

UNE CHRONIQUE FAMILIALE BOULEVERSANTE DANS LE JAPON D'APRÈS-GUERRE



LA MÈRE

おかあさん

UN FILM DE
MIKIO NARUSE

(OKAASAN)

TOHO présente "LA MÈRE" (OKAASAN) avec KINUYO TANAKA KYOKO KAGAWA ELJI OKADA MASAO MISHIMA CHEIKO NAKAKITA DAISUKE KATO
SCÉNARIO YUKO MIZUKI PHOTOGRAPHIE HIROSHI SUZUKI RÉGIE MASATOSHI KATO MUSIQUE ICHIRO SAITO PRODUIT PAR ICHIRO NAGASHIMA

© 1951 TOHO CO. LTD. TOHO PICTURES INC.



Les Acacias distribution
présente

LA MÈRE

(OKAASAN)

Un film de
Mikio Naruse

**LIVRET ACCOMPAGNANT
LA RESSORTIE EN SALLES**



SYNOPSIS

Masako Takahara tient une modeste blanchisserie en périphérie de Tokyo. La vie est dure, et les dégâts de la guerre se font encore sentir. Mais Toshiko, sa fille aînée, est pleine de gaité et d'espoir. Et les moments de joie ne manquent pas : on sort au parc, on va au cinéma, on chante... Hélas, l'adversité est parfois très forte, et il est difficile de se nourrir ou de se soigner. Si la vie s'effondre peu à peu autour d'elle, Masako reste une mère de famille vaillante, toujours debout et souriante dans la tourmente.

RETOUR EN SALLE D'UN CHEF-D'ŒUVRE

La Mère est le premier film de Mikio Naruse à avoir été distribué en France en 1954. Invisible depuis sa sortie, aucune restauration n'a encore été entreprise au Japon et les éléments conservés ont été naturellement abîmés par le temps. Il nous semblait quand même nécessaire, après *Une Femme dans la tourmente*, *Quand une femme monte l'escalier*, *Le Grondement de la montagne*, *Nuages épars* et *Au gré du courant* ressortis entre 2015 et 2017 de continuer à explorer l'œuvre de ce cinéaste encore trop peu connu et de montrer ce film qui a beaucoup compté en France dans les années 50.

Dans le Japon dévasté de l'après-guerre, une mère et sa famille, modestes blanchisseurs, tiennent bon, avançant au gré des drames et des percées de joie du quotidien. Le film est une suite de séparations : des êtres que l'on aime, des cheveux que l'on coupe, d'un amant possible qui s'éloigne. Par la douceur de la mise en scène, ces pertes successives qui arrivent à plusieurs des personnages ne sont pas mélodramatiques : c'est juste le cycle de la vie qui s'écoule. La narration se fait discrète et sa retenue nous touche.

À plusieurs reprises, Naruse clôt sa séquence par la mère seule dans la maison endormie, à distance de la caméra, son intimité préservée dans la douleur qu'elle peut enfin laisser échapper, loin des regards de ses proches.

Faire face. Et le visage bienveillant de Kinuyo Tanaka, héroïne mizoguchienne, est celui de la bonne volonté qui fait comme elle peut. Son courage n'a rien de glorieux, son sacrifice n'a rien d'exemplaire. Alors que la voix off de la fille aînée (Kyoko Kagawa) narre l'histoire sans vraiment comprendre ce que vit réellement sa mère, les images nous offrent toute la complexité de cette femme aux prises avec la douce cruauté d'une vie commune.

La fille, la tante (Chieko Nakakita), la mère, Naruse est au plus près de ces femmes, de leurs vies à tenir, de leurs choix à faire en l'absence des hommes de la famille emportés par la maladie ou la guerre. Rares sont les films faisant de leur sujet principal le quotidien d'une mère, son sentiment maternel et ses ambiguïtés, c'est pourquoi il est précieux de pouvoir montrer à nouveau ce beau film de Mikio Naruse.

Vous trouverez dans ce dossier des pistes éclairant l'œuvre, des anecdotes sur Naruse et sa méthode de travail (notamment grâce aux propos de sa scénariste), des textes critiques (d'époque et d'aujourd'hui) et des documents témoignant de la première distribution du film en France.

Nadine Méla, *Les Acacias*

NOTES SUR LA MÈRE

par **PASCAL-ALEX VINCENT**



La Mère (1952) a longtemps bénéficié de deux statuts : celui d'unique film de Mikio Naruse visible en Europe mais aussi, tout simplement, celui d'un des rares films japonais que l'on connaissait en France. Au début des années 50, seuls trois longs métrages venus de l'archipel étaient exploités dans nos salles : *Rashomon*, *La Porte de l'Enfer* et *La Mère*, ce dernier représentant la seule occasion pour les cinéphiles français de découvrir le Japon d'après-guerre sur grand écran. La sortie du film à Noël 1954 constitua la révélation d'un auteur dont on ne soupçonnait pas encore le statut au Japon. La rétrospective proposée par le Festival de Locarno en 1983 puis la diffusion de *Nuages flottants* (sorti en 1984 en France), et enfin la distribution commerciale d'une poignée de titres dans les années 90 allaient bel et bien placer Mikio Naruse dans le panthéon des grands auteurs japonais de l'âge d'or des studios.

Retrouver *La Mère* aujourd'hui, plus de 60 ans après sa sortie française, est un événement.

TENIR DEBOUT

Avec son portrait d'une famille modeste de la banlieue de Tokyo, Mikio Naruse s'intéresse, comme souvent, à la classe la plus modeste du Japon d'après-guerre, celle qui peine à tenir debout. Le Japon est en reconstruction et vit sous le contrôle des Américains : les Forces d'occupation (comme on les désigne) ne partiront officiellement qu'en septembre 1952, quelques

mois après la sortie du film. Le film dépeint des quartiers modestes, où les routes ne sont pas goudronnées, mais où la vie déborde, entre les petites échoppes, les vendeurs ambulants, les étals, les bicyclettes et les parades de quartier, et où, au loin, de nouveaux chemins de fer se construisent. Quand Mikio Naruse tourne *La Mère*, une partie de la population japonaise est encore sous-alimentée, des zones urbaines sont toujours en ruines, et se soigner est difficile pour les plus démunis. Dans *La Mère*, les séquelles de la guerre sont constamment évoquées : c'est un membre de la famille mort sur le front, un autre fait prisonnier pendant le conflit soviéto-japonais de 1945 ou encore un parent dont on espère l'improbable retour. La guerre est finie, mais elle continue de faire souffrir. Elle n'est pas un lointain souvenir, mais une tragédie qui se rappelle à nous tous les jours par les absences et les privations. Cette idée du manque (matériel ou affectif) va traverser toute l'œuvre de Mikio Naruse jusqu'à la fin de sa carrière dans les années 60.

Manquer, mais ne pas plier, surtout s'il s'agit de personnages féminins.

YOKO MIZUKI, LA VALEUREUSE

Le scénario de *La Mère* est écrit par une femme. C'est suffisamment exceptionnel au temps des studios pour être évoqué. Si l'on sait l'attachement de Mikio Naruse aux romans de la pionnière féministe Fumiko Hayashi (il en adapta six pour le cinéma), on connaît moins sa collaboration avec Yoko Mizuki. Cette scénariste



et militante gagne sa vie pendant la guerre en écrivant des dramatiques radio si populaires que très vite la Toho la prend sous contrat. Le triomphe du mélodrame *Jusqu'à notre prochaine rencontre* en 1950 l'intronise scénariste de première catégorie au sein du studio, mais amorce aussi une longue collaboration avec le cinéaste Tadashi Imai proche, comme elle, de la gauche marxiste japonaise. Très vite, Mikio Naruse s'intéresse à elle. Quelques années plus tôt, des tensions internes et politiques ont fait fuir plusieurs employés de la Toho vers le jeune studio Shintohto (« Nouvelle Toho »), et c'est là que le cinéaste rejoint Yoko Mizuki. *La Mère* est ainsi leur première collaboration.

La scénariste va partir d'un texte publié en 1951 dans un recueil de rédactions d'écoliers et de collégiens sur le thème: «Écrivez à propos de votre maman». Le texte d'origine, rédigé par une collégienne, sert de base à la voix-off qui ouvre et ferme le long métrage. Il permet aussi au film d'adopter un point de vue féminin: non pas celui de la mère, mais celui de sa fille aînée. Le film s'articule essentiellement autour du fil invisible qui relie la fille à sa mère, et Yoko Mizuki brode ici une chronique d'une grande délicatesse. La scénariste collaborera encore six fois avec Naruse, en écrivant notamment les scénarios de *Le Grondement de la montagne* (1954) et *Nuages flottants* (1955). Femme de conviction, Mizuki poursuivra également son travail avec Tadashi Imai et d'autres cinéastes proches (ou sympathisants) du Parti communiste, tels Satsuo Yamamoto ou Masaki Kobayashi. On notera que l'autre scénariste qui va traverser les années 50 aux côtés de Mikio Naruse est aussi une femme, Sumie Tanaka – choix révélateur si l'on considère que les studios d'alors étaient totalement à dominance masculine. Mikio Naruse, grand cinéaste féministe d'après-guerre?

HAHA-MONO

En japonais, *okaasan* signifie mère et *ha-ha* maman. Le *haha-mono* (histoire de maman) était un genre cinématographique particulièrement populaire dans les années 40. Il s'articulait autour de la figure de la mère sacrificielle, qui faisait, chez elle, tout ce qu'elle pouvait pour participer à l'effort de guerre – à commencer par accepter que son jeune fils parte sur le front

se faire tuer. Les fleurons du genre sont *Infanterie* (1944) et *La Tragédie du Japon* (1953), tous deux de Keisuke Kinoshita. Dans le premier, une mère doit se résoudre à laisser son fils prendre les armes. La scène d'adieu, moment incontournable du genre, a lieu dans une gare où des dizaines de troufions disent adieu à leur maman. Kinuyo Tanaka, déjà elle, s'impose dans ce film en reine du mélodrame. *La Mère* lui permettra de reprendre un rôle de maman dévouée, presque dix ans après le film de Kinoshita, mais avec toute la retenue et la grâce du cinéma de Mikio Naruse. Aujourd'hui encore, *La Mère* est un des films les plus célèbres de la longue filmographie de l'actrice.

KINUYO TANAKA, LA MÈRE DU CINÉMA JAPONAIS

Les cinéphiles de l'archipel surnomment Kinuyo Tanaka «la mère du cinéma japonais». Sans doute le film de Mikio Naruse y est-il pour quelque chose. Cette immense actrice est souvent associée, à juste titre, à Kenji Mizoguchi, dont elle fut l'indéniable muse avec seize films, tels *Les Contes de la lune vague après la pluie* (1953) et *L'Intendant Sansho* (1954). L'année où elle tourne *La Mère* (1952), la star apparaît dans pas moins de cinq longs métrages, dont *La Vie d'Oharu, femme galante*, encore de Mizoguchi. Trois ans auparavant, Kinuyo Tanaka a été choisie pour faire une tournée aux États-Unis comme «ambassadrice de bonne volonté», afin d'adoucir les rapports entre l'Amérique et le Japon – c'est dire si elle est

déjà considérée comme un monument national. À son retour, elle quitte la Shochiku, où elle travaille depuis les années 20, et gagne son indépendance, ce qui signifie pour elle rejoindre la Shinto. Elle y retrouve Kenji Mizoguchi mais aussi Mikio Naruse, avec qui elle n'a pas tourné depuis plus de vingt ans. Deux projets sont alors mis en chantier avec le cinéaste : *Les Maquillages de Ginza* (1951) et *La Mère* (1952), poursuivant une collaboration qui va bientôt compter six longs métrages.

Le tandem Mikio Naruse-Kinuyo Tanaka va donner parmi les plus beaux films du cinéma japonais de studio. Mais *La Mère* est également réputé pour être le film qui a permis à l'actrice de réclamer à Naruse la lettre de recommandation lui permettant à son tour de devenir réalisatrice (lettre que Kenji Mizoguchi, également sollicité, allait bientôt lui refuser). Non seulement Mikio Naruse accepte de bon cœur, mais il propose à Kinuyo Tanaka d'être son assistante sur *Frère et sœur* l'année suivante. C'est donc auprès de Naruse que Tanaka fait son apprentissage de réalisatrice, devenant la première femme à exercer ce métier après la guerre. *Lettre d'amour*, qu'elle dirige à la Shinto en 1953, ne l'empêche pas cette année-là de jouer dans une demi-douzaine de films ! À l'arrivée Kinuyo Tanaka est à la tête d'une filmographie de plus de 250 longs métrages en tant que comédienne et six en tant que cinéaste. Un prix d'interprétation porte aujourd'hui son nom, et un musée entier lui est consacré. Sa collaboration avec Mikio Naruse constitue un chapitre important de son parcours, et *La Mère* reste leur film le plus populaire.



NARUSE ET LES SECONDS RÔLES

Mikio Naruse n'a pas son pareil pour créer des second rôles inoubliables, et *La Mère* en est l'un des meilleurs exemples. C'est notamment le film qui va révéler Kyoko Kagawa (toujours en activité aujourd'hui), juste avant que Yasujiro Ozu ne s'en empare pour *Voyage à Tokyo* (1953). Pour les cinéphiles du monde entier, Kyoko Kagawa c'est l'image iconique de la jeune fille qui s'enfonce dans le lac dans *L'Intendant Sansho* (1954) ou celle de la femme exhibée en public à la fin des *Amants crucifiés* (1954), tous deux de Kenji Mizoguchi. De nombreux rôles mémorables chez Akira Kurosawa, Tadashi Imai ou plus récemment Hirokazu Kore-eda en font une des actrices japonaises les plus connues dans le monde. Dans *La Mère*, elle est la jeune Toshiko, l'adolescente témoin de toutes les vicissitudes d'une vie modeste. Sa complicité avec Mikio Naruse et Kinuyo Tanaka feront que les deux la dirigeront régulièrement les années suivantes.

Impossible de ne pas reconnaître, dans le rôle du boulanger mélomane, Eiji Okada, futur amour d'Emmanuelle Riva dans *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959) ou chercheur égaré dans *La Femme des sables* (Hiroshi Teshigahara, 1964). *La Mère* est souvent considéré comme un de ses premiers rôles emblématiques, avant qu'il n'entame une carrière éclectique, militante et internationale.

Enfin deux seconds rôles familiers du cinéma de Naruse sont là. Sous les traits de l'oncle Kimura, le jovial Daisuke Kato fait des merveilles. Cet éternel second couteau du cinéma japonais a tourné dix-huit fois avec le cinéaste, même

si les cinéphiles se souviennent surtout de lui dans la scène de danse du *Goût du saké* (1962, Yasujiro Ozu). Et dans le rôle de la tante Noriko, la piquante Chieko Nakakita, également fidèle du cinéaste... mais qu'on verra moins après son mariage avec le PDG de la Toho. Elle poursuivra néanmoins ses apparitions chez Mikio Naruse jusque dans les tout derniers films du réalisateur à la fin des années 60.

UN PARFUM D'OCCIDENT

La Mère reste l'une des meilleures œuvres pour comprendre le Japon urbain d'après-guerre, celui de l'occupation et de la reconstruction.

Le film est vraisemblablement tourné à Setagaya, l'un des «arrondissements spéciaux» créés en 1947 par la préfecture de Tokyo. On y croise de nombreux bâtiments détruits (comme celui en face de la maison familiale), mais on y développe aussi les transports en commun, comme aiment à le rappeler certaines scènes. Les Américains sont là, ils encadrent la nouvelle vie du peuple japonais, et vantent les vertus de la démocratie à travers le cinéma venu de Hollywood. La langue anglaise entre dans les mœurs, comme en témoignent les dialogues du film, où sonnent des mots nouveaux. Mais Naruse choisit malicieusement des clins d'œil à la culture européenne : le boulanger confectionne un paté «Picasso» et entonne l'air napolitain *O sole mio*, plus tard la famille fredonne *Ah vous dirais-je maman* et un cinéma annonce la sortie prochaine de *La Renarde* (1950) des anglais Michael Powell et Emeric Pressburger. La culture occidentale, interdite ou déconseillée pendant le conflit, est maintenant partout et Naruse semble s'en réjouir.



DE L'ART DU MÉLODRAME DISCRET

« Les cinéastes naissent naturellement avec une voix et des octaves que l'on ne peut pas changer. Naruse et moi avons des voix basses. Celle de Kurosawa est relativement haute. Celle de Mizoguchi a l'air basse, mais elle est plutôt haute. »

C'est Yasujiro Ozu qui s'exprime ainsi, se rangeant dans la même famille que son ami Naruse. Si leurs tout premiers films, sous influence occidentale, leur ont valu quelques rapprochements, la maturation de leur style respectif permettra de ne plus jamais les associer.

Les personnages de Naruse, souvent féminins (du moins à partir de l'après-guerre) se fracassent sans cesse sur les récifs de l'existence, et leur vie n'est qu'une succession de déceptions ou de trahisons. Mais point d'éclats dans ces mélodrames. C'est même tout le contraire : Naruse fuit la démonstration et le pathos. À chaque fois que la scène pourrait atteindre son point d'orgue, Naruse préfère l'esquiver. Le cinéaste procède par petites touches. L'émotion surgit, par exemple, quand il s'attarde sur le visage muet de ses comédiennes, ici Kinuyo Tanaka dans une performance magistrale de délicatesse. Mikio Naruse aime le mélodrame, mais le mélodrame par soustraction, tout en murmures et en ellipses. Pas étonnant, finalement, que *La Mère* fut si longtemps le seul film identifié de Mikio Naruse : le cinéaste, qui a dirigé plus de soixante films avant celui-ci, est déjà au sommet de son art.

**Enseignant à l'université Paris 3, réalisateur et auteur,
Pascal-Alex Vincent est spécialiste du cinéma japonais.**

MIKIO NARUSE

PAR YOKO MIZUKI, SCÉNARISTE DE *LA MÈRE*



suggeriez « à droite », puis « à droite » si vous lui proposiez « à gauche. »

Quoiqu'il en soit, il fut pour moi le cinéaste le plus facile de tous ceux à qui j'ai proposé un scénario. La plupart des réalisateurs souhaitent que la scène d'ouverture soit la plus sophistiquée possible, mais M.Naruse ne donnait aucune consigne en particulier. Il me confiait l'ensemble du projet en me disant « *Quelque chose finira bien par apparaître dans votre esprit. Vous pouvez partir de l'endroit que vous souhaitez.* » Cette attitude me

J'ai entendu dire une fois que M.Naruse était quelqu'un de difficile à contenter : on dit qu'il répondait « à gauche » si vous lui faisait sentir détendue et déchargée de tout fardeau, et je pouvais commencer à écrire doucement et facilement, comme si je portais un

yukata et fredonnais une mélodie. Rétrospectivement, je me dis que c'était là tout l'art de la mise en scène de M.Naruse.

Parfois, un film dont vous êtes la scénariste apparaît bien inconsistant une fois porté à l'écran, malgré tous les efforts mis dans son écriture. Mais M.Naruse était si doué dans sa mise en scène qu'il transformait ce que vous écriviez en chef-d'œuvre.

Quand j'essayais de demander à M.Naruse quel était le thème du projet, tout ce qu'il me répondait était « *Quelque chose en sortira bien* ». Il ne souhaitait entrer dans aucune discussion que je puisse lancer. La seule exception fut la fois où nous discutâmes du futur de la télévision, dans une auberge à Atami. La discussion s'est un peu échauffée, car M. Naruse, qui ne s'est jamais fait à la télévision, était sincèrement opposé à mon point de vue qui voulait qu'elle entrerait dans la vie des gens après le cinéma. Le débat était si passionné que cela impressionna Toshiro Ide (scénariste), qui se trouvait avec nous. Ce dernier me rappela cette

anecdote, qu'il considérait comme un souvenir mémorable, lors du premier anniversaire de la mort de M.Naruse, me chuchotant que c'était M. Naruse qui avait perdu le débat.

Cette histoire m'a montré la pureté de M.Naruse, en tant qu'homme de cinéma. Il ne s'est jamais comporté comme une girouette qui aurait suivi l'air du temps, il a simplement raconté ce qui lui était proche, grâce à son expérience, et en le faisant de sa propre voix. Il ne haussait jamais le ton ni ne pérorait. Il ne parlait pas beaucoup, mais laissait entrevoir sa sensibilité de manière très subtile. Il avait une personnalité vraiment mature, une personnalité rare !

La belle fluidité de ses films était en fait très réfléchie, très consciente de sa part. C'est en travaillant sur les films de M.Naruse que j'ai progressivement maîtrisé le sens du rythme.

Extrait de la brochure autour du cinéaste éditée par le Japan Film Library Council en 1971.

MIKIO NARUSE, ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES

Mikio Naruse est un cinéaste japonais, né en 1905 et mort en 1969. Tout comme ses contemporains Kenji Mizoguchi et Yasujiro Ozu, Mikio Naruse a traversé le premier siècle du cinéma en tournant d'abord des films muets, puis en voyant apparaître le parlant, la couleur, le format Cinémascope et enfin la stéréo. Cinéaste de studio, il a longtemps œuvré pour la Shochiku, où il dirige une vingtaine de films, avant de migrer vers la PCL, future Toho. *Ma femme, sois comme une rose* (1935), est le premier film japonais à bénéficier d'une sortie commerciale aux États Unis. Ce troisième long métrage parlant pour le cinéaste traite déjà de la difficulté d'être un couple, une des thématiques préférées de Naruse. C'est à la Toho que le réalisateur va tourner ses meilleurs films, même s'il s'autorise quelques détours dans des studios concurrents, comme la Daiei ou la Shintoho. Un temps proche, dans la vie privée, de Yasujiro Ozu, avec qui il partage parfois les mêmes techniciens et les mêmes comédiens, sa mise en scène se veut moins formaliste,

et plus « invisible », s'attachant à favoriser une grande fluidité du récit et à refuser le climax ou le spectaculaire. Dans les années 50 et les années 60, Mikio Naruse est au sommet de son art, et aligne une impressionnante série de chefs-d'œuvre.

Naruse ne fut pas un adversaire du progrès et se mit volontiers au scope et à la couleur en 1958 avec *Nuages d'été*, film sur la dure vie d'une famille de paysans. S'il aime traiter du thème de la famille dans l'adversité, il s'attarde à partir des années 50 sur le motif du couple, envisagé comme une entité impossible.

Quatre femmes ont été essentielles dans sa carrière : la romancière Fumiko Hayashi, sa contemporaine, dont il adapta régulièrement les œuvres, la scénariste Yoko Mizuki, avec qui il fit ses longs métrages les plus célèbres, la scénariste Sumie Tanaka, auteur d'une poignée de grands films dans les années 50 et enfin l'actrice Hideko Takamine, qu'il dirigea dix-huit fois. *Nuages Flottants* (1955), *Quand une femme monte l'escalier* (1960) ou *Une femme dans la tourmente* (1964) sont ses films les plus réputés avec l'actrice, mais il donna parmi aussi de grands rôles à Setsuko Hara dans *Le Repas* (1951), *Le Grondement de la montagne* (1955), *Pluie soudaine* (1956) ou à Kinuyo Tanaka dans *Les Maquillages de Ginza* (1951), *La Mère* (1952). Il meurt en 1969, au moment où l'âge d'or des studios touche à sa fin.

Mikio Naruse a dirigé 89 films, et a été l'objet de rétrospectives au Festival de Locarno (1983), au Festival de San Sebastian (1998), à la Cinémathèque française (2001) et à la Maison de la Culture du Japon à Paris (2015).



LA MÈRE VU PAR LES CAHIERS

par **JACQUES DONIOL-VALCROZE**

Dans un lycée de jeunes filles de Tokyo on avait demandé aux élèves comme sujet de narration, d'écrire le plus joli souvenir qu'elles avaient de leur mère. La copie de l'une d'elles fut jugée si remarquable que l'on décida de s'en inspirer pour réaliser un film. Ainsi, paraît-il, naquit *Okaasan*.

Le film de Mikio Naruse est construit plus comme une chronique que comme un récit romanesque de type classique. La jeune Toshiko, fille aînée de la famille Fukuhara, raconte la vie de tous les jours de son foyer. Au fil des semaines les graves événements et les menus incidents ont à ses yeux une importance égale. Il convient donc de ne pas oublier que c'est à travers un regard de jeune fille que nous voyons cette tranche de vie du petit peuple japonais : joies et peines, petites et grosses difficultés, affrontement continu et interpénétration des traditions séculaires et des problèmes de la vie moderne. C'est pourquoi une sombre histoire de cheveux coupés est plus développée que la mort du père.

Un seul thème majeur, celui de la mère ; mais il n'est pas posé à priori ; il émerge peu à peu de l'addition des épisodes, non pas parce qu'il est souligné, non pas parce qu'on lui fait une place privilégiée, mais parce que la mère est vraiment la personnalité majeure de la famille : son motif s'impose naturellement et même si nous ne savions pas qu'« Okaasan » signifie « maman » nous comprendrions vite que c'est elle qui est l'héroïne. À bien y réfléchir le procédé n'est pas tellement usuel et si on en trouve maints équivalents dans la littérature, on en chercherait en vain beaucoup d'exemples dans le cinéma dont c'est le plus habituel – et triste – destin que d'être cousu de fils épais comme le petit doigt.

On a prononcé cent fois déjà le mot de « néo-réalisme japonais » à propos d'*Okaasan*. Encore que facile, l'étiquette n'est pas inexacte, mais le néo-réalisme italien est bien plus élaboré, concerté et – s'il a d'autres qualités – n'a jamais eu cette fraîcheur, cette naïveté adulte, cette réserve, cette pudeur résignée, ces continuels glissements d'une demi-teinte sur une autre demi-teinte. Le phénomène qui se produit à la vision d'*Okaasan* est esthétiquement plus important que ce cousinage : ces terrains vagues, ces maisons de planches, ces petites rues encombrées puis en un instant désertes, ne sont pas typiquement japonaises, nous les avons déjà vues, en Italie, en France ou ailleurs. L'intention de réalisme aboutit à ce résultat paradoxal : la disparition de l'exotisme. J'ai vu deux fois *Okaasan* : à la seconde vision j'avais complètement oublié que l'histoire se passait au Japon.

Jacques Doniol-Valcroze,
Cahiers du cinéma, n°43, janvier 1955.

LES DIX MEILLEURS FILMS DE L'ANNÉE

Les voici selon seize de nos amis à qui nous avons adressé la liste des films parus à Paris en 1954 :

Henri Agel. — Okasan ; La Vie de O'Haru ; Les Portes de l'Enfer ; Le Manteau ; El ; Father Brown ; L'Équipée sauvage ; Monsieur Ripois ; Les Vitelloni ; La Moisson (ordre non préférentiel)

Jacques Audiberti. — 1. Tant qu'il y aura des hommes ; 2. Si Versailles n'était conté ; 3. Okasan ; 4. Le Manteau ; 5. Monsieur Ripois ; 6. Pain, amour et fantaisie.

André Bazin. — Les portes de l'enfer ; El ; Robinson Crusoe ; Châteaux en Espagne ; Touchez pas au grisbi ; Tant qu'il y aura des hommes ; Roméo et Juliette ; Désert vivant ; L'Équipée sauvage ; Monsieur Ripois. (Pas d'ordre préférentiel.)

Pierre Braunberger. — 1. Monsieur Ripois ; 2. Touchez pas au grisbi ; 3. Pain, amour et fantaisie ; 4. Tant qu'il y aura des hommes ; 5. Vacances romaines ; 6. Okasan ; 7. L'Équipée sauvage ; 8. La louve de Calabre ; 9. Le blé en herbe ; 10. Comment épouser un millionnaire ; 11. Robinson Crusoe ; 12. Les Vitelloni.

Claude Chabrol. — 1. Une Femme qui s'affiche ; 2. Touchez pas au grisbi ; 3. Les Hommes préfèrent les blondes ; 4. La Femme au gardénia ; 5. El ; 6. Rivière sans retour ; 7. Robinson Crusoe ; 8. Ecrit dans le ciel ; 9. Les rats du désert ; 10. Quand la Marabunta gronde.

Jacques Doniol-Valcroze. — 1. El ; 2. Roméo et Juliette ; 3. Plus fort que le diable ; 4. Touchez pas au grisbi ; 5. Monsieur Ripois ; 6. Les Vitelloni ; 7. Châteaux en Espagne ; 8. Les enfants d'Hiroshima ; 9. Vacances romaines ; 9 bis. Robinson Crusoe ; 10. La Moisson ; 10 bis. Le Rouge et le Noir.

Pierre Kast. — 1. L'Équipée sauvage ; 2. Robinson Crusoe ; 3. Plus fort que le diable ; 4. Monsieur Ripois ; 5. Roméo et Juliette ; 6. Okasan ; 7. Les 5.000 doigts du D^r T. ; 8. El ; 9. Touchez pas au grisbi ; 10. Les Vitelloni.

Ado Kyrou. — 1. El ; 2. L'Équipée sauvage ; 3. Les Vitelloni ; 4. Plus fort que le diable ; 5. Les Portes de l'Enfer ; 6. Le Rouge et le Noir ; 7. La Louve de Calabre ; 8. Le Navire des Filles perdues ; 9. Tous en scène ; 10. Barbe-noire le pirate.

Robert Lachenay. — 1. Une Femme qui s'affiche ; 2. Barbe-Noire le pirate ; 3. Les Hommes préfèrent les blondes ; 4. La Furie du désir ; 5. Rivière sans retour ; 6. La Professionnelle ; 7. Drôle de meurtre ; 8. Les Corsaires du Bois de Boulogne ; 9. Le Port des Passions ; 10. Fille d'amour ; 11. Quand la Marabunta gronde.

Claude Mauriac. — Les Portes de l'Enfer ; Le Manteau ; Robinson Crusoe ; Châteaux en Espagne ; Touchez pas au grisbi ; Tant qu'il y aura des hommes ; Roméo et Juliette ; L'Équipée sauvage ; Monsieur Ripois ; La Provinciale. (Pas d'ordre préférentiel.)

Alain Resnais. — 1. Les Vitelloni ; 2. L'Équipée sauvage ; 3. Monsieur Ripois ; 4. Okasan ; 5. Le Manteau ; 6. Plus fort que le Diable ; 7. Tous en scène ; 8. Une Femme qui s'affiche ; 9. Touchez pas au grisbi ; 10. Châteaux en Espagne.

Jean-José Richer. — 1. El ; 2. La Femme au gardénia ; 3. Les Vitelloni ; 4. La Vie de O'Haru ; 5. Mon Grand (So Big) ; 6. L'Amour d'une femme ; 7. Touchez pas au grisbi ; 8. Les Hommes préfèrent les blondes ; 9. Robinson Crusoe ; 10. La Tour des ambitieux.

Jacques Rivette. — 1. Les Hommes préfèrent les blondes ; 2. El ; 3. Nous les femmes (le sketch de R. Rossellini) ; 4. Une Femme qui s'affiche ; 5. Robinson Crusoe ; 6. La Femme au gardénia ; 7. Rivière sans retour ; 8. Touchez pas au grisbi ; 9. Cupidon photographe (I love Melvin) ; 10. Tempête sous la mer.

Maurice Scherer. — 1. Les Hommes préfèrent les blondes ; 2. La Femme au gardénia ; 3. Touchez pas au grisbi ; 4. Rivière sans retour ; 5. Mogambo ; 6. Une Femme qui s'affiche ; 7. Les Portes de l'Enfer ; 8. La Furie du désir ; 9. Monika ; 10. Monsieur Ripois.

François Truffaut. — 1. Nous les femmes (uniquement le sketch d'Ingrid Bergman et Roberto Rossellini) ; 2. Les Hommes préfèrent les blondes ; 3. Une Femme qui s'affiche ; 4. Touchez pas au grisbi ; 5. Rivière sans retour ; 6. La Femme au gardénia ; 7. El ; 8. So big (Mon grand) ; 9. Roméo et Juliette ; 10. La Furie du désir ; 11. Naufragé volontaire (d'Alain Bombard).

Annette Wademant. — 1. Les Vitelloni ; 2. El ; 3. Touchez pas au grisbi ; 4. Vacances romaines ; 5. Le Blé en herbe ; 6. Pain, amour et fantaisie ; 7. Une Femme qui s'affiche ; 8. Comment épouser un millionnaire ; 9. Les 5.000 doigts du Docteur T... ; 10. Ecrit dans le ciel.

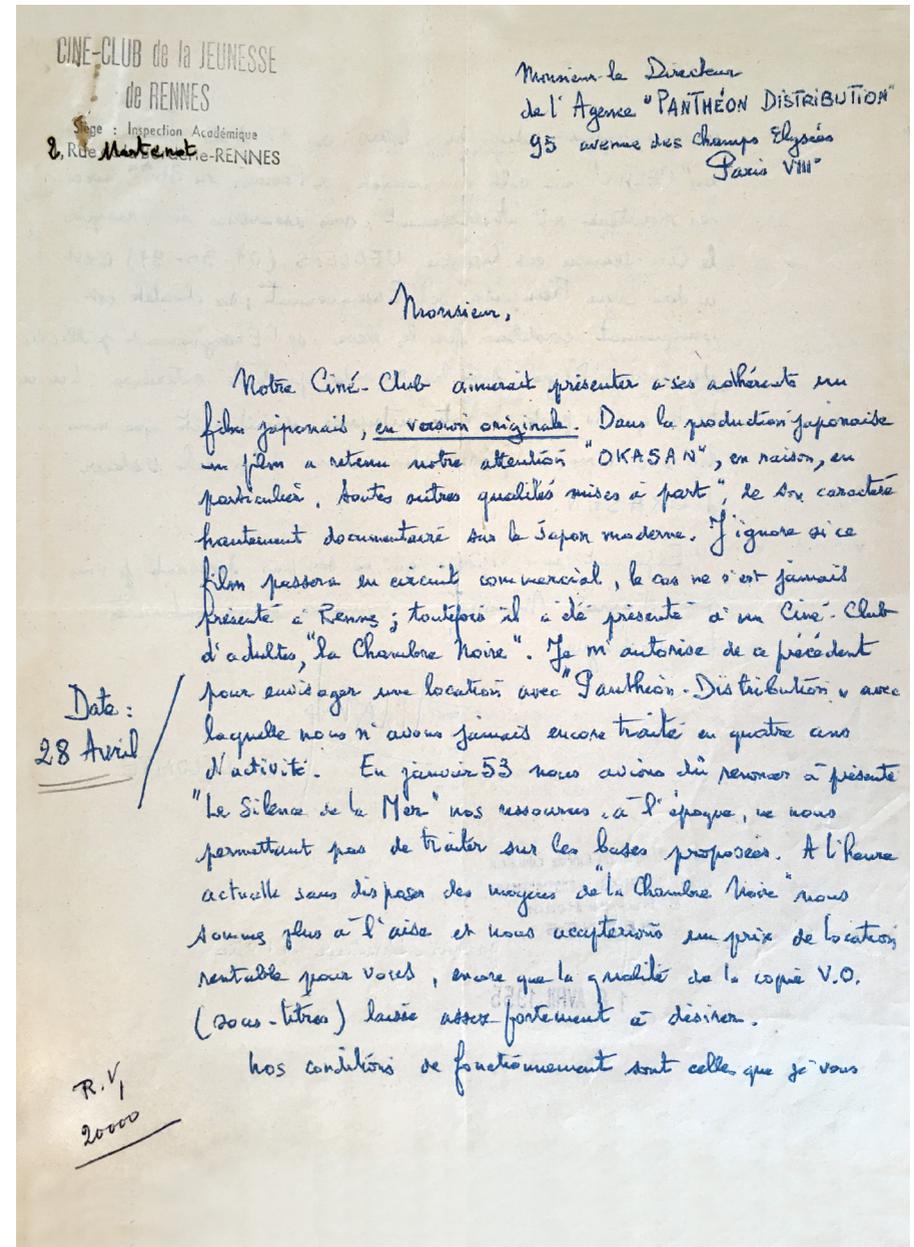
Les dix meilleurs films de l'année 1954 selon Les Cahiers et leur entourage :
La Mère figure dans les listes de Henri Agel, Jacques Audiberti, Pierre Braunberger, Pierre Kast et Alain Resnais. Publié dans Les Cahiers du cinéma, n°43, janvier 1955.

LA MÈRE ET LES CINÉ-CLUBS

« [La Mère] est sorti à Paris à la fin de l'année 1954, et il a ensuite longtemps figuré au catalogue des ciné-clubs comme passage obligé dans la connaissance du cinéma japonais. Les raisons, nationales et extérieures, pour lesquelles ce film d'un réalisateur inconnu a été montré en France en même temps que ceux de Mizoguchi et de Kurosawa – très vite consacrés, eux, comme des auteurs d'importance –, ne nous sont pas connues. »

Mikio Naruse, Les Temps incertains, de Jean Narboni, éditions Cahiers du cinéma / auteurs, 2006.

En revanche, ce qui nous est connu, ce sont cette lettre et ce bon de commande d'avril 1955, du ciné-club de la jeunesse de Rennes au distributeur Panthéon Distribution, pour l'obtention d'une copie de *La Mère*, pour « toutes ses qualités mises à part, son caractère hautement documentaire sur le Japon moderne. »



VENT MATERNEL

par **ALEXANDRE PILETITCH**

Comment donc un cinéaste comme Mikio Naruse a-t-il pu échapper si longtemps à une reconnaissance unanime et indiscutable au sein de la cinéphilie mondiale ? Comment son nom a-t-il pu manquer aux côtés de ceux des trois « grands » japonais que la critique française, plus qu'aucune autre peut-être, a tôt fait d'identifier et de célébrer : on parle ici d'Akira Kurosawa, de Kenji Mizoguchi et de Yasujiro Ozu ? Deux choses expliquent cette méprise. Le hasard : les copies des films n'atteignirent la France que tardivement et au compte-gouttes ; et la discrétion d'un cinéma dont la mise en scène précise et délicate ne se donne pas forcément à voir au premier coup d'œil... Dont la beauté des plans ne se dévoile tout à fait que lorsque s'offre à nous la clé des films, qui ressemblent à de petits coffres ouvragés en bois millénaire, parmi lesquels *La Mère* occupe une place significative.

LESS IS MORE

Naruse fut le poète de ce Japon des petites échoppes et des chemins de terre, de ce monde englouti par la défaite de 1945, l'après-guerre et l'occupation américaine. De la guerre, il est beaucoup question dans *La Mère* : elle est là, tapie dans l'ombre, au coin de chaque plan. Elle habite les corps meurtris et fatigués des personnages – le père (Masao Mishima) à bout de force ; « l'oncle » (Daisuke Kato) qui fut prisonnier des Soviétiques... Elle revient comme un ressac dans les discussions, au détour d'une phrase, d'un mot ou d'un soupir, sans pour autant que la mise en scène n'insiste ni ne souligne quoi que ce soit. L'art de Naruse est celui de la suggestion, de la retenue et de l'ellipse pleine de pudeur : on ne filme pas la mort d'un personnage, ni les larmes de Kinuyo Tanaka (la mère) qui se cache pour pleurer – toujours en plan large. C'est une question d'éthique : la caméra s'interdit le gros plan traditionnel du mélodrame classique ; elle se méfie du sentimentalisme à peu de frais, comme celle de John Ford ou plus tard, dans d'autres horizons cinématographiques, celle de Godard.

C'est de l'accumulation progressive de mille détails anodins ou secondaires que naît l'émotion, dans *La Mère*. Un bol offert en guise d'adieu. Un bol de haricots qui fait soudain remonter les souvenirs du père disparu. Un dessin d'enfant dégrafé du mur... Contre les usages et quasiment contre le scénario qui multiplie les coups de théâtre, Naruse désamorce l'idée même du climax. En cela, son cinéma nous paraît aujourd'hui rejoindre celui

d'une certaine modernité, et pas forcément celle à laquelle certains contemporains ont rattaché *La Mère* à sa sortie européenne, à savoir le néoréalisme italien. Quand le mot FIN apparaît au milieu du film, sans prévenir, avant que l'on réalise que les personnages sont au cinéma ; ou quand on reconnaît derrière le costume impeccable du jeune premier qui s'attire les faveurs de la fille (Kyoko Kagawa,



absolument magistrale), les traits de l'homme d'*Hiroshima mon Amour* (Eiji Okada), ce sont Antonioni et la Nouvelle Vague qui clignotent sous nos yeux.

HIER ENCORE

Mais au fait, qui est-elle, cette « mère » du titre ? On quitte le film sans la connaître vraiment, tant elle se dévoue corps et âme au bonheur et aux besoins des siens. Loin de la *mater dolorosa*, Naruse et son actrice cultivent l'effacement, le retrait sobre et discret. C'est qu'ils savaient dès le tournage que le portrait de cette femme, c'est le film tout entier qui se chargerait de le dresser, par une succession de touches infimes et délicates. « La mère », c'est le vent qui souffle sur le linge étendu entre les maisons de bois ; c'est cette goutte de teinture oubliée sur la joue de sa fille, la splendeur ancestrale d'un costume de mariage. Naruse n'oppose pas, comme on pourrait le croire, le temps perdu et un présent qui serait forcément triste et gris. La jeunesse est belle comme le jour et elle rayonne de cette culture européenne et de ces noms à consonances étrangères qui amusent le réalisateur. Mais le passé s'en va et il faut aussi retenir ses chants, trouver l'harmonie du kimono et du parc d'attractions. Faire briller ce qui reste, comme un phare dans la nuit.

**Article à retrouver
dans Revus & Corrigés n°9, hiver 2020.**

AFFICHE ORIGINALE



MIKIO NARUSE AU CINÉMA PAR LES ACACIAS



LA MÈRE

Titre original Okaasan おかあさん

Un film de
Mikio Naruse

Scénario
Yoko Mizuki

Photographie
Hiroshi Suzuki

Décors
Masatoshi Kato

Musique
Ichiro Saito

Montage
Hidetoshi Kasama

Assistant réalisateur
Teruo Ishii

Une production Shintohto
1952 / Noir et blanc
1.37:1 / 97 min.

AVEC

Kinuyo Tanaka Masako, la mère

Kyoko Kagawa Toshiko, la fille

Masao Mishima Ryosuke, le père

Chieko Nakakita tante Noriko

Daisuke Kato oncle Kimura

Eiji Okada Shinjiro, le boulanger

Remerciements à : Fabrice Arduini, Alain Baron, L'Iconothèque de la Cinémathèque française (Véronique Chauvet), Morgane Flodrops, Revus & Corrigés (Marc Moquin et Eugénie Filho), TitraFilm (Ludovic Bosquillon et Sylvain Favier), VDM (Mathieu Quemy), Pascal-Alex Vincent

DISTRIBUTION LES ACACIAS

www.acaciasfilms.com

<https://www.facebook.com/AcaciasDistribution>

© Les Acacias / 1952 Toho



Les Acacias
DISTRIBUTION

