

MATATABI : VERS LE CINÉMA JAPONAIS CONTEMPORAIN DE FICTION

Jean-Michel Durafour

Presses Universitaires de France | « Cités »

2006/3 n° 27 | pages 85 à 96

ISSN 1299-5495

ISBN 9782130555629

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-cites-2006-3-page-85.htm>

Pour citer cet article :

Jean-Michel Durafour, « Matatabi : vers le cinéma japonais contemporain de fiction
», *Cités* 2006/3 (n° 27), p. 85-96.
DOI 10.3917/cite.027.0085

Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France.

© Presses Universitaires de France. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Matatabi¹ : *vers le cinéma japonais contemporain de fiction*

JEAN-MICHEL DURAFOUR

L'expression de « nouveau cinéma japonais », *neo-eiga*, fait aujourd'hui consensus pour désigner le cinéma japonais contemporain : soit, plus précisément, le regain de vigueur dont a bénéficié le cinéma japonais au début des années 1990, après plus d'une décennie d'incertitude. Il est important, néanmoins, pour le spectateur ou le critique occidental de ne pas se tromper de cible. Parler *du* nouveau cinéma japonais ne doit pas induire en erreur. Le paysage cinématographique actuel au Japon est loin d'être unifié, ni même de seulement présenter la cohérence qui était celle de l'époque des studios, dont l'âge d'or avait correspondu à la découverte du cinéma japonais en Occident dans les années 1950 (voir le phénomène *Rashômon* à la Mostra en 1951 ou les prix festivaliers systématiques de Mizoguchi entre 1952 et 1956). À bien des égards, la formule de « *neo-eiga* » n'a qu'une vocation allogène : différencier le cinéma japonais actuel, premièrement, du cinéma « classique » (des Naruse, Ozu et autres Ichikawa) et, deuxièmement, du reste du cinéma mondial ; elle n'en constitue aucunement un

1. J'emprunte le mot *matatabi*, « vagabond », au *matatabi-mono*, le film de joueur ou samouraï errant. Ce genre, hérité par le cinéma du théâtre *kabuki*, fut notamment représenté dans les années 1960, quand le *jidaigeki* (le film historique) ou le *yakuza-eiga* (le film de *yakuza*) se teintèrent, chez Misumi, Okamoto ou Fukasaku, de nihilisme et de cynisme. – Je laisse, d'autre part, volontairement de côté l'*anime* et le cinéma documentaire, soit respectivement, et dans le vocabulaire de Donald Richie, le genre le plus « présentationnel » et le genre le plus « représentationnel », pour m'intéresser plus spécifiquement au cinéma de fiction qui évolue entre ces deux extrêmes.

Cités 27, Paris, PUF, 2006

principe intrinsèque descriptif ou normatif. *Matatabi* : c'est déjà, pour le néo-cinéma japonais, une *quête d'identité et d'unité*.

Durant la période classique, le marché étant fructueux et la fréquentation des salles élevée, chaque maison de production avait souvent un genre de prédilection (le film « de prestige » à la *Daiei*, le mélodrame à la *Shôchiku*) et des spectateurs fidélisés (la Toho pour la jeunesse urbaine, la *Shôchiku* pour un public plus familial). L'argent rentrait abondamment dans les caisses et les producteurs laissaient une grande marge de manœuvre à des réalisateurs plus ou moins attirés (Mizoguchi à la *Daiei*, Ozu à la *Shôchiku*, Kurosawa à la *Tôhô*). Dès les années 1960, le système des studios amorça son déclin. Les années 1980 en sonneront le glas.

Le Japon perd alors son statut d'intermédiaire entre les Occidentaux et l'Asie, sur le plan économique et géopolitique, et le pays traverse une véritable crise de confiance, écartelé entre les valeurs de la tradition, plus humanistes, et l'ultra-libéralisme matérialiste et spéculatif de la société moderne qui s'autoconsume, et dont les Japonais prennent alors conscience, dans le moment même où leur « modèle » affairiste commence d'être supplanté sur la scène internationale par l'émergence des « dragons » néo-libéraux, puis par la nouvelle Chine de Deng. Le chômage et l'inflation font leur apparition, et le nationalisme revient en force. Dans les années 1990, la Bourse, jusque-là préservée, va s'effondrer, la consommation des ménages faiblir ; l'économie ne résistera que par une course en avant à la surconsommation. Les risques écologiques, la mondialisation, le *rat race* technologique, l'individualisme tertiaire, le développement des sectes ont largement contribué à approfondir, ou à sanctionner, le hiatus entre la culture ancestrale – du *Zen* ou du *Bushidô* : le *makoto* (la franchise), le *meiyo* (l'honneur), etc. – et une société de plus en plus déshumanisante, hyperbolique et corrompue. D'après les tenants du *Nihonjinron*, de la « japonité », dont l'opposition Occident/Japon est néanmoins trop simplificatrice, le pays se serait industrialisé sans se moderniser et il ferait cohabiter dans un équilibre instable, voire impossible, un développement économique à l'occidentale et une civilisation nippone millénaire. Une telle singularité culturelle est exagérément mythique, mais le modèle bipartite qu'elle propose n'est pas sans avoir, comme nous le verrons, quelque écho déformé dans le cinéma japonais contemporain qui en retrouvera, dans ces temps d'ambiguïté, le motif de l'être-japonais comme *interrogation*. Un cinéaste comme Itami Jûzô a spécifiquement posé le problème du rapport des Japonais modernes à leurs traditions (*Funérailles/O-Shôshiki*, 1984).

Dans les années 1980, les studios ont délaissé la production cinématographique. Ce fut le temps de l'invasion des images américaines (téléfilms, séries, *soap operas*) et du retour remarqué du *pink-eiga* (le film érotique) et du cinéma de genre (comme le *tsuma-mono* ou film d'épouses). La créativité artistique trouva essentiellement refuge dans l'*anime*. En revanche, les années 1980 furent difficiles pour les réalisateurs-auteurs du cinéma traditionnel. Imamura Shohei, ancien fer de lance de la « Nouvelle vague », revient à l'académisme (*La ballade de Narayama / Narayama-bushiko*, 1983). Kurosawa Akira et Oshima, qui doit attendre treize ans entre *Max mon amour / Makkusu mon amûru*, 1986, et *Taboul/Go-hatto*, 1999, ne parviennent à tourner que par l'intervention de financements et de soutiens étrangers (*Kagemusha*, 1980 ; *Ran*, 1985) et avec des vedettes internationales (*Furyo / Merry Christmas, Mr. Lawrence*, 1983 ; *Rhapsody in August / Hachi-gatsu no kyôshikyôku*, 1991). Et si un certain cinéma classique continue d'exercer une influence importante sur le cinéma occidental (voir la saga *Star Wars*), les années 1980 sont des années précaires pour l'*unami*, la « saveur délicate » du cinéma japonais.

Celui-ci va renaître, à partir des années 1990, grâce à l'impulsion des *indépendants*, apparus dans la décennie antérieure. Durant cette décennie, le système des studios a jeté ses derniers feux, après avoir connu la même évolution que le reste du cinéma mondial : invasion des *blockbusters* hollywoodiens ; tyrannie du box-office ; baisse de la fréquentation ; concurrence du câble et du satellite, puis de la VHS et du DVD (qui assurent l'essentiel des profits) ; vente des studios à des trusts à concentration verticale (la *Daiei* à la *Tokuma Shoten*) ; relégation du film au rang de marchandise parmi d'autres dans la chaîne d'évolution d'un produit (manga, roman/*novélisation*, jeux vidéo, produits dérivés). La télévision a joué un rôle majeur dans cette évolution, en particulier les « dramatiques » et les *shows* (de variétés, comiques : voir leur parodie dans *Lost in Translation*), tout autant qu'elle a, conjointement, alimenté, en tant que partie intégrante de la « culture pop », l'imaginaire des créateurs de la nouvelle génération et a été un vivier de talents (comme « Beat » Takeshi ou Kaneshiro Takeshi¹).

1. On l'a vu, entre autres chez Wong Kar-wai (*Chungking Express, Les anges déchus*) ou Zhang Yimou (*Le secret des poignards volants*). – Ce phénomène ne se limite pas au seul Japon, mais a également eu une influence considérable à Hong-kong, avant d'imposer depuis peu la « vague coréenne » (*hanryu*) en Asie.

Le milieu des années 1980 a connu une véritable explosion du succès du *J-dorama*, ou télé-série japonaise, apparu après la Seconde Guerre mondiale. Il est, principalement, la spécialité de *networks* comme TBS, NHK ou Fuji-TV, et est généralement constitué, à la différence des séries américaines, d'une douzaine d'épisodes (*renzoku*)¹ au rythme des quatre saisons annuelles. Il obéit à des règles codiques précises et clairement circonscrites, autour desquelles des scénaristes comme Nojima Shinji ou Matsubara Toshiharu ont su créer des variations de plus en plus populaires, souvent adaptées de mangas : romance à l'eau de rose (*Lost Vacation*, 1996), comédie (*Êtes-vous amoureuse ? / Aishiatterukai ?*, 1989), mélodrame (le *handicap dorama* qui met en scène la vie d'un(e) handicapé(e) : *Pure*, 1996), parfois intrigue policière ou horreur. Le *trendy drama* a rapidement délaissé des récits réduits à l'essentiel le plus sentimentalisant – par exemple, les aventures romantiques d'un(e) célibataire (*Tokyo Love Story*, 1991 ; *La 101^e proposition / 101-kaime no puporozu*, 1991) – pour servir de véhicules médiatiques aux nouvelles idoles rock de la jeunesse (Kimura Takuya du groupe SMAP a tourné, par la suite, dans *2046* de Wong Kar-wai). Les *dramas* TV représentent un tel phénomène que plusieurs d'entre eux, comme *Ring* ou *Bayside Shakedown*, ont, par la suite, été portés à l'écran et ont fourni au cinéma japonais quelques-uns de ses plus gros succès des dix dernières années. Au demeurant, plusieurs auteurs de *dramas* ont objectivement développé un style de réalisation solide et efficace (Matsumoto Ken), voire à l'esthétique relativement élaborée (Suzuki Masayuki). Plus profondément, le *dorama* a eu un impact indéniable sur l'évolution du cinéma nippon, bien au-delà de la réserve de vedettes qu'il a pu constituer, et constitue encore. Contrairement à la *sitcom* américaine, dont le format morcelé et distendu (plusieurs saisons, changement d'acteurs au contrat non renouvelé) l'a rendue incompatible avec une narration de type cinématographique, le *J-drama* a rapidement insisté sur les dialogues et un récit unitaire et parfaitement structuré. Son impact sur le cinéma vient donc de ce que, à l'instar de l'*anime*, il est fondamentalement, à mon sens, de nature cinématographique.

Sous l'influence de la culture urbaine et technologique contemporaine, le paysage cinématographique japonais s'est alors divisé en deux. Alors que certains réalisateurs, les moins nombreux, restaient fidèles à leur héritage cinéphilique (Ozu dans *Frère et sœur de Tôkyô / Tôkyô kyôdai*, Ichi-

1. Par opposition au *tanpatsu*, l'équivalent du téléfilm.

kawa Jun, 1995 ; Mizoguchi dans *Paradis perdu / Shitsurakuen*, Morita Yoshimitsu, 1997), la plupart des nouveaux réalisateurs n'ont pas décliné la technologie distrayante, mais se sont précisément appuyés sur elle, en rejetant les « maîtres anciens » et en investissant, par le truchement des possibilités techniques, la revitalisation du cinéma de genre (*in fine* rescapé logique de la disparition des studios : il continuait à attirer le public dans les salles par la promesse d'un spectacle codifié populaire et à un moindre coût). *Matatabi* : c'est l'idée que la « cinémaïté » de l'être-japonais du cinéma japonais n'est pas un donné ni un héritage, mais *une recherche en cours d'accès* qui se confronte au cinéma mondial actuel par l'usage que le Japon fait des *mêmes* procédés de divertissement (effets spéciaux numériques ou pyrotechniques) ; c'est, aussi, le fait de cette « schize » du cinéma japonais entre son propre héritage esthétique et sa négation.

Je voudrais dans ces pages risquer une interprétation hétérodoxe : *la spécificité du cinéma japonais actuel réside moins dans la part de son cinéma qui s'attache à son passé « auteuriste » que dans un cinéma commercial apparemment américanisé et bien éloigné d'une esthétique japonaise traditionnelle*. En un sens, le cinéma commercial (film de yakuzas, d'horreur, etc.), tout en s'adressant aux jeunes et en privilégiant une esthétique *fashion* (clip, jeu vidéo, *design*), ce que Donald Richie stigmatise sous le terme de « *cool* »¹ (sensibilité aux modes, conformisme visuel, esthétique BD glaciale et dénuée de sentiment, violence chic et tape-à-l'œil, psychologie rudimentaire), est également un cinéma d'auteur, et *peut-être* le cinéma d'auteur, malgré une forte influence américaine (Martin Scorsese, Quentin Tarantino), le plus en phase avec la crise d'identité que rencontre le Japon d'aujourd'hui, la part référentielle du *neo-eiga* ressemblant plus, finalement, dans une version cinématographique du *Nihonjinron*, à une vision passéiste et nostalgique d'un Japon disparu, voire imaginé.

Le cinéma commercial de genre me paraît être le seul cinéma aujourd'hui à pouvoir dépasser l'opposition stérile du *Nihonjinron* : à savoir le cinéma comme expression d'une société « Janus » en manque de repères, sclérosée, « alzheimerisée » et qui ne se reconnaît plus elle-même. Au contraire, il faut y voir, me semble-t-il, un questionnement sur l'évolution (problématique) de ces repères, une interrogation de cette société sur la manière *d'intégrer les autres formes de cultures pour rester elle-*

1. Donald Richie, *Le cinéma japonais*, Éditions du Rocher, 2005, p. 267.

même en se dynamisant et en s'extériorisant. Le cinéma « cool » y réussit mieux que le cinéma des réalisateurs plus « sérieux » ou plus « profonds » que seraient les Nagasaki (*Le séducteur / Yuwakusha*, 1989), les Nakahara (*La cerisaie / Sakura no sono*, 1990) ou les « documentaristes » (*Suzuku / Noe no Suzuku*, Kawase Naomi, 1997 ; *Maboroshi / Maboroshi no hikari*, Kore-eda Hirokazu, 1995). Le refus de la paternité japonaise et l'influence américaine ne sont pas, selon moi, un renoncement à l'être-japonais, mais, au contraire, *dialectiquement*, le moyen le plus idoine de le questionner à l'époque de l'occidentalisation de masse, de réfléchir à la place du Japon dans la modernité et à l'assimilation de cette modernité par la culture traditionnelle. L'errance du nouveau cinéma japonais est donc apparente et relative, ou mieux : elle illustre la vérité de l'errance, qui n'est pas la privation de but, mais le détour pour accéder.

Le cinéma de Kitano Takeshi, à plus d'un titre le réalisateur japonais le plus important du moment, est tout à fait représentatif de cette nouvelle tendance. Comme on le sait, le comique « Beat » Takeshi arriva à la réalisation presque par hasard, en 1986, alors que Fukasaku Kinji, qui était le réalisateur pressenti pour *Violent Cop*, tomba subitement malade. Le producteur Okuyama Kazuyoshi proposa finalement à Kitano, alors acteur principal, de le remplacer. Le rapport au cinéma de Kitano est caractéristique des nouveaux réalisateurs : un désintérêt, affiché du moins, pour la cinéphilie et l'histoire du cinéma (il aurait accepté de travailler sur *Furyo* parce que Oshima était le seul cinéaste dont il connaissait le nom¹) ; et un fort ré-ancrage esthétique dans les codes des genres (le *jitsurokusen-eiga* ou film de yakuza réaliste et violent, le film de samourai). Deuxième point : le personnage de Kitano est un marcheur, un *arpenteur*. À bien des égards, il est *matatabi* : le « policier violent » de *Violent Cop*, le yakuza-chaperon de *L'été de Kikujirô / Kikujirô no natsu* (1999), le samourai vagabond de *Zatoichi/Zatoichi* (2003). Mais cette « démarche » est précisément le sens même de l'interrogation du cinéma kitanien sur la *place* de l'individu. Il n'est pas anodin que ce promeneur chaplinesque possède un visage keatonien : personnage mutique (*Violent Cop* ; *L'été de Kikujirô* et *Hana-bi*, 1997), au jeu minimaliste, au faciès impavide (voir la fin hallucinée de *Sonatine*, 1993) seulement biffé par un tic nerveux qui lui relève la joue gauche comme un hameçon. Ce statisme est redoublé par celui de la caméra qui enregistre en plan fixe, non seulement la déambulation du

1. Il aurait vu, autre exemple, *Dancer in the Dark*... en accéléré.

protagoniste, mais également le déferlement de violence qui se répand hors du champ (*Hana-bi*). Il est tentant d'interpréter ce questionnement sur l'endroit où l'être dans le sens du *Nihonjinron* comme représentatif de la crise de la société japonaise entre l'ancien et le nouveau, le passé et l'avenir. En ce sens, le héros kitanien serait un héros archaïque, au code de l'honneur prononcé, dont le maintien est impossible dans le monde contemporain tel qu'il est devenu. La « staticité dynamique » du plan kitanien peut se lire comme l'illustration de cette impossibilité de perdurer pour la culture japonaise traditionnelle. Le suicide récurrent du héros (*Violent Cop*, *Sonatine*, *Hana-bi*) irait dans le sens de cette impasse existentielle ; au même moment la caméra, redevenue mobile, se détourne parfois, comme dans *Hana-bi*, pudiquement : il faut que le héros meure pour que le mouvement revienne, vie et « mouvement vrai » sont inconciliables. De même pour l'esthétisation de la violence armée, mettant en place une sacralisation de l'action qui fait de l'homme le jouet du destin. Mais, à mon sens, la pérégrination kitanienne, « entre » l'être humain et la caméra qui l'enregistre, n'est pas tout à fait celle de « pantins dont on a lâché les ficelles »¹, pas plus que le statisme ne s'oppose dans les films de « Beat » Takeshi aux flux dispersés et vains de la société moderne (les autres acteurs sont généralement exaltés). Car l'homme de Kitano est en mouvement. Simplement, il est dans un « mouvement arrêté », dans un « arrêt agité ». Dans *Zatoichi*, Kitano lui-même, en sabreur aveugle, semble ne se déplacer qu'au ralenti. Le héros kitanien n'est ni dans l'immobilisme pur, qui représenterait l'ancienne culture, dans une lecture « japonisante » ni dans la pure gesticulation privative du capitalisme. Il est dans l'entre-deux. Il cherche à accommoder l'un à l'autre. Il veut penser son rapport à la culture japonaise *dans* un monde de plus en plus occidentalisé, et non valider le néant de l'entre-deux, de l'un *et* de l'autre. La mélancolie, notamment celle de l'enfance, dont font preuve les derniers films de Kitano (*Hana-bi* ; *Dolls*, 2001) n'est pas de la nostalgie mais la promesse d'un passé rivé sur un avenir, puisque l'enfance est l'âge de tous les possibles.

Kitano a donné ses lettres de noblesse à une violence exacerbée omniprésente dans le *neo-eiga*, et qui provient en droite ligne du manga et d'une certaine « endurance à la dureté » de la culture japonaise (déjà présente dans les *Baby Cart* de Misumi, par exemple, et parodiée par

1. Antoine Coppola, *Le cinéma asiatique*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 285.

Sanjurô de Kurosawa Akira). Cette surcruauté est largement exploitée aujourd'hui par Ishii Takashi (*Angel Guts : rouge vertige / Tenshi no harawata : akai memai*, 1988 ; *Gonin*, 1995) ou par Miike Takashi (*Dead or Alive / D.O.A. : hanzaisha*, 1999 ; *Audition/Odishon*, 1999). Chez Miike, d'une prolixité impressionnante mais pas toujours du meilleur goût, le traitement de la violence est parfaitement irréaliste, mené dans un style frénétique et un montage hystérique qui fonctionnent « à l'épate » : ventres éclatés, pieds tranchés, corps torturés, cœurs phosphorescents, viols sordides, incestes monnayés, etc.

Les cibles privilégiées de l'agressivité d'un *neo-eiga* qui se fait le relais des interrogations de la société japonaise sont, évidemment, la jeunesse et les lycéens. On est loin du mouvement *taiyôzoku* des années 1960, de la « génération du soleil », du simple désœuvrement bourgeois et d'une délinquance « sympathique ». Le système éducatif japonais rigide et élitiste – port de l'uniforme, *ijime* ou persécution des plus faibles (*Insectes venimeux / Gaichu*, Shiota Akihito, 2002), tyrannie des professeurs (*Meilleurs amis / Mabudachi*, Furumaya Tomoyuki, 2001) –, accumule les frustrations individuelles et passe pour être l'un des principaux responsables d'un taux national très élevé de suicides, dans une société où les pères, du fait des familles décomposées et de l'omniprésence du travail (la tournée des bars en soirée avec les collègues), ont perdu leur place traditionnelle confucéenne (le père humilié de *Visitor Q / Bizita Q*, Miike Takashi, 2001)¹. *Terminus a quo* ou *ad quem*, les adolescents, ou post-adolescents, sont présentés comme cruels (pratiquant l'*oyaji-gari* : le lynchage du clochard au début de *Violent Cop*), c'est-à-dire préférant matérialiser leurs pulsions destructrices pour « survivre » en tant qu'individu (l'inhibition engendrant la violence)² ; ou comme victimes de cruauté, abandonnés à eux-mêmes (*Nobody Knows / Dare mo shiranai*, Kore-eda, 2004), indice d'une société en mutation et dont la surface « présentable » est, non pas en décomposition, mais *en redéfinition*. En 2002, *Suicide*

1. En réaction, plusieurs films développent une vision nostalgique de l'enfance et de la famille (*M/Other*, Suwa Nobuhiro, 1999 ; *Ma maison / Bokunchi*, Sakamoto Junji, 2002) ou traitent de la difficulté d'être adolescent (*Typhoon Club / Taifu kurabu*, Somai Shinji, 1985 ; *Le visage / Kao*, Sakamoto Junji, 2000).

2. Même si ce phénomène social est loin de ne concerner que le Japon. Simplement, dans une société traditionnellement hiérarchisée et fortement policée, et où les débordements sont tenus pour une perte du contrôle de soi, un tel accroissement doit particulièrement inquiéter. Les journaux japonais ont diffusé de nombreux faits divers plus ou moins sordides, comme celui, en 1998, de jumeaux qui avaient assassiné une vieille dame pour pouvoir manquer l'école.

Club / Jisatsu saakuru de Shion Sono s'ouvre par l'impressionnant suicide de 54 lycéennes qui se jettent sous le métro de la gare de Shinjuku. Une vague de suicides dévaste les milieux lycéens et étudiants. L'enquête est prise en main par un policier qui découvre un jeu de piste avec des morceaux de corps qui forment une étrange banderole, le tout ayant un lien complexe avec un *girls band* et un site *web*. Shion dénonce, avec beaucoup d'humour, les suicides collectifs de plus en plus nombreux au Japon, relayés par des forums Internet où des *surfers* solitaires et dépressifs « recrutent » des interlocuteurs candidats. Dans *Battle Royale / Batoru rowaiaru*, 2000, du vétéran Fukasaku, les jeunes sont à la fois la source et la destination de la fureur et des sévices : une loi gouvernementale consiste à prendre au hasard une classe de lycéens et à la placer sur une île déserte où chacun devra apprendre à tuer son prochain pour survivre et connaître la « vraie » valeur de la vie.

La représentation de la jeunesse est celle d'un monde où triomphe et le « *no future* » et le nihilisme le plus pessimiste. Dans *Le tournant / Ran*, 2002, Hirayama Hideyuchi peint Tokyo comme un gigantesque supermarché sans la moindre présence humaine. Le cinéaste expérimental Tsukamoto Shinya fera de l'aliénation, dans un avenir cyberpunk, le quotidien de sa jeunesse « viande humaine ». Durant *Tetsuo*, 1988, film expérimental tourné en 16 mm et en noir et blanc dans un style catatonique, le corps du héros-robot est progressivement métallisé dans un univers influencé par la science-fiction de H. R. Giger, les photos de nus de Robert Mapplethorpe et les recherches plastiques de Jan Svankmajer. En 1998, avec *Bullet Ballet*, long métrage nocturne, Tsukamoto, caméra à l'épaule, donne à son film un style de documentaire animalier et évolue entre quartiers sordides et buildings « froids » à coup de surexpositions stridentes ou de basses résolutions, dans un contraste littéralement *déroutant*, qui nous renvoie à la solitude, c'est-à-dire à la privation de sol, à l'égarment, au « déboussolement », au *matatabi* : un jeune publicitaire, Goda, dont la petite amie s'est suicidée, rencontre une punkette fascinée par la mort. Elle appartient à un gang qui le passe à tabac. Il n'aura de cesse d'obtenir un pistolet avec lequel il va entretenir une relation obsessionnelle. Goda est emblématique des générations qui n'ont pas connu la guerre et ont grandi dans l'aisance : ils ne veulent rien, ne désirent rien, ne savent pas quoi faire de leur vie, ne vivent même pas et ne le savent pas non plus. Le système les exproprie d'eux-mêmes, mais à part le système il n'y a rien (l'un des voyous s'essaie en *chimp*a, en jeune futur cadre doré),

et la révolte est puérile (le chef de la bande avoue à plusieurs reprises n'avoir aucune idéologie alternative).

Le cinéma de Tsukamoto est symptomatique d'un cinéma japonais où garçons et filles sont montrés comme cohabitant les uns à côté des autres sans parvenir à communiquer entre eux, hermétiques à la présence de l'autre, apathiques, atones (*Vaine illusion / Ôinaru genei*, K. Kurosawa, 1999 ; *Peep « TV » Show*, Tsuchiya Yukata, 2003 : voyeurisme multi-média, nécrophilie, look *gothic*, jeunesse désemparée). L'occidentalisation n'a pas créé cette situation, elle a juste *accentué* une marque traditionnelle de la culture asiatique : la peur de perdre la face. Cette peur amène un certain nombre de Japonais, et notamment les jeunes qui vivent dans un monde en crise, à se replier sur eux-mêmes, comme le montre le phénomène de l'*otaku*, du fan qui s'enferme dans sa « spécialité » réconfortante et devient un authentique autiste social. On voit donc, de nouveau, que le problème n'est pas celui d'une incompatibilité Japon/Occident. Dans le Japon contemporain, la consommation remplace les relations intersubjectives. L'i-mode, les SMS et les *joy sticks* deviennent les véritables partenaires : les relations humaines cèdent la place à des rapports machiniques. En ce sens, le néo-cinéma japonais sanctionne une société devenue « schizophrénique », non pas au sens (erroné) du dédoublement de personnalité, mais bien au sens, clinique, où Deleuze parlait du schizophrène comme celui qui « se vit traversé de machines, dans des machines et des machines à travers lui, ou bien adjacent à des machines », et qui s'accompagne d'une conscience du corps comme corps « sans organes »¹. De nombreux films ont pris pour sujet l'incapacité de la jeunesse actuelle à avoir des relations « en chair et en os » sinon par la cruauté (*Helpless/Herupuresu*, Aoyama Shinji, 1996 ; *Machaon / Suwaroteiru buttafurai*, Iwai Shunji, 1996).

Il n'est donc pas étonnant de retrouver dans le cinéma japonais contemporain le thème du *corps nié*. *Tetsuo* avait déjà abordé ce motif. Chez les adolescentes abreuvées de publicité, de magazines et de *shows* télévisés, notamment parmi les *chimpa* du quartier tokyoïte de Shibuya, l'excentricité vestimentaire (bottes plates-formes, surmaquillage des *ganguro-gyaru* ou « filles au visage noir », accessoires fluo) et l'anorexie se sont affirmées comme le *nec plus ultra* de la mode cosmétique. Le corps

1. Gilles Deleuze, « Schizophrénie et société », in *Deux régimes de fous*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 17, p. 19.

devient une marchandise comme les autres. De nombreux films ont ainsi pris pour cible la mode du *enjo-kosai* (littéralement « assistance à la sociabilité »), de la prostitution de consommation, par laquelle des « petites jeunes filles », les *kogyaru*, des adolescentes souvent déphasées et désorientées dans un monde où l'argent est devenue la valeur-reine, vendent leur charme ou leurs culottes (*buru-sera*) à des hommes plus âgés en manque d'affection pour s'offrir un billet d'avion, un téléphone portable ou des vêtements dernier cri : voir *Bounce Kogals / Baunsu ko gaurusu*, Harada Masato, 1997. (Le sujet a aussi inspiré le roman contemporain, comme *Ikebukuro West Gate Park* d'Ishida Ira, en 1997.) Une lycéenne sur 20 se serait déjà prostituée. Cette mentalité est, en fait, particulièrement conservatrice et traditionnelle, la jeune femme « en profitant » avant de se retirer et de se faire femme au foyer.

Au cinéma, la négation du corps s'accompagne d'une disparition de l'érotisme et, parallèlement, d'une percée de la pornographie et du corps-objet (*A Snake of June / Rokugatsu no hebi*, Tsukamoto, 2002). Depuis l'apparition du *pink-eiga* dans les années 1960, le film érotique a été l'un des genres les plus persistants du cinéma japonais et l'un des grands résistants au démantèlement de l'ancien système. La particularité des nouveaux films japonais, c'est que, à la suite d'une société qui s'inquiète de sa nouvelle « incarnation », ils rompent avec la représentation *désirable* du sexe, et que la sexualité est évacuée au profit de contacts informatiques (*Kairo/Kairo*, K. Kurosawa, 2001), solitaires (*Vaine illusion* : les amants n'y échangent pas un seul baiser) ou sadomasochistes gore (*Naked Blood / Akuma no yorokobi*, Sato Hisayasu, 1995, s'inspirant des films *guinea pigs* où des femmes étaient horriblement mutilées au-delà du soutenable). Le *high tech* et le capitalisme anonyme et hyperactif aboutissent à une société que l'on a qualifiée de « *sexless* », chaste, et où souffrance et plaisir sont indissociables, où la chair n'a plus de lieu (les ombres cramées de *Kairo*). Il n'est pas anodin de rappeler que Kurosawa, l'auteur de *Kairo* et *Vaine illusion*, a débuté en signant quelques romans-pornos (*Do-re-mi-fa-musume no chi wa sawagu*, 1985), qui furent, phénomène significatif pour un genre fort apprécié, autant d'échecs commerciaux...

Jouissance et peur. Le cinéma japonais a ainsi retrouvé le chemin du genre classique de l'histoire d'ectoplasmes, du *bake-mono*, qui est devenu, depuis le succès du *Rampo* de Mayuzumi Rintaro en 1994, la vitrine mondiale du cinéma japonais commercial contemporain, attirant un public de plus en plus adulte. De nouveau, la jeunesse, et plus spécifique-

ment l'enfance (*Ring/Ringu* et *Dark Water / Honogurai mizu no soko kara* de Nakata Hideo en 1998 et 2002), y est dépossédée d'elle-même, agressive : un vecteur de forces maléfiques. De nouveau, la dialectique tradition/modernité s'y exprime à travers la déchirure d'un quotidien occidentalisé par une inquiétude spectrale héritée du *kabuki* et du *nô* (la « masse noire » de la menace dans *Ring*, *Audition* ou *Ju-on*). Mais, de nouveau, il n'est pas question de n'y voir qu'une antithèse terme à terme : les revenants se manifestent via les instruments de la technique (VHS dans *Ring*, Internet dans *Kairo*) et médiatisent la relecture d'une histoire contemporaine, nationale et universelle, douloureuse (*Kairo* et les fantômes de Hiroshima). Dans *Dark Water*, Nakata pousse l'interrogation sur le rapport à la technologie à l'extrême puisqu'il s'agit d'y formaliser la transmission de l'angoisse (la déshérence sociale sur fond d'école primaire) à travers une référence cinéphilie « ouverte », non pas terreur dans le film, mais terreur *par le cinéma*, l'allusion au *Shining* de Kubrick (l'inondation de l'ascenseur, l'apparition de l'enfant-spectre) fonctionnant à un niveau intertextuel comme la cassette de *Ring* : de même que la protagoniste de *Ring* visionne un film au contenu de projections mentales (l'esprit de Sadako) d'abord caché pour le spectateur, c'est désormais le spectateur qui regarde *Dark Water* en se projetant mentalement (dans) les images de *Shining* auquel les différentes scènes du film peuvent renvoyer, semblablement ou dissemblablement.

Nous y revenons pour conclure : dans le cinéma japonais contemporain, une « américanité » de surface cache la véritable interrogation sur la « japonéité », une aliénation volontaire (esthétique) autorise, par l'extériorisation, l'abord conscient d'une altérité idéologique (l'Occident) et la redéfinition afférente de la culture japonaise moderne dans un contexte mondialisé où l'Occident impose, sans doute irréversiblement, ses « valeurs ».