

## Mizoguchi après la guerre – notes sur *Les Femmes de la nuit*

Une récente édition DVD (Carlotta Films) a permis de compter une nouvelle fois les dettes de Kenji Mizoguchi envers le néoréalisme italien. Sorti en mai 1948, *Les Femmes de la nuit* marque une inflexion par rapport aux films précédents : Mizoguchi prend pied dans le Japon contemporain pour mieux y adapter les postulats de Rossellini et De Sica. Mais jusqu'où maintenir la comparaison ? En 1993, Jean Douchet autorisait entre Mizoguchi et Rossellini des résonances essentiellement thématiques (*Trafic* n°3). En d'autres termes, la plongée dans l'Osaka des ruines de l'après-guerre, ses conditions de vie misérables, le portrait sans détour de la prostitution. 14 ans plus tard, son commentaire s'est déporté vers une approche plastique : « réalisme quasi-documentaire », « refus [...] de se réfugier dans une beauté esthétisante », « naturalisme exacerbé », « dureté photographique du néoréalisme » mêlée à « un traitement visuel imprégné des procédés expressionnistes ». Objet de multiples controverses, la définition même du néoréalisme a subi avec et depuis Bazin d'incessants remaniements : en reconnaître les apports chez Mizoguchi dépendra fatalement de ces mouvements théoriques.

Les films néoréalistes italiens ont eu au Japon un fort impact. On peut en trouver trace dans les écrits de nombreux cinéastes : Imai, Oshima, Yoshida ou Matsumoto décrivent volontiers le moment où ils virent pour la première fois les cadavres des partisans de *Paisa* dériver sur le Pô. Néanmoins ce jeu d'influence a-t-il autant de clarté chez Mizoguchi ? Dès les années 60, Yoshitaka Yoda, son scénariste, atteste cette filiation : « A cette époque, on découvrait le néo-réalisme italien dont le style était celui du reportage filmé, du film d'actualité et du documentaire. [*Rome ville ouverte*] de Roberto Rossellini en offrait un très bel exemple. Sensible à cette nouvelle

tendance, [Mizoguchi] voulait tirer profit de cet apport. Il a demandé à son opérateur de retrouver ce style dans [*Femmes de la nuit*]. » [1] Si précieux ce témoignage soit-il, replacer le film dans le contexte de son élaboration conduit à lui opposer plusieurs remarques.

### Anachronisme

Les archives de la revue *Kinema Junpô*, croisées avec d'autres, permettent d'établir ce calendrier : *Paisà* le premier a atteint les rivages japonais en septembre 1949, suivi en octobre par *Vivre en paix* de Luigi Zampa. *Le Voleur de bicyclette* et *Rome ville ouverte* ont été diffusés l'année suivante, respectivement en septembre et novembre. Le texte de Yoda serait donc tout à fait anachronique. Ce qui ne signifie pas pour autant que les films de Rossellini n'étaient pas connus. La critique japonaise est depuis longtemps attentive aux productions étrangères comme aux théories qui les accompagnent. Il lui arrive même de discuter certains films sans les avoir vus, sur la foi d'un compte-rendu (ainsi des films d'Eisenstein et Vertov dans les années 30), ou d'articles traduits en langue japonaise. Mais jusqu'à preuve du contraire, au Japon le néoréalisme italien n'aurait eu jusqu'en 1949 qu'une existence de papier. Selon toute vraisemblance Mizoguchi, dont le premier voyage en Europe daterait de 1953, n'aurait donc pas pu en voir les films avant de tourner *Femmes de la nuit*.

### Documentaire et réalisme japonais

Contrairement à ce qu'insinue Yoda, le cinéma japonais n'a pas eu besoin du néoréalisme italien pour explorer méthodes documentaires et reportage. Force est de renvoyer aux productions de la propagande militariste des années de guerre, comme

aux théories qui les soutiennent : le « reportage filmé », les « films d'actualités » et le « documentaire » en constituent l'armature principale.

Ajoutons que Mizoguchi a fait partie dans les années 30 des « Amis de Prokino » (la Ligue japonaise du cinéma prolétarien), dont les *Prokino news* dessinent les premiers contours d'un cinéma de reportage - avant d'approfondir lui-même son propre « réalisme » fondé, entre autres éléments, sur le plan-séquence et la scrupuleuse méticulosité des reconstitutions, et dont *Les 47 ronins* (1941-1942) offre le parangon. Selon Mark LeFanu, cette méthode trouve encore l'un de ses meilleurs exemples dans *La Victoire des femmes* (1946), où il reconnaît « la technique documentaire de 'la mouche sur le mur'. » [2]. Dans ces conditions la volonté documentaire de Mizoguchi, comme la mise au point de sa méthode, précèderaient de beaucoup les aventures néoréalistes.

### Contraintes et émulation

Outre la longue tradition du réalisme cinématographique japonais, dont il est depuis les années 30 l'un des hérauts, les influences extérieures que subit Mizoguchi à l'époque peuvent s'énoncer avec moins de candeur. La censure américaine pèse en effet lourdement sur une production nationale passée en peu de temps d'une propagande à l'autre. Elle exige ainsi des cinéastes japonais que leurs films dénoncent les crimes de guerre des militaires et des industriels, la corruption des partis politiques. Ou qu'ils louent les valeurs démocratiques : « Kenji Mizoguchi - qui à décrire la tragédie de ces 'femmes en mal de liberté' dans *L'Elégie de Naniwa* et *Les Sœurs de Gion* [1936] était parvenu jadis à un niveau élevé de réalisme - tourna alors *La Victoire des femmes* [...] pour promouvoir l'émancipation des femmes ; mais l'intérêt et l'implication propres à tout auteur digne de ce nom faisant sûrement défaut face à

un sujet imposé de l'extérieur, le film, incapable de susciter la moindre émotion, devint l'un des rares échecs de Kenji Mizoguchi. » (Akira Iwasaki)

Le personnage de Hiroko Hosokawa (Kinuyo Tanaka), avocate luttant pour sa propre indépendance et la liberté des femmes japonaises, y annonce ceux de l'actrice Sumako (*L'amour de l'actrice Sumako*, 1947) et d'Eiko Hirayama (*Flamme de mon amour*, 1949) : cette trilogie moderne, complétée par *Cinq femmes autour d'Utamaro* (1946) et *Femmes de la nuit*, justifie, quoi qu'on en dise, d'un intérêt durable et profond pour la question de l'émancipation féminine. *La Victoire des femmes* n'aborde donc pas un thème étranger à Mizoguchi. Mais il souffre incontestablement de personnages stéréotypés et d'un scénario qui en ces moments les plus mélodramatiques approche le film à thèse. Il pâtit encore de son incapacité à incarner la mémoire vive du militarisme. Voir ainsi l'esquisse inaboutie et manichéenne des personnages masculins, à travers l'opposition de Yamaoka et Kawano : le premier, professeur d'université éclairé, contraint de garder le lit après avoir passé plusieurs années dans les geôles japonaises, est l'amant de Hiroko ; le second est son beau-frère, et ce même procureur, anciennement acquis aux thèses ultranationalistes, qui signa son ordre d'emprisonnement. La situation d'après-guerre, quant à elle, apparaît comme l'arrière-plan accidentel d'une lutte déprise de son actualité – bien loin en cela du « niveau élevé de réalisme » qu'évoque Iwasaki.

En fait de stimulations extérieures, certains films japonais contemporains suffisent vraisemblablement à lui désigner ses propres limites : notamment les deux grands succès de l'année 1946, *Le Matin de la famille Osone* de Keisuke Kinoshita et surtout *Je ne regrette rien de ma jeunesse* d'Akira Kurosawa, dont l'argument est proche de celui de *La Victoire des femmes*. La jeune femme indépendante qu'y incarne Setsuko Hara n'hésite pas à sacrifier le confort familial pour partir à Tokyo, où elle retrouve

ses deux compagnons de jeunesse, Noge (Susumu Fujita) et Itokawa (Denjirô Okochi). Tous deux ont animé les mouvements étudiants de 1933 contre la mainmise des autorités sur l'université. Leurs destins divergent quand s'épuise la contestation. Itokawa embrasse la cause qu'il combattait jusque-là, pour devenir lui aussi procureur. Noge passe cinq années en prison, puis fait mine de se convertir aux thèses ultranationalistes pour mieux les combattre : convaincu d'espionnage, il meurt en prison quelques années plus tard, au moment où s'engage la Guerre du Pacifique.

Les films de Kurosawa et Kinoshita ont tous deux été écrits par Eijirô Hisaita, « un dramaturge qui occupait depuis le milieu des années vingt une place importante dans le mouvement du théâtre de gauche. » (Tadao Satô) Mais c'est dans le contexte de l'après-guerre qu'on saisit le mieux son apport :

« Eijirô Hisaita n'est pas du genre à assortir prestement ses couleurs à celles de l'époque. Il ne pouvait rien croire ni rien faire sans avoir tout confronté à sa propre pensée, sans avoir tout retourné lui-même de ses yeux et de ses mains. Parce qu'il est plus que tout un artiste, élaborer conformément aux instructions des autorités américaines un théâtre de poupée dont les méchants sont les soldats et les industriels ne pouvait avoir aucun sens pour lui. Quoi qu'ils aient pu penser durant la guerre, à la fin du conflit Keisuke Kinoshita et Akira Kurosawa ont dû trouver pour la première fois leur propre chemin. Bien que leurs itinéraires contrastent, il n'y a rien de fortuit à ce que ces deux cinéastes, qui deviendraient bientôt les représentants éminents du cinéma japonais, aient sollicité un scénario de Eijirô Hisaita. Car aucun autre scénariste n'écrivait d'œuvres démocratiques.

Ce qui différencie *Le Matin de la famille Osone* et *Je ne regrette rien de ma jeunesse* des autres films à sujet 'démocratique', c'est qu'ils ne dépeignent pas les manigances des cliques militaires et industrielles à l'origine de cette guerre. Hisaita savait que

nombres de films, dans leur empressement à décrire justement ces manigances, s'abaissent au niveau de films de propagande. » [3]

Après le résultat peu satisfaisant de *La Victoire des femmes*, après que sa version de la vie de l'actrice Sumako eut été aux dires de certains surclassée par celle de Teinosuke Kinugasa (*L'Actrice*, 1947 - écrit une fois encore par Hisaita), point n'est besoin comme Yoda de jouer les femmes répudiées pour comprendre que Mizoguchi travaille lui aussi avec Hisaita au moment de reprendre pied dans le Japon contemporain de *Femmes de la nuit*. Voir dans ce dernier film l'influence primordiale du néoréalisme italien, en plus d'être anachronique, ignorerait donc passablement le contexte de son tournage. L'Ozu de *Récit d'un propriétaire* (1947), ou Kurosawa, que Mizoguchi voit comme « un facteur d'émulation, un rival à surpasser » (LeFanu), ont peut-être sur lui plus d'impact qu'un Rossellini.

#### Echos littéraires

Voyons, pour ultime remarque, le *finale* des *Femmes de la nuit* : séquence des plus surprenantes, hapax dans l'œuvre de Mizoguchi, pour l'inclusion, sans voile ni retenue, d'une image empruntée à la symbolique chrétienne. On l'aperçoit la première fois au terme d'un long mouvement d'appareil qui entraîne les prostituées vers un terrain vague. Mouvement de crépuscule, descente aux Enfers d'un improbable décor de voie ferrée bordée par les ruines. Subsiste à l'arrière-plan le vitrail d'une église, repris dans la marge gauche du plan suivant, puis recadré à la faveur d'un travelling avant. Son image reste néanmoins indécise, d'autant que l'œil, guidé par la caméra, se fixe volontiers sur la partie centrale du champ, là où convergent toutes les femmes.

Cette plongée dans les ruines, ce double mouvement d'appareil, résumant à eux seuls le film dont, par effet de clôture, la dynamique descendante se voit ainsi reproduite.

Après avoir perdu mari et enfant, Fusako (Kinuyo Tanaka) devient la maîtresse d'un médecin véreux, bientôt trompée par sa propre sœur, prostituée enfin, animée d'une haine froide pour le monde : « Détruis tous les hommes, toutes les femmes du Japon ! » crie-t-elle lors du *finale* à Kumiko. Celle-ci, dont Fusako est parente par son mari défunt, connaît une déchéance plus rapide, directe et violente. Le lynchage qu'elle subit ici, elle l'a connu plus tôt, traînée déjà dans les ruines par un groupe de prostituées, dépouillée de ses vêtements, après qu'un faux étudiant et apprenti proxénète l'eut abusée et violée.

La chute des deux femmes paraît ainsi infinie. Pourtant cette dernière scène, qui semble vouloir les perdre dans des abîmes plus profonds encore, leur ouvre également la perspective d'un avenir plus serein – Fusako et Kumiko « rentrent chez elles », la haine ayant fait place à la compassion. Qu'il s'agit là d'un martyr serait alors sursignifié par le recours à l'imagerie chrétienne : le film découvre enfin ce vitrail entrevu au début de la séquence et s'achève sur l'image d'une vierge à l'enfant.

Que Yoda évoque une crucifixion dans ses mémoires trahit au passage la fragilité de son témoignage. De fait, il n'a pas tout à fait tort. En effet, outre la dimension sacrificielle de cette dernière scène, Fusako retrouve vaguement l'attitude d'un christ en croix lorsqu'elle est tenue par les autres femmes - apparition différée de ce que Mizoguchi cherche à représenter depuis *Sumako*, comme l'attesterait cette note qu'il fait passer à son scénariste quelques mois plus tôt : « Je souhaite que tu arrives à bien décrire une beauté pathétique née des souffrances d'un Christ persécuté. » Mais faut-il comme Yoda arguer d'un manque d'inspiration passager pour justifier l'intérêt de Mizoguchi pour le mythe chrétien ? Est-il véritablement ce japonais étranger à une démocratie imposée par l'occupant, incapable de répondre aux impératifs d'un « nouvel humanisme » ? On peut en douter, pour ces films qu'il tourne avant-guerre,

*L'Élégie de Naniwa* ou *Les Sœurs de Gion*, mais aussi parce qu'il n'est pas le seul à l'époque à puiser ainsi dans le texte chrétien.

Ainsi de Taijiro Tamura, à la fin de *La Porte de la chair* (1947), dont l'argument est surtout connu du public français grâce à l'adaptation de Seijun Suzuki en 1964 : suppliciée par d'autres prostituées, pendue à la charpente métallique d'une bâtisse en ruines, « le corps de Maya de Bornéo enveloppé d'un halo si blanc [y a] la majesté des prophètes crucifiés. » (trad. E. de Chavanes) Quant au gamin crasseux apparu au beau milieu du marché noir de *Jésus dans les décombres* (Jun Ishikawa, 1946), le narrateur l'assimile au « Fils de l'homme », « commencement de l'humanité qui allait désormais proliférer sur le sol encore neuf de ces décombres » (idem).

L'inclusion de la symbolique chrétienne dans l'imaginaire japonais est ancienne. Le christianisme, toujours fortement minoritaire, a élargi son audience avec la restauration de Meiji et la modernisation du Japon. Des auteurs aussi populaires qu'Akutagawa ou Dazai témoignent ainsi avant-guerre de la fortune de son imagerie. Le progrès des thèses socialistes l'assurent paradoxalement d'un soutien non négligeable, car certains y voient *de facto* une critique du système impérial. Mais qu'en est-il au lendemain de la défaite, dans un pays de ruines et de marché noir ? Dans un pays dont l'empereur a abdiqué ses prérogatives en tant qu'être d'essence divine ? Les figures chrétiennes surgissent dans un monde abandonné par la religiosité. Ces mystères des bas-fonds, entre putains et clochards magnifiques, n'appuient aucune religion. Ils prennent au contraire leur source dans une profonde incertitude identitaire et culturelle (« Que sont les dieux des japonais ? », se demande à cette époque le cinéaste Shohei Imamura), et surgissent comme d'autres denrées au beau milieu d'une vaste foire.



Les christes japonais se rencontrent au cœur d'un paysage dévasté, parmi une humanité moins qu'humaine et grouillante. Parias d'un monde de parias, humains rendus à l'état de bête, tels *L'Idiot* d'Ango Sakaguchi (1946), perdue dans les plis de sa conscience, ils projettent aux hommes l'image de leur propre avilissement. Mais c'est justement au plus loin de la chute qu'auréolés d'une sainteté superbe et dérisoire, idiots, vagabonds et putains découvrent la quintessence de l'humain, comme en réponse au même Sakaguchi (*La Chute*, 1946) : « Le Japon a été vaincu et la Voie des samourais a disparu, mais dans cette matrice authentique qu'est la décadence sont nés pour la première fois de vrais êtres humains. Vivre ! Tomber ! En dehors de cette voie, y a-t-il un raccourci plus facile pour sauver vraiment les hommes ? »

Quand il conçoit, avec Hisaita et Yoda, les personnages de Fusako et Kumiko, Mizoguchi ne compose donc pas avec un « nouvel humanisme » de façade, ni ne tombe dans les travers d'une mode tapageuse – ces *panpanmono* ou « histoires de prostituées » dont Yoda dénonce la vulgarité. Il plonge, pour la première fois depuis la défaite, dans la réalité la plus sombre du Japon. Peut-être répond-il alors à une double sollicitation. Confronté au chaos de l'après-guerre, il subit comme tant d'autres l'autorité d'une métaphore. Mais il répond également, en artiste, à ses contemporains : Sakaguchi, Tamura, Ishikawa, et d'autres. Il s'inscrit dans leur erre, éprouve selon ses propres barèmes la validité de cette métaphore. Cette vierge à l'enfant, substituée à l'image furtive d'un christ crucifié, manifeste sans nul doute une vision sensiblement différente.

Mais le *finale* de *Yoru no onnatachi* les rejoint dans l'expression d'une singularité absolue.

Singularité

L'anomalie du vitrail est double : hapax dans l'œuvre entier, on l'a dit, mais aussi au regard du film lui-même. L'irruption de cette vierge à l'enfant surprend pour son incongruité symbolique et culturelle, mais aussi parce qu'elle ressortit à un régime sans précédent. Jusqu'à cette ultime séquence, chaque plan s'appuie sur la profondeur de champ, « où la mise en scène est un jeu d'entrées et de sorties, de transformations incessantes du fond par le passage de comparses, où la caméra presque fixe doit occuper le point de vue le plus puissant, celui de l'étagement des distances. » (Jacques Aumont) Dès lors, comment voir ce vitrail, les lignes claires de son dessin, l'aplatissement qu'il impose à la complexité picturale des perspectives, à cette ville composite et diverse, à l'incessant trafic des corps ? Une image imprévisible et, malgré l'attraction qu'en exerce la possible métaphore, inintelligible, pour ce qu'elle rompt avec toutes les autres. A qui s'adresse-t-elle d'ailleurs ? Pas aux prostituées, qui à aucun moment ne semblent la voir, mais aux spectateurs, sommés de l'accepter telle quelle. Libre à eux de la plier à l'interprétation : demeure, intacte, la surprise de son apparition. En ce sens, cette vierge à l'enfant signifie moins l'humanité reconquise qu'elle ne projette sa propre insanité sur ces femmes. Elle remet en cause l'ordre d'un monde insensé, capable d'accueillir comme réelles les images les plus improbables – elle-même comme le lynchage final, – en dénonce l'irrationalité et l'absence de loi. Cette vierge à l'enfant, somme toute, est l'idiote, le gamin crasseux de *Femmes de la nuit*.

Le Japon d'après la guerre se déploie ainsi, au cinéma, en littérature, mais aussi dans les arts plastiques, comme une mise en scène de l'étrange, héritière en quelque manière de l'*ostranenie* des formalistes russes. Il est le lieu d'un affrontement radical avec ce que les artistes d'avant-garde appellent à l'époque *obuje* (transcription du français *objet*), qui désigne, au-delà même de l'œuvre d'art, l'apparition d'autrui, aussi absurde qu'inéluctable. L'épiphanie répétée d'une image violemment paradoxale,

incompréhensible en ce que nulle théorie, nulle raison ne l'annoncent. Fichée au cœur du monde, elle en est pourtant la contradiction radicale. De même que les malfrats du marché noir d'Ishikawa tremblent devant un gamin, elle suscite inquiétude et peur – car le réel qu'elle avance, très différent de ce que cette masse grouillante en perçoit, va bien au-delà de toute conjecture.

Cet environnement commande ainsi une prise de conscience, un dessillement, ce pas en retrait qui permet de voir, tout simplement. Du coup ces figures de vierges et de christes agissent comme des révélations. Ou plutôt prennent-elles, de manière parfois déroutante, la forme d'un christ ou d'une vierge parce qu'elles sont des révélations. Lorsque Mizoguchi adresse au spectateur son énigmatique madone, ne lui suggère-t-il pas que ce monde d'après-guerre ne peut s'appréhender sans acuité particulière ? Qu'on ne saurait le voir avec les yeux de l'habitude, quand entre les êtres plus rien ne demeure qu'un immense marchandage (prostituées, marchands de nippes, le droit de cuissage qu'exerce un médecin véreux) ? Peut-être trouve-t-on ici le sens le plus profond d'un rapprochement entre Rossellini et Mizoguchi, si tant est qu'on accorde une nouvelle fois crédit aux lectures d'André Bazin et Gilles Deleuze : le néoréalisme comme cinéma de « voyant », comme apprentissage du voir, devant l'apparition d'une singularité proprement insupportable (les partisans de *Paisà*, la pêche au thon, l'éruption de *Stromboli*, les grands ensembles, bidonvilles et usines d'*Europe 51*).

Or quand on sait voir, que voit-on ? Qu'enseignent ces putains sanctifiées ? Le vitrail de Mizoguchi n'illustre-t-il que cet infrangible résidu d'humanité, l'assurance que même au plus profond de l'avilissement l'homme jamais ne sera une bête ? Fusako, haletante, débraillée, vibrant encore des coups qu'elle a reçus, affalée sur les marches de l'église en ruines. Kumiko pleure sur ses genoux. Elle se redresse : « Fusako ! » « Rentrons », lui répond celle-ci [4]. Les deux femmes se lèvent et contournent le mur

de l'église. Leurs ombres s'inscrivent alors sur le vitrail. Mais pourquoi partir par là ? Le mouvement qui ouvre la séquence nous enseigne au contraire que la sortie réelle, « géographique », de ce terrain vague, est à l'opposé. Pourquoi, encore, s'immobilisent-elles ? Mizoguchi rompt le réalisme scrupuleux de son film pour imposer l'image d'une madone. Les deux femmes accomplissent ici une mue. Elles perdent leur enveloppe corporelle ; ombres, elles se fondent dans le vitrail. Je m'obstine ici à y voir plus que le triomphe cru d'une métaphore. L'issue est moins la miséricorde que le passage dans cette image. L'épilogue de *Je voudrais étreindre la mer* de Sakaguchi ne décrit-il pas une utopie semblable ? :

« Nous sortîmes nous promener sur le rivage : ce jour-là, la mer était terriblement houleuse. Les pieds nus, la femme se baissait entre chaque déferlement des vagues : elle ramassait des coquillages. Elle était vive et téméraire. Ses mouvements avaient la liberté d'une conquérante comme si, intimement pénétrée de la respiration des flots, elle se rendait maître de la mer. Fasciné par la fraîcheur de cette image, je contemplais passionnément le corps resplendissant de cette silhouette inconnue qui par instants se révélait tout d'un coup à mon regard. Mais, tout à coup, je vis se soulever une lame énorme, dix fois plus haute qu'elle, et je vis la femme disparaître, brutalement engloutie. En cette fraction de seconde, je vis cette vague soudaine masquer la mer, un sombre, un immense rouleau qui masquait la moitié du ciel. Un cri muet, instinctif, me déchira le cœur. [...]

Je restais ébloui par la grandeur de la fantaisie de l'eau qui, creusant une vaste et profonde vallée de jade sombre s'était enflée et élevée pour, l'espace d'une seconde, cacher la femme dans la gerbe de ses embruns. J'avais vu un corps encore plus impitoyable, plus insensible, plus souple que celui de la femme. Quel jeu immense et grandiose que celui-ci !

J'avais envie que mon désir fût lui aussi roulé par les longues houles sombres de cette mer. Chavirant sous les vagues, je voulais plonger en elles. Je rêvais d'étreindre la mer, et que mon désir fût ainsi comblé ! je souffrais : mon désir était si infime ! »  
(trad. E. de Chavanes)

Une femme engloutie dans une image. Aussi frigide que les prostituées de Tamura, aussi étrangère au plaisir que *Les Femmes de la nuit*, elle rejoint par cette infirmité le rang des idiots et des christes – d'autant mieux qu'elle aussi est source d'une révélation. Le narrateur est pris dans un mouvement de ressac, pareil à ces « longues houles sombres » : le désir de se perdre lui aussi dans la mer, de rejoindre cette femme dans l'illusion. Mais pareil désir creuse nécessairement devant ce paysage un trou infranchissable : car il est par essence le désir d'un spectateur, d'un « voyant ». Ce narrateur prêt à se dissoudre, la révélation le renvoie sans ménagement à lui-même et à son désir. Voilà la réalité de cette révélation : l'avènement ou le retour de soi comme être désirant. Maya de Bornéo pendue à la charpente, Fusako soutenue par Kumiko, le narrateur de *Jésus dans les décombres*, les bras et les jambes « couverts de morsures et de traces de dents », aussi sale que l'enfant avec qui il vient de se battre, tous opèrent ce passage dans l'image, pour quelques instants deviennent christ, vierge ou idiot, et se révèlent ainsi à eux-mêmes. L'image oppose son altérité radicale à qui la voit, et à lui seul, en tant qu'il s'y découvre soi-même. On ne voit le monde qu'à se voir et s'y voir. Mais cette prise de conscience disloque le sujet. Et ce qui glisse, une fois encore, dans cet écart à soi, est le désir. Face au corps nu d'Ibuki, Maya de Bornéo découvre son sexe et ses cuisses parcourues de fourmis. Le personnage de Sakaguchi prend lui aussi la mesure de son désir (en japonais : *nikuyoku*, le désir sexuel). Fusako découvre que son cœur n'est pas encore tout à fait rongé par la haine et le cynisme, qu'il lui est encore possible d'espérer. Se font entendre la minuterie du désir, la promesse d'un

avenir – dans les ruines du marché noir où chacun est occupé du présent de sa survie, le mouvement retrouvé du temps. La vierge à l'enfant de *Femmes de la nuit*, la filiation qu'elle image, le « Rentrons » qui l'accompagne, disent précisément cela. Mais pour Mizoguchi, et là réside sans doute son originalité, le pouvoir de libérer à nouveau le cours du temps, par essence, appartient aux femmes.

Notes :

[1] Yoshitaka Yoda, *Souvenirs de Kenji Mizoguchi*, Ed. Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 1997, p. 92-93.

[2] Mark LeFanu, *Mizoguchi and Japan*, British Film Institute, Londres, 2005, p. 6.

[3] Akira Iwasaki, *Gendai Nihon no eiga – sono shisô to fûzoku*, Chûô kôron shakan, Tôkyô, 1958, p. 77-78.

[4] Notons ici que Kumiko n'appelle pas Fusako par son nom, mais utilise le terme à la fois respectueux et affectueux *onesan*, « grande sœur ». L'idée retrouvée de famille autorise la réponse de Fusako (« Rentrons ! ») plutôt que « Partons », comme l'inscrivent les sous-titres français).