

cinéma retrouvé



## La Mère Mikio Naruse

**Survivre, dit-elle**  
Baptiste Roux

Reprise le 18 novembre

*Okasan*

Japon (1952) 1 h 37. Réal. : Mikio Naruse. Dir. photo. : Hiroshi Suzuki. Int. : Kinuyo Tanaka (Masako Fukuhara), Kyoko Kagawa (Toshiko), Masao Mishima (Ryosuke, dit "Popeye").

Dist. fr. (reprise) : Les Acacias

**S**EUL FILM parmi les quatre-vingts tournés par Naruse à avoir été diffusé en France peu de temps après sa sortie au Japon, en 1952, *La Mère* a constitué l'unique voie d'accès des cinéphiles français à l'univers de son auteur – avant que moult rétrospectives, à la fin des années 1970, ne viennent l'installer au panthéon des metteurs en scène nippons. Si, en son temps, la découverte pouvait légitimement susciter l'enthousiasme (*La Mère* est un authentique chef-d'œuvre), elle masquait peut-être, par son irénisme tempéré, la véritable nature du corpus narusien, constellé d'espairs déçus et teinté de pessimisme. Ce portrait d'une mère-courage, qui tient par gros temps le cap des accommodements raisonnables, voguant sous l'alizé du raisonnement sensé, à l'abri des vents mauvais de la rébellion, tranche avec les figures féminines drossées par les tempêtes sentimentales et pécuniaires qui caractérisent la quasi-totalité des films tournés dans les années 1950 et 1960. En revanche, cette œuvre s'inscrit de plain-pied dans l'espace social de la classe laborieuse (quelque part entre *shomin*, la masse populaire, et *shoushimin*, la petite bourgeoisie), ressortissant au genre du *shoushimin eiga*, terme occidentalisé en *shomingeki*, un néoréalisme documentant la vie des petites gens – ici, les difficiles mutations du Japon de l'après-guerre.

Le retour à la paix a l'air d'une pastorale (Kyoko Kagawa, Kinuyo Tanaka)

Le petit peuple dépeint dans *La Mère* lui a, en effet, payé un lourd tribut. Quand les familles n'ont pas été déplacées en Mandchourie (c'est le cas de celle de Noriko, la tante apprentie coiffeuse), ou les hommes tués au combat (le père du petit Tetsu ; le fils du couple adoptif) : lors d'un raid aérien ou encore faits prisonniers (Kimura, détenu en Russie), les civils demeurés au pays crèvent littéralement à la tâche. Le frère de Toshiko meurt d'une fibrose contractée dans son usine de velours, et "Popeye" s'éteint, l'organisme usé par le maniement des fers à repasser et le port de lourdes charges. Les conséquences économiques du conflit ont ainsi précipité la famille Fukuhara, anciennement propriétaire d'une petite blanchisserie, dans une gêne qu'euphémisent les constats laconiques de Masako, la mère : « La part des survivants n'est pas la meilleure » ou « Il nous faudra encore beaucoup travailler. » Foin de litote : la situation est suffisamment désespérée pour qu'il faille se séparer d'une bouche à nourrir, et c'est la petite Hisako (dite "Chako"), qui se voit proposée à l'adoption par de proches parents de la famille. Le mélodrame paraît scellé.

Le film s'ingénie pourtant, dans le dispositif narratif et le parti pris de l'interprétation, à désamorcer le drame et à marginaliser le pathétique. Rarement telle succession d'avaries aura fait couler aussi peu de larmes. Situé en aval temporel de l'horreur guerrière, *La Mère* chronique les séquelles des heures atroces, en comparaison desquelles le retour à la paix a l'air d'une pastorale, comme si les souffrances endurées précédemment avaient épuisé le potentiel doloriste de l'individu. L'œuvre ne cesse d'exposer des situations de crise (le marasme financier, l'aide

désastreuse de Toshiko en apprentie teinturière, etc.) sans cesse déjouées par l'impassibilité confiante de Masako. Si les figures masculines sont moins malmenées que dans les autres films du cinéaste ("Oncle Prisonnier" est même un modèle de dévouement), c'est tout de même le pôle féminin qui, de solidarités de voisinage en entraide familiale, assure au frère esquif Fukuhara sa miraculeuse stabilité.

La partition ainsi écrite pourrait faire craindre l'apologie d'un stoïcisme naïf, fondé sur une résignation fataliste et l'approbation tacite des injustices. L'intelligence de l'écriture leste pourtant le personnage maternel d'une belle densité critique et empathique, qui la rend apte à comprendre instantanément ce qui se joue dans l'économie des rapports, d'apaiser les tensions par une réponse ajustée (« Chako, il te faut penser au bonheur des autres ») et d'épouser le cours des événements en tenant compte, avant toute chose, du bien commun. Loin de proposer l'apologie du sacrifice (comme pourrait le faire accroire l'évocation dépassionnée de son statut de domestique à l'âge de 14 ans : « Ce n'était pas une mauvaise expérience »), la mère fournit au contraire les outils permettant à chacun de conquérir sa liberté, dans l'intérêt bien compris du collectif. Tout à la fois tendre, benoîte ou inflexible en fonction des circonstances, cette femme sait, d'un regard perçant ou d'une moue railleuse, morigéner sa maisonnée, inventer des contes, rassurer les enfants devant les épreuves, veiller sur leur sommeil – et reborder, si besoin est, la petite dernière... Même si l'on connaît la réputation de Naruse, qui passait pour ne pas diriger ses comédiens, on peine à croire que les prodiges d'interprétation de Kinuyo Tanaka soient dus au seul talent de l'actrice, jamais mièvre mais au contraire bouleversante, lorsqu'elle déclare à sa fille aînée : « La seule chose qui compte pour moi, c'est votre bonheur » ou confie, sur le mode du simple constat, à une Toshiko qui rêve de fourrure de belette, qu'elle portera avec un sublime kimono : « C'est ce que je me disais il y a vingt ans. »

Formellement parlant, l'évocation de cette « femme dans la tourmente » échappe au misérabilisme lacrymal grâce à une savante alternance de tonalités, rappelant sous les situations comiques les drames affleurant et instillant la fantaisie, au beau milieu de la gravité. En équilibre constant entre burlesque enfantin (la joyeuse impertinence de Tetsu n'est pas sans rappeler celles des gamins de *Bonjour*, d'Ozu), tragédie familiale, idylle charmante (la romance naissante entre Toshiko et le jeune boulanger), quiproquo marital (la coiffure et la robe de mariée pris à tort pour des signes de nocé imminente) ou drame métaphysique (« Pourquoi vient-on au monde ? Pourquoi meurt-on ? Des gens que l'on connaissait disparaissent tout à coup. Est-ce que cela sera pareil avec ma mère et mon père ? », s'interroge la jeune fille), le film entremêle les registres, sur fond d'« *O sole mio* ! » en version instrumentale et chantée, sans que cet éclectisme produise la moindre incohérence. De fait, la caméra de Naruse, par un jeu subtil de raccords entre deux séquences aux registres distincts mais où les gestes et attitudes sont similaires, vient unifier la disparité et donner à l'ensemble une fluidité du mouvement qui mime le cours de l'existence. Une existence rendue soutenable par la circulation des êtres (le jeune commis

vient occuper la place laissée vacante par les enfants partis ou en partance) et le cycle des expériences : formée par Oncle Prisonnier, Masako pourra, après son départ, faire tourner la boutique.

D'autre part, le cinéaste opte bien souvent pour l'atténuation voire le silence et accorde au regard le soin d'exprimer le maels-tröm d'émotions qui assaillent le sujet. Si l'on se souvient du jeu des expressions retenues qui, dans *Nuages flottants* (1955), rendaient compte d'un adultère présenté comme insignifiant par un homme à sa compagne désabusée, sans que la moindre parole ne soit prononcée, on trouvera dans *La Mère* un usage analogue du jeu des physionomies, lorsque Toshiko interprète comme un signe d'union prochaine le bol de haricots au vinaigre servi par sa mère à Oncle Prisonnier : la caméra cadre le bol, saisit les traits serrés de la jeune fille puis revient vers sa mère, qui soutient, impassible, le regard de Toshiko, avant d'esquisser un très fugace et imperceptible sourire – que l'on peut aussi bien interpréter comme un acquiescement qu'une dénégation. Chez Naruse, le geste condense tous les discours, et l'on n'oubliera pas le dessin de la mère prestement rangé par Chako dans son bureau d'enfant, à la fin du film, témoignage, selon Jean Narboni, de la « labilité des humeurs ».

« Pourquoi venir au monde », s'inquiétait Toshiko ? Peut-être pour goûter, le temps d'un pique-nique avec son amoureux l'insouciance quiète du moment. Et sans doute savourer les grâces infinies d'une mère, qui sait aimer. ■



La chose qui compte pour moi, c'est votre bonheur  
(Kyoko Kagawa, Kinuyo Tanaka)