

LE CHEF-D'ŒUVRE INÉDIT DU RÉALISATEUR DE NUAGES FLOTTANTS



UNE FEMME DANS LA
TOURMENTE

UN FILM DE
MIKIO NARUSE

乱れる (MIDARERU)

TOHO PRÉSENTE "UNE FEMME DANS LA TOURMENTE" (MIDARERU) AVEC HIDEKO TAKAMINE YUZO KAYAMA SCÉNARIO ZENZO MATSUYAMA
DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE JUN YASUMOTO MUSIQUE ICHIRO SAITO PRODUIT PAR SANEZUMI FUJIMOTO MIKIO NARUSE

SDI

adfp

cinéma

cinéma

Les Acacias

TOHO

Ovni

ZOOM
JAPON

Les Acacias présente

UNE FEMME DANS LA TOURMENTE

MIDARERU

UN FILM DE **MIKIO NARUSE**

1964 - Japon - Durée : 1h38

Inédit

AU CINÉMA LE 9 DÉCEMBRE

DISTRIBUTION

Les Acacias

63 rue de Ponthieu

75008 Paris

Tel : 01 56 69 29 30

acaciasfilms@orange.fr

PRESSE

Laurette Monconduit et Jean-Marc Feytout

17-19 rue de la Plaine

75020 Paris

Tel : 01 43 48 01 89

lmonconduit@free.fr - jeanmarc.feytout@club-internet.fr

SYNOPSIS



Reiko, veuve de guerre qui s'occupe du petit commerce de ses beaux-parents, voit son avenir menacé par l'ouverture prochaine d'un supermarché dans le quartier. C'est alors que Koji, son beau-frère, revient à la maison après avoir quitté son emploi à Tokyo...

LES AMANTS SACRIFIÉS



Une femme dans la tourmente (*Midareru*, 1964), le très beau et trop méconnu film de Mikio Naruse, est interprété par la merveilleuse Hideko Takamine, actrice de prédilection du cinéaste, puisqu'ils feront 17 films ensemble, de *Hideko receveuse d'autobus* (1941) à *Hikinige* (*Délit de fuite*, 1966), avant-dernier film du cinéaste. Elle est au cœur des plus beaux films de Naruse, comme *L'Eclair* (1952), l'inoubliable *Nuages flottants* (*Ukigumo*, 1955), aux côtés de Masayuki Mori, *Quand une femme monte l'escalier* (1960) et sera sa plus fidèle actrice dans les années 60 (8 films de 1960 à 1966). Si on associe volontiers Kinuyo Tanaka à Kenji Mizoguchi et Setsuko Hara à Yasujiro Ozu, Mikio Naruse, grand directeur d'actrices, a offert à la première des rôles mémorables (*Les produits de beauté de Ginza*, 1951, *La mère* ou *Okâsan*, 1952, *Au gré du courant* ou *Nagareru*, 1956, avec Isuzu Yamada et Hideko Takamine) tandis que la seconde illumine de sa présence deux films majeurs du cinéaste, *Le Repas* (*Meshi*, 1951) et le sublime *Grondement de la montagne* (*Yama no oto*, 1954), d'après Yasunari Kawabata.

Une femme dans la tourmente est le 86ème film d'une œuvre qui en totalise 89, commencée en 1930 avec *Un couple de Chanbara* (*Chanbara fûfu*) et achevée en 1967 avec *Nuages épars* (*Midaregumo*), deux ans avant sa mort, en 1969, à l'âge de 64 ans. Naruse a débuté à la Shochiku, studio où a également commencé Ozu en 1927, et qu'il quittera en 1934, après y avoir réalisé 24 films, faute d'avoir la confiance de son patron Shiro Kido qui lui préfère Ozu, rejoignant alors en 1935 le studio PCL ou future Toho, où il réalisera l'essentiel de son œuvre. Toute sa vie, avec parfois un penchant pour le mélodrame, jusque dans sa dimension tragique, Mikio Naruse a réalisé des « Shomin-geki » (« théâtre populaire » ou « théâtre du bas peuple »), films qui racontent la vie ordinaire et les problèmes quotidiens des petites gens, genre cinématographique inspiré par le répertoire du théâtre Shinpa ou « théâtre de la nouvelle école », au courant réaliste et adapté de l'Occident, à l'ère Meiji, tout en étant influencé par la tradition théâtrale classique japonaise (« Kabuki », « Bunraku »). Ce dont *Une femme dans la tourmente*, de superbe manière, témoigne à travers la perspective possible, dans le développement de son histoire, du thème du « double suicide » (« Shinju »), seule hypothèse pour un amour impossible, que la société ne peut concevoir par rapport à un tabou, un interdit (le remariage d'une veuve). En effet, lorsque Reiko, veuve de guerre, apprend que son jeune beau-frère Koji est depuis longtemps amoureux d'elle, elle lui donne rendez-vous dans un temple pour parler de cela (elle est alors habillée en tenue traditionnelle), et le supplie de garder secret cet amour pour elle, ayant peur que cela se sache : « Si un jour tu parles de ce qui s'est passé l'autre soir, je jure que je me tuerai. » Avant d'ajouter : « Tu ne peux pas comprendre, nous sommes nés à des époques différentes. »

Si Ozu est le maître du « shomin geki », on a eu tendance à assimiler le genre au seul usage qu'il en fait, qui lui est propre et très particulier, tant sur le traitement des sujets que du style. Non seulement Naruse a contribué à façonner le genre (quiconque a vu *Bon courage, larbin !* de 1931 peut mesurer combien le film a influencé *Gosses de Tokyo* de Ozu, réalisé en 1932) mais il l'a développé à sa manière, souvent sombre et tragique. On dit souvent, à juste titre, que

Crépuscule de Tokyo (1957), très sombre lui aussi, est sans doute le plus « naruséen » des films d'Ozu. D'où le double intérêt de découvrir aujourd'hui *Une femme dans la tourmente*. A la fois par rapport à l'évolution du « shomin geki » dans le contexte du cinéma japonais dans les années 60, en pleine Nouvelle Vague, après la mort de Mizoguchi (1958) et celle d'Ozu (1963). Ensuite, par rapport à l'usage que Naruse fait du « shomin geki » par comparaison avec Ozu.

Une femme dans la tourmente, figure rare, sinon exceptionnelle, est un « shomin geki » brechtien : grandeur et décadence d'un petit commerce. Avec rigueur, il décrit dans le contexte japonais des années 60, dans une petite ville, la façon dont les petits commerces sont menacés par l'arrivée des supermarchés qui vendent les mêmes produits moins chers avec les outils de communication publicitaires d'alors. Très attaché au prix des choses, tant sur un plan affectif qu'économique (ce qui le rapproche de Mizoguchi), Naruse nous parle du prix des œufs, qui coûtent 5 yens au supermarché et que les petits commerces vendent 11 yens, avec 3 yens de marge bénéficiaire, ce qui les empêche de s'ajuster sur ces prix pour survivre à la concurrence. A ce cadre économique implacable (la fin inéluctable des petits commerces, l'hégémonie des supermarchés), dont un personnage nous dit (le mari d'Hisako) que le modèle vient des Etats-Unis et qui a des conséquences tragiques, sur un plan économique (disparaître, à l'image du commerçant qui se suicide, ou survivre en acceptant la transformation de son petit commerce en supermarché), s'ajoute le cadre familial, qui est dans *Une femme dans la tourmente* (le titre vaut aussi bien pour les tourments économiques que pour les tourments amoureux, totalement liés), celui d'une entreprise familiale, d'un petit commerce, menacé lui aussi, dans sa structure économique et familiale, car celle qui dirige de fait ce petit commerce, Reiko, la belle-fille, veuve de guerre, n'appartient pas vraiment à la famille. A ces deux strates, la vie d'une entreprise et d'une famille qui tient cette entreprise, le film en ajoute une troisième, celle d'un couple impossible, formé par Reiko et Koji, au sein de cette entreprise et de cette famille, car l'amoureux est le beau-frère, le frère cadet du mari défunt. Avec une simplicité finalement très complexe, le film associe ces trois niveaux, de telle sorte que chaque comportement ou action aura une répercussion sur les trois cercles de l'histoire, celui à l'échelle du village (ce que va devenir le magasin à l'heure des supermarchés), de l'entreprise familiale (qui va la diriger ? Reiko ou Koji ?) et du couple interdit et secret formé par Reiko et Koji. Admirable concision de Naruse car une simple information, à l'image de l'affichette postée sur le magasin par Reiko (une offre d'emploi) et déchirée aussitôt par Koji vaut pour tout. Elle nous informe qu'elle veut partir, s'effacer pour laisser la place à Koji au sein de la nouvelle structure (le magasin vendu et transformé en supermarché) et que Koji refuse cela, tant pour des raisons professionnelles et familiales (ce que la famille doit à Reiko pour s'être sacrifiée et avoir permis à ce magasin de se développer et de se maintenir) que pour des raisons personnelles, intimes et amoureuses (ne pas la perdre, rester à ses côtés).

Curieux de voir qu'en 1964, la même année que *Une femme dans la tourmente*, Dreyer réalise *Gertrud* dans lequel l'héroïne écrit ceci (« *L'amour de la femme et le travail de l'homme sont ennemis dès le commencement* ») et que Naruse, au fond, de façon bien différente, filme la même chose (l'amour et le travail, l'amour de son travail, le travail de l'amour) tout en inversant le point de vue : le travail de la femme (Reiko) et l'amour de l'homme (Koji) à leur tour incompatibles, avec cet homme qui, par amour pour elle, pour ne pas lui prendre sa place, refuse précisément de travailler, tant son amour pour elle, précisément, le travaille au plus profond de son être. Pour ces raisons, *Une femme dans la tourmente* fait partie de ces films qu'il faut voir deux fois. Car la première fois, tout de l'histoire est vu sous l'angle du travail (le comportement de Koji, ses prises de position à l'égard de Reiko, vis à vis de sa mère et de ses deux sœurs) et que son même comportement s'éclaire d'une autre dimension quand on sait son amour pour Reiko, sans contredire pour autant ses choix sur un plan économique, lorsqu'il se bat auprès de son beau-frère et de sa famille pour imposer dans la nouvelle structure (la transformation du magasin en supermarché) que Reiko en soit la gérante et non une simple secrétaire, comme le voudrait sa sœur Hisako. Lorsque Koji accepte la proposition de son beau-frère (vendre le magasin et les parties privatives pour en faire un supermarché) à la seule condition que Reiko en soit la gérante, il trouve une figure de compromis, sur le plan du travail et de son amour, qui le satisfait sur les deux niveaux (survie du commerce, permanence de son amour) avant que Reiko, à son tour très « Gertrud », au sens d'intransigeante, refusant tout compromis entre amour et travail (elle dit avoir travaillé à ce petit commerce dans l'optique que Koji le reprenne et lui succède), renonce à tous les cercles, celui de l'amour (avec Koji), de la famille (la mère, les belles-sœurs) et de l'entreprise (le commerce auquel elle a consacré 18 ans de sa vie).

Koji, de prime abord, avant qu'il ne révèle son amour pour Reiko, ce qui transforme notre regard sur lui sans rien changer du personnage (autre tour de force du film) a tout du mauvais garçon des années 60 : le fils préféré de sa mère (l'autre est mort à la guerre) qui est une figure de raté, un oisif qui passe son temps à jouer, à boire, à se bagarrer, à traîner avec les filles (l'épisode de la montre), comme une sorte d'éternel adolescent, qui ne prend pas ses responsabilités ni n'assume sa vie d'adulte sur un plan professionnel (un emploi) et affectif (se marier). Face à lui, Naruse, lui oppose la figure de Reiko, qui a épousé son mari juste avant la guerre et dont la vie de mariée a duré 6 mois et qui, après le bombardement du magasin, a repris les affaires et a contribué seule à leur développement. Ce en quoi la famille lui est redevable, au sens de dette, ce à quoi est sensible Koji, indépendamment de son implication amoureuse, ainsi que la mère, par opposition aux deux sœurs (Takako, Hisako), moins regardantes sur la tradition (« *Il est vieux jeu de rester veuve, personne ne t'estimera si tu continues de l'être* », lui dit sèchement Hisako) qui la poussent à se marier afin qu'elle quitte les lieux pour que la famille puisse récupérer un bien qu'elle a contribué à développer.

Intéressant à ce sujet, pour ce qui est des veuves de guerre dans le cinéma japonais, de mettre en relation *Voyage à Tokyo* (1953) de Ozu, *Femmes de la nuit* (1948) de Mizoguchi et *Une femme dans la tourmente* de Naruse. Dans *Voyage à Tokyo*, la belle-fille, veuve de guerre, interprétée par Setsuko Hara, est la fille parfaite, attachée à sa belle famille, et attachante, qui ne s'est pas remariée, est restée auprès de ses beaux-parents, dévouée et attentionnée, quand les autres enfants, mariés, sont partis faire leur vie de leur côté. Au début de *Femmes de la nuit*, l'épouse interprétée par Kinuyo Tanaka, qui est sans nouvelles de son mari à la guerre, vit chez son beau-frère et quittera les lieux dès qu'elle apprend la mort de son mari avant de sombrer par la suite dans la prostitution. Reiko, à ce titre, par rapport à ces deux films, se situe dans l'entre-deux. Elle est tolérée, acceptée et appréciée par la mère et Koji, en raison de son dévouement et de son sacrifice, et rejetée par les deux sœurs, Takako et Hisako, au nom des intérêts de la famille et de l'entreprise familiale, qu'elle a pourtant contribué à développer. Elles veulent l'inciter à se marier, pour se débarrasser d'elle ou que Koji se marie, pour qu'elle ne trouve plus sa place dans la famille et l'entreprise familiale.

Lorsque Koji avoue son amour pour Reiko, non seulement on veut savoir comment cette révélation va avoir des incidences sur la suite du récit et de la vie du magasin (le rôle de chacun, pensé par Reiko, Koji et la famille) mais on s'attache à rebours à l'attitude de Reiko envers Koji. Attitude bienveillante de grande sœur, qui s'occupe de Koji quand il est au commissariat où elle va le chercher après une bagarre. Attitude plus ambiguë d'épouse docile qui, à 1h du matin, en faisant les comptes de la boutique, attend Koji rentrer, comme s'il s'agissait de son mari, non sans lui avoir préparé le dîner, qu'il refuse de prendre. A l'issue de leur discussion, les corps se frôlent sans se toucher et il y a ce beau plan sur lui de dos, rejoignant sa chambre, vu par elle, si chargé tout en étant si pudique. Naruse n'ayant pas son pareil pour filmer de telles situations, aussi bien dans *le Repas* (la promenade et la complicité entre le mari et sa nièce, qui perturbe son épouse) et plus encore dans le magnifique *Grondement de la montagne*, autour des relations si fortes qui lient le père à sa belle-fille (Setsuko Hara) que son mari néglige et trompe.

Pas d'histoire d'amour impossible, dans la perspective d'un mélodrame familial et social, sans la fuite des amants. Lorsque Reiko réunit le conseil de famille pour annoncer son départ, elle n'utilise pas d'un argument professionnel, selon les exigences de Koji, pour parler de sa place dans la nouvelle structure (le magasin transformé en supermarché, gérante ou secrétaire), mais d'un argument lubitschien, en inventant un prétendant qui n'existe pas pour se placer sur le terrain affectif (ce dont n'est pas dupe Koji) et satisfaire la perspective du remariage voulue par la famille. A la fin, on verra aussi Kôji, ivre, seul dans une auberge tenue par une femme qui a perdu son fils à la guerre, user de tels arguments et prétendre auprès de Reiko qu'il est entouré de femmes et qu'il va passer la nuit avec l'une d'entre elles, et de dire à Reiko de prendre le bus le lendemain sans l'attendre. Double mensonge, réciproque, qui scellera la vérité de leur amour¹.

¹ Soucieux de garder à tout prix Reiko à ses côtés, on verra aussi Koji lui demander si elle accepterait de rester si lui se mariait. Proposition de « ménage à trois », qui n'est pas sans rappeler *Mademoiselle Oyu* (1951) de Mizoguchi.

La longue scène du voyage en train est magnifique. Pas seulement parce que Naruse filme bien les trains (*Après notre séparation*, 1933, l'inoubliable scène finale dans le train du *Repas*) mais parce que chez Naruse, transport physique et transport amoureux sont indissolublement liés². Ce voyage en train est long, du Sud au Nord, dans la préfecture de Yamagata. Il est ponctué par plusieurs plans de coupes du train circulant, avec le temps qui change, du jour à la nuit au brouillard du petit matin. Et, au sein du wagon, l'évolution des places et de la relation entre Reiko, assise et de Kôji, debout, assis au loin, auprès d'elle, lui offrant un magazine et des mandarines, manquant de la perdre (sur le quai, à manger, alors que le train repart) ou lui offrant un sac à main noir. Geste d'amour qui résume tout le cinéma de Naruse car Reiko, très pragmatique, lui demande avec quel argent il a pu lui acheter cela. On apprend alors que Kôji a vendu la mobylette bruyante qui servait aux livraisons, inutile désormais, avec le magasin transformé en supermarché. Par conséquent, ce geste d'amour, qui a son économie (d'où vient l'argent ?) est le résultat d'une transformation de l'entreprise familiale, déjà entamée. En quittant le magasin et la famille, on a vu Reiko déposer dans sa valise la photo de son mari défunt qui ornait sa chambre et, à la toute fin, double relique de sa vie amoureuse, on la voit déposer *en plus* dans sa valise le sac noir offert par Koji, aux côtés de la photo de son mari, déjà rangé dans le musée de sa propre existence.

Dans la scène finale du *Repas*, l'épouse qui retournait chez elle avec son mari, contemplait son visage endormi en le trouvant fade, banal. Ici, le moment où Reiko regarde le corps endormi de Koji dans le train est celui du climax amoureux, le moment des larmes, trouble que surprend Koji à son réveil. Quand il lui demande ce qu'elle a, elle aura cette réponse admirable, qui déplace la question tout en lui donnant espoir, puisqu'elle propose aussitôt de descendre au prochain arrêt. Lui peut légitimement espérer que cette escapade en autobus dans une auberge du village de montagne sera le lieu de l'accomplissement de leur amour (ils vont passer la nuit ensemble) mais c'est sans compter, à la fois sur elle (le refus du baiser lors de l'étreinte) et sur le cinéma de Naruse, en raison de l'incapacité de ses personnages à aspirer au bonheur. Pessimisme cher à Pavese (*Le métier de vivre*), inhérent au monde de Naruse.

La fin du film est sombre et tragique, comme l'est le plus souvent le point terminal du transport chez Naruse, à la fois amoureux et voyage physique (voir l'admirable *Nuages flottants* et sa conclusion) et elle est aussi tout simplement stupéfiante lorsque, au petit matin, Reiko se réveille et, découvrant l'animation dans le petit village, s'aperçoit qu'on porte sur une civière le corps de Koji, identifié par elle grâce à cette « bague », cet anneau de tissu qu'elle lui avait mis autour du doigt la veille au soir. Elle se précipite dehors pour le rejoindre, court pour soudain s'arrêter, renoncer à le poursuivre (on voit le cadavre disparaître au coin d'une rue) et rester là, comme interdite. Le dernier plan du film est sur son visage de face, à l'arrêt, qui est tout sauf un arrêt sur image, sans que l'on puisse comprendre ou expliquer ce geste, alors que le spectateur s'attendait aux retrouvailles poignantes du couple, à leur étreinte, selon la convention du mélodrame. Jean Narboni, dans son indispensable ouvrage sur Naruse, parle longuement de ce moment³ tout en évoquant le texte d'Edward Yang⁴, lui aussi stupéfait par cette manière de conclure le film, tant sur la forme que sur le fond (l'attitude soudaine du personnage, qui décide de manière incompréhensible d'arrêter sa course, et sur laquelle le film à son tour décide de s'arrêter). Revient alors en mémoire l'épisode du train, des larmes et du trouble sur le visage de Reiko surpris par Koji, qui motive chez elle un arrêt du voyage (descendre à la prochaine gare, ne pas aller plus loin, désormais) et qui laisse croire à Koji sa poursuite sur une autre forme, selon son espoir amoureux, alors qu'il en va autrement pour Reiko. Cette façon de s'arrêter, de refuser l'étreinte fusionnelle avec l'être aimé, dit à la fois son amour pour lui, qu'elle exprime en des mots admirables lorsque Reiko et Koji, à la sortie de la gare, marchent vers l'autobus (« *Moi aussi, je suis une femme, quand tu m'as dit que tu étais très amoureux de moi, je me suis sentie très heureuse* »), tout en signifiant son impossibilité de lui donner suite. Elle lui dit à nouveau dans l'auberge, quand elle évoque sa vie à partir du moment où elle a su qu'il l'aimait : « *Quand tu n'étais pas là, je te cherchais, quand tu étais là, j'étais tellement torturée que je devenais folle* ». Soit le ni avec toi ni sans toi, cher au François Truffaut de *La Femme d'à côté*, et la certitude pour Reiko (son intransigeance, pas seulement au regard des conventions) que le couple qu'elle forme avec Koji ne vieillira pas ensemble.

² Voir le beau texte de Bernard Eisenschitz, « Les transports de Mikio Naruse à travers le Japon », dans *Cinémathèque*, n° 16, automne 1999.

³ *Mikio Naruse, les temps incertains*, éd. Cahiers du cinéma, 2006, pp. 126-128

⁴ « Générosité : l'invincible style invisible », dans l'ouvrage Mikio Naruse, édité par le festival de San Sebastian (1998, édition bilingue, espagnol et anglais) et codirigé par Shigehiko Hasumi et Sadao Yamane (pp. 153-157).



Le cinéma de Mizoguchi a le sens du tragique, volontiers lyrique, parfois mélodramatique, avec un sens aigu du politique, de l'observation critique de la société. Ces composantes se retrouvent dans *Une femme dans la tourmente*, volontiers tragique (l'issue amoureuse) tout en étant implacable sur la transformation de la société japonaise (l'arrivée des supermarchés) et ses conséquences à l'échelle économique (les petites entreprises), familiale et amoureuse (un couple brisé, aussitôt formé). Entre Mizoguchi et Naruse, l'eau est souvent la même, même si la saveur (le style) est différente. Lorsque Reiko évoque sa vie pendant la guerre, elle dit ceci : « *A cette époque, on vivait chaque jour comme si c'était le dernier.* » Lorsque Koji justifie la sienne, il ajoute : « *Vivre chaque jour comme si c'était le dernier. Une voiture pourrait me renverser demain.* » Une conception de la vie qui les rapproche malgré la différence d'âge et de génération (les années 40 et les années 60) et qui fait pourtant de ces deux êtres des non réconciliés, engloutis dans cette transformation de la société japonaise, sur un plan économique et familial, où ils n'auront plus de place (lui) ou n'en trouveront plus (elle). Double renoncement, à l'amour et au travail (le magasin), aussi bien pour Koji que pour Reiko.

Dans sa présentation du cinéma de Naruse, Audie Bock, pour différencier Naruse de Ozu, use de cette belle et simple expression : « *Il ne se détourne jamais de l'activité humaine*⁵. » Soit, d'une certaine manière, la source et la condition de son pessimisme lucide, poignant, si pudique et délicat (la politesse du style, souvent révélatrice des contradictions des personnages : quand Reiko récusé le fait qu'elle se soit sacrifiée, on la voit devant une fenêtre avec des barreaux verticaux, comme dans une prison), à la douceur inexorable, qui fait de *Une femme dans la tourmente* un film essentiel et profond, si bouleversant, et de Naruse un cinéaste immense.

Charles TESSON - Novembre 2015

⁵ Mikio Naruse, éd. Festival de Locarno, 1983, p. 38.

FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE DE MIKIO NARUSE



- 1930 *Un couple de Chanbara*
- 1931 *Bon courage, larbin!*
- 1932 *Un printemps mité*
- 1933 *Rêves de chaque nuit*
- 1933 *Après notre séparation*
- 1935 *Trois sœurs au cœur pur*
- 1935 *Ma femme, sois comme une rose*
- 1939 *Toute la famille travaille*
- 1940 *Acteurs ambulants*
- 1941 *Hideko, receveuse d'autobus*
- 1943 *La chanson de la lanterne*
- 1951 *Les produits de beauté de Ginza*
- 1951 *Le repas*
- 1952 *La mère*
- 1952 *L'éclair*
- 1953 *Un couple*
- 1954 *Le grondement de la montagne*
- 1954 *Chrysanthèmes tardifs*
- 1955 *Nuages flottants*
- 1956 *Au gré du courant*
- 1956 *Pluie soudaine*
- 1958 *Nuages d'été*
- 1959 *Le sifflement de Kotan*
- 1960 *Filles, épouses et une mère*
- 1960 *Quand une femme monte l'escalier*
- 1960 *A l'approche de l'automne*
- 1960 *Courant du soir*
- 1962 *Chronique de mon vagabondage*
- 1964 *Une femme dans la tourmente*
- 1966 *L'étai*
- 1966 *L'étranger à l'intérieur d'une femme*
- 1966 *Délit de fuite*
- 1967 *Nuages épars*

FICHE ARTISTIQUE

Reiko Morita	Hideko Takamine
Koji, le beau-frère	Yuzo Kayama
Hisako, la belle-sœur	Mitsuko Kusabue
Takato, l'autre belle-sœur	Yumi Shirakawa
Shizu, la belle-mère	Aiko Mimasu
La maîtresse de Koji	Mie Hama

FICHE TECHNIQUE

Réalisation	Mikio Naruse
Scénario original	Zenzo Matsuyama
Photographie	Jun Yasumoto
Musique	Ichiro Saito
Son	Masao Fujiyoshi
Lumière	Choshiro Ishii
Production	Toho
Producteurs	Sanezumi Fujimoto, Mikio Naruse

DCP - Scope - Mono