna* (2016, l'adaptation du roman de Nozomi KATSURA, scénario rédigé par Masashi NISHIDA). Dans la version de télévision, l'héroïne est interprétée par Kuroki. Kaori MOMOI est actrice-cinéaste, elle a filmé deux longs métrages (*Faces of a Fig Tree*, 2006, *Hee*, 2015) où elle s'occupe également du scénario et de l'interprétation. MOMOI a obtenu le prix de NETPAC au festival international à Berlin. Reona HIROTA est actrice-cinéaste, elle a filmé 3 fictions (*DRUD GARDEN*, 2000, *Oedo no Candy*, 2015, *Oedo no Candy 2*, 2017). Elle a écrit également le scénario pour ses films. Kiki SUGUINO a participé à beaucoup de films en tant qu'actrice et productrice. Elle a réalisé 3 longs métrages (*Yokudô*, 2014, *Manga niku to boku*, 2016, *Snow Woman*, 2016) Mariko MIYAGI est actrice, chanteuse et réalisatrice de 6 documentaires indépendants : *World Children's Classics* (1978), *Hello, Kids !* (1986), *Children Drawing Rainbows* (1975), *Mother* (1977), *The Silk Tree Ballad* (1974), *Dix femmes en noir* (1961). Pour tous ses films, elle s'occupe également de scénario, production et musique.

- 25 Tazuko MAKITSUBO a réalisé 7 fictions. Il s'agit de l'éducation sexuelle : *Kodomotachibe inochi to ai no mettuseiji* (1986), *Wakoundo yo inochi to ai no mettuseiji* (1987). Il s'agit de l'HIV : *Chikyu ko inochi to ai no mettuseiji* (1993), *Watashi ga Suki* (1998). Concernant les soins pour personnes âgées : *Roushin* (2000), *Haba no iru basbo* (2003). Sur l'Autisme : *Hosbi no kuni kara mago futari* (2009).
- 26 Sachi Hamano est réalisatrice de plus de 300 « Pink Eiga » et des 5 films classiques suivants : *Body Trouble - Otokoga Onnani naru Byouki* (2014), *Yoshiko & Yuriko* (2011), *The Cricket Girl* (2006), *Yurisai* (2001), *Dai-nana kankai boko : Osaki Midori o sagashite* (1998).
- 27 Je mentionne le « film de fiction classique » pour désigner une forme de cinéma non pornographique et pour le distinguer de « Pink Eiga ».
- 28 Naomi KAWASE a produit 9 longs métrages : *Vers la Lumière* (2017, Réalisatrice et Scénariste), *Les Délices de Tokyo* (2015, Réalisatrice et Scénariste), *Still The Water* (2014, Réalisatrice, Productrice et Scénariste), *Hanexu* (2011, Réalisatrice, Scénariste, Directrice de la Photographie), *Genpin* (2010, Réalisatrice et Scénariste), *Koma* (2009, Réalisatrice), *Nanayomachi* (2008, Réalisatrice), *La Forêt de Mogari* (2007, Réalisatrice, Productrice, Scénariste et Dialoguiste), *Shara* (2003, Réalisatrice, Scénariste, Actrice, Monteuse), *Hotaru* (2000, Réalisatrice, Scénariste, Compositrice), *Suzaku* (1996, Réalisatrice et Scénariste). Elle est également réalisatrice de plusieurs documentaires et courts métrages.
- 29 Yoko NARAHASHI a vécu au Canada jusqu'à ses 18 ans, puis elle a poursuivi ses études au Japon, puis à NY (Neighborhood Playhouse School of the Theatre). Après ses études, elle s'est occupée de scénarios et de mises en scène théâtrales à NY. Ensuite, au Japon, elle a réalisé 2 fictions (*Winds of God*, 1995 et *Te wo tsunaide kaerôyo*, 2016) qui s'inspirent de pièces de théâtre de Masayuki Imai. Elle s'occupe également de Casting, de production dans plusieurs films. Après quelques années d'expérience de concepteur-rédacteur, Hiroko YAMAZAKI a repris ses études à l'université de Colombie et a obtenu son Master de cinéma à l'université de Californie. Elle a réalisé 9 courts métrages, un seul long métrage *Bokura no nanoka-kan sensô 2* (1991) et deux documentaires *Josei kantoku ni kanpai!* (2008) et *Taraumara no muramura nite* (2002). Après ses études d'art au Japon, Shimako SATO a travaillé comme réalisatrice de dessins animés, puis elle a repris ses études de cinéma à Londres. Elle a tourné son premier film à Londres, puis elle a commencé sa carrière cinématographique au Japon. Elle est réalisatrice de *Suzy and Lucy* (1989), *Tale of a Vampire* (1992), *EKO Eko Azaraku - Wizard Of Darkness-* (1995), *Eko Eko Azaraku Ii -Birth Of The Wizard-* (1996), *K-20: Kaijin Nijumenseu-Den* (2008), *Unfair the answer* (2011), *Unfair the end* (2015). Elle participe également à plusieurs films en tant que scénariste. Elle est une des réalisatrices connues dans le cinéma commercial japonais. Nanako KURIHARA est documentariste et productrice, diplômée en sciences politiques de l'université de Waseda et docteur en *Performance Studies* de l'université de New York. Après avoir travaillé dans l'édition de magazines, elle est allée à NY et a commencé à filmer des documentaires. Son premier film, *Ripples of Change : Japanese Women's Search for Self* (1993) est un documentaire sur les féministes d'aujourd'hui qui ont lutté pour la manifestation de *Women Lib* à Tokyo dans les années 70. À *Grandpa in Brazil* (2008) est un documentaire sur les immigrants japonais du Brésil, il a reçu une audience internationale.
- 30 Masako MATSURA est réalisatrice de *Mayu : Kokoro no hosbi* (2007, Réalisatrice et Scénariste), *Platonic Sex* (2001), *Danbôl house grill* (2001, Réalisatrice et Scénariste), *Devorab, The Rival* (1997, Réalisatrice et Scénariste), *Hitodenashi no koi* (1995, Réalisatrice et Scénariste, le film est l'adaptation du roman de Ranpo Edogawa)
- 31 Le scénario de *Long Run* est écrit par Kunio AOKI, Kikuo KAWASAKI et Tastuo KOBAYASHI. Le film s'inspire de l'histoire vraie d'un jeune Japonais qui a traversé le continent américain soit 7000 kilomètres en patins à roulettes.
- 32 Kaze SHINDO est réalisatrice de 3 fictions : *Shimajima kaisha* (2016, Réalisatrice et Scénariste), *Korogare ! Tamako* (2006), *Love/Juice* (2000)
- 33 Atsuko HIRAYANAGI a réalisé 4 courts métrages : *Oh Lucy* (2014), *Mo Ikkaï* (2012), *Wake* (2010), *Link* (2009), et un long métrage, *Oh Lucy !* (2017)
- 34 Chihiro IKEDA est réalisatrice de *Tokyo no Hi* (2015, avec son scénario original), *Senpai to Kanojo* (2015), *M. Home* (2014), *Tokyo Rendezvous* (2008).
- 35 Hisako MATSUI est réalisatrice de *The Choice Is Ours: What Is the Future of the Japanese Constitution?* (2016,

- Documentaire), *What Are You Afraid Of?* (2015, Documentaire), *Leonie* (2010, Réalisatrice, Productrice et Scénariste), *Oriume* (2002, Réalisatrice, Productrice et Monteuse), *Yukie* (1998, Réalisatrice, Productrice et Monteuse)
- 36 Après avoir travaillé comme assistante-réalisatrice sur le film de Hirokazu KOREEDA et de Nobuhiro SUWA, Miwa NISHIKAWA (1974 -) a réalisé 6 films de fiction : *The Long Excuse* (2016, Réalisatrice et Scénariste), *Dreams for Sale* (2012, Réalisatrice et Scénariste), *Dear Doctor* (2009, Réalisatrice et Scénariste), *Ten Nights of Dream* (2006, Réalisatrice et Scénariste), *Sway* (2006, Réalisatrice et Scénariste) *Wild Berries* (2003, Réalisatrice et Scénariste). Elle a écrit son scénario original pour tous ses films.
- 37 Naoko OGIGAMI est diplômée de l'université de Chiba et de l'école d'art cinématographique de l'université de Californie du Sud (USC), aux États-Unis. Son premier film indépendant, *Hoshino kun, Yumeno kun* (2000) a gagné le Prix au PIA Film Festival au Japon. Puis en 2004, elle présente son premier long-métrage, *Le salon de coiffure de Yoshino*, qui obtient la Mention Spéciale « Deutsches Kinderhilfswerk » au Festival international du film de Berlin. *Love is Five, Seven, Five* (2005), *Kamome Shokudo* (2006, une adaptation de roman), *Megane* (2007, a obtenu le Prix « Manfred Salzberger » au Festival international du film de Berlin 2008), *Toilet* (2010), *Rend a Cat* (2012), *Karera ga bonki de amu toki wa* (2017)
- 38 Yukiko MISHIMA commence à tourner des films indépendants depuis l'âge de 18 ans. Après ses études, elle a travaillé chez NHK en tant que réalisatrice et productrice de documentaires. 11 ans après, elle a tourné son premier film, *Shisei : Nihobi tsuki no gotoku* (2009) qui est issu d'un roman de Junichiro TANIZAKI. Elle est réalisatrice et scénariste de 6 films : *Dear Estranger* (2017), *Girls* (2016), *A Stitch of Life* (2015), *A Drop of the Grapevine* (2014), *Bread of Happiness* (2011), *Shisei: Nihobi tsuki no gotoku* (2009)
- 39 Yuki TANADA est réalisatrice de *My Dad and Mr. Ito* (2016), *Round Trip Heart* (2015, scénario original), *Mourning Recipe* (2013), *The Cowards Who Looked To The Sky* (2012), *Ain't No Tomorrows* (2008), *One Million Yen and the Nigamushi Woman* (2008, scénario), *Akai bunka jūtaku no hatsuko* (2007, scénario original), *Moon & Cherry* (2004, scénario) , *Takada Wataru : A Japanese Original* (2003, documentaire), *Moru* (2000, scénario original)
- 40 「ロマンズ」監督・タナダユキインタビュー』, dans *Real Sound*, publié le 1er septembre 2015. <http://realsound.jp/movie/2015/09/post-126.html>

Bibliographie

- AUDÉ Françoise, *Cinéma d'elles : situation des femmes dans le cinéma français 1956-1979*, Paris, L'âge d'homme, 1981.
- AUDÉ Françoise, « Le renouveau des cinéastes françaises », dans *Films de femmes, six générations de réalisatrices*, Paris, Éditions Alternative, 1999.
- AUDÉ Françoise, *Cinéma d'elles : situation des femmes dans le cinéma français 1981-2001*, Paris, L'âge d'homme, 2002.
- BUET Jackie, *Films de femmes : six générations de réalisatrices*, Paris, Éditions Alternatives, 1999.
- FORD Charles, *Femmes cinéastes ou le triomphe de la volonté*, Collection femme, Paris, Éditions Denoël, 1972. HASKELL Molly, *La femme à l'écran*, Paris, Seghers, 1977. (Titre original : *From reverence to rape-the treatment of women in movies*, New York, Rinehart and Winston, 1973, traduit de l'anglais par VERNET Beatrix)
- LAHAIE Christiane, « Les femmes de Patricia Rozema : nouveaux stéréotypes féminins ? », dans *Québec français*, n° 137, 2005.
- LEJEUNE Paule, *Les Femmes et le cinéma : 105 femmes cinéastes d'expression française (France, Belgique, Suisse) 1895-1987*, Paris. Éditions Atlas Lherminier, 1987.
- MOINE Raphaëlle, *Les genres du cinéma*, Paris, Nathan cinéma, 2002.
- SELLIER Geneviève, « Films de femmes de la décennie 2000 : avancées et freins dans le contexte français », dans *Réceptions : le genre à l'œuvre volume 1*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- VINCENDEAU Ginette, « 1973-19. : lectures féministes », dans *CinémAction : Histoire des théories du cinéma*, n°60, 1991, Paris, Éditions Charles Corlet.
- CinémAction 60 : Histoire des théories du cinéma*, dossier réuni par Joël MAGNY, Paris, Éditions Charles Corlet, 1991.
- CinémAction 67 : 20 ans de théories féministes sur le cinéma*, dossier réuni par Ginette VINCENDEAU et Bérénice REYNAUD, 1993, Paris, Éditions Charles Corlet.
- 「ロマンズ」監督・タナダユキインタビュー』, dans *Real Sound*, publié le 1er septembre 2015.

『女性監督映画の全貌』（パド・ウイメンズ・オフィス, 2001年）.
浜野佐知『女が映画を作る時』（平凡社新書, 2005年）.