

Introduction

« J'ai cousu mon tailleur moi-même dans le tissu d'un kimono, et pourtant il me trouve trop moderne. »

Mademoiselle Ôishi, dans *Les Vingt-quatre prunelles*
(1954) de Keisuke Kinoshita.

Dans *Swallowtail Butterfly* (1996), Shunji Iwai met en scène un futur proche dans lequel Tôkyô est un nouvel eldorado. Des Chinois, mais aussi des Européens ou des Noirs américains viennent grossir les rangs d'immigrés pauvres cherchant à s'enrichir dans cette ville qu'ils ont rebaptisée « Yentown ».

L'héroïne est âgée d'une quinzaine d'années. Quand le film commence, elle vient de perdre sa mère et échoue chez une prostituée chinoise qui s'est choisie pour surnom, lorsqu'elle est arrivée au Japon, une marque de friandises : Glico. L'anecdote, qui, comme le nom donné à Tôkyô, en dit long sur la nature du modèle que représente l'archipel, prendra une autre dimension plus tard lorsque Glico se verra offrir une accession inespérée à la nationalité japonaise, sitôt qu'elle devient littéralement un produit intéressant pour l'industrie nipponne en tant que chanteuse.

La jeune héroïne, elle, semble incertaine quant à ses origines, mais le film accentue encore ce sentiment en le doublant d'une incomplétude manifeste : elle n'a pas de nom. Cette absence de patronyme, effarante après quinze ans de vie, sous-entend aussi une solitude indépassable, un délitement total des liens les plus fondamentaux : pour « exister » il faut pouvoir être nommé, or l'adolescente ne le fut même pas par sa mère... C'est Glico qui lui donnera finalement un prénom : Ageha. Ageha s'exprime en japonais ou en anglais dans un Tôkyô devenu Babel. Iwai construit volontairement un environnement linguistique incertain, comme

pour entériner la fin du mythe d'une langue nationale (*kokugo*), instrument de cohésion et d'unification « inventé » lors de la première vague de modernisation¹. Lorsqu'apparaît quelqu'un dans *Swallowtail Butterfly*, on ne sait jamais dans quelle langue il va s'exprimer.

Et cela nous amène à un troisième personnage. Après s'être improvisés faussaires, Ageha et sa famille de substitution, composée de Fei-hong, un Chinois débrouillard, de Glico et de quelques autres, font l'acquisition d'un vieil entrepôt qu'ils transforment en bar et salle de concert. Les candidats musiciens affluent alors. Parmi eux, un jeune homme blanc aux cheveux châains, s'exprimant dans un japonais parfait, explique qu'il est né au Japon de parents américains et qu'à cause du système éducatif japonais, il ne sait pas parler anglais. Il se sent de toute façon Japonais et le revendique, quand bien même ses origines ethniques le privent de la reconnaissance de cette identité de la part de la société nipponne... Par ailleurs, le fait que ce jeune homme ne parle pas un mot d'anglais sous-entend aussi une absence totale de relations avec ses parents. Comme Ageha, ce jeune caucasien déterritorialisé emblématise un monde où le lien le plus essentiel ne va plus de soi. Mais, surtout, à travers les figures de ces deux jeunes gens, *Swallowtail Butterfly* se révèle fortement travaillé par de vastes questions sur l'identité dans le Japon d'aujourd'hui : que dit l'hétérogénéité patente de ce pays dans le film ? Être japonais va-t-il encore de soi, est-ce une identité dont on hérite à la naissance, innée, ou est-elle une construction ? Quelle est l'importance des liens dans la structuration identitaire ?

Ces questions ainsi soulevées ne s'estompent pas avec le souvenir de la vision de ce film. Car elles ne s'expriment pas seulement chez Shunji Iwai. On peut ainsi déceler chez Takeshi Kitano une recherche esthétique et thématique nourrie des mêmes réflexions². La différence d'âge entre les deux cinéastes sous-entend déjà que la question liant identité et modernité n'est pas que générationnelle (Iwai est né en 1963, Kitano en 1947). Mais, de surcroît, ils sont loin d'être les deux seuls réalisateurs à se saisir de telles problématiques, récurrentes dans le cinéma japonais contemporain.

Par ailleurs, on ne compte plus, dans les entretiens de cinéastes nippons, les propos explicitant l'importance de ces questions. Jûzô Itami, dont le cinéma voulut toujours lier art populaire et réflexion sociale, pourrait en offrir un parfait exemple : « Il y a diverses choses que je veux prendre pour sujet dans mes films, mais il y a un thème que je poursuis depuis longtemps à travers mon travail pour

• 1 – À partir du début de l'ère Meiji (1868-1912), donc.

• 2 – Benjamin THOMAS, *Takeshi Kitano, outremarge*, Lyon, Aléas, 2007.

la télévision, dans mes essais³ ou dans mes films. Ce thème, c'est : « que signifie être japonais? »⁴. » Masahiro Shinoda, ancien représentant flamboyant de la Nouvelle Vague, déclare pour sa part, au début des années 1990, que les Japonais font « face à une crise culturelle⁵ ». Une déclaration qui rejoint les propos d'un Takeshi Kitano, très conscient des tensions traversant la simple notion de culture (et donc d'identité) japonaise : « Quant à mes films, ils procèdent d'une réaction contre une tendance actuelle de la société japonaise de plus en plus influencée par la technologie et la philosophie moderne occidentale⁶. » On pourrait également évoquer cette question dont Kiyoshi Kurosawa dit qu'elle est à l'origine de tous ces films : « Mon point de départ, c'est toujours moi-même, être humain habitant à Tôkyô. Mais ce "moi", qu'est-ce que c'est précisément? De quoi est faite mon identité?⁷. » Ou encore Takenori Sentô, producteur emblématique du jeune cinéma japonais, qui déclare à propos de *Moe no Suzaku* (1997) de Naomi Kawase : « Nous avons considéré plusieurs idées, mais décidâmes que, plutôt que de faire un film spécialement destiné au public étranger, nous essayerions d'y réfléchir de bout en bout à ce que signifie être japonais⁸. » Les déclarations de ce type, chez des cinéastes aux univers très différents, sont infinies.

Cet essai se propose de montrer en quoi les histoires que le cinéma contemporain de l'archipel raconte, mais aussi ses formes et ses figures, s'imprègnent ainsi du thème problématique de l'identité japonaise moderne. Cette étude entend non pas mettre en relation le cinéma et la réalité sociologique japonaise, mais plutôt le cinéma et les réactions et questions très diverses que suscite cette réalité sociologique. Car le contexte ici convoqué n'est pas une image figée et définitive du Japon contemporain. Il est plutôt un tissu composite d'interrogations et de réflexions sur l'identité japonaise au sein de la modernité. Il a ainsi tout à la fois une grande cohésion et une géométrie variable qui n'exclut ni les tensions ni les contradictions, qui en fait une forme dynamique et mouvante, une forme finalement aussi dynamique et mouvante que le cinéma lui-même. Et cette caractéristique offre au filmologue une certaine liberté : celle de recourir à plusieurs approches analyti-

• 3 – Comme Kitano, Itami était cinéaste, mais aussi essayiste. Ce besoin de continuer la réflexion sur la société japonaise au-delà du cinéma montre à quel point la nécessité de repenser l'identité japonaise apparaît impérieuse.

• 4 – Mark SCHILLING, *Contemporary Japanese Film*, New York – Tôkyô, Weatherhill, 1999, p. 75.

• 5 – *Ibid.*, p. 54.

• 6 – Emmanuel BURDEAU et Yoichi UMEMOTO, « Le Goût de l'enfance – entretien avec Takeshi Kitano », *Cahiers du cinéma*, n° 518, novembre 1997.

• 7 – Louis GUICHARD, « À toute vitesse. Rencontre avec Kiyoshi Kurosawa », *Télérama*, n° 2604, 8 décembre 1999.

• 8 – SCHILLING, *Contemporary Japanese Film*, *op. cit.*, p. 110.

ques. Mais d'y recourir toujours, bien évidemment, avec la même visée et avec la volonté de montrer que délaissé ce contexte, qui semble de prime abord dépasser le cinéma, c'est courir le risque de réduire l'appréhension du cinéma japonais à l'appréciation de belles images.

Il s'agira donc ici de penser ce cinéma en ce qu'il pose et tente de développer, *avec ses moyens propres*, la question de l'identité au sein de la phase actuelle de la modernité. Une modernité qui est un phénomène ayant ses inflexions typiquement japonaises, mais dont l'archipel, par certains aspects, peut aussi être vu comme le parangon d'une expression plus « universelle ».

Enjeux et motifs du cinéma japonais contemporain

Dans la modernité japonaise d'hier et d'aujourd'hui existent de multiples tensions autour de l'idée d'identité. On y a rencontré une conception essentialiste tenace de l'identité comme ensemble de « caractéristiques innées et absolument permanentes⁹ » ; une vision imposée avec force par le culturalisme. Mais on a vu aussi comment la phase actuelle de la modernité avait provoqué un trouble persistant, une clairvoyance parfois douloureuse révélant que l'identité est acquise, qu'elle est une pure construction désormais appréhendée comme telle, quelque chose qui peut se négocier par de diverses et nombreuses stratégies... Dont la moindre n'est pas l'art, ainsi que le revendique Kenzaburô Ôe.

Cette question déborde parfois les limites de l'archipel. Ainsi n'est-il pas innocent que Yatabe ne se contente pas de lire uniquement avec une grille japonaise l'ère de l'individu hypertrophié que connaît le Japon contemporain¹⁰. Par certains aspects, on pourrait effectivement l'appréhender en convoquant les analyses de l'individu moderne menées par Gilles Lipovetsky¹¹. De même, les conclusions de Shinji Miyadai sur la « vie quotidienne sans fin » rejoignent celles de penseurs de la modernité actuelle réfléchissant sur sa temporalité : Lipovetsky, de nouveau, qui pointe la prééminence du présent dans *L'Ère du vide*, le changement de statut de l'avenir qui n'est plus celui confiant et prospectif de la modernité classique, dans *Les Temps hypermodernes* ; Marc Augé, dont les travaux sur ce qu'il nomme la surmodernité¹², s'ils ne s'intéressent pas au Japon, seront ici d'une aide précieuse pour comprendre la phase de la modernité japonaise au cœur de laquelle s'exacer-

• 9 – Hervé MARCHAL, *L'Identité en question*, Paris, Ellipses, 2006, p. 25.

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

• 11 – Gilles LIPOVETSKY, *L'Ère du vide, essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1983, et, avec Sébastien CHARLES, *Les Temps hypermodernes*, Paris, Grasset-Fasquelle, 2004.

• 12 – Marc AUGÉ, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Le Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 1992, et *Les Temps en ruines*, Paris, Galilée, 2003.

bent les problèmes que l'anthropologue met en lumière¹³ ; Michel Maffesoli, enfin, qui, dans *L'Instant éternel*¹⁴, offre lui une lecture plus optimiste d'une temporalité privilégiant le présent tout en réveillant le sens du tragique.

Maffesoli peut conforter, par ailleurs, dans l'idée d'un Japon qui ne serait *plus seulement* particulier, mais pourrait ouvrir à une réflexion sur la condition de l'homme contemporain. Ainsi parle-t-il d'une « orientalisation » de l'Occident au sein de la modernité actuelle. Selon lui, cette dernière, en privilégiant le présent, s'oppose à la temporalité de la première modernité (« toutes choses renvoyant à l'engendrement et au devenir¹⁵ »). Elle favorise ainsi l'immanence et une importance nouvelle donnée aux liens ; deux aspects d'une dynamique orientale. Et l'on rejoint ici l'analyse de Yatabe, qui souligne le caractère fondamental de ce besoin de lien pour une identité japonaise contemporaine en quête de nouvelles formes. On pense aussi inévitablement à un article de Kinhide Mushakôji¹⁶ dans lequel l'auteur perçoit toutes les potentialités de la conception japonaise du lien humain pour repenser le dialogue entre les peuples et l'intersubjectivité en général. Elle pourrait être un modèle, nous dit-il, pour peu qu'elle parvienne à se défaire de la tendance du Japon à fonctionner en « huis-clos ». Comme Yoshio Abe¹⁷, Mushakôji concluait en effet en appelant l'Occident à sortir de son universalisme et le Japon de son particularisme. Maffesoli, avec son « orientalisation » de l'Occident, semble précisément nous dire que ces distinctions s'estompent.

Enfin, dans un autre registre, Carol Gluck¹⁸ et Pierre F. Souyri¹⁹ montrent quant à eux que la modernité japonaise n'est pas que la reproduction (ou la détestation) d'une modernité dont l'Occident aurait le monopole, mais que chaque manifestation de la modernité – et donc la modernité occidentale elle-même – est seulement un aspect particulier d'un phénomène global. En somme, toutes ces réflexions invitent à étudier le cinéma de l'archipel en ayant saisi l'impérialité de son cinéma, en pas négliger le contexte, mais en s'efforçant tout à la fois de ne pas le réduire à un particularisme hermétique.

Si la modernité a indéniablement bouleversé l'organisation sociale et l'identité japonaises, elle n'est plus « une sorte d'acquisition qui viendrait simplement

• 13 – Yatabe cite Augé en même temps que Robert Castel et bien d'autres.

• 14 – Michel MAFFESOLI, *L'Instant éternel*, Paris, La Table Ronde, 2003.

• 15 – *Ibid.*, p. 22.

• 16 – Kinhide MUSHAKÔJI, « Identité nationale et dialogue culturel », *Esprit*, février 1973.

• 17 – ABE, « La Culture japonaise à la recherche de son identité », art. cit.

• 18 – GLUCK, « Re-présenter Meiji », art. cit.

• 19 – Pierre F. SOUYRI, « Une modernisation qui vient de loin : histoire, représentations, enjeux » in Jean-François SABOURET (dir.), *La Dynamique du Japon*, Paris, Saint-Simon, 2005.

s'ajouter à une identité japonaise "authentique"²⁰ », elle en est désormais partie intégrante. Des cinéastes comme Kiyoshi Kurosawa²¹ ou Takeshi Kitano²² ont ainsi souvent parlé de leur statut d'hybrides, nés après-guerre, produits de cette modernité composite. Et c'est en effet cette figure de l'hybridité qui doit nous intéresser ici.

Elle sera d'emblée présente dans la première partie de ce livre qui entend s'intéresser à l'influence d'une réflexion sur l'identité et sur la modernité au niveau purement formel. Les partis pris esthétiques riches et divers des cinéastes japonais d'aujourd'hui témoignent en effet d'une réelle volonté de repenser un art de représentation, venu d'Occident en même temps que la modernité, selon une approche et une sensibilité fondamentalement japonaises. Habités d'une conscience aiguë du fait que la réflexion sur l'identité nipponne, comme le préconisait Ôe, passe surtout par une réflexion artistique, les cinéastes japonais d'aujourd'hui interrogent avec ferveur de nombreux principes du cinéma tel qu'il s'est construit en Occident.

Cette remise en question d'ordre esthétique, qui ne manquera pas de mêler modernité et temporalité, suscitera, dans la seconde partie, un déplacement sur le plan diégétique. On y verra que penser cet art occidental qu'est le cinéma et le temps du cinéma, c'est également poser des problématiques temporelles liées à la modernité actuelle elle-même. C'est interroger le présent hégémonique auquel se livre l'époque, mais aussi l'oubli, ou la mémoire – qu'il faut à la fois lire comme conscience de l'Histoire, simple capacité à se souvenir et surgissement du passé dans le présent. Car questionner cette modernité contemporaine (globale) qui a fini par exacerber ses failles et placer l'individu dans une indéfinition profonde, c'est aussi, au Japon, interroger les modalités de son éclosion, c'est-à-dire la première modernité qui, à la fin du XIX^e siècle, fait entrer l'empire nippon dans le concert des états-nations industrialisés. Ces réflexions travaillent avec ténacité le cinéma japonais d'aujourd'hui et influent sur les genres cinématographiques comme sur les caractéristiques des personnages. La figure récurrente de l'amnésique n'est qu'un exemple parmi d'autres, incapable de décliner une identité qui a besoin, pour être formulée, d'un passé ou d'un avenir sur lesquels s'appuyer.

Et parce que deux des déclinaisons du passé et de l'avenir peuvent être l'héritité et la lignée, il apparaîtra très vite que la solitude est un élément central du

• 20 – Karoline POSTEL-VINAY, « Le Japon, entre histoire globale et histoire asiatique » in *La Dynamique du Japon*, op. cit., p. 144.

• 21 – Thierry JOUSSE, « Entretien avec Kiyoshi Kurosawa », *Cahiers du Cinéma*, n° 540, novembre 1999.

• 22 – Michel BOUJUT (présenté par), *Takeshi Kitano, rencontres du septième art*, Paris, Arléa, 2000.

cinéma japonais contemporain. Il conviendra alors de regarder de plus près, dans la troisième partie, au traitement de ce motif emblématique du Japon d'aujourd'hui, mais aussi à ce que disent ses diverses incarnations des angoisses, des malaises, des appréhensions ou des attentes liées à l'identité moderne japonaise. On a vu à quel point le motif du groupe était fondamental au Japon, en tant qu'unité de base du macrocosme social aussi bien que dans les tentatives (subversives) visant à le repenser ou à s'en écarter. Parallèlement, la modernité porte en son sein l'inévitable émergence de l'individu. Au Japon, la réflexion sur l'identité comme sur la modernité ne pouvait pas ne pas se jouer entre ces deux pôles. Il était inévitable que la tension entre groupe et individu – bien plus que celle immédiatement sensible entre tradition et modernité, même si celle-ci se confond parfois à celle-là – s'impose aux cinéastes comme une articulation possible de leurs réflexions sur l'identité japonaise contemporaine. Ces tensions et conflits entre le centre et la marge, le cercle et la ligne, plus sensibles depuis l'effritement de la vision essentialiste et culturaliste de la japonité, conditionnent leurs choix formels autant que thématiques.

Enfin, puisque le « lieu fait lien ²³ » ou que les Japonais, d'après Hisayasu Nakagawa, appréhendent le lieu comme une « condition *sine qua non* de l'existence humaine ²⁴ », la quatrième et dernière partie examinera ces véritables signifiants que sont les décors dans le cinéma japonais d'aujourd'hui. Puis, dans le même élan, on s'intéressera à la représentation du corps, ce corps « antenne » en prise directe avec l'univers et qui, à sa façon, est aussi un lieu où se donne à lire effectivement la réussite ou l'échec de l'harmonie avec le monde, promesse d'une identité épanouie...

Le cinéma japonais contemporain dont il est question ici a pour première borne 1989. La date n'est pas aléatoire. On a déjà insisté sur le souci de ce travail de ne jamais oublier sa nature filmologique avant tout : 1989 est à la fois un repère historique et cinéphilique. Cette date marque la fin de l'ère Shôwa, qui avait débuté en 1926. S'il y eut des ruptures historiques multiples durant la période, elle se caractérisa néanmoins par une continuité au niveau impérial : Hirohito y occupa toujours le trône. De fait, on considère souvent au Japon que c'est depuis 1989 et le début de l'ère Heisei que l'on en a réellement fini avec « l'après-guerre ». Enfin, 1989 est l'année du premier film de Takeshi Kitano, lui qui est emblématique du cinéma japonais contemporain à bien des égards.

• 23 – Michel MAFFESOLI, *Notes sur la post-modernité. Le Lieu fait lien*, Paris, Le Félin-Institut du Monde Arabe, 2003.

• 24 – Hisayasu NAKAGAWA, *Introduction à la culture japonaise*, Paris, PUF, 2005, p. 22.

Le corpus de films n'est donc limité que par un critère délibéré (la date de production) et par une contingence (la disponibilité et la visibilité des films). La génération des réalisateurs, les genres cinématographiques et les catégories (cinéma populaire ou d'auteur) n'entrent pas en compte dans le choix opéré. Il s'agissait de faire coexister des films très différents, dans un corpus relativement touffu dont le caractère aléatoire donnera précisément toute leur importance aux traits communs qui se dégageront des œuvres malgré leurs disparités.

Ainsi, si ce cinéma est un archipel de points de vue, cet angle d'approche permettra-t-il néanmoins de dire qu'existe réellement un cinéma japonais contemporain, cohérent par ses recherches esthétiques, ses motifs et ses thèmes.