

Avant-propos

« Aussi bien, le problème de l'identité de soi n'a-t-il cessé de travailler la conscience des Japonais depuis leur ouverture à l'Occident. Comment dire, comment vivre le sujet moderne? La question est restée irrésolue. »

Augustin BERQUE¹

Dans sa préface à un ouvrage de Max Tessier², Nagisa Ôshima compare les films japonais à des compositions d'*ikebana* (art de l'arrangement floral). Selon lui, on ne peut apprécier pleinement de tels bouquets dans un intérieur occidental. C'est dans la maison japonaise que les fleurs de l'*ikebana* prennent tout leur sens car elles sont issues du même « tout naturel » que le bois, le bambou et la terre battue dont est faite cette demeure. La plupart des spectateurs occidentaux, poursuit-il, regardent les films japonais comme ils regarderaient ces fleurs : sans connaître la terre japonaise d'où elles naquirent. On peut, précise Ôshima, multiplier les séjours prolongés au Japon sans pour autant s'ouvrir au contexte qui fera de ces films plus que de belles fleurs coupées...

Il serait en effet difficile, non pas de recevoir les caractéristiques du cinéma japonais contemporain, mais de leur permettre de faire sens sans être réceptif aux particularités et au principe essentiel du *kabuki*³ ou du *bunraku*⁴... De même, on ne percevra peut-être pas l'utilisation du montage pour dire l'éclatement du groupe chez Kitano, si l'on n'entrevoit pas à quel point la modernisation a produit au Japon un conflit qui ne veut pas finir entre les solidarités claniques ancestrales

-
- 1 – *Du geste à la cité. Formes urbaines et lien social au Japon*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1993, p. 173.
 - 2 – Max TESSIER, *Images du cinéma japonais*, Paris, Éditions Henri Veyrier, 1990, p. 9.
 - 3 – Forme de théâtre japonais.
 - 4 – Théâtre de poupées japonais.

et l'individualisme... Le contexte informe l'esthétique, crée de la « forme-sens », et ce jusque dans des détails *a priori* insignifiants. Akira Mizubayashi, universitaire et écrivain nippon, déclarait par exemple, dans un documentaire sur le bain⁵, que Hitchcock n'aurait jamais tourné la célèbre scène de la douche dans *Psychose* (1960) s'il avait été japonais : au Japon, le bain est une institution collective, la salle de bain familiale n'est pas un haut lieu de l'intimité...

Alors certes, on n'oubliera pas ici que le regard porté est celui d'un *observateur lointain*, pour reprendre le titre de l'ouvrage de Noël Burch⁶. Mais cette distance, si elle doit inviter à la prudence, ne doit pas pour autant devenir synonyme de dissuasion. Elle est par ailleurs une place de choix, une « périphérie » – terme cher à Kenzaburô Ôe qui en avait compris les potentialités⁷ – dont il faut tirer tous les avantages : ce peut être un lieu depuis lequel on porte un regard qui englobe tout, mais que l'on veut avisé.

Il convient de souligner que l'on ne prétendra pas livrer ici une étude sociologique ou historique du Japon, puisque cet essai ne porte « que » sur le cinéma. Néanmoins, pour comprendre tous les Japon – un peu comme Barthes parlait de « son » Japon⁸ – que mettent en scène les cinéastes nippons d'aujourd'hui, et les moyens formels qu'ils se donnent pour cela, il est impensable d'ignorer le Japon auquel font écho tous les archipels subjectifs que dessinent ces artistes. Et au fil de cette étude, on verra combien les éléments contextuels favorisent l'appréciation des motifs, des caractéristiques formelles, des partis pris, des enjeux et des thématiques d'un cinéma qui se construit et se produit au sein d'une société bouleversée de façon durable par sa modernisation.

Les films n'offrent bien évidemment pas un miroir du contexte socio-culturel dans lequel ils s'insèrent. Mais, avec leurs caractéristiques propres, ils participent et réagissent aux questionnements, angoisses, tensions, discours et idées qui émanent de ce contexte. L'approche adoptée ici est d'abord sous-tendue par le souci de considérer l'image filmique comme un peu plus qu'une réalité autonome. Elle s'attache à opérer une contextualisation réfutant le flou et l'accessoire, mais, dans le même élan, elle entend ne pas perdre de vue le cinéma en donnant trop d'importance à ses marges.

Les formes du cinéma japonais furent d'abord *ressenties* pour leurs qualités plastiques, leur singularité, en même temps qu'affleurait la récurrence de certains motifs. Ces formes faisaient donc « sensation », il fallait ensuite qu'elles fissent « sens ». Il ne s'agissait donc pas d'amorcer l'exploration d'un cinéma en ayant déjà

• 5 – *Plaisirs d'eau* (2001) de Malek Bensmail.

• 6 – Noël BURCH, *Pour un observateur lointain*, Paris, Gallimard-Cahiers du Cinéma, 1982.

• 7 – Kenzaburô ÔE, *Moi, d'un Japon ambigu*, Paris, Gallimard, 2001.

• 8 – Roland BARTHES, *L'Empire des signes*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 2005.

une idée précise d'une prétendue vérité d'ordre sociologique ou historique dont il faudrait ensuite découvrir des signes et des symptômes dans les films. Il s'agissait bien plutôt de partir des formes purement cinématographiques du septième art japonais ; il s'agissait de partir également, non pas du scénario, mais plutôt des motifs narratifs les plus prégnants. Et alors viendrait seulement le temps de chercher à comprendre ce que tous ces éléments disaient de leur contexte, et surtout de les éclairer à l'aide de celui-ci. Autrement dit, il convenait de suivre le chemin préconisé par Pierre Sorlin, qui devait mener « du cinéma vers la société et non de la société vers le cinéma⁹ ».

Identité et modernité

Ce cheminement, il fallait en souligner l'importance, mais il est pourtant tout aussi nécessaire de le brouiller temporairement. Il convient en effet, dès à présent, de tracer les reliefs saillants du contexte afin d'assurer l'égalité de chaque lecteur face au texte. Cette impérieuse digression ne pouvait néanmoins prendre ici qu'une seule forme : une parenthèse contenue entre deux films.

En 1964, Seijun Suzuki réalise *La Barrière de chair* ; l'intrigue se déroule le lendemain de la défaite japonaise, au milieu des années 1940, dans un Tôkyô dévasté où Maya survit au sein d'un groupe de prostituées. Les femmes hébergeront plus tard Shin, un soldat fuyard. Plus qu'un décor, la ville en ruine, fragmentée, apparaît dans quasiment chaque plan. C'est une terre brûlée sur laquelle on a poussé pour l'instant que des drapeaux américains... Elle rappelle à chaque moment de l'intrigue que nous sommes dans un monde en friche où « tout ce qui, la veille encore, était jugé grand, beau, noble, sacré fut soudain déprécié, décrié, discrédité¹⁰ », et où de nouvelles valeurs importées devaient désormais éclairer « les esprits, [et] modeler les mœurs d'une société à reconstruire¹¹ ».

Et en effet, *La Barrière de chair* insiste sur l'impossibilité de raviver les logiques d'antan ou d'y croire encore, mais les velléités de refondation dont il est saturé sont toutes présentées comme des échecs patents. La présence insistante des militaires américains tout au long du film rappelle que la reconstruction ne se fait pas selon des modalités japonaises. Pour accentuer le sentiment qu'elle est ainsi vouée à l'échec, Suzuki introduit l'idée d'une incompréhension totale de la part des Japonais des nouvelles valeurs dont ils viennent d'être bombardés. Ainsi, un des *yakuza* ne maîtrise pas plus l'idée de démocratie que les prostituées, qui

• 9 – Pierre SORLIN, *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier-Montaigne, 1977, p. 270.

• 10 – Maurice PINGUET, *La Mort volontaire au Japon*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1984, p. 294.

• 11 – *Ibid.*

en discutent en donnant au mot diverses significations plus ou moins péjoratives. Enfin, le film débute par des bruits de bombardements et des tableaux qui, comme autant de *Guernica* nourris d'images hantant encore l'inconscient collectif japonais, représentent le feu atomique et des corps nus décharnés, altérés. Si le film n'en parle pas ouvertement, la ressemblance de ces tableaux avec les dessins les plus connus des survivants de Hiroshima est évidente. Suzuki prend ainsi le bombardement atomique à la fois comme fondation du monde filmique qu'il met en scène, et comme origine symbolique de la fragmentation du Japon et de l'introduction de nouvelles valeurs vides de sens.

Modernité 1 : intégrer

Si la défaite fut un bouleversement total, le Japon trouva rapidement les moyens de se reconstruire. Il en allait de sa survie. Dans un article aussi dense qu'instimable, Kazuhiko Yatabe¹² analyse l'appréhension par le pays de ce nouvel élan de modernisation de l'après-guerre¹³. Il montre comment le Japon a su se constituer en société *intégratrice*, soucieuse de transposer dans un nouveau cadre les solidarités et les liens sociaux d'antan pour que soit optimale la course au progrès, vers le but avoué de rejoindre le niveau des grandes puissances occidentales. Il revient également sur les possibles dysfonctionnements que portait en elle cette modernité nipponne intégratrice, et qui deviennent patents lors des années 1990. Il montre, enfin, que l'on assiste dès lors à l'avènement d'une société moderne *différenciatrice* remettant en question les stratégies identitaires qui avaient assuré la pérennité de la « japonité » malgré les changements de fond induits par la défaite de 1945.

Pour Yatabe, la modernisation rapide, tournée vers l'objectif de s'élever au niveau des puissances de l'Occident, s'est faite avec succès grâce à quelques phénomènes fondamentaux.

D'abord, un nouveau modèle d'organisation familiale s'impose en douceur. L'urbanisation, qui donne plus de prise encore aux nouvelles valeurs importées au lendemain de la guerre, marque l'affaiblissement d'une société traversée par les liens et solidarités de la traditionnelle famille élargie, et célèbre l'avènement de la famille nucléaire. En outre, ce nouveau modèle n'est en rien fondé sur l'amour des conjoints, mais sur la poursuite raisonnée, commune et volontariste d'un avenir plus confortable et plus radieux. Le foyer ne vit pas au rythme du présent, mais

• 12 – Kazuhiko YATABE, « La Société japonaise et la modernité » in Evelyne DOUILLE-FEER (dir.), *Japon, le renouveau?*, Paris, La Documentation Française, 2002.

• 13 – Voir aussi Jean-Jacques TSCHUDIN et Claude HAMON (dir.), *La Nation en marche, études sur le Japon impérial de Meiji*, Arles, Picquier, 1999 et Paul AKAMATSU, *Meiji 1868*, Paris, Calmann-Lévy, 1968.

rassemble ses efforts pour atteindre un futur meilleur. À l'échelle de la cellule familiale se jouait l'ambition de la nation, à laquelle participait le père de famille : devenir une puissance commerciale digne des États-Unis. Le père est donc de plus en plus souvent un *salary-man*, ce nouveau statut considéré comme prestigieux en plein essor du Japon¹⁴, et adoubé par un pays qui se transforme en « *Japan INC* »¹⁵.

Le modèle de la famille nucléaire participe en fait d'un phénomène plus vaste, fondamental en ce qu'il permit au Japon de ne pas souffrir de la modernisation effrénée, et de minimiser les malaises inhérents à la modernité. Ce phénomène essentiel est le développement d'une « idéologie de la moyenne », comme la nomme Yatabe : la classe moyenne en vient à représenter un tel pôle pourvoyeur d'identité statutaire qu'elle s'érige en idéal poursuivi par le plus grand nombre. Elle nourrit une définition japonaise de l'égalité : non pas égalité dans la diversité mais dans l'uniformisation.

La structure de la grosse entreprise ou la fonction publique – qui maintiennent ainsi la dynamique de la famille élargie dans un cadre moderne¹⁶ – assurent en outre au *salary-man* un sentiment d'appartenance à vie. À cela s'ajoute la transposition réussie dans le cadre urbain de groupes et de solidarités (clubs, associations de quartiers, etc.). Il est donc clair que le Japon d'après-guerre fait tout pour se bâtir en monde où se réorganisent des « relations sociales apportant aux individus des raisons minimales de croire en un monde qui leur échappe »¹⁷. La société nipponne fait le choix d'une modernité intégratrice, consciente des dangers d'un bouleversement total ou d'une absence trop tangible des repères d'antan.

C'est cette même conscience, couplée à un divorce consommé entre le peuple et la politique, qui a vu l'avènement de ce que Yatabe qualifie de « fiction sociale », une « fiction » visant à renforcer encore ces sentiments d'intégration et d'appartenance essentiels au bon déroulement de la course à la modernité : la culture japonaise. Ainsi, c'est l'appartenance des individus à cette culture « qui garantit la "mêmeté" et, par conséquent, leur permet de se penser comme légitimement autorisés à convoiter une position moyenne au sein de la société »¹⁸.

Substitution la plus efficace à la figure de l'empereur en tant qu'essence de la nipponité après-guerre, cette culture japonaise est donc avant tout un instrument permettant de repenser le lien entre les individus. De plus, si elle est selon Yatabe

• 14 – Ezra F. VOGEL, *Japan's New Middle Class*, Los Angeles-Berkeley, University of California Press, 1963.

• 15 – Muriel JOLIVET, *Homo japonicus*, Arles, Picquier, 2002.

• 16 – Voir aussi Chie NAKANE, *Japanese Society*, Tôkyô, Charles E. Tuttle Co., 1997.

• 17 – YATABE, « La Société japonaise et la modernité », art. cit., p. 74.

• 18 – *Ibid.*, p. 86.

une fiction, c'est parce qu'elle se constitue exclusivement sur une définition de la culture japonaise parmi d'autres. C'est en effet celle des élites et des couches sociales au pouvoir qui se généralise, par le biais de ce que l'on peut appeler les études nippologiques (ou *Nihonjinron*¹⁹) :

La conception culturaliste de la société japonaise, s'appuyant sur une vision privilégiant l'identité, réactive le mythe de l'unicité du peuple japonais et insiste sur les caractéristiques d'un univers insulaire qui, marqué par la riziculture et la communauté villageoise, privilégie le groupe, le consensus et l'affectif au détriment de l'individu, du conflit, de la recherche de l'intérêt personnel²⁰.

Selon le même processus qui avait vu la mise en place de la première modernité nippone, sous Meiji, et que Carol Gluck a parfaitement décrypté, la société opère des transformations qui sont ensuite « dissimulées comme si elles avaient toujours existé²¹ ». Tout Japonais devient ainsi *homo japonicus*, ou plutôt *peut le rester* selon des repères identitaires familiers expurgés des versants négatifs de la japonité d'avant-guerre, grâce à une « nouvelle » identité recentrée uniquement sur la culture et l'ethnicité. Une identité qui reste, grâce au culturalisme, une essence, une évidence innée. De même, l'existence de hiérarchies et de réseaux de liens importants qui tissent depuis toujours la société nippone demeure consubstantielle à cette japonité. Si le Japon semble se défaire des schémas d'avant-guerre, l'attachement est toujours farouche à la dynamique du groupe, et la méfiance est toujours de mise envers toute velléité individualiste (dont n'est pourtant pas exempt le processus moderne). Cette importance des liens sociaux, déterminante dans la constitution identitaire, est en effet très prégnante au Japon. Ainsi Maurice Pinguet montre-t-il à quel point le sujet nippon en acquiert la conscience dès la petite enfance au travers des modalités particulières de l'œdipe japonais²², tandis qu'un psychiatre, Takeo Doi, a théorisé cette prééminence du lien et du groupe dans la psyché de ses concitoyens, la nommant *amae*. Ce concept résume parfaitement selon Doi le lien social japonais, dont la matrice serait une relation fondée sur la dépendance affective et sur l'attente d'indulgence²³.

La notion de culturalisme est donc essentielle pour comprendre comment la société japonaise, face à l'épreuve de la modernité, a pu assurer sa cohérence. Cette culture commune idéalisée fondait ainsi un monde dans lequel chacun pouvait

-
- 19 – Études sur l'identité japonaise flattant souvent la représentation que les Japonais se font d'eux-mêmes, de l'esprit du pays, etc.
 - 20 – YATABE, « La Société japonaise et la modernité », art. cit., p. 87.
 - 21 – Carol GLUCK, « Re-présenter Meiji », in *La Nation en marche, op. cit.*, p. 13.
 - 22 – PINGUET, *La Mort volontaire au Japon, op. cit.*, p. 55.
 - 23 – Takeo DOI, *Le Jeu de l'indulgence*, Paris, L'Asiathèque, 1988.

se reconnaître en l'autre – ce qui sous-entendait aussi une démarcation plus forte encore, puisque garante elle aussi du sentiment d'être japonais, entre les Nippons et toutes les incarnations de la différence.

La fiction sociale de la culture japonaise permettait donc plusieurs court-circuits. Elle mettait en sourdine le malaise potentiel de la modernité et permettait de contrebalancer « un système social qui avait tendance à faire de l'efficacité et de la monnaie les seules valeurs de référence tangibles²⁴ ». Enfin, elle court-circuitait aussi de façon durable l'histoire et la réflexion politique, elle évacuait « le nécessaire débat sur la responsabilité japonaise durant la guerre empêchant, ce faisant, de penser la place du Japon au sein de la communauté internationale et de l'Asie en particulier²⁵ ».

Premières failles

Au cœur de la modernité japonaise des années 1960 et 1970, le pays est donc tout entier absorbé par la construction d'une puissance de type occidental, et l'identité japonaise semble avoir réussi l'épreuve de la guerre et de la modernisation. Sans toujours beaucoup d'échos, des artistes ou intellectuels, de la fin de la guerre jusqu'au cœur de la prospérité, se placent pourtant en retrait de la course effrénée que poursuit le pays.

Un exemple emblématique pourrait en être Tatsumi Hijikata, chorégraphe et inventeur du *butô*. Sa réflexion sur le geste nu, délivré de toute signification culturellement ou socialement construite, est en effet sous-tendue de multiples interrogations symptomatiques de l'époque. Remise en question du fonctionnisme et du productivisme du Japon moderne : chez Hijikata le geste est débarrassé de toute finalité. Remise en question de l'amnésie confortable sur laquelle s'est construit ce même Japon, avec une imagerie indéniablement influencée par les corps atomisés hantant l'inconscient collectif japonais²⁶. Remise en question de l'unité du Japon : son Japon à lui sera le Tôhoku, sa région natale, longtemps « à la traîne » dans la course à la modernisation. Remise en question de cette culture japonaise uniformisée garante de la cohésion moderne : la réflexion sur la culture et l'identité japonaises chez Hijikata remonte au-delà des poncifs traditionnels. Moriaki Watanabe insiste ainsi sur le fait qu'il ne s'agit pas pour des artistes comme Hijikata de trouver un refuge dans la tradition mais bien plutôt de la déconstruire

• 24 – YATABE, « La Société japonaise et la modernité », art. cit., p. 91.

• 25 – *Ibid.*, p. 92.

• 26 – Comme le souligne Moriaki Watanabe dans son article « Le Jeu, le corps, le langage. Mythe de l'origine dans le jeune théâtre japonais », *Esprit*, février 1973, p. 458 : certains jeunes artistes de l'époque « axent leur recherche sur un système de refoulement et d'exclusion plus général, qu'ils reconnaissent tout au long de notre histoire ».

tout en questionnant les apports de l'Occident²⁷. Essayer de penser une autre voie, une identité nouvelle en se plaçant en retrait, en créant une danse en suspens, au bord de la route qu'emprunte alors le pays à grande vitesse.

Des cinéastes (Imamura, Yoshida,...), mais aussi des écrivains ou des essayistes portent à leur manière ce même regard critique sur la façon dont le Japon trace alors sa voie et sur la nature des stratégies identitaires mises en place. Ainsi Yoshio Abe qui, en 1973, s'appuyait sur les exemples des deux célèbres romanciers Junichirô Tanizaki et Kafû Nagai pour tenter de repenser l'identité japonaise selon d'autres modalités²⁸. Selon Abe, le Japon ne parvient pas à se détacher de l'idée d'une modernisation qui serait forcément synonyme d'occidentalisation. De même, il est prisonnier du principe qui veut que le modèle occidental (et rationaliste) soit universel. Cette posture explique aux yeux d'Abe le particularisme que cultive alors le Japon et qui n'est qu'une démarcation vis-à-vis d'un Occident restant malgré tout le référent absolu contre lequel ou avec lequel on se construit. Pour Abe, une modernité épanouie et japonaise, sans être passéiste, crispée ou complexée, est envisageable, tout comme le laissait entendre Tanizaki dans son essai de 1934, *Éloge de l'ombre*.

De son côté, l'écrivain Kenzaburô Ôe, en 1965, liait ouvertement la modernité prospère et l'idée d'une identité japonaise problématique, partielle et amnésique :

Aussitôt après la fin des hostilités, la vie du peuple japonais s'est organisée selon un mode « centrifuge » : les gens se sont enfuis à la périphérie d'un cercle ayant pour centre les misères de la guerre, afin de tenir celles-ci à distance. Or aujourd'hui, avec la prospérité de la civilisation de consommation, s'est édifiée une pyramide à la base de laquelle on a rejeté les horreurs de la guerre pour fuir encore et toujours plus haut. [...] Cependant, la cavité ténébreuse située à l'intérieur de cette pyramide n'a jamais été entièrement comblée²⁹.

Qu'à l'aube de la dernière décennie du XX^e siècle, Ôe ressent toujours le même besoin d'appeler de tous ses vœux une réflexion sur l'identité japonaise témoigne de la prégnance et de la vivacité intactes de ces questions. Ôe déplore ainsi en 1990 que « la modernisation du Japon révèle l'histoire d'un pays asiatique qui a tenté de se détacher de l'Asie et de devenir une nation de style européen³⁰ ». Enfin, le romancier appelle à une recherche identitaire moderne qui passerait avant tout

• 27 – *Ibid.*

• 28 – Yoshio ABE, « La Culture japonaise à la recherche de son identité », *Esprit*, Février 1973

• 29 – Kenzaburô ÔE, *Notes de Hiroshima*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1996, p. 201.

• 30 – ÔE, *Moi, d'un Japon ambigu*, *op. cit.*, p. 96.

par l'art (la littérature), ce « qui conduirait directement d'un nationalisme étroit et agressif à un avenir ouvert³¹ ».

Modernité 2 : différencier

Si la crise de l'identité japonaise est *encore*, et surtout semble *plus* présente aujourd'hui que jamais, c'est parce que ce qui garantissait la non-visibilité des malaises de la modernité s'est peu à peu effondré.

Au Japon s'est rapidement installé, après-guerre, un fossé entre la scène politique et la population³². Les angoisses nées de la modernité, individualisme et distension des liens, ne pouvaient donc pas être formulées par la voie politique – si ce n'est marginalement avec, par exemple, les manifestations d'extrême droite, signes de crispations disant la peur d'une japonité moderne qui ne serait plus assez japonaise. De même, si l'on ne peut nier l'importance des troubles psychologiques liés à la modernité au Japon³³, la société japonaise préfère encore les taire. Le malaise reste ainsi intime et ne trouve pas d'expression claire au niveau social. C'est donc inéluctablement, mais sans que le changement soit réellement sensible, que la société japonaise est entrée dans sa phase différenciatrice. Et l'inauguration de cette nouvelle ère tient surtout à un phénomène fondamental : l'avènement, dans les années 1980, d'une société d'opulence à laquelle tendait le pays. « Une abondance qui confine à la saturation³⁴. »

La conséquence la plus importante est sans doute le passage d'une consommation familiale à une consommation individuelle, de la recherche du bien-être matériel à la recherche du bien-être personnel. Il en découle une « disparition » du futur et l'impression de vivre « une vie quotidienne sans fin³⁵ ». Un changement de temporalité moderne qui se traduit dans *Jellyfish* (*Akarui Mirai*, 2003) de Kiyoshi Kurosawa, par ce « *bright future* » – le « futur brillant » du titre original – qui n'est pas sans rappeler, non sans ironie, la « *bright new life* » (*akarui seikatsu*) que l'on associait au *salary-man*, héros de la nouvelle classe moyenne dans les années 1960³⁶. Un futur si éclatant chez Kurosawa qu'il en devient éblouissant et donc invisible.

Cette ère de l'opulence creuse ainsi le fossé entre les générations. Pour celles qui y ont travaillé, l'abondance est souvent perçue comme une récompense tandis que, pour les générations les plus jeunes, elle participe d'un contexte qui n'offre

• 31 – *Ibid.*, p. 97.

• 32 – YATABE, « La Société japonaise et la modernité », art. cit.

• 33 – DOI, *Le Jeu de l'indulgence*, op. cit. ; Jean-Claude JUGON, *Phobies sociales au Japon*, Grenoble, ESF Éditeur, 1998.

• 34 – YATABE, « La Société japonaise et la modernité », art. cit., p. 101.

• 35 – *Ibid.* Yatabe emprunte l'expression au sociologue japonais Shinji Miyadai.

• 36 – VOGEL, *Japan's New Middle Class*, op. cit.

aucune expérience, aucune occasion de se sentir réellement exister, aucun cadre et aucun but. Une désensibilisation que Yatabe souligne en citant le héros de *Aiden & Titi*³⁷, un *manga* au titre emblématique : « Mon malheur est de ne pas avoir connu le malheur³⁸. »

Alors que s'explicitent le divorce des générations, et que les choix des aînés – le paradigme de l'identité statutaire et légitimante qu'est le *salary-man*, mais aussi la classe moyenne idéalisée – sont relativisés par leurs cadets, c'est du même coup le mythe de la culture nipponne forte et unifiée, garante de l'unicité de l'identité japonaise, qui est mis à mal. Les référents culturels se multiplient, la culture démocratique du conflit, du débat, de l'affirmation des différences se développe... « D'une, la société japonaise devient plurielle³⁹. »

Les liens familiaux, les solidarités et schémas claniques construits et maintenus par la vision culturaliste de la société s'étiolent. Et, dans le même temps, la recherche du bien-être immédiat et la consommation individuelle constituent un mouvement vers l'apparition d'un individualisme exacerbé. Avec ce phénomène, l'éclatement de la classe moyenne et de son symbole qu'est la famille nucléaire se fait plus prégnant encore. Cela ne se fait pas sans tension : une tension sourde, irrésolue, qui naît de l'écart entre une réalité produisant de plus en plus d'inégalités et de différences, et le mythe tenace d'une nipponité une et indivisible⁴⁰. Les modèles de la phase intégratrice (école, entreprise, famille,...) cessent d'être des évidences⁴¹, mais les apparences s'escriment à se préserver...

Sous la surface, l'institution centrale de la famille nucléaire s'effondre. *Survive Style 5 +* (2004), de Gen Sekiguchi, se plaît par exemple à exagérer formellement le côté artificiel de son environnement en filmant une banlieue résidentielle américanisée aussi authentique au Japon que l'étaient les reconstitutions de Viollet-le-Duc pour Proust... Le ciment du foyer, on l'a vu, ne résidait qu'en l'objectif qui mobilisait son attention et tous ses efforts. Or il est privé de sa cohésion par la réalisation même de cet objectif et l'entrée dans « un monde achevé », pour reprendre la belle expression de la romancière Natsuo Kirino⁴²...

La relativisation de tout ce qui fondait le Japon moderne jusqu'alors est ressentie de façon plus aiguë encore par les plus jeunes. Ils sont plus conscients que leurs parents de la relativité de l'idéal de la moyenne, de l'illusion qui consiste à croire encore en la possibilité de se construire selon les modalités ethno-culturelles du

• 37 – Adapté plus tard au cinéma par Tomorowo Taguchi (*Iden & Tity*, 2003).

• 38 – YATABE, « La Société japonaise et la modernité », art. cit., p. 102.

• 39 – *Ibid.*, p. 98.

• 40 – *Ibid.*, p. 100.

• 41 – *Ibid.*, p. 112.

• 42 – Natsuo KIRINO, *Disparitions*, Paris, 10/18, 2005.

Nihonjinron. Ils sont davantage étreints par le sentiment d'être extirpés du monde, c'est-à-dire de ne plus faire partie d'une harmonie sociale, mais d'un mensonge voulant à toute fin perdurer.

Confronté à cette extériorisation de soi par rapport aux rôles sociaux, comment opérer la constitution salutaire d'une nouvelle identité (ce que Yatabe nomme « re-localisation »)? Les stratégies développées par « l'individu hypertrophié⁴³ » sont diverses, et plus ou moins heureuses. On pourrait ainsi évoquer la jeune lycéenne pratiquant *l'enjo kôsai*⁴⁴, qui refuse totalement la logique de la société japonaise (mépris du monde adulte dont on tire un parti financier en jouant de ses faiblesses), mais n'en est pas moins une victime. *L'otaku* (ou *hikikomori*), individu par excès refusant jusqu'au contact avec les autres, vit quant à lui reclus pour s'abandonner à une passion ne requérant aucun contact physique. D'autres encore cherchent à diluer une subjectivité douloureusement hypertrophiée par la modernité japonaise actuelle dans de nouvelles formes de sectes, dont Aum est le meilleur et terrible exemple.

Certaines recherches de nouvelles identités plus fortes et radicalement différentes de celles des générations précédentes sont bien sûr moins nocives. La teinte des cheveux en blond ou l'invention de nouveaux codes vestimentaires peuvent ainsi paraître superficielles, mais elles n'en témoignent pas moins d'une certaine volonté d'entamer la représentation japonaise d'une identité biologique et culturelle homogène. Ce que l'on constate en outre, c'est que la plupart de ces tentatives sont très souvent sous-tendues par le besoin tenace et persistant, devant la désintégration des solidarités et des liens qui traversaient la société jusqu'alors, de se reconnaître malgré tout dans un groupe – ce qui n'est pas étonnant dans une société à ce point conditionnée par le motif du cercle⁴⁵. Mais c'est bien « la recherche de liens sociaux affranchis des impasses du culturalisme⁴⁶ » qui prévaut alors. Une recherche de liens qui a intégré cette donnée nouvelle : l'individu est passé du statut d'*homo japonicus* à celui d'*individu-trajectoire*⁴⁷. Il se construit désormais d'embranchement en embranchement, tissant des liens fondés sur la confiance et l'affinité, et non plus sur une croyance en des mythes unificateurs ni sur un sentiment d'appartenance qui va de soi⁴⁸. Yatabe évoque ainsi les démarches éthiques ou humanitaires de ces Japonais qui s'engagent dans des associations écologistes,

• 43 – YATABE, « La Société japonaise et la modernité », art. cit.

• 44 – Rendez-vous accordés contre de l'argent à des adultes, qui débouchent bien sûr souvent sur de la prostitution.

• 45 – DOI, *Le Jeu de l'indulgence*, op. cit. et NAKANE, *Japanese Society*, op. cit.

• 46 – YATABE, « La Société japonaise et la modernité », art. cit., p. 124.

• 47 – *Ibid.*, p. 126.

• 48 – *Ibid.*, p. 125.

dans un projet citoyen politique en dehors des cadres établis⁴⁹ ou dans des mouvements de défense des droits des Coréens vivant au Japon. Autant de démarches de construction de soi qui participent aussi et surtout de l'appréhension d'un Japon réel plutôt qu'imaginaire, composite plutôt qu'homogène et culturaliste⁵⁰.

Le temps est maintenant venu de refermer cette parenthèse par un autre film, réalisé quarante ans après celui de Suzuki et qui, pourtant, est travaillé avec plus de virulence encore par une remise en question du Japon tel qu'il s'est construit, tel qu'il tente de se maintenir. Ce film, on le doit à Takashi Miike, son titre est *Izô*.

Puisque l'on a évoqué la construction en cercles de la société japonaise, *Izô*, le héros éponyme du film, est une ligne traversant ces cercles sans relâche, à travers l'espace et le temps. Comme pour nombre de ses films, Miike choisit l'outrance et livre une œuvre surréaliste aux airs de relecture contemporaine et japonaise de *L'Âge d'or* (1930) et du *Fantôme de la Liberté* (1974) de Luis Buñuel. L'outrance et la provocation, tout comme le surréalisme et ses velléités d'affranchissement du Surmoi, témoignent ici du caractère fondamentalement transgressif du film. Dans un Moyen-Âge crépusculaire, *Izô*, figure marginalisée par l'historiographie dominante, est exécuté sur ordre des autorités. Irrémédiablement immortel, il commence alors une ascension dans le temps, à travers l'histoire du Japon, dans un état permanent d'agonie et de rage meurtrière, avec pour but le palais où se terre une assemblée hétéroclite de dirigeants (chefs religieux, ministres de Meiji ou actuels, représentants du régime militariste des années de guerre...). Sur son chemin, il ne déverse pas que sa violente rancœur, il contraint aussi l'écran à se charger d'images que le refoulement à l'œuvre dans l'histoire japonaise avait confortablement occultées : images de colonnes de soldats nippons envahissant de lointaines contrées d'Asie continentale, images de bombes atomiques, d'un Japon autant victime que bourreau.

Izô traite d'une japonité qui s'est *construite*, qui doit autant sinon plus à l'histoire qu'à la « biologie ». Il clame cela avec une véhémence bien particulière qui prend la forme d'une narration éclatée, d'une esthétique du chaos, de la fragmentation. Les formes cinématographiques d'*Izô*, cristallisant l'idée d'une incomplétude tant individuelle qu'historique, suscitent alors chez l'observateur perspicace le besoin d'aller vers les nombreuses interrogations sur l'identité japonaise depuis la modernité. D'y aller et de revenir vers les films, fort de nouvelles questions, puis d'y retourner, et ainsi de suite...

• 49 – Anne GONON, « Des Japonais saisis par la politique. À propos de l'association *Kyôto shichô o erabu shimin no kai* », VI^e colloque de la SFEJ, 18 décembre 2004, CEEJA, Colmar.

• 50 – YATABE, « La Société japonaise et la modernité », art. cit., p. 126-127.